

revija za film in televizijo

# ekran

# 78

vol. 7/8  
(letnik XX) 1983  
cena 80 din



PULJ '83

NOVI SLOVENSKI FILM

DIH

INTERVJU

BRANKO BALETIĆ, VLADA PETRIĆ, ŽELIMIR ŽILNIK



revija  
za film in televizijo

vol. 8  
(letnik XX)  
številki 7 in 8/1983

ustanovitelj in izdajatelj  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira  
Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet  
Marjan Brezovar (DSFD)  
Tone Frelj (ZKOS)  
Silvan Furlan (Ekran)  
Vladimir Koch (AGRFT)  
Janez Marinšek (ZKOS)  
Neva Mužič (DSFD)  
Vili Ravnjak (RK ZSMS)  
Sašo Schrott (Ekran)  
Zdenko Vrdlovec (Ekran)  
Boris Tkačič (RK SZDL, predsednik)  
Toni Tršar (TV Ljubljana)

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

stalni sodelavci  
Bogdan Lešnik  
Darko Štrajn  
Milenko Vakanjac

Matjaž Škulj (foto)  
Majda Širca (sekretar uredništva)  
Peter Kuhar (lektor)

tisk  
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

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

stiki s sodelavci in naročniki  
telefon: 318 353  
vsak dan med 12. in 13. uro

cena posameznega izvida  
(3 tiskane pole) 50 din  
(dvojna številka) 80 din  
(za tujino dvojna cena)  
letna naročnina 420 din  
za dijake in študente 350 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oprosčeno prometnega davka  
po pristojnem mnenju Republiškega  
komiteja za kulturo in znanost  
št. 4210 - 16/82, z dne 26. 1. 1982.

1	Pulj '83/reminiscence	Cuius regio, illius religio	Bojan Kavčič
3	Pulj '83/ocene	Balkan ekspres	Bojan Kavčič
4		Cifra-mož	Viktor Konjar
5		Človek s štirimi nogami	Stanka Godnič
		Druga generacija	Jože Dolmark
6		Halo taksi	Darko Štrajn
7		Igmanski marš	Bogdan Lešnik
		Kako sem bil sistematično uničen od idiotov	Darko Štrajn
8		Kakršen ded, takšen vnuk	Viktor Konjar
9		Mah na asfaltu	Mirjana Borčič
		Medeni mesec	Darko Štrajn
10		Moj očka za določen čas	Hermej Gobec
		Narasla reka	Viktor Konjar
11		Nekaj vmes	Bojan Kavčič
12		Noč po smrti	Rapa Šuklje
		Pohujšanje	Bojan Kavčič
13		Samo še tokrat	Bojan Žorga
		Stopnice v nebo	Rapa Šuklje
14		Tesna koža	Viktor Konjar
		Tretji ključ	Zdenko Vrdlovec
15		Vonj telesa	Darko Štrajn
16	Pulj '83/nagrade		
	Pulj '83	MAFAF '83 - ljubezen?	Melita Zajc
18	puljski pogovori	»Balkan ekspres« - žanr v »cirilici« režiser Branko Baletič	Bojan Kavčič, Silvan Furlan
		Potrebujemo kinematografsko institucijo po meri naših sposobnosti režiser Želimir Žilnik	Jože Dolmark
22	novi slovenski film	DIH	Leon Magdalenc, Franček Rudolf, Peter M. Jarh, Viktor Konjar, Darko Štrajn
27	teorija	Estetski purizem	Hermej Turkovič
31		Boj za »čistost« filma pogovor z Vladom Petričem	Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan
34	kritika	Čas se je ustavil	Zdenko Vrdlovec, Jelka Strgel
37		Oblečena za umor	Majda Širca
39		Telesna strast	Zdenko Vrdlovec
40		Štirje prijatelji	Darko Štrajn
41		Coco Chanel	Melita Zajc
		Cardillac	Melita Zajc
42	festivali	Benetke '83 Skratka, naj se vleče naprej po sredinski črti	Lorenzo Codelli
46		Moralni zmagovalec - Charlot	Jasna Kobe
48	televizija	slovenski drami: Sin pogubljenja Sanjarjenje	Peter M. Jarh
49		Programski člen, ki ga ni	Boris Bogataj
50	filmska ekonomija	O vrednotenju filma in evidentiranju vrednosti filma	Vlado Špindler
51	filmska vzgoja	Ludwigshafen: Srečanje filmskih pedagogov	Franček Rudolf
52		Manj tematskega in starostnega omejevanja	Mirjana Borčič
53	alternative	Pomanjkljivosti zadržne distribucije	Malcolm Le Grice
55	zapisovanja	Matjaž Klopčič: Max Ophüls / Peter M. Jarh ● Prireditev brez odmeva: festival športnih in turističnih filmov v Kranju / Stanka Godnič ● Firenze '83 / Jasna Kobe ● XIX. srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije / Tomi Gračanin ● ŠKUCova vitrina / Bojan Žorga ● in memoriam: Maks Bajc / Matjaž Klopčič	

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA

FILMSKI POJMI

13	Črna serija / film noir - nadaljevanje	Zdenko Vrdlovec
15	Diegeza	Zdenko Vrdlovec

na naslovni strani

prizor iz filma BALKAN EKSPRES, režija Branko Baletič

Pulj '83 – reminiscence

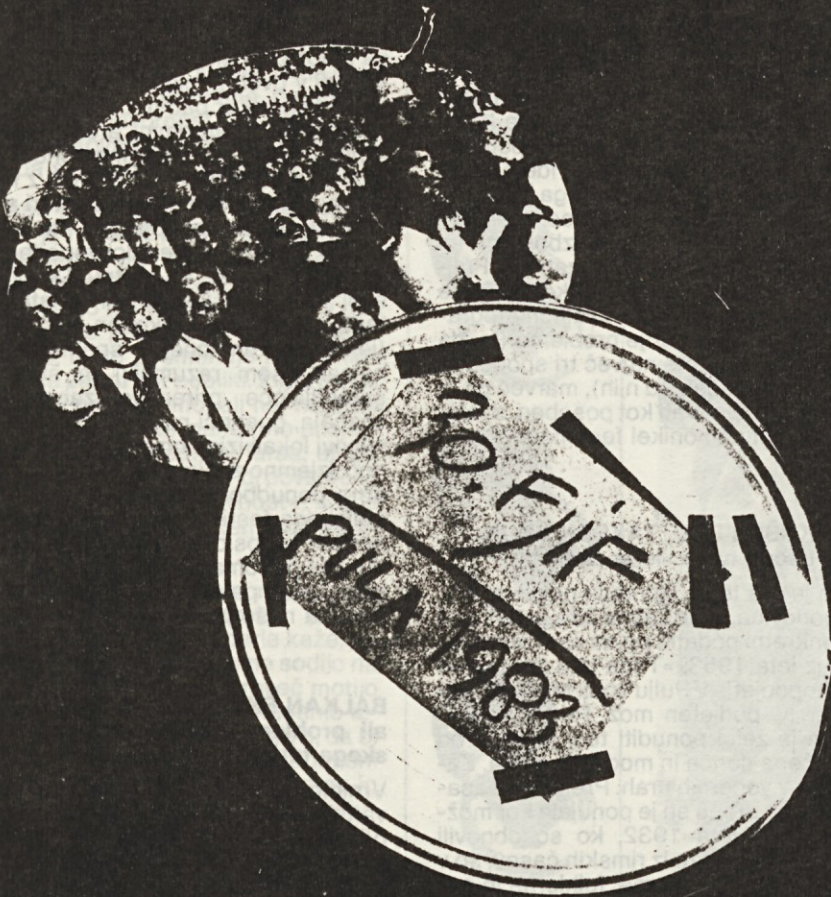
## Cuius regio, illius religio

Bojan Kavčič

### NEKAJ VMES

ali enoten jugoslovanski estetski kriterij

Puljska filmska slavnost je brez dvoma prava posebnost med podobnimi prireditvami po svetu – ne le zato, ker gre za nacionalni festival, ki se vrhu vsega odvija v mogočnem antičnem amfiteatru, pred športno razpoloženo dvanajsttisočglavo publiko in pod milim (večernim) nebom, po katerem namesto galebov letajo velika potniška letala. Nekaj posebnega je predvsem zato, ker gre za festival celotne jugoslovanske kinematografije. »Jugoslovanska kinematografija« namreč ni nič drugega kot skupnost nacionalnih kinematografij republik in pokrajin. In – ko je beseda o enotnem vrednotenju ustvarjalnih rezultatov naših filmov – ne bi smeli dovoliti, da bi parcialni in drugi interesi kompromitirali idejo enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija.<sup>1</sup> Jugoslovanska kinematografija je potemtakem nacionalna na poseben način, zgolj toliko, kolikor je sestavljena iz nacionalnih kinematografij republik in pokrajin, sicer pa nima določljive identitete. Da bi se do te identitete vendarle dokopala (in da le-ta ne bi bila zgolj politična, marveč tudi »umetniška«), si mora omisliti enoten estetski kriterij, ki pa je spet mogoč le na ravni ideje, saj mora biti tako ohlapen (elastičen), da v ničemer ne ovira ustreznih republiških in pokrajinskih meril. Enotni jugoslovanski (filmski) estetski kriterij, ki pride do veljave edino na puljskem festivalu, je zatorej v vsakem pogledu »nekaj vmes« (med republiškimi in pokrajinskimi kriteriji), kar pomeni, da je praktično neuporaben. A prav to je njegova poglavitna odlika, šele to ga dviga na raven čiste ideje, absolutna, zoper katerega se kratko malo ni mogoče pregrešiti, ne da bi ga (in s tem sami sebe) »kompromitirali«. Strah pred tem, da bi oskrnili idejo enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija, je vseh dolgih trideset let tako korenito črčil organizatorje, člane žirij, selektorje in druge odgovorne dejavnike



20.7. / 29.7. 1983.

30. festival jugoslavenskog igranog filma u puli  
30<sup>th</sup> festival of jugoslav feature films in pula

puljskega festivala, da kljub nenehni spreminjanju »konceptije« prireditve (pravzaprav je v glavnem šlo zgolj za principe selekcije in žiriranja) niso uspeli nikoli pripraviti prepričljivega izbora, selekcije filmov, ki bi jo bilo mogoče sprejeti brez večjih pripomb. Najsi so v boj za nagrade pripustili vse filme, ki so nastali v času med dvema festivaloma, ali pa le del letne produkcije republik in pokrajin – v obeh primerih so bili deležni žolčnih očitkov: v prvem, ker niso – razumljivo – opravili nikakršne selekcije, v drugem primeru pa so se pojavljali očitki kar v več variantah (ker je bil izbor še vedno preširok ali ker so izločili kakšen zanimiv in pomemben film ali ker je bil izbor preveč enostranski itn.).

### CIFRA – MOŽ ali princip negativne selekcije

Skratka, temeljna značilnost puljskega festivala je, da je v vsakem primeru in vsakokrat znova neustrezen, nezadosten in nepričljiv. Nič čudnega, zakaj vsi »tekmovalni« festivali po svetu oblikujejo svoje programe tako, da iz množice prijavljenih filmov izberejo v konkurenco le manjše število najboljših – velika večina filmov tako odpade (uvrstijo jih v informativne programe ali pa sploh zavrnejo), ostane pa le relativno omejen izbor. Puljski festival pa ravna drugače: žirija letošnje jubilejne prireditve je, denimo, izmed 25 prijavljenih filmov izbrala 20 del v tekmovalni spored, pet »najslabših« pa izločila – v osrednjem izboru je torej ostala velika večina prijavljenih filmov, v informativni program pa se je preselila zgolj manjšina. Če torej lahko rečemo, da drugi festivali opravljajo *pozitivno* selekcijo, potem opravlja Pulj *negativno*; pravzaprav selektorji »izbirajo« le peščico »najslabših« del, vse druge filme pa pristijo v konkurenco. Njihovo delo je torej osredotočeno na najslabše – ne na najboljše filme. Ob takih kriterijih seveda tekmovalni spored ne more ponuditi najboljšega, kar so proizvedle jugoslovanske producerske hiše, marveč ponudi vse, kar ni ravno najslabše. Z druge strani takšno izhodišče – namreč usmerjenost k »najslabšim« filmom, ki jih je treba izločiti – omejuje oziroma obremenjuje žirijo pri dodeljevanju nagrad, saj se vse do konca prireditve ne more preusmeriti na izbiranje najboljših filmov, marveč se v najboljšem primeru trudi, da vsaj ne bi nagradila katerega od slabših, ki so zaradi pravilnika festivala (20 filmov v konkurenci) vseeno prišli v tekmovalni izbor. Obenem se seveda žirija počuti dokaj »varno«, zakaj s tem, ko je iz konkurence izločila »najslabše« filme, se tako ali tako ne more več kardinalno zmotiti, pa najsi nagradi katerikoli film.

### STOPNICE V NEBO ali moč sveta idej

Ker se vse skupaj dogaja v imenu enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija, ki pripada – kot smo videli

– svetu idej in ima tu celo status nekakšne vrhovne ideje, je delo selektorjev oziroma žirije silno omejeno in obenem skoraj nepomembno. Ni si namreč mogoče misliti, da bi festival izločil iz konkurence vse slabe in povprečne filme, saj bi v tem primeru od že tako pičle jugoslovanske produkcije ostala le tri ali štiri dela – in festival bi samega sebe ukinil, zakaj s tako skromno ponudbo pač ni mogoče prirediti nikakršne »slavnosti«. Če kdo sodi, da bi na ta način prišla na dan prava resnica jugoslovanskega filma, se kar dvakrat moti: prvič zato, ker resnica nikakor ne pripada »realnemu« svetu, tj. svetu »videzov« oziroma »posnetkov« (in film je celo posnetek posnetka), marveč samo in izključno svetu idej, tj. svetu »izvirnikov«; drugič zato, ker puljski festival nikakor ni prostor uveljavljanja dozdnevne »resnice« jugoslovanske kinematografije, ampak je mesto udejanjanja ideje enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija. In izbor štirih ali petih filmov, ki bi nemara res pričal o skromni ravni jugoslovanske kinematografije, bi pravzaprav pomenil odkrit napad na omenjeno idejo. Ideja enotnega jugoslovanskega kriterija namreč upošteva interese vseh republik in obeh pokrajin, izbor treh ali štirih filmov pa bi prav to zanikal. Puljskega festivala torej nikakor ne kaže enačiti z jugoslovansko kinematografijo, ki ima pač svoje probleme (to, da na leto posname največ tri spodobne filme, je le eden od njih), marveč ga je treba obravnavati kot poseben, svojevrsten in samonikel fenomen.

### KAKRŠEN DED, TAKŠEN VNUK ali usoda neke »lepe zamisli«

Da je res tako, izpričuje njegova prazgodovina, ki se začne že v antiki, prvi konkretni podatki pa so nam ohranjeni iz leta 1953; »Tega leta je Mestno kinopodjetje v Pulju vodil Mario Rotar, marljiv, podjeten mož. Redkim turistom je želel ponuditi tudi kaj več od vročega sonca in modrega morja. Zabavo v večernih urah. Prelepa Vespazianova arena se je ponujala kot možnost. Ze leta 1932, ko so obnovili kamnite sedeže iz rimskih časov, so v areni prirejali operne, folklorne in podobne prireditve. Izjemni ambient starodavnega poslopja in dober namen sta združena pripeljala do rezultata, ki je presenetil tudi same pobudnike.

Organizirali so revijo tujih filmov, tistih standardnih, kakršne so tudi sicer prikazovali po državi. Odziv občinstva je preselil vsa pričakovanja. Casopisje je tej prireditvi posvetilo precej prostora, mestni očetje pa so našli dovolj časa in sredstev, da so lepo zamisel še izboljšali.«<sup>2</sup>

Čeprav se je že l. 1954 v areni odvijala »Prva revija domačih filmov«, pa nam ravno navedeni citat dokazuje, da bi se lahko stvari razvijale tudi drugače. Obenem pa seveda izpričuje, da je bila zamisel že od vsega začetka pod-

rejena ideji enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija, ki pač ne velja zgolj za domače izdelke, marveč tudi za uvoženo blago. Izbor »standardnih« tujih filmov, kakršne so vrtili tudi drugod po državi (kajpada nikjer toliko na kupu), je vsekakor dovolj značilen. Konec koncev bi lahko za današnji Pulj rekli, da nam ponuja revijo »standardnih« domačih izdelkov, kakršne vrtili tudi drugod po državi, vendar nikjer v tako popolnem (i)zboru (kljub neštetim »Puljem po Pulju« in podobnim poskusom). Ker pa nam citat tudi pove, da ob rojstvu zamisli sploh ni bil v prvem planu film, marveč prejšnja zabava za turiste, se moramo seveda vprašati, kako je s tem danes.

Ker so tuji turisti, ki bi jih pritegnili neprevedeni jugoslovanski filmi, še zmeraj dokaj redki, se v turiste vsako leto prelevijo kar jugoslovanski filmski delavci, publicisti in kritiki, na hordo turistov pa spominja tudi večitisočglava množica »laičnih« gledalcev, ki se je vsaj v dveh pogledih znašla na tujem terenu (kar pač ni daleč od »tuje dežele«): v starodavni areni, katere arhitektura in izvirna namembnost dišita po mitologiji, in iz oči v oči z medijem, ki ji ni nič manj tuj kot stari amfiteater, o čemer pričajo navijaški vzkliki, s katerimi gledalci »spodbujajo« svoje junake na platnu. Da bi na svoj račun prišli tudi tuji turisti, jim festival pripravi razkošen ognjemlet (jezik pirotehničnega spektakla je kajpak vsem razumljiv) in številne spremljajoče prireditve zabavnega značaja, gostinci pa poskrbijo, da so njihovi lokali izjemoma odprti pozno v noč. Izjemno zanimanje za to raznovrstno ponudbo dokazuje, da pomen puljskega festivala bistveno presega pomen jugoslovanske filmske produkcije oziroma kinematografije, njegov uspeh pa nikakor ni odvisen od uspeha našega filma.

### BALKAN EKSPRES ali problem jugoslovanskega filmskega turizma

Vrnimo se k ideji enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija, zakaj četudi je očitno, da se ta ideja najraje in najlažje udejanja skoz splošno turistično ponudbo (v turizmu je pač najlažje doseči »povprečje« oziroma tisto raven, ki bi jo lahko označili kot »nekaj vmesnega«), se ji vendar kaže približati na posebnem primeru filmske ponudbe, saj je tudi prireditelj, ki poteka izrecno v njenem imenu, navsezadnje (in še zmeraj) filmski festival. Kot smo že videli, nas to sploh ne oddaljuje od turistične problematike, ampak nas zgolj usmerja k vprašanju specifičnega (filmskega) turizma. Žirija, nagrade in razna priznanja so seveda le elementi dramaturgije spektakla in so tu zgolj zato, da povečajo napetost in s tem pritegnejo občinstvo. Vse skupaj se v grobem odvijata takole: žirija, ki deluje po »strokovnih« načelih, si prizadeva ovenčati s svojimi nagradami predvsem takšne filme,

ki so množici gledalcev v areni zopni in jo jezijo, publika, ki deluje »spontano«, pa izbira svoje favorite med filmi, nad katerimi se žirija zgolj zmrduje. Ta igra poteka v znamenju ideje enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija, pri čemer seveda ne sme priti do sporazuma, ker bi bil s tem dosežen ideal, ki je natanko »nekje vmes« – na ta način pa bi bila »kompromitirana« sama ideja, zakaj njena moč je ravno v tem, da je ideal, ki ga predpostavlja, neuresničljiv; če bi bil uresničljiv, pač ne bi bil nikakršen ideal več.

Pravzaprav motijo festivalsko razpoloženje le tisti redki filmi, ki tako rekoč niso po JUS, ker se kratko malo pozvižgajo na omenjeni estetski kriterij.

A ta dela niso vsa enako nevarna, zakaj nekatera med njimi je mogoče preprosto prezreti (kot npr. *Tretji ključ*) in jim tako na najbolj učinkovit način preprečiti njihov razdiralni namen, druga – in ta so res subverzivna – pa so posneta tako pretkano, da pritegnejo bodisi pozornost občinstva, bodisi »strokovno presojo« žirije, v resnici pa skušajo izigrati eno in drugo.

Takšen je, denimo, film *Balkan ekspres*, ki je navidez posnet po vseh principih akcijskega NOB žanra, s čimer je tako ogrel občinstvo, da ga je uvrstilo na svojo lestvico, pri čemer ni dojelo, da gre pravzaprav za strupeno parodijo, ki se posmehuje tako omenjenemu žanru kot publiki. Žirija pa se je znašla pred dilemo, ali naj nagradi parodijo, s čimer bi indirektno priznala, da je celoten festival farsa, ali pa naj tudi ta film prezre, kar bi povzročilo dvome v njeno »strokovnost«, saj je očitno, da gre za izvrsten kinematografski dosežek.

Pravzaprav niti ni pomembno, kakšen je bil razplet te »zadeve«, primer *Balkan ekspresa* pa vendarle kaže, da nekateri filmi kratko malo ne sodijo na puljski festival, ker vse preveč motijo njegov potek. Da bi se v prihodnje izognili takšnim težavam, se pravi, da bi festival ohranil svoj filmsko-turistični ugled in se obenem brez zapletov in odstopanj podrejal ideji enotnega jugoslovanskega estetskega kriterija, je treba že vnaprej izločiti iz programa tiste tri ali štiri »nestandardne« filme, kolikor jih v povprečju letno proizvede jugoslovanska kinematografija. Ti filmi naj se vrtijo v kinematografih, kamor tudi edino sodijo, puljska arena pa naj bo prizorišče nemotenega in neomadeževanega slavlja bratske in enotne jugoslovanske kinematografije.

## Pulj '83 – ocene

### Balkan ekspres

scenarij: Gordan Mihić

režija: Branko Baletić

kamera: Živko Zalar

scenografija: Vladislav Lašić

glasba: Zoran Simjanović

igrajo: Dragan Nikolić, Bora Todorović, Bata Živojinović, Tanja Bošković, Olivera Marković

proizvodnja: Art film 80 – Inex film, Beograd

Baletićev drugi film pomeni enega redkih uspešnih poskusov v jugoslovanski kinematografiji, kako filmski medij po daljšem obdobju tako imenovanih avtorskih oziroma »umetniških« prizadevanj spet vrtni v naročje množične kulture. Ali z drugimi besedami: gre za izrazit in konsekventno izpeljan žanrski film, ki pa – paradoksnost, a v



Opombe

<sup>1</sup> Aleksandar Djurčinov: Povodom 30. festivala jugoslovenskog igranog filma u Pulji (festivalski katalog 1983)

<sup>2</sup> Marija Marincić: Kronika puljskih festivala, Bilten 30. festivala jugoslovenskog igranog filma u Pulji 1, str. 1



naših razmerah povsem regularno – ne pripada nobenemu uveljavljenemu žanru, marveč žanr šele sam vzpostavlja (do neke mere bi ga bilo mogoče primerjati edinole s Šijanovim filmom *Kdo neki tam poje*). Čeprav se loteva vojne oziroma NOB tematike, ga namreč ni mogoče umestiti v žanr partizanskega westerna, ki si je doslej pri nas edini na tem področju priboril domovinsko pravico, kajti *Balkan ekspres* prinaša prav glede na ta žanr pomemben odmik. »Svojega« žanra torej nima, žanrski pa je kljub temu – po koncepciji glavnih junakov, po načinu pripovedi in po filmski izvedbi. Poleg »komunikativnosti«, ki je tako značilna za žanrsko produkcijo – čeprav je treba priznati, da gre za dokaj dvomljivo kategorijo – odlikuje Baletičevo delo tudi to, da se v nobeni točki ne sklicuje na »realnost«, kot je sicer navada pri filmih na NOB teme, marveč se v celoti podreja logiki čiste filmske fikcije, kar mu omogoča, da se docela izogne psihologizmu, ki tako obremenjuje del naše filmske produkcije z vojno tematiko. Z druge strani Baletič nece pristati na klišeje in šablone NOB westerna, ki brez izjeme postavlja v ospredje superiornega, moralno neoporečnega in ideološko pravovernega glavnega junaka, katerega nasprotniki po pravilu niso le na nasprotni strani bojne črte, marveč so tudi v vseh omenjenih pogledih pravo junakovo nasprotje, se pravi bedne, nemoralne, grobo zarisane karikature, s katerimi heroj zlahka opravi.

Pri Baletiču je ta model obrnjen na glavo, saj postavi v središče dogajanja skupino malih lopovov, ki ji pravzaprav ni jasno, katera stran je »prava« in jih le splet naključij prisili k sodelovanju z narodnoosvobodilnim gibanjem. S tem v zvezi je nemara najbolj zanimiva epizoda, ko naši junaki naletijo v eni od svojih ponesrečenih akcij na nemškega vojaka – komunista, ki je pripravljen pomagati odporniškemu gibanju. To je seveda povsem spodletelo srečanje, saj gre v bistvu za parodiranje akcijskega NOB žanra, kjer so stvari vselej jasne: človek v nemški uniformi je lahko le zadrž nemški vojak (če seveda nimamo opraviti s preoblečenim partizanom v akciji, a to je že vnaprej signalizirano), kdor nemškega vojaka napade, pa ne more biti nič drugega kot partizan oziroma član narodnoosvobodilnega gibanja. Komično je pravzaprav ravno to, da tako naši junaki kot nemški vojak-komunist razmišljajo oziroma sklepajo v skladu s pravili partizanskega westerna, zaradi česar tudi ne morejo »prepoznati« drug drugega, čeprav so oboji kot liki popolnoma tuji temu žanru. Ta dramaturški »spodrsrlaj« je pravzaprav paradigmatičen, kajti celotna zgodba je sestavljena iz samih spodletelih akcij osrednjih junakov – toda čim bolj jim kakšna akcija spodleti, tem večje osebne koristi imajo od nje. Skoz to optiko je treba dojeti tudi toliko kritizirani konec filma, ko vse glavne osebe preadejo pod nemškimi streli, zakaj to se zgodi po njihovi največji in edini resnično uspešni akciji v korist NOB. Ravno zato, ker ta spektakularna akcija, v kateri zleti v zrak celoten nemški oficirski zbor s soprogami, ki so jim naši junaki poprej pobrali vso zlatino in dragulje, docela uspe, morajo biti kaznovani, zakaj ta finale je vreden edinole kakšnega pompoznega pirotehničnega partizanskega spektakla, junaki *Balkan ekspresa*, pa s tem žanrom, kot že rečeno, nimajo nič skupnega – so celo njegova negacija. Njihova smrt je zatorej metaforična, saj izzveni kot zadnji dramaturški »spodrsrlaj« v filmu (bolj logično bi npr. bilo, da bi preživeli in s tem kronali uspeh svojega podviga), na ravni žanra pa je še kako smiselna in pomenljiva. Pomeni namreč, da nepravoverni, nekljišejski junak v akcijskem NOB filmu nima kaj iskati, ker bi s svojo navzočnostjo porušil pravila žanra – zato ga je treba likvidirati. Paradoks pa je v tem, da je mogoče takšno likvidacijo uprizoriti edinole v filmu, ki se ne podreja zakonitostim NOB westerna in torej apriori; ruši njegova pravila, obenem pa je zanj na poseben način zainteresiran, ker se hoče ravno od njega distancirati.

Bojan Kavčič



## Cifra-mož

(Pismo-glava)

scenarij: Miroslav Jančić, Nebojša Pajkić, Bato Čengić

režija: Bato Čengić

kamera: Karpo Godina

scenografija: Dragan S. Stefanović

glasba: Bojan Adamić

igrajo: Mladen Nelević, Mira Furlan, Zijah Sokolović, Vladica Milosavljević

produkcija: Sutjeska film, Sarajevo – Croatia film, Zagreb

Čengićeva dominantna tema ostaja slejkoprej fizični delavec z dna družbene lestvice. Njegova filmska misel se ubada z delavčevim socialno-moralnim statusom v naših »prehodnih« družbenih razmerah. To je zagotovo pozitiven ustvarjalni motiv. Slabše pri tem je, da se mu je ta delavec – v primerjavi z njegovimi lastnimi liki izpred desetih ali petnajstih let – modificiral in se na neki način razvodenel ali pomehkužil, prenehal je biti (celo v svoji tragični izpeljanki) nosilec revolucijske ideje, postal je kontemplativen.

Tokrat je v ospredju avtorjeve pozornosti tipični primerek z jugoslovanske »socialne scene«: fant, ki se po odsluženju vojaščine ne vrne več v rodno vas, pač pa si poišče prostor pod soncem v mestu, na gradbišču, v vrstah proletarcev. Večina teh fantov in mož pripisuje svojemu trenutnemu statusu veljavo prehodnosti. Globljih korenin v to svoje delo in življenje ne poženejo. Živijo na obrobju časa, nekako tako, kot bi bili na vmesni postaji, čakajoči na vlak, ki jih morda popelje na končno postajo. Tako ali drugače skušajo najti izhod na trdnjša eksistenčna tla. Zaposlitev v gradbeništvu naj bi bila za mnoge med njimi samo neke vrste odskočna deska.

Do sem je mogoče Čengićev film »brati« kot dovolj zgrošen, pretehtan in razčlenjen sociogram, kar pa preneha biti prav na točki, ko se njegov filmski junak odloči za sestop s svoje odskočne deske in se s tem sproži njegova osebna drama. Poda se namreč na negotovo pot denarnih in drugih mahinacij in hazarderstva, zabrede v nevarna razmerja v vrstah sarajevskih »frajerjev«, ki se grede velike »igre«, postane (so)lastnik »elitniškega« bistroja v ožjem centru mesta. Poslej je ves njegov status skažen. Zapleten je v vrsto kalnih odnosov in početij. Teža se zaveda in vedno bolj čuti, da si bo moral sam s seboj slejkoprej priti na čisto. Iz moralnega blata, v kakršno je zagazil, se odreši sam, in sicer z odločnim zamahom, ki naj preseka z vsemi dotodanjimi zastranitvami: z nekoliko patetično gesto pograbi ponujeno priložnost in se kot delavec-monter poda z Energoinvestom na zdmsko pot v Libijo.

Drama, kakršno Čengić imputira svojemu Baji, je motiv, ki bi ga lahko s pridom uporabil kvečjemu kak bulvarni časopis. Prenesena na filmsko platno sicer ostaja mikavna fabula, ni pa je mogoče »brati« kot dramo socialne eksistence v času, ki preverja družbene odnose in (vnovič) zastavlja temeljna vprašanja o tem, kam je na svoji poti prišla – ali zašla – naša revolucija.

Bata Čengić se je v svojih nekdanjih filmskih delih ubadal prav s poskusi odgovaranja na ta in takšna temeljna vprašanja. Ravnal je v skladu s svojo vestjo in v znamenju možato kritičnega poguma. Njegov zdajšnji odnos do snovi, izpričan v filmu *Cifra-mož*, je le blede senca nekdanje sporočilne premočnosti. Pravim, avtentičnim dejstvom in dilemam, skozi katere bi bil moral voditi svojega junaka, če bi naj prek njega razkril resnico o času, se je hote ali nevede izognil, ne da bi bil sploh tvegal kakršenkoli odločen poskus, ter jih nadomestil z dilemami, ki so v bistvu lažne in umišljene, vsekakor pa od avtorja ne terjajo, da bi se ob njih kakorkoli idejno izpostavil.

Viktor Konjar



## Človek s štirimi nogami

(Človek sa četiri noge)

scenarij: Radivoje-Lola Đukić  
 režija: Radivoje-Lola Đukić  
 kamera: Milorad Marković  
 scenografija: Aleksandar Milović  
 glasba: izbor – Ildi Ivanji po glasbi Jacquesa Offenbacha  
 igrajo: Mija Aleksić, Milena Dravić, Tanja Bošković, Đokica Milaković, Dragan Zarić, Danilo Stojković, Mića Tomić  
 proizvodnja: Inex film, Beograd

Že vrsto let puljski festival zlasti z nekaterimi beograjskimi poskusi dokazuje, da bi se navsezadnje naš film lahko skoraj v celoti samofinanciral (o, kakšne sanje!) z množičnim obiskom – le kakovostna cena za takšno financiranje je očitno previsoka. Če bi filmi te vrste ostajali tam, kjer so se namenili iskati svoj življenjski prostor, torej na periferiji, bi jih mogoče niti opazili ne bi. Toliko bolj moteči pa so na festivalu, kjer nimajo drugega opravka, kot da kvarijo njegovo že tako razmajano raven.

Zgovoren primer takšnega tipa filmov je *Človek s štirimi nogami* režiserja in scenarista Radivoja-Lola Đukića. Zgodba, ki naj bi bila smešna, je v resnici žalostna, saj kaže skoraj nevtržno usihanje nekdanjih moči. V začetku šestdesetih let je Đukić – in zato mu velja priznanje še danes – kot televizijski avtor pogumno oral brazde naše vizualno konkretizirane satire. Pri tem mu je kar se da učinkovito z igro, ki je bila sicer karikirana, ni pa ušla z vajeti karakternega, pomagal igralec Mija Aleksić.

Tudi to pot je junak Đukićevega filma, le-ta pa s scenarijem in njegovo realizacijo hodi kot maček okrog vrele kaše, v kateri se kuha naša družbena hinavščina, naša dvojna morala, naše hlepenje po senzacionalizmu, karizizmu. In kot vsak prevečan maček si tudi Đukićev ne nemerava osmiliti smrčka. Za Aleksića je bila vloga uglednega, poštenega funkcionarja, ki nehoti postane žrtev in junak umišljenega moralnega škandala, pravi donkihotski boj s plitvinami in vulgarizacijami, s pretiravanji vseh vrst. Seveda je v spopadu podlegel in tudi njegova soproalka Milena Dravić že zlepa ni dala tako slabe, šablonske vloge.

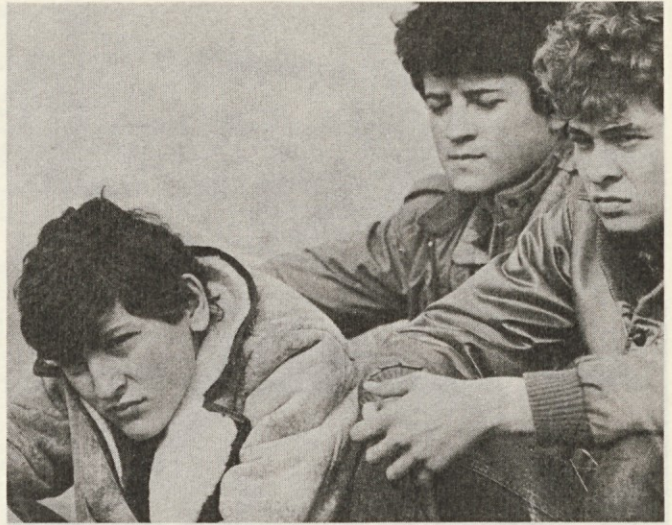
Krivda ni zgolj njuna. Kajti Đukić jima niti kot scenarist niti kot režiser ni dal izhodišča za oblikovanje značajev, izrabil ju je le kot dekoracijo zaradi njune priljubljenosti v kinematografskem avditoriju. Vlogi, kakršni jima je dal, bi lahko odigral sleherni tretjerazredni igralec (kar velja tudi za nekatera druga imena v zasedbi, npr. za Danila Stojkovića). Uporabil jih je kot nekakšne lutke na vrvcih svoje samozadovoljne zamisli, da velja tudi o resnobnih vprašanjih, kakršna so, denimo, dvojna morala, pa čeprav jo uveljavlja eksces, govori na cenen, komedijantski način, ki si izpodkopava možnosti satirične in družbenokritične veljave.

S tem je razvodenela kar duhovita zamisel postavljanja pravil na glavo: če je doslej veljalo, da je mogoče učinkovito skrivati lastne napake pod obtožbo pregeh svojega bližnjega, velja poslej, da je najboljša skrivalnica pohvala napak, ki so javno priznane – pa če tudi pod prisilo. »Grešnik« si je pač sam kriv, če ne zna in noče sprejeti takšnih pravil igre, njegov problem je, če ne zna živeti z dvojnjo moralno, z dvojnjo obrazom, s štirimi nogami v družbi, v kateri bi jih veliko njegove možnosti poprijelo s štirimi rokami.

Misel seveda ni nova. Mogoče pa bi jo bilo osvežiti in aktualizirati drugače kot na način gasilske veselice, h kateri se je to pot nagnil Đukićev okus.

Obrtniških napak v takšnem filmu se ne spleča iskati. Iskali bi dlako v neužitnem jajcu.

Stanka Godnič



## Druga generacija

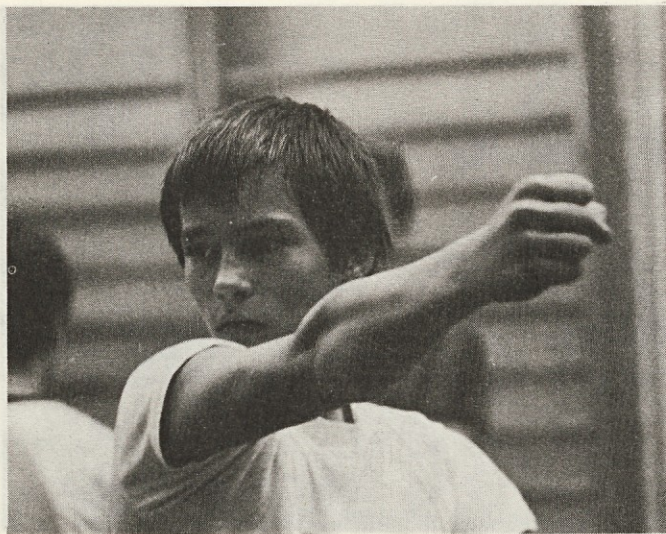
scenarij: Željimir Žilnik, Miroslav Mandić  
 režija: Željimir Žilnik  
 kamera: Ljubomir Bečejski  
 scenografija: kolektivna  
 glasba: Disciplina kičme in Azra  
 igrajo: Vladimir Sinko, Petar Bosančić, Sanja Zlatković  
 proizvodnja: RZ Art film 80 Beograd, TV Novi Sad

Dobro je vedeti, da kritikovo delo ni samo teoretske narave. Kritiki brani filme, ki jih ima rad. Včasih to počne borbena, ne da bi se poskušal v analizi dela, ki ga obravnava.

Ce je zares tako, potem lahko rečemo, da je Žilnikova *Druga generacija* eden redkih letošnjih filmov, ki se nas tiče. Fikcijska »obnova« vklapljanja otrok-povratnikov v naš šolski sistem je spretno ujeta v dramaturškem loku prave zgodbe o zelo težavnem odraščanju. Protagonistom, ki niso povsem »izmišljeni junaki« in so prej »actant« (izpolnjujoč edino postavko vklapljanja v novo socialno okolje) kakor pravi »acteurs« (ki bi čez celotno zgodbo v različnih nalogah iskali razrešitev osnovne dileme), Žilnik pušča precejšnjo svobodo, da delujejo na osnovi lastnih izkušenj in prid »predstinitivne intrige«. Pripoved tako teče v nekakšnih »sekvencijskih programih« pogovarjanja o problemih in je prekinjeno samo na nekaj mestih, kamor Žilnik vpiše »sekvencijske odmore« (glasbene točke itd.), ki naj gledalca sprostijo in pripravijo na nadaljnje odvijanje začete intrige. Tako se zgodba z osnovno dilemo (kako poiskati identiteto tam, kjer so najbrž njene korenine) dobro ujema s pripovednim režimom, ki v peripetijah vleče naprej in z odmori zavira to, kar pripoveduje: staro in vedno isto zgodbo o soočanju Želje (znajti se znotraj nove družbene realnosti) in Zakona (ki je predpisan z neprilagojenim šolskim sistemom za zadostitev tovrstne problematike).

Žilnika od nekdanj odlikuje zanimanje za angažirane teme in samo v tem prav gotovo ni posebnost *Druge generacije*. Imenitnost njegovega »povratka« (prek televizije) se kaže v obvladovanju pripovednih instanc igranega filma. Žilnikovo novo delo je zato »konvencionalnejše« od atraktivne retorike družbenopolitičnega filma šestdesetih let, ki jo je svojčas »utemeljeval« Branko Vukićević s pomočjo režiserjev, kot so bili Žilnik, Makavejev in nekateri drugi. Pridobilo pa je pri kvaliteti čvrste zgodbe in neoporečnega obvladovanja obrti. S tem se Žilnik po dolgi odsotnosti pridružuje naporom novih režiserjev (Šijan, Tadić, Kusturica, Marković), da bi spregovorili manj »jugo-avtorsko« kot režiserji iz šestdesetih let in manj »pinky« od večine avtorjev praške šole.

Ostaja nam samo, da se v bodoče prepričamo, ali je Žilnik novega načina dela zares zmogel in ali ni zdajšnji dober rezultat samo enkratna posledica vsem znane frustracije. Upajmo v prvo možnost. Pred poldrugim desetletjem je Dušan Stojanović v svoji »Veliki avanturi filma« verjel v takšen podvig, čeprav je to zapisal tik pred iztekom določene usmeritve v domači kinematografiji, potem pa se je na našem filmskem nebu še marsikaj dogajalo. Ko pa se je s to mislijo poslavljaj od svoje kritične prakse, da bi izpeljal veličastno delo v uvajanju filmske teorije in se umaknil iz velikega povprečja (ki načeloma še danes vlada v jugoslovanski kinematografiji), mu je Žilnik brzokone pomnil majhno upanje, da se bo vsaj marginalni del tega filma vzpostavil z relevantno govorico. Nekaj te utopije se je po tipično našem čudežu tudi uresničilo.



*Druga generacija* je dobro narejen film. Žilniku v obrambo smo skušali v grobem nakazati, kako delujejo njegovi pripovedni mehanizmi, hkrati pa smo se hoteli izogniti goli kritiški izjavi, da nam je film samo všeč. Zdaj pa se moramo dotakniti tudi ideologije, ki jo film imanentno prinaša. Ideologija filma se v pravem razkrije šele takrat, kadar ustroj zgodbe vmesno funkcijira. Če za hip ostanemo na denotacijskem nivoju pomnjenja, kaj kmalu zaidemo v težave, ker gre v bistvu za političen film. Toda takoj velja poudariti razliko med nekdanjim in zdajšnjim Žilnikovim pojmovanjem takšne vrste filma; ugotovljamo razliko, ki govori v prid *Drugi generaciji*. Problem tiči v nivojih pomnjenja, ti pa so rezultat točno izgrajenega diskurza. Če hočemo to tezo pojasniti, se moramo vrniti na začetek pričujočega teksta in se vprašati: »Od čega živi kritika?«

Kritika obstaja v razlaganju skritega smisla, v izjavljanju – da bi sodila. Skratka v konotacijah. S konotacijo pa je vedno tako, da nam smisel nikoli ni dan sam po sebi in sporočilo nikoli ni preprosto. Vedno obstaja nekaj več in nekaj, kar ostaja. Ta dvojnost presežka in minusa moteče odmeva iz prosjnosti sporočila ter hkrati sili gledalca v mrežo spominjanja. Iz tega konotativnega dela se najprej prikaže razvidnost sporočila na prvotnem nivoju, ki je denotacija. Prvo branje oz. razbiranje dela nam omogoča, da se z njim »spoznamemo«. Toda to sporazumevanje je ne glede na kod konotacije (»ikonska analogija« ali »jezik«) slabo sporazumevanje. Od tod izvira nekaj nepotrebnih očitkov Žilniku, da je podvojil »jezik« (prelil televizijsko delo v »pravi« film), skoraj nihče pa se ni v poročanju iz Pule povprašal o osnovni ideologiji denotacije v njegovem filmu; o smislu, ki »predhodi« vsakemu dejanju umetnosti. Zdi se, da je očitna neustreznost socialne politike v našem šolstvu samoumevna ob specifičnem problemu vračanja mladine naših zdomcev. Toda preostaja nam bistveni problem, kako je ta razvidnost upodobljena v Žilnikovem filmu.

*Druga generacija* je političen film v najboljšem smislu, ker računa z dejstvom, da zna politična samoumevnost na filmu hitro zastareti. Zato se razlikuje od večine podobnih filmov avtorskega obdobja ravno v tem, da je pravilno »sestavljeno« brez agresivnega diskurza, ki bi hotel pridigati ali moralizirati (od »mojstrov« se je do te modrosti dokopal le Pavlovič). Žilnik je v tej smeri napredoval v preddefiniranju svoje umetnosti. Ne gre za malenkost, temveč za razumevanje, da je problem politične (socialno-kritične) fikcije pravzaprav problem denotacije: smisel mora teči po robovih konotacije, po logiki označevalca brez nepotrebnih dvoumnosti in agresivnih paradigem. Ta napor pa je v *Drugi generaciji* napravljen presenetljivo dobro.

Če se na koncu vprašamo, zakaj je Žilnik napravil še filmsko verzijo lastnega televizijskega dela, moramo odgovor poiskati v zunajkinematografski problematiki Žilnikovega primera in deloma upoštevati pojasnila, ki nam jih je režiser posredoval v intervjuju. Iz tega pogovora je razvidno, da Žilnik v mnogočem pravilno ocenjuje razmere v jugoslovanski kinematografiji, hkrati pa kontraverzno vrednoti svoj status medijskega raziskovalca (*Druga generacija* je predvsem filmsko izpeljan projekt) in vlogo domače televizije. Na tem mestu nimamo pravice ocenjevati njegovih izjav. Slo nam je predvsem za to, da ovrednotimo skromen in lep film z naslovom *Druga generacija*.

Jože Dolmark

## Halo taksi

scenarij in režija: Vlastimir Radovanović

kamera: Božidar Nikolić

scenografija: Milenko Jeremić

glasba: Kornelije Kovac

igrajo: Velimir Živojinović, Gorica Popović, Pavle Vujisić, Mladen Andrejević, Dragomir Bojanović

proizvodnja: Avala Pro-film, Beograd

Nadaljevanje »serije beograjskih kriminalk« žal s filmom *Halo taksi* ne pomeni vidnejšega kvalitativnega vzpona v tej »žanrski« produkciji. Besedico »žanrski« smo zapisali med navednicami zato, ker so v teh filmih (morda z eno samo izjemo) žanrska pravila kar po vrsti kršena. *Halo taksi* je sestavljen v pretežno linearni naraciji s kakšnimi dvema paralelno montiranimi sekvencama. To pomeni, da je učinek suspenza popolnoma minimalen. Poleg tega že v scenarijski zastavitvi še tisto, kar bi morda utegnulo funkcionirati kot obrat ali presenečenje, če bi bilo vsaj malo prikryvano, izstopi kot pojasnjevanje na zelo dolgočasen način: kar v dialogu. Iz beograjskega podzemlja »potegnjeni« karakterji, ki jih označuje dokaj ekspliciten žargon, so morda edini element filma, ki mu je mogoče priznati malenkost kolorita. Vsi »pozitivni« karakterji (good guys) so z glavnim akterjem Šugerjem na čelu kar najdobesedneje občani, ki se skladajo z razširjenim ideologemom »živega našega vsakdanjega poštenega delovnega človeka«. Dejavnost kriminalcev, ki po eni strani vključuje trafikiranje droge in po drugi narativno neizpeljani strani s trgovanjem z belim blagom, s tem, ko je posiljena z večjo dozo realizma, kakor bi jo takšen dispozitiv mogel brez škode prenesti, seveda krši vsa pravila verjetnosti. Kar zadeva celotni zaplet, bi o njem lahko govorili, če bi ga sploh kaj bilo. Tako ob osnovni liniji Šugerjevega boja s kriminalno skupino avtor Vlastimir Radovanović niza različne detaje v *bricolage*, ki bi mu – razen v splošnem ideološkem koketiranju – težko pripisali kakšno funkcijo. Gre za povsem nemotivirane sekvence srečevanja taksistke s soprogom, ki ga je zapustila, za nekaj povsem pristihih erotičnih sekvenc in nekaj gagov, ki dokončno dopolnijo diletantsko izdelanost filma. Povsem kronicno jugoslovansko filmsko prikazovanje policije kot povsod prisotnega benevolentnega nadzorstva pomeni še kaj več kot zgolj kršitev žanrskih pravil.

Če naj bi bila kriminalka kot filmski žanr celo eden najzahtevnejših žanrov, ki terjajo visoko profesionalnost celotnega postopka v vsaki fazi izdelave filma od scenarija do končne montaže, je očitno, da v Beogradu brez vsakega razloga ta žanr vse preveč podcenjujejo – ali pa vsaj precenjujejo svoje možnosti. Če naj film razumemo kot težnjo k oblikovanju nekakšne domače kriminalke, je spodrslijaj še hušji, saj samo igralsko sem in tja dobro izvedene upodobitve karakterjev »z ulice« (ali iz že »arhetipskih« serij TV-Beograd) še ne morejo opraviti vsega posla, ki bi ga morali opraviti s scenarijem, kamero, režijo in montažo. Prav tako pa s takšnimi produkti jugoslovanski »komercialni« film ne bo dosegel tudi svojih pridobitnih ciljev, kajti publika morda le ni tako topoumna, kot bi se razni »profesionalci pri filmu« utegnili predstavljati.

Darko Štrajn





## Igmanski marš

scenarij: Slobodan Stojanović  
 režija: Zdravko Šotra  
 kamera: Božidar Nikolić  
 scenografija: Milenko Jeremić  
 glasba: Kornelije Kovač  
 igrajo: Tihomir Arsić, Lazar Ristovski, Željka Cvjetan, Branislav Lečić, Bata Živojinović, Slavko Štimac  
 proizvodnja: Centar film, Beograd

Ta kratki zapis naj služi pohvali – v prvi vrsti pohvali težnje, ki se izraža v filmu in zadeva vprašanje žanra.

Partizanski film stopa v novo obdobje. Sintagma 'partizanski film' napotuje k različnim opredelitvam: tematski (govori o določenem času in dogajanju), nacionalni in ideološki (za narod in socializem) in na koncu (a seveda že ves čas) tudi žanrski. Žanr nam pomeni nekaj takega kot tipografija: ekonomiji označevalnega aparata podrejeno strukturo znakovnih razmerij, v katerih ima privilegirano mesto stereotip.

Shematično bi bilo mogoče razvoj žanra razdeliti v tri faze: v prvi pravzaprav še ne moremo govoriti o žanru, ker še ni razčlenjen, to je žanr 'v zametku', morda zgolj retorična figura; tej sledi 'visoko obdobje' žanra, ki je kodificiran do podrobnosti, v njem je stereotip absolutnega vladarja; tretjo, 'analitično' fazo pa omogoči povsem teoretski podvig, stereotip se dojame kot zgoščena realizacija fantazma, imaginarnega scenarija izpolnitve želje. (Pustimo tukaj mesto subjekta ob strani; ta se nam kaže najprej kot občinstvo, potem pa kot tisto, kar občinstvo gleda.) Želje, če je za Freudom treba še ponavljati, ki je protislovna kakor razmerja, v katerih živimo.

*Igmanski marš* je primer žanrskega filma, ki razvija drugo fazo partizanskega filma s pomočjo razlike, tj. z vpeljavo drugega žanra. V prvem delu filma se konfrontirata dva statusa: na eni strani je dezertar (zaradi svojih 'lokalnih' interesov zapusti vojsko, ki se bo oblikovala v Prvo proletarsko brigado, vendar se ji kasneje spet pridruži in slavno umre), na drugi veličasten in prepričljiv maršal (ki zbere množico). Ta del je epski.

V drugem delu se množica konfrontira z nalogo: to je sam pohod. Nepozaben je prizor, ko skoz sivomodro temo počasi zapelje vlak z osvetljenimi okni in dogajanjem za njimi. Ta del je nastal s pomočjo označevalnega materiala (maska, scenografija, osvetlitev) grozljivke tiste vrste, ki se ukvarja z ne-mrtvimi (un-dead) zombiji.

Tretji del nas konfrontira s posledicami. Poslužuje se mučnih prizorov rezanja udov, neznosnih reprezentacij bolečine (neznosnih za gledalca), ki so na zahodu dosegle že žanrsko popolnost, pri nas pa tudi – prav v 'partizanskem' filmu (*Okupacija v 26 slikah*). To žanrsko pripravljenost filma moramo obravnavati kar najresneje. Vpeljava treh sorazmerno znanih žanrov (od katerih vsaj drugi še zdaleč ni izčrpan) ima določene posledice za naše dojetje referenta. Čeprav s pripovedjo film navsezadnje ne razplete nič posebno zanimivega (treba pa je priznati, da brez pripovedi ni žanra), nam vendarle omogoča uzreti drugo, recimo fantazmatsko realnost, ki jo proizvede žanr. To daje partizanskemu filmu neslutene možnosti.

**Bogdan Lešnik**



## Kako sem bil sistematično uničen od idiotov

(Kako sam sistematski uništen od idiota)

scenarij: Moma Dimić, Slobodan Šijan  
 režija: Slobodan Šijan  
 kamera: Milorad Glušica  
 scenografija: Miljen Kljaković  
 glasba: arhivska  
 igrajo: Danilo Stojković, Jelšaveta Sablić, Rade Marković, Stevo Žigon, Desa Muck, Svetozar Cvetković, Žika Milenković  
 proizvodnja: Avala film, Beograd – Branko Vukajlović, Pariz – Union film, Beograd

Šijanov tretji film ni bil sprejet ravno z ovacijami, kakršnih je bil nemara deležen *Kdo neki tam poje*. Ali gre za to, da je *Kako sem bil sistematično uničen od idiotov* »slabši« film ali pa je kaj drugega krivo manjšega navdušenja. Naj najprej ugotovimo, da vsi trije filmi že na prvi pogled postavljajo Šijana kot avtorja, kateremu kot tematika filmske obdelave vedno nastopa bizarnost. Učinek bizarnosti je pri Šijanu praviloma dosežen v transgresivnem pomenjanju elementov etnologije, docela ideoloških naznačb in predvsem gaga, pri čemer ti različni elementi morejo sestaviti bizarni učinek spričo usmerjenega pogleda kamere. Le ta s primiki in odmiki zaokroži distanco, iz katere je »dogajanje« videno v svoji »nori« logiki. V zadnjem filmu pa je k vsemu temu dodan element, ki zabavo nekoliko pokvari. Ta element je dejstvo, da gre za film, ki se opira na izsek realne biografije, o čemer je obveščen tudi »povprečni« gledalec. Imamo torej opraviti s filmom na temo, katere izbor se povsem ujema s Šijanovo osnovno produkcijsko naravnostjo, pri čemer pa se pri tem filmu srečamo z »naključjem«, da »fikciji« ustreza referenca v danem realnem. Prav temu samovšečnemu ekscesu na lju-bo (da je pač film kot fikcija *an sich* vezan na dejansko) pa se je Šijan moral odpovedati univerzalno humornemu učinku filma, saj dejanska usoda Radoša Terzića opredeljuje v osnovi ideološko nabitjšo ambientalno situiranost filma, s čimer je humorni učinek nujno manj intenziven. Če naj končno skušamo odgovarjati na vprašanje o »kvaliteti« filma, moramo to vprašanje postaviti skozi razčlenitev Šijanovega filmskega postopka. Takoj je namreč očitno, da »tema« beograjskega *clocharda* R. Terzića odpira cel spekter možnih filmskih pristopov. Mislim, da se je Šijan odločil za kar najučinkovitejšega. Predvsem se je izognil odvečni psihologizaciji in dramatizaciji. S tem, ko je svoji verziji realne figure dal izmišljeno ime in s tem, ko je dani material scenarijsko dobil nekakšno logiko, je poudarjena filmska fiktivnost kot raven interpretacije ideološkega fenomena. Toda po drugi plati je Šijan ohranil navezavo na »predlogo«, navezavo, ki je vkomponirana v sam proizvodni postopek. Realni fenomen *clocharda*, katerega govorica je sestavljena iz revolucionarskih parol, je dešifriran v nanosu na etnološko ozadje. Da je fenomen R. Terzića v svoji specifičnosti, ki mu jo daje prav ideološka govorica, možen kot »balkanska« (če ne kar srbska) anekdota, je sicer lahko povsem aposteriorna ugotovitev, ki je ni mogoče dokazati. Šijan se v svojem filmu ukvarja prav s tem »umetniško« nemo-gočim podjetjem: *dokazuje* realnost realnega fenomena iz beograjskega socialnega obrobja. In pri tem zares ravna kot etnolog, pri čemer tudi samo politično zapade etnologiji. Film je nekako parafraza znanega Levy-Straussovega znanstvenega principa »opazovanja ljudi kot mravelj«. Karakter Babija Pupuške sestavlja svojo subjektivnost s premikanjem skozi različne ambience, katerim naslavlja svoje revolucionarske parole, ki se tako izkazujejo v svoji povsem performativni funkciji. S tem dobimo večplastno filmsko

razčlenitev etnologije srbskega političnega videza, katerega dejstvenost izstopa spriču tega, da ga »nori« Babi jemlje nadvse zares. Ob Babijevem soočenju s figuro politika se izkaže, da je tako rekoč enaka govornica lahko tvorec subjektov, ki govore z različnih pozicij, le da je v enem primeru dojeta kot seriozna politika in v drugem kot premakljenost, ki je lahko tolerirana kot »ljudska ustvarjalnost«, ko gre za komemoracijo ob smrti Ché Guevare. Tako se v Šijanovi perspektivi s karakterjem Babija strukturirani socialni prostor izkaže v svoji ideološki profiliranosti.

Edina poteza psihologizacije je v filmu na pravem mestu. Gre za Babijevе relacije z ženskami. Te se povsem ustrezno ujemajo z njegovimi relacijami z realnim. V Babijevem diskurzu je vsaka empirična ženska nemogoča, vedno je kot »ženska nasploh« subverzivna za njegov »revolucionarni projekt«. Prav tako je Babijev govorniško nastopanje, ki se ponavlja v različnih situacijah, vedno disonanca, stalni nesporazum. Ravno preko tega pa je Babi sploh možen, kajti realno kot delovni proces, v katerem si je poškodoval hrbtenico, mu daje le ideološko parolo namesto invalidnine. Babijev »marksizem« je tako nujno zaostritev nesporazuma z realnimi, ki je končno v občem sociološko pogojen kot epifenomen spoja ruralnega z urbanim.

Ne smemo prezreti še ene zanimive točke v Šijanovem filmu, v kateri se zainteresiranost za glavnega akterja premakne na ambient. Gre namreč za kadre z okupirane filozofske fakultete l. 1968. Tu Šijan prida rahel akcent kritike študentskega gibanja – seveda z druge strani kot znana oficijelna kritika. Šijanov prikaz namreč prav pokaže točko tiste »serioznosti« v gibanju, na kateri ga vladajoča politika tudi »ujame« in ga lahko marginalizira.

Konec koncev smo torej s Šijanovim tretjim filmom dobili mozaik bizarnosti, ki je v načelu sicer skomponirana iz podobnih elementov kot bizarnost prejšnjih filmov, le da je tokrat tista vez imaginarnega in realnega, ki je pri prejšnjih filmih bila spekulativnejša, zajamčena z osebo tovariša Terzića. Ta zajamčenost je upodobljena s posrečeno končno Šijanovo gesto, ki dopusti, da Terzić v zadnjem kadru »odigra« samega sebe.

**Darko Štrajn**



## Kakršen ded, takšen vnuk

(Kakav deda takav unuk)

scenarij: Zoran Čalić, Jovan Marković

režija: Zoran Čalić

kamera: Božidar Nikolić

scenografija: Predrag Nikolić

glasba: Dimitrije Obradović

igrajo: Dragomir Gidra Bojanić, Jelena Žigon, Marko Todorović, Rialda Kadrić, Vladimir Petrović, Mihajlo Jeftić

Čalićeva koncepcija vedrega pripovedovanja za naš čas tipičnih družinskih zgodbic v nadaljevanjih je slejkoprej kristalno jasna. Če se mu bo ljubilo in če se bo ljubilo gledalcem, jih bo lahko »vlekel« v nedogled.

Nekoč pred leti se je domislil *Norih let*, humorno odslikane ljubezenske dramice o težavah dveh petošolcev, njega, Bobana, čigar oče, zdomec-povratnik z belim mercedesom in neizmerno dozo primitivno bahaške samozavesti, je tipičen primerek ene mentalitete skrajnosti spod balkanskega podnebja, in nje, Marije, ki izhaja iz visokostne meščanske družine, katere status vzdržuje z oholim privzdigovanjem nosu na poziciji povsem nasprotno modelirane, čep-  
prav v končni konsekvenci istoznačne bahaške skrajnosti njen hišni poglavar. Seveda pa se obe skrajnosti druga od druge odbijata in prav v tem je razlog za tolikšne težave in tolikšno globino prepavod, ki jih morata premoščati oba nepokvarjena mlada zaljubljenca.

Nezahtevno jugoslovansko (in deloma tudi tuje) kinematografsko občinstvo je to »humorno panoramo« naše vsakdanjosti sprejelo hvaležno odprtih rok, z glasnim vzklikanjem: »Se, še!« In Čaliću se je na široko razgrnila priložnost, da zgodbo nadaljuje in »usodi« svojih junakov sledi tudi na njihovih nadaljnjih življenjskodoživljajskih poteh. Mlada dva sta odrašala, njuni starši so obračali plašč po vetru časa po svoje, na voljo so bile nove prigode in novi zapleti. Prvi zgodbi je sledila druga (»Prišel je čas, da ljubezen spoznaš«), drugi v sklenjenem zaporedju tretja (»Ljubi, ljubi, le glave ne zgubi«), tretji – v letu 1983. – četrta (»Kakršen dedek, takšen vnuk«), obetajo pa se, kot povedo napovedi, še nova nadaljevanja...

S četrto zaporedno zgodbo smo prispeli do faze, ko sta Boba in Marija že srečen zakonski par, oba že pri svojem kruhu, rešena zgodnjih mladostnih problemov, in elementarne odvisnosti od svojih domačih, vendar hočeš nočeš zapletena v novo, prav tako tipično težavo, ki jo piše življenje in ki neizogibno sproža nove zaplete. Zdaj imata namreč sina in ta sin je ne le ljubimec, temveč tudi objekt večnega prestižnega rivalstva med obema dedoma, saj si ga, Marijin gosposko in vseskok meščansko opredeljeni oče z ene in Bobanov robavsasti »gospon Žika« z druge stran, drug drugemu neprenehoma pulita iz rok in si ga, vsak po svoje, na vse pretege lastita. V tej njuni večni »igri« je seveda nič koliko priložnosti za burkaško komično karakterizacijo, ki ji Dragomir Gidra Bojanić (s svojim glumaškim pretiravanjem) in Marko Todorović strežeta z vsemi razpoložljivimi registri beograjsko izšolanega komedijantstva, Čalićeva komediografska spretnost in rutina pa jima (hkrati z drugimi liki) ponuja nič koliko iztočnic za realizacijo tega sproščujočega igralskega namena. Pri tem je zanj še zlasti dobrodošla scenaristova domislica, da ob spopadu za vnuka zбога oba dotlej srpa ter socialno in značajsko divergentna deda, ki se pred našimi očmi iz popolnih antipodov zlahka spremenita v debela prijatelja ter se, na vesplošno začudenje njihovih »soigralcev« v tem komedijskem klobčiču, tudi družno zapijeta.

Problematika je, kot lahko razberemo, minorna, vsakdanja, brez kakršnihkoli globljih asociativnih implikacij. Čalić se smeje in šali neposredno, naravnost, prostodušno, ni mu do namigovanj ali kodiranih pomenov. Njegova komika ne seže niti za milimeter prek roba fabulativne povednosti. Nemanjena je zgolj trenutnemu, čutnemu razpoloženju, kot ga lahko pričara ogled takega filma, do zavesti ne seže in ne terja, da bi gledalec iz kina karkoli odnesel s seboj. Edina deviza pri vsej tej mimobežni »družinski komiki« velevala: prihodnjič dalje... In obvezni smehljaj! Estetskega vzburjenja ves ta curiculum ne vzbuja, ni pa tudi vredno, da bi se ob njem idejno-estetsko zmrdovali.

**Viktor Konjar**



## Mah na asfaltu

(Mahovina na asfaltu)

scenarij: Veroslav in Jovan Rančić  
 režija: Jovan Rančić  
 kamera: Milivoje Milivojević  
 scenografija: Miodrag Mirić  
 glasba: Arsen Dedić  
 igrajo: Dragomir Felba, Duško Janičević, Alenka Rančić, Vladan Živković, Neždež Vukičević, Mirko Lazić  
 proizvodnja: Avala film, Beograd - Croatia film, Zagreb

Film *Mah na asfaltu* je namenjen otrokom. Tematsko se dotika najbolj perečih problemov otrokovega bivanja, predvsem pa odnosov v sodobni družini, ki so podrejeni zagotavljanju ekonomske gotovosti in prizadevanju za uspešnost. Zgodba otroka, katerega starši so na začasnem delu v tujini in ki zato živi na deželi pri dedku, nosi v sebi elemente resničnega. Situacije, ki se kažejo, so avtentične in jugoslovanske. Dramski konflikt pa ponuja tolikšno količino blagovornih rešitev, da se odmev filma v zavesti gledalca izgubi v občutju nemogočega, neresničnega. Temu v veliki meri prispevajo vsebinski in oblikovni klišeji, za katere se je avtor odločil. Ti zagotavljajo otrokovo pozornost na površini pripovedi zgodbe in življenja vanjo brez premisleka. Prav zato lahko film odpira otroku upanja, ki jih ni moč uresničiti in ki otroka lahko vodijo v še večje konflikte z okoljem. Poudarek je na prikazovanju nasprotja med odnosi v družini zaposlenih staršev, ki so površno obarvani, in v domu gasilca, kjer njegova nezaposlena žena ustvarja domačo atmosfero v načičkanem okolju. Otroku se ponuja alternativa, ki je v jugoslovanskih družbenih in socialnih razmerah prej utopija kot realen predlog za izhod iz stiske, ki je nastala zaradi neprilaganja odnosov v družini ekonomskim spremembam družbe v celoti in ne samo jugoslovanske. Prikazovanje avtentičnih problemov postane v takšnem primeru samo sebi namen. Temu osnovnemu konceptu se približuje tudi opisovanje potrjevanja glavnega junaka v njegovem okolju, ki se realizira skozi uspeh (osvojeno prvo mesto) na svetovnem tekmovanju pesnikov-otrok. Melodramski način pripovedovanja zgodbe, za atraktiven konec, uporaba izraznih sredstev in ritem filma usmerjajo k pasivni identifikaciji, ki mladega gledalca predvsem poteši. Na tem nivoju je film prav gotovo uspel. Vprašanje pa je, če opravlja tudi svojo vzgojno funkcijo. Pri tem se ne misli na deklarativno prikazovanje vrednot, za katere menimo, da so temelj naše morale in etike, temveč na estetski in s tem tudi vzgojni učinek.

Mirjana Borčić



## Medeni mesec

(Medeni mjesec)

scenarij in režija: Nikola Babić  
 kamera: Andrija Pivčević  
 scenografija: Željko Senčić  
 glasba: Alfi Kabiljo  
 igrajo: Slobodan Milovanović, Biserka Ipša, Nada Abrus, Ljubiša Samardžić, Tošo Jelić, Zvonko Lepetić, Pavle Vujisić, Fabijan Šovagović  
 proizvodnja: Adria film, Zagreb - Croatia film, Zagreb, Radna zajednica filma

*Medeni mesec* je sicer gotovo mogoče na hitro odpraviti kot kratko-malo »neumen film« še zlasti, če govorimo o njegovi »obrtniški« plati. Vendar pa se ob podrobnejšem premisleku že kar tipična lep-ljenka »folklore« v topoumni zmešanosti z anahronizmi urbanizacije začne kazati v konturah, ki »lahko zabavni« karakter filma še kako ideološko oboležujejo in tako tudi omajujejo udobno neskrbnost zgolj »estetske« nezadovoljenosti. Potrebno je uvideti osnovne »strukturirajoče« poteze tega gotovo diletantsko zmontiranega in niti ne skrajno slabo režiranega in posnetega filma. Če izhajamo iz ugotovitve, da se bedni humor tega filma naslanja na tipizacije jugo-bulvarske novinarske reprezentacije vsakovrstnih ekscesov, smo že korak bliže orisu omenjenih potez tega filma. »Prikrito« politično koketiranje tega filma je razvidno iz dveh glavnih elementov, ki se v filmu spajata. V središču legla »pokvarjene« družbe se namreč gibljejo seksualno lačne bogate privatne podjetnice. Tako dobimo čisto jasnega »Žida« razvijajoče se samoupravne družbe v boju za obstanek proti birokraciji in »neupravičenemu bogatenju«. V okolju pokvarjenih babnic se znajde zastopnik ljudstva, ki je svoji ljudskosti primerno potenten. Kršiteljice dveh kodov represivne in primitivne politične logike so obenem »neupravičeno obogatele« dame in še ženske. Kršitev je tako »neupravičeno bogatenje«, kakor dejstvo, da ženska zavzame pozicijo moškega, čeprav je jasno, da to pozicijo lahko pridobi šele z izkoriščanjem slabosti odpadnikov v političnem sistemu, ki so odpadniki zaradi svojih slabosti, zaradi katerih postanejo odpadniki ob zapeljevanju nemarnih butikaric in gostilničark. Niti najmanj ni slučajno, da razlog, zaradi katerega milica končno priklešči vso »pokvarjeno bando«, ostane neizrečen, kajti na osnovi dispozitiva časnikarske kritičnosti je kar jasno, da so bogate dame krive. Kakorkoli že, končno se potrdi funkcija milice, ki je upravičena uporabiti tudi prevaro, da ujame nepripriprave. Srh, ki te mora ob gledanju tega obupnega filma spreleteti, je pač v tem, da se film ponuja kot čisti primitivni ideološki humor z neko celostno metaforično tendenco. »Celostnost« te tendence je razvidno podana z razdelavo pozicije »Židov« samoupravno policijsko kontroliranega občestva. Da je represivna poanta filma lahko razumljena kot »lahka zabava«, pa bi utegnilo biti celo zaskrb-ljujoče, če že ne zadošča dejstvo, da komu sploh pride na misel sestaviti »film za široko publiko« iz zgoraj nakazanega.

Darko Štrajn



## Moj očka za določen čas

(Moj tata na određeno vreme)

scenarij: Predrag Peršić, Milan Jelić  
 režija: Milan Jelić  
 kamera: Đorđe Nikolić  
 scenografija: Slobodan Mijačević  
 glasba: Vojislav Kostić  
 igrajo: Ljubiša Samardžić, Milena Dravić, Boris Dvornik, Bata Živojinović, Nikola Kojo, Jelisaveta Sablić, Olivera Marković  
 proizvodnja: Avala film, Croatia film

Za Jelićev film *Moj očka za določen čas* bi lahko rekli, da je povsem odveč o njem kakorkoli kritično pisati. Isto velja tudi za vse ostale izdelke domače filmske proizvodnje, če mejijo na neotesano neokusnost in cenenno zabavo, obenem pa si povsem brez predsodkov in kar samoumevno lastijo že doobra razprodani in devalvirani žanr filmske komedije. Kot povsem relevanten nadomestek kritike je s producentskega stališča zanimiva »blagajniška knjiga« filma – čista ekonomija torej, kjer predikate kvalitete uspešno zamenjujejo finančna terminologija, »profit« in (redkokdaj) »izguba«. Producentška ignoranca in ignoranca publike prepušča tako le malo manevrskega prostora kritičnim zapisom in besedovanjem; nemo razglabljanje o fenomenu prostega časa ter sem in tja esejistično pisanje ob kategoriji »zabave« je največ, kar običajno ugleda luč sveta.

*Moj očka za določen čas* je po žanru lahka komedija, s sila preprostim fabulativnim vzorcem in dramaturškim konfliktom. S popularno in preizkušeno igralsko zasedbo še najbolj spominja na zlato dobo Hollywoodskega klišejskega filma konec petdesetih in šestdesetih let. Domnevo oziroma dejstvo podkrepi prav konstrukcija filma. Jelić je v svojem filmu prevzel obliko nadaljevanke (spomnimo se, prvi del filma je nosil naslov »Delo za določen čas«), fabule, ki sicer v prvem delu proizvede svoj razplet ter funkcioniira kot samostojna celota (malo prej omenjeni film namreč), vendar pušča dovolj praznega prostora eventualnemu nadaljevanju oz. ponovni scenariistični obdelavi. Razlika se vzpostavlja edinole v pomaknjem momentu zapleta v novem dramaturškem in fabulativnem loku. Igralska zasedba ostaja praviloma ista, vzorec pa se ponavlja, dokler je ekonomsko upravičen – dokler pač prinaša profit.

Namigovanje in spogledovanje s hollywoodskim žanrskim filmom traja v jugoslovanski kinematografiji že kar nekaj časa. Ob tem je pomembna ugotovitev, da je enak proces pred nekaj leti potekal v celotni svetovni kinematografiji. Vendar pri tem ne gre za slabo, neinventivno reinkarnacijo žanra kot filmske zvrsti, kakršno nam ponuja Jelić, temveč v prvi vrsti za kakovostno nadgradnjo sicer znanih klišejev, vendar močno predrugačenih estetskih in pojmovnih filmskih form ter izraznih segmentov posameznih žanrov. (Omeniti je treba izredno dobro psevdorefleksijsko kriminalko *Tretji ključ* zagrebškega režiserja Zorana Tadića.)

Zdaj se izpostavlja vprašanje, ali se splača skoraj dvajsetletni skok v zgodovino samo zato, da bi lahko ustvarili jugoslovanski kvaži-Hollywood, ki bo čez deset ali več let (mogoče) sposoben producirati tone tretjerazrednih klišejskih filmov.

Jelićev film postavljen v takšen kontekst, pa je mnogo pomembnejši, kot se zdi na prvi pogled.

Odgovor na prejšnje vprašanje, ki je vzporedno tudi odgovor na tolikokrat mistificirana »pota in smeri jugoslovanske kinematografije«, je prav preprost, skoraj simbolen. Vpisane pa ga kakopak najdemo v zgodbi filma. Torej – na kratko: Ivan, sin samohranilke Svetlane, si želi novega očeta. Najde ga v podobi brezposelnega Siniše. Kljub prvim nerodnim zapletom Siniše se Ivanove naivne

spletke le uresničijo in Siniša zaprosi Svetlano za roko. Takrat se pojavi Ivanov pravi oče, Bora, ki bi želel obnoviti družinsko življenje. Le-to se zaplete za vse – izhod je nepredvidljiv. Do tod poteka vse popolnoma v redu, nadaljuje pa se (presenetljivo) bolj tragikomično – Svetlana se odloči za Sinišo in Bora z grožnjo, da se bo še vrnil, odide čez mejo v kapitalistično osvajanje nekega drugega sveta. Ali drugače – če poenostavimo še to preprosto šablono – avtor filma položi v usta glavne junakinje izjavo, ki prejšnje vprašanje salomonsko razreši: »Tujega nočemo (Bora: »Nezna naš čovek šta je biznis, nezna!«), pa najsi je oblečeno v najboljšo domačo obleko. Bilo bi vse lepo in prav, če bi to zares držalo, vendar se izkaže, da je prejšnja izjava le deklarativnega pomena, oziroma jo postavi na laž struktura lastnega filma. Ostane nam ugotovitev, da je film želel izpostaviti ključni moment yu-filma, paradoksa domačega žanra, ki se giblje nekje med klišeji in kičem ter določeno dozo inventivnosti na drugi strani. Do takšne ugotovitve pa pridemo tudi, če ne bi gledali Jelićevega žanrskega izdelka oz. tudi, če tega filma niti posneli ne bi.

In konec? Prav zabaven. Paradoks ostaja nerešen: Svetlana ostane poročena s Sinišem (domačim/izvirnim), struktura do zadnjega kadra ostaja ista (tuja/klišejska) in nam pusti, ko gremo iz dvorane, rahel sum, da je bil takšen nerešen konec le pretveza za tretji del »... za določen čas«.

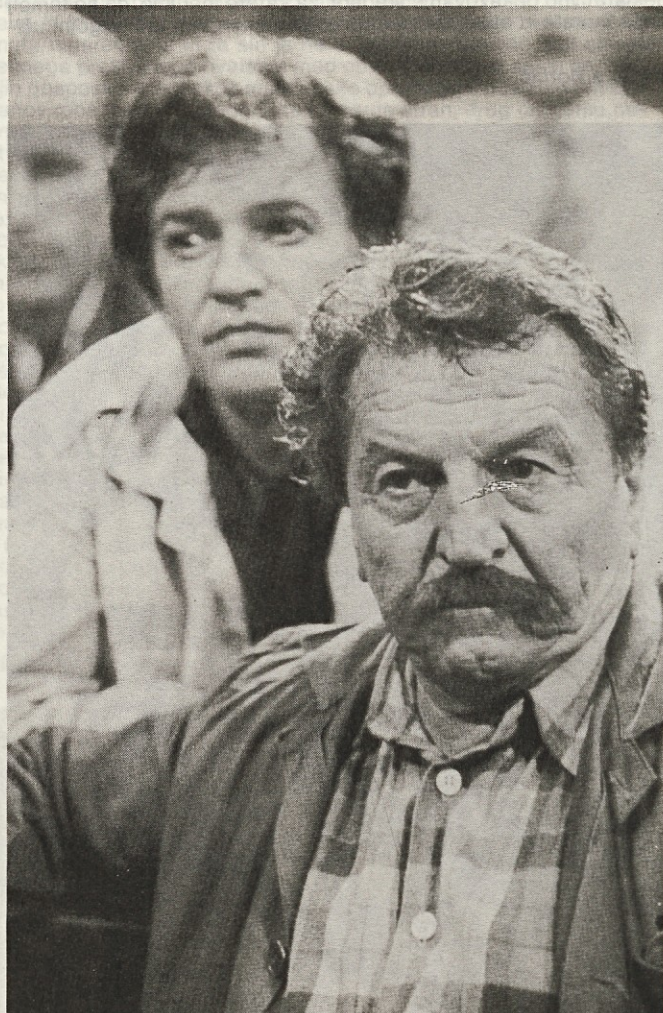
Hermej Gobec

## Narasla reka

(Përroi vërshues – Nabujala rijeka)

scenarij: Petrit Imami  
 režija: Besim Sahatciu  
 kamera: Afrim Spahiu  
 scenografija: Nuredin Loxha  
 glasba: Akil Koci  
 igrajo: Istreb Begolli, Abdurrahman Shala, Vojislav Mirić, Melihate Ajeti, Rade Marković, Hadi Shehu  
 proizvodnja: Kosovafilmm, Priština

Kosovskim avtorjem ni mogoče očitati, da za svoj filmski projekt tokrat niso izbrali prave, avtentične teme, ki tako s svojim glavnim fabulativnim tokom kot s svojimi stranskimi rokavi označuje doga-



janja v sedanjem družbenem prostoru tamkajšnjih območij. Vrsta prizorov v tem filmu podaja realno sliko dogajanja v praksi političnega in samoupravnega uravnjanja organizacijsko-poslovnih in življenjskih tokov, ki so koordinate človeškega bivanja v obstoječih okoliščinah časa. Kot taka je *Narasla reka* poskus kolikor toliko avtentičnega prikaza stanja v kosovskem življenjskem okolju – neke vrste igrana reportaža, ki ji lahko verjamemo in nas prepriča. Ni pa ji mogoče pripisati umetniške moči in estetskodramske prepričljivosti – in prav v tem je tudi jedro njenih deficitarnosti.

Temeljnega pomena je naš poskus odgovora na vprašanje, ki se nam zastavi ob samem gledanju filma: kaj je tisto, kar naj iz povedanega povzamemo? Misel se zaustavi ob veristični ponazoritvi okolja in situacij, ki jih to okolje poraja, zazrta predvsem v posamezne prizore, ki presegajo svoj pomen v fakturi dramske vzročno-posledične verige (eden takih je, denimo, prizor oziroma sekvenca, ko se direktor kombinata, glavni protagonist »romana«, znajde na zagovoru v visokem forumu pred trojico politokratov), medtem ko ji k srži celovite bodisi individualne bodisi kolektivne drame kljub naprežanju ni dano seči. V osrčju vseh nakazanih, a žal neizpeljanih in nerazčlenjenih dramskih spletoev je vsekakor Fatmir, nekdanji avtoritativni revolucionar-bojovnik, poslan v svoji zreli življenjski dobi v rudarski kombinat, na prizorišče mnogoterih dramatičnih preizkušenj, ki bodo sledile – za direktorja. Čakajo ga težavne naloge, kot jih narekuje čas: integracije, investicije, povečanje proizvodnje, okrepitev samoupravnega zaupanja v kolektivu, razčiščenje s kalno dediščino, ki jo je nakopičila bližnja tehnokratsko-birokratska preteklost in skazila mnogotera medsebojna razmerja. Fatmir se vsega tega loti, vendar s svojo psihofizično kondicijo stvarjem očitno ni kos. Vrsta objektivnih, od njega samega in njegove volje neodvisnih okoliščin mu kot svinec lega na ramena, ki se počasi krivijo pod vso to težo. Videti je, da ga bo čas povozil. Odsev tega počasnega plahnenja tvornih moči so tudi njegova krhajoča se družinska in druga zasebna razmerja. Fatmir, nekdanji silak revolucije, zgublja tla pod nogami in postaja neke vrste resigniranec.

Zal vsa ta drama njegove potaplajoče se človeške in direktorske barke ni pripovedovana in izpovedana izčiščeno, naravnost in predvsem v psihološkem smislu konsekvantno. Sestavlja jo vrsta bolj ali manj zrahljano povezanih, mestoma celo očitno nepovezanih prizorov, ki zelo izrazito opozarjajo na nedodelanost scenarijske predloge. Vzročno-posledična dramaturška logika na mnogih mestih šepa in so zavoljo nje premalo, preveč površinsko opredeljeni oziroma utemeljeni, preveč nedramatično tretirani tudi posamezni liki, s Fatmirjem kot nosilcem fabulativne rdeče niti vred. Zlasti pomanjkljivo je utemeljevanje dramatičnosti njegove neuspešnosti, njegovega notranjega poraza, njegovega utapljanja v resignacijo, saj niti ne razberemo docela, kakšni so temeljni motivi protigrave, ki onemogoča izpeljavo njegovih namenov. Film vrsto okoliščin, ki bi jih moral razčleniti in razviti, samo nakazuje, skoraj dosledno pa se izogiba sklepnim poantam in pomenskemu nukleusu posameznih dramskih vzolov, ki ostajajo tako nekam medli, nevpeti v gledalčevo zavest in brez pričakovanih poant.

Torej ugotavljamo, da je ostala sicer obetavna tema neizrabljena in v svojem dobršem delu povednosti nekakšen mrtvi kapital. Razlog je v dramaturški nepregnetosti snovi. Prizori so nanizani in zlepjeni drug k drugemu, namesto da bi bili sklenjeni v dramatično verigo vsestransko (fabulativno, psihološko, sociološko in tudi sicer) argumentiranih vzrokov in posledic. Takšna razporeditev motivov bi omogočila veliko bolj dalekosežne učinke, kot jih je v gledalčevi percepciji sprožila predvsem samo reportažno naravnana *Narasla reka* v sicer korektni igralski izpeljavi pod nekdove kako domišljene režiserskim vodstvom Besima Sahatčija.

Viktor Konjar



## Nekaj vmes

(Nešto između)

scenarij: Milosav Marinković, Srđan Karanović, Andrew Horton  
režija: Srđan Karanović  
kamera: Živko Zalar  
scenografija: Miljen Kljaković  
glasba: Zoran Simjanović  
igrajo: Miki Manojlović, Karis Korfman, Dragan Nikolić  
proizvodnja: Centar film

Malo je filmov, ki se lahko pohvalijo s tako »posrečenim« naslovom, s kakršnim se postavlja Karanovićevo delo *Nekaj vmes*, zakaj ta sintagma enako ustrezno označuje filmsko pripoved, tisto, o čemer film govori (Karanović: »To je smešno-trpek film, ki se ukvarja z vsem, kar je mogoče imenovati 'nekaj vmesnega'.«), kot tudi sam status filmskega dela, ki bi ga težko uvrstili v katerega od znanih žanrov. Se teže pa ga je seveda mogoče uvrstiti med tako imenovane avtorske filme. Naslov pa je obenem tudi tavtološki, zakaj »nekaj« ni niti »vse« niti »nič«, marveč je nekje »vmes« (»nekaj« je že samo na sebi »vmesno«); zveza »nekaj vmesnega« je potemtakem pravcati pleonazem – in treba je reči, da se film tudi po tej plati dobro prilaga svojemu naslovu.

To je razvidno že na pripovedni ravni, kjer se v nešteti variacijah vedno znova ponavlja isti vzorec; uvede ga »metafora« z brizganecem, ki ga eden od obeh glavnih junakov natoči ameriški prijateljci, da bi ji čim bolj nazorno pojasnil specifični položaj Jugoslavije in posebnosti njene družbene ureditve: kakor brizganec ni ne vino ne mineralna voda, ampak nekaj vmesnega, tako Jugoslavija ne pripada ne Zahodu ne Vzhodu, marveč je nekje vmes, med njima. Pri tem se kajpak ne zaveda, da je primera izrazito »negativna«, zakaj brizganec je v bistvu blede, neizrazita pijača, ki nemara bolje služi gašenju žeje kot upijanjanju, čeprav ne more pogasiti žeje, ne da bi vsaj malo opijanjala (a to je spet bolj »okus po pijanosti« kot prava pijanost); pijača, v kateri vino izgubi svojo žlahtnost, mineralna voda pa temeljne kvalitete; dvomljiv hibrid, ki ne more zadovoljiti ne alkoholikov ne abstinentov; napitek, ki ni niti »škodljiv« niti »zdravilen« (za prvo vsebuje premalo, za drugo pa preveč alkohola), marveč je kratko malo odveč, nepotreben in pogrešljiv. In če je Jugoslavija kot brizganec – na kar napeljuje ta primera (na ravni družbene ureditve bi npr. lahko rekli: niti demokracija zahodnega tipa niti realni socializem, ampak »nekaj vmes« – demokratični samoupravni socializem) – potem pač ni čudno, da mlada Amerikanca, ki je že od vsega začetka naselja tej mehanicistični »teoriji križanca«, nad njo ne more biti pretirano navdušena. Ker so ji namreč »pozabili« pojasniti, da križanec ni zgolj matematični seštevek dobrih lastnosti križanih sort, marveč pomeni (tako v dobrem kot v slabem) predvsem novo kvaliteto, naivno išče v jugoslovanski »stvarnosti« najprivlačnejše poteze razvitih zahodnih demokracij in obenem blagre družbenega standarda, s kakršnimi se hvalijo dežele realnega socializma. Seveda zaman, zakaj tisto, kar vidi, jo spravlja zgolj v začudenje: na vsakem koraku namreč odkriva skoraj nepremostljiv prepad med normativnim in dejanskim (ni kave, a vsi pijejo kavo – v praksi se torej vsi vdajajo užitku, ki je uradno nemogoč). To so pravzaprav redki trenutki, ko se film dvigne iz blede osive »vmesnosti« in pokaže vsaj malo zdrave barve.

Da v teh razmerah dekle niti svojih intimnih ambicij ne more uresničiti, je razumljivo, kajti tu je ona »vmes«, ujeta v sendvič med oba moška junaka. In čeprav se odloči za bolj solidnega in perspektivnejšega, je stvar brezupna, saj njuno razmerje običi nekje med ljubeznijo, preračunljivostjo, ambicioznostjo in občutkom dolžnosti. Šibke melodramatske sestavine se mešajo z elementi ljubezenske romance, dr romana, tragikomedije in »družbenega« oziroma »političnega« filma. Kot spravlja glavno junakinjo v obup jugoslovanska »stvarnost«, uničuje gledalca ta mešanica žanrov in »avtorskih« prijemov, obenem pa onanistično ponavljanje istega obrazca v vseh mogočih variacijah in tehnikah. In kot si glavna junakinja (verjetno) oddahne, ko sede na letalo in odleti iz te mediokritetne zgodbe, popustijo želodčni krči cinefila, ko je vse skupaj naposled končano.

Bojan Kavčič



## Noč po smrti

(Noč poslije smrti)

scenarij: Zora Dirnbach  
režija: Branko Ivanda  
kamera: Drago Novak  
scenografija: Željko Senetić  
glasba: Alfi Kabiljo  
igrajo: Milena Dravić, Rade Šerbedžija, Sven Lasta  
produkcija: Adria film, Zagreb – Televizija Zagreb

Ksaver Šandor Djalski je pri vsej stvari najmanj kriv. Ko se je rodil (1854), je bil usodni nemški zdravnik Mesmer, ki je kar nekaj generacij okužil s hipnotizmom, sugestijo in avtosugestijo, mrtev že skoraj štirideset let, Edgar Allan Poe, ameriški pisatelj globinske psihologije in transcendentnih shriljivk, pa celih pet. Djalski, eden najplodovitejših hrvaških pisateljev, je med drugim napisal imenitne, med seboj povezane novele *Pod starimi stréhami* (imamo jih tudi v slovenščini) in tam jasno pokazal svojo zavezanost starini: nostalgija grajskega sina, ki mu v življenju ni šlo vse tako, kot si je spričo svojega rodu in rojstva obetal, se meša z zelo realističnim pogledom na sočasne hrvaške razmere in z živim smislom za politično analizo, četudi vključeno v psihološki oris nastopajočih osebnosti. Skratka: celo, kadar Djalski popusti vajeti romantični domišljiji, je z nogami trdno zagoden v dnevni realnosti.

Nič vsega tega ni v *Noči po smrti*, ki je izrazita televizijska melodrama, namenjena posebnemu tipu eskapistične zabave. Režiserju Branku Ivandi (po *Gravitaciji* bi od njega pričakovali kaj boljšega) in scenaristki Zori Dirnbach (*Deveti krog!*) je šlo to pot zgolj za ekranizacijo literarne predloge, ki je ponujala filmski kameri možnost izdatne estetizacije in podobno priložnost scenografiji in kostumografiji, igralcem spodbudo za oživitve psevdoromantičnih junakov – kar gotovo ni lahka naloga – gledalcom in še posebej gledalkam pa vsaj nekaj trenutkov umaknitve v svet njihovih sanj, kjer je ljubezen večna, strast ne mine in smrt ne pomeni konca, temveč samo poglavitve vsepremagujočih čustev.

Nehvaležno nalogo, kako premostiti zev med svetom naših izkušenj in avtorjevo vizijo nesmrtnosti (podprte s čarobno kostumografijo), je moral opraviti Rade Šerbedžija. In lotil se je naloge z nespornim talentom in prav tako nesporno rutino, ki ga – žal – v zadnjem času žene v kar premočno naslonitev na prebojnost njegove očarljive igralske osebnosti. Igra mladega veleposestnika Lucija, ki mu je umrla nadvse ljubljena žena in ki jo s silo svoje privrženosti in njene nesmrtnosti ljubezni uspe oživiti in obdržati pri življenju, še več, materializirati njen privid tako, da lahko doživlja z njo ljubezenske noči in jo celo predstavi osuplemu bratu, ko je na sosedski poziv prišel »spravljati k pameti«<sup>2</sup> zabludelega Lucija. Hrvaški režiser je za Lucijevo ženo smelo izbral Mileno Dravić, katere osebnostno sevanje – pravilno uporabljeno – ima resnično nekaj irizirajočega, neulovljivega (in ki, mimogrede, sijajno nosi kostume), a Lucijeve prenapetost kljub odličnemu Šerbedžiji preutruja in vloga Milene Dravić je bolj ali manj manekenska. Nekaj dobrih trenutkov vsebuje film pri grajenju napetosti po smrti mlade graščakinje, zgublja pa, ker je kontrast z »normalnim«<sup>3</sup> svetom, ki mezmerično dogajanje obdaja, preveč pavšalen. Služabnik, zdravnik, celo sosed, so sami malce čudaške osebnosti, ki zunaj zanimanja za dogajanje v Lucijevi hiši menda nimajo ne interesov ne življenja. Zgodba se tako dogaja v Nikteriji, ki je kljub svoji gladki lepoti nezanimiva, ker nima stika z ničimer, kar iz svojih izkušenj poznamo. In vse, kar bi bilo iz tako vokvirjene teme še mogoče rešiti, podre končni prizor, kjer brat poljubi roko mrtvo/živi Lucijevi ženi. Ta poskus potrjevati brezmejno moč človeškega čustva z »dokaznim gradivom«<sup>4</sup> kot na kaki sodni razpravi uničuje sanjsko kvaliteto filmske atmosfere, v kateri bi – kot pri Poejevi poeziji – nemara zaslišali nekje globoko v skritih kamricah svoje notranjosti pritajene sorodne odmeve.

### Rapa Šuklje



## Pohujšanje

(Sablazan)

scenarij: Velimir Lukić  
režija: Dragovan Jovanović  
kamera: Aleksandar Petković  
scenografija: Slobodan Mijačević  
glasba: Aleksandar Habić  
igrajo: Tatjana Bošković, Mihajlo Kostić, Ljubivoje Tadić, Mira Stupica, Ljuba Tadić  
produkcija: Avala film – Morava film – Beograd film

Na prvi pogled se zdi, da imamo opraviti s filmom, ki se na prav izviren in obenem domala subverziven način loteva tematike NOB, saj postavlja v ospredje ljubezensko razmerje med nacistično uradnico in mladim partizanom, pri čemer je – vsaj spočetka – celo odnos med rabljem in žrtvijo postavljen na glavo, zakaj esesovka Eva se znajde v vlogi jetnice, njen bodoči ljubimec Miloš pa nastopa kot paznik. Ta odnos se seveda kmalu »normalizira«, saj ženska brez pretirane tenkočutnosti zapelje mladega junaka in si z njegovo pomočjo reši življenje, on sam pa se na ta način reši zanj nevzdržne vloge »rablja«<sup>5</sup> in se prelevi v nemočno žrtev Evinih čarov in »objektivnih okoliščin«. Obenem postane jasno, da avtorja filma ne zanima kaj dosti vojna oziroma NOB, marveč je to zanj le ena od možnih mejnih situacij, atraktiven okvir za obdelavo teme »prepevedane ljubezni«. Da je res tako, dokazuje konec filma, ko je glavni junak – potem, ko se je po daljšem begu moral ločiti od Eve – deležem zgolj prezira svojih soborcev in posmeha umikajočih se Nemcev, kar pomeni, da je kot junak pomemben le toliko, kolikor je vreden kot ljubimec ali, drugače povedano: tragičen junak je samo zato, ker se je konec koncev znašel v vlogi zavrženega ljubimca, kot junak vojne drame pa ne pomeni nič – niti toliko, da bi ga bilo vredno likudirati.

Vojna situacija je torej uporabljena kot okvir zgodbe samo toliko, kolikor omogoča kršitev norme, kar je pravzaprav eden temeljnih elementov vsake spodobne melodrame, vendar pa je ostalo razmerje med erotiko in ideologijo, ki ga je taka zastavitev ponujala, povsem nereflektirano. Če je namreč junakovo ravnanje na ideološki ravni »prekršek«, je na erotično-seksualnem nivoju tako »pravilno«, da bi bolj ne moglo biti, kajti težko si je zamisliti kaj bolj normalnega, kot je reakcija rosnega mladeniča, ki nasede čarom privlačne in vrh vsega primerno izkušene ženske. Fant je potemtakem »kriv«, ker je dejansko do kraja »nedolžen«<sup>6</sup> – in ravno to njegove ideološko »kastrire«<sup>7</sup> tovariše najbolj moti, tako zelo moti, da ga kratko malo izobčijo kot kakšnega kužnega bolnika. Zanje torej ni dileme, pred koliko težjo dilemo pa se je očitno znašel režiser filma, ki se kar ni mogel odločiti, ali naj kritično obravnava to togo ločevanje in obenem prikrito zamenjavo seksualno-erotične in ideološke sfere, naj moralno obsodi svojega glavnega junaka ali pa naj spelje pripoved v bolj emocionalne vode. Kot je pri nas že v navadi, se je odločil za kompromisno varianto in iz čisto spodobne zasnove se je razvila (filmsko) nemogoča kolobocija, nekakšen zvarek seksa, akcije in romantične idilike. Poleg tega se je svoje teme lotil vse preveč resno, brez tiste nujne distance, ki v polju umetniških praks šele omogoča relevantne dosežke in bi bila v tem primeru še posebej dobrodošla. Sumljiv in skrajnje neprepričljiv je, denimo, že način, kako se glavna junakinja na mah prelevi iz pohotne nemške uradnice v skoraj romantično dekle, vredno vzvišene ljubezni mladega heroja. Prav nič nas ne bi čudilo, če bi se npr. izkazalo, da je film »posnet po resničnih dogodkih«, zakaj taki preobrati so mogoči edinole v nefilmski realnosti, filmskemu mediju pa so tuji, ker v svetu fikcije delujejo preveč »lažno«. Žal je režiser to docela prezrl, še več, transformacijo glavne junakinje je skušal ponekod celo »psihološko«<sup>8</sup> utemeljiti, kar seveda ne more delovati drugače kot komično. Namesto zanimive melodrame smo tako dobili blede tragi-komedijo.

### Bojan Kavčič



## Samo še tokrat

(Još ovaj put)

scenarij: Milan Jelić  
 režija: Dragan Kresoja  
 kamera: Predrag Popović  
 scenografija: Vladislav Lašić  
 glasba: Mladen in Predrag Vranešević  
 igrajo: Aleksandar Berček, Bata Živojinović, Rada Živković-Bambić, Vladica Milosavljević, Branka Vidaković, Mića Tomić  
 proizvodnja: Avala film, Beograd – Croatia film, Zagreb

Prvenec Dragana Kresoje *Samo še tokrat* pripoveduje o dveh prijateljih, ki sta skupaj preživljala zaporniško kazen. Starejšega Jacka, večkratnega povratnika, so pogojno spustili iz zapora, medtem ko dobi mladi Maks, ki je bil obsojen zaradi prekupčevanja z mamili, le prost konec tedna. Film se dogaja v treh dneh začasne Maksove svobode in v tem času hoče Maks na vsak način najti svojo ženo, s katero se je poročil, preden je odšel na prestajanje kazni in ki je potem, ko je izvedela, s čim se je njen mož ukvarjal, zahtevala ločitev. V času prestajanja zaporne kazni se jima je rodil otrok, ki ga Maks ni še nikoli videl. Maks nekje stakne avto, in tako se vsi trije, z njima je namreč tudi Jackova prijateljica, prevažajo po srbski provinci, ki je zadnja leta nedvse privlačen ambient za večino beograjskih režiserjev. To je razumljivo, saj folkloristični elementi pripomorejo k pestrosti in barvitosti filma, če ima že sama scenaristična predloga preveč vsebinskih in idejnih lukenj. To funkcijo opravlja v tem filmu že kar mafijaško izpeljana ugrabitev neveste, ki je tik pred usodnim »da«, Maks in Jack jo, seveda zelo dinamično, prepeljeta od enih svatov do drugih. Dobita prepotrebni denar za nadaljevanje poti, ki bi ju morala pripeljati do Maksove žene. Na poti srečata Maksovega očeta, ki je visok funkcionar in s katerim Maks ni nikoli mogel vzpostaviti normalnih odnosov; tudi zdaj vlada, navkljub očetovim šablonskim poskusom, med njima stroga distanca. Maks najde ženo, ki pa živi z drugim, sreča brata, ki je že povsem zasvojen z mamili, na koncu pa umre še Jack.

To je v bistvu vsa zgodba filma, ki s potovanjem dveh prijateljev in smrtjo enega od njiju močno spominja na *Polnočnega kavboja* – razen seveda že omenjenih folklorističnih elementov in generacijskega problema, ki je še poudarjen s tem, da je Maksov oče visok funkcionar. Tako v filmu izstopa le zavoženost obeh bratov, za kar je domnevno kriv njun oče. Sicer dobro odigran film, ki ga producent predstavlja z oznako »sodoben«; ravno z našo sodobnostjo pa nima v bistvu nič skupnega. Nobenih stvari ne izpostavlja in ne problematizira, le slučajno Maksovo srečanje z očetom nas navede na negotovo pomisel, da Maks morda le ni sam kriv, ker je postal diler, in da tudi njegov brat ni kar tako postal narkoman. V kakšne druge vode se film ne spušča, sicer pa se tudi večina drugih filmov ne. Samo gola obrtna spretnost, ki jo jugoslovanski filmi v zadnjem času kar uspešno dosežajo, je za dober film očitno premalo. Očitno pa je tudi, da je soočanje z dejanskimi problemi naše družbe in s posamezniki v njej za večino avtorjev še preveč problematično. Dokler bo tako, bomo lahko govorili le o konformizmu v jugoslovanskem filmu in družbi.

Bojan Žorga



## Stopnice v nebo

(Stepenice za nebo)

scenarij: Radoslav Pavlović  
 režija: Miroslav Lekić  
 kamera: Radoslav Vradić  
 scenografija: Aleksandra Gligorijević  
 glasba: Kornelije Kovač  
 igrajo: Svetozar Cvetković, Enver Petrovci, Varja Đukić, Sonja Knežević, Gordana Gadžić  
 proizvodnja: Avala pro-film

Prvenec, mlad film za mlade ljudi. Delan s tankim posluhom za njihove probleme in njihovo mentaliteto. Tri dekleta, sošolke iz gimnazije, zdaj fakultetno izobražene in brezposelne. En moški je v njihovem svetu; primitivec, a moško privlačen, postane ljubimec ene izmed njih – tiste, ki se je pač »znašla« – drugima dvema je le »kakor brat«, dokler ne zapelje ene izmed njiju v trenutku dekletove šibkosti in svoje prepotenosti. Trenutek je slabo izbran in usoden. Prikriti obup, ki bolj in bolj naseljuje duševnost deklet, ko v eksistenčni negotovosti in prisilnem brezdjelju začenjajo občutiti eksistenčno tesnobo, je za hip prekril in ožaril radosten dogodek, narključno srečanje z bivšim sošolcem, ki vsem trem pomeni košček romantike. Fant, prav tako brezposeln, prav tako borec se za osatanke svoje samozavesti, ni kos vlogi romantičnega junaka. Krizo sproži njegov prihod na večerno zabavo, ki je nekakšna odhodnica. Nekdanji sošolci so prisiljeni primerjati sanje svoje prve mladosti z resničnostjo svoje mlade zrelosti in so postavljeni pred izbiro, ali resignirati ali z zaprtimi očmi sprejeti, kar pač ponujajo okoliščine, ali iskati izhod. Eno od zapeljanih deklet obupa in si vzame življenje. Fant bo vztrajal, iskal in se bojeval dalje. Dve dekleti resignirata, vsaka po svoje. Predrag, slaščičar in realist, edini sprejme, kar pač življenje prinese, hudo in dobro, ter si mimogrede, brez pomislekov ali kesanja, vzame, kar lahko dobi. Zgodba, skorajda vklopljena v klasične tri enotnosti, je zanemarljivo skromna, film govori s karakterji, situacijami, podtekstom. Napetost raste iz notranjosti junakov. Z nastajajočim večerom, ko se obrisi mehčajo, ko nastopa utrujenost, postaja vse bolj očitna vsem skupna izgubljenost. Vpletene epizode srečanja s starimi sostanovalci in konflikt z uniformiranci civilne zaščite so samo barviti akcenti v sivinah vzorca. Film razorožuje s pristnostjo vzušja, relavantnostjo problema, dobro igro in kamero. Zelo obetajoč začetek.

Rapa Šuklje



## Tesna koža

scenarij: Siniša Pavić  
 režija: Mića Milošević  
 kamera: Aleksandar Petković  
 scenografija: Dragoljub Ivkov  
 glasba: Vojislav Kostić  
 igrajo: Nikola Simić, Milan Gutović, Ružica Sokić, Rahela Ferrari  
 proizvodnja: Film danas, Beograd

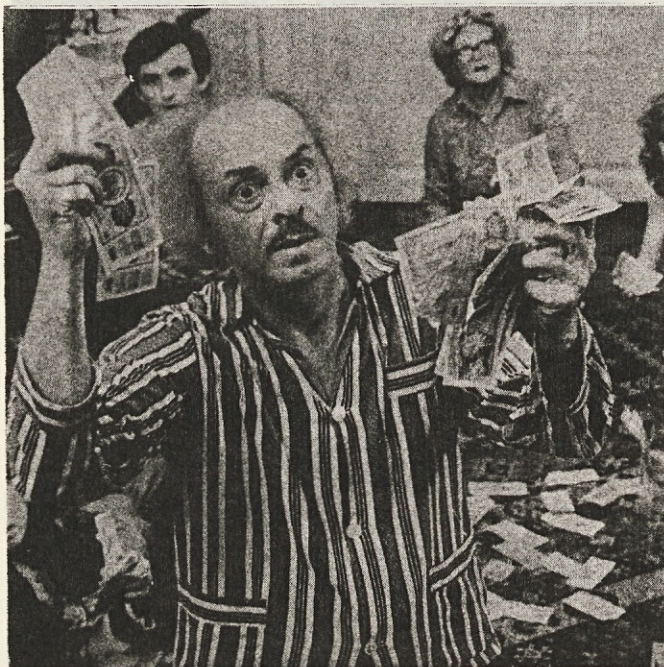
Muke vsakdanjega življenja in njegovih stisk so standardna tema velikoserijske filmske komediografije, ki zori pod zelo različnimi družbenimi prikazovi na domala enak način. Protagonisti tovrstnih filmskih prikazov so uboge človeške pare, ki so kot volički vprežene v svoja življenjska ojesa. Najbolj značilen prototip takšne komedijske strukture je pisarniški molj, ki se vse življenje peha za svoj vsakdanji kruhek, vselej pod pezo šefovske hierarhije, odvisen, vdan, do zadnjih vlaken zmanipuliran, naj se tega zaveda ali ne, s plašnicami na očeh, medtem ko ga doma čaka zahtevna vloga družinskega skrbnika, poglavarja velike, nonšalantno objestne družine ob tako ali drugače oblastni ženi, skratka: stekleni zvon brezizhodnosti, kamorkoli se obrne. Komična osnova takega lika je ponavadi tudi njegov status homo duplexa. Če je v okviru hierarhične piramide na svojem službenem mestu ves tih in ponižen, si doma kdaj pa kdaj vendarle drzne stopiti na prste, čeprav je tudi to brez haska. K oznakam prototipa sodi tudi to, da je praviloma majhne rasti, v dve gube zvit človeček, zvegan in ves neroden, torej smešen in usmiljenja vreden že na prvi pogled.

Filmi na to temo so nekakšni serijski multipli. Takih komedijskih faktur smo v dolgoletni gledalski praksi doživeli že veliko. Tudi v naša območja so jih prinašali vetrovi z vseh strani, še najpogosteje z italijansko-mediteranske, kjer imajo humoreske te provenience svoj znani domicil.

Jugoslovanski humorni projekti, vsaj kar zadeva nižje, neavtonomne ustvarjalne plasti, niso kdove kako izvorni ali samobitni kljub nušičevski in nasploh beograjski bulvarno-komediografski šoli, ki jo je še zlasti gojila tamkajšnja televizija. V mnogočem se zgledujejo po tujih, internacionaliziranih estetsko-izraznih modelih, ki jih lahko brez mnogih zadržkov poimenujemo tudi zvrsti. *Tesna koža* je tipičen primer takega vpenjanja v karakteristike zvrsti. Gre za realizacijo projekta, ki ga njegov avtor, znan po neselektivnosti svojih filmskih dejanj, ni zastavil z umetniško-sporočilnimi težnjami, temveč z očitno izpričanim namenom, da se vsakršnim zahtevnejšim kriterijem že vnaprej odreče. Zanimala ga je edinole povnanjena humorno-parodična nota, ki bodi enakomerno razprostrta prek vseh sekvenc in posameznih kadrov, tako da bo gledalske avditorije neprenehoma zagrevala in iz njih zvaljajala hahljanje, pri marsikom seveda na lasten (in režiserjev) račun.

Film na temo »tesne kože« bi se bil lahko približal tatijevskim dimenzijam, ko bi se ga bil Milošević lotil z bolj selektivnim odnosom do posameznih sestavin, likov in humornih poant.

Viktor Konjar



## Tretji ključ

(Treči ključ)

scenarij: Pavao Pavličić  
 režija: Zoran Tadić  
 kamera: Goran Trbuljak  
 scenografija: Ante Nola  
 glasba: Aleksander Bubanović  
 igrajo: Božidar Alić, Vedrana Medimorec  
 proizvodnja: Centar film, Beograd - TV Zagreb

V *Ritmu zločina* so na koncu podrli tisto staro in prijetno hišo v zagrebškem predmestju, kjer je učitelj, ta prosvetna figura racionalnosti, osuplo in nejeverno poslušal malo ekscentričnega starca: ta mu je sprva z drobnim veseljem samotnega raziskovalca, prepričanega v svoje odkritje, in nato z naraščajočo zaskrbljenostjo razlagal svojo fantastično teorijo o ritmičnih zakonitostih pojavljanja in ponavljanja zločina. Zakaj je bila ta teorija fantastična? Ker je izhajala od označevalca oziroma označevalne množice (statistike in poročila o zločinih) ter na tej osnovi napovedovala »nekaj realnega«, zločin, ki mu je uspela določiti časovne in krajevne koordinate, celo žrtev, ne pa tudi storilca. In to je bistveno: če bi napovedala storilca, se prerokba ne bi uresničila (storilca bi lahko prijeli, preden bi zagrešil zločin) in sploh ne bi bila prerokba (storilca pač ni mogoče prijeti, dokler ni storilec), kar seveda pomeni, da je za uresničenje prerokbe nujno, da je vsaj en element neznan. Toda ta neznanika tukaj nikakor ni bistveni moment enigmatičnosti pripovedi, kot je to v pravi detektivski zgodbi, kjer so prav tako znana časovna in krajevna določila zločina ter žrtev, neznanika pa je storilec. V pripovedi z »uresničeno prerokbo zločina« je seveda lahko zagonetna zgolj ta »nemogoča vednost«, ki je odkrila »Zakon« zločina in nazadnje sama postala njegova žrtev, ker si je to tudi nezavedno želela. V tej fikciji torej ne gre za zločin (kot v pravi detektivski zgodbi), marveč za govor o zločinu, toda za govor, ki proizvaja suspenz prav s tem, da ni metagovorica: njegov subjekt ni izvzet, marveč je sam zajet v tem, kar govori – je govorec, kolikor je obenem »govorjen«. Prav zato je njegova vednost, če zveni kot fantazmatična, tudi realna: to je v osnovi vednost, ki prevzame nase obupen užitek jezika, ki nam omogoči spoznanje, da smo smrtni.

Na podoben preobrat »kriminalne formule« naletimo tudi v drugem Tadićevem filmu *Tretji ključ*, posnetem po izvrstnem Pavličičevem scenariju, vendar bi se še za hip ustavili pri oni podrti hiši v *Ritmu zločina*. Če je v tradiciji *thrillerja* hiša privilegirano mesto zločina, pa je v tem filmu kraj pogovora o zločinu, ki se – kot njegov »učinek« – pripeti drugje. Ko to hišo podrejo, se pokaže panorama mesta, ki jo v *offu* spremljajo učiteljeve besede, s strahom pritrjujoče starčevi »znanosti« o zakonitosti zločina, ki mu ta panorama odpira novo obzorje. V *Tretjem ključu* je slutnja uresničena, in sicer s perspektivo žrtve, umeščene v mestno stanovanje (to perspektivo bi lahko uzrli tudi kot nadaljevanje tiste »nemogoče vednosti«, ki je starca nezavedno privedla do tega, da je sam postal žrtev).

Mlada zakonca se vselita v novo stanovanje in sta zato denarno povsem izmozgana in zadolžena; opaznih je tudi nekaj namigov, da si je mož, zaposlen kot občinski uradnik, nemara pomagal s kakšno





»zvezo«. Kljub tem namigom pa je uvodna situacija dovolj vsakdanja in »normalna«, da je zrela za spretnitev in suspenz, ki nastopi, ko se v to sceno vpiše pogled. To je pogled, katerega zazna žena, ko skozi okno uzre »sumljive osebe«, ki domnevno motrijo njihovo stanovanje: torej pogled, ki deluje kot »nesmiseln označevalec«, ki pa sproži pravo veriženje drugotnih in dvoumnih pomenov, ko postavi subjekta pred uganko – kaj drugi hoče od mene? In odgovor je že povsem paranoičen: drugi, ta neznosni podobnik, hoče to (stanovanje), kar imam jaz, ker sem tudi jaz to dobil od drugega. To seveda zadostuje, da je uvodna realnost prizora povsem razmaja-na.

Pogledu sledi denar: zakonca dobivata v svojem poštnem nabiralniku anonimna denarna darila. Moževa praktična pamet je ženo, že ujeta v pogled drugega, uspeha prepričati, da bi bila nora, če denarja ne bi vzela (enakega mnenja je bilo seveda tudi puljsko občinstvo), vendar sta nazadnje tudi znorela, ker sta ga jemala. To darilo, kakor je zapeljivo in obeta neko ugodje v realnosti (kar postavlja denar kot objekt libidinalne naložbe), je obenem tudi grozljivo in tesnobno, ker prav kot darilo drugega napotuje k simbolni kastraciji, ki subjekta »prikrajša« za narcistično samozadovoljstvo – in »instrument« tega samozadovoljstva jaza je prav denar, ki zmore kot »univerzalni objekt« zagotoviti »vse ugodje«. Simbolna kastracija priključuje odsotnega drugega, kar je filmu izvrstno uspelo s tem, da tega drugega ni nikoli pokazal kot realnega: drugi je ostal neviden, a zato tem bolj imaginarno navzoč, kakor je obenem naraščala imaginarna navzočnost prostora zunaj vidnega polja. Razcepjenost filmskega prostora na vidni in nevidni del pa je po zaslugi mojstrske Trbuljakove fotografije učinkovala tudi znotraj slike, kjer je imela vsaka svetlobna lisa – in figura, ki se je v njej zarisala – svoj mračni rob.

Denarno darilo odsotnega drugega je zakoncema naložilo »simbolni dolg« in z njim vred krivdo: kaj sta zagrešila, da dobivata denar, ali kaj drugi od njiju terja, da storita za denar. Denarno darilo je torej zakonca konstituiralo kot krivca in obenem interpeliralo v storilca, ki bi se morala žrtvovati zahtevi drugega. Vsi ti učinki bi že lahko zadostovali, da v tem »skrivnostnem« drugem prepoznamo instanco Zakona, če hočete, tudi družbenega Zakona, ki tukaj ureja družinsko razmerje: družinsko razmerje je sprevrženo v »dramo«, kjer žena »v vlogi« histeričarke sumiči moža in ga moleduje, naj »prizna krivdo«, potem prosi, naj »nekaj stori«, dokler se nazadnje oba ne objemata v psihozi žrtve. Družinsko razmerje se torej razvija kot fantazmatični scenarij, ki se odpre v perspektivo žrtve, toda zgolj po zaslugi tega, da odsotni drugi (ali instanca Zakona) od zakoncev pravzaprav ničesar noče: denarnemu darilu ne sledi nobena zahteva, nihče od njiju ničesar ne terja, a prav ta »nič« je tisto, kar je najbolj neznosno in grozljivo, ker dopusti vznik pomena le v fantazmatičnem scenariju strahu – strahu, da lahko to »nesmiselno darilo« pomeni karkoli, tudi (ali predvsem) najhujše. Zakoncema je na koncu preostala krič, ki ga – kot se zdi – *Tretji ključ* ponuja v odgovor, da je prav ta scenarij strahu »darilo« družbenega Zakona.

Zdenko Vrdlovec

## Vonj telesa

(Zadah tela)

scenarij: Živojin Pavlović, Slobodan Golubović Leman  
 režija: Živojin Pavlović  
 kamera: Aleksandar Petković  
 scenografija: Miodrag Mirić  
 glasba: izbor  
 igrajo: Dušan Janičijević, Rade Šerbedžija, Metka Franko Ferrari, Ljiljana Medješi  
 proizvodnja: Film danas, Beograd – Viba film, Ljubljana

Da je Živojin Pavlović (morda še skupaj z Makavejevim in Petrovićem) med najpomembnejšimi imeni sodobnejšega jugoslovanskega filma, je vsekakor zunaj dvoma. Toda *Vonj telesa* kljub zlati areni žal ni dodaten argument, ki bi potrdil pravkar zapisano misel. Čeprav v nekaterih posameznih sekvencah film demonstrira avtorjev smisel za oblikovanje kompleksnih, tudi psihološko zahtevnejših situacij, pa se vse skupaj ne izteče. Železničarsko okolje, ki bi ga mogli interpretirati kot metaforo jugoslovanskega sožitja, izstopa kot prvi plan socialno-etnološke strukture, naslonjene na lokalno obarvano »eksistencialistično« tezo. Le-tej Pavlović tokrat daje interpretacijo, ki ta film reducira na raven vrste drugih (tudi slabših) jugoslovanskih filmskih proizvodov, ki so osredinjeni na upodabljanje ekscesivnih pivskih in prehrabnih navad ob kakšni od variant plemenske godbe. Skozi kopreno zadimljenih kadrov bifejskih, gostilniških ter svatbenih inscenacij v slumovskih prizoriščih, je komaj mogoče razbirati koncipiranost neizdelanih karakterjev, katerih subjektivnost je produkt vpetosti v dezorganizirana in recimo »brezperspektivna« razmerja službe in nekakšne brezdomnosti. Zdi se, da imamo opraviti z dvema poglavitnima akterjema (Bora in Pančo), ki sta si medsebojno le različna in kratkomalo pač na-

O slovenskih filmih, ki so bili predstavljeni na letošnjem puljskem festivalu, smo v naši reviji pisali:

**Rdeči boogie**, št. 1/2 – 1983

**Maškarada**, št. 1/2 – 1983

**Eva**, št. 3/4 – 1983

Film **Dih** predstavljamo v pričujoči številki, o filmu **Somrak** (Suton) pa smo pisali v št. 3/4 – 83.

letita eden na drugega in s tem nastanejo neke relacije zunaj njune kontrole, ki rezultirajo v »pavlovičevsko« nesmiselno končno dejanje, ki pa za razliko od nekaterih prejšnjih podobnih zaključkov Pavlovičevih filmov (recimo *Zaseda*, ali *Ko bom mrtev in bel*) film samo zaključuje, da ga je pač konec. Kajti nobeden od akterjev ni dovolj jasno izrisan, da bi absurдна razrešitev imela kakšno logiko. Kajti če je Pavlović v tem filmu že insistiral na določeni psihogiji svojih akterjev, bi bilo nujno, da bi jo z narativno subtilnejšimi postopki tudi uveljavil kot dramaturško temeljni moment svoje filmske metafore.

Neufunkcionalno dolgi kadri različnih veseljačenj, ki jih spenjajo sekvence potovanj po železnici – slednja so »estetsko« še najuspelejše interpunkcije tega filma – žal niso dovolj, da bi izrisale razmerja med figurami in te figure (kot neke specifične subjektivnosti) same. Tako lahko rečemo, da je skozi linearno potekajoče (in le ob koncu rahlo stopnjevano) odvijanje te filmske naracije mogoče videti nedopolnjene konture konstrukcije metaforične intence, nanašajoče se na vse prevečkrat že ponavljano in spričo tega izčrpano »socialno-filozofsko« percepcijo subjekta brez opore.

Kolikor smo morda mogli pri prejšnjih Pavlovičevih filmih govoriti o specifični subverziji realističnega koncepta v filmu, pa žal ob *Vonju telesa* ni mogoče govoriti o drugem kot, da je zapadel realistični (če ne že kar naturalistični) formuli. Tako smo pač dobili film, ob katerem bi lahko rekli, da eventualna prekinitve uvoza filmskih trakov Pavlovića ne bi mogla posebno prizadeti, saj takšne filme, kot je *Vonj telesa*, lahko izdeluje kar iz blata. Kot realističen prikaz železničarskega žitja in bitja ima film le določene oddaljene in blede socialne ter ideološko subverzivne konotacije, katerih dešifracija pa je možna samo na osnovi poznavanja Pavlovičevih prejšnjih filmskih podvigov.

Skratka, *Vonj telesa* se je morda vpisal v zgodovino jugoslovanske kinematografije kot dobitnik puljskega priznanja, vsekakor pa se ne bo kot film, ki bi k profilu Pavlovičevega nedvomno impozantnega opusa dodal kakšno novo potezo.

Darko Štrajn



## nagrade

na 30. festivalu jugoslovenskega igranega filma v Pulju, od 20. do 29. julija 1983

*Žirija 30. FJIF v Pulju v sestavi:*

France Stiglic (predsednik), Mirko Kovač, Ljubo Jandrič, je pregledala vseh petindvajset filmov in sprejela naslednje odločitve:

### Velika Zlata Arena za najboljši film festivala

je enoglasno dodeljena filmu **Vonj telesa** ŽIVOJINA PAVLOVIČA v proizvodnji »Filma danas« iz Beograda in »Viba filma« iz Ljubljane. Nagrado prejme režiser in proizvajalca filma.

### Zlata Arena za režijo

je enoglasno dodeljena SRDJANU KARANOVIČU za režijo filma **Nekaj vmes** v proizvodnji »Centar filma« iz Beograda.

### Zlata Arena za scenarij

je enoglasno dodeljena ŽIVOJINU PAVLOVIČU in SLOBODANU GOLUBOVIČU LEMANU za scenarij filma **Vonj telesa** režiserja Živojina Pavloviča.

### Zlata Arena za žensko vlogo

je dodeljena LJILJANI MEDJEŠI za vlogo v filmu **Vonj telesa** Živojina Pavloviča. Za to odločitev sta glasovala dva člana žirije: France Stiglic in Mirko Kovač, medtem ko je Ljubo Jandrič predlagal Miro Furlan za vlogo v filmu **Cifra-mož**.

### Zlata Arena za moško vlogo

je enoglasno dodeljena MIKIJU MANJOLUČIČU za vlogo v filmu **Nekaj vmes** Srdjana Karanovića v proizvodnji »Centar filma« iz Beograda.

### Zlata Arena za žensko epizodno vlogo

je enoglasno dodeljena OLIVERI MARKOVIČ za vlogo v filmu **Balkan ekspres** Branka Baletića v proizvodnji »Art filma« in »Inex filma« iz Beograda.

### Zlata Arena za moško epizodno vlogo

je enoglasno dodeljena ZIJAHU SOKOLOVIČU za vlogo v filmu **Vonj telesa** Živojina Pavloviča.

### Zlata Arena za snemalsko delo

je enoglasno dodeljena ŽIVKU ZALARJU za snemalsko delo v filmu **Nekaj vmes** Srdjana Karanovića v proizvodnji »Centar filma« iz Beograda.

### Zlata Arena za glasbo

je enoglasno dodeljena ZORANU SIMJANOVIČU za glasbo v filmu **Balkan ekspres** Branka Baletića v proizvodnji »Art filma« in »Inex filma« iz Beograda.

### Zlata Arena za scenografijo

je enoglasno dodeljena NIKU MATULU za scenografijo v filmu **Somrak** Gorana Paskaljevića v proizvodnji »Centar filma«, Beograd in »Dan Tana«, Los Angeles.

### Zlata Arena za kostumografijo

je enoglasno dodeljena SAŠI KULJAČU za kostumografijo v filmu **Nekaj vmes** Srdjana Karanovića v proizvodnji »Centar filma«, Beograd.

### Zlata Arena za ton

je enoglasno dodeljena HANNI PREUSS za ton v filmu **Eva** Francija Slaka v proizvodnji »Viba filma« iz Ljubljane.

### Zlata Arena za montažo

je enoglasno dodeljena VUKSANU LUKOVČU za montažo v filmu **Balkan ekspres** Branka Baletića

### Zlata Arena za masko

je enoglasno dodeljena ERŽBETU KOVAČU in HALIDU REDJEBAŠIČU za masko v filmu **Igmanski marš** Zdravka Sotre v proizvodnji »Centar filma« iz Beograda.

*Žirija 30. Festivala jugoslovenskega igranega filma v Pulju je ugotovila, da se jugoslovanski film vse bolj usmerja k sodobnim temam med katerimi je mnogo zanimivih izborov in pristopov (Druga generacija, Narasla reka, Cifra-mož, Samo še tokrat, Dih) ali pa Rdeči boogie (ali Kaj ti je deklica), ki je usmerjen k naši bližji preteklosti. Toda žirija meni, da je treba na festivalu dati prednost bolj celostnim umetniškim dosežkom – v prepričanju, da obstajajo tudi druge možnosti vrednotenja in stimuliranja.*

V Pulju, 29. 07. 1983.

## nekatero druge nagrade

### Nagrada »Milton Manaki«

Žirija jugoslovenske filmske kritike je odločila, da se nagrada »Milton Manaki« dodeli režiserju filma **Rdeči boogie** ali **Kaj ti je deklica** – KARPJU GODINI. V ožji izbor za nagrado so prišli naslednji filmi: **Kako sem bil sistematično uničen od idiotov** Slobodana Sijana, **Tretji ključ** Zorana Tadića, **Eva** Francija Slaka, **Dih** Boža Sprajca, **Stopnice za nebo** Miroslava Lekića in **Balkan ekspres** Branka Baletića.

### Nagrada CIDALC

Žirija je z večino glasov dodelila nagrado filmu **NEKAJ VMES** režiserja Srdjana Karanovića.

### Nagrada za filmski propagandni design

Žirija za dodeljevanje nagrade za celotni design je enoglasno nagradila:

- najboljši plakat za film **MASKARADA** avtorja **Matjaža Vipotnika**
- najboljši prospekt za film **RDEČI BOOGIE** avtorja **Matjaža Vipotnika**
- najboljšo fotografijo za film **POHUŠANJE** avtorja **Popovića**

## Pulj '83

# MAFAF '83 – ljubezen?

## Melita Zajc

### Magična naslovnica

Filme z letošnjega MAFAF bi težko označili kot »magične sence«. A naslovnica kataloga, ki ga vsako leto ob festivalu natisne IOFJIF ima naravnost magične, fatalne dimenzije (komaj se človek s »filmom v glavi« pojavi na risbi, že se mu »posveti«, porodi se mu ideja žarnica, ki pa se še pred svojo realizacijo na podobi razleti). Saj, naslovnica je bila natisnjena še pred začetkom festivala in predstavlja prav to, kar je kasneje postal sam festival. Črepinje – amorfni, nesmiselni, neprijetni ostanki nečesa, kar naj bi bila ideja, to je tisto, kar smo od 16. do 18. julija gledali na Kaštelu: onomatopoejski buuuuum z risbe pa je vse, kar je rečeno ali zapisano v zvezi s tem dogajanjem.

### Ljubezen

Ob njej se na tem mestu, kjer »se že vse ve«, nisva ustavila niti jaz niti ti, ki to bereš. Čeprav to ni prvi Ekranov tekst o ljubezni in MAFAF – kako je vseeno mogoče govoriti o ljubezni? Tako, da je ni. Kajti, brž ko rečemo – in ta izjava je v zvezi z MAFAF nujna – da so bili prikazani filmi slabi, se najdemo znotraj delitve po načelu dober ali slab film. Naj bodo dobri filmi še tako redki in presoja še tako subjektivna (prav zato) in naj pametni ljudje še tako razlagajo, kaj je – dober film, moremo in moramo pošteno priznati: dober film je, formule zanj pa ni. Kako to razumeti, če ne prav prek ljubezni, ljubezni, ki daje tisto, česar nimamo, in ki je, kot sleherna ljubezen tega sveta, zgrajena na ljubezni do samega sebe?

Kot taka ima ta ljubezen (ali kakorkoli že poimenujemo to, kar tudi omogoča dober film) največ možnosti udejanjanja prav v avtorskem filmu (avtorski v smislu produkcije, v smislu, ki dopušča koekzistenco avtorstva in žanra). Kateri film je lahko avtorski toliko kot prav amaterski, bolje – neprofesionalni film? Veliko možnosti naploh seveda pomeni tudi veliko možnosti za kakovost in za nekakovost. – Festival, o katerem govorimo, je bil uveljavitev slabega.

### Vsakega nekaj

Po vsem, kar smo videli, je upravičena domneva, da so eden od krivcev za takšne razmere tudi tista odgovorna telesa MAFAF, ki so (verjetno že v preteklih letih) »umetnost« in njene kriterije (kvaliteto), žrtvovali v ustavi deklariranemu pluralizmu interesov, ki je politični pojem in kot tak vsebuje povsem drugačna merila. Kakšna? V obilici filmov in besedovanju z žirijo ni bilo mogoče najti odgovora.

### Ljubiteljstvo

Prav pogovori z žirijo in vprašanja avtorjev kot npr. zakaj njihov film ni nagrajen, uvrščen v selekcijo ipd. pa so bili poleg kašteljskih projekcij seveda zanimiva ilustracija tiste ljubezni, na katero se sklicujejo avtorji/ljubitelji. Kot da bi bila njihova ljubezen perverzna in smo jo označili, kot narcisoidno in egoistično, torej ljubezen, ki naj bi njen predmet in cilj, torej film ponižala v sredstvo. Bodisi v sredstvo za predstavljanje samega sebe, svojih dragih ali podobe svojih idej (film **Poljub**, avtor Zlatko Benko, Kino klub mladih, Zagorje ob Savi), bodisi za nagrado. Odtod posnemanje že uspešnih, priznanih – pogosto bivših nagrajencev festivala, še česče televizije, ki je nadomestila prejšnjega vzornika, torej igrani film in je po svoji primitivni formi in estetični amaterskemu filmu bližja. Natančen zgled tega sta film **Ora** (Goran Djordjević, AF Doma omladine, Beograd) o mladinskih delovnih akcijah-v stilu TV reklame, in film **Praznik** (Bojan Jovanović, AFC Doma kulture, Novi Beograd) o tem, kako se dandanes mestni človek oskrbuje s hrano – v stilu TV reportaže.



## Mojstri, Mojstri...

Ker med vsem tem ničem vendarle iščemo kaj vrednega, lahko rečemo dvoje: da so stari mojstri omagali – tako samostojni avtorji kot tudi klubi.

Naj omenim Kino klub Zagreb (lani in letos druga nagrada); za njihove filme je značilna visoka profesionalnost. A če jim je lani vendarle uspelo vnesti vanje veliko mero avtorskega, nekonvencionalnega (odlična igralska, dramaturška, likovna, tehnična intervencija v plehkost družinske drame – film *Koketre Tombre Djevendre*) tega za letošnja dela ne moremo trditi: film *Dekle kot grozd* (Djuro Crnobrnja) je dokumentarna pripoved o ostareli prodajalki cvetja, ujeta med začetni kader klanja prašiča in končni kader plavolasega dekleta, ki teče prek trate; *Dvigalo za morišče* (Alem Djurič) je črnobeli igrani film o fantu, zaprtem v pokvarjenem dvigalu, z zanimivo kadriranimi sekvencami stopnišča, a z nezanimivim, obrabljenim dramaturškim razpletom (»to so bile sanje«). Toda oba sta bila vsaj prijetna, tako kot recimo magični film *Izziv razuma* (Slobodan Djordjević, AFC, Doma kulture, Novi Beograd) ali lirični *Kompozicija za kamero in magnetofonski trak št. 1* (Petar Magazin, FKK Igman, Konjic), oba narejena v klasični eksperimentalni maniri (likovno komponirana fotografija, presvetlitve, večkratna ekspozicija...). Toda mladih mojstrov, torej ljudi s svežim, inovativnim pristopom ni. Uvajanje video tehnike, ki je nujen odraz svetovne video ekspanzije, lahko brez zadržkov uvrstimo v prej omenjeno vrst plagiatorstva in o njem kljub množici tovrstnih filmov ne izgubljam besed. No, omenimo film S. Miriča (KK Doma kulture, Zenica) *Quick motion*, kot od vseh še najboljši primerek. Edino, kar bi lahko bilo novo, je film I. Verovca iz Ljubljane. Njegov film *No fun* je bil prikazan v alternativnem (nekonkurenčnem) programu in je bil edini »punk film«. V njem, za razliko od pozerstva ljubiteljev, ne gre za narcizem in pozerstvo samo po sebi, ampak kot modus vivendi deklariranih pripadnikov te subkulture deluje prav osvežujoče. A tehnično je tako žalostno primitiven, da tudi ta film ostaja le neuspeh poskus.

## Ljubezen?

Naj pred koncem še enkrat opozorim na troje – žalost in razočaranje v filmu zaljubljenega gledalca, ki si je po ogledu boljše (!) tretjine od stopedeset prijavljenih filmov moral priznati, da je primitivizem, konvencionalnost in prazno plagiatorstvo forme in vsebine edino (celo vse), kar v tem trenutku zmora jugoslovanska produkcija amaterskega filma

– presenečenje nad preroško vednostjo, ki jo izpričuje prej omenjena naslovnica

– ponovno presenečenje nad tem, da so bile kljub vsemu podeljene nagrade

## Kruha in iger

Predvsem iger. Tako se gremo Medklupski in avtorski festival amaterskega filma. S svetom, predsedstvom, žirijo, uradno selekcijo, informativnim programom, programom po izboru avtorjev, programom alternative in seveda uverturnim vzdušjem v festival igranega (profesionalnega) filma, kar vse daje festivalu pečat »zaresnosti«, eminentnosti, resnosti. Vse do nagrad. Kajti prav to, da se podeljujejo nagrade, čeprav ni kaj nagrajevati, ker je vse prikazano enako nevredno (oziroma vredno) in je torej takoj, ko je nagrajen kakšen film, lahko nagrajen tudi katerikoli drugi – torej, ta »vseenostni« značaj nagrad razkrije igro. Očitno je važno le to, da »se gremo«.

Z ljubeznijo ali brez nje – tudi to končno postane vseeno.

## nagrade

Člani žirije 18. MAFAF:  
V. Andjelković (predsednik), N. Lorencin, S. Mičić, F. Slak in B. Štroboja  
so dodelili naslednje nagrade:

### klubom za najboljšo selekcijo filmov

**Zlata plaketa**, Akademski filmski center Doma kulture »Studentski grad, Novi Beograd

**Srebrna plaketa**, Kino klub Zagreb

**Bronasta plaketa**, Klub kino foto amaterjev »Veljko Vlahović«, Kovin

### avtorjem

**Zlata plaketa**, Bojan Jovanović, Akademski filmski center Doma kulture »Studentski grad, Novi Beograd, za film *Praznik*

**Srebrna plaketa**, Alem Djurič, Kino klub Zagreb, za film *Dvigalo za morišče*

**Bronasta plaketa**, Ivan Obrenov, Akademski filmski center Doma kulture »Studentski grad«, Novi Beograd, za film *Odmev sna*

### ostale nagrade

**Zlata plaketa za kamero**, Artur Hofman, samostojni avtor, Novi Sad, za film *83*

**Zlata plaketa za montažo**, Milivoj Unković, Klub kino foto amaterjev »Veljko Vlahović«, Kovin, za film *Vikend zeti*

**Zlata plaketa za ton**, Nikola Grujić, Kino klub »Pro arte«, Novi Sad, za film *Detant*.



**Ekran**  
Začnimo provokativno, je *Balkan ekspres* tvoj film ali je to film drugih?

**Baletić**  
Mislim, da je bistvena komponenta mojega drugega celovečernega filma v tem, da je v njem teamsko delo pripeljalo do nivoja, ki je redke tako v srbski kot tudi v jugoslovanski kinematografiji. Morda film nima kakšnega visokega »umetniškega« dometa, je pa film, v katerem so vsi člani ekipe delali enakovredno in s polno paro! To je prispevalo k temu, da ta film kaže stilsko enotnost, ki je rezultat usklajenega dela med sektorji režije in scenografijo, kostumografijo, glasbo, fotografijo, ...

**Ekran**  
Ne glede na čas dogajanja – med tvojim prvencem *Slivov sok* in *Balkan ekspresom* obstaja neka tematska podobnost, saj se oba ukvarjata z nekim »na videz« marginalnim družbenim fenomenom, ki je sicer dokaj značilen za t. i. filme »srbske dramaturgije« (folklorne atrakcije, narodno-zabavna glasba, »ruralne« oblike življenja, instinktivnost in elementarna čustvenost ljudi s socialnega roba, »ležernost« in »prebrisanost« kot modus vivendi, ...). Vidne pa so precejšnje razlike v režijskem pristopu, saj se zdi, da je »motor« prvega filma neka tematska ekscentričnost, gibalo *Balkan ekspresa* pa narativna ekonomija, značilna za ameriško dramaturgijo.

**Baletić**  
Ker se ne bi rad sprenevedal, vam povem, da mi je *Slivov sok* tudi danes ravno tako pri srcu, kot mi je bil v času nastajanja. Zavedam pa se, da je ta film slabše artikuliran od *Balkan ekspresa*, obenem pa prepoznavam v njem kopico potez, ki pa so, kar zadeva režijsko delo, v drugem filmu resnično bolj definirane, preciznejše formulirane. Drži pa tudi, da je scenarij Gordana Mihića za film *Balkan ekspres* bolj natančno izdelan kot pa scenarij, ki sva ga skupaj

z Milanom Sećerovićem napisala za *Slivov sok*. To mi je omogočilo, da sem se v večji meri posvetil režiji in formalnim vprašanjem, ki sem jih marsikje reševal v skladu z žanrsko tradicijo. Kar zadeva »srbsko dramaturgijo«, ki jo upravičeno navajate, pa mislim, da je tudi *Balkan ekspres* neke vrste žanra v cirilici. Sicer pa se danes v Jugoslaviji veliko baranta na račun žanra, toda prepričan sem, da sta v zadnjih nekaj letih nastala le dva prava žanrska filma, in to *Variola vera* Gorana Markovića in *Kdo neki tam poje* Slobodana Sijana. Morda se jima s filmom *Balkan ekspres* pridružujem skozi mala vrata. Dodal bi še, da je pri nas zelo težko narediti žanrski film, in to iz dveh razlogov: najprej zato, ker to v zelo majhni meri omogočajo produkcijske kapacitete, drugič pa zato, ker v naši kulturi in med uradno kritiko vlada odpor do žanra. Pri nas to vrsto filma še vedno ocenjujemo kot nekaj nižjega, kot nekaj v umetniškem pogledu manjvrednega. Takšno gledanje se mi zdi smešno, še posebej takrat, ko z muko išče in utemeljuje umetniške filme v jugoslovanski kinematografiji. Sam sicer nisem kakšen zanesenjaški ljubitelj žanrskega filma, saj, če kdo naredi žanrski film, še ne pomeni, da je tudi dober, kajti vprašanje žanra je veliko bolj zapleteno, kot si marsikdo pri nas zamišlja. Ta problematika se v svetovni kinematografiji zelo intenzivno prečiščuje, pri nas pa so te stvari še v precejšnjem zaostanku, zato najbrž tudi vlada tako primitivna dramaturgija v jugoslovanski kinematografiji. Dramaturgija, ki je počasna, zavlačujoča, »literarna« dramaturgija, ki smo jo včasih imenovali »turška« dramaturgija oziroma »turška« režija. Ker pa v Turčiji zadnje čase delajo odlične filme, je ta termin že nemogoče uporabljati.

**Ekran**  
Dnevna kritika, vsaj njen precejšen del, ti je zamerila, češ da si z *Balkan ekspresom* dokazal samo to, da znaš dobro prepisovati

puljski pogovori

## »Balkan ekspres« – žanr v »cirilici«

pogovor z  
Brankom Baletićem,  
režiserjem filmov  
*Slivov sok* in *Balkan ekspres*

vati modele žanrskega filma oziroma da kapiraš celo nekatere žanrske matrice, ki so se s Sijanom in Markovićem uveljavile tudi v naši kinematografiji. Menimo, da ni tako in da ti ne prepisuješ »jezika« žanra, ampak da pišeš svoje filmske tekste po kodu, ki ga je s številnimi variantami izoblikovala klasična žanrska produkcija. Ta tvoja pisava pa ima specifična obeležja.

**Baletić**  
Priznati moram, da se na teoretičnem nivoju z žanrsko problematiko nisem kaj posebej ukvarjal, zato tudi ne morem določene govoriti, v kolikšni meri obvladam žanrsko pisavo. Pri delanju *Balkan ekspresa* me je prej vodil nekakšen »žanrski instinkt« kot pa neka vnaprej določena koncepcija oziroma šolska, priučena, »avtomatizirana« žanrska pamet. Med žanrskimi filmi so me posebej pritegovale glasbene komedije in menim, da sem tudi iz njih prevzel gledanje, kako vključiti glasbene segmente v celoto filma. Ti glasbeni segmenti namreč ne smejo biti neke samostojne točke, neki vložki za oddih, ampak morajo biti funkcionalno vključeni v zgodbo filma, in to z »glasbeno-spektakelsko« pojavnostjo kakor tudi z vpetostjo te glasbene točke v pripoved. To sem se naučil na akademiji, če se nekoliko poigram, ko sem »šprical« predavanja in gledal ameriške filme. Zato sem tudi bil slab študent.

**Ekran**  
*Balkan ekspres* lahko opredelimo kot žanrski film z distanco, saj klasičen žanrski film le malokdaj vzpostavlja razmik (ironičen, »zavesten«, ...) do tega, kar pripoveduje. Vendar pa ta distanca ni izpeljana samo na formalnem nivoju, ampak se še bolj izrazito kaže v načinu pripovedovanja, v izboru teme in v zastavitvi junakov. Vse to pa postane še toliko bolj razvidno, če *Balkan ekspres* primerjamo z jugoslovanskim »vojnim filmom«.

**Baletić**  
Kakor koli že, ko sem delal *Balkan ekspres*,

se nisem držal nekega vnaprej določenega modela filma. Prej bi rekel, da sem iz »strahu«, imenujmo to tako, da žanrskih pravil dosledno ne obvladam, vzporedno z režiranjem neprestano razmišljal o načinu dela. Strinjal pa bi se z vami, da je v filmu *Balkan ekspres* najbolj vidna morda prav distanca do t.i. »discipline« jugoslovanskega vojnega filma. Zdi se mi, da sem opravil premik v pristopu k obravnavanju nekega obdobja, v mojem primeru do leta 1941, ki je v naši kinematografiji že skorajda drastično kanonizirano. Zdi se mi, da so filmi iz petdesetih let, ki so obravnavali temo vojne in revolucije, veliko boljše kot pa kopica filmov, ki je nastala v zadnjih dvajsetih letih.

### Ekran

Tvoj film je zgrajen na številnih domislicah, šalnih in gagih, na operacijah, ki ta film najbolj odmikajo od konvencionalno – realističnega narativnega filma in ga vpisujejo v območje »stilizacije«. Ta »komedijski« aparat pa vnaša v film številna presenečenja, saj se dogodki neprestano odvijajo na dvoumen način, zunanji videz se mnogokrat izkaže le za masko, skorajda vsa predvidevanja pa so izigrana. Lep primer za to je epizoda z nemškim vojakom, kjer vsi pričakujemo, da bo postopal kot najbolj kruti nacist, v resnici pa se izkaže za komunist.

### Baletić

Ce smem tako reči, »komično« logiko našega filma smo zavestno oblikovali. Kot sem že omenil, mi smo želeli razbiti neke kanone, ki veljajo za jugoslovansko kinematografijo oziroma za naš vojni film. V njem je vse črno-belo, jasno. Vojna se v njih kaže zgolj kot vojna uniform, brez duha in življenja. Prav zato smo v našo filmsko pripoved vnesli dvojne in trojne obrate. V tej luči je tudi zastavljena sekvenca z nemškim vojakom, »dobaviteljem«, mleka, ki ste jo pravkar omenili. Vendar pa se v poteku filma z njim še marsikaj dogodi, kar sicer »kvari« njegovo podobo komunist, toda v bistvu se v filmu izkaže kot pozitivna figura. Ne bi rad filozofiral, toda z našim filmom smo želeli predstaviti vojno kot »kaos«, kot situacijo, v kateri se vsi običajni parametri največkrat zamenjajo, kjer se cel sistem vrednosti ruši, kjer nastopa absurd.

### Ekran

Naslov filma *Balkan ekspres* je tudi ime za glasbeno skupino, ki je v središču pozornosti tvojega filma, za skupino, ki ji je glasba predvsem maska za drugačna početja, maska za uspešnejše opravljanje »malih in večjih« kriminalnih poslov. In prav zato, ker imajo dovolj dobro izdelano masko, tudi lahko marsikoga prinesejo naokrog oziroma celo uspešno trgujejo z »nacistično« ideologijo, ki ne prepozna, da je velikokrat v njihovi pasti.

### Baletić

Naša glasbena skupina, naši junaki so pravzaprav majhni tatovi, simpatični negativci. Kakršnikoli so že, oni so dosledni, celo tako dosledni, da gredo zaradi tega v smrt. Oni sicer so marginalci, ljudje, ki se obnašajo »izven« vseh moralnih kodeksov, vendar pa, kakršnikoli so že, oni so boljše od okolja, v katerem so, prav gotovo pa boljši od trenutka, v katerem živijo. Zato smo si tudi film zamislili kot igro, v kateri morda prav oni najbolj dosledno igrajo svojo vlogo, pa četudi za ceno smrti. V skladu s tem smo jim tudi dodeli imena junakov iz stripov; recimo glavnemu junaku je ime Popaj. Zanj vemo, da deluje instinktivno in intuitivno, on ni član partije ali zastopnik kakšne ideologije, vendar pa – kadar se razbesni in če ima pri roki spinačo, vsi vemo, kaj doleti tiste, ki ga razjezijo.

### Ekran

*Balkan ekspres* je v tematskem pogledu dokaj »subverziven«, vsaj kar zadeva tradicijo jugoslovanskega vojnega filma. Subverzivna dimenzija je predvsem v vplelavi lumpen-proletarcev kot osrednjih nosilcev zgodbe. Vendar pa se zdi, da so zato, ker si jim omogočil nastop v žanru vojne filma, moral plačati ustrežno ceno oziroma so morali lumpenproletarci nastop v FILMU plačati s svojim življenjem.

### Baletić

Možna je tudi ta razlaga, čeprav menim, da je vzrok za »plačilo« predvsem v njihovi doslednosti. Dosledni so med drugim tudi tako, da ne glede na vojno viroh še vedno opravljajo svoj osnovni »posel«. In ker so v tej novi situaciji tisti, ki imajo denar Nemci, njih oni sleparijo in jim krajejo. Na koncu filma ostaneta živa sicer res samo illegalec in židovska deklica; tudi to je »bolezen« jugoslovanskega filma, namreč, ker mora nekdo na koncu ostati živ, da prenaša neko spoznanje in ideje naprej. Kar zadeva moj film, menim, da konec ne prinaša samo »ideološko« bogastvo, ampak da prinaša tudi bogastvo, ki je posledica srečanja in izkušnje z ljudmi, z lumpenproletarci iz glasbene skupine *Balkan ekspres*. Na koncu filma plava po reki tudi »duh« in »šarm« lumpenproletarske »bande«. Dodal bi tudi, da je v Jugoslaviji v drugi svetovni vojni umrlo več kot milijon in pol ljudi ali vsak deseti Jugoslovanc. Med njimi je bilo prav gotovo precejšnje število tistih, ki niso bili organizirani, ki niso bili partizani in komunisti, torej številni, ki niso zavestno umrli v imenu revolucije in boljše prihodnosti. O delčku njih sem naredil film *Balkan ekspres*, o ljudeh, ki so umirali, pri tem pa ohranjali »zdrav« odnos do življenja, in morda je ta njihova »življenjskost« v marsičem prispevala, da se je vojna končala tako, kot se je. Po drugi strani pa sem tudi nekatere Nemce v mojem filmu prikazal kot ljudi, ki čustvujejo in mislijo. V naših vojnih filmih so Nemci večinoma UNIFORME. Zato sem tudi namerno posnel sekvenco z nemškim oficirjem, ki ga igra Radko Polić, v kateri žaluje za žensko, ki jo je ubil in ki jo je imel rad, sekvenco, v kateri je Radko Polić tragično »zaskočen« in ga sploh ne zanima ozadje, kjer leti v zrak obalno gostišče. Vse njegove vojne in bitke so se končale v trenutku, ko je ubil žensko, ki jo je ljubil.

### Ekran

Po tem sklopu bolj tematskih vprašanj in odgovorov, bi se ponovno vrnili k problemu režije. Kako ti gledaš na vlogo in mesto režiserja kot avtorja v filmu, ki ima izrazitejša žanrska obeležja? Vemo namreč, da je pojem AVTOR v jugoslovanskem filmu vezan v prvenstveni meri na avtorski film, na tip filma, ki izpostavlja režiserja kot »magično« figuro, ki ima celoten film v oblasti in ki to svoje privilegirano mesto izrablja tudi zato, da v filmu materializira svoje subjektivne vizije.

### Baletić

Ne samo to, da se ne prištevam k AVTORJEM, ampak se nelagodno počutim vsak tisti trenutek, ko kritika skuša odkriti v mojih filmih kakršnekolik poteze, ki bi me priključile k starim konceptom o avtorskem filmu. Predstava o avtorski kinematografiji pri nas je resnično nekaj, kar me v slabem pomenu besede vznemirja. Sam hočem čedalje bolj obvladati režijski posel, ne pa da bi nekoga prepričeval o mojih sanjah in vizijah. Jaz sem pač režiser, in želim, naj me zaposli, kdor ima denar. Ne zahtevam ga veliko. Kor režiser se prištevam k tistim filmskim delavcem, ki delajo »bioskopske« filme. Prav zato tudi pojava t.i. šund filmov v jugoslovanski kinematografiji ne

gledam zgolj z negativnimi očmi, ampak jih razumem kot tisti predpogoj, ki je vrnil publiko jugoslovanskemu filmu in hkrati tudi zagotovil publiko filmskim režiserjem, kot so Kusturica, Šijan, Grlič, ... Naša naloga je predvsem v tem, da delamo dobre »bioskopske« filme in da presežemo nivo primitivnih, cenenih, banalnih »urbanih« in »ruralnih« komedij.

### Ekran

Zato je najbrž res, da je bila jugoslovanski kinematografiji potrebna poplava slabih žanrskih filmov, filmov, ki so na zelo banalen način kopirali določene tematske in formalne značilnosti žanrske produkcije. Vendar pa je treba priznati, da je bil delež režijskega dela v tej produkciji skorajda zanemarljiv. Predpostavljamo, da se šele s filmi Markovića, Šijana, Tadića, ... režija ponovno uveljavlja kot tisti oblikovalni princip, ki je temeljni nosilec metonimijskih in metaforičnih dimenzij filmskega teksta. In to je najbrž tudi edini prostor, kjer se režiser lahko kot avtor vpisuje v film.

### Baletić

Razumevanje režiserja kot avtorja sprejemam. Nimam pa nikakršnih iluzij, da bo kdo v naši kinematografiji kaj kmalu razumel to pozicijo režiserja. Zato tudi trdim, da ne glede na to, ali rečemo za Šijanove, Tadićeve, Markovićeve ... filme, ali so žanrske mojstrovine ali ne, pa njihov pomen za jugoslovansko kinematografijo še dolgo časa ne bo razviden. Njihova vloga je pri nas še vedno nejasna.

### Ekran

Zadnje čase se je v Jugoslaviji ponovno izoblokovala generacija režiserjev, ki želi delati »bioskopske« filme. To v naših razmerah pomeni skorajda »ekscen«, saj gre za filme, ki imajo številno publiko in so hkrati zelo dobri. V razvitih kinematografijah je to povsem normalen pojav, saj je film kot oblika »kulture industrije« samoumevno vpet v trikotnik režiserji, publika in producenti (kar je pri nas pravzaprav kulturna politika). Zdi se, da so v naši kinematografski situaciji elementi tega trikotnika v precejšnjih nasprotjih.

### Baletić

Menim, da je zadnje čase prišlo med nami, režiserji in publiko, do določenega spora, saj je večina kvalitetnih filmov zadnjih let imela tudi številan obisk. Veliko težje pa se je boriti za dobre projekte z žanrskimi obeležji pri producentih oziroma pri za film zadolženih kulturno-političnih »institucijah« in forumih, saj filme še vedno delijo le na visoko umetniške in komercialne. Zato je najbrž Zoran Tadić, ki menim, da dela resnično režiserske filme, čeprav specifične in komorne, potreboval toliko časa, da je prišel do prvenca. Pred kratkim je izjavil da je kot režiser pravzaprav marginalna pojava v jugoslovanski kinematografiji. Ta njegova misel je lucidna, vendar pa se mi zdi, da stvari le niso tako pesimistične, saj se je s Šijanom, Markovičem, Grličem izoblikoval v jugoslovanski kinematografiji trend, ki spreminja utečene odnose v našem filmskem kolektivu. Mislim tudi, da je bila ena izmed zmot velikokrat prenapetih »ideologov« in ustvarjalcev avtorskega, umetniškega filma ta, da so podcenjevali publiko. Vsekakor nočem zanikati, da se je jugoslovanski avtorski film šestdeset let dvignil na evropski nivo; hočem le reči, da se je ta izvirni pojav v sedemdesetih letih predvsem umetno podaljševal, in to večinoma na račun ideje, da je treba naše »ljudstvo« prosvetliti in izobraziti. Naša izhodišča so drugačna, mi publiko ne podcenjujemo.

Pogovarjala sta se

**Bojan Kavčič** in **Silvan Furlan**,  
ki je pogovor pripravil za objavo.

puljski pogovori

# Potrebujemo kinematografsko institucijo po meri naših sposobnosti

pogovor z Želimirjem Žilnikom, režiserjem filmov *Zgodnja dela* in *Druga generacija*

## Ekran

Najprej nas zanima tvoj daljši televizijski projekt, v katerega spada tudi naknadna »filmska« verzija *Druge generacije*.

## Žilnik

Ne morem mimo tega, da ne bi govoril o mojem osebnem odnosu do domače kinematografije, čeprav ne bi rad ponavljal že tolikokrat izrečenih misli. Ljudje lahko mislijo, da je moj »slučaj« pri domačem filmu nesrečna zgodba nekega režiserja. Zame je to zdaj slaba tolažba, zato je že bolje, če jaz (Ž. Ž.) mislim, da je šlo za dogajanje v kinematografiji, ki tako rada onesrečuje, ker je pač slabo organizirana in ne zmore proizvajati tega, kar bi kot del naše kulture morala. Ni mi preostalo drugega, kakor da si poiščem tak *kotiček* ustvarjanja, ki po svoje pripomore k »dekonstrukciji njene normalnosti«. To mojo izjavo morate razumeti kot metafore: nisem proti jugoslovanski kinematografiji, pač pa se borim proti nečemu, kar se je vsiljevalo od zunaj: birokratiziranje njenih struktur. Jugoslovansko kinematografijo je oblikovalo dosti dragocenih ljudi v času, ko ni bilo lahko izgraditi zadovoljivo tehnološko bazo, polnokrvno izučiti potrebne kadre, osmisliti njeno govorico in pametno postaviti njeno »tržno« obratovanje. Vendar imam občutek, da je leninovo načelo o filmu kot »najpomembnejši umetnosti« že v petdesetih letih pripodilo k naši kinematografiji preveč iluzionistov, ki se niso zavedali pomena te predpostavke. Ti iluzionisti so na film v pomembnih trenutkih gledali onkraj njegovih zmožnosti. Tokrat se je rodilo dosti zmot, ki še dandanes veljajo v jugoslovanskem filmu. To so neustrezna ekonomska zgradba, premalo obrtniškega znanja, ne skrb za vključevanje novih kadrov, pomanjkljiva distribucijska politika, slaba izobraženost filmarjev itd. . . . Ves ta sklop odsotne radovednosti, nujnega poznavanja (ekstra-in) kinematografskih parametrov ter primerne obnašanja je domačo filmsko poizvajanje zapeljalo v slepo ulico malih provincialnih mitologij, domačijsko pretencioznih dogovarjanj ali tekmovalni, kjer za ustvarjalno pamet preostaja nekaj čudnih koticikov, zanemarljivih marginalij in podobnih pozicij, ki se jih uradna pamet spomni samo takrat, ko ji nekoliko »ponagajajo«. Disharmonični stroj naše kinematografije ni nikoli zmožel plodne razrešitve konceptualnih razhajanj v pogledih na fenomen kinematografije. Eliminacija je bila primernejša od možnega dialoga: Cap in Bauer s konca petdesetih let, komedija z začetka šestdesetih ter socialnokritični film s konca istega desetletja so obtičali v pozabi, čerav-

no se filmov ne zmore pozabljeni na isti način kakor morebitnih življenjskih grehov. Idejana kritika je pravica demokratične družbe, opozarjanje na morebitne zmore njena dolžnost. Veliko sem razmišljal o tem v vseh letih, ko nisem delal, in danes sem prepričan, da so levji delež eliminiranja nosili vedno isti iluzionisti iz kinematografije in da so zmore proizvod taiste branže. Ostaja seveda vprašanje, zakaj je širša družbena skupnost ostajala na robovih zanimanja za te anomalije. Posledice teh in vseh drugih zmotnih početij so ogromne: živimo in delamo v kinematografiji, ki ni zadovoljivo osmislila svojega socialnega statusa. Kako naj potem govorimo o neprekinjeni proizvodnji, o avtorskih opusih in običajnih uspehih, o solidarnosti in lepih trenutkih? Če ni pravih ljudi na odločilnih mestih v kinematografiji, tudi peresa in kamere ne zmorejo o času, ki ga živimo, govoriti tako, kakor gledalci pričakujejo: pogumno in odprto, za užitek in razmislek.

## Ekran

Prav je, da si pojasniš tvoje nazore o razmerah v kinematografiji. Enako se nam je zgodilo tudi v nekaj intervjujih (Sijan, Tadić) z »marginalnimi režiserji«. V naravi sleherne »frustracije« obstaja možnost globalnega razmisleka, tako da nas tvoje razmišljanje niti ni presenetilo. Vendar je bolje, da te ponovno spomnimo na tvoje sedanje delo.

## Žilnik

V kinematografiji, ki ni sposobna ustvariti svoje avtonomne govorice in tako pristaja na nivoju plehke analogije stvarnosti, sem se zatekel v drugi medij, ki je direktnejši in težje zabrede v našete neumnosti. Začel sem z delom na televiziji iz prepričanja, da je naša televizija glede na to, kar omogoča, bolj zdrava in bolj demokratična od našega filma. Govorim o našem prostoru, da ne bi bilo pomote. Ko primerjam televizijo in film, ne mislim toliko na njune lastne posebnosti in možne korelacije, temveč na zelo *domačo* ureditev možnosti dela znotraj obeh medijev. Ne ukvarjam se s stalno odprtim televizijskim očesom, z direktnimi programi, temveč s filmskim projektom v več nadaljevanjih, ki ga proizvaja televizija in je njej tudi prvenstveno namenjen. Gre za serijo kulturno-antropološko zasnovanih projektov o našem prostoru, ki sem si jih oblikovno zamislil precej intermedialno, nekeje med filmom in televizijo. Ne počutim se več kot filmski režiser, prej bi rekel, da postajam medijski raziskovalec. Verjetno je moja zdajšnja pozicija paradoksalna, ker ustvarjam s filmsko tehnologijo znotraj medija, ki je drugačen od

filma. O tem paradoksu razmislite sami. Po moji presoji je pač rezultat moje lastne in neke širše, vsem znane zgodbe.

## Ekran

*Druga generacija* je torej prvi rezultat te usmeritve?

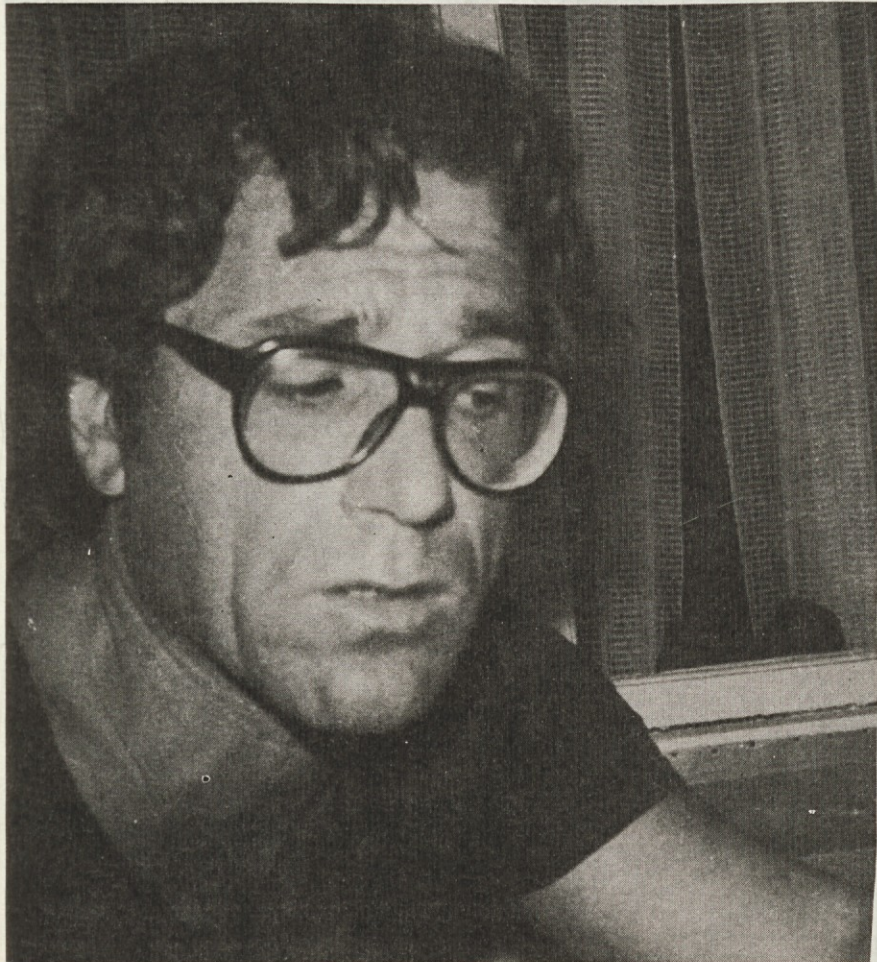
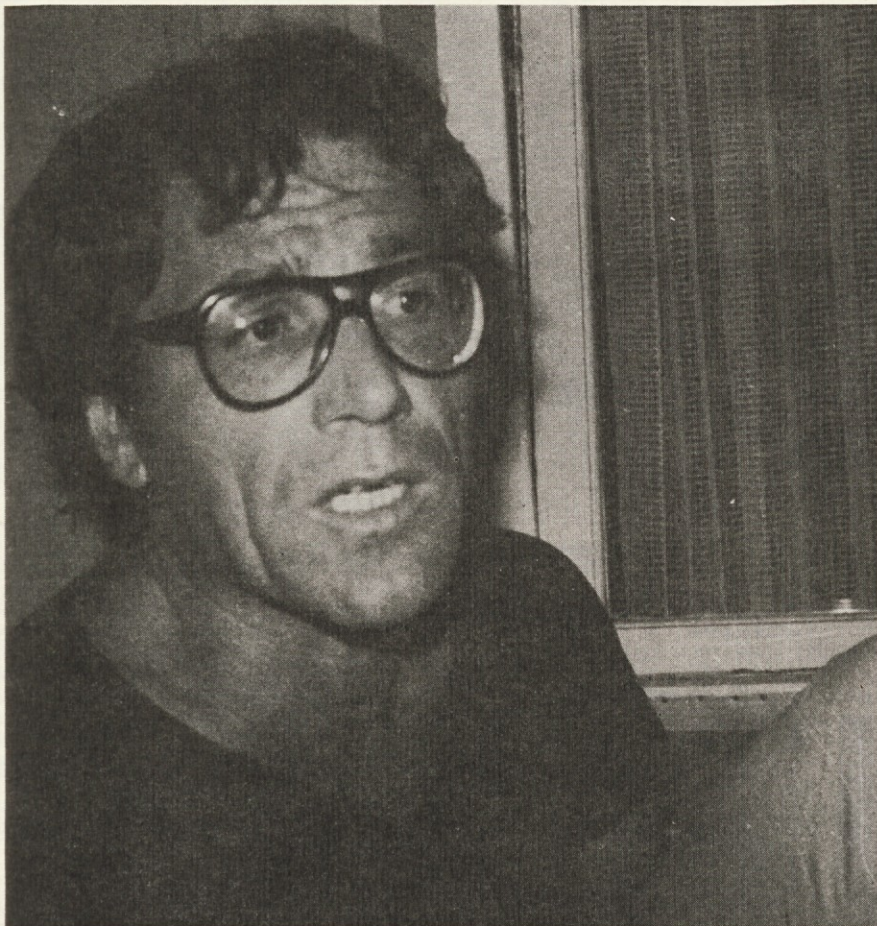
## Žilnik

Tako nekako. Epizoda programa, ki bo imel dvanajst tematsko zaokroženih nadaljevanj. Pričevanje o času, ki ga živimo in ki ga naš film inertno »izpušča«. Med televizijo in življenjem pa pogojno obstaja nekakšna podobnost pri zavzetosti za problematiko sedanosti. Ta vzporednost me privlači, ker so njeni kriteriji izven klasičnih kulturnih parametrov. Človek lahko zavzema stališča do nečesa, kar mu je tik pred nosom. Lahko ruši tabuje celo tam, kjer obstaja samoumevna družbena kontrola, ker gre v primeru televizije za »nacionalni medij par excellence«. Uradniški kritiki in njenim ideologom kakor da se izmika to, kar je bolj medijsko direktno od ustoličenih in tradicionalnih oddajnikov. V tem je, paradoksalno, dokaz več za njeno konvencionalnost ter ozkost.

*Druga generacija* je projekt, ki govori o otrocih naših zdomcev. Na problem ekonomske migracije nisem hotel gledati s klasičnih eksistencialnih in domotožnih pozicij. O tem je bilo že mnogo napisanega in pokazanega. Na problem odhoda na tuje in na težave prilaganja v novem etničnem in družbenopolitičnem okolju sem gledal kot na svojevrstno obogatitev življenjskih kvalitit, ki se nujno prenašajo z zdomcev na njihove v tujini rojene otroke. Ti otroci so šolani v drugem sistemu, vendar jih do domovine vežejo imenitna človeška čustva. Poznajo realnost, znotraj katere živijo, ničesar pa ne vejo o domovini svojih staršev. Ko skušajo to vrzel zaploniti z vrnitvijo v Jugoslavijo, se znajdejo v zagati. Naš srednješolski sistem ni izdelal instance, ki bi premostila to težavo in tudi tem Jugoslovanom omogočila pravo vključevanje v tukajšnje življenje. Ti otroci bi lahko bili most med kulturami in narodi, v resnici pa so izgubljena generacija, tenkočutna in hitro ranljiva do najbolj nevarnih zapeljevanj. Pred nami stoji problem velike družbene relevantnosti, ki bi ga morali zelo hitro rešiti. Ne samo zato, ker je te otroke lahko ideološko zmanipulirati, temveč predvsem zato, ker smo to njim in njihovim staršem dolžni.

## Ekran

Lahko kaj poveš o metodi »šivanja« fikcije iz obilice dogodkov, ki so se tem mladim ljudem prej dogajali v artikulaciji, »ki je bila samo življenje...«

**Žilnik**

Spremljal sem usodo te mladine na obeh straneh državne meje. Ko sem raziskoval njihova početja in nasploh ves sklop pripetljajev, v katerih so se znašli, nisem mogel ostati indiferenten. Poznate zgodbe o angažiranih reporterjih. Tudi sam sem moral preseči določeno vsiljivost, ki bi lahko za vselej zakrila spontanost njihovih reakcij in verodostojnost moje analize. Ko sem razmišljal o načinu uprizoritve mojih izsledkov, sem se odločil za reprezentacijo na način fikcije. Ni mi bilo do klasične dokumentarne metode, ker s svojim posegom nisem hotel prekinjati tega, kar se je tem ljudem ves čas dogajalo.

*Druga generacija* je v bistvu kombinacija naknadne uprizoritve tega, kar je ta mladež prej zares doživela; »beležim« tudi njihovo vedenje med snemanjem. Šlo je za nekakšen »work in progress«, ki se je zaustavil po določenem dramaturškem loku, ko je delo zaobjelo določene pripovedne instance na osnovi načrtovanega in spontanega skupaj. Težil sem k temu, da bi pripoved o tej izgubljeni generaciji nudila užitek ob njenem gledanju in nas prizadelo vsaj v tisti minimalni meri njene gole vzburljivosti.

**Ekran**

Ali si zato napravil tudi filmsko varianto, ki smo jo gledali v Pulju?

**Žilnik**

Samo deloma zato. Ne vem, zakaj naj bi bil moj »anti-film« (če ga osmišljam po načinu njegovega nastanka, po delovanju njegove govornice) »slabši« od slaboumne tržne komedije in zdolgočasenih fondovskih filmov? Modnim komedijam primanjkuje pameti, sizovski filmi pa bi morali izgledati kot Herzogov *Kaspar Hauser* (če že tako radi upodabljamo svoje mitološke tradicije). Pa ni tako, ker jugoslovanska kinematografija temelji na laži kot osnovni kvaliteti birokratskega izživljanja. Mladinski tisk, rock glasba, teater in literatura, pa morda še kaj, so področja naše kulture, kjer birokratsko uživanje ne zmore prevladati in zato smo od teh panog deležni vrednih rezultatov. Filmarji pa grosso modo živimo v izumetničeni mreži jalovih ribičev ljudskih duš, kjer je mogoče priplavati do obale z naravno pravico in človeškim dostojanstvom. Ta pot navzdol se začne že v filmskih šolah, ko te vpnejo v to ogromno iluzornost, ki se nato udejanji v dolgih hodnikih naših televizijskih centrov. Nihče (skoraj nihče) ne omogoči mladim režiserjem, da bi se lahko pobahali vsaj s tako spolzkim zadovoljstvom, da bi pri svojih petindvajsetih letih obranili čast republiškega fonda za kinematografijo. Ne nagovarjajte me, naj skušam imenovati to generacijo! Lahko rečem samo to, da se je ta ali oni mladenič odločil za film kot življenjski poklic. Veliko ljudi čaka, da vidi kaj dobrega. Med njimi pa obstaja nezdrava instance, ki požira običajna pričakovanja. Posledice so žalostne.

**Ekran**

Kaj je po vašem potrebno soriti, tovariš Žilnik?

**Žilnik**

V jugoslovansko javno življenje se je vrnil ekonomski realizem. Tu je veliko mladih ljudi in dosti nove medijske zavesti, ki prihaja z novimi tehnologijami. Birokratski dinozaver jugoslovanske kinematografije se bo zrušil sam od sebe. Verjamem, da smo sposobni ustvariti tako kinematografsko institucijo, ki bo po meri naših sposobnosti.

Pogovarjal se je **Jože Dolmark**



TA PLAKAT, KI JE PRED VAMI, JE JAVNO DARILO TOVARIŠU  
BOJANI ŠTIRU Z VIDE FILMA V...  
SISTERSCI Z VESNE FILMA V...  
DOGONJATA, KDO JE BOLJAN, KOT SE...  
NASTANJI IN PRIKAZOVALJU NOVEGA...  
PREJETERA, BO...  
DAROVALCA,  
REŽISER BOGD...



## novi slovenski film

## DIH

scenarij: Željko Kozinc  
 režija: Božo Šprajc  
 kamera: Valentin Perko  
 scenografija: Jani Kovič  
 kostumografija: Irena Felician  
 glasba: Jani Golob  
 ton: Matjaž Janežič  
 montaža: Damir German  
 direktor filma: Pavle Kogoj  
 igrajo: Draga Potočnjak,  
 Ivo Ban,  
 Milena Zupančič,  
 Faruk Begoli,  
 Zvone Hribar,  
 Vojko Zidar,  
 Polde Bibič

proizvodnja: Vesna film  
 dolžina: 3100 m  
 tehnika: Wide screene, 35 mm, color  
 laboratorijska obdelava: Jadran film, Zagreb  
 število snemalnih dni: 49  
 cena: 14,759.500 din

Vsak nov slovenski film vleče s seboj celo kopico, če ne kar celo zgodovino, oz. paletu nesmislov, ki to relativno mlado kinematografijo spremljajo od njenih začetkov. Ti nesmisli se ne ufilmajo kar tako, ne stojijo nekje v ozadju kot siva eminenca, ampak največkrat skozi lapsuse in dilematske napake dodobra napadejo gledalčevo oko. To se mi zdi kar pravišnje izhodišče za vzpostavitev kritičnega govora o drugem Šprajčevem filmu ki je na prvo oko pretenciozen, poln metafor, simbolov, namigovanj, na drugo, recimo temu distančno oko, pa šepav, bedast itd. . .

Da nekaj razčistim že na začetku: nisem apriorno proti slovenskemu filmu, prav nasprotno, zavzemam se za petkrat, desetkrat bogatejšo produkcijo, sem pa proti takim zmazkom, ki ne obvladajo niti osnovnih kodov filmskega medija, sem proti razmetavanju denarja iz prazne blagajne, sem proti mnogim stvarim, ki se dogajajo v produkciji slovenskega filma, a jih sedaj ne mislim načenjati. Zakaj torej Šprajčev film označujem kot zmazek, ki ne more koncipirati niti osnov filmske produkcije?

Včasih smo način, na kakršen je narejen *Dih*, imenovali »slovenski filmski kompleks«. To je bila vsota amaterskih napak, največkrat vezana na nemogoč zvok, idiotske dialoge, prisiljenost za vsako ceno, ki je bila posledica tega, da se je vzdrževala distanca do platna, fikcije ni bilo nikjer, rek se je glasil: saj ni res, pa res ni. Ne verjamem, da lahko ta kompleks traja večno v takšni obliki, verjamem pa, da se bo v takšnih ali drugačnih oblikah ohranjal vse do tlej, dokler bodo režiserji komunicirali s publiko na dva načina. Šprajčev film se po eni strani obrača k intelektualcem, če pod tem razumem vsa povezovanja, vso mrežo odnosov, ki so zaviti v stanolič papir, po drugi strani pa predstavljajo, da so gledalci bebci. Ta predpostavka se v filmu manifestira takole: gledalci niso sposobni časovnih preskokov in povezanj kadrovskih fragmentov v sekvenčne celote, zato jim je potrebno prikazati celotno sceno z dolgimi hojami, odpiranji in zapiranjem vrat. Najbolj drastična je v tem pogledu scena na Smiljanovem domu, ko mora kamera zasledovati Bojanovo hojo do omare, tam vzame tri kozarce in se vrne k preostalima igralcema, potem pa lahko scena teče naprej. Skratka: resda je Šprajc s tem štoфом pridobil veliko časa, morda celo polovico filma, ki pa je tako ali tako predolg in razvlečen kot kurja čreva. Paradokсно pri vsem tem je le to, da takrat, ko znotraj scene/kadra že vzpostavi napetost, konflikt, zopet preide v drugo, še bolj razvlečeno od predhodne.

Sam se prav nič ne spoznam na biologijo, medicino in anatomijo, a vseeno imam občutek, da me ima Šprajc za bebca v trenutku, ko me prepričuje o železnih in svinčenih delcih v dojenčkovih pljučih, pri tem pa mati ostaja zdrava in čila. Morda pa je to že element fantastike, s tem pa sem načel sporno trditev o fantastičnosti filma, o svaričnosti in opominu, ki mi ga iz prihodnosti pošilja *Dih*.

*Dih* je daleč od kakršnekoli znanstvene fantastike. Da je dogajanje postavljeno za pet let naprej in da cel film teži s hladno, zamegljeno fotografijo, še ne pomeni, da je to znanstveno-fantastični film. Vsi odnosi pa seksualno-erotična razmerja pa raven etično-humanistične borbe pa interierji pa eksterierji itd. pričajo o težnji filma, da bi bil sodoben, nekateri temu pravijo »kritičen«, nekdo bi si izmislil celo izraz »angažiran«, jaz pa trdim prav nasprotno. Ravno tam, kjer naj bi bil film najbolj fantastičen in najbolj udaren – je v resnici najbolj socrealističen in bled, da ne rečem še kaj hujšega. Za mene se največ fantastike nagrmadi tam, kjer se Šprajc loteva mlade generacije, precizneje, mladinskih medijev. Medtem ko mlade okoli študentovskega glasila »Student« , »ufilma« šablonsko, v stilu zale-tavih mladcev, ki iščejo le senzacijo in nesramno udrihajo po starejših, pa jim na koncu pripíše možnost da imajo neodvisno, alternativno televizijo. Ta celo preseka uradni televizijski program. Fantastična je ravno ta utopičnost, da v času proizvodnje utišanja glasu

mladih prav njim pripíše alternativni televizijski program. Sprajčeva fantastika pa ne more mimo svojega brata, socrealizma. Besede, ki jih potisne v usta mladim, bi imele svojo težo pred petdesetimi leti, ne pa zdaj, ko o upanju govori že vsak politik na najbolj levih sestankih in zborovanjih. Pri tem, da se mladi zbirajo v samotni hiši nekje na barju in sedijo zbrani za mizo okoli ročnega razmnoževalca, pa se nehote spomnim nekaterih starih slik, filmov o NOB ali pa ilegalnih sestankov iz otroštva naše avantgarde.

No, na koncu se vračam na začetek, na spodrsrljaj, ki pa je v tem filmu izredno ploden. Recimo, da je osnovna, začetna tema filma dovolj intrigantna za dober film. Na Zahodu bi iz prvega konflikta in problema – umiranje dojenčkov, neznana bolezen, bolnica molči, mlada Barbara hoče »resnico« – naredili napeto in zanimivo kriminalko, ki bi bila bolj fantastična od *Diha* (za spomin – npr. film *Koma – na meji smrti*). Na Vzhodu bi ta problem služil kot povod za šarmanten humanistično-socialen film in morda je Šprajc hotel narediti nekaj podobnega. A naredil je nekaj povsem tretjega – *otroški film*. Pa ne zato, ker umirajo dojenčki in se izglasuje novi samoprispevek. Otroškost filma se razkrije nekje drugje, na naslednjem lapsusu.

Prve besede v filmu spregovori glavna junakinja Barbara natanko takole: »Pomarančo bi.« Njen oče Smiljan pa ji odgovori: »Se za otroke jih ni.« V ključnih sekvencah filma, v trenutku, ko se Barbara odloči, da pokoplje preteklost in ko zapiske pokojnega očeta, ne-rehabilitiranega informirojevca, da dečku za star papir: v tem trenutku so v sledi na mizi tri pomaranče.

Ta rekvizitski spodrsrljaj postavi Barbaro in njeno vlogo v povsem drugo luč. Če pomaranč ni za otroke, so morda za majhne otroke, in če Barbara ima pomaranče, potem je majhen otrok in vsa njena dejanja so dejanja malega otroka. Barbarina borba za etično čistost se tako giblje na ravni naivnega otročjega dojemanja sveta okoli sebe. Barbara ne ve, kje je koren oziroma vzrok zadeve, zato vidi edino rešitev tam, kjer je ni: v sklicu etične komisije. To je izhod iz njene nezmožnosti, saj kot otrok ne pozna akcije, ostane ji le bebavo zrenje mimo kamere, mimo »pravih« problemov, njen pogled ne vidi tistega, kar bi moral videti.

Sočasno z njo kot glavno protagonistko, nosilko (recimo temu) »ideje« filma, pa tudi film otroško naivno išče rešitev tam, kjer je ni. Etika je pač tista čudna zadevščina, ki pride prav vsakomur, največkrat prav tistim, ki te največkrat direktno udarijo na gobec.

## Leon Magdalenc

Film Boža Šprajca in prav tako film Željka Kozinca izhaja iz prepričanja, da je problem na poti k rešitvi ali celo že rešen, če se znajde v sredstvih javnega obveščanja na vidnem mestu. Ker pa je seveda družba polna temnih sil in ker je ni: v njej najstrožje prepovedano govoriti o pravih problemih, problemov ni mogoče rešiti.

Mlada zdravnica Barbara Tratnik se skozi ves film trudi, da bi povedala svetu, kako grozno je, da se nekateri otroci rodijo tako rekoč brez pljuč in potem kar umrejo. Kozinc in Šprajc se nista spomnila, kako bi taka zgodba tekla v resnici: Barbara Tratnik bi naredila doktorat znanosti iz umrljivosti otrok, ki se rodijo zaradi onesnaženega okolja s pomanjkljivimi pljuči, potem bi imela znameniti dr. in odšla bi v inozemstvo, nekam, kjer bi še več otrok prihajalo na svet brez pljuč ali z znanstveno zanimivimi pljuči. Vsi časopisi bi pisali o tem. Referati in knjige mlade zdravnice bi se kopičili. Ja, pa kaj? Božo Šprajc nas skuša prepričati, da je slovenski film tako svobodna institucija, da bo lahko izgovarjal resnice, ki bi, če bi na primer izšle v Tribuni, povzročile zaplenitev Tribune ali katerega koli študentskega časopisa. In za resnico, ki bi naj bila tako famozna in ta-



ko udarna, sta si Kozinc in Šprajc izbrala ravno nesrečne dojenčke s pomanjkljivimi pljučki.

Ta hip lahko napišem kakšnih dvajset stavkov, zaradi katerih bi Ekran bil prepovedan, če bi jih odgovorni urednik pravočasno ne črta, pa jih ne bom napisal, zakaj neki? Da bi jih Ekran vseeno natisnil in bi potem mene zaprl, Schrottu pa dali partijski opomin? Nisem neumen. Tako vidite, pa je.

Če pa je Barbara Tratnik neumna, to ni dovolj za dramaturgijo filma. To je samo žalostno, prav tako kot je žalostno, da nekateri dojenčki...

Film ne prikazuje, kot domnevata avtorja, neusmiljeno borbo mlade zdravnice za vzvišeni cilj. Film prikazuje, kako v neki bolnišnici bodočnosti mlada zdravnica daje statističnim primerom dimenzijo katastrofe mimo svoje hierarhije. To pa ne pomeni, da je požrtvovalna, to pomeni prej, da je hierarhija v bolnišnici 1) bodisi do skrajnosti neumna in podla, ko ne spozna, da ima Barbara prav 2) bodisi tako nesposobna, da bi si priskrbela neko drugo mlado zdravnico, ki ne bi delala vetra okoli nepomembnih reči. Oboje je možno po časopisni logiki, kakršno Kozinc obvlada. Po dramaturški pa ni: ker če je res prvo ali če je res drugo, potem je to film o vampirjih v bolnišnici, ki bi pa moral biti drugače izdelan, da bi bil zavaben.

Z drugimi besedami: ker protigrnja ni prepričljiva, tudi glavni junak ne more pokazati in dokazati svoje vrednosti. Tako se film vleče in vleče in nobena od epizod ne more popraviti splošnega vtisa, da gre za opisovanje in naštevanje, ne pa za umetniški izdelek.

Tudi Matija Milčinski je v filmu *Prestop* pred leti gradil na tezi, da film lahko pove nekaj, kar časopis ne more povedati, ali da izrazi, kako je nekaj bilo v vsakdanjem življenju zamolčano. Sam se zavedam, da je najhujši, morda ključni problem Slovenije danes, da časopisi ne govorijo o problemih niti jasno niti odločno, kaj šele odprto. Vsako gospodarstvo mora propasti, če ima ta družba tako zanič časopise, kot sta *Delo* in *Komunist*, da drugih niti ne naštevam. Vsak tak politični sistem je tudi obsojen na propad in na ustrelitev tistih politikov, ki bodo tisti hip še živi in na razpolago; saj že *Start* objavlja med golimi lepticami resnejše članke kot bi jih upali objaviti ali si jih privoščiti zavrti Slovenci. Vendar, tudi če vsi vemo, da ja tako, zafrustriranost nekega naroda, ki noče izrekat svojih frustracij, ne more biti predmet filmske obdelave. Film se ne more ukvarjati z zavrtimi tipi, ker se pač mora ukvarjati s tipi, ki niso zavrti. Film se tudi ne more ukvarjati z zavrtimi narodi: če so Slovenci zakompleksan narod, kaj jim bo film?

Film se dogaja v bodočnosti: tako trdi Božo Šprajc. Na tiskovni konferenci mu je novinarica iz neke vzhodne države takoj postavila vprašanje: Kakšen sistem pa je takrat v tej deželi, kjer se dogaja vaš film? In Šprajc je odgovoril, da gotovo ne takšen, kot je pri njih.

Iz vljudnosti nisem postavil vprašanja, ki ga zdaj postavljam: si Šprajc res ne more predstavljati, da bi samoupravljanje lahko vodilo v kakšen drug sistem kot v fašizem tipa Auschwitz?

Nekatere točke kažejo, da je menil prav družbo, kjer so komunikacije med vladajočo in zatirano plastjo prekinjene. Zreducirane na gobezdanje in vljudnostne fraze »vse bo dobro« in na pomirjanje ubožcev (kot npr. Barbare Tratnik), ki imajo kakšno pripombo. In na popolno zastupljanje s polucijo. Drobec, ko zaplenijo časopis (oh, kako ganljivo!) in drobec, ko preiskovalec ukaže natepsti hrabrega študenta, urednika časopisa (ta grda oblast!), bi me naj prepričala, da je *Dih* film, ki si veliko upa, celo veliko drzne, film, ki revolucionarno govori o sistemu. Prepriča me o nasprotnem: to je eden do zdaj najkonzervativnejših in za obstoječi sistem nekritično navijačjih filmov. Kritika zaradi kritike. Revolucionarnost zaradi revolucionarnosti.

**Franček Rudolf**

Ko človek začneja razmišljati o slovenskem filmu – ob malodane vsakem najnovejšem naslovu znova – se ga neodjenljivo začne lotevati otožnost. Kako to, da na Slovenskem ni mogoče narediti filma, ki bi vsaj na svoj način bil v kakšnem smislu pomenljiv, ki bi vsaj od daleč zmoget udejaniti na filmskem platnu neke resne, prizadevajoče in relevantne resnice in spoznanja, v duhovnem smislu vsaj malce bolj privzdignjene, kot pa je blatnodolski nivo? Razen če ni med avtorji filma npr. Živojin Pavlovič ali če se ne zgodi že kar neverjetna in presenetljiva naklonjenost usode, da se ob projektu nadejo takšne vrste in volje ustvarjalci, kot so se npr. ob *Idealistu*, *Plesu v dežju*, *Samorastnikih*, če naštejemo vsaj nekaj naslovov res pomenljivih slovenskih filmov, kako ni mogoče realizirati slovenskega filma, ne da bi bil neodpušljivo in kar grozljivo diletantski, okoren, dolgovozen in prazen?

Ali je res usoda te umetniške produkcije, ki se ji reče film, na Slovenskem takšna, da bomo neprestano izdelovali filme, da pa s filmsko umetnostjo, ali vsaj z dobrim filmom ne bo nič? Da je pač filmska produkcija na Slovenskem tako nezatnega dometa in pičlega duha, da ne zmore relevantno udejaniti niti ene od sodobnih dilem človeškega, socialnega ali idejnega sveta? In tako naprej...

Film *Boža Šprajca Dih* je tako rekoč »klasičen« slovenski film – čist, moraliteta brez lastne samozavesti, univerzalen, govori tako rekoč o vsem in hkrati o ničemer...

Režiser Šprajc uprizarja Kozinčev scenarij, nekakšno v prihodnost (ki pa je seveda sedanost) obrnjen uporniško biografijo mlade, hudo moralne slovenske zdravnice, ki se ji razkrivajo grozljive in osupljive posledice zasvinjanosti sodobne civilizacije, ki že terja svoj krvni davek; ob tem pa spozna nič manj osupljivo brezbriznost in preračunljivost sodobne politične in zdravniške birokracije, ki ji niso mar osnovne etične razsežnosti, ampak ji gre pač samo za moč in oblast med ljudmi. Z naravnost neizrekljivo upornostjo mlada zdravnica ostaja »zunaj« vseh in vsakršnih manipulacij in centrov oblasti – političnih in zdravniških – s tem pa ostaja za vse tujec, rušilni element. Razsežnosti njenega delovanja postajajo tako rekoč »revolucionarne«, razgaljene niso samo brezobzirne politične in politikantske manipulacije, preračunljivost in moč zdravniških klanov, pokaže se, za vsem tem, neprizanesljivo politično razračunavanje, padle glave, naravnost smešna in brezglava revolucionarna energija delavskih »množic«, prazno in besno nastopanje vsakršnih revolucionarjev iz študentskih vrst in tako naprej. Kaže nam ta Šprajčev film konfuzijo, nihilizem, konformozem, nedoumljiva razmerja med ljudmi, histerijo, polasčanje, brezobzirnost, ki sestavljajo sodobno in prihodno družbo tega planeta, kjer je očitno konec z vsem človeškim in naravnim... Kaže nam vse to Šprajčev *Dih*, nemalokrat prav silovito in presunljivo, drugič zopet s primerno ironično distanco in sarkazmom, kaže nam vse to, ne da bi zmoget iz sebe ali iz svoje junakinje karkoli v tem poblaznelem svetu »urediti« nanovo, drugače, ničemur se ne more, se noče(?) upreti, z ničemer se ne more ubraniti pred nečloveškim in absurdnim diktatom modernega sveta. Junakinja, kakorkoli je že moralno radikalnejša od ostalih, je še vedno v risu tega sveta, nikakor ji ni mogoče izstopiti iz njega ali se kar odpeljati, kot to stori njen sodelavec; čeprav bo zamenjal le mesto, stvari ostajajo v istih razmerjih in nespremenjene. Zategadelj se mora zgoditi, kot se zgodi Šprajčevemu filmu, da izrine iz središča junakinjo in vanj namesti vse in vsakršne manifestacije tega poblaznelega in nečloveškega sodobnega sveta, govori o vsem – o partiji, o oblasti, o izgubljeni in polomljeni generaciji starejših, o nemoči in frazerstvu in tako dalje. Govori o vsem tem, ne da bi se pravzaprav o čemerkoli izrekel...

Šprajc in Kozinc govorita o tem katastrofalnem svetu nekonsekventno in brez lastne pozicije, neprepričljivo in prazno, zadovolju-



jeta se z navideznimi in deklarativno moralizatorskimi zanosmi, ne da bi se v resnici hotela soočiti s tem grozljivim in absurdnim svetom. Ostaja tedaj *Dih* nekako na pol poti, nedorečen in tudi artistično nedosleden, junakinjina usoda ne more biti tragično oblikovana, je, kot celoten film, nekakšen sprehod skozi bestiarije tega sodobnega ponorelega in razčlovečenega sveta, kjer je človek, na katerikoli strani že je, zgolj nemočna(?) igračka v rokah enih ali drugih oblastnikov.

Vprašanje seveda je, kam naj se reši sodobni človek, kje sploh je, če je, njegovo mesto in prihodnost?

In, ali je mogoče razumeti abortus Šprajčeve junakinje kot abortivus vseh takšnih in podobnih vprašanj in naporov preseči absurde tega sveta?

**Peter Milovanovič Jarh**

Kozinčev scenarij v Šprajčevi realizaciji je poskus kritično zasukanje politične obravnave neke eksistencialno pereče ekološke teme. Hijaline membrane, zavoljo katerih neposredno po porodu ali pa že v štadiju embria v materinem telesu umirajo novorojenčki, so posledica vedno hujše in že kar čezmerne zasičenosti ozračja s strupenimi snovmi, ki jih iz svojih dimnikov dan z dnem brezobzirno bruhajo »znanilke« industrijskega razvoja. Na eni strani razvoj kot praktična izpeljava nezadržne politične volje, na drugi zapiranje oči pred rastočo in že povsem oprijemljivo življenjsko ogroženostjo, ki spodjeda človeške temelje in korenine. Dramatična dilema, ki iz tega sledi, je jasna: nasproti si stojita dve dialektično nasprotni in protislovni težnji. Prva pripisuje ves pomen in vso veljavo materialno-tehnološkemu bogatstvu družbene skupnosti ne glede na negativne posledice, na katere se ne ozira in jih podcenjuje. Druga daje prednost zdravi biološki in moralni podlagi življenja ter šteje neskrupulozno materialno in modernizacijsko kopičenje za zlo, ki se mu je treba za vsako ceno postaviti po robu – v imenu življenja. Vsaka izmed obeh divergentnih teženj ustvarja svojo fronto, pri čemer je ustvarjanje in spopadanje obeh front zadosten razlog za dramaturgijo konflikta.

Scenaristova nedvoumna simpatija je bila na strani apriorno nemočnih, neuspešnih, v bistvu tragičnih bojevnikov za »zdravo in čisto okolje«. Obulus, ki si ga je zastavil, je biti plat zvona. Vse osti njegove izrazito ekološke privrženosti so v predlogi za ta film naperjene zoper ideologijo nezadržnega razvoja in modernizacije za vsako ceno, z njenimi manipulacijskimi postopki vred, prav v tem miselnem stališču oziroma avtorskem izhodišču pa je tudi jedro politično naravnane motivike, ki skuša prevevati nadfabulativno plast dramaturške zasnove.

Ta temeljni avtorski namen prihaja v filmu do izraza dovolj jasno in konsekvентno, žal pa ne tudi dovolj prepričljivo. Razlog je v preskočeno domišljeni ideji in v nedodelani dramaturški razporeditvi oziroma utemeljitvi konfliktnih silnic. Najbolj očitno pri tem je, da v likih, ki v filmski zgodbi predstavljajo obe spopadajoči se težnji, ni čutili teže dejansko obstoječih in delujočih družbenih front. (Pomik dogajanja v bližnjo prihodnost ni in ne more biti nikakršno opravičilo, še zlasti ne, če pomislimo, da se bosta »fronti« vedno bolj profilirali in izostrovali – dovolj sprofilirani in izostreni za ponazoritev dramatičnega spopada pa sta že danes.) Ze rahel, bežen pogled na realna razmerja, ki smo jim priča, pokaže, da je stvarnost veliko bolj konfliktna, dramatična, vznemirljiva in boleča, kot so – mestoma zelo naivno in »mehko« zastavljene – situacije v tem filmu, ki si je, vsaj v posrednem smislu, prizadeval biti povzetek dogajanja na tem »sektorju« aktualnih družbenih protislovij.

»Fronto« osveščenega boja zoper ekološko zlo predstavlja v filmu mlada zdravnica na oddelku za intenzivno nego dojenčkov. Na svojem prvem, začetniškem delovnem mestu doživlja pretresljivo umiranje več novorojenih otrok, ki jim, žrtvam hijalin membran, ni rešitve. Hijaline so kot neprodušni stekleni pokrov, ki pljučem onemogočajo dihanje in jih enostavno zaduši. Pljuča novorojencev so obložena z drobcami strupenih snovi, ki jih je polno ozračje nad določnimi industrijskimi predeli, le da medicinska veda tega novodobnega pojava doslej ni ustrezno preučila; zato tudi ni raziskanih obrambnih mehanizmov, ki bi zalegli. Mlada zdravnica se spričo svoje obupne nemoči zave, da je potrebno sprožiti alarm in najeti strokovnjake medicinske stroke, da bodo preučili vzroke epidemičnih hijalin membran ter omogočili učinkoviti spopad z njimi. Ta njena zahteva se z vsakim naslednjim umrlim dojenčkom stopnjuje, vendar zadeva od vedno nove »protidokaze«. Proforsko-predstojniški sestav klinike se njenim pozivom izogiba in jih celo zavrača, ker je konformistično podrejen nasprotni volji političnega centra moči, ki ga utelešata sekretar in njegov adlatus. Njun namen je izpeljati referendum za samoprispevek, ki naj omogoči graditev nove klinike ter njeno modernizacijo; takšnemu namenu pa bi bilo karšnokoli javno razkrivanje posledic hijalin, kaj šele raziskave o razlogih zanje – v napoto, zato postorita vse, da sproženje nasprotne akcije onemogočita, uporabljajoč pri tem represivne in manipulativne postopke, ki so v takšnih primerih v navadi. Pri tem je politika vsekoli uspešna, vsi poskusi nasprotovanja njeni volji pa se zlepa ali zgrda skrhajo. Mlada protagonistka boja zoper prikrto ekološko zlo je v svojem prizadevanju izigrana in postane tragična žrtev okoliščin, v kakršnih ni mogoče ničesar storiti.

Poraz je tudi dejanska cena bodisi individualnih akcij bodisi kolektivnih gibanj v znamenju ekoloških demonstracij zoper nezadržne prodore uničevalnih tehnologij, ki so predvsem v interesu dominantnih politično-oblastniških struktur in njihovih prestižnih teženj, ne tudi v interesu dejanske kvalitete življenja. O tem nas učijo očitno tuje ter, žal, tudi bolj ali manj prikrite domače izkušnje. Vemo za domače »bojevnike«, ki so bili utišani, in za oznanjevalce apokaliptičnih dognanj o ekološkem zlu, kot ga prinaša nezadržna industrializacija, ki jim je bilo tako ali drugače svetovano, naj nehajo pisati in objavljati; vemo za manipulacije, s kakršnimi so posamezni eksponenti političnega odločanja izigrali demokratičnost samoupravnega dogovarjanja in izsiljevali vsem ugovorom in protiučeljavam navkljub svoje hotenje; vemo tudi za posledice, ki seveda niso samo ekološke, pač pa tudi in še posebej finančno-ekonomske, moralne in politične, vendar v mnogih primerih sprevržene v tabu teme. Vse to so – lahko bi rekli kar praviloma – veliko težji in bolj daljnosežni dramatični konflikti, kot jih sproža in sprošča Kozinčeva predloga za filmsko ponazoritev teh dogajanj. Scenarist, ki realna dogajanja vsekakor pozna, saj je o njih novinarsko pisal, je poante v svoji fiktivni fabuli v določenem smislu omilil, jih abstrahirjal in jih psihologiziral, namesto da bi jih bil poudarjeno sociologiziral in ideologiziral. Tako je po svojem bistvu politični dramski fakturi odbil ost in jo v kvantitativnem in kvalitativnem pogledu skrčil na njen minimalni učinek. (Seveda ne vemo, v kolikšni meri ni bil kot publicist tudi sam opozorjen na previdno zadržanost v svojem nadaljnem pisanju.) Rezultat je vsekakor v odzivu našega dojemanja, ki pove, da je fabulativni odmik v imaginacijo, v neobvezujočo prihodnost, v umišljena razmerja med politiko, znanostjo, moralo in eksistenčno zavestjo globino in razsežnost tega konflikta, ki je v realni stvarnosti veliko bolj dramatičen in torej tudi neprimerno bolj provokativen kot v Kozinčevi obdelavi po nepotrebnem omilil, namesto da bi ga bil potenciral. Neuspešni spopad mlade zdravnice z »mli na veter« nas vsem avtorjevim prizadevanjam navkljub ne



prevzame in ne angažira, kar pomeni, da v estetsko-idejnem smislu ni obvezujoč. Z njenim bojem se nam namreč ni dano identificirati, kajti spopada se v bistvu z abstrakcijo, z nečim kafkajanskim. Naš realni doživljajski svet pa ima opraviti s povsem realnimi dejstvi ter z realnimi ljudmi, ki so povzročitelji ali varuhi teh dejstev. Stvarni analitični zapisi povedo, da je poglaviti povzročitelj hijalin membran ljubljanska toplotna; število umrlih dojenčkov se je že pred leti povzpelo – če povzemamo prav – na nekaj sto. Ekološki strokovnjaki in aktivisti to dobro vedo, vendar je bilo varuhom tako imenovane »širšega družbenega interesa« veliko do tega, da bi grozljivih dejstev in konsekvenc ne obešali na veliki zvon in z obavestili o njih ne vznemirjali javnosti. Ni nam znano, kaj se je dogajalo v zvezi s tem za političnimi kulisami, kar pa nas, kajpak, še tolikanj bolj spodziga v naših pričakovanjih, da bo prav filmska umetnost tista, ki bo posegla v kontekst tega dogajanja, ga grebla in izpod njegove površine izluščila angažirana spoznanja za spodbudo prebujeni zavesti. Bodi povedano, da stanje stvari okoli nas in v nas samih izrazito terjaja prav politično angažirani filmski pristop k tej temi. Vendar poudarimo tudi in predvsem to: terja film, ki bo neposredno in z nezadržim pogumom sestopil v areno samega dogajanja in se neposredno, avtentično, z dokumentarno zavezanostjo, brez odmikov v izogibajočo se imaginarnost spopadel z dogajanjem, kot jih beleži naša zdajšnja in tukajšnja stvarnost.

Cemu si je scenarist like, situacije in medsebojna razmerja izmišljal, ko pa realna dejstva kar sama kličejo po dramaturški uravnavi in obravnavi? Se zlasti, če vemo (in ve tudi sam), da so v realnem življenju vse stvari vzročno in posledično uravnotežene in »urejene«, medtem ko je v dramaturški strukturi *Diha* – v okviru fikcije – marsikaj premalo logično argumentirano, predvsem sama utemeljitev osrednjega dramskega motiva oziroma vozla: profesorsko-predstojniški sestav klinike se v zvezi s pojavom hijalin membran ni pripravljen odzvati na plat zvona, ki ga bije mlada »upornica«, ubogajoč voljo političnih mož in trdeč, da bi samoprispevek za novo kliniko propadel, če bi se razvedelo, da imajo opraviti z nerazvozanim problemom; razumna logika veleva prav nasprotno – za samoprispevek in za novo, modernejšo kliniko bi ljudje vendar glasovali s tolikanj večjo zavzetostjo, če jim bo po tej poti ponujeno upanje v bolj uspešne izide medicinskih spopadov z zlom, ki je v domeni vede.

Kozinčeva dramaturgija (in v nasledju z njo Šprajčeva režija) sta vsaj v tem oziru precej toga in premalo domišljena. Argumentacija je šibka in neprepičljiva, zato nas film v globljih plasteh emocije in zavesti pušča neprizadete oziroma neangažirane. Namen z ene in realizacija z druge strani se razhajata, izneverjeno pa je tudi gledalčevo pričakovanje vsestranskega zadoščenja in predvsem politično razvnete zavzetosti ob soočenju s provokativno ponazoritvijo te tematike, saj ima opraviti z nevznemirljivo in živim vzgibom časa odmaknjeno fabulo, vsem sproženim dramatičnim dilemam in konfliktom navkljub. Kar se filmskim junakom in antijunakom v *Dihu* bolečega dogaja, ostane njihovo in ne postane – naše.

Avtorja sta zapravila pomembno priložnost, ki se jima je ponujala z izbiro teme in motiva. Namesto pretresljivega razgaljenja realnih družbenih razmerij, kar bi jima omogočilo realizacijo izrazito udarnega politično analitičnega filma, sta skomponirala posplošeno ekološko dramo, veljavno za različna družbenopolitična prizorišča sedanjega sveta, dramo, v kateri sta prostor in čas bolj ali manj nedoločena; takšne pa so nevsezadnje, v gledalčevi refleksiji, tudi njene estetske in idejne konsekvence.

*Dih* je po vsebinski in izrazni plati razmeroma malo obvezujoč doživljaj, namesto da bi zaživel kot polnokrvno sporočilo in kot globoko vznemirljiva estetska stvaritev.

**Viktor Konjar**

Kar je bilo mogoče doseči z dobro kamero in tonirano fotografijo, z dokaj verziranimi igralci (posebej še z Drago Potočnjak), profesionalno režijo in za slovenski film nadpovprečno montažo, ni bilo dovolj, da bi o *Dihu* mogli govoriti kot o »kompletnem« filmu. Očitna šibka točka tega filma je scenarij, ki je ob morda zanimivi izhodiščni ideji nakopičil toliko anahronizmov, da realizatorji filma (tudi če bi hoteli) niso mogli z vsemi naštetimi elementi filmske naracije, katerih kvalitativna raven presega vso sočasno filmsko produkcijo v SFRJ, doseči bolj sintetičnega učinka. Ta pa bi pomenil predvsem suspenz, ki zaradi zastranitve v socialne in politične akcente zgodbe, ki imajo le »rahlo« zvezo z osrednjim konfliktom, dramaturško ni izvedljiv. Namesto suspenza se odvija »natrgana« naracija, kajti paralelno pripetljaji v fabuli ne funkcionirajo tako, da bi sugerirali neko notranjo logiko, katere možnost je bila dana z izhodiščno zastavitvijo konfliktno konfrontacije.

Če govorimo o ideološki profiliranosti tematike filma, je element razmerja institucije in individua kot njenega »člena« vsekakor zanimiv in v nanosu na funkcioniranje realnega sistema celo sugerira kritično poanto. Delovanje medicine, ujeto v ideološke in represivne državne aparate (kamor šteje tudi sama bolnišnica), kakor je uprizorjeno v filmu *Dih*, je po svoji metaforični razsežnosti efektno in prinaša v slovenski film enega prvih *filmskih* dosežkov v polju subverzivne percepcije realnega. To osnovno plast filma (dana je v korektnih kadrih, ki vizualno funkcionirajo tako, da dajejo vtis določene atmosfere) še dopolnjujeta značajja dveh tipov politikov – enega še na oblasti, drugega kot »loserja«. Film vsekakor aktualistično zariše mehanizme operacionalizacije ideologije v politiki, samo politiko razdela kot funkcioniranje »aparatoev«. Če bi film torej ostal na teh elementih in jih povezal z dramaturgijo suspenza in bi ne popustil banalnostim, s katerimi je zakrpana scenaristična konstrukcija, bi dobili kratkoma odličen film. Vendar pa se je skozi scenarij v celotno pletivo filma vrnila nekakšna socialno-politična problematika, ki je priskrbela presežno humanistično poanto filma.

Če bi sekvence z delavci ob ustrezni okrajšavi morda še mogle proizvesti določen razredni akcent, pa se izhodiščna razsežnost konflikta povsem razblini ob akciji uredništva študentskega časopisa. Prav skozi konstrukt »revolucionarnih« študentov prebije stališče scenarista. To stališče – humanistična retardirana ideološka profiliranost – je povsem na dlani in žal tudi oskrbi filmu iztek, ki vrnatno zabriše »družbeno-kritični« naboj konfliktno konfrontacije v osnovni plasti filma.

Čeprav glavno krivdo za vtis nekompletnosti filma pripisujemo scenariju, pa morda vendarle kaže pripomniti, da »realizacija« šepa v tisti razsežnosti, v kateri se formirajo erotične relacije, kakršne mora vzpostaviti predvsem detajlizem pogleda kamere. Ena najboljših ekip, kar se jih je doslej zbralo pri kakšnem slovenskem filmu, vendarle ravno tukaj ni mogla zadostiti imperativu naraciji notranje verjetnosti. Če bi zmogla zadostiti tej zahtevi – ki terjaja »obrtno« izurjenost – bi se utegnila učinkoviteje upreti škodljivemu diktatu scenarija. O *Dihu* je torej končno mogoče reči, da je ob posameznih elementih (ki smo jih našli na začetku tega zapisa) mogoče govoriti o najboljšem slovenskem filmu zadnjih let. Škoda je le, ker je spričo šibkega scenarija zgubil sintetičnejši učinek.

**Darko Štrajn**

## teorija

## Estetski purizem

## Hrvoje Turković

## 1. Uvod

## Ali je estetski purizem mrtev?

Pretežni del estetske tradicije je bil purističen, čistunski. Iskali so se »čisto filmični« elementi, zavračali vsi »tuji«, filmsko »nečisti«. Toda ko sta se pojavili Bazinova razmišljanja in avtorska kritika, je začel estetski purizem palogama izginjati, čeprav z njim ni nihče izrecno teoretsko obračunal. Večina sodobnih teoretikov obravnava film, ne da bi upoštevala čistunške vidike teoretske tradicije.

Toliko bolj presenetljivo deluje zagnano nadaljevalno oživljanje estetskega purizma, ki se ga loteva Vlada Petrič v svojih tekstih in predavanjih (prim. Petrič 1981-1982), kar je zaradi zanese izjemnosti simpatično, a hkrati zavajajoče: gre za jasno opozorilo, da v teoriji ni »absolvirano« nič, kar ni izrecno ovrženo. Zaman je občutek o anahronosti Petričevih stališč: če občutka ne moremo podpreti s pravimi argumenti, je to preprosta moda in zamolčani dogmatizem.

Zato bom poskusil izrecno opredeliti teoretske in metodološke razloge pojavljanja estetskega čistunstva, a tudi razloge proti njemu, razloge, ki so deloma pogojili njegovo nepolemično opustitev.

## Temeljne postavke estetskega purizma

Estetski purizem meni, da je treba značilnosti filma (»kinematografske« ali »filmske« značilnosti) razdeliti na *filmične* (kinematične) in *nefilmične* (nekinematične). Filmične značilnosti so tiste, ki jih lahko najdemo samo v filmu, medtem ko so nefilmične vse ostale. Med nefilmične spadajo: a) tiste značilnosti, ki so *skupne* filmu in drugim umetnostim (npr. fabula, mizanscenska razporeditev, igra, likovna kompozicija, zvok, dialog, idr.); b) tiste, ki so očitno *tuje*, prenesene iz drugih umetnosti v nespremenjeni obliki (npr. če je gledališko delo posneto tako, kot je bilo postavljeno v gledališču, ali če igralci igrajo v slogu, kakršen je v navadi v gledališču, snemalec snema na način, ki se neposredno zgleduje pri določenem slikarskem slogu, in temu podobno).

Temeljne postavke estetskega purizma so naslednje:

1. Osnovni predmet estetske obravnave morajo biti filmične (kinematične) značilnosti filmov, ker se v njih nahaja *differentia specifica*, bistvena razlika med filmom in drugimi umetnostmi. Naloga filmske estetike je prav v ugotavljanju in proučevanju teh razlikovalskih specifičnosti filma, medtem ko proučevanje nespecifičnih značilnosti spada v druge discipline, bodisi v teorije drugih umetnosti (teorijo literature, dramaturgijo, teorijo slikarstva ...) bodisi v estetiko in filozofijo umetnosti nasploh.

2. Filmične značilnosti nimajo samo teoretske prednosti, temveč tudi ustvarjalno in doživljajsko: film, v katerem je več filmičnih in manj nefilmičnih značilnosti, je bolj film, več je vreden kot posebna umetnost. Ustvarjalci si morajo prizadevati, da bi naredili film s čim več filmičnimi elementi (to je, nagibati se morajo k »čistemu« filmu, k »absolutnemu« filmu), gledalci pa morajo dajati doživljajsko prednost filmičnim vidikom določenega filma oziroma prednost bolj filmičnim filmom pred manj filmičnimi.

V tem je *normativnost* puristične estetike: le-ta *predpisuje* kot vrednejše filmične značilnosti, *odpisuje* pa kot manj vredne (»nefilmične«, »nekinematične«) ali *sovražne* (»antifilmične«) vse ostale značilnosti.

je hotel v filmu odkriti tate lastnosti, po katerih bi bil film lahko »iz-  
vrednejši« (Krause, 1981, str. 10). To je bilo vsekakor eno od njegovih  
najbolj pomembnih stališč. S takimi stališi se k filmu približuje  
nemalo konvencionalni, temveč tudi radikalni, ker se za  
revolucija. V skladu s svojim oblikovalnim  
zavzetostjo in vlogo, ki jo igra v umetnosti, je  
vztrajal pri svoji zavzetosti, da ostane »čistunski« film.

Estetsko distancno, izločeno v svetu, je bilo  
razlokompatibilno, ker je bilo kompleksno, umetniško  
matematiko, ki so jo uporabljali v svetu in v  
zavzetostjo in vlogo, ki jo igra v umetnosti, je  
vztrajal pri svoji zavzetosti, da ostane »čistunski« film.

Estetsko distancno, izločeno v svetu, je bilo  
razlokompatibilno, ker je bilo kompleksno, umetniško  
matematiko, ki so jo uporabljali v svetu in v  
zavzetostjo in vlogo, ki jo igra v umetnosti, je  
vztrajal pri svoji zavzetosti, da ostane »čistunski« film.

## Teoretsko-metodološki razlogi pojavljanja purizma

Da bi se razlikovala od drugih estetskih disciplin, je bilo filmski estetiki potrebno vzpostaviti poseben predmet in v skladu z njim izoblikovati svojevrstne pristope (metode). To je namreč nujno, da neka disciplina lahko konstituira kot *posebna* disciplina.

Če bi, na primer, kot svoj predmet izbrala fabulativno konstrukcijo, bi pomenilo isto kot uvrstiti filmsko estetiko pod literarno teorijo oziroma pod dramaturgijo, ker le-ta proučuje načela konstruiranja dramskega zapleta, fabule pa so bile delno prevzete iz literature in gledališča. Izbrati kot predmet igro in mizansceno bi pomenilo uvrstiti proučevanje filma pod gledališko teorijo igre in teorijo gledališke režije, itd. Da bi filmska estetika dobila svoje disciplinarno opravičilo, je morala, kot kaže, odkriti tiste vidike filma, ki se ne dajo speljati na predmete proučevanja drugih estetskih disciplin. Zato se je zdela teoretsko pomembno iskati specifične razlike filma v odnosu do drugih umetnosti, iskati tisto v filmu, česar v drugih umetnostih ni in iz tega narediti svoj ekskluzivni predmet.

Ko je imela svoj predmet, je estetika lahko iskala pristope, s katerimi bi najustrezneje, najbolj izčrpno razlagala samo ta predmet in njegovo pomembnost, neodvisno od drugih pristopov. Kazalo je, da se s tem odpira možnost lastne disciplinarne konstitucije.

## Kulturno-strateški razlogi pojavljanja purizma

Podobni so bili tudi kulturno-strateški razlogi. Čeprav prvi Lumiérov in Edisonovi filmi niso imeli ambicije, da bi bili predstavljeni kot umetnost, so Melièsovi in nato drugi narativni poskusi to ambicijo jasno izoblikovali.

Da bi bil sprejet kot umetnost, je moral film vendarle pokazati neke lastnosti, ki jih je sicer moč prepoznati kot umetniške, ki so torej obče umetniške. Predvsem je moral imeti strukturo (fikcijsko strukturo) takšnega tipa in takšne sestave, kakršno imajo druge fikcijske umetnosti. Ta pojmovanja so spodbudila prve filmarje, da posežejo po načelih fabulativnega strukturiranja, ker je to načelo prevladovalo v drugih sekvencialnih umetnostih (gledališču, literaturi, cirku, vaudevillu) in da fabulativne principe, kolikor je to mogoče, aplicirajo na film. S tem so filmu dali organiziranost, kakršno imajo tudi druge sekvencialne umetnosti, in s tem je film dobil obče lastnosti umetnosti. To je veljalo tudi za druge vidike. Po tem na primer, da se je tudi na filmu prepoznavno (po gledaliških načelih) igralo, in po tem, da se je tudi na filmu prepoznaval tip situacij, kakršne je bilo moč srečati na odru in v literaturi, je tudi film dobil opravičilo, da se proglasi za umetnost. To je veljalo vsaj za najširši krog gledalcev, za večino občinstva (v glavnem) s nižjim socialnim statusom.

Toda estetskemu krilu kulturnega establishmenta z višjim statusom se je to prevzemanje zdelo dokaz minornosti filma. Na začetku stoletja je bil osnovni pokazatelj ustvarjalne vzvišenosti *originalnost*, posebnost, izjemnost. Speljevanje filma pod kategorijo »drugih« umetnosti je bil pokazatelj medijske »neoriginalnosti« filma, njegove vulgarnosti. Zakaj bi iz druge roke gledali v filmu tisto, kar lahko iz prve roke najdemo v literaturi ali v gledališču?

Če k temu dodamo še dejstvo, da so bili pogoji, pod katerimi se je film prikazoval, nižjestatusni (prikazoval se je v cirkuških šotirih, vrtili so ga operaterji »kolporterji«, predvajani je bil v cenenih kolibah, »peep-showih« in podobno), je film s socialnega vidika veljal za nižjestatusni, vulgarni, prostaški fenomen.

Ker pa je bilo zlasti elitistično krilo umetniške avantgarde očarano s filmom in nastrojeno proti prevladujočim družbenim predsodkom,

je hotelo v filmu odkriti tiste lastnosti, po katerih bi bil film lahko »izvirni medij«, »izvirna umetnost« (to je posebna, nova, drugod nepovnljiva). S takšnih stališč so k filmu pristopali italijanski futuristi, nemški konstruktivisti, francoski dadaisti in nadrealisti, kasneje pa tudi sovjetski revolucionarji. V skladu s svojim odklanjanjem reprezentacijske tradicije (zlasti v likovnih umetnostih) in »narativnosti« v tej tradiciji so se začeli zavzemati za »čisti« »absolutni« film, nenarativni (ali antinarativni) in nereprezentacijski.

Estetsko čistunstvo, izoblikovano v sklopu teh tendenc, je bilo izrazito kompenzacijsko: skušalo je obvladati kompleks umetniške manjvrednosti, ki so jo čutili prvi poborniki filma, soočeni z obstoječim položajem filma in odnosom visoke kulture do njega. Dokaži, da je film bistveno drugačen od drugih umetnosti, z bistveno posebnimi ustvarjalnimi potenciali – so trdili – in dokazal si, da je film enakovredna umetnost, da ima pravico do posebnega obstoja in do posebnega visokoestetskega spoštovanja.

Tudi tedaj, ko je filmsko struktuiranje postalo bolj zapleteno, ko so se razvile lastne filmske narativne strategije (v ameriškem in sovjetskem filmu), je filmska teorija ostala pod postulat purizma. Cilj estetskih obravnjav ni bil samo hermenevitičen niti samo braniteljski, ampak tudi vzgojen: estetske in kritične obravnave filma nasploh in posameznih filmov naj bi pomagala *vzganjanju* gledalcev, to je osterjenju njihove občutljivosti za »filmčne elemente« in »filmčne filme« hkrati z razvijanjem zavračanja za vse »nefilmčne« ali »antifilmčne« elemente in filme. Tako estetiki kot kritiki je bila namenjena didaktična, poučujoča vloga: morali sta *šolati okus* (to je čistunski okus) obiskovalcev kina. (Dober zgled čistunškega filmsko-vzgojnega programa je lahko knjiga Žike Pavloviča »Film v šolskih klopek«, 1964)

## 2. Teoretski razlogi proti purizmu

### Metodološki razlog

Estetski purizem predpostavlja, da je treba glavnino teoretske pozornosti osredotočiti na *differentio specifico*, se pravi na tisto, kar film razlikuje od drugih umetnosti. Pri tem velja, da je *rodovno pripadnost* (genus) dovolj omeniti, ni je pa treba posebej proučevati. Z drugimi besedami, normalno je, da film velja za umetnost – tako ga pojmuje estetski purizem – toda zaradi česa je karkoli umetnost, ni naloga razpravljanja filmske estetike, ampak je zadeva obče estetike oziroma filozofije umetnosti.

Toda to stališče ni ravno trdno. Kakor ni veljavna definicija, v kateri je navedena le differentia specifica brez določitve rodovnega pojma, tako ni veljavna niti definicija niti teorija, ki ne obravnava *specificnosti svojega predmeta v njegovem razmerju do rodovnih splošnosti* in šele preko tega z ostalimi, po vrsti različnimi, sosednjimi predmeti; takšna teorija ne bo veljavna, saj bo nepopolna, enostranska, zlahka bo prezrla pomembne splošnosti in preveč poudarila specifičnosti, tako da se bo kmalu izkazala za napačno. Če to prenesemo na razmislek o filmu, lahko ugotovimo: če teorija jemlje v obravnavo samo razlike filma od drugih umetnosti, ne da bi prej analizirala tisto, kar je vsem tem umetnostim skupno in obče ter kakšen je odnos njihovih specifičnosti do teh občih lastnosti – bo kot teorija filma obsojena na nepopolnost in neustreznost.

### Pomen rodovnih lastnosti

To metodološko trditev lahko takoj povežemo s purističnim zavračanjem tistih značilnosti filma, ki so mu skupne z drugimi umetnostmi, hude so »nefilmske« ali »antifilmske«, filmu tuje. Purizem namreč hoče zavrniti (ali minorizirati) igro kot svoj predmet proučevanja zato, ker na igro naletimo tudi v gledališču, zavreči kot »nefilmčen« element mizanscensko razporeditev, ker nanjo naletimo tako v gledališču kot v slikarstvu, zavreči fabulo, ker naletimo nanjo v romanu, v gledališču in v stripu, itd. (prim. Petrić, 1981).

Purističnemu stališču zlahka zoperstavimo nasprotno stališče: na isti način lahko presojujejo gledališki dramaturgi, literarni teoretiki, umetnostni zgodovinarji in drugi teoretiki. Tudi gledališki dramaturgi lahko zavržejo fabulo kot »negledališki« element, ker se pojavlja v literaturi in v filmu, s podobnimi razlogi lahko operirajo tudi literarni teoretiki. Gledališčniki bi lahko zavračali mizanscensko razporeditev objektov na odru kot »negledališke« objekte, ker se mizanscenska razporeditev objektov pojavlja tudi na filmu in v slikarstvu. In tako dalje. Vsaka teorija umetnosti bi torej lahko zavračala kot sebi tuje tiste elemente, na katere naletimo tudi v drugih umetnostih. Cigav predmet pa bi potlej bili ti elementi? Kateri teoriji bi pripadali? In, ali so zato ti elementi, ker se pojavljajo povprek po umetnostih, zares »tuji« posamezni umetnosti, v kateri se manifestirajo? Gotovo ne.

*Sposobnost* filma, da uporablja mizansceno, da konstruira fabulo, da se poslužuje igre idr., ni *nebistvena* sposobnost filmskega medija, ampak *bistvena*, izhaja iz ključne sposobnosti filma, da *prikazuje*: da prikazuje prostorsko razporeditev (mizanscena), da prikazuje potek dogodkov (fabula), da prikazuje (spontano ali na-

rejeno) obnašanje ljudi (igra), itd. Ni naključje, da te elemente deli še z nekaterimi umetnostmi: deli jih s tistimi, ki imajo *iste prikazovalne sposobnosti* (da prikazujejo prostorsko razporeditev, da prikazujejo potek dogodkov in obnašanje ljudi). In prav ta *skupnost sposobnosti* je tisto, kar film *generično* povezuje z drugimi umetnostmi. S tem, da ima film *skupne generične sposobnosti* z drugimi umetnostmi, te sposobnosti niso manj filmske, manj njemu lastne, manj bistvene za film in za vsako posamezno umetnost, ki ima te sposobnosti. Zaradi tega, ker je lokomocija skupna generična sposobnost ljudi, ni nič manj tudi *moja lastna sposobnost*.

Ravno tako se proučevanje bistvenih sposobnosti ne more prepustiti sosednjim teorijam. Filmska teorija ne more prepustiti literarni teoriji obravnave problemov fabule in fabuliranja. Čeprav lahko imata ena od druge koristi, ker se nazadnje ukvarjata z isto prikazovalno sposobnostjo, mora vsaka od njiju proučevati, kako se te v bistvu skupne sposobnosti uporabljajo in kako se dejansko manifestirajo v vsaki teh umetnosti posebej. V tem smislu literarna teorija ne bo mogla opraviti dela, ki ga lahko opravlja le filmska teorija.

Skrb, ki jo danes strukturalistično in semiotično naravnani filmski teoretiki posvečajo narativni strukturi filma, ni posledica zgolj njihove »literarne izobrazbe« niti »vpliva lingvistike« (prim. Petrić, 1981, za tako trditev), ampak potreba, da se s filmsko-teoretičnega stališča analizirajo bistvene sposobnosti filma, ki jih je klasična teorija skoraj popolnoma zanemarjala takrat, ko so bile ključni globalni organizacijski princip filma.

Čeprav nič ne more zamenjati raziskav lastnih udejanjenj občih sposobnosti, je možno in koristno obče proučevanje občih vidikov narativne sposobnosti različnih medijev. Zato je tudi nastala disciplina *narativike* ali *naratologije*, v sklopu katere se proučujejo splošne značilnosti vsake naracije, teoretski modeli pa se preverjajo na primerih narativnih stvaritev v različnih posameznih medijih (prim. Chatman, 1978).

### Argument celovitosti

Po prej navedenih argumentih o bistvenem (filmičnem, kinematičnem) pomenu »skupnih« elementov človek najprej ne ve več, kaj naj naredi z delitvijo na »filmčne« in »nefilmčne« elemente. Skupni elementi prav gotovo niso »nefilmčni«.

Toda, kot kaže, nekateri zorni koti le govori v prid puristom. Zdi se nam namreč potrebno, da rodovne (skupne) elemente pregledamo s stališča differentie specificae, to je s stališča posebnih pogojev filma. Zadevo lahko zastavimo takole: res je, da obstajajo sposobnosti, ki jih film deli z drugimi umetnostmi, toda te sposobnosti so pogojene in omejene s posebnostmi samega filmskega medija. Purizem bi to formuliral normativno: skupne možnosti *morajo biti* prilagojene posebnostim filmskega medija.

Po purizmu je posebnosti filmskega medija lahko naštet. Po Petriću (1981, str. 119) so te posebnosti: zasuki kamere, montaža, optični efekti, pospešeno, upočasnjeno in obratno gibanje, faktura gibljive slike, sprememba ostrine in globine polja. »Prilagajanje« skupnih možnosti posebnostim filmskega medija je v tem, da film ponazarja fabulo, mizansceno, obnašanje igralcev in podobno s pomočjo zasukov kamere, montaže, z optičnimi efekti, s pospešitvami ali upočasnitvami ali obrnjenimi gibanji, s poudarjanjem fature gibljive slike, z menjavanjem ostrine in globine polja, ne pa, tako, da mizansceno, obnašanje igralcev in splošno dogajanje prikazuje s statično kamero, v enem kadru (brez montaže), v enem planu (brez »globinske montaže«), itd. Prvi način prikazovanja – ob uporabi »specifičnih sredstev« – je bolj filmičen (bolj kinematičen) kot drugi, bolj poudarja posebnost filma in filmskih možnosti za razliko od možnosti, ki jih imajo tudi druge umetnosti. Zato služi specifični ločitvi filma od drugih umetnosti. Približno tak je puristični argument.

Toda, poglejmo zadevo z nekoliko drugačnega kota, ne zgolj iz strukturalnega, temveč s strukturalno-funkcionalnega vidika. Vprašajmo se: Za kaj so »specifična izrazna sredstva« sredstva? Beseda govori o sredstvu »izražanja«, gre pa za izražanje »sporočila«, »misli«, »stališča«, »doživljanja« režiserja. Zadevo pa lahko zastavimo tudi nekoliko drugače. Lahko rečemo, da gre za sredstva, ki v *gledalcu* izzovejo določen vtis (čeprav je ta gledalec sam režiser in filmska ekipa), določen doživljanje, reakcijo.

Vtis filma je odvisen od uporabljenega sredstva, delovanje tega uporabljenega sredstva pa je odvisno od njegove razlikovalne vrednosti, to je od vrednosti, ki jo ima izbor določenega sredstva v razmerju do možne izbire drugih razpoložljivih sredstev. Dinamična kamera ne bi imela izrazne vrednosti, ki jo ima, če ne bi bilo svobodne izbire med dvema možnostima: med statično in dinamično kamero. Veliki plan ne bi imel tiste izrazne vrednosti, ki jo ima, če ne bi bil izbran v nizu planov (detalji, bližnji, ameriški, total, itd.). Celotni repertoar izbire (možnosti izbire) daje specifično vrednost posameznemu izboru, sistem daje vrednost elementu (prim. Stojanović, 1978).

Gledano s tega vidika dinamična kamera ni »specifično filmska«, statična pa ni »nespecifično filmska«, ampak je »specifično film-

Tay Garnett, POŠTAR ZMERAJ ZVONI DVAKRAT (The Postman Always Rings Twice, 1946),

po Chenalu (Le Dernier Tournant, 1939) in viscontiju (Osessione, 1942) tretja ekranizacija romana Jamesa Caina (Rafelson je pred nedavnim posnel četrto). Garnett je dobro ravnal, ko fatalne Core, ki napelje svojega potepuškega ljubimca Franka, da ubije njenega moža, ni predstavil kot mračne junakinje s perfidno senzualnostjo (kakršno je npr. odigrala Barbara Stanwyck v *Dvojnem zavarovanju*), ampak kot »zdravo in veselo«, popolnoma vsakdanjo žensko v zapekljivih belih oblačilih (odigrala jo je Lana Turner): to je »tostranska« podoba *femme fatale*, ki morda bolje ustreza cainovskemu svetu egoističnih posameznikov, obsedenih zgolj z denarjem in spolnostjo, in zlomljenih eksistenc, razpetih med ostanke naivnih iluzij in obupane poskuse, da bi ujeli »vlak uspeha«, četudi prek bližnjice zločina.

Alfred Hitchcock, OŽIGOSANA (Notorious, 1946),

Alicia (Ingrid Bergman), hčerka nacističnega vohuna, ki se skriva v Južni Ameriki, se zaljubi v ameriškega tajnega agenta in pod vplivom te ljubezni sprejme tudi vohunsko nalogo – poroči se z očetovim prijateljem, prav tako vohunom. Odkrije njihovo skrivnost – v kleti imajo v vinskih steklenicah skrit uran – toda njen mož za to zve in jo, čeprav jo ljubi, prične z materino pomočjo počasi zastrupljati; v zadnjem trenutku jo reši ameriški agent. Bolj kot vohunski je to morda »ljubezenski« film (s klasičnim melodramskim trikotnikom), toda tako, da je ljubezen le pretveza za perverzno erotično situacijo, kjer je Alicia v stalnem stiku s smrtjo, v dolgi agoniji, tako v dobesednem (je zastrupljena) kot v prenesenem pomenu (»umira« od želje in tesnobe). In prav po tem je *Ožigosana* veliko delo »črnega filma«: ne zaradi špijonaže, iz katere se že vsi norčujejo (celo sam Hitler), ampak zaradi hipokrizije, prikrivanja in perverzije, kar vse vohunstvo implicira.

Orson Welles, GOSPA IZ ŠANGHAJA (The Lady from Shanghai, 1947),

film, kjer so »črne« teme spet na »klasični« ravni: na pol sanjsko dogajanje, fatalni in sumljivi odnosi med enigmatičnimi osebami – bogatim odvetnikom Bannisterom, njegovim družabnikom, odvetnikovo ženo ter brezdelnim mornarjem (Orson Welles), ki ga »visoka družba« vzame na križarjenje s svojo jahto, kjer se ujame v past njihovih zločinskih nakan in varljivih ljubezenskih strasti (»nasede« fatalni ženski, Bannisterovi ženi, sokrivi, da ga obtožijo za umor). Dogajanje se razreši v halucinantnem prostoru z zrcali, kjer bi Bannister rad ubil mornarja, njegova žena pa njega, vendar v množici zrcalnih odsevov zadeneta drug drugega.

Delmer Daves, NOČNI POTNIKI (The Dark Passage, 1947),

po romanu Davida Goodisa: onirični scenarij, kjer je vse prirejeno tako, da bi pokopalo pobeglega, sicer po krivem obsojenega kaznjenca (ta pobegne, da bi odkril pravega krivca – žensko-morilko – ki pa se rajši ubije, kot da bi pričala o njegovi nedolžnosti). Tu gre tudi za ponoven poskus subjektivne kamere, ki se je morda bolje obnesel kot pri *Gospe v jezeru*: begunec je neviden samo dotlej, dokler mu plastična operacija ne spremeni obraza.

Lahko bi našli še filme: *Mračni kot* (The Dark Corner, 1946) Henryja Hathawaya, *Ubijalca* (The Killers, 1946) Roberta Siodmaka, *Čudna ljubezen Marthe Ivers* (The Strange Love of Martha Ivers, 1946) Lewisa Milestona, *Rešen preteklosti* (Out of the Past, 1947) Jacquesa Tourneurja ali *Oprostite, napačna številka* (Sorry, Wrong Number, 1948) Anatola Litvaka – toda tudi s temi seznam verjetno ne bi bil popoln.

Borde-Chaumetonova periodizacija pozna še dvoje obdobij – »propad in preobrazba« ter »konec serije« – ki sta obmejeni s tole utemeljitvijo: v ameriški kinematografiji je v začetku 50. let zavladala »realistična tendenca« (pod vplivom italijanskega neorealizma), ki sicer »črnega filma« še ni spodrinila, pač pa je vplivala na oživitve »zločinskega«, »policijskega«, predvsem pa gangsterskega filma, ki je svoj reportažni stil plodno modificiral prav ob navezavi na *film noir*. To velja, denimo, za *Belo vročino* (White Heat, 1949) Raoula Walsha, *Asfaltno džunglo* (Asphalt Jungle, 1950) Johna Hustona, *Noč v mestu* (The Night in the City, 1950) Julesa Dassina, *Norega morilca* (Gun Crazy, 1950) J. H. Lewisa in morda še posebej za *Poslovilni poljub* (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950) Gordona Douglasa, ki je z izredno doslednostjo razvil in radikaliziral za *film noir* tako značilno prepletanje podzemlja in smetane družbe: ženski predstavniki podzemlja se sučejo v najbolj zaprtih krogih visoke družbe in pod zaščito uglednih zvez izvajajo svoje dobičkonosne spletke in kriminalne posle; korumpirna je vsa družbeno lestvica, od policije, ki pomaga kriminalcem na begu, da bi si z njimi delila plen, do senatorja, ki vodi toplo zločincev.

Za »konec serije« (1951–53) – seveda vprašljiv, glede na to, da se je še leta 1955 pojavil prav soliden »črni film« *Poljubi me smrtno* (Kiss me deadly) Roberta Aldricha in da avtorja večino Hitchcockovih filmov uvrščata v »zločinsko« kategorijo – pa bi bila odločilna preusmeritev Hollywooda v produkcijo patriotičnih filmov (ki jih je spodbudila korejska vojna), zgodovinskih spektaklov ter glasbenih komedij. Glasbena komedija je bila celo tista, ki je po mnenju Borda in Chaumetona »pesniško zaokrožila« zaton črne serije – s filmom Vincenta Minnellija *Vsi na oder* (Band Wagon, 1953), kjer je Fred Astaire zaplesal v vlogi zasebnega detektiva.

Nekoliko drugačno periodizacijo črne serije predlaga ameriški filmski kritik in režiser Paul Schrader v svojih »Beležkah o *film noir*«, vplivnem tekstu, ki leta 1972 ugotavlja, da so v ZDA *film noir* še dolgo časa obravnavali in prezirali kot »zablodo ameriškega značaja« ter se rajši ogrevali za »sociološki« gangsterski film. To dejstvo pojasni s tem, da se ameriška filmska kritika zanima le za sociološke teme in ne zna opaziti in ceniti stila. A prav stil je za Schraderja tako rekoč bistvo »črnega filma«, ker je v njem »skrita« in z njim določena sama tematika: stil

je osrednja tema *film noir*, ker v svetu zgube, nostalgije za preteklostjo in strahu pred prihodnostjo, postane »tisto najvišje« (*the paramount*), kar posameznika rešuje pred brezpomembnostjo in trivialnostjo.

Najbolj izrazita stilna značilnost »črnega filma« je gotovo način osvetljave, ki veliko dolguje tehnikam nemškega ekspresionističnega filma (s to razliko, da so bile zdaj uporabljene v realistični scenografiji): večina prizorov ima nočno osvetljavo, luči so nizke, »tako da imaš občutek, da bi osebe, če bi vse luči nenadoma zasvetile, zavreščale in se skrčile kot Drakula ob sončnem vzhodu« (Schrader). Igralci in dekor imajo pogosto enak svetlobni poudarek: igralci so bolj silhuete nočnega mesta in skrivajo obraz v senci, ko govorijo. Taka scenografija, kjer je okolje enako ali še bolj pomembno kot oseba, posreduje fatalistično in brezupno razpoloženje: protagonist ne more ničesar storiti, mesto bo preživelo in celo zanikalo njegova prizadevanja. Od tod tudi prednost kompozicijske napetosti pred fizično akcijo — tipični *film noir* rajši prepreže prizor s poševnimi in navpičnimi linijami ter s svetlobnimi prameni, ki dosežejo, da postane scena nemirna in nestalna, kot pa da bi pustil osebi nadzor nad prizorom s pomočjo fizičnega dejanja. *Film noir* pogosto podleže »romantični naraciji«, ki ustvarja razpoloženje zgubljenega časa, fatalnosti in brezupa, ter si pri tem — v pokrepitve zgubljenosti — pomaga z zapletenim časovnim redom.

Tudi Schrader meni, da je *film noir* prej »obdobje« kot, denimo, žanr, toda dokaj težko določljivo obdobje, ki prisluškuje gangsterskemu filmu iz 30. let, francoskemu poetičnemu realizmu Carnéja in Duviviera, Sternbergovim melodramam in nemškemu ekspresionizmu ter sega nekako od Hustonovega *Malteškega Sokola* (1941) do Wellesovega *Dotika zla* (*The Touch of Evil*, 1957). In v tem razponu vriše Schrader trifazno periodizacijo: medvojno »fazo privatnega detektiva«, povojno »realistično obdobje« ter fazo »psihotičnega dogajanja in samomorilskega nagnjenja«. Prav ta je za Schraderja smetana »črnega filma«, ki da je tu dosegel največji estetski in sociološki prodor: »Najboljši in najbolj karakteristični 'črni filmi' — *Nori morilec* (*Gun Crazy*) J. H. Lewisa, *Bela vročina* R. Walsha, *Velika vročina* (*The Big Heat*) Fritza Langa, *Rešen preteklosti* J. Tournourja, *Poslovilni poljub* G. Douglasa in *Oni živijo ponoči* (*They Live by Night*) N. Raya — so na koncu obdobja in so rezultat samozavesti o dolgi preteklosti brezupa in razkroja.«

*Femme fatale* je v »črnem filmu« tista dvoumna oseba, ki je erotično zapeljiva in obenem zločinsko nevarna, ki v »meščanski« ali »visoki« družbi pogosto pooseblja vez s kriminalom in ki — kot »anti-Ariadna« — povede zasebnega detektiva v blodnjak mračnih scen, kjer nič in nihče ni to, kar se zdi, da je. *Femme fatale* je priljubljen predmet zlasti angloameriškega feminističnega diskurza, ki vidi v njenem »presežku ženskosti« način, kako lahko ženska pridobi razdaljo do same sebe, ker ta presežek pomeni prav »priznanje, da je ženskost sama tista, ki je konstruirana kot maska« (Mary Ann Doane, »Film in maškerada«, *Screen*, št. 3/4, 1982). V angleškem zborniku »feminističnih« tekstov o vlogi ženske v »črnem filmu« (*Women in Film Noir*, British Film Institute, 1978) je — denimo v prispevku Janey Place (»Women in film noir«) — *femme fatale* predstavljena kot »izrazito seksualna in nevarna ženska, ki je izraz junakove notranje bojazni pred spolnostjo in njegove potrebe, da bi jo nadzoroval in zatrl«. Rečejo ji tudi *spider woman* (»ženska-pajek«), ki junaka omreži, da bi ga pogubila. Njene ambicije so povsem neprimerne za žensko, ki jo je glavni tok ameriškega filma predstavljal v 30. in 40. letih: hoče biti npr. lastnica nočnega kluba, ne pa lastnikova žena; hoče možev denar, ne pa udobnega življenja srednjega razreda; zahteva neodvisnost in sproži celo serijo umorov; želi biti v jedru dogajanja in »lastnica skrivnosti«, da bi uničila svet; hoče denar in uspe le tako, da uniči ljubimca in sebe; rada bi se osvobodila zatiralnega razmerja in sproži dogodke, ki vodijo k zločinu itn. Skratka, njena želja po svobodi, bogastvu in neodvisnosti zmeraj zbudi sile, ki ogrožajo ustaljena razmerja in moškega junaka. Ta ženska težnja po svobodi se, kot omenja Janey Place, pogosto kaže kot narcisizem: ženska zre svojo zrcalno podobo, ki naj bi obenem aludirala na njeno dvojno naravo. »Ženske so vizualno razcepljene, ker se jim ne more zaupati.« Vendar se pogosto prisotnost zrcalnih odsevov in ženskih portretov ujema tudi s splošno labirintno strukturo »črnega filma«, kjer ni nihče to, kar se zdi, da je, oziroma kjer so »dvojniki« in dozdevki močnejši od domnevno pravega in realnega.

V »črnem filmu« se ne zgodi, da bi »spolno nevarno« *femme fatale* kdaj premagala ljubezen do junaka: nujno je njeno dejansko ali simbolično uničenje, ki pa zapusti neprimerno slabotnejši vtis kot ga daje njena senzualna podoba. Včasih se kot nasprotni pol *spider woman* pojavi *redeemer woman* (»odrešilna ženska«), ki ponuja junaku možnost vključitve v stabilen svet zanesljivih vrednot (z ljubeznijo, ki v zameno zanjo zelo malo zahteva); vizualizirana je v pastoralnem okolju odprtih prostorov, toda pogosto le kot spomin ali sen iz preteklosti.

Kot posebna kvaliteta »črnega filma« je bilo večkrat omenjeno »na pol sanjsko dogajanje«. V tem bi seveda lahko videli pravi izziv k interpretaciji, vendar bi tu poskušali orisati bolj formalen pristop, ki »črnemu filmu« pripisuje dve metodi: namestitvev in počrtnitev.

Prva nemara spominja na proppovsko pogodbo: nekdo junaka (zasebnega detektiva) zaprosi za pomoč in mu obljubi nagrado. Uvodna funkcija pogodbe je razmejitev pozicije udeležencev in razdelitev atributov nastopajočim osebam, obenem pa se že začrta serija menjav. Pogosto sta junak in naročnik na začetku brezglavna in lenobna, vendar si v tem nista enaka: junak bi se rad brezglavni rešil, naročnik, ki ima preglavice, pa bi se rad čimprej vanj vrnil; tako detektiv



povrne naročniku mir, da bi okusil začimbe pustolovščine. Še bolj očitna menjava je seveda denar: *film noir* takoj nakaže, da je denarja na eni strani veliko, na drugi, ki jo zastopa junak, pa malo. Toda največkrat je denar le preteza za moralno menjavo, saj je junak predvsem tisti, ki razkriva nemoralno »visoke družbe«.

Pogodba določi tudi nalogo, ki jo mora detektiv opraviti. Pogosto je zelo enostavna: najti pogrešanega, utišati izsiljevalca, ugnati majhnega lopova itn. Kar se torej prek te naloge navja, je prej vrnitev k redu kot pa večja pustolovščina. Pogodba tako namesti dokaj kratkoročen program, kanalizira tok pripovedi ter ji da smisel in smer. Toda, če je ta čas namestitve logično prvi, pa ni zmeraj tudi kronološko, in prav tako ne zaseda nujno enotnega segmenta, ampak se pogosto prepleta s tem drugim časom počrtnitve, ki ga Marc Vernet v tekstu »Filmska transakcija« slikovito imenuje »črnilni lonec« (le pot au noir).

Počrtnitev je v tem, da se ne pripeti prav ničesar od tega, kar je bilo napovedano, pač pa nastopijo presenečenja. Junak je blokiran, nit je iznenada pretrgana in pripoved iztirjena. To je tudi čas »splošne inverzije znakov« (Vernet): tisti, ki bi moral govoriti, molči, poštenjak je lopov, lepa in uglajena ženska je lažnivka in morilka itn. Skratka, nič ni več na svojem mestu, nič se ne ujema, in »odsotnost temelja« ne dopušča razmestitve razpuščenih členov.

Med obema blokoma — med namestitvijo in počrtnitvijo — ni očitnih vezi, ampak zavajajo luknje, ki nastajajo ob njunem križanju. Seveda je odsotnost vezi samo navidezna (oziroma dejanska na pomenski ravni), medtem ko že prav dejstvo, da se eno križa z drugim, navaja k temu, da obstaja med obema neka nujna, čeprav odsotna vez. V tem je *film noir* morda podoben sanjam, kjer ravno tako že preprosto zaporedje dveh podob, ki se pojavita brez vidnega odnosa, indicira, da obstaja med njima vez, ki je največkrat vzročna.

Da bi ta drugi čas počrtnitve lahko veljal za verjetnega, se mora nujno nekje usidrati in biti navzoč že v namestitvi, ki pa je zdaj refleksivno prepoznana kot slepilo: v namestitvi predlagana fikcija je na neki način razjedena, razpočena, in njen smisel (pomen in smer) je nenadoma posrkan v »črnilnem loncu«, ki zlomi logiko pomena in priključuje drugo, dovtetno za presenečenja in nesmisle počrtnitve. Funkcijo te dvojne forme namestitve in počrtnitve pa bi lahko predstavili tudi v izrazih uganke, da bi dobili tole formulo: prvi čas namestitve projicira proti dugemu (počrtnitev) neki odgovor, ki ga tam ni; drugi čas pa vrže na prvega vprašanje, ki se tam ni pojavilo. Šele na koncu filma, ko je uganke razrešena, se odgovor pridruži vprašanju. Rešitev uganke je v nekem smislu ponovna namestitvev, kjer eno verovanje dokončno prevlada nad drugim: to je še posebej nazorno pri *femme fatale*, ki je obsojena, se pravi, pregnana nazaj v Zlo, ker je poskušala mešati Dobro in Zlo, kar junak ne more dopustiti, ker potrebuje jasne kategorije.

Zdenko Vrdlovec

Literatura

Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Ed. de Minuit, Paris 1955.  
 John Cawelti, »Klasična in trda detektivska zgodba« v *Memento umori*, DZS, Ljubljana 1982.  
 Janey Place, »Women in film noir« v zborniku *Women in film noir*, British Film Institute, London 1978.  
 Paul Schrader, »Notes on film noir« v antologiji ameriške filmske kritike *Awake in the Dark*, Vintage Books, New York 1977.  
 Marc Vernet, »La Transaction filmique« v zborniku *Le Cinéma américain*, Flammarion, Paris 1980.

DIEGEZA

»Pojem diegeze je za filmsko semiologijo prav tako pomemben kot sama ideja o umetnosti.« Če kaj takega zatrdi vodilno ime filmske semiologije — Christian Metz (v spisu »Nekaj bistvenih točk filmske semiologije«, 1966) — potem si skoraj ni mogoče želeti bolj zanesljivega jamstva za predstavitev nekega pojma, ki nemara le ni tako »vsesplošno znan«, domnevno že zato ne, ker spada v ožje področje teorije in je celo njen »izum«.

Diegeza je grški izraz — *diégesis*, ki ga Doklerjev grško-slovenski slovar (1915) prevaja kot: pripovedovanje, razlaganje, pripoved. Podobno tudi Greek-English Lexicon, kjer je zabeležena še uporaba tega izraza pri Platonu in Aristotelu: pri Platonu v pomenu pripovedovanja, pripovedi, v Aristotelovi *Retoriki* pa je omenjen kot del sodne obravnave — ugotavljanje dejstev.

V filmsko teorijo je pojem diegeze vpeljal Etienne Souriau, urednik in koavtor zbornika filmoloških razprav *Univers filmique* (1953), kjer se je diegeza znašla na seznamu sedmih osnovnih filmoloških pojmov. V slovarski definiciji je takole opisana: »Diegeza, diegetsko — je vse tisto, kar pripada »inteligibilnosti« zgodbe, ki se pripoveduje (kot bi dejal Cohen-Séat), oziroma

kar pripada svetu, ki ga prikazuje filmska fikcija. Na primer: a) dve sekvenci, ki si sledita druga za drugo, lahko v diegezi predstavljata dva prizora, ki sta ločena z dolgim časovnim intervalom (nekaj ur ali nekaj let diegetskega časa); b) dva dekora, ki v studiu stojita drug ob drugem, lahko v diegetskem prostoru predstavljata zgradbi, ki si stojita na stotine metrov narazen; c) pogosto se dogaja, da dva igralca (npr. otrok in odrasli ali kakšna zvezda in njena dublerka) zaporedoma utelesita eno in isto diegetsko osebo« (E. Souriau, »Osnovne značilnosti filmskega sveta«).

S pojmom diegeze je torej zajeta filmska zgodba kot psevdo-svet ali kot fiktivno vesolje, ki ima — kot je razvidno iz navedenih primerov — svoj prostor, čas in osebe. Primeri pa kažejo tudi na to, da so diegetski čas, prostor in osebe opozicionalni členi oziroma, da nastopajo znotraj dvojne razlike: diegetski čas v razliki od realnega filmskega časa (ali bolje, odvijanja filma v času projekcije), diegetski prostor in diegetska oseba pa v razliki od realnega prostora in realne osebe. S filmološkimi izrazi bi lahko dejali, da je diegetsko v prvem primeru v razliki od *filmofanskega*, ki se nanaša na projekcijo filma v dvorani, in v drugem v razliki od *profilmškega*, to je vsega, kar se nahaja pred kamero. To bi seveda pomenilo, da se diegetska konstitucija fiktivnega vesolja filma dogaja v razliki in kot 'drugo' od realnega kraja produkcije in projekcije tega vesolja, vendar to ni zmeraj res. Gotovo je res, da se fiktivno vesolje zamaje, če se, denimo, v diegetskem prostoru pojavi element, ki vanj ne spada (npr. televizijska antena v nekem srednjeveškem ambientu) in ki zmore v hipu porušiti vso verjetnost in 'avtentičnost' prizora, s tem da izda njegovo prevaro, trik fikcije, ki se daje kot reprezentacija realnosti. Toda v filmu je obenem povsem možno, da pride do 'preskakovanja' razlike med diegetskim in filmofanskim ter diegetskim in profilmskim (če ostanemo pri filmoloških izrazih) — do 'preskakovanja', ki je bodisi všteto v fikcijo samo ali pa je namenjeno 'razkrinkanju' mašinerije, ki producira fiktivno vesolje.

Diegetski čas je v večini primerov daljši od filmskega, tj. od realnega časa projekcije (film Romana Polanskega *Rosemaryjin otrok* je lep primer, kako je mogoče v dobri uri in pol zajeti vso obdobje nosečnosti), včasih pa sta si oba časa enaka: v Hitchcockovem filmu *Vrv*, posnetem v 'enem dolgem kadru', se diegetski čas prične in izteče z začetkom in koncem filma. Toda ta enačaj še ne proizvede preskoka: ta nastopi v trenutku, ko pride do zastoja, ali bolje, ko v fiktivnem vesolju nastane kratak stik, ki 'izključi' oba časa, tako da ju priključi drug na drugega. Toda prej kot za 'izključitev' gre za sprevrnitev: diegetski čas postane filmski in filmski čas postane diegetski. V Bunuelovem *Angelu uničenja* je odlomek, ki doseže natančno to sprevrnitev, in sicer s ponovitvijo diegetskega časa: v prvem prizoru vidimo služabnike, kako opazujejo prihajanje gostov v hišo, v drugem prizoru pa še enkrat isto. Med enim in drugim prizorom ni nobene diegetske časovne razlike — ni niti intervala niti nadaljevanja, ampak le 'čisti' trepetek zastoja, začasne ukinitve diegetskega časa (zato v tej ponovitvi tudi ne moremo videti aluzije na dolgotrajnost opazovanja bogatih gostov iz služabniškega kota) — obenem pa se kot zaporedna prizora pojavita (in sta možna) prav skozi razliko dveh filmskih, 'projekcijskih' trenutkov. Tako se je s to ponovitvijo diegetski čas za trenutek umaknil filmskemu, pri čemer je jasno, da je to povsem strateški umik, ki ga je planirala fikcija sama, da bi v nekem trenutku 'izdala', kako njeno vesolje stoji in pade s filmom. In za gledalca, ki pristane na to, da mu kinematografski dispozitiv projicira fiktivno vesolje, 'izza glave v glavo', ta 'izdaja' ni nujno razočaranje, ampak prej še eno veselje.

Tako vpotegnjenje filmofanskega ('instance' projekcije in ekrana) pa ni zmeraj operacija filmske fikcije, ampak je pogosteje naperjeno prav proti fikciji, da bi 'razkrinkalo' njeno 'laž' ter pokazalo vsa slepila, ki jo fabricirajo. Tu ima nesporen zgodovinski primat film Dzige Vertova *Človek s kamero* (1929), ki se prične s prazno kinodvorano in s praznim platnom, kjer bo prikazan film, ki se pravkar snema. To je izreden manever izvrženja fikcije prek filmofanskega in profilmškega pobočja (s snemalcem, hitečim za posnetkom, da bi zaznamoval točko, s katere ga je 'izjavil') — manever, ki se konča tako, da osvoji ekran kot mesto fiktivnega ujemanja slike in njene 'izjavne instance'.

Od Vertova pa je seveda samo še korak do t. i. 'eksperimentalnih' filmov (če smemo s to kategorijo zajeti vso gibanje od ameriškega 'undegrounda', pa, denimo, do zagrebškega GEFF), ki so pogosto skušali dokazati, da je film tudi (ali predvsem) trak, projekcija, svetlikanje na ekranu ipd., kar jim je v neki skrajni obliki uspelo s sežigom filmskega traku v projektorju. A prav ta primer (pripetil se je na zagrebškem GEFF) nam ponuja priložnost, da se znova vrnemo k igranemu filmu, ker nam gre pač za to, da ohranimo (in ponazorimo) razliko med diegetskim in filmofanskim. V filmu Slobodana Šijana *Maratonci tečejo častni krog* se zadnja sekvenca, kjer Topalovići v gangstrskem obračunu postrelijo Pitonovo bando ter napadejo žandar-sko blokado, sklene z velikim planom pobesnelega Mirkovega obraza, ki počasi zginja z razpadanjem sežganega filmskega traku. V tem trenutku je ta diegetska oseba razpadla na filmofanske koščke in v svojem fiktivnem vesolju, kjer se je končno razživila s pravo uporniško ognjevitostjo, dobesedno pogorela. Toda v isti kretnji, v kateri se je diegetsko prevrnilo v filmofansko, se je filmofansko 'dvignilo' v diegetsko: ta sežig se namreč dobro ujema z diegetskim sežigom kinooperaterja v krematoriju.

Seveda lahko podobno 'preskakovanje' zasledimo tudi v razliki med diegetskim in profilmskim, s tem da tudi tukaj nastopi tedaj, ko pride med diegetskim prostorom in realnim krajem snemanja do kratkega stika, prekrivanja, ne pa takrat, ko se oba prostora bodisi razhajata bodisi ujemata. Razhajata se pač v vseh tistih primerih, ko diegetski prostor nima nobene zveze s krajem, kjer je posnet, pri čemer pa je to neujemanje zatajeno in prikrito, kar pomeni, da je realni kraj snemanja predelan v falsifikat diegetskega prostora. Pri tem kajpada ne gre le za filme

posnete v studiu (z umetnimi dekori, ki simulirajo 'realni' prostor diegeze), ampak tudi za primere, ki jih naj zastopa kar tale poljubni izbor: v filmu Aleksandra Petroviča *Mojster in Margareta* je diegetski prostor Moskva, film pa je bil posnet v Jugoslaviji; *Apokalipsa zdaj* F. F. Coppole se dogaja v Vietnamu, posneta pa je bila na Filipinih; turški zapori v Güneyevem *Zidu* so bili postavljeni v Franciji itn.

Privilegirana oblika ujemanja diegetskega prostora in kraja snemanja je dokumentarni film, kjer je dejanje snemanja sočasno prikazanemu dogajanju in kjer postanejo diegetski pravi ti realni ambient in osebe, ki so posnete. Po drugi strani pa je, denimo, že neorealizem priča, kako je tako prekrivanje obeh prostorov povsem možno tudi v igranem filmu, ki je prav s prevzemanjem metod t. i. neposrednega snemanja (francoski 'novi val', newyorška 'šola' itn.) radikalno — ali bolje, z večjim deležem 'avtentičnosti' zmedene stvarnosti — spremenil režim verjetnosti pripovedi in si torej okreplil diegezo z močnejšim poudarkom na profilmskem (ta poudarek seveda meri predvsem na drugačen pristop: profilmsko, tj. kraji in osebe pred kamero, ni več mesto ponaredka, površina maske, ampak je v filmskem posegu upoštevano v svoji 'neponarenjenosti' in naključnosti).

Toda iz ujemanja diegetskega in profilmškega ne izide nujno njuno prekrivanje, moment kratkega stika, ko diegetsko zasveti in ugasne v profilmskem in profilmsko v diegetskem, ko se torej pojavi oboje hkrati oziroma niti eno niti drugo. Ta moment bi nemara lahko zasledili v filmu Wernerja Herzoga *Fitzcarraldo*, kjer je to ujemanje diegetskega prostora in kraja snemanja naravnost delirantno: Fitzcarraldo, operni maniak, ki sanja o tem, da bi sredi južnoameriške džungle postavil opero, se za ta podvig loti nemogočega — z ladjo, s katero naj bi za nemškega kapitalista (finanserja njegovega opernega podjetja) pripeljal kavčuk iz težko dostopnih in nevarnih predelov, s to ladjo bi rad 'preskočil' hrib in tako dosegel drugi rečni rokav. Podvig mu uspe s pomočjo nevarnih Indijancev plemena Jivaros, ki so izsekali prehod in zvlekli ladjo čez hrib. V tem trenutku se sprevrne vsa diegetska perspektiva fiktivnega vesolja, v diegezi nastane luknja, ki jo izvotli gledalčev 'črv dvoma', hipni upad verovanja v fikcijo: namesto da bi užival v verovanju, se zdaj gledalec muči s preverjanjem, če se Indijanci res mučijo s to ladjo in če je ta ladja res tam, kjer jo vidi. V fiktivnem vesolju filma je zazijal zev, ko se je Fitzcarraldova 'fikcija' uresničila: ko je kamera pokazala, da ta podvig ni nikakršen trik, ampak se dogaja 'na kraju samem', ki je kraj snemanja. In kaj je lahko bolj prepričljiv dokaz, če ne prav truplo.

Film o filmu, ki ponuja priložnost ekshibicije vse te mašinerije (studio, rekviziti, kamera, snemalna ekipa itn.), sodelujoče pri fabrikaciji fiktivnih ali realnih dogodkov, je morda še najbolj razviden način 'dialektike' diegetskega in profilmškega. Toda tukaj je to profilmsko (kot realno mesto filmske produkcije) enostavno sestavni del diegeze in ne pride do nikakršnega preskoka, prekrivanja, ker je mesto produkcije tega filma o filmu še zmeraj nedotaknjeno in nepreklicno zunaj. Od tod bolj radikalni, zlasti godardovski poskusi, ki prekinjajo pripoved z *off* glasom, ki govori o snemanju, z demonstrativnimi gibanji kamere (ali celo s kazanjem kamere), z igralci, ki se naslavlajo na odsotnega režiserja ipd. Taki posegi so gotovo učinkoviti (kot 'razkrivanje' slepil fikcije in vpisovanje sledi izjavne instance), a obenem kar preveč direktni: 'razkrivanje' produkcije navsezadnje konča v nemožnosti fikcije, ali bolje, v afirmaciji, da je pogoj fikcije prav njena nemožnost.

Manj neposreden, pa vendar dovolj učinkovit moment preskoka med diegetskim in profilmskim lahko najdemo v filmu Karpa Godine *Rdeči boogie* — v sklepni sekvenci, ko trobentač zbeži k morski obali, kjer se pojavijo tudi osebe iz filmskega obzornika in počno prav to, kar so že v obzorniku: okušajo slanost morja. Ta sestop oseb (točneje, udarniških delavcev) iz filmskega obzornika v diegezo Godinovega filma seveda nakaže, da je moral biti prizor okušanja morja ponovno posnet, se pravi, nakaže, da je filmska diegeza predvsem proizvedena. In ta nežni vpis izjavne instance v isti gesti spne pripoved, ko njeni osebi zapre pot s fantomi iz nekega drugega filma (oziroma prav določenega filma, ki je izpolnjeval program propagandne umetnosti).

Problematika diegeze bi ostala pomanjkljiva, če ne bi zajela še primerov, ki segajo 'onstran' ločnice med diegetskim in filmofanskim ter diegetskim in profilmskim. Te 'primere' v naravnost monumentalni obliki predstavljajo zlasti Syberbergovi filmi (*Hitler, ein Film aus Deutschland, Parsifal*), kjer ne gre več za nikakršno 'preskakovanje' med diegetskim in filmofanskim (ali profilmskim) in za nikakršno 'razkrivanje' slepil in pasti filmske fikcije, ker so prav slepila in iluzionistična sredstva njihovo edino orodje. Pri Syberbergu je realni kraj snemanja obenem osrednje prizorišče filmskega dogajanja — to je studio, ta 'šklatla iluzij', skupna vsaj trem oblikam spektakla: filmu, gledališču in operi. Toda lažen ni le diegetski prostor dogajanja, ampak tudi to, kar se v tem prostoru prikazuje — podobe, ki jih tehnika transparente (oziroma *front-projection*) manifestira kot filmske slike in čiste videze. V tem filmskem podjetju torej ni nič s tem famoznim vtisom realnosti, ki je vendarle temelj vseh filmov s pripovedjo: meso syberbergovske fikcije ni slepilo, ki se izdaja za realnost, marveč realnost slepila. Posledica je ta, da tudi ni več prave pripovedi (kot — shematsko rečeno — urejenega omrežja pomenov: pomenov dejanj, oseb, njihovih odnosov itn.), ampak prej kopičenje 'razvezanih' označevalcev, ki tvorijo pomena z 'nesmiselnimi' nadomestitvami ali pa jih razkrajajo z razstavljanjem na drobce.

Afirmiranje arbitrarnosti filmske slike, poudarjanje slike kot čistega dozdevka in kraja lažnega, pa bi seveda lahko vodilo k domnevi, da je s tem konec bazinovskega 'ontološkega realizma', ki je usmerjal film na pot 'odkrivanja resnice'. Potrditev take domneve bi nemara lahko našli v elektronski sliki (video), nikakor pa ne pri Syberbergu ali Raoulu Ruizu: video nima več

odnosa s kakšno realnostjo, ker je njegova edina realnost režim neskončne metamorfoze slike, kjer ne gre več za vprašanje resnice ali laži in kjer se vse dogaja tako, kot da je slika sama svoj lastni izvor forme in vsebine. Če pri Syberbergu (ali Ruizu) res ni mogoče govoriti o ‚ontološkem realizmu‘ filmske slike, pa to seveda ne pomeni, da v njegovih filmih ne gre več za vprašanje realnosti: le da to ni več realnost, ki jo zmore film simulirati s perceptivno analogijo, marveč realnost, kolikor je že fantazmatično oblikovana, ali bolje, kolikor fantazmatika ni popačen izraz realnih razmerij, ampak je notranji pogoj funkcioniranja same realnosti. Tako se Syberberg v filmu o Hitlerju loteva Hitlerja prek tega, kako se je v realnosti reprezentiral in kako je scenografija njegove predstave zgodovinsko mobilizirala množice. Napad je torej uperjen proti nacističnemu ‚spektaklu‘, in to tako, da vključi vse spektakelske umetnosti (slikarstvo, gledališče, lutke, opero, film), ki vsaka po svoje prispevajo k razgraditvi in razrušenju ‚spektakularne biti‘ nacističnega političnega telesa.

Z dosedanjimi primeri prikazano dejstvo, da diegetska konstitucija fiktivnega vesolja lahko tudi ‚preskoči‘ razlike, prek katerih se sicer dogaja, nas seveda navaja k domnevi, da te razlike na neki način niso bistvene. Če lahko filmska diegeza brez večjih težav prebavi to, kar predstavlja možnost njene negacije, tedaj pač moremo sklepati, da ji to dovoli že sama narava filma oziroma njegov material. Filmski material je namreč — če prisluhujemo neki zgodnji Metzovi definiciji — »popolnoma irealen«, a prav kot tak »omogoča diegezi, da dobi predikate realnosti« (»O vtisu realnosti«, 1965). Čeprav je starejša, pa ta definicija ni začasna, saj jo Metz v osnovi ohrani še v delu — *Imaginarni označevalec* (1977), ki predstavlja zasnovno psihoanalitiške predelave filmske semiologije. Zdaj se glasi takole: v filmu ne pripada fikciji le dogajanje, torej to, kar je predstavljeno, marveč je fiktiven že sam potek dogajanja, ker je vse, kar vidimo in slišimo, realno odsotno in le registrirano, posneto. »V filmu ni fikcionalen le označenec, ki je tako — če sploh je — prisoten na način odsotnosti, ampak najprej že sam označevalec.« Ali še: »Lastnost filma ni imaginarno, ki ga lahko eventualno predstavi, marveč imaginarno, ki film konstituira kot označevalec.«

Od tod znamenita teza, da je vsak film fikcijski film (vsak, torej tako igrani kot dokumentarni, eksperimentalni, znanstveni itn.), kar pomeni predvsem to, da nas zaplete v imaginarno prav s tem obiljem percepcij, ki je rezultat kinematografske težnje po ‚totalnem‘ zajetju realnosti: paradoks je seveda v tem, da je gledalčeva perceptivna dejavnost povsem realna, le da to, kar zaznava, ni realni predmet, marveč njegova senca, fantom, dvojnik v novi zvrsti ogledala. Z Metzom bi lahko dejali, da film sproži množico percepcij, da bi jih zvrnil v njihovo lastno odsotnost, ki pa je edini prisotni označevalec.

Ta posebni status filmskih percepcij je napeljal Metz (in nekatere druge avtorje, npr. Jean-Louis Baudryja) k na široko razviti primerjavi filma s sanjami, ali točneje, s sanjarijo: v sanjariji, to je freudovski *Tagtraum*, ‚dnevni sen‘, je imaginarno občuteno kot tako, toda kar pri njej Metz najboljši pritegne, je dejstvo, da je sanjarija takoj organizirana kot zgodba. Prav to jo najbolj približa filmu: »Drobne zgodbe, ki si jih pripovedujemo v sanjariji, so s svojo koherentnostjo diegetskega tipa podobne velikim zgodbam, ki nam jih pripovedujejo filmi.«

Toda trditev — oziroma paradoks — da je gledalčeva perceptivna dejavnost sicer realna, le da to, kar zaznava, ni realni predmet, marveč njegov dvojnik, podoba, *imago*, to trditev lahko tudi obrnemo in rečemo: v filmu se podobe dajejo kot zaznave, ali točneje, podobe so prek zaznav dane kot realnost. V tem je, denimo, ena izmed razlik, ki film loči od sanj, kjer se podobe dajejo kot realnost v odsotnosti percepcij, obenem (in predvsem) pa je v tem ključ tega famoznega vtisa realnosti, ki smo ga lahko že slišali v definiciji, da »filmski material« prav kot »popolnoma irealen omogoči diegezi, da prejme predikate realnosti.« Tukaj bi lahko še pripomnili, da je bilo za to zgodnjo (prej fenomenološko kot semiološko) Metzovo definicijo odločilno tudi poudarjanje analoškega značaja filmske slike, tj. njene podobnosti temu, kar kaže — podobnosti, ki navsezadnje odmeva tudi v konceptu »imaginarnega označevalca« kot elementa, ki posreduje podobo, *imago*, predmeta ali subjekta. Opozorilo na analoški značaj filmske slike (o tem smo skušali nekaj povedati v poglavju *Analogija*) pa nam obenem ponudi priložnost, da tisti Metzov citat, s katerim se je ta spis začel — tj. z zatrdilom o pomembnosti diegeze za filmsko semiologijo — postavimo nazaj v njegov kontekst in končno slišimo še semiološko definicijo diegeze. Ta se glasi: »Diegeza označuje instanco predstavljenega v filmu, se pravi, vso filmsko denotacijo, tj. zgodbo, filmski čas in prostor, osebe, pejsaže in druge narativne elemente, uzrte z denotacijskega vidika« (»Nekaj bistvenih točk filmske semiologije«). In denotacija pomeni Metz u »dobesedni, tj. perceptivni pomen predstav, ki jih reproducirata slika in zvok«, kar seveda ni tako daleč od analoške narave filma, kjer gre prav tako za objektni oziroma »dobesedni pomen predstave«, kolikor je ta podobna predmetu. Toda, če je ta analoški značaj ohranjen tudi v konceptu »imaginarnega označevalca«, tedaj je treba še dodati, da je zasluga tega koncepta prav ta, da je objektu, dobesečnemu pomenu nakazal imaginarni status in ga podčrtal kot dozdevek.

To pa še zdaleč ni njegova edina zasluga: glavni zadetek koncepta »imaginarnega označevalca« je bržkone v tem, da je v njem zajet tudi gledalec. Filmski »imaginarni označevalec« kot nosilec podob in ‚videzov‘ omogoči gledalcu, da se identificira s samim seboj kot subjektom gledanja (gledalec ve, da zaznava te podobe) in obenem s pogledom kamere, ki je vse to videla že pred njim. Konstitucija filmskega označevalca — trdi Metz — temelji na seriji verižno povezanih zrcalnih učinkov: »Med gledanjem filma je gledalec svetilnik, ki podvaja projektor, ki podvaja kamero, in obenem občutljiva površina (zaznavajoča zavest), ki podvaja ekran, ki podvaja filmski trak.« Po Jean-Louis Baudryju, ki je v tekstu »Ideološki učinki, proizvedeni z os-

novnim aparatom« (Cinéthique, št. 7-8, 1970) prvi zastavil in razvil problem gledalčeve identifikacije s pogledom, je Metz v *Imaginarnem označevalcu* imenoval ta proces »primarna identifikacija«, ki utemeljuje možnost »sekundarne identifikacije«, tj. identifikacije z diegezo, s predstavljenim, z osebami.

»Primarna identifikacija« bi bila tedaj ta temeljna filmska prevara, ki je v tem, da vidimo, ne da bi bili tudi sami videni, da gledamo, ne da bi bili tudi sami gledani, ter da se povsem predamo potovanju kamere in vse zazrto privzamemo brez vsakršnih zadržkov — skoraj tako kot v sanjah, kjer smo predani predstavljajočim se podobam. Gledalec si sicer lahko dopoveduje — in na določen način to tudi vseskozi ve — da je vse to, kar vidi, že posredovano, zabeleženo s kamero, ali da te ploske podobe niso nič realnega, marveč goli dozdevki, vendar je ta njegova vednost sočasna prevari, ki ga prav s tem, ko mu nastavi pozicijo vsevidnega subjekta, ujame v past pogleda.

V zgodovini kinematografije je znan primer — to je film Roberta Montgomeryja *Gospa v jezeru* — kjer se je gledalčeva identifikacija s pogledom kamere ujemala hkrati s pogledom filmske osebe. Tu je šlo za poskus filmskega prenosa romanesknega pripovedovanja z vidika prve osebe, za poskus, ki je dosegel povsem nasprotno učinke kot v romanu: podvojitev pogleda kamere s pogledom nevidne filmske osebe je pri gledalcu izzvala težave s »sekundarno identifikacijo«, tj. z identifikacijo z diegezo, s svetom pripovedi, ker se ni mogel poistiti z osebo, ki je nikoli ni prav videl (razen v zrcalnem odsevu). Tako je moral gledalec prestreči tudi poglede vseh drugih oseb, zazrtih v kamero in s tem vanj, ki se je nenadoma znašel v položaju, kjer je bil prisiljen svoje vsevidno mesto deliti z imaginarno osebo. Ta primer torej kaže, da se diegetski svet filma zamaje v trenutku, ko je gledalčeva pozicija vsevidca spodnešena — spodnešena s tem, da je s pogledi v kamero načeta tudi »primarna identifikacija«, ker je povsem jasno, da igralec s pogledom ne meri na gledalca, temveč prav na sam kinematografski dispozitiv. Pogled v kamero priključuje prisotnost tistega predhodnega pogleda Drugega, ki je vse to že videl in dal v videnje, pogleda, ki zanj gledalec na neki način vseskozi ve, toda ve na način tajitve, zagotovljene s prevaro, da sam zaseda to vsevidno mesto, kjer je domnevno varen pred pogledi. Toda ob pogledu, namerjenem v kamero, gledalec izkusi prav to, da je bil prevaran oziroma »programiran« s tem predhodnim pogledom — ali rečeno z bolj precizno in lepšo formulacijo, ki jo je zapisal Caude Bailblé v »Programiranju pogleda« (prev. v Ekranu, št. 3/4, 1982): »Z vdorom tega vselej predhajajočega pogleda se vsak naknaden gledalčev pogled izkaže kot pogled nemočnega subjekta, ki ga je prevaral prav tisti reprezentacijski sistem, ki je v začetku obetal, da mu bo uspaval pozornost in mu s tem omogočil sanjarjenje z odprtimi očmi. Ob tem nenadnem prebujenju gledalec sprevidi, da je bila podoba namerno ustvarjena in v celoti ponarejena...«

Na tem mestu bi morali tudi ponoviti Bailblétovo vprašanje, kaj torej gledalec išče na zaslonu? »Prav poglede, kjer bi lahko prevaral lastno oko; toda to, kar najde, so vselej pogledi, ki ga ne gledajo. S tem, ko poskuša v vsaki točki zaslona izslediti pogled, gledalec pozabi, da ima pred sabo dejansko le zamejen pravokotnik.« Klasična montažna figura kader/proti-kader, kjer imamo v prvem kadru osebo, ki gleda v prostor zunaj polja, v drugem pa se pokaže oseba, ki jo je prva gledala in ki zdaj sama s svojim pogledom v prostor zunaj polja napravi prvo osebo imaginarno prisotno — ta figura velja za paradigmo spoja na osi pogleda, a prav kot taka pomeni tudi nekaj drugega: pomeni to, da je mesto, ki ga kader/proti-kader nakaže gledalcu, mesto čistega pogleda, ki je zrcalno delegiran osebam fikcije. Čim se namreč pojavi drugi kader (ali kader B), gledalec pod učinkom spoja na osi pogleda poisti svoj pogled s pogledom osebe iz prvega kadra (kadra A), torej te, ki je zdaj v prostoru zunaj polja in imaginarno prisotna. Ko se kader A drugič pojavi, gledalec poisti svoj pogled s pogledom osebe iz kadra B. Potem znova s pogledom osebe iz kadra A itn. — obrtalo je sproženo, ko vsaka nova slika evakuira gledalca iz figuriranega polja in ga vpiše kot pogled v odsotno polje. In z isto gesto, ki začrta mesto gledalca, je postavljena tudi zapora fikcionalnega sveta: ko se v proti-kadru pokaže obraz druge osebe, postane jasno, da to, kar je gledala prva oseba v smeri prostora zunaj polja, ni bila niti kamera niti gledalec, marveč prav oseba fikcionalnega sveta, ki se tako imaginarno podaljša v drugo polovico prostora (tega zunaj polja). Proti-kader na ta način spne imaginarni prostor fikcije samega vase: polovični prostor kadra A — polovični zato, ker je pogled njegove osebe meril na zunanji prostor, ki je ostal v suspenzu — je spojen z drugo polovico prostora, ki dobi konkretno realnost v redu fikcije. Z Alainom Bergalajem bi lahko dejali, da je imaginarni prostor diegeze zdaj zašit, popoln in brez razpoke.

Za vprašanje diegeze pa je nemara še pomembnejša tale Bergalajeva ugotovitev, ki jo zasledimo v spisu *Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi*: »V spoju na osi pogleda se vse dogaja tako, kot da bi spremembo kadra znotraj fikcije določala, upravičevala in narekovala diegeza sama. Razkosenje prostora, prehod od kadra h kadru ni več arbitrarno dejanje pripovedne instance, marveč se zdi, kot da ga zahteva oseba sama: oseba ni več učinek, proizvod fikcije, pač pa postane v trenutku spoja njen gospodar in organizator.« Tu je torej ob diegezi omenjeno še »arbitrarno dejanje pripovedne instance«, tj. instance — lahko bi jo imenovali tudi izjavna — ki organizira pripovedni diskurz in s tem obenem programira naše branje pripovedi. Pripovedovati pomeni voditi gledalca v svet diegeze, naznačiti njegovo pot, se pravi, pokazati to, skriti ono, povečati ta detajl in potopiti tega drugega, uporabiti bližnjice, nastaviti pričakovanja in prenečenja itn. Po drugi strani pa to pomeni, da je prav pripovedna instanca tista, ki proizvode dozdevke, kot da diegeza, ki pripada predstavljenemu, svetu pripovedi, sama določa prehode med kadri in utemeljuje fiktivno veselje, skratka, kot da se sama pripoveduje. Seveda gre za do-

ločeno protislovje — konstitutivno za t. i. klasični film (iz obdobja med tridesetimi in petdesetimi leti) — ki je v tem, da pripovedna instanca, ko organizira pripovedni diskurz, hkrati briše svoje sledi, kar se dogaja tako, da skuša odgovornost prehoda med kadri čim bolj naprtiti sami fikciji in njenem diegetskem svetu. To protislovje, kjer si torej akt izjavljanja išče svojo imaginarno upravičenje in svoj izvor v samem svetu diegeze, je Bergala imenoval »diegetiziranje izjavljanja«, kar pomeni prenos operacij izjavljanja na račun fikcionalnega sveta.

Vendar se instanca izjavljanja nikoli ne more prav prikriti, saj pušča svoje sledi v skoraj vsakem elementu filmskega dela (v izbiri zornih kotov in svetlobnih poudarkov, v razdelitvi vlog, v razporejanju pripovednih silnic, v scenografiji prizora itn.), predvsem pa v montaži, ki je gotovo — kot je nekoč pokazal Eisenstein, v sodobnosti pa, denimo, Godard ali Makavejev — privilegirani način poudarjanja avtonomnosti in arbitrarnosti »dejanja pripovedne instance« (to seveda velja tudi za t. i. »montažo v kadru«, ki s povezovanjem različnih, najraje protislovnih motivov znotraj istega prizora interpelira gledalca v »subjekta asociacij«).

V večini filmov ali vsaj v t. i. »klasičnem pripovednem filmu« instanca izjavljanja nikoli ni tako močno zaznamovana kot v t. i. »avtorskem filmu« šestdesetih in sedemdesetih let, vendar se odlikuje s to potezo, da znotraj svojega procesa diegetizacije proizvajata tudi spodmik med diegezo kot »naravno« zaporednostjo pripovedovanih dogodkov in naracijo kot načinom, po katerem so ti dogodki po koščkih razodeti gledalcu. Ta spomenik med diegezo in pripovedovanjem predstavlja odlikovan moment obvladovanja naracije, verjetno pa tudi vir tega ugodja v pripovedi, ugodja, ki drhti ob negotovih in tesnobnih pričakovanjih, lažnih sledeh, prevarah, razkritjih itn. Med strategijami spodmika med diegezo in pripovedovanjem bi lahko omenili spodmik med vednostjo gledalca in vednostjo filmske osebe, ali vsaj dva tipa tega spodmika:

1) Oseba ve, gledalec ne ve: ta struktura prikrajša gledalca v njegovi želji, da bi vse poznal, vpiše manko v verigo slik in postavi gledalca v stanje pričakovanja. To je struktura preloženega razkritja, pripovedi z uganko (kar je na določen način vsaka pripoved).

2) Oseba ne ve, gledalec ve: ta v filmu močno izkoriščena struktura postavlja gledalca v privilegirano pozicijo v odnosu do osebe, ki še ne ve, kaj se spleta, kaj se ji bo pripetilo, medtem ko gledalec vse to že ve. To je tudi še najbolj ugodna struktura za gledalčevo identifikacijo z osebo: gledalec prehiteva njeno presnečenje, tesnobo ali veselje in vse to na določen način izkusi pred njo in namesto nje. Tukaj gledalčevo ugodje ni ugodje uganke, marveč uživanje v situaciji, kjer se lahko »naslaja« ob tesnobi, radosti itn.

Nekajkrat smo omenili klasični pripovedni film kot tisti korpus, kjer naj bi se utrdile zgoraj opisane konstituante metzovskega »filma z diegezo«: konstituiranje gledalca v »subjekt šiva«, ki prek »primarne identifikacije« s pogledom kamere in »sekundarne identifikacije« s pogledi oseb zakrpa imaginarni prostor fikcije; »diegetiziranje izjavljanja« oziroma prenos operacij izjavljanja na račun fikcionalnega sveta ter spodmik med diegezo in pripovedovanjem. Če je res, da so se te konstituante v korpusu klasičnega pripovednega filma utrdile, pa to seveda še ne pomeni, da so z njim vred tudi zamrle: prav nasprotno, »moderna« kinematografska doba dokazuje, da ostajajo pogoj vsakega filma, ki se kakorkoli ukvarja s pripovedjo, pa čeprav tako, da bi jo omrtvičil. Če je »moderni« film že rušil pripoved, tedaj nemara niti ne toliko z neposrednim interpeliranjem gledalca (po zaslugi televizije so postali pogledi v kamero že prava banalnost) ali z afirmiranjem slike kot čistega dozdevka in kraja lažnega, marveč prej s poskusi cepitve tiste enotnosti, celote, ki jo je klasični film tako obsesivno gradil — »realistične« enotnosti slike in zvoka. »Moderni« film (Godard, Duras, Syberberg, Ruiz) dela na ločitvi slike in zvoka, telesa in glasu, ter vzpostavlja suspenz, ki je korenitejši od vsakega pripovednega: »suspenz« podobe in označevalca, imaginarnega in simbolnega.

## Zdenko Vrdlovec

### Literatura

- Alain Bergala, *Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi* (prevedeno v Ekranu, št. 4/5 in 6/7, 1981).  
 Christian Metz, *Ogledi o značenju filma* (prva knjiga), Institut za film, Beograd, 1973.  
 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, U. G. E., Paris, 1977.  
 Daniel Percheron, »Diègèse«, v *Lectures du film* Albatros, Paris, 1977.  
 Etienne Souriau, »Osnovne osobine filmskog sveta«, Filmske sveske, št. 1, 1970.

ski« *repertoar izbire* med statično in dinamično kamero (gledališča). Gledališče v glavnem te možnosti izbire nima ali pa je vsaj ne standardizira: v gledališču v glavnem ne moremo menjati gledališča glede na oder, zato tudi ni izbire med statičnim in dinamičnim gledališčem. Seveda pa »nemogućnosti« medija ne gre absolutizirati. Kdo pravi, da repertoarja možnosti ne moremo menjati, bodisi s spremembo sloga bodisi s spremembo tehnike (kot v primeru filma), in da tisto, kar ni bilo upoštevano kot izbor in možnost, postane dejanska možnost izbire?

Torej, če nam že gre za razlike med umetnostmi, niso posamezni elementi tisti, po katerih se mediji razlikujejo, temveč so to *sistemi*, repertoarji možnosti izbire. Ti repertoarji se lahko med seboj pokrivajo ne glede na to, koliko so njihovi elementi med seboj različni, in v tem primeru lahko govorimo o *prevodu* iz enega medija v drugega. (Tak je, recimo, primer transkripcije ustnega govora v zapisano besedilo; elementi obeh so bistveno različni – zvočna artikulacija in grafično znamenje – toda oprava imamo z analognostjo fonoloških in grafemskih izborov, sistemov, in zaradi tega je transkripcija možna, tudi dokaj točna na tistih ravneh, na katerih gre za analognost sistemov). Po drugi strani pa se precejšnje število elementov lahko prekriva, toda če se možnosti izbire znatneje razlikujejo, imamo oprava z zelo različnimi mediji, med katerimi je možen slab prevod. (V takem položaju so prevajalci, ko morajo prevajati iz jezika, ki je slovnico ali semantično zelo različen od matičnega jezikovnega sistema).

Kar pa se umetnosti tiče, očitno obstajajo sistemske ravni, ki so jim podobne (prekrivajo se jim nekateri repertoarji možnosti), medtem ko so jim druge različne ne glede na skupnost ali različnost v elementih. V taki meri, v kakršni imajo skupne možnosti izbire, jih bo moč prenašati in »prevajati« iz ene v drugo. Fabulo bo na primer možno prenesti iz literature v gledališče, na film, v strip in obratno, ne bo pa možno prenašati slike (slikane brez sekvencialnosti), ker v sliki ni nujnih sekvencialnih izborov, ki so predpogoj razvijanja fabule. Toda na tistih ravneh, na katerih ni prekrivanja možnosti izbire, bo nujno prišlo do »prevajalskih« odstopanj in lastnega dopolnjevanja (v razmerju do literature – na ravni vizualnega specifičiranja, v razmerju do gledališča – na ravni variacij gledališča). Naj interpretativno končamo: čistunski pristop je atomističen in univerzalističen. Atomističen je zato, ker vztraja na tem, da naravo filma v bistvu pogojujejo posamezni elementi (atomi) in njihov seštevek. *Univerzalističen* je zato, ker meni, da imajo ti elementi samostojno univerzalno vrednost, ne glede na kontekst, v katerem se pojavljajo (ali brez bistvenega vpliva tega konteksta na temeljno vrednost elementov).

V nasprotju s tem je strukturalno-funkcionalni pristop *celovit* (sistemski) in *relacijski*. *Celovit* je zato, ker meni, da je vrednost elementov odvisna od vloge, ki jo le-ti dobijo v celoti, to je glede na mesto v celoti in odvisno od tega, kako lahko to vlogo odigravajo. *Relacijski* je zato, ker trdi, da je ta vrednost določena z razmerjem do drugih možnih elementov oziroma do celote možnih elementov, in šele po tem razmerju in po učinkovitosti njegovega delovanja ga je moč ocenjevati.

Zameriti strukturalistično utemeljeni semiotiki zaradi tega, ker ne dela razlik med filmičnimi in nefilmičnimi elementi (prim. Petrić, 1980) je podobno neumestno kot zameriti teoriji relativnosti, ker ne dela razlike med absolutnim prostorom in relativnim prostorom. Gre za nepoznavanje temeljnih metodoloških in teoretskih načel strukturalizma, kajti ta so se razvila prav iz izrecnega odpora do atomizma in do tipa normativizma, kakršnega neguje estetska puristična tradicija v filmski teoriji.

### »Tuji elementi« in stilski razlog

Ostane nam še vprašanje »tujih« elementov v filmu. Kljub temu, da polemični strukturalistični napad na atomizem stremi k zanikanju kakršnegakoli pomena elementov (samostojnega pomena substance elementov) razen tistega, ki jo dobijo v funkciji celote (prim. Saussure, 1969, in Benveniste, 1975), ne moremo zanikati:

- a) da med elementi nekega sistema lahko najdemo prepoznavne elemente drugega sistema, ki jih imamo potem za »sposojene«, »prevzete«, in
- b) da ni nujno, da je struktura danega elementa najustreznejša za vlogo, ki naj jo ima ta element v dani celoti in da je tak element lahko neustrezno funkcionalen ali disfunkcionalen, se pravi, da lahko spodbudna udejanjanje celote.

Tudi če sprejme argument celovitosti, bi purist lahko trdil, da so vsi »prevzeti«, prepoznavno »tuji« elementi disfunkcionalni, zato se jim je treba izogibati ali jih redkeje uporabljati. Kajti tudi strukturalist bo hotel bodisi zanemariti bodisi odstraniti disfunkcionalne elemente, če je njegov cilj vzpostavitev čim bolj celovitega filma (filmskega modela) oziroma če si bo prizadeval utrditi celovitost filma kljub disfunkcionalnim elementom, ki celoto spodbudajo ali otežujejo njeno dojetje. Zdi se torej, da ima purizem glede disfunkcionalnih elementov tudi s strukturalističnega vidika svoj prav.

Toda stvar ni tako preprosta. Niso vsi »tuji« elementi disfunkcionalni, kakor tudi ni vse, kar je na določeni ravni disfunkcionalno, tako tudi na drugih ravneh.

Poglejmo najprej, kako je s »tujimi« elementi. Tu gre za vprašanje, kaj določa naš »občutek lastnosti«, pripadnosti določenemu sistemu. Praviloma imamo oprava s *standardom*, *prototipom*. V določeni tradiciji se vzpostavlja določen prototip kot predložek za ugotovitev in kot kriterij za oceno veljavnosti postopka in realizacije, kot merilo kvalitete izvedbe. Tisto, kar je blizu danemu prototipu, standardu, velja za »njemu lastno«, »dobro«, medtem ko tisto, kar je oddaljeno od prototipa in kar se težko spelje nanj, velja bodisi za »tuje« bodisi za »disfunkcionalno«.

Zgodnji nemi film je na primer za reprezentacijski prototip jemal prikazovalne dejavnosti: cirkus, vaudeville, gledališče. Tisto, kar se je dogajalo pred kamerami, je moralo zadovoljiti enega od standardov, prototipov, vzpostavljenih v teh dejavnostih. Moral se je držati teh standardov, da bi sploh lahko veljal za umetnost. S samim dejstvom, da se je vse to odigravalo pod posebnimi pogoji percepcije (filmske projekcije), je bila zagotovljena filmska posebnost – ni šlo ne za »tuje« ne za »prevzete« elemente. Kot »tuj« ali, natančneje, »neumetniški« je veljal prototip neigralskega obnašanja ljudi v vsakdanjih okoliščinah, kar se je tedaj uresničevalo v dokumentarnih posnetkih. V kasnejšem obdobju nemega filma pa so bili vzpostavljeni drugačni standardi, drugačni prototipi. Kot standard igre ni več veljala igra gledaliških igralcev, ampak obnašanje neigravcev v neprikazovalskem kontekstu. Kot standard za opazovalsko stališče ni bil več vzlet položaj gledalca v dvorani, ampak gibljiv položaj opazovalca v neprikazovalskih okoliščinah vsakdana. Kot standard fabuliranja ni bila več uporabljena gledališka enotnost prizorišča (z medscenskim preskoki), temveč literarna (romaneskna, novelistična) scenska raznolikost in konstrukcijska kombinatnost. In tako dalje. Ti novi standardi so tvorili *sistem klasičnega filmskega sloga*, ki je začel veljati za »specifično filmskega«, »filmu lastnega«. V sklopu tega sloga se je zgodnejši slog nemega filma začel kot poudarjeno »gledališki«, »filmu tuj«, čeprav je bil prej, kot smo videli, odnos med standardi drugačen.

To nas opozarja na relacijskost pojma »tuj«: nekaj je tuje ali lastno samo v razmerju do nekega prototipa; ker pa se prototip lahko spreminja, se spreminjajo tudi ocene lastnosti in tujosti. »Lastnost« in »tujost« sta *slogovni kategoriji*, ne pa medijski; spreminjata se, kot se spreminja slog, s spreminjanjem repertoarja izbornih preferenc (prim. Goodman, 1968).

S tem je puristični argument zgodovinsko relativiziran. Toda še vedno ni izgubil svojega pomena. Ne glede na to, koliko je določen slog zgodovinsko ali regionalno vezan, je namreč »tuje« elemente še vedno mogoče čutiti kot tuje in s tem mogoče tudi kot disfunkcionalne. Purizem se lahko formulira v nadzgodovinskih determinantah: »Vsakokrat, ko v nekem filmskem slogu naletiš na opazne tuje elemente, jih skušaj odstraniti.«

Če bi ta nasvet vestno uporabljali, bi morali iz filmov pometati marsikaj koristnega.

Postavimo namreč stvar takole: takoj, ko imamo standard, lahko pričakujemo »standardne« (pričakovane) postopke in »nestandardne« (manj pričakovane) postopke. »Nestandardne« postopke resda lahko občutimo kot disfunkcionalne, toda tudi kot postopke s posebno *suprastandardno funkcijo*. Ta posebna suprastandardna funkcija, ki jo lahko dobijo nestandardni postopki, je po pravilu *retorična*, *stilistična funkcija*. Nestandardne postopke pogosto uporabljajo tam, kjer je s stilsko figuro potrebno poudariti določeno mesto v diskurzu in vzpostaviti določeno razmerje do standarda, do pričakovanega. Taki nestandardni postopki so posebej standizirani kot retorični; odtod možnost, da govorimo o retoričnem suprastandardu.

Očitno je, da ima nestandardni postopek – ne glede na to, ali gre za odstopanje od standarda z vnašanjem »tujega elementa« ali za preprosto »kvarjenje« pričakovane ureditve z nekim za to ureditev disfunkcionalnim elementom – lahko povsem natančno suprastandardno, retorično funkcijo, popolnoma utemeljeno v kontekstu specifičnega sloga. Že zelo zgodaj v razvoju filma, v poznejšem nemem filmu, se na primer zdi, da so se pojavljale uporabe nemofilmskih »gledaliških« in »slikarskih« postopkov (ki so bili že tedaj občutni bodisi anahronistično bodisi »tuje«) v retorične namene (prim. Bordwell, 1981, o Dreyerju). V visokem obdobju klasičnega filmskega sloga pa je bil preskok preko rampe – kar je po pravilu veljalo za »napako«, za »disfunkcionalnost« – pogosto uporabljen retorično, za ločevanje zasebnih delov znotraj scene oziroma za ločitev scene od scene (sicer povezane s istim osrednjim dogajanjem). Poseganje po »tujih« in disfunkcionalnih elementih je bilo pogosto upravičeno z retoričnimi cilji, ti pa so bili stilsko legitimni v sklopu slogovnega sistema danega obdobja. Ko pa niso dobili dodatne retorične funkcije, so bili tuji elementi in kršitve standarda seveda disfunkcionalni. Niso pa bili disfunkcionalni sami po sebi, ampak šele v kontekstu uporabe.

Določen element zaradi svoje »tujosti« torej ni nekoristen niti nefilmičen, nekinematski. Kakšen bo, je odvisno od slogovnega konteksta in načina uporabe.

S tem smo končno relativizirali purizem ne samo, da mora posvečati pozornost zgodovinsko pogojenim standardom »lastnosti« (sloga), ampak mora posvečati pozornost tudi zdiferenciranim slogovnim rabam (funkcijam) v sklopu danega slogovnega sistema. »Filmičnost« ni absolutna kategorija, ampak slogovno-zgodovinska, in kot taka ne more biti univerzalistično postulirana. Na njej ni mogoče graditi splošne teorije medija, čeprav mora splošna teorija medija znati povezovati zavest o repertoarnih možnostih medija s slogovno diferenciacijo oziroma z obstoječim slogovnim repertoarjem.

### 3. Ideološke implikacije purizma

#### Elitizem

Osnovni metodološki principi purizma – atomizem, univerzalizem, normativizem – implicitni v dihotomizaciji filmske prakse na »filmično« in »nefilmično«, se danes kažejo kot metodološko zares neustrezni pred problemsko kompleksno situacijo, v katero nas postavljajo zgodovinski razvoj, funkcionalna raznolikost filmske prakse v današnjem trenutku, razvite kritiške pa tudi didaktične izkušnje, ki jih gojijo na visokih filmskih šolah povsod po svetu.

Toda, če metodološka izhodišča purizma nimajo več nobene teoretsko-raziskovalne vrednosti, pa je purizem zadržal svojo ideološko socialno vrednost.

Ideali purizma so bili namreč od nekaj zelo visoki; visoki v smislu socialne stratifikacije. Vsi, ki sodelujejo v purističnemu programu – gledalci, esteti, kritiki, bralci njihovih tekstov – dobijo vtis, da sodelujejo v izjemnem podvigu s tem, da ločujejo filmične filme od nefilmičnih (»zrno od plev«). Zdi se jim, da prispevajo k vzpostavljanju *izjemnosti* (izvirnosti, neponovljivosti) filma med drugimi umetnostmi in drugimi družbenimi pojavi. S tem, ker prispevajo k izjemnosti filma, pa prispevajo tudi k *lastni izjemnosti*, k izjemnosti sebe kot pobornika in soustvarjalca te izjemnosti.

Estetski purizem je bil pravzaprav že od začetka elitističen program. Dajal je motivacijo in zaščitno odpornost posebnim elitističnim programom znotraj filmske kulture.

Kot smo že uvodoma poudarili, je bil purizem izobraževalno sredstvo eksperimentalizma (avantgardizma) v okoliščinah, ki le-temu niso bile preveč naklonjene. Ob tem je seveda razvijal prezir do dominantnega tipa »vulgarnega«, »komercialnega«, »literarnega«, »buržoaznega« filmanja. Ta eksperimentalizem se je ustoličil kot izrazito elitistična struja že sicer elitnih pripadnikov drugih umetnosti (v glavnem likovnih, čeprav tudi gledaliških in glasbenih).

Na ravni kritike je purizem zastavil program posebnega, formalno-estetskega pristopa k filmu ob zanemarjanju t.i. »vsebinskega« (oziroma narativnega). Puristični estetizem je tako spet postal elitističen, saj je ločeval formalistično elito od recenzentske kritike, ki k filmu pristopa »literarno«, to je, v filmu opisuje tisto, kar zanima večino gledalcev (like, njihove probleme, njihova ravnanja, fabulativne peripetije in nekatere pomembnejše izdelovalske vidike filma: kostume, scenografijo, slikovitost snemalčevega dela).

Kar se tiče gledalcev, je purizem navajal na izstopanje posebnega elitnega občinstva, ki je trdilo, da zato, ker opaža formalne elemente filma – »bogateje doživlja« film od večine ostalega, »vulgarnega«, »neizobraženega« občinstva. To elitno občinstvo, najpogosteje sestavljeno iz izbranih purističnih filmarjev, kritikov, teoretikov, a tudi iz elitnih predstavnikov drugih umetnosti (književnikov, likovnikov, umetnostnih zgodovinarjev, humanističnih znanstvenikov, itd.), je gojila prepričanje o večji merodajnosti svojega doživljanja od doživljanja puristično neosvečenega gledalca.

Na teoretski ravni je purizem pripomogel k precej ostri ločitvi normativnega estetskega purizma od t.i. »uporabnikov«. V puristično indoktrinirani tradiciji so namreč za »velike«, »originalne« teoretike veljali tisti, ki so diktirali kriterije za puristično razmejevanje filmov (teoretiki kot Eizenštejn, Balasz, Arnheim, Grierson, Bazin in drugi), medtem ko je delo piscev priročnikov (npr. Kulješova, Maya, Reisz, Valeja in drugih) veljalo za »neteoretsko« ali derivativno, sekundarno teoretsko.

In nazadnje, če se spet vrnemo k samim filmom, k tistim neeksperimentalnim, je purizem kontinuirano pomagal diskriminatorški hierarhizaciji vrst in tipov filmov s tem, da je na primer dajal prednost igranemu in dokumentarnemu filmu pred izobraževalnim in namskim; nestandardnemu žanrskemu filmu pred žanrsko izdiferenciranim; slogovno-esteticistično orientiranim filmom pred tematsko orientiranim, itd. Vendar pa ni šlo le za hierarhizacijo, temveč tudi za programirano zanemarjanje in zastiranje, zato tistim vrstam filmov, ki so se našle na negativnem polu (»nefilmičnosti«), ni bila posvečena nikakršna (ali pa le minimalna) kritiška in teoretska pozornost, skoraj niso bile obravnavane. V puristično indoktrinirani tradiciji je tudi režiserju zelo jasno, katerega tipa mora biti njegov film, da bi bil uvrščen pod »umetnost«, in kakšen tip filma sploh ne more veljati za »umetniškega« (prim. Turković, 1976), ampak kvečjemu za »obrtiškega«.

#### Unifikacija in prosvetiteljstvo

Elitizem purizma je tesno povezan z *unifikacijskim programom*: s težnjo, da se vrednostna struktura neke omejene, toda koherentne tradicije (recimo: visoko-urbane, v šolah gojene) razširi na vse druge tradicije, to je, da se določena kultura univerzalizira in da asimilira vse ostale kulture. Ta unifikacija poteka pod določenimi vrednostnimi predpostavkami: predpostavkami, da je unificirajoča kultura »prava kultura«, da pa vse druge kulture pravzaprav niso kulture oziroma da so »primitivni«, »vulgarni« tip kulture.

Unifikacija je nujna sestavina elitizma, zato ker elita izstopa kot elita takrat, kadar ima moč, moč pa ima šele takrat, ko je kot prevladujočo sprejme večina pripadnikov določene družbe, to je, ko nima alternativne kulture, alternativne vrednostne strukture, v kateri kriteriji izstopanja elite niso pomembni. Zato obstoj kulturnih grupacij, celih kultur, ki ne vedo za vrednostni sistem unifikacijske kulture in jim niti ni zanj, zahteva »prosvetiteljsko obravnavo«, to je, da je te grupacije treba prosvetliti tako, da se jih podredi vrednostnemu sistemu unifikacijske kulture oziroma da se jih prisili, da ta sistem uporabijo na samih sebi.

Prosvetiteljstvo je tako sredstvo unifikacije, unifikacija pa sredstvo potrjevanja in krepitev premoči elite. V na novo sprejetem sestavu vrednosti bi bili namreč šele pred kratkim prosvetljeni pripadniki začetniki, ki bi se med vrednotami manj znašli. Toda glede na to, da že pripadajo unifikacijskemu sistemu, bodo dovolj »prosvetljeni«, da razberejo, kako so »neizobraženi«, »slabo izobraženi« oziroma koliko so »zaostali« glede na spretno predstavnike reprezentativne kulturne elite. Prosvetiteljstvo tako pravzaprav proizvajajo pogoje, v katerih se bodo zelo razvite kulture (kakršna je na primer pristna vaška kultura) pokazale kot »zaostale«, in to ne samo po oceni urbanih prosvetiteljev, temveč tudi po samoceni pripadnikov te kulture, ki so že podlegli prosvetljevanju. Prosvetiteljstvo torej utrjuje unišne kriterije za medkulturno socialno stratifikacijo s tem, da podreja dani socialni hierarhiji tudi tiste grupacije in kulture, ki ji dotlej niso pripadale ali se ji podreiale.

Vse to velja tudi za puristični elitizem in puristično prosvetiteljstvo na področju filmske kulture. Film je zelo hitro po svojem nastanku pripomogel h konstituiranju posebne, tako imenovane »množične kulture«, ki se je zelo hitro družbeno institucionalizirala (tako proizvodno kot gledalsko) ter v tridesetih, štiridesetih in petdesetih letih dosegla zavidanja vredno zrelost (t.i. klasični film). Purizem, ki se je, kot smo videli, pojavil kot zastopnik elitne visokourbane kulture na filmskem področju, je začel obstoječo, pojavljajočo se množično kulturo obravnavati kot »zaostalo«, »vulgarno«, »neprosvetljeno« – to je, nepodrejeno visoko-umetniškim kriterijem elite. Puristično prosvetiteljstvo se je obrnilo k »navadnemu gledalcu« s težnjo, da ga puristično »osvesti«, da mu da vedeti, kako so obstoječi kriteriji pri ocenjevanju (preferenciranju) filmov »napačni« »nekulturni«, »neizobraženi«, »zaostali«, »nefilmični«, ocene purističnih ideologov in kultiviranih puristov (»kultiviranega občinstva«) pa dobri, merodajni, splošnoveljavni. S tem se puristično prosvetiteljstvo – ob vseh »lepih namenih« okrog »demokratizacije« umetnosti – izkaže zgolj kot sredstvo vzpostavljanja in univerzalizacije statusne nadrejenosti purističnih zakonodajalcev oziroma elitistične-ga koncepta visoke kulture.

#### Strokovnjaštvo kot elita elite

K privlačnosti purizma je pripomogel tudi njegov navidezni simplizem: zdi se namreč dokaj enostavno premostiti razliko med filmičnostjo in nefilmičnostjo, če se naučimo razbiranja simptomov filmičnosti (te simptome pa je po Petriču lahko naštet) in simptomov nefilmičnosti. Tako lahko gledalec z nekaj napora v zapažanju formalnih simptomov, z nekaj vaje s filmskim repertoarjem zelo hitro razvije določene intuicije o tem, kateri film bi bil lahko bolj filmičen in kateri manj filmičen po prevladujočem purističnem kriteriju. Ta možnost osnovne puristične vzgoje je temelj purističnega prosvetiteljstva.

Toda če puristično izvežban gledalec začne verjeti, da je s tem dobil enak povzdignjen status kot ideolog purizma (Petričevega tipa, na primer), se bo soočil s presenetljivimi komplikacijami. Soočil se bo na primer z »globinsko analizo«. Le-ta predpostavlja analitično, večkratno pregledovanje filma na montažni mizi (ali analitičnem projektorju), detaljno analizo posameznih delov filma (sličic, kadrov, montažnih prehodov) in posameznih vidikov filma (kompozicije, gibanja v kadru, sprememb v različnih uprizoritvenih planih), vse to ob uporabi analitičnega instrumentarija likovnih umetnosti, psihologije, nevrofiziologije ter psihoanalize in drugih znanosti, in seveda, ob uporabi dolgoletnih lastnih specialističnih analitskih izkušenj z drugimi tipi filmov. »Globinska analiza« torej predpostavlja strokovno, specialistično posvečanje filmu hkrati s posebnimi tehnološkimi pogoji (dostopnost filmov, dostopnost montažne mize, knjižnica, itd.), ki si jih gledalec-nestrokovnjak ne more privoščiti.



Če ob tem puristični nestrokovnjak pomisli, da je razlika med njim in purističnim strokovnjakom samo kvantitativna, tehnična (v pogojih in dolžini ukvarjanja s filmom), ga bo otreznila na primer Petričeva teza, da globinsko preučevanje filmov ostri gledalско občutljivost strokovnjaka, bogati njegovo sposobnost doživljanja – ker puristični mojster ni le navaden gledalec v specialistični situaciji, ampak je tudi poseben gledalec, tudi mojster doživljanja in ne samo analize. Nestrokovnjak – gledalec je, kolikor se ne želi specialistično posvetiti filmu, obsojen na doživljajski diletantizem in bedo, saj bo za zmeraj ostal v podaniškem, podrejenem položaju glede na purističnega strokovnjaka.

Seveda ostane tudi »navadnemu puristu« še vedno veliko statusnih prednosti: v najslabšem primeru se lahko ima za vzvišenega, bolj izobraženega, občutljivejšega, statusno superiornega nad puristično neorientiranim ali slabo orientiranimi »vulgarnimi« gledalci, ki na primer nimajo pojma, da je film, v katerem pravkar uživajo, izrazito »nefilmičen«, vreden prezira ali vsaj ignorance. Čeravno nima najvišjega statusa v elitistični hierarhiji, je njegov status še vedno znotrajeliten, in zato je dovolj motiviran, da se drži purističnega prepričanja.

### Sklep

Perspektiva elitistične premoči, statusne vzvišenosti v krogu filmske kulture še naprej dela iz purizma zelo privlačno ideologijo, ki daje njegovim zagovornikom močno družbeno motivacijo za puristično prakso. Odtod, menim, dokajšen uspeh, ki ga še danes med nestrokovnjaki lahko dosega purizam.

S strokovnjaki je drugače. Ugotovili smo, da je za sodobnega teoretika purizam metodološko neustrezen. A tudi socialni program purizma, njegova socialna ideologija, je izrazito neustrezna zaradi svojega elitizma, unifikacije in prosvetiteljstva, zato jo sodobna teorija bodisi zanemara bodisi z ideološkimi predpostavkami purizma izrecno polemizira.

Moderni teoretik (naj bo strukturalist, transformacionist, kulturno-stilski tipolog, kritik ideologije) predvsem izhaja iz spoznanja, da različne epistemološke in širšekulturne funkcije na eni strani zahtevajo različne tipe »gledanja« filmov (reakcij na filme), to pa včasih pomeni tudi različen tip gledalstva (različno grupiranje gledalcev), na drugi strani pa predpostavljajo različne principe strukturiranja filmov, to je, tako strukturiranje filmov, da bi film najbolj učinkovito opravljal izbrano dominantno funkcijo. Pri tem je za teoretika pomembna vsaka vrsta reakcije na film (posebno, če je socialno tipska), ker je možna indikacija specifične funkcije filma in verjetno tudi specifičnega strukturiranja filma. Poleg tega se sodobni teoretik vsaj v fazi teoretskega raziskovanja vzdržuje presojanja vrednosti posameznih tipov reakcij na filme (in s tem tudi posameznih funkcij in strukturalnih vrst filmov), še posebej pa se izogiba ignoriranja vrst filmov in vrst reakcij. V takem, nenormativnem kontekstu se strokovnjak nima za niti najmanj »bogatejšega doživljevalca« filma, je preprosto pripadnik ene izmed obstoječih kulturnih grupacij, prizadeva si, da bi proniknil v vzroke diferenciacije med lastno grupacijo in drugimi grupacijami (v vzroke stilske, disciplinarne in druge diferenciacije struktur filmov in gledalskih preferenc).

Drugič, prosvetiteljske ambicije odpadejo, ker je v ospredju razumevanje obstoječe kulturne situacije, ne pa proizvajanje nove. Le kritiki ideologije skušajo na hermenevitično analizo navezati tudi ideološki program za spremenitev veljavne situacije. Sicer pa te funkcije nimajo teoretiki, ampak kritiki, ki so pravzaprav »kulturni politiki filma«.

V nasprotju z unizmom purizma stremi moderna teorija k metodološkemu in kulturnemu pluralizmu. To je še en vzrok, zakaj purizam ne more biti popularen med modernimi strokovnjaki, zato pa je še vedno lahko popularen povsod, kjer so žive unistično-elitistične družbene tendence.

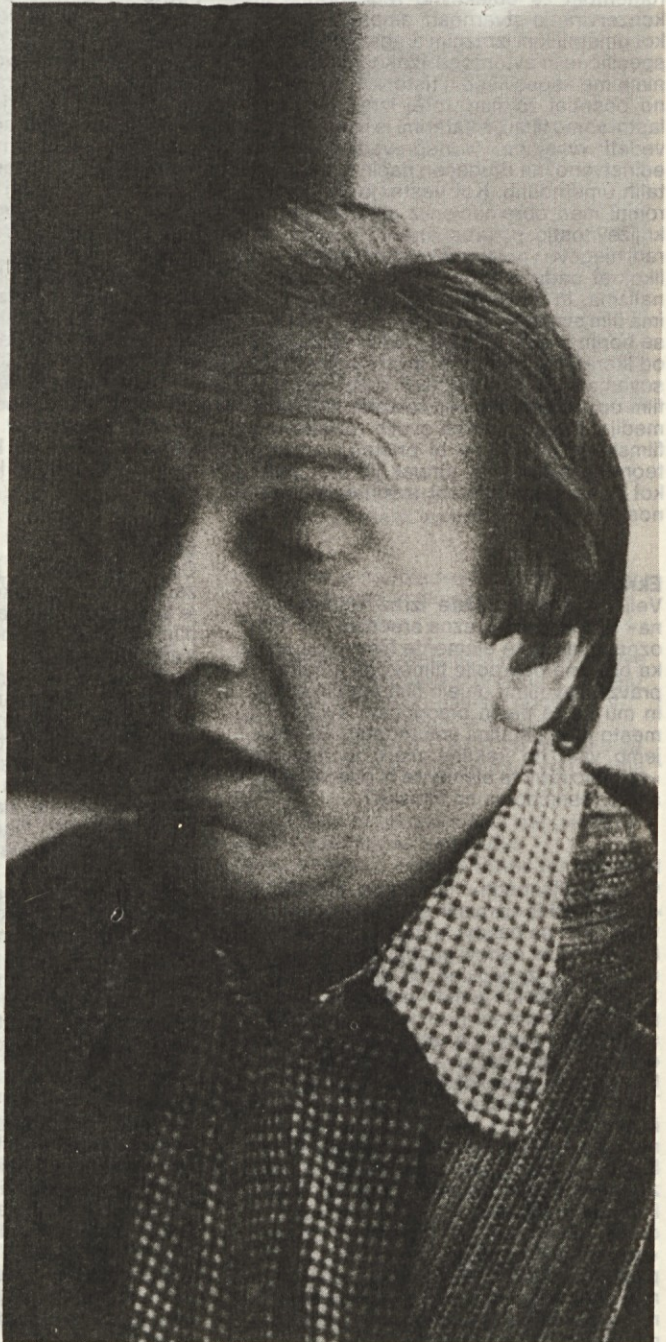
### bibliografija

- Emile Benveniste: *Problemi opšte lingvistike*. Beograd, Nolit, 1975;  
David Bordwell: *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981;  
Seymour Chatman: *Story and Discourse*. Ithaca, London, Cornell University Press, 1978;  
Nelson Goodman: *Languages of Arts*. New York, The Bobbs-Merrill Comp. Inc., 1968;  
Zivojin Pavlović: *Film u školskim klupama*. Zaječar, Novinska ustanova »Timok«, 1964;  
Viola Petrić: »Problemi semiološkog izučavanja filma: deskriptivna i kinematička analiza«, v *Filmske sveske*, vol. 13. št. 2, pomlad 1981, Beograd, Institut za film;  
Viola Petrić: Predavanja na Akademiji za gledališče, film in televizijo, Zagreb, 1982;  
Ferdinand de Saussure: *Opšta lingvistika*. Beograd, Nolit, 1969;  
Dušan Stojanović: *Montažni prostor u filmu*. Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978;  
Hrvoje Turković: Umjetnost kao žanr«, v *Film*, št. 4, Zagreb, Narodno sveučilište grada Zagreba, 1976;  
»Teatralnost na filmu«, v *Bilten »FilMOTEKE 16«*, Zagreb, FilMOTEKA 16, 1980;  
»Trendovi elitizma i populizma u razvitku jugoslavenskog igranog filma«, v *Dometi*, 1982.

### teorija

## Boj za »čistost« filma

Intervju z Vladom Petrićem



**Ekran**

Več kot dvajset let se že intenzivno ukvarjate s problemi in vprašanji teorije filma, ki je kot oblika refleksije bilo in je povezano z drugimi teoretskimi praksami in na specifičen način povezano s sočasnimi doganjanji in filozofiji in znanosti. Zeleli bi, da nekoliko podrobneje opišete vaša izhodišča pri obravnavanju in interpretaciji filmskega medija ter »zgoščeno« in s tem prav gotovo le približno nakažete osrednje »teme« vašega teoretskega dela.

**Petrič:**

Res je, že več kot dve desetletji se ukvarjam s preučevanjem zgodovine in teorije filma, vendar bi težko rekel, da sem oblikoval kakšno »svojo« teorijo filma. Pri filmu me zanima predvsem tista dimenzija medija, ki omogoča, da se ga uporablja v umetniške namene. Torej, ne ukvarjam se s filmom kot komunikacijskim sredstvom, s filmom kot obliko zabave, ki ima lahko velik komercialni uspeh, s filmom kot instrumentom za objektivno registriranje in konzerviranje stvarnosti, ampak s filmom kot umetniškim izraznim sredstvom, ki ima specifične in avtohtone »zakovitosti«. Zanima me »specifično«, tisto, kar je značilno posebej za film, torej izrazni načini, lastni samo filmu, s katerimi je mogoče povedati »vsebinsko« v neprevedljivi obliki, edinstveno, na drugačen način kot pri ostalih umetnostih. Kot veste, je film v ogromni meri obremenjen z gledališčem in književnostjo, po drugi strani pa ravno zaradi njegove »posnemovalske« narave velikokrat pada v bližino povprečnega žurnalizma. In ker sem trdno prepričan, da ima film svoja specifična izrazna sredstva, se borim proti kakršnikoli odvisnosti filma od literature, kakor tudi proti »golim zapisovanjem«, saj mora tudi dokumentarni film uporabljati čim več izraznih možnosti medija. Prav zato tudi svojih raziskovanj filmskega medija ne bi prištel k »čisto« teoretskim tekstom, ampak jih prej vidim kot del boja za film kot avtohtono umetnost.

**Ekran**

Velikokrat uporabljate izraz »kinematična« (tj. filmična) izrazna sredstva in z njim označujete tiste elemente filmskega jezika oziroma operacije filmskega medija, ki pravzaprav filmu dajejo filmsko dimenzijo in mu na ta način omogočajo avtohtono mesto med ostalimi umetnostmi. Sprašujemo vas, do kakšne mere je mogoče »specificirati« te elemente in operacije ter ali so resnično samo filmske?

**Petrič:**

O »specifičnosti« filmskega medija, o »kinematičnih« izraznih sredstvih govorim v veliki meri na osnovi lastnih praktičnih izkušenj ter na osnovi poznavanja zgodovine filma in zgodovine drugih umetnosti. Sicer ne vem, kje je tisti »magični« ključ, ki profilmski material pretvarja v umetniško strukturo, vendar pa lahko vsaj približno določim in opredelim razlike med filmom in literaturo, gledališčem, slikarstvom... Torej lahko nakažem razlike med filmom in gledališko igro, med filmom in literarno naracijo, med filmom in gledališkim dialogom... Vse te razlike pa je težko opisati z besedo, zato moja predavanja ne spremljajo samo filmske projekcije, ampak tudi druga avdiovizualna sredstva oziroma »pomagala«, ki mi omogočajo, da čim bolj plastično predstavim in nakažem »kinematične« specifičnosti ter da nakažem filmične in nefilmične dimenzije v posameznih celuloidnih projektih.

**Ekran**

Katere smeri v filmski teoriji prevladujejo zdaj v Ameriki?

**Petrič:**

V Ameriki kot tudi drugod po svetu prevladujeta dve smeri v filmski teoriji. Prva se naslanja na semiologijo, druga pa izhaja iz psihoanalize. Sam se prvenstveno ne ukvarjam s problemi, ki so v središču pozornosti današnjih semioloških in psihoanalitičnih pristopov. Kot sem že prej dejal, pripadam posebni, če smem tako reči, »tretji« smeri v filmski teoriji, ki sicer upošteva semiološka in psihoanalitična spoznanja in analize, se pa osredotoča na analizo filma oziroma filmske strukture. Ta pristop bi imenoval »fenomološko-strukturalno-globinska« analiza.

**Ekran**

Kaj predstavlja za vas filmska struktura?

**Petrič:**

Filmska struktura se deli na dva dela, na makrostrukturo in mikrostrukturo. Makrostruktura je po svoje vse tisto, kar razumemo v pojmu narativnosti (zgodba, liki, dialogi, ...) in je prisotno že v scenariju, mikrostruktura pa so vsi tisti elementi, s katerimi je makrostruktura izražena. Mikrostruktura prične delovati s pritiskom na gumb kamere, torej v tistem trenutku, ko se sproži mehanizem, ki omogoča kasnejšo percepcijo makrostrukture na platnu. Vendar pa pritiska na gumb kamere ne smemo razumeti dobesedno, saj sam akt snemanja sicer že zagotavlja »ontološko avtentičnost« filmskega medija, toda s tem še ni rečeno, da je dosežena tudi potrebna stopnja filmičnosti oziroma »kinematičnosti«. Vprašanje »kinematičnosti« je povezano s konceptom montaže, organizacije prostora v kadru, z gibanjem v kadru in z gibanjem kamere, s filmskim ritmom, s snemalnimi koti in načinom osvetljave, ...

**Ekran:**

Če poenostavimo, pojem mikrostrukture zaobjema tiste vidike in oblike organizacije filmskega materiala, ki jih je »klasična« filmska estetika imenovala filmski jezik. Vaše raziskovanje elementov filmskega jezika pa se večinoma veže na »umetniške filme« in na avantgardne filme kot na določen način ekstremne primere »umetniških filmov«. Pri tem skorajda v celoti spregledujete žanrski film oziroma klasični hollywoodski film kot model žanrskega filma, ker menite, da tovrstni film na zelo konvencionalen način izrablja možnosti filmskega jezika. Današnja »žanrska kritika«; podkrepjena s semiološkostrukturnalističnim in psihoanalitiškim vedenjem, pa vidi v »hollywoodskih modelih« ne samo šolske gramatikalne primere uporabe filmskega jezika, ampak tudi zapletene »sisteme«, ki spodmikajo oziroma celo rušijo kode etabliranih »žanrskih formul« in kjer so formalni postopki učinkoviti nosilci ideologije filmske govornice.

**Petrič:**

Se vedno sem trdno prepričan, da je filmski jezik v žanrskih filmih, razen redkih izjem, zelo konvencionalno, celo banalno uporabljen. Filmska izrazna sredstva so v teh filmih, pa naj gre tudi za »mojstrovine« Hawksa ali pa Forda, podrejena narativni logiki in le malokdaj preraščajo enciklopedične variante. Njihova ujetost v pripovedno funkcionalnost jim le malokdaj dopušča, da bi se izraziteje izpostavile »kinematične« oziroma umetniške dimenzije

filmskih sredstev. Med klasičnimi hollywoodskimi filmi predstavljajo v tem pogledu spoštljivo izjemo le stvaritve Orsona Wellesa. Za velikokrat citirane žanrske filme, recimo glasbene komedije, ki naj bi bili primeri mojstrsko »gramatikalno« urejenih filmov, menim, da filmski jezik uporabljajo mehanično. Sicer pa je veliko filmov, tudi žanrskih, ki jih imam rad zaradi drugih razlogov. Toda kot sem že dejal, mene zanima predvsem »kinematična« dimenzija filma, torej tisto »specifično«, ki filmski medij razlikuje od drugih umetniških oblik izražanja. Borim se za »čistost« filma, raziskujem torej filmsko v mediju, ki je sicer prepleten z različnimi vplivi iz drugih umetnosti. Vendar s pojmom »čistost« ne mislim abstraktnega, idealnega vzorca »kinematičnosti« niti ne raziskujem zgolj eksperimentalnega filma kot najvišje »samozavesti« filma, ampak tudi tiste »umetniške filme«, ki so narativnega značaja. Pri teh filmih me zanima, na kakšen način je narativna dimenzija filmsko izražena.

Ker ste že omenili žanrsko kritiko, bi rad povedal tudi to, da me je v precejšnji meri presenetilo današnje navduševanje mlade jugoslovanske filmske kritike nad žanrskim filmom. Mislim, da je to popolna zmotna, saj daje prednost in privilegirano mesto populističnemu, neumetniškemu, tradicionalnemu narativnemu filmu, kar pač nujno vodi k zanemarjanju filma kot umetnosti, za kar se jaz borim. Danes najbolj popularni ameriški režiserji, od Spielberga, Lukacsa, Scorceseja pa do Coppole, ki so sicer začeli svojo pot s sijajnimi narativnimi umetniškimi filmi, delajo zgolj komercialne filme, o katerih sploh ne želim razpravljati. Kot sem že rekel, se borim za umetniški film in sem proti žanrskemu filmu, še posebej tistemu, ki je čista oblika populističnega eskapizma in spektakelne atraktivnosti. Mislim, da je precejšnja »tragedija« v tem, da je danes med mladimi filmskimi kritiki toliko privržencev žanra oziroma zagovornikov B-filmov, ki ponižujejo vrednost »umetniškega« filma in s tem avtorje kot so Tarkovski, Fellini, Bergman, ... Naj še dodam, da gledam žanrske filme le takrat, ko sem utrujen in ko se želim zabavati, jih pa ne analiziram zato, ker se ukvarjam le s tistimi, ki imajo umetniško vrednost.

**Ekran**

Z vašim razumevanjem klasičnega žanrskega filma in tudi novejših hollywoodskih produkcije se v marsičem ne strinjamo, ker pa ste sami dejali, da o žanrskem filmu ne želite razpravljati, je tudi neumestno, da današnji pogovor spremenimo v polemiko. Omenili bi le, da je sicer res precejšen del mlade jugoslovanske filmske kritike žanrsko usmerjen in da pojem žanr velikokrat »prodaja« na demagoško-propagandističen način, vendar pa menimo, da je še kako potrebno s teoretskim vedenjem podprto ukvarjanje z žanrom, kar pa vsekakor a priori ne izključuje argumentiranega ukvarjanja s t.i. »umetniškim filmom«.

V vaših spisih o filmu ste se velikokrat ustavljali ob vprašanju odnosa med estetikom in tehniko, ki je eden izmed osrednjih problemov klasične in moderne filmske teorije. Ugotovljate, da z razvojem tehnike film postaja vse bolj in bolj model stvarnosti oziroma posreduje totalno iluzijo stvarnosti.

**Petrič:**

Zdaj se ne bi spuščal v opisovanje vseh tehničnih možnosti, ki omogočajo filmu, da dosega skorajda totalno iluzijo stvarnosti. Tehnika sicer vse bolj in bolj potencira njegovo ontološko realističnost, vendar

pa je treba v »tehnično« naravo filmskega medija vnesti tudi umetniško dimenzijo. Menim, da je treba antiestetške elemente filma obvladati in jih strukturirati v specifične okvire filma kot umetnosti. Vsekakor pa ne tako, da bi se s tem tehnična pogojenost filma uničila, ampak da bi se filmski posnetek kot registracija stvarnosti dvignil na umetniško raven. Torej v območje umetniške resnice, ki vidi globlje in več od pojavne kulise stvarnosti.

#### Ekran

Uvodno poglavje vaše zadnje knjige *Film in sanje* je polno citatov drugih avtorjev, zanima pa nas, v kakšni smeri vi sami razvijate svoj odnos do filma.

#### Petrić

V nadaljevanju analiziram Bergmanove filme, razumljivo da tiste, v katerih prikazuje sanje, somnambulna stanja, asociacije pred smrtjo, halucinacije, ... Pri tem me predvsem zanima, na kakšen način je Bergman te sekvence oblikoval na specifično filmski način. Po mojem mišljenju je doživljanje filma najbližje sanjskemu stanju, in sicer zato, ker je film edina umetnost, ki lahko proizvede kinestezijo. Ko sem analiziral sanjske sekvence, me je pritegnilo predvsem vprašanje njihove formalne realizacije, drugim pa sem prepustil vsebinsko oziroma pomensko analizo teh segmentov Bergmanovih filmov. Seveda iz preprostega razloga, ker menim, da to lahko veliko bolje opravijo psihologi in psihoanalitiki.

#### Ekran

Na prvi pogled se zdi, da v vaši interpretaciji filma tiči majhna nelogičnost, saj govorite, da je filmski posnetek skorajda precizna kopija stvarnosti, hkrati pa omenjate, da je prav filmska umetnost najbolj »poklicana«, da materializira sanjska doživljanja. Nemimo namreč, da je morda podobnost med sanjami in filmom najbolj prisotna v načinu »dela«, v podobnosti med »delom« sanj in »delom« filma, ki ju najbolj očitno veže prav »montaža«. Za tovrstno primerjavo pa niso potrebne zgolj eksplicitne sanjske sekvence, opremljene z vsemi potrebnimi in že skorajda kanoniziranimi interpunkcijami, ampak strukturiranost filma kot taka.

#### Petrić

To vprašanje oziroma pomislek se zdi zelo umesten. Mislim, da v sami naravi filma leži paradoks, ki omogoča, da filmski posnetek deluje hkrati kot »odlomek« stvarnosti in kot segment sanj. Ko gledate film, se namreč zavedate, da je sicer vse izmišljeno, obenem pa vas filmske slike na določen način prepričujejo, da je to tudi res. Predpogoj za oniričnost je tako ontološka realističnost medija, ki še tako čudnim dogodkom daje življenjsko dimenzijo, daje jim plastičnost in oprijemljivost, klič je tako značilna za sanje. Tu je potem, razumljivo, še montaža, ki tako pri filmu kot v sanjah omogoča časovna in prostorska preskakanja. Lepi primeri za to so filmi Maye Deren in Luisa Bunuela.

#### Ekran

V *Interpretaciji sanj* Freud navaja tri postopke, ki so značilni za sanje, oziroma – v delu sanj odkriva tri postopke: zgoščanje, premeščanje in figuracijo. V uvodni študiji k knjigi *Film in sanje* omenjate samo zgoščanje kot edino Freudovo ugotovitev, ki jo uporabljate v primerjavi med sanjami in filmom. Ne vemo, ali ostala dva postopka kasneje obravnavate.



#### Petrić

Freuda sem preštudiral, vendar pa sem se naslonil samo na tiste njegove ugotovitve, ki so mi olajševale delo pri analizi odnosa med filmskim prizorom in percepcijo gledalca, ki je v središču moje zadnje knjige. Zanimali so me tisti elementi filmskega jezika, ki v času percepcije filma v gledalcu vzbujajo vse večje in večje sanjske občutke. Analiziral sem tiste filmske postopke, ki na gledalčevo psiho in živčevje delujejo tako, da v njem poustvarjajo onirično stanje. Mislim, da pred mojo knjigo ni nihče raziskoval, kakšen je stroboskopski učinek filmske slike na gledalca.

#### Ekran

Za konec še vprašanje, kdo so po vašem mnenju najpomembnejši filmski režiserji?

#### Petrić

Tudi jaz imam nekatere režiserje raje od drugih, vendar pa v življenju še nisem izdelal kakšnega sistema predalčkov, ki bi bil urejen po načelu hierarhije. Mnogo je namreč filmov, v katerih me zanimajo samo določene sekvence, in to tiste, ki vsebujejo največ »kinematičnega«. Zato me zanimajo tudi tisti režiserji oziroma njihovi opusi, v katerih so uspeli oblikovati filme na najbolj adekvaten filmski način. Mednje prištevam Orsona Wellsa, Ingmarja Bergmana, Dzigo Vertova, Johna Forda, Jean-Luca Godarda, Pasolinija, Dovženka, Antonionija, Herzoga, ... In če zaostrim – pri Herzogu me ne zanima, ali bo posnel še kakšen film ali ne, zame je pomembno, da je ustvaril pet *filmskih* minut na začetku in deset *filmskih* minut na koncu filma *Aguirre, božji srd*.

Za Ekran sta se pogovarjala **Zdenko Vrdovec** in **Silvan Furlan**, ki je pogovor pripravil za objavo.

#### Vlada Petrić

je redni profesor Harvardske univerze v ZDA, kjer predava zgodovino in teorijo filma.

Diplomiral je na Akademiji za gledališče in film (gledališko in filmsko režijo) v Beogradu.

Študiral je zgodovino filma na VGIKU. Dve leti je bil na študijskem bivanju v Muzeju moderne umetnosti (filmski oddelek) v New Yorku in obenem doktoriral na newyorški univerzi (1973) na oddelku za preučevanje filma (Department of Cinema Studies).

Leto zatem je bil povabljen, naj ustanovi filmski oddelek na Harvardu. Poleg esejev in kritik je Petrić napisal knjige:

*Čarobni ekran, Razvoj filmskih vrst, Uvod v film, Osma sila* (Televizija kot izrazno in komunikacijsko sredstvo).

Pravkar je izšla njegova knjiga z naslovom *Film in sanje: Pristop k Bergmanu* (Film and Dreams: An Approach to Bergman).

**kritika****Čas se je ustavil**  
(Megáll az idő)

scenarij: Géza Berémenyi  
režija: Péter Gothár  
kamera: Lajos Koltai  
glasba: György Selmeczi  
igrajo: István Znamenák, Henrik Pauer, Sandor Soth, Péter Gálffy, Anikó Iván, Agi Kassay, Pál Héteny  
proizvodnja: Mafilm Budapest Studio, 1981  
jugoslovanska distribucija: Vesna film



Mračna dvorana, kjer se zbira mladina, skoraj spominja na mučilnico ali podoben srhljiv prostor, vendar je samo plesišče, obsijano z neonsko lučjo rdeče zvezde, ki je edini svetlobni vir. Prizorišče ima vse odlike moraste sanjske scene, obenem (in predvsem) pa imenitno eksponira osnovne silnice pripovedi, kot tudi reprezentacijski način tega Gotharjevega filma. V sijanju rdeče zvezde, ki kot edini svetlobni vir meče luč v temo, je pač dovolj razvidna napoved, da se bo to dogajanje v »luči socializma«, v luči, ki je toliko bolj ostra in predirna, kolikor mora – po dogodkih leta 1956 – stalno in budno oprezati za sencami, ki se izmikajo njeni svetlobi in ki so, brz ko jih »socialistična luč« izsledí, nemudoma kaznovane z izginotjem v temo: denimo, da je bil taka »senca« preveč popustljiv učitelj, ki je nenadoma izginil s šole, mladi Denes, njegov učenec, pa ga nato nekega večera zagleda v verski procesiji, kako hodi s svečo v roki.

Plesna dvorana pa je po drugi strani tudi dobra priložnost za predstavitev oseb – za predstavitev, ki izpolni diegetske naloge uvedbe oseb v pripoved prav prek njihove medsebojne seznanitve, ki tukaj poteka na moč ceremonialen način. (Ta »plesna formula« predstavitev oseb se je lepo obnesla tudi v Ciminovih filmih *Lovec na jelene* in *Nebeška vrata*, v kinematografiji pa je še posebej pogosta njena karnevalska oblika – ples v maskah ipd. – kjer so prikrivajoče se osebe predstavljene kot uganke). Toda ta ceremonialen način je obenem grotesken – če je groteska še dovolj primeren izraz za demonstracijo socialističnega »udomačevanja« neke zahodne plesne oblike – po drugi strani pa je že prisoten moment, ki bo sceno sprevrnil: to je trenutek pogleda, zapeljivega Magdinega pogleda, ki ceremonialno in prav nič erotično plesno vrtenje prekriža z željo in odpre izhod iz tega prizorišča v zunanji prostor, ki je ravno prostor, kjer se dogajajo »prave stvari«, ali kjer se pod uradno-ceremonialno sceno in mimo nje delijo pornografske slike, oglašajo bojzani in ljubezni, netijo upori in kjer odmeva rock šestdesetih let. Prizorišče dogajanja – to je neka budimpeštanska srednja šola – je v glavnem vseskozi isto, a obenem prelomljeno s tem dvojnim gibanjem: z institucionalnim in represivnim, ki ga uteleša ravnatelj šole kot svečenik »socialistične luči«, ter z »gibanjem množice«, šolske populacije, ki vidi v osnovnošolcu Pierru utelešenje svojih želja, ali bolje, svojega drugega gospodarja – Pierre »jebe« ženske in šolske oblasti. Toda izvrstna Gotharjeva poteza je v tem, da ni nasedel manihejski perspektivi, kjer bi kot glavna oseba nastopal »oporečnik« Pierre, ampak je postavil v ospredje mlajšega, še ne povsem opredeljenega in ideološko »zrelega« učenca Denesa, ki šele vstopa v »svet nasprotij« in si išče objekte svojih emocionalnih zasedb. Tu se moramo spomniti, da je Denes tudi sin, ki je »izdal« svojega očeta, ko še kot otrok ni »upal« z njim pobegniti čez mejo (oče je sodeloval v uporu leta 1956) in se je zatekel nazaj k materi. Prav zato sta zanj tako odločilna dva momenta, kjer posreduje očetovska instanca: najprej je to obisk očetovega prijatelja, ki se je vrnil iz zapora, se naseli v njihovem stanovanju ter v neki pijanski noči (v mračnem bifeju, ki je s svojimi nemimi in topo zročimi gosti spominjal na muzej voščenenih lutk) poučil Denesa o osnovnem pravilu, ki ga mora poznati »odpadnikov« sin v socialistični družbi – skrivati svoje misli in nikomur ne zaupati, ker nikoli ne veš, kdaj te preiskujejo in zaslišujejo. Denes se je pričel po tem pravilu tudi ravnati, kar je izzvalo zaskrbljenost njegove učiteljice, toda zaskrbljenost, ki bo Denesu pomenila in ponudila drugo materino naročje.

Drugi moment pa nastopi v šoli, ko morajo učenci po zvocniku poslušati hvalnico sovjetskim osvoboditeljem in izgradnji socializma in ko sredi tega govora nenadoma zaslišijo Pierrov glas, ki zapoje hvalnico rocku. Prav zanimivo je reagiranje šolske oblasti, ki ne nastopi – kot bi nemara pričakovali – s povečano represijo, marveč obravnava incident kot provokacijo, se pravi, loti se tistih, ki so se smejali in torej nasedli. Ravnatelj se zapiči v Denesa in ga s tem interpretira v »odpadnika«, ki se res kmalu zatem že znajde skupaj s Pierrrom in Magdo v avtu, na begu »v Ameriko«. Toda Denes znova »odpove«, tako kot tedaj, ko ni maral z očetom pobegniti čez mejo, in se še enkrat odloči za žensko, ki tokrat ni mati, ampak ljubica, ali bolje, ona, ki je »magična«, vse dokler ne »da« (Mag-da). Ni naključje, da se to pripeti prav pro-

ti koncu filma, saj je s tem darilom tudi konec Denesove želje (kot dokaz, da na ravni označevalca ni spolnega razmerja), želje, ki jo je vzdrževala »odpoved« objektu in ki je iskala oporo v nadomestnih objektih. Dejali bi, da je bila prav ta želja jedro fikcije, ki se zdaj izteče v krožno strukturo, celo figurirano z Denesovo in Magdino krožno vožnjo z avtom. »Zgodbe je konec«, preostane le še nekaj albumskih slik, podobnih onim uvodnim, kvazi-dokumentarnim, ki so kazale dogajanje pred Denesevo zgodbo: tam je Denesov oče bežal kot vojak poraženega upora, v teh albumskih podobah pa se pojavi Denes kot skozlan vojak režima, proti kateremu se je oče nekoč boril. To noč je tudi dokončno obrnil hrbet svoji nekdanji želji: če jo je zastopala Magda, potem je ta družinski prizor (Magda z otrokom in možem) povsem primeren »konec zgodbe«, toda konec, ki pomeni tudi »zmago« družbene institucije (zato niti ne preseneča, če neka druga albumska slika pokaže vrnitev Denesovega očeta).

Albumske podobe pa napotujejo tudi k načinu reprezentacije, ki je zlasti z uporabo mračne svetlobe močno prispeval k vtisu »socialistične grozljivke«, kjer sicer ne gre za nobeno pravo grožnjo, marveč za strah, da je za »socialistično lučjo« na preži tema, ki pogoltne vsako senco dvoma. Ta strah ni nikoli formuliran, pač pa je prisoten v podobah kot vidnih kosih nevidnega, v podobah, ki se zdijo, kot da se valijo iz temnih sob spomina.

**Zdenko Vrdlovec**

Spraševati se o umetniški vrednosti nekega filma pomeni predvsem zasledovati realizacijo kinematografskega koda in s tem tudi opredeliti konkretni filmski sistem. Že percepcija filmskega gledalca nas namreč napoti, da izločimo figurno snemalne tehnike. V predočenju objektov snemanja odkrivamo namreč nekakšen red: za vse prizore v notranjosti je značilna utesnjenost, majhni prostori, ki dovoljujejo največkrat samo veliki plan, zunanost pa kamera ujame skozi oblake megle, polmrak, prhe dežja, ponovi pa se tudi način snemanja, ko kamera spremlja dogajanje skozi neko odprtino, razpoko v pregradi. Skratka: skupni imenovalac konkretnih tehnik snemanja je zablokiranost kamere, ki se dopolnjuje s stopnjo osvetljenosti. Jasno: vedno mora obstajati »razen enkrat«, ki utemeljuje poprejšnjo navadnost, običajnost. Normalna osvetljenost, ki bi navdušila vsakega amaterskega fotografa, se pojavi v sekvenci ob Blatnem jezuru, kjer se lahko mladi junaki celo posončijo in kjer seveda tudi ni nobenih sten, ograj, gneče ali mestne megle. Končno pa prevzame glavno besedo srednji plan in ponekod se kamera osvobodi celo do totala.

Da pa bi si lahko razložili vlogo te prostorske in svetlobne osvobojenosti, moramo najprej ugotoviti, v odnosu do česa se vzpostavlja. Analiza poprejšnje tehnike snemanja nam odkriva dvojnost objektov snemanja; omenili smo že ponavljajočo se figuro vdiranja znanenja sveta skozi neko razpoko v steni, ki se lahko konkretizira kot okno, bolj ali manj odprta vrata, okrasna odprtina v stopniščni steni. Kamera tako naredi ločnico med svetom učencev, staršev, prijateljev in svetom profesorjev, šole in (da ne pozabimo!) upornikov iz revolucionarnega leta 1956. Takoj na začetku filma se zasnuje razcep, tako da so poraženi revolucionarji prikazani v mračno zamegljeni zmešnjavi pobega, na katerega se montira kader z opazovalci, ki skozi okno spremljajo dogajanja zunaj, sami v objemu personificiranega družinskega zavetja, torej matere. Javnemu se tako zoperstavi zasebno, družbenemu interesu se postavi po robu interes posameznika, ki ga v našem primeru štiti, seveda mati, ko se odloči s svojima sinovoma ostati na Madžarskem in se na ta način podredi zmagovitim principom družbene urejenosti, pogojem zmagovalca, izogne pa se podajanju v nesigurno prihodnost.

Če bi že spregledali ali hoteli zanikati vlogo nasprotja med Javnim in Zasebnim, Individualnim in Družbenim, ki se izraža z izbiro in kombinacijo snemalnih objektov, pa ne moremo iti mimo prehoda od črno-bele k barvni tehniki, ki se pojavi toč-

no v trenutku, ko začne kamera spremljati »svojega posameznika«, ko se osredotoči na osebo, ki nima še nikakršne aktivne vloge v t.i. javnem prostoru, saj je še premlada, da bi bila udeležena v uporu; tisti del je v celoti črno-bel, pa čeprav je jasno, da posnetki niso dokumentarni. Bipolarnost je potencirana še z dvojnimi načinom osvetlitve: – enakomerno porazdeljena, še dosti močna svetloba je uporabljena v prizorih razrednega pouka, skratka pri dogajanju na uradni ravni nasploh – toda privatno dogajanje, razporejeno v kar najbolj privatne prostore, kot so šolska stranišča, garderobe, kopalnice in ozki hodniki, pa je osvetljeno z neenakomerno razpršeno in šibko svetlobo. Usklajena je tudi glasbena spremljava. Sekvence, v katerih se realizira zasebnost, so spremljane z rock'n'roll glasbo, glasbo, ki nedvomno ne spada v madžarski državni sistem, saj prihaja z druge strani – z Zahoda, kamor so se umaknili uporniki, tudi očetje generacije, ki takšno glasbo poslušajo.

Konfrontacija opredeljenih življenjskih struktur se izraža kot vdiranje javnega oziroma institucionalnega v privatno. Zato dojemamo posege profesorjev v dijaški svet kot vsiljevanje, vmešavanje; čeprav sta oba razrednika filmskega junaka zelo pokroviteljska, človeška, si pri dijakih ne pridobita zupanja, če ne sestopita v meje privatnega. To zopet uspe ženski, ki je sprejeta med svoje učence šele, ko priredi domačo zabavo in iz profesorice postane mati, ko namesto družbene prevzame naravno funkcijo, sprejme dijaka v svoje naročje in poslej nastopi le še kot mati, ob koncu filma, v porodnišnici.

Individualnost se v družbenem sistemu lahko realizira le tako, da se mu upre. Upor je uresničen v filmu tako, da posamezniki razpečavajo pornografijo, pijejo Coca-colo, kar naprej poslušajo Paula Anko in imitirajo Elvisa Presleya. Posebnost tega filma pa je v tem, da naštetih pregrešnih potrošniški predmeti kapitalističnega sveta ne prevzemajo vloge alternativnih vrednot, pač pa so zgolj sredstva upiranja, hrupne igrače, s katerimi otroci tako radi motijo svoje starše. Subjekt, ki se skuša v družbi svojih sošolcev afirmirati s pomočjo uvoženih plošč in gramofona, tako redke Coca-cole itd. tragično propade, »obesi« se na vrstico za poteg vode v stranišču. Konec koncev se z Zahoda vrne tudi pobežli disident in na vrhuncu svoje kariere nezlomljivi Pierre prekine slavnostni govor svojega ravnatelja z vzklikom: »Živel nič!«, ne pa morda »Živel parlamentarni sistem!« Idol šolske mladine je torej Pierre, kakor so pofrancozili njegovo ime Peter; mladenič se s svojim vzdevkom sicer opredeli za Zahod, toda njegova dejavnost izdaja, da ne pripada nobeni politični ideologiji, ampak mu gre zgolj za uveljavitev lastnega jaza, na način, ki je med dijaki najbolj cenjen: z izpodkopovanjem šolske avtoritete. Sploh je značilno za nosilce filmske nara-

cije, da se nikdar politično ne opredelijo. Še najbolj eksplíciten se zdi vzgojni govor rehabilitiranega disidenta glavne- mu junaku Dénesu, ko mu svetuje, naj se z nikomer ne pogovarja več, kot je nujno potrebno za pridobitev ocene; svetuje mu, naj nikomur ne zaupa, »ker nihče tebi ne zaupa, ker vsak zaslišuje in je zasliševan«. Nedvomno gre v tem primeru za kritiko družbenega sistema, toda ta kritika traja v vseh primerih, dokler osvobaja posameznika, dokler ga napeljuje k uveljavljanju individualnosti na račun državnega interesa. Prekine se z norčevanjem, katerega značilnost je v tem, da mu ni treba preiti v poziviteto, da je samozadosten; njegov cilj ni sprememba stanja, ki ga smeši, ampak smeh sam. Filmski sistem se torej izgrajuje s kombinacijo elementov, ki pripadajo večinoma samo filmskemu jeziku, izogiba pa se načinom izražanja, ki niso filmski; s tem je režiser dosegel, da je smisel filma *Čas se je ustavil* plod ene izmed umetniških govoric, ne pa politična agitacija.

Če še enkrat povzamemo, nam Gotharjeva filmska govorica sporoča, da med zasebnim in družbenim obstaja nasprotje, ki se realizira kot nasilje skupnosti nad posameznikom. Nosilec oziroma subjekt izvajanja nasilja je šola s svojimi predstavniki, objekt pa šolska mladina. Režiser si je izbral kar najbolj primerni del družbe, ki se še nahaja v postopku socializacije in se zato navadno tudi upira. Junaki filma zato v svoji neizoblikovanosti težijo k stanju neomejene individualnosti, ki jo v njihovi predstavi poseblja Pierre. Njihova želja je čisto normalna želja po neutesnjenosti, po ukinitvi pravil, težnja k nekemu neopredeljenemu stanju naravnosti... Na tem mestu si moramo tudi razložiti, kaj označuje na začetku omenjena scena ob jezeru, ki je izražena na bistveno drugačen način od predhodnih in še posebej tistih, ki ji sledijo. Osvojenost kamere in polna osvetljenost nam pripovedujeta, da je pravzaprav edini možni pobeg iz mračne in neperspektivne družbene stvarnosti pobeg v naravo. Da gre dejansko za željo po realizaciji posameznika kot naravnega bitja, nam dokazuje zaporedje sekvenc: prva, ko pride do kar najpopolnejše realizacije naših dveh mladih junakov na način spolne združitve, ko se torej njuna telesnost končno udeje, kajti bila je vse predhodnje dogajanje v mestu zablokirano; in nato druga sekvenca, ko si osrednja junaka premislita in se obrneta nazaj proti svojemu utesnjenemu mestu... saj tisto, za kar jima gre, ni drugače institucionalizirana družba, ampak družba brez institucij, kar pa je seveda čisto protislovje, saj je institucija način vzpostavitve vsake družbe, vzdahno ali zahodno od Berlina... Tako se vsi lepo vrnejo domov, se pomalem zapijajo, poročajo in seveda delajo.

Jelka Stergel



## Oblečena za umor

(Dressed to kill)

scenarij in režija: Brian De Palma  
 kamera: Ralf Bode  
 glasba: Pino Donaggio  
 igrajo: Angie Dickinson, Michael Caine, Nancy Allen, Keith Gordon, Dennis Franz  
 proizvodnja: Filmways Pictures (George Litto), ZDA, 1980  
 jugoslovanska distribucija: Zeta film

Jeseni so v ljubljanskih kinematografih kar nekam pogosto morale ženske, začeniši z zastrupitvijo užaljene, za materinstvo prikrajšane filmske zvezde v zatonu (*Razbito zrcalo* po Aghati Christie), profesionalno popolno izpeljanim umorom bogatega in zato odvečnega moža (*Telesna strast*), z maščevanjem zaradi (upravičenega) suma v ljubezen (ljubosumja) v filmu *Ubod z nožem*, in končno s 'psihopatskim' zločinom v naslovljenem filmu *Dressed to Kill* Briana de Palme, kjer je sicer moril možki, ki pa je hotel biti ženska. Ti slučajno sovpadajoči filmi nam ne bodo služili za konstruiranje spekulacij na temo »še en uspeh na polju enačenja spolnih pravic« (res da precej radikalen), ker bi sicer kaj kmalu postali referenca feminam transvestitskega tipa. Toda ker je ženska znana posnemovalka, zna biti, da jo tovrstne aktivnosti, še posebej, če so podkrepjene s tako spodbudnim pake-  
 tom, opogumijo. Lahko ji celo popuste mehanizmi pokore in se tako izneveri prijetnim opravilom okolice, ki jo običajno zaposluje s pomirjujočimi deli hišnega in družabnega življenja. V opozorilo vsem tistim, ki so začele dvomiti: žensk tu ne čaka kariera (kot jih tudi ne v fabriki), kajti, kot pravi detektivska, romaneskna in policijska literatura in kot nas počujeta zgodovina in biblija, se umor ne splača. Ženski pa še toliko manj, kajti zraven vseh že dodeljenih žrtev ji je to le ena več. Poleg tega pa se ji mnogo bolj spodobi, da je žrtev v primarnem, njej lastnem pomenu in da nož uporablja za sekljanje peteršilja, ne pa za zabadanje (vedno bolj) konjunktturnega blaga.

Toda ti komplicirani intersubjektivni odnosi ne vzdržijo nobenih nasvetov, in že prvi primer, ki se mu ni mogoče izogniti, spodbija prej izrečene dobrohotne misli o petršilju in blagu: Sadi (*Carstvo čutov* Nagise Oshime) se umor – kastracija ni izplačala, kajti z odrezanim falosom si res ni imela kaj pomagati; čakal jo je zapor, Kitchi je bil mrtev, ona pa se je ob vsem tem (z odrezanim predmetom v roki) blaženo smehljala.

Mogoče bi tem tako težko razumljenim bitjem svetovali, da naj takrat, ko čutijo tisti neživljenjski gon po smrti ali uničevanju, raje poskušajo stvari urediti najprej pri za to usposobljenih servisih – toda tudi to se vedno ne obdrži – kar že spet izpričuje film, ki smo ga vzeli v precep: Kate gre, kot se dama njenega kova spodobi, malo poklepetat k psihiatru. Tu ne izve ničesar, kar ne bi že vedela, tudi »nažicati« ga ne more, zato pa si nakoplje morilca/morilko na glavo, kajti dogaja se, da so analitiki še hušji primeri kot pacienti. Ta pa je bil sumljiv že na samem začetku: moškega pacienta je brezplačno »obdeloval« tudi, ko je bil primer že rešen oziroma ko le-ta ni imel več denarja; poleg tega je na pisalni mizi namesto družinske fotografije imel zrcalo. Torej, v de Palmovem filmu je psihiater umoril pacientko, ker je le-ta kot ženska izzvala zanj – transvestita – nedovoljeno moško željo. Vprašamo se, ali ni to konstrukcija pretiravanja, nameščena zato, da opraviči umor (da umoru dodeli smisel) in zadosti gledalčevim občutkom ogroženosti (morilci so norci ali pa tisti, ki so v njihovi bližini – ne eni ne drugi pa niso med nami). Prestop, ki ga povzroči psihiater 'psihopat' transvestit, je najbolj 'legalna', upravičljiva in enostavna rešitev.

Ta pretirana konstrukcija pa v bistvu grobo karikira analitiko nemoč, da bi se uprl pacientovemu zapeljevanju. On lahko res mori zato, ker se boji moškega v sebi (v želji, da bi bil ženska, kot interpretira skoraj edukativno predavanje ob razrešitvi primera na koncu filma), a ravno tako s tem izpolnjuje etični imperativ zdravljenja, ki zahteva distanco med analitikom in pacientom kot predpogoj za uspešno razrešitev primera. In ta imperativ razume dobesedno: če se hoče izogniti nevarnosti, kateri je izpostavljen v stiku s pacientko (ta ga še celo vpraša – bi spali z menoj, se vam zdim dovolj privlačna), mora zatreti svoje pulzije in se izogniti nastajajoči tesnobi. Za tveganje, kateremu je izpostavljen, navaja



Freud razlog: pod vplivom pacientovih pulzionalnih zahtev so v nevarnosti zapreke, ki jih je analitik že davno postavil, da bi zaježil svoje lastne zahteve.<sup>2</sup> V tem primeru so zahteve močnejše in tako dobi film truplo.

Predmet našega zanimanja ne bo umor niti ne indicijski postopek odkrivanja storilca, pa čeprav interpretacije dogajanj, ki razrešujejo katastrofo, predstavljajo gledalcu dobršno mero užitka. Spominjali se bomo le prvih dvajset minut filma (dogajanja pred umorom), ki bi ga lahko naslovili *Pulsions* (kot so film *Dressed to Kill* poimenovali Francozi), in se izognili ostalim trem četrtinam filma po umoru, ki pa mu lahko nadenemo naslov *Le Maniaque* (tudi sposojenemu pri francoskih distributerjih).

Film s truplom ima vedno implicitno prisotno načelo *nekaj ni v redu*. Tu imamo truplo šele po tretjini filma, toda to načelo je prisotno že v prvem kadru. Vzpostavi ga hitchcockovsko klaustrofobičen prostor z žensko pod tušem, ki bo, medtem ko se soproj na drugi strani zavese brije, sama poskrbela za zadovoljstvo. Kamera ji tako rakoč zleze v mednožje in tako že na samem začetku izpostavi problem spola oziroma spolnosti, ki bo ključna enigma celotnega ilma. V drugem delu filma, ko že imamo truplo in več ali manj jasno predpostavko iracionalnega, psihopatskega motiva morilca (kjer ne le, da nekaj ni v redu, temveč je z nekom vse narobe), je gledalec prikrajšan za pravi užitek »detektivske« interpretacije in seveda za identifikacijski moment z morilcem. Zato pa

vse prenašate faktične postopke okrog policije in prostovoljnih detektivov (s sofisticirane prostitutke in sina umorjene), nadomešča sumničenje v možnost ponovitve umora na drugem mestu; tovrstnega doprinosa pa tudi ne velja zanemariti.

Pretirani dualizem med prvim in drugim delom nadalje poudarja sam filmski postopek kontrastov: poetsko/faktografsko, ekspozicija/razrešitev, predigra/»postkoitalna cigareta«. Tudi navidez slučajno truplo (»splošen«, ne konkreten motiv umora) ženske, ki bi lahko bila katerakoli (vsaka naj bi svoj užitek, prestop plačala),<sup>3</sup> pogloblja razliko med prvim in drugim delom. K temu, koliko je truplo slučajno, se bomo povrnili kasneje.

Film, ki obeta truplo, mora do umora nastaviti dovolj enigmatične zanke, ki bodo dovolj, a še zmeraj premalo jasne, da se ohrani tista napetost, ki bo gledalcu dodelila mesto detektiva/analitika primera. Gledalec lahko torej vidi neomejene količine krvi, blazne poglede ogroženega, ki zro tja, kamor gledalec ne sme/mora. Vidi lahko morilsko orodje, nikoli dovolj jasno razpoznavne siluete in sence napadalca, ali bolj rafinirano, le urokavičeno roko, ali pa sliši le morilčevo sapo, običajno podloženo z dovolj sugestivno zvočno obdelavo. V filmu, ob katerem se zatika beseda, je v nastavku bore malo eksplicitnih, enigmatičnih zank: opraviči imamo z damo, utrujeno od zakona, ki išče nekoga, ki bi jo za trenutek zadržal in s pozornostjo priznaval njen obstoj, jo utrgal rutini, po vsej verjetnosti dolgočasnih vsakdanov. Na prvi pogled preseneča možnost, da si kdorkoli želi njene smrti, še posebej zato, ker ni z ničemer nakazano, da je tista dama nekdo, ki preveč ve. Kot da problem ni v njej, temveč čisto zunaj nje. Edini njen problem je ta, da je ženska in da je vznemirjala tam, kjer ne bi bilo potrebno. Slučajni umor torej – toda koliko je slučaj lahko slučaj?



Indikator daminega nezadovoljstva ni le v tem, da obiskuje psihiatra. Njeno »nekaj ni v redu« je podano v uvodnih nastavkih: naporna posteljna nastavitve možu in zadovoljevanje pod tušem z dobesedno (filmsko) materializacijo njene fantazme. Ni bleščeča mati, nima ljubimca in mora prisostvovati na protokolnih večerjeh, je skrbna gospodinja (v galeriji si med ogledovanjem slik dela zapiske, ki niso nikakršne opazke morebitnih inspiracij razstavljenih artiklov, temveč spisek dolžnostnih opravil v trgovinah). Vse to bivanje, ki ji je toliko všeč, kot jo tudi moti, ta ambivalenca, ki jo meni reševati pri psihiatru, ji simptomatično »udarja ven« v obliki nedolžnih psihopatskih zmot 'iz vsakdanjega življenja'. Lapsusno pozabljanje, zgubljanje predmetov in zmote ji omogočajo vračanje k objektu želje – ljubimcu in morilcu. Tako si prisluži prej omenjeni »slučajni« zakol.

Lapsusi, zmote delujejo nezavedno; vsem slučajem zgubljanja je skupno to, da se je nekaj hotelo izgubiti. Zatirana obstoječa želja se prej ali slej približe in realizira mimo subjektive volje. V galeriji Moderne umetnosti se dama ulovi na pogled obiskovalca, čemur sledi zapeljevanje, kjer se eden drugemu nastavlja in umikata, dokler se prek izgubljenega predmeta tudi najmeta. Zgubljena, pozabljena rokavica, ki ni nič drugega kot zgubljen robček (že staro komunikacijsko sredstvo), ji služi kot opravičljiv izgovor (pred lastnimi odpornimi), da lahko vzpostavi stik z neznancem, ki bi ji lahko izpolnil njeno željo.

Zgubljen predmet je znak, ki nadomešča besedo – nemogočo možnost vzpostavitve zelenega srečanja naredi možno: namesto besede je morala pasti rokavica. Navidez nemotivirano, slučajno dejanje se izkaže kot povsem motivirano – z vzgibi, o katerih zavest ne ve ničesar. Tudi to je neke vrste umetnost prevare (sicer imanentna vsaki dobri kriminaliki); subjekt je vedno varan.

Polozicija kamere/gledalca se z realnostjo simptoma dvoumno spogleduje. Po eni strani interpretira izgubo npr. rokavice kot dejanski spodrslija, odlojeni prstan pri poldanskemu ljubimcu kot samoumevno slačenje pred spanjem ali izgubo hlačk v taksiju kot nujen obred strastnih izpadov. Po drugi strani se ob vsaki izgubi naravnost zapiči v predmete, postavi jih skoraj pod povečevalno steklo in v reminiscence, fokusira jih na način, ki opozarja, da bodo imeli ključni pomen v nadaljnjem dogajanju. In ga v bistvu imajo: opravičijo Katin prestop (če ne bi iskala rokavice, ne bi srečala neznanca, če ne bi pogrešala prstana, ne bi srečala morilca) in nudijo zgodbo. Torej: prva simptomatična izguba bo pripeljala žensko v posteljo z neznancem, druga jo bo obogatila s spoznanjem, da je spala s sifilitičnim (ali nekaj podobnega) tipom, zgubljene hlačke v taksiju bodo družini in policiji razkrinkale njen izlet, prstan pa ji bo omogočil srečanje z morilcem. Razlog, da se je vrnila po prstan, velja iskati v njegovi dragocenosti, damini skrbnosti ali napornemu opravičevanju pred soprogom. Ravno tako ga iščemo tudi v njenih nezavednih miselnih poteh, da se je hotela vrniti na mesto užitka, oziroma njegovo pozabo tolmačimo kot zavestni akt zanikanja tiste scene, kateri je prstan pripadal.

Tako je v tem svetu izgnancev iz raja: ni tiste 'sreče', (ki bi lahko bila), tiste, »kjer bi moški predal svoje seme ženi in pri tem ohranil njeno devištvo«. To je zakrivila Ona, prva, ki ji je ravno tako bilo dolgčas in ki si je ravno tako izmislila izgovor – kačo.

**Majda Širca**

1. spomnimo se razpredanj o pomenu falosa, »falos kot denar označevalcev«, ki je hkrati 'vsi pomeni' in prav zato sam vselej brez pomena.

2. Serge Cottet, »O analitičnem želji pri Freudu«, Gospostvo, vzgoja, analiza. Zbirka Analecta DDU Univerzum, 1983 str. 230

3. V filmu *Telesna strast* je ženska izvedla zločin, ki ga ji ni treba plačati. Toda v zadnjem kadru filma vendarle podvomimo o tem: ženska je izpeljala popoln zločin in popolno prevaro moškega, ki je menil, da je v igri »ljubezen«, strast, ne pa preračunan načrt. On potegne kratko, ona pa naj bi uživala v vsem, kar ima (ve, kaj hoče) in kar je pridobila z naklepnim umorom. Toda tisti, ki menijo, da ženski vedno nekaj manjka, četudi ima »vse« – četudi srka cocktail neke na Floridi, so njen, v zadnji sekvenci filma odsotni pogled, ki da čuti, da nekaj pogreša in dolgočasni odziv na ponujenega spremljevalca, razumeli kot »plačilo« za storjene packarije. Osebnostno ne podpiram te interpretacije, toda kadra tudi ne morem izrezati.



## Telesna strast

(Body Heat)

scenarij in režija: Lawrence Kasdan  
 fotografija: Richard H. Kline  
 montaža: Carol Littleton  
 glasba: John Barry  
 igrajo: William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna  
 proizvodnja: Ladd Company, Warner, 1981  
 jugoslovanska distribucija: Vesna film



Ko so filmi Gergea Lucasa (*Zvezdne vojne* in njih nadaljevanja) in Stevana Spielberga (*Lov za izgubljenim zakladom*) spodbudili kritiško brbljanje o »ponovnem vstajenju« slovitih hollywoodskih žanrov, ni skoraj nihče omenil Lawrencea Kasdana, iz angloameriške književnosti diplomiranega uslužbenca neke reklamne agencije, ki je v prostem času pisal tudi scenarije, med drugim za *Imperij vrača udarec*, *Vrnitev Jediija* in *Lov za izgubljenim zakladom* (tu je njegova zasluga, da je v ameriški film znova prodrla ideja hitchcockovskega »MacGuffina«: kaj drugega je ta dragocena skrinja kot čisti dozdevnik in pretveza dogajanja). Po scenarističnem uspehu so producenti Kasdanu omogočili tudi režiserski debut, ki je ameriško kritiko, sicer nikoli prav naklonjeno *film noir* (če verjamemo Paulu Schraderju, »Notes on Film noir«), pripravil do evforičnega vzklikanja, kako lepo je danes gledati vrnitev k »trdi« detektivski literaturi Raymonda Chandlerja in Jamesa Caina (tj. literaturi, ki je predstavljala glavni scenaristični vir »črne serije« ali *film noir* iz 40. let). *Telesna strast* sicer ni posneta po kakšnem Chandlerjevem ali Cainovem delu, vendar in filmu ni prav nič težko prepoznati odmevov tipično cainovskega sveta egoističnih posameznikov, obsedenih zgolj z denarjem in spolnostjo, ali njegove figure »fatalne ženske« (omeniti bi veljalo zlasti *Dvojno zavarovanje* in *Poštar zmeraj zvoni dvakrat*), medtem ko je Chandler prisoten vsaj po motivu vročine, ki botruje »norim« dejanjem in srečanjem. Vročina je v tem filmu tako notranja (telesna) kot zunanja, klimatska, a prav ta klimatski pogoj, ki zagotavlja sopeno, vričično in megleno atmosfero, predstavlja tudi posrečeno realizacijo tiste stilne značilnosti, ki je tako odlikovala *film noir*: to je bila mračna svetloba s polno senc in odsevov, svetloba varljivega in dozdevnega, a obenem nevarnega in kot taka povsem primerna za dogajanje, kjer nihče ni to, kar se zdi, da je.

Ob teh »vplivih« pa lahko v filmu zasledimo tudi detajl, ki za pripoved nima nobenega pravega pomena, ker je njegova vloga v tem, da filmu nakaže njegov »zgodovinski izvor«, tj. da ga postavi pod klobuk črne serije: to je seveda prizor, kjer Matty, žena bogatega poslovneža, podari svojemu ljubimcu odvetniku Nedu Racinu staromodni klobuk, ki je prav takšen, kakršnega so nosile osebe (detektivi in gangsterji) v *film noir*. Darilo nemara niti ni tako nedolžno in za pripoved

nepomembno, če vzamemo, da je kot poklon »črnemu filmu« tudi že njegova incidenca, kar pomeni, da v isti gesti tudi darovalko in darovanca »konstituira« v osebi *film noir*. Tako to darilo po svoje pomeni potrdilo, da gredo stvari po pravi poti, tj. proti prevari in zločinu: šele v tem trenutku postane Matty *femme fatale*, ki zna odvetnika pripraviti do »nore ljubezni« in telesno dovolj trdno prikleniti nase, da pride kar sam na zločinsko misel, kako bi ubil njenega moža. Odlika filma oziroma tista poteza, ki ga potrjuje kot zglednega dediča črne serije, pa je prav v tem, da je prevara, ki jo je načrtovala Matty, prikrita, se pravi, da je vse dogajanje od njunega srečanja pa do zločina, ki ga Matty in Ned zasnujeta in izvršita, prikazano kot nekaj naključnega in »samoraslega«, kar vznikne iz »pristnosti« in fatalne moči njunega odnosa. Prav zato so tako odločilne besede, ki jih izreče Ned, ko ugotovi, da je Matty izrabila njegov odvetniški podpis za potvorbo moževe oporoke: »Ali naju nisi s tem oba zašila?« Ned še ne ve, da je Matty »zašila« samo njega, toda ta moment že deluje kot točka – z Žižkom bi nemara lahko dejali »točka prešitja« – ki bo sprebrnila vso dosedanjo perspektivo in na nov način vpotegnila samega subjekta; in če je točka prešitja poseg »označevalca brez označenca«, nesmiselnega označevalca, potem je tukaj subjekt še toliko zanesljiveje zajet v prešitje, saj je ta označevalec prav označevalec njegovega imena.

Na tej točki, kjer Neda Racina »zašije« učinek označevalca, se torej vse pokaže v novi luči, postane na drugačen način berljivo: tako, denimo, tudi prizor, kjer se Ned zmoti in nagovori žensko, ki jo je zamenjal za Matty. Sprva se zdi, da je to le dober gag, v tej preobrnjeni perspektivi, ki se odpre z Nedovim »spregledanjem«, pa se pokaže, da je bila to še kako odločilna zmeta: Ned je zamenjal Matty prav za tisto žensko, ki jo je Matty uporabljala za prikrivanje svoje identitete ter z njeno smrtjo dosegla, da so jo imeli za mrtvo. S tem pa je Kasdan *femme fatale*, ki jo je *film noir* praviloma pogubil, postavil v naravnost odlikovani formi: ženska kot posebljena prevara, kot nedosegljivi drugi spol, ženska kot »temeljne sanje«: vse ženske v eni.

Zdenko Vrdlovec

**Štirje prijatelji**

(Four Friends)

scenarij: Steven Teisich  
 režija: Arthur Penn  
 kamera: Ghislain Cloquet  
 glasba: Elizabeth Swados  
 igrajo: Craig Wasson, Jodi Thelen, Jim Metzler, Michael Huddleston, Reed Birney  
 proizvodnja: Arthur Penn, Gene Lasko, ZDA, 1981  
 jugoslovanska distribucija: Inex film, Beograd

Kaj vse je Georgia? Osnovno določilo Georgie je spol – ženski. Toda od tega dejstva dalje – in vključno z njim – je vse naspornost; pa ne samo na strani Georgijinih treh prijateljev, ampak tudi na njeni strani. In če naj bi govorili še o značaju *happy end*, je potrebno pripomniti, da se nikakor »vse ne uredi«, kajti subjekti samo zase dojejo svoja mesta v ohranjenem neskladju nerealizirane želje.

Kakorkoli že, Pennov film-kronika – ali recimo *fussnota* k epohi, katere »avtentična« ideologija je dezorientiranost in iskanje identitete, kot velja za obdobje »terapevtske družine« (če bi rekli po Laschu<sup>1</sup>) – izstavlja konture prostora produkcije individualnega pasivizma novodobne Amerike. V okviru te vse presplošne oznake seveda lahko govorimo o vsem, o čemer bi se nemara z velikim užitek-trudil razpisati vsak »tradicionalni« filmski kritik, ki razume svojo dejavnost kot poslanstvo tolmačenja in vrednotenja filmov za »neuke« množice. Lahko bi torej govorili o filmu kot o romanu in razlagali značaje, pri čemer se Pennov film kar ponuja takšnemu tradicionalnemu filmsko-kritičskemu postopku glede na svojo linearno narativno strukturiranost. Toda takšen pristop bi zagrešil osnovni pomen karakteriziranosti akterjev v filmu. Morda je tudi Penn sam razumel svoj film kot odsev romaneskne deskripcije fiktivnih usod, katerih funkcija je, da v danem historičnem in kulturnem okviru reprezentirajo nekakšno tipično netipičnost »usod« danega časa. Celo problem identitete (te je z veliko zamudo po eksistencialni evropski filozofiji vzbudil pozornost ameriškega intelekta) bi še bilo mogoče situirati v dispozitiv »tradicionalnega« dojemanja tega filma, ki ravno v svoji dokaj konvencionalni komunikativnosti izloča presežek, s katerim komaj vidno spodnaša njegovo narativno urejenost. Skratka, Penn je s tem filmom posredoval prepričljiv dokaz, da je avtor filma vsaj v tolikšni meri funkcijska variabla glede na produkt, kot bi morda utegnili veljati tudi obratna relacija. Dramaturška konstrukcija filma je obešena na celo vrsto elementov (recimo nacionalna določenost poveljavnega akterja Prozorja, incestuozna relacija milijonarja in hčerke, s katero se Prozor skuša poročiti itn.). Te elemente bi bilo možno na literarno-komparativistični način na dolgo popisovati, da bi v takšnem kontekstu razmerje Georgie in njenih treh prijateljev izstopilo kot zgolj erotična igra. Toda, kar v nekoliko drugačnem pogledu na ta film izstopi, je to, da je centralni zaplet filma pravzaprav funkcionalno odvečen. Zdaj lahko razumemo vprašanje, ki smo ga postavili na začetku tega zapisa in zdaj lahko nanj odgovorimo v pogojnih figurah. Georgia je gotovo čisto poseben »žariščni« objekt želje, toda že dejstvo, da jo obkro-

žajo trije prijatelji, natančno izrisuje njeno funkcijo hkratne zapore ali cenzure želje. Tako, kakor je karakter Georgie vstavljen v razvijanje naracije, je predvsem »sintaktična« interpunkcija, ki se pojavi vedno takrat, ko je nakazana kakšna od razrešitev, iz katere je Georgia izločena. Tako je v samem središču odvečnega zapleta – kot ženska v vlogi Drugega, čigar manko je konstitutiven ne samo v dramaturški konstrukciji filma, ampak tudi v tej konstrukciji pomeni točko specifičnega presežka v vsej narativni strukturi filma. V eksistencialistični optiki torej Georgia pomeni vračanje »izgube identitete«. Vendar pa v tej optiki izpade ideološki značaj tega problema. Kajti Georgia govori – razgrinja fantazmatski splet narcisoidnega projekta, ki pomeni točko, v kateri se sekajo linije akcij vseh treh prijateljev, ki so vsak po svoje določeni z izvorom: srbskim, židovskim in kratkoma ameriškim, in se v splošnem razumejo kot Amerikanci. Ideologem »being an American« v povezani z ideologem identitete, ki premošča neizrečeno bistvenost rezredne določenosti, se tako na mestu Drugega (ki ga zaseda Georgia) realizira kot kontinuirano razcepljeni subjekt, ki potem vzvratno »izstavi račun« svoje pripadnosti amerikanizmu. Niti najmanj pa ni naključje, da prav ženska v odvečnem zapletu uprizori zlom te pripadnosti. Kajti prav ženska je tudi empirično v ameriški reprodukcijski družbeni sferi zasedla mesto, ki ni več »zunaj ideologije« glede na »biološko« funkcijo. Iz tega konteksta vzet karakter pa dovolj paradoksnost, čeprav povsem razločljivo, odigra podobno vlogo kot ženska iz klasične melodrame.

K tej samo skicirani shematski obdelavi narativne in dramaturške strukture obravnavanega filma naj dodamo še kratko opredelitev njegove »filmčnosti«. Gre skratka za visoko dodelan hollywoodski produkt, ki z natančno in semantično pregledno montiranimi kadri daje vtis psihološke verjetnosti – celo v delikatni sekvenci, v kateri oče – milijonar na poroki strelja na hčerko in zeta. O nemajhnem, celo subverzivnem potencialu hollywoodske elitne produkcije za množice, katere učinek je možen prav zaradi izdiferenciranosti postopkov filmske naracije (o učinku bi ob tem filmu kazalo še kdaj kaj zapisati) pa je bilo v zadnjem času pri nas že dovolj izrečenega in napisanega.

**Darko Štrajn**

Opomba

1. Cf.: Christopher Lasch: Culture of Narcissism, London 1980



## Coco Chanel

(Chanel solitaire)

scenarij: Julian More po knjigi Claude Delaya

režija: George Kaczender

glasba: Jean Musy

igrajo: Marie-France Pisier, Timothy Dalton, Rutger Hauer, Karen Black

proizvodnja: Larry Spangler

jug. distribucija: Morava, film

Za osrednjo strukturo filma služi dejstvo, da tudi, ko se spominjamo, v svoji glavi produciramo majhne, neprekinjene, izkrivljene ali jasne filmske sekvence. Tako naj bi bil film *Coco Chanel* tisto, kar se v prvi sekvenci začne odvijati v mislih glavne junakinje, ki naj bi bila znamenita modna kreatorka Coco Chanel iz začetka stoletja.

V tem spominjanju pa je pogled spominjajočega se subjekta zamenjan s pogledom oddaljenega, diskretnega opazovalca/pripovednika tako, da postane »zgodovinskost«, resničnost filmske zgodbe nepomembna in dobi tudi z vidika konkretne zgodovinske osebnosti imaginarne dimenzije. Ali drugače – filmska Coco, lepa, atraktivna, uspešna, samostojna, finančno neodvisna, ljubljena, zvesta (da jo njen moški zapusti, je jasno, saj so po ženski logiki, torej logiki tega filma vsi moški »taki«, a ona po tistem ljubi samo še ženske) – to je imaginarna podoba iz domišljije katerekoli ženske, lahko tudi tiste Coco iz prve in zadnje sekvence filma.

Prav tako sanjski je film tudi »na videz« – prelepi akterji, čudovita kostumografija, bajna scenografija (romantično podeželje, gradovi, mondene pariške restavracije, bogato opremljena stanovanja . . .), senzibilna estetika svetlih barv in poetične fotografije, ki dopolnjuje sicer s čustvenostjo prizanesljiv dialog, . . .

To je torej skoz in skoz prava in lepa ljubezenska melodrama. Nujen del melodramske strukture tega filma je tudi nesrečen in prav zato sila posrečen konec. Gledalca namreč ne prikrajša za ugodje srečnega konca, ampak njegovo ugodje podvoji s tem, ko producira občutek (pri ženskah, namreč, moškim je v opomin, ha!), da biti ne (tako) uspešna, ne (tako) lepa in ne (tako) zvesta vsaj ni (tako) hudo.

Da, ta film verjetno res sodi med tistih devet od desetih delov užitka na tem svetu, ki so namenjeni samo ženskam (po mitu o Tireziju). Tu se seveda nujno zastavi vprašanje, kaj je tisto v diskurzu melodrame, kar ga postavlja v funkcijo samo ženski namenjenega užitka. Odgovor, ki je že tu – specifičen način proizvajanja specifičnega, večkratnega (imaginarno/identifikacijskega, senzibilnega in racionalnega) ugodja, seveda ne zadošča, saj je analogen konkretnemu melodramskemu diskurzu. Vendar se naše razmišljanje na tem mestu končuje – tudi zato, ker film *Coco Chanel* ne vzpostavlja nobene vrzeli, nobenega razmika, pa tudi ničesar takega ne, kar bi motilo popolnost ponujenega ugodja.

Melita Zajc



## Cardillac

scenarij, režija in proizvodnja: Edgar Reitz, 1969

Scenarij je nastal po Hoffmanovi *Gospodična von Scudery* iz leta 1819, zgodbi o stari gospe, ki razkrinka zlatarja in reši njegove pomočnike – predhodnici klasičnega detektivskega romana. V njem so nekatere bistvene karakteristike detektivke ohranjene, dopolnjuje jih, tako na daleč, ideologija razrednega boja. Gre torej za nekakšno posodobljeno simbiozo E. T. A. Hoffmanna in Marxa.

Gospodična von Scudery ni več, detektiv je režiser sam, ki precizno, z matematično natančnostjo rekonstruira dogajanje, ki je privedlo do Cardillacovega trupa, s katerim se film začne. Na tako izpraznjenem mestu osrednjega lika stoji zdaj »žrtev« – Cardillac. Izdeluje nakit in to področje se izkaže kot nalašč za razrast konflikta individualnost – družbenost, torej umetnik ali zlatar in za revolt umetnika proti družbi. Naj bo Cardillac v njem še tak hudodelec (tiste, ki si »prilaščajo« produkte njegovega dela, enostavno umori in si dragocenosti vzame nazaj), njegov zločin je samo defenziven. Vseskozi je prava žrtev on sam in končno se kot tak tudi udejanji – sam naredi in uporabi električni stol. Ta naprava, navidez le groteskna konstrukcija bolnega duha, je tisti ključ, ki vodi k razrešitvi primera Cardillac. Razrešitev pa ne pomeni tudi odrešitve, saj ne

gre za preprosto kazanje s prstom na mašinerijo visokorazvitega kapitalizma. Pa tudi Cardillac ni ubil petnajst ljudi samo zato, da bi v smrti oznanjal živim kot edino preostalo alternativo sprjaznjenju s statusom quo. Vztraja izven mehanizmov sodobne potrošniške družbe, v svojem revoltu pa se izda kot njen konstitutivni element – v tej razseljeni poziciji, ki jo njegova smrt razkrije v vsej absurdnosti, bi bilo mogoče odkrivati namige na RAF, čeprav je film nastal že 1968. leta.

Njegov avtor Edgar Reitz je eden izmed tistih nemških režiserjev, ki so leta 1962 v Oberhausnu podpisali znameniti manifest, ki zahteva novo kinematografijo, osvobodeno konvencij in navad uveljavljene filmske industrije. Tako v *Cardillacu* vzpostavlja nov, drugačen princip delanja filma, razviden že na samem začetku, kjer sta Cardillacova hči in njegov pomočnik le igralca, ki razmišljata o eni oziroma drugi osebi, ki naj bi jo odigrala. S tem vnaša distanco tudi tja, kjer je prej ni bilo oziroma kjer je nismo vajeni. Kaj ni potem naša distanca pri branju filma odveč in je Cardillac samo to, kar vidi v eni od sekvenc – starček, zklonjen v gugalniku, noge ima v škornjih, polnih vode, na glavi krono iz električnega vezja, na obrazu pa mu igra zloben nasmešek? Zblaznel umetnik torej? Ostajamo nedorečeni, kot je nedorečen film sam. Prav to in pa nekaj fascinantnih filmskih sekvenc je njegov največji čar.

Ta film pa je največji čar Škucovega izbora novega nemškega filma. Winkelmannov *Na cesti* in Schlessingov *Willi Busch poroča* v ničemer ne prebijata povprečni standardne filmske produkcije. O.M. von Trotta recimo samo to, da v filmu *Sestri ali ravnotežje sreče* zopet slika sestrski odnos, tokrat politično neobremenjen in da resda, a vendarle redko seže onkraj gledljivosti in ganljivosti.

Melita Zajc

\* Film je bil predstavljen v ŠKUC, v programu »Novi nemški film« oktobra 1983.

# Skratka, naj se vse vleče naprej po sredinski črti

Lorenzo Codelli

Preden presodimo, kaj je naredil Gian Luigi Rondi, »novi« direktor filmskega odseka beneškega Bienala, velja pojasniti, zakaj direktorjeva osebnost še vedno vse preveč pomeni v tej birokratski megastrukturi na področju kulture. Stevilni festivali in filmske prireditve, od Cannesa prek Berlina do Pesara, so konec štedesetih let nalleteli na izredno močna nasprotovanja režiserjev, pa tudi kritikov in novinarjev, ki so se jim pridružili. Pobude za ta protest pa so bile skoraj povsod enake: napadana sta bila tradicionalizem in konservativnost organizatorjev, elitnost projekcij, rezerviranih za visoko buržoazijo in smokingih, restriktivno in samovšečno obravnavanje »filmske Umetnosti«, tesne politično-diplomatske vezi med izbranimi oziroma nagrajenimi filmi ter vladami, zastavami, režimi, ki so se s svojimi filmi postavljali doma in v tujini. V sedemdesetih letih so bile te najbolj očitne nazadnjaške skrivljenosti zbrisane ali pa so se spremenile hkrati z resnično *demokratizacijo* posameznih manifestacij: v Cannesu se je pojavilo in zcvetelo Stirinajst avtorskih dni (Quinzaine des Réalisateurs) pod vodstvom sindikata francoskih režiserjev, v Berlinu se je festival ločil na zelo pomemben Forum pod vodstvom naprednih ustvarjalcev in kritikov, Mostra v Pesaru pa je pritegnila stalno regionalno strukturo, ki skozi več mesecev organizira monozije in v druga središča prenešene sinografske cikle, tako kot se je tudi Locarno razdelil v več vzporednih sekcij, ki jih upravljajo različni ljudje.

Na beneškem Bienalu pa je bilo doglo obdobje zapravljenost v prazno. Gre za čas med letom 1968 – ko je bil direktor Luigi Chiarini cilj ostrih napadov od vseh strani – in obnovo leta 1979 s prihodom Carla Lizzanija. Niti sindikati režiserjev ali kritiki niti druge organizirane demokratične sile niso mogle vplivati na skrajno zamotan klobčič oblasti: nazadnje so si festivalsko torto razdelili voditelji glavnih političnih strank (tako kot se dogaja na RAI in v različnih javnih ustanovah), da bi se nato dogovorili, komu zaupati filmsko področje in komu druga področja, ter poskrbeli, da se ravnotežje na vrhu ne bi nagnilo ne preveč na desno ne preveč na levo; skratka, naj se vse vleče naprej po sredinski črti, ki ustreza vsem in ki ne povzroča sitnosti nikomur.

Carlo Lizzani, komunistični režiser in zgodovinar, se je v štirih letih svojega pozitivnega vodenja zanimal predvsem za to, kako znova popularizirati filmsko manifestacijo, ki je zdrknila zelo nizko, privabiti mno-

žice na velike brezplačne predpremiere opoldne in opolnoči ter hkrati spet osmisli nagrade, slovite Leve, torej odličja v mednarodnem tekmovalstvu. Ob tem se je obdal s strokovnimi sodelavci, kakršen je na primer Adriano Aprà, oziroma z nekdanjimi animatorji filmskih klubov, kakršen je na primer Enzo Mari, in ti so imeli proste roke pri pripravi zelo zanimivih retrospektiv in projekcij presenetljivo redkih filmov. Lizzani je, čeprav nekoliko plaho, oživel tudi *stalno dejavnost*, ki jo mora Bienale po statutu pospeševati skozi vse leto, in omogočil izpeljavo (dotlej vse preveč obsežnih) simpozijev, kakršna sta bila na primer posvečena filmu kot kulturni dobrini in filmu v osemdesetih letih (ob njiju sta bila izdana obsežna zbornika, ki jih je založil sam Bienale), ter celo potujoče programe, kot je na primer izvorni »Dunaj-Berlin-Hollywood«, itd. Lizzani kot decentralizacijsko naravnani manager pa je kljub temu ostal edina in najpomembnejša os, okrog katere se je vrtila celotna prireditve, tako da se je po štirih letih, ko je moral po statutu oditi, zdelo kot da se politiki ne morejo več zediniti, koga postaviti za njegovega naslednika. Mostra '83 je bila prav zaradi tega, od pomladi trajajočega stanja, zaznamovana z »vacatio directoris«.

S tem, da so znova dali vajeti v roke Gian Luigi Rondiju, konservativnemu novinarju, ki je bil že direktor Mostre v najbolj žalostnih letih, 1971 in 1972 (razen tega pa še direktor festivala v Sorrentu in Premia David), politiki morda niso pomislili, da gre za vrnitev svoje čase zelo oporečne osebnosti, ki je niso marali niti cineasti niti novinarji. Kaže, da je bil edini, ki je lahko sprejel čas (večkrat je bil odklopan za svoje promocijske podvige na mednarodni ravni) in breme danes spet razmeroma popularne beneške filmske Mostre. Na razpolago je imel le nekaj mesecev; s trdoživo, ki mu jo vsi priznavajo, je spravil skupaj štirideseti festival,<sup>1</sup> v glavnem ohranil Lizzanijeve usmeritve, torej različne sekcije in podsekcije (Mladi, program De Sica, retrospektive, dela izven konkurence, poldan/polnoč, tekmovalni del), s tem, da se je v idejnem pogledu obrnil k sredini.

Že preden se je Mostra začela, je namreč razglašal, da bo »njegova« (ponavljam, *njegova*) prireditve »festival ustvarjalcev in za ustvarjalce«. S to parolo si je nameiral močno zavarovati hrbet pred napadi cineastov, ki so bili svoje čase njegovi nasprotniki, a tudi ustvariti vtis, da bo *njegova* Mostra *njihova*, se pravi, kdovekako zaupana tistim avtorjem, ki so si ob njej umili roke ali pa so jo prepustili politikantom. Da bi bolje prikril celotno operacijo, je

zadolžil Bernarda Bertoluccija za sestavo žirije, v kateri naj bi bili zgolj režiserji-štiridesetletniki, torej tisti, ki so se uveljavili v »novih valih« šestdesetih let, iz katerih se je razvil mednarodni upor proti zastarelim strukturam:<sup>2</sup> Nagisa Oshima, Agnès Varda, Bob Rafelson, Jack Clayton, Alain Tanner, Mrinal Sen, Peter Handke, Marta Meszaros, Ousmane Sembene, Gleb Panfilov, Leon Hirszman. Skratka, trden alibi.

Oddolžiti se je hotel tudi nedavno umrlemu Eliu Petriju, režiserju, ki je bil eden najbolj gorečih nasprotnikov starega Bienala, zato je njegovemu prijatelju, scenaristu Eliu Pirru, zaupal pripravo kompletne retrospektive. (Tudi Pirro je junak upora, ki je pripeljal do kratkih, a bleščečih »Dni italijanskega filma« pod vodstvom cineastov v davnem letu 1973.) In da bi se še bolj priklonil Avtorju z veliko začetnico, je v »Le Mondu« nekaj dni pred začetkom Mostre napovedal, da bi privoščil Zlatega leva *svojega* Festivala Jean-Lucu Godardu – kar se je potem dejansko zgodilo – po njem in nasploh priznanemu za nec plus ultra avtorskega filma.

Nato je izločil iz konkurence papeže, kakršni so Fellini, Bergman, Woody Allen (prvi in tretji se sicer nista pridružila slavju) ter celo ubogega Georgea Cukorja, v tekmovalni del pa je uvrstil Altmana, Costa-Gavrala, Ichikawo, Resnaisa, Wajdo, Klugeja, Godarda, skratka, »neoporečen« venček Avtorjev. Njihove obraze je na gigantско povečanih fotografijah kot slike svetnikov v katedrali predstavil nad vohodom v veliko dvorano filmske palače. Povrh tega je sredi festivala pripravil groteskno »srečanje avtorjev o prihodnosti filma«: okrog sebe je na odru namreč zbral ob dolgi mizi vse režiserje, ki so bili v žiriji, ter številne druge znane predstavnike iz Alžirije, Velike Britanije, Italije, Jugoslavije, dežel tretjega sveta, itd. Le-ti so dve uri javno trobežljali neumnosti o moči oziroma nemoči tako imenovanega »avtorja« glede cenzure, proizvodnih mehanizmov in novih tehnologij; Rondiju je zelo pomagal že nagradi (Zlati lev 1968) Alexander Kluge, ki je z očarljivimi in praznimi filozofemi metal pesek v oči in zapustil varljiv vtis, da je morda vendarle prišel do kakega konkretnega sklepa (do katerega, pa res ne vemo!).

Po tem, nekoliko predolgemu uvodu, moram priznati, da je festival nazadnje moč soditi le po filmih, po njihovem številu in kakovosti; ponavljam pa, da je žal za Benetke v bližnji in daljni bodočnosti nemoogoče odmisli karizmatično osebnost direktorja, ki je tokrat znova začel s politiko, v bistvu zasidrano v preteklosti oziroma v



Fanny in Alexander, režija Ingmar Bergman, 1982



Zelig, režija Woody Allen, 1983



Življenje je roman, režija Alain Resnais, 1983

njegovem povsem osebnem okusu.<sup>3</sup> Za njegov okus je značilen odkrit prezir do tako imenovanega »komercialnega« filma (torej tistega, ki potrjuje razvitost določene kinematografije), zato so bili hollywoodski velefilmi (*The Return of the Jedi*, *Flashdance*, *Breathless* itd.) vsi prikazani opolnoči in seveda izven konkurence, da ne bi okužili »Avtorjev«. Celo Bertolucci se je na koncu festivala spreobrnil in postavil pod vprašaj pretirano poveljevanje avtorja; celo Godard je ob podelitvi Zlatega leva (on, ki je vselej zviška gledal na nagrade) zapel hvalnico producentom in najrazličnejšim režiserjevim sodelavcem!

Gesla minejo, direktor in njegov festival pa ostajata in lahko domnevamo, tako kot mnogi kronisti v svojih zaključkih, da bo beneška Mostra še naprej igrala vlogo luksusne izložbe, saj ne pomaga niti italijanskemu trgu (na katerem se bosta Godardova *Carmen* ali nagrajeni prvenec Martiničana Euzhana Palcyja *Rue Cases Nègres* le težko kdaj pojavila) niti ne kulturni promociji filma po svetu, razen morda »avtorskega«, ki pa je v glavnem nekomercialen. Brez moči je tudi v razmerju do televizije (ki v Italiji vsak teden ponuja stotine filmov ob vsakem času, prekinjanih z reklamami, celo razrezanih in na novo zmontiranih).

### Nekaj velikih

**Fanny in Alexander** (režija Ingmar Bergman) je daleč presegal vse na Mostri, v popolni verziji traja 5 ur in 40 minut. Gre za sijajen družinski roman, avtobiografski v najširšem pomenu besede, v njem pa odlično zaigrajo mnogi znani obrazi iz Bergmanovega sveta (Jarl Kulle, Gunnar Bjornstrand, Jan Malmström, Harriet Andersson) hkrati z nekaterimi novimi (prelepa glavna junakinja Ewa Fröling); poln je čarobnih nadrealističnih prikazni – dragocehnih in pretanjenih do te mere, da potisnejo na raven negibnih igračk vse E. T. in najrazličnejše izvenzemeljske pošasti, ki so trenutno tako v modi. V testamentski stvaritvi velikega švedskega mojstra se razpleta njegova zapletena življenjska filozofija: med zanosnimi radostmi, pretresljivimi bolečinami in strahom pred neznanim se otroka Fanny in Alexander navajata na svet odraslih, oprimeta se dobrega in zavrneta zlo, dozorita, ne da bi se odpovedala razkošju spominov. Bergman je pokazal ustvarjalno samozavest, kakršne ni imel od *Nasmehov poletne noči*, v vsak lik pa je vnesel posebno toplino. Odsvetujemo vam ogled krajše verzije, ki so jo v nekaterih deželah že začeli predvajati, počakajte raje, da se na velikem platnu (ne na TV, sicer zbogom sublimni posnetki Svena Nykvista!) pojavi celotna verzija, po trajanju rekord za absolutno mojstrovino v zgodovini filma.

**Zvezda je rojena** (*A Star is Born*), slovita Cukorjeva mojstrovina, je bila v integralni verziji, ki traja tri ure, na sporedu le nekaj mesecev, potem pa jo je producent (Warner Bros) umaknil in skrajšal za dobrih trideset minut in jo tako okrnjeno znova distribuiral. Ronald Haver (avtor čudovite knjige »David O. Selznick's Hollywood, Knopf, New York, 1981) je ob podpori Academy of Motion Pictures porabil leto dni za iskanje izrezanih odlomkov; napel je celoten zvočni zapis, toda za katere sekvence se je moral zateči k montaži črnbelih fotografij. Vendar pa je rezultat rekonstrukcije izvrsten: končno smo odkrili zapleteno genezo razmerja med Jamesom Masonom in Judy Garland skozi vrsto intimnih in včasih ironičnih prizorov. Sam producent se je v glavi filma opravičil Cukorju (režiser ni nikoli hotel videti svojega filma okrnjenega, umrl pa je na pred-

večer prvega predvajanja te verzije) in avgusta 1983 je začel film znova prikazovati kot novost, torej s krepko reklamno kampanjo v več ameriških mestih. Ker film očitno prinaša dobiček, je Ronald Haver v Benetkah pripovedoval, da to lahko spodbudi druge studije k restavraciji nekaterih okrnjenih del; sam že misli na Peckinpahovo *Divjo hordo* (The Wild Bunch), na Wilderjevo *Zasebno življenje Sherlocka Holmesa* (The Private Life of Sherlock Holmes) ...

**In ladja gre** (E la nave va) Federica Fellinija, v Benetkah najbolj pričakovani film, pripoveduje o potovanju luksuznega parnika po Sredozemlju na začetku prve svetovne vojne. Na krovu so se zbrali številni glasbeniki in operni pevci, da posprejijo pepel preminule velike sopranistke na otok, na katerega je bila navezana. Potovanje je, kot je pri Felliniju navada, v celoti rekonstruirano in ateljeju Cinecittà in ves čas je žalostno, pogrebno; lutkasti lik novinarja, ki v prvi osebi pripoveduje nekatere prizore iz za prizorišča naravnost v kamero, ga ne oživi. Fellini je nihal med lažnim dokumentarcem (po zgledu *Zeliga*) in kostumsko melodramo (z zborčkom in petjem) in napravil nedvomno ambiciozno metaforo (a morda nekoliko preveč eksplicitno) o katastrofalnosti našega fin de siècle; dvakrat ali celo večkrat je poudaril slutnjo nesreče, ki preti naši skupni ladji. Nazadnje se je izvlekel z nekaj stilističnimi piruetami, ki so se pojavile po inertnem in hote nezanimivem potovanju.

**O Zeligu** Woodyja Allena bi bilo bolje molčati, da vas ne bi prikrajšali za radost odkrivanja. Crno-bela reportaža v slogu petdesetih let o domnevni resnični osebnosti, ki je živela v dvajsetih in tridesetih, ostro karikira izrazne načine različnih obdobj. Družabni kameleon, okrog katerega se vse suče in ki se izkaže za neoprijemljivega, nerazumljivega, neposnemljivega, nas usmerja v pošastno kameleonsko obliko pripovedi, ki si jo je izbral Woody Allen – in ki vrhunsko izpopolni tiste, ki jih je uporabil v svojih prvih filmih, premontiranemu japonskemu karate filmu *What's Up, Tiger Lily?* in psevdogangsterski kroniki *Take the Money and Run*. Ne vemo, kako, a v *Zeligu* je Allen zgostil tako svojo silovito *vis comico* (pokamo od smeha) kot svoje vse bolj brezupno ugotavljanje sodobne bede: človek-množica, ki obstaja le kot odsev drugega, odtujevanje posameznikove istovetnosti, nemožnost človeške komunikacije in vse bolj naraščajočo manipulacijo množičnih občil. Med najbolj razveseljujočimi odkritji: lažni film Warner Bros iz tridesetih let, ki naj bi uprizarjal dramo kameleona Zeliga, je seveda le izjemno inteligentna parodija Warnerjevih stilemov, tipičnih za obdobje Velike depresije.

**Filma Življenje je roman** (La vie est un roman) Alaina Resnaisa in **Carmen** (Prénom: Carmen) J. L. Godarda skoraj na enak način oživljata posredni spor med dvema pobornikoma novega vala izpred dvajsetih let. Resnais izhaja iz kompleksnih pogledov na družbo in vzgojo, da bi prišel do kolikor je le mogoče linearne strukture (čeprav na treh vzporednih ravneh; Godard začne s skrajno banalnimi razmišljanji o svojih nekdanjih filmih, o svojih upornih in anarhoidnih anti-junakih iz *Malega vojaka* (La petit soldat), *Karabinjerjev* (Les carabiniers) in *Norega Pierrota* (Pierrot le fou), da bi prišel do zanj izredno škripajoče in zamaknjene strukture. Skratka, na eni strani imamo družbo, zgodbo in film, na drugi pa film in film. Godard zgolj sebi na ljubo (?) obtožuje minule čase, a kljub temu ostaja nekoliko zapoznel glumač, ki ne išče več velikih političnih sporočil, ampak ljubezen med moškim

in žensko. Dobro znana Carmen služi le za izhodišče, daje polet krvavemu in nasprotovanj polnemu begu para romantičnih izobencev; za patetično noto poskrbi Godard sam v vlogi norega režiserja, ki ga dvojica zajame, da bi insceniral rop. Majhen film, narejen »in memoriam small films« (napis na koncu), a kljub temu je *Carmen* manj ambiciozna in znosnejša od zadnjih Godardovih del, tudi zato, ker vsebuje sijajne kontemplativne prizore (kot ponavadi je bil snemalec Coutard) morskih valov in kvartet klasičnih glasbenikov.

Resnais vedno beži pred klasicizmom; v filmu *Življenje je roman* je hotel pokazati prav tisto, o čemer govori naslov: ko je bil še otrok ga je oče nadrl, če se je predal sanjarjenju, z besedami »življenje ni roman!«. Zgodba pripoveduje o skupini učiteljev, ki so se zbrali, da se pogovorijo o najboljšem načinu vzgoje otrok, prizorišče njihovega srečanja pa je stara palača, ki jo je na začetku stoletja zgradil neki bogati aristokrat za »tempelj sreče«. Spremljamo ironične zasebne dogodivščine zbranih učiteljev in tragično-melodramatične pripetljaje iz preteklosti, ob tem pa nas režiser vpelje v svet legend in domišljije v otroških predstavah, v katerih so še mogoče sicer popolnoma nemogoče pustolovščine. Resnaisova domiselnost in njegovo hotenje »nadaljevati« zelo uspešnega *Strica iz Amerike* (Mon oncle d'Amerique) zadržita gledalčovo pozornost celo v kdajpakdaj misterioznih zapletih dogajanja.

**Streamers** Roberta Altmana so zelo gledališka priredba čudovite antimilitaristične komedije Davida Rabeja. Štirje vojaki in dva narednika se grizejo v tesnobni kasarni, čakajoč na odhod v Vietnam; igralci so odlični, prepričljivi (vsi so novinci in kot skupina so dobili nagrado na najboljšo moško vlogo), tako da razmeroma predvidljiva zgodba postane še bolj verjetna. Gre za nekaj čisto drugačnega od burkaštva v *M. A. S. H!* Tudi stilistične domiselnosti, s katero je Altman »začel« gledališko dramo *Come Back Jimmy Dean*, prikazano v Benetkah lansko leto, ne najdemo. Na srečo je režiser po telefonu obvestil novinarje, da v Arizoni že snema nov »velik« film v proizvodnji M. G. M. s številnimi protagonisti, kot v *Nashvillu*; očitno je njegovega klavstrofobnega, off-Hollywood obdobja konec.

Med velikimi, ki so razočarali, jih velja nekaj omeniti vsaj zato, da lahko rečemo, da bi bilo bolje, če se ne bi pokazali. Andrezej Wajda je z *Ljubeznijo v Nemčiji* (Eine Liebe in Deutschland) podal omledno ljubezensko zgodbo o Nemki in Poljaku v času nacizma, skrpano zato, da bi izkoristil že zlorabljano Hanno Schygullo. **Droben sneg** (Sasame yuki) Kona Ichikawe na tipično televizijski način posreduje sijajen Tanazakijev roman, ki pa zaradi monotone igre in montaže postane neznošen. **Hanna K. Coste** Gavrasa je eden najskromnejših dosežkov tega slavljenega izdelovalca pamfletov: izraelska odvetnica se zaljubi v Arabca, domnevnega terorista, in ga brani na sodišču; nikakršnih povezav med zasebno zgodbo in vojno, ki uničuje bližnji Vzhod, le mučen igralski nastop (Jill Clayburgh) in pomilovanja vreden scenarij Franca Solinasa, površen in nedorečen. **Moč čustev** (Die Macht der Gefühle) Alexandra Klugeja vpleta med drobne izmišljene zgodbe nekaj morečih splošnih razmišljanj o svetu, tako kot se je dogajalo že v drugih njegovih filmih; režiser hoče razmišljati o gledališču, fikciji in moči čustev, in včasih mu uspe na paradoksalen način predstaviti (tako kov v novelah, ki so izšle že v več zvezkih) nekatere iz časopisov vzete zgodbe.

## Nekaj mladih

Pravih presenečenj je bilo malo, a bile so pomemben pokazatelj porajajočih se stremeljenj.

Iz Velike Britanije, ki trenutno doživlja pravi filmski preporod, prihaja sijajen in briedek film o politični resničnosti dežele: **Oračev obed** (The Ploughman's Lunch) Richarda Eyrea po izvrstnem scenariju znanega pisatelja lana McEwana, ki govori o ne preveč hitrem vzponu ciničnega novinarja (skorajda tekmeča glavnega junaka filma *Room at the Top*, slavnega začetnika »free cinema« iz šestdesetih let) sredi falklandske vojne in naraščajočega uspeha konservativne stranke. Avtorja neusmiljeno razgaljata kulturno in družbenoekonomsko zapletenost hiperrazredne Anglije ter soočata bedno resničnost s preteklostjo imperija, sedaj zreducirano na prazna in izumetničena reklama gesla. Dva prav tako brezobzirna novinarja sta tudi protagonist odličnega filma **Under Fire** kanadsko-ameriškega režiserja Rogerja Spottiswooda: gre za dva fotoreporterja, ki sta se utrdila v vojnah od Čada do Nikaragve, kjer se znajmeta tik pred sandinistično revolucijo, med vohuni CIA, ameriški plačanci, skorumpiranimi diktatorji in splošnim klanjem. Film so navdihnil nedavni resnični dogodki, namenjen pa je najširšemu občinstvu v ZDA (med drugim naj bi k temu pripomogla tudi vrhunsko zvezdnika Nick Nolte in Gene Hackman), vendar ne z enolično didaktičnostjo kakega Costa Gavrasa, temveč z neposrednostjo akcijskega filma po Walshevem ali Fullerjevem zgledu, izrabljajoč še kako vročo snov – če se ozremo na Reaganovo politiko v Srednji Ameriki. Po izrazni moči nekaterih sekvens spominja *Under Fire* tudi na Rosija v najboljših časih.

Pretresljiv je remake filma *Do zadnjega diha*, ki ga je zrežiral American Jim McBride in mu dal isti naslov, **Breathless**: Richard Gere je razposajeni glavni junak, lačen življenja, spolnosti in vsega, kar lahko pograbi med brezupnim begom s francosko študentko (Valerie Kaprisky, manj zapeljiva od Jean Seberg, a popolnoma usklajena z retrogradno predstavo o današnji mladi generaciji). V tej odisejdi brez cilja je vse negotovo, bleščeče in izginjavno, čeprav bi navdih zanj morali iskati bolj pri uporništvu kakega Jamesa Deana (in Nicca Raya) kot v šetdesetih letih. McBride je vse prej kot konvencionalen hollywoodski izdelek pripeljal do meja vizualnega eksperimentiranja (iz katerega je izšel tudi sam s svojimi prejšnjimi, nenavadno izvirnimi filmi). Tega pa ne moremo reči za druge velike ameriške proizvode, zgrajene izključno na specialnih efektih ali bobneči glasbi, s skromno vsebino in s še manj stilističnih novosti: *The Return of the Jedi*, tretjo sago *Vojne zvezd* (Star Wars) v režiji Richarda Marquanda, *Flashdance* Adriana Lynea in *Blue Thunder* John Badhama.

**Rue Cases Nègres** je posnela Euzhan Palcy, mlada Martinčanka, ki je priredila čudovit roman Josepha Zobela in si zagotovila francoski kapital za to ganljivo zgodbo o siroti z neke bedne ulice v francoski koloniji v tridesetih letih: fantič je prezdaj dozor. Zaradi svoje inteligentnosti ob pomoči modre babice po trdih preizkušnjah in nespornazumih le uspe priti na univerzo; s tem dobi možnost, da se bo izvlekel iz revščine. Ta poučna »moralka« je obenem tudi iskrena in bleščeče zaigrana (babica je Darling Legitimus, ki jo je beneška žirija nagradila za najboljšo žensko vlogo), nikoli v retoričnem ali afektnem tonu.

Med ducatom mladih ali italijanskih debutantov, ki so se znašli v ponesrečeni sekciji De Sica, si velja zapominiti kvečjemu



Zvezda je rojena, režija George Cukor, 1934

napol dokumentarno krutost **Strupene ljubezni** (Amore tossico) Claudia Caligarija (film o mamilih v rimskih predmestjih) in prisrčno vizijo New Yorka v **Summertime** Massima Mazzucca (film o travestitih); vse drugo je bolje povsem odpisati. Dve bivši igralki, Stefania Casini in Francesca Marciano, pa sta se izkazali za eni najzanimivejših režiserskih začetnic leta: v filmu **Daleč od kod** (Lontano da dove) sta naredili živahno satiro na snobizem in muhavost Italijanov, ki živijo v New Yorku med postopaško favno; sami sta doživeli to izkušnjo na Manhattanu v zadnjih letih in prav to včasih smešno »bežanje na Zahod« (vzporedno bežanje v Indijo eno generacijo prej) sta podali z zajedljivo duhotvostjo in allenovskimi komičnimi domislicami.

#### Nekaj posebnosti

**Neznani Chaplin** (Unknown Chaplin) velikega zgodovinarja Kevina Brownlowa in Davida Gilla v proizvodnji angleške Thames Television je *enkratna* montaža neznanih, na novo odkritih sekvenc genialnega Charlota, ki so bile hranjene v švicarskih arhivih. Približno tri ure spremljamo posnetke, izrezane med obdelavo njegovih kratkih in celovečernih filmov, intervjuje z njegovimi še živečimi sodelavci (npr. Virginia Cherrill iz *City Lights*), številne alternativne prizore slovitih sekvenc, ki jih je režiser večkrat spreminjal; skratka, prodiramo v Chaplinov konkretni način snemanja, oprt na zelo dolgo improviziranje na prizorišču, dan za dnem, v iskanju vse bolj smešnih in izvernih idej. Neverjetno je, kako raje ni vmontiral nekaterih zares sijajnih gegov ali pa že dokončane, sedem minut trajajoče sekvence za *Luči vlemesta*.

**Vse o Mankiewicz** (All About Mankiewicz) Luca Bérauda in Michela Cimenta dve uri prepušča besedo režiserju besede par excellence: Joseph Leo Mankiewicz

nam pripoveduje o svojih prvih izkušnjah v Berlinu in nato o svojih etapah pri M. G. M. in pri Foxu v tridesetih in štiridesetih letih ter na nepozaben način opisuje kolege, kakršni so bili Von Sternberg, Lutbitsch in Wilder. Kamera ga spremlja, medtem ko mirno kadi v svojem fotelju (za njim so njegovi 4 oskarji) ali pa se sprehaja po zelenih tratah svojega posestva blizu New Yorka. Film nam sporoča predvsem to, da je ta človeški vulkan vse prej kot upokojen in že več let piše drame in eseje o zgodovini gledališča (ki je njegova strast) – upajmo, da jih bomo prej ali slej lahko prebrali, saj po izjemnem *Sleuthu* (1972) ni posnel nobenega filma več.

**Milán '83** Ermana Olmija spada v televizijsko serijo RAI »Kulturne prestolnice Evrope« – več portretov mest, ki so jih naredili avtorji kot npr. Jáncsó (»Budimpešta«), Anghelopoulos (»Atene«), Zanussi (»Vatikan«), itd. Olmi je izkoristil popolno svobodo, ki mu je bila dana pri predstavitvi njegovega mesta, in zložil je pravo pravcato slikovno pesnitev iz tisočev drobnih podob o ljubljeni in hkrati osvoženi metropoli, v kateri je živel več desetletij. Nakazal in poudaril je nervozo in brezosebnost, željo po delu in po nogometu, odtujujoče potrošništvo, osamljenost in bedo, vse to v ritmičnem vrtnocu odlične montaže, oprtemu na obsesivno glasbo Mikea Oldfielda. Ta abstraktni, energični in protislovni Milan seveda ni ugajal mestnim oblastem – ki bi si bolj želele zloščene ozioroma turistične upodobitve. Samoumevno je, da je Olmi v celoti odgovoren za film, saj ni poskrbel le za izvrstno montažo, ampak tudi za kovinsko barvno fotografijo (35 mm) in je seveda sam spoznal na ulicah, po naključju, vse te neštete obraze, ki v prvem planu proti gledalcu povedo svoje ime in priimek ter kot kometi izginjajo v množici.

Z razstavo slik pod naslovom »Čarobne gore«, postavljeno v Benetkah ob podelit-

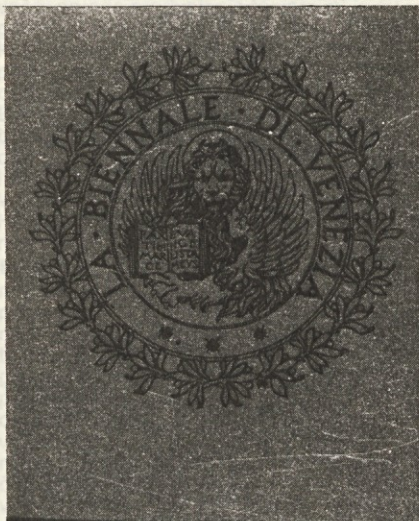
vi nagrade za življenjsko delo, je Michelangelo Antonioni končno debitiral s svojo najosebnejšo umetnostjo: slikarstvom ali, bolje rečeno, s posebno obliko slikarstva. Režiser namreč v akvarelni tehniki slika na majhne pravokotnike gorske pejsaže v rožnati ali nežno modri barvi in povsem nerealne; nato te pravokotničke fotografira in poveča do gigantskih dimenzij. Razstavljene na štirih stenah velike dvorane dajejo te barvne fotografije vtis kakega fantastičnega Tibeta ali vesoljskih Alp; tehnični učinek je seveda enak tistemu, ki ga je pokazal protagonist *Povečave* (Blow-up), toda estetski rezultat je lep sam po sebi, skorajda kontemplacija mentalnih svetov avtorja s široko odprtimi očmi – svetov, ki jih psihologije njegovih filmskih likov pogosto naredijo manj očarljive. Skratka, uspešen debut pri 71 letih ...

#### Opombe

<sup>1</sup> V resnici štirideseti po vrsti, medtem ko so leta 1982 proslavljali 50-letnico ustanovitve.

<sup>2</sup> Velja se spomiti, da je bil Rondi v petdesetih letih med tistimi kritiki, ki so z desne najostreje napadali italijansko neorealistično gibanje (na kar opozarja režiser Giuseppe De Santis v polemičnem članku, objavljenem v katalogu o delu Elia Petrija, ki je izšel prav ob letošnji retrospektivi v Benetkah).

<sup>3</sup> To velja tudi za retrospektivo njegovega prijatelja René Claira, odslej že posvečenega med klasike in ga zato prav gotovo ni treba na novo »odkrivati« v kakšnem ključu, ki bi mu dal aktualnost, kot bi to želel v katalogu o Clairovem opusu, izdanem za to priložnost. Dodati moramo še, da je retrospektiva potekala daleč od Lida, zato ji je bilo nemogoče slediti; poleg tega je katalog precej manj skrbno pripravljen od tistih, ki so izšli v prejšnjih letih ob zares pomembnejših retrospektivah, kakršni sta bili Mizoguchijeva in Hawksova.



Benetke '83

## Moralni zmagovalec – Charlot

Jasna Kobe

Luigi Chiarini, direktor beneškega festivala v obdobju šestdesetih let, je po škandalozni premieri Godardovega filma *Poročena ženska* (Une femme mariée) leta 1964 takole izrazil svoje občudovanje režiserju: »Zame obstajajo filmi pred Godardom in po Godardu, tako kot pred Kristusom in po Kristusu.« Godard je imel na to takoj pripravljen odgovor: »Resnično, samo da so po Kristusu prišli Cerkev, duhovniki in tout ça!«

Žirija letošnjega jubilejnega festivala je od devetindvajsetih filmov, ki so bili v izboru za glavno nagrado »Zlati lev«, soglasno izbrala prav film Jeana Luca Godarda **Ime Carmen**.

Sekvenca št. 3: Neznani avtomobil parkira pred bolnišnico. Iz njega izstopi mlado dekle. Mladenič, ki avtomobil vozi, ostane za volanom. Dekle naglo prečka park pred bolnišnico. Preteče dolgi hodnik bolnišnice in nato po nekaj trenutkih negotovosti potrka na vrata sobe J.L.G. (J.L. Godard op. p.). Med obiskom svojega strica J.L.G. Carmen prosi za dovoljenje, če lahko v njegovem stanovanju na morski obali posname skupaj s svojimi prijatelji dokumentarni film. Iščejo tudi ne preveč dragega režiserja. Ali se ne bi hotel J.L.G. ob tej priliki vrniti k filmu? Carmen naj bi imela eno izmed vlog v tem filmu, ki bi se imenoval po njej. Njena razlaga je nekoliko zmedena.

Sekvenca št. 7: Glasbeni kvartet nadaljuje z motivom, ki smo ga slišali že v prejšnji sekvenci. Ta odlomek je eden izmed posebno zahtevnih iz Beethovnevega Kvarteta št. 10 ...

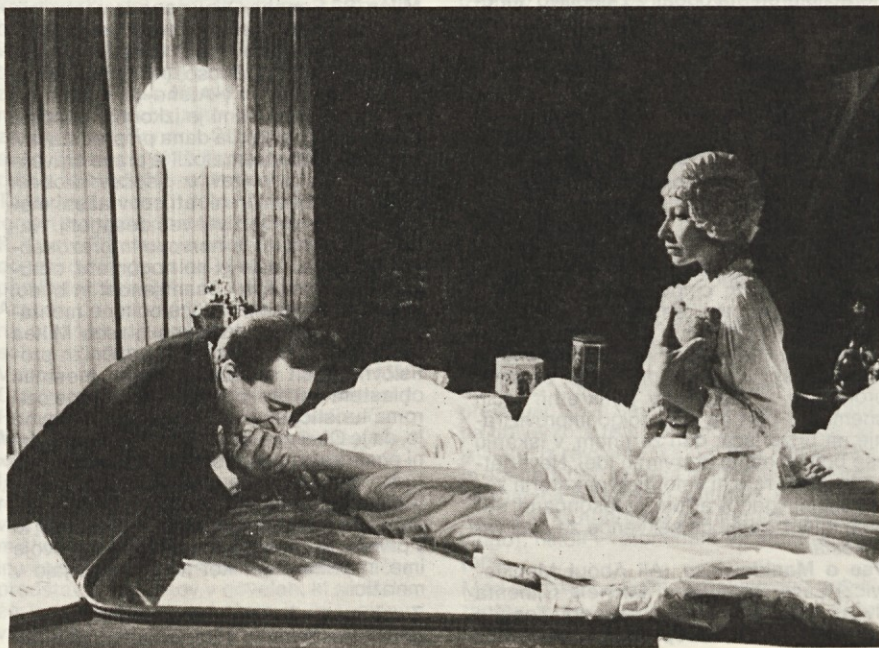
Sekvenca št. 8: Počasni in komaj slišni glasbeni motiv se je ponovno pričel med tem, ko se Joseph prebija po banki. Na tleh leže telesa nekaterih uslužbencev in klientov ... Streljanje se je pričelo hkrati z grozečimi in neurejenimi akordi Kvarteta št. 10 ... zavarujejo se za bančnim pultom kot v vesternu ... Carmen se pojavi na vrhu stopnic v ozadju banke z revolverjem v roki ...

Sekvenca št. 21: Hotelski saloni. Stare dame, poslovni možje. V restavraciji J. L. G. skupaj s tehnikami pripravljva snemalni kader. Tukaj se nahaja tudi orkester. Niso preveč srečni, ker morajo igrati Beethovnov Kvartet št. 16 v stilu plesne čajanke, kot zahteva od njih J. L. G. Toda življenje je težko za vsakogar ...

Film Alexandra Klugeja **Moč čustev** (Die Macht der Gefühle) je bil po mnenju nekaterih kritikov najboljši in intelektualno najzanimivejši film festivala. V filmu se prepleta več dogajanj, od lirične melodrame do sodišča, malomeščanskega salona



Ime Carmen, režija Jean-Luc Godard, 1983



In ladja gre, režija Federico Fellini, 1983



zakonske mešetarke, glasbe in Wagnerjevega Parsifala ter originalnih odlomkov iz filma Fritz Langa *Nibelungi* (ki služi kot osnovna struktura celotnemu filmu). Dokončna podoba filma nam ostane prikrita, kot nam ostanejo prikriti občutki neznancev, ki v tej mozaični rekonstrukciji občutkov žive na ulicah nekega mesta v obnovi v regiji Rhein – Main.

**Življenje je roman** (La vie est un roman), režija Alain Resnais: V začetku tega stoletja prične bogat aristokrat grof Michel Forbek, z gradnjó gradu v legendarnem gozdu Ardenov. V gradu naj bi skupaj s svojimi prijatelji poskušal uresničiti sen o ljudski sreči. Svetovna vojna leta 1914 prekine ta poizkus.

Leto 1982. V do danes ohranjenemu grajskemu delu tega nekdanjega mesta sreče se med jesenskimi počitnicami zbere spirtualni kolegij pedagogov, urbanistov, zdravnikov in članov klera. Simpozij ima temo »Vzgoja domišljije«. Seminar ni nič drugačen od podobnih s svojimi konflikti, rivalitetami, improviziranimi zvezami.

Med počitnicami v gradu si trije gojenci med igrami domišljajo, da v gradu stanuje samozvanec proti kateremu se bori mladi junak, ki je zakoniti naslednik prestola. Le on bo z zmago nad tiranom vzpostavil pravico ter zakonitost v kraljestvu.

Režiser je z izbiro music-halla-operete kot primernežanra za duhovito in ležerno pripoved o človeški sreči sicer razvedril občinstvo, veliko manj pa filmsko kritiko, ki očita Resnaisu nemogočo in absurdno mešanico različnih stilov treh med seboj neodvisnih in prepletajočih se zgodb. Kot že v svojih prejšnjih filmih (*Hiroshima mon amour*, *Stavisky*, *Mon oncle d'Amerique*) Resnais tudi v *La vie est un roman* poskuša »na novo vzpostaviti stik z realnostjo in ne samo z ugotovitvijo o njenem obstoju.

V filmu *Zelig* je Woody Allen z izredno natančnostjo rekonstruiral popoln ponaredek (z izjemo barvnih insertov v intervjujih s Susan Sontag, Saulom Bellowom in Brunom Bettelheimom) dokumentarnega filma iz obdobja dvajsetih let, ki je priča medicinskemu čudežu »iz ZDA, Leonardu Zeligu. Reproducirani so celo preskoki fotografij in obrabljenost filmskega traku, kot bi ga našli na zaprašenih policah kinoteke. Allen se tudi tokrat ne izogne nekaterim svojim dominantnim temam: psihoanalizi, težavam v komunikaciji, introvertnosti in problematičnemu odnosu z ženskami. Leonard Zelig, znan kot »človeški kameleon«, je bizarna oseba, ki mora postati enak ostalim, da bi se tako izognil težavam: zato prevzame fizične in karakterne značilnosti vsakega, ki ga sreča (spremeni se v črnega trobentača jaza, v igralca baseballa, gangsterja, v bližini debeluha postane debel...). Zanimanje zanj raste – superschizofrenik postane naenkrat superstar.

Film Federica Fellinija *In ladja gre* (E la nave va) je narejen z enako mojstrsko natančnostjo kot ostala režiserjeva dela, ne moremo pa mimo opazke, da ta ladja mogoče ne pelje ravno tako, kot bi morala. Potniki so se zbrali na ladji, da bi počastili spomin na prerano umrlo operno pevko, ki je v oporoki želela, naj raztresejo njen pepel na nekem otoku Egejskega morja. Njeni bizarni in skrivnostni prijatelji se tako vkrcajo na posebej najeto ladjo, katere potovanje se tragično konča ob srečanju z avstrijsko ladjo, ki zahteva srbske emigrante, vkrcane na »usodno ladjo«.

Svet, ki je danes že preteklost, dobi v domišljiji Fellinijevega genija čarobne odtenke misterioznih razsežnosti, ki z zgodbo o lirični pevki pravzaprav nima nič kaj dosti skupnega. Film je predvsem zgodba o ladji, ki je v atomski dobi le anahronistični relikv in ki ne plove več, ker zanjo ni več pro-

stora. Na žalost je lirična pripoved večkrat prekinjena z dolgočasnimi popotovanji v intimni svet nekaterih potnikov, ki gledalcu ne povedo veliko.

Naj na kratko omenimo še nekatere filme iz serije velikih imen letošnjega festivala: **Fanny in Aleksander** (Fanny och Alexander) Ingmarja Bergmana je pet ur in štiri-deset minut trajajoča družinska saga, neke vrste »sonata fantazmov« – film o otroštvu in iskanju sreče, ki se po teoriji magičnih nasprotij lahko sprevrže v smrt in trpljenje.

**Hanna K. Coste** Gavrasa je zgodba o petintridesetletni Židinjki Hanni Kaufmann; ta na sodišču brani mladega Palestinca, ki hoče nazaj domačijo svojih staršev, zaplenjeno med Izraelsko priključitvijo palestinskega ozemlja. Predvsem pa je to zgodba o »juridičnem trikotniku«, ki se konča tako, da Hanna požene vse tri moške čez prag in ostane sama.

Vojna je tudi ozadje filma Andrzeja Wajde z naslovom **Ljubezen v Nemčiji** (Eine Lie-

be in Deutschland). Mlada Nemka (Hanna Schygulla) se zaljubi v poljskega ujetnika – ta, za nacistično Nemčijo nemogoča ljubezenska zveza, se seveda tragično konča.

**Streamers** Roberta Altmana, bolj dramsko kot filmsko delo, je zgodba o štiriindvajseturnem morečem pričakovanju štirih vojaških novincev na odhod v Vietnam.

Neke vrste slovaški »Novecento« je film Juraja Jakubinskega **Tisočletna čebela** (*Tisicročna včela*), ki obravnava tri generacije slovaške družine od leta 1886 do konca prve svetovne vojne.

In za konec še nekaj števil:

Na festivalu je bilo letos 1647 novinarjev, fotografov in TV snemalcev iz vsega sveta, poleg tega 45 televizijskih in 70 radijskih postaj. Na festivalu je bilo v uradnem programu predvajanih 142 celovečernih filmov, od teh 29 v natečaju za nagrade »Zlati lev«. Pri končni bilanci letošnjega festivala lahko rečemo, da je moralni zmagovalec dobri stari Charlot.



Ljubezen v Nemčiji, režija Andrzej Wajda, 1983



Streamers, režija Robert Altman, 1963

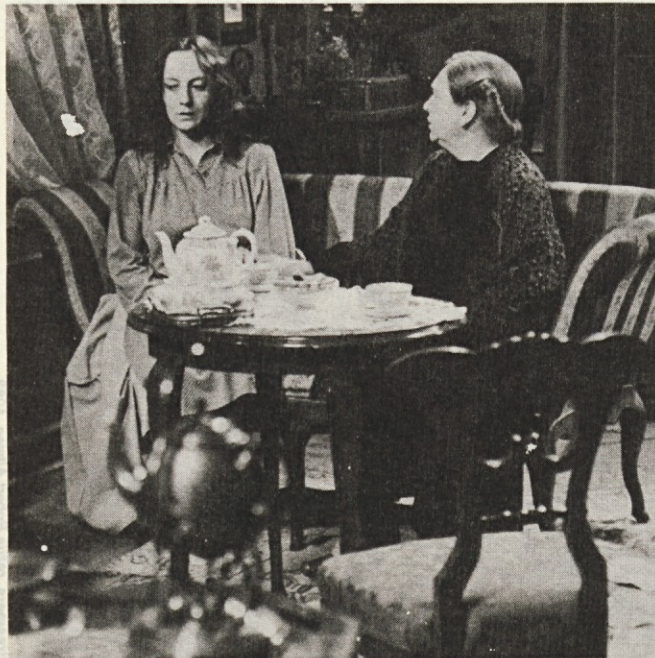
dve slovenski televizijski drami

Sin pogubljenja

scenarij: po noveli »Sin pogubljenja« Ivana Preglja – Andrej Hieng  
 režija: Mirč Kragelj  
 igrajo: Zlatko Sugman, Tone Kuntner  
 urednik: Saša Vuga  
 proizvodnja: TV Ljubljana, 1983

Sanjarjenje

scenarij: Pavle Lužan  
 režija: Božo Grlj (diplomsko delo na AGRFT)  
 dramaturg: Metka Dedakovač  
 igrajo: Štefka Drolc, Majda Potokar, Silva Čušin  
 urednik: Jernej Novak  
 proizvodnja: TV Ljubljana, 1983



Bila je posvečena ta TV adaptacija, zvemo, za posebno priložnost: praznovanje stoletnice rojstva pisatelja Ivana Preglja, tega na moč samostojnega in v okvirih tradicionalne slovenske literarne percepcije precej odrinjenega avtorja.

In bila je izbrana novela *Sin pogubljenja* zategadelj, da bi kar najbolj nazorno uprizorila moč in silovitost Pregljeve erudicije, njegov nemiren in nekonvencionalen in posebej neuklonljiv duh in privrženost pravim, avtentičnim vrednotam . . .

In, kajpada, že takoj na začetku je mogoče reči, da gre za povsem neprimeren in neustrezen izbor, ki do kraja porazi miselno in duhovno atmosfero Pregljeve novele, hkrati pa tudi mučno in brezupno blokira sam televizijski medij, tako da ostaja ura ponedeljkovega dramskega termina v kar najbolj tesnobnem spominu . . . Če natančneje spregovorimo o tej ponesrečeni, hibridni adaptaciji, je mogoče najprej ugotoviti, da gre za precej ponesrečen izbor same novele, ki na način »teološkega disputa med dvema osebama« zagotovo ni primerna za ekranizacijo, saj gre vendar za »literarizirano« razpravo o duhovnih in etičnih načelih, tako rekoč za najčistejše in etično nesporne temelje verovanja, človekovega odnosa do Boga in sočloveka ipd. Pregljeve »osebe« potemtakem ne morejo biti nič več od »govorcev« nekih višjih načel, alegoričnih reprezentantov, tako rekoč povsem zazrtih v transcendenco, ki niti s svojo neposredno človeškostjo in bitjem ne morejo »predstavljati« kaj drugega . . .

Gledamo torej to Hiengovo in Kragljevo adaptacijo: najprej so tu v nekakšnem grozljivem neurju zbrani domači, preprosti, kmečki ljudje, prisilno zaprti v temačne izbe in med njimi se krešejo povsem običajne človeške reči – skrb, erotično vznemirjenje, mirna vdanost, nestrpnost . . . Potem je tu hrupen in nergav prihod idrijskega vikarja, tega v posvetno zazrtega človeka, povsem zasvojenega od vseh človeških in pregrešnih navad in razvad, takoj oblastnega, vulgarno preračunljivega in nič kaj preveč bogoslužnega. Očitno je, da mu božje ime pomenja samo moč, manipulacijo, instrument zgolj obvladovanja tega vulgarnega, človeškega sveta, potešitve svojih lastnih, posvetnih in nič preveč duhovnih potreb . . . In kajpada, potem mora stopiti v ris pravi vernik, ki mu je božja beseda in vera še sveta, neskaljen njegov pogled, in prepričanje v božjo podobo . . . In potem traja ta »teološki disput«, ne da bi se katerikoli od Hienga ali Kraglja domislil, da »zunaj« teče vendarle leto (gospodovo) 1983 in bi morda bilo mogoče v besedilu tega »disputa« vendarle najti kakšne sodobne vzporednosti, priklicati v zavest vprašanja čistosti, ki bi morda na svoj, alegoričen način, bila referentna še dandanes, za tega, ubogega, današnjega človeka . . . Tako pa ostaja TV adaptacija prazno gostobesedna, teološko deklarativna in disputantna, ne da bi se hotela kakorkoli pozanimati za »nadčasovne« razsežnosti besedila . . . In to mučno, skrajno nedomiselno disputacijo prekinjajo grozljiva sporočila o misterioznih dogodkih, odplavljenih mrtvecih in grobovih, skrivnih razodetjih o tujcu in njegovem grešnem izvoru, upodobljenih z nemajhno infantilnostjo in prostodušnostjo aluzij na skorajšnji konec sveta . . . In na koncu je tu še tujčev samomor, do kraja zagoneten in nerazumljiv, turobno neutemeljen in vprašljiv . . .

Vse to in še kaj uprizarjata TV režiser Mirč Kragelj in Andrej Hieng v tisti ponedeljkovi uri slovenskega TV dramskega sporeda, in če natanko premislimo, ta gostobesedna in hkrati povsem prazna adaptacija proze Ivana Preglja zagotovo ne more, ali pa morebiti noče(?) povedati nič usodnega, človeško in miselno prizadetega, ta »balidila« v TV adaptaciji z vso mogočo in nemogočo misterioz-

nostjo in navidezno globokoumnostjo se dogaja tako rekoč v prazno, ne da bi za seboj pustila kakršenkoli globlji, zavezujoč in opominjujoč pomen... Nekako v tem smislu opravičuje, in pojasnjuje, če je marsikaj odtehtal in razsvetlil komentar Saše Vuge, tik pred samim začetkom tega mučnega ponedeljkevega večera...

Lužanovo besedilo, poprej je bil to tekst slušne igre, je svojevrstna, na trenutke nedoumljiva in kruta igra o zadnjem in poslednjem svetu, ki ga živita dve starki – služkinja in njena gospa, obe do kraja izgubljeni v tem strastno uničujočem in napetem, srhljivem in nezadoščenem pandemioniju. Obe – služkinja in gospa – koreninita tako rekoč v enem samem, med seboj usodno prepletenem in izročnem življenju, tako rekoč brez pravega reza, mimo tega, da gre vendarle za užitek. Zunaj tega norega, zaprašena sveta ni skoraj nič, vendar obe starki tega, zunanjega sveta, tudi ne potrebujeta – dovolj je njuno sovraštvo in hrati predajajoča ljubezen, strast mrznje in pripadnosti.

Njuno, leta dograjevano in izživljajoče razmerje, pa se seveda mora usodno zrušiti, ko v ta svet stopi nov človek, mlada podnajemnica, ki v trenutku postane plen njunih, sedaj do kraja razvnetih in bolnih strasti, brezkompromisnih obračunavanj in kar najbolj osupljivih ekstaz: njuno razmerje je bilo venomer razmerje skrajnega sovraštva in moči, ki pa je ostajala nekako nevtralizirana, saj sta potrebovali ena drugo – gospa služabnico in služabnica gospo, njuno, niti ne prikrito socialno nasprotje in odpor se mora sedaj razodeti v kar najbolj grozljivih oblikah...

Lužanovo besedilo ponuja torej dovolj občutljivo, tenkočutno in hkrati tudi kruto in usodno tkivo, na trenutke neprizanesljivo in grozljivo sliko medčloveških razmerij, ujetih v lastne blodnje in pošlačjanja, prav takšna in tako silovita, kot jih sicer udejanja skoz in skoz »zunanji« svet, svet vsakršnih političnih in politikantskih, ideoloških in še kakšnih strasti... Svet, ki ga oblikujejo in določajo zgolj človeške strasti, govori Lužanov tekst, ni pravzaprav nič bolj varen in gotov, kot je tisti svet »zunaj«; človekovega zadoščenja ni mogoče najti niti v njegovem lastnem, do kraja zbeganem svetu, ki ga, tako usodno, pačijo in obvladujejo vsakršne uničevalne, pollaščevalne in nore strasti...

Režiser Božo Grlj je svojo uprizoritveno skrb namenjal predvsem izrisovanju in obnavljanju teh skrajno napetih in mučnih strasti, silovitih in neobvladljivih izbruhov sovraštva, nezadoščenja in zopet neustavljivega hrepenenja, ki duši in sprošča obe junakinji. Grljevo veristično slikanje – dogajalo se je največkrat v bližnjem planu – je, tako se zdi, kar najbolj uspešno vizualiziralo in fokusiralo obe junakinji in njune frustracije in hkrati njuno katastrofo, ne da bi se hotelo kakorkoli (kreativno?) »vpletati« v dramatični diskurz Lužanove igre. Sploh je treba reči, da je v tej »TV drami« imel TV medij kaj svojevrstno vlogo, zaznamovano pač s tem, da gre za adaptacijo slušne igre in da večina relacij med junakinjama teče zgolj na govornem nivoju in da so te realcije sploh možne edinole skozi govor kot »edino intersubjektivno skušnjo«. TV medij je imel v tej Lužanovi igri drugotno vlogo, bil je zgolj kulisa, ambient, kjer se dogajajo ti prizori in »drama« obeh junakinj. In bil je resnično nevsiljiv, tesnoben, zastrt ambient, dovolj korektno se vključujoč v ta Lužanov strastni in uničevalski pandemionij. Ob Grljevi režijski vlogi bi lahko rekli še to, da bi se moral nemara bolj intenzivno lotiti izrisovanja dramatičnega loka, akcentuiranja posameznih prizorov, kar bi v celoti še bolj stopnjevalo silovitost in uničevalno aroganco obeh junakinj...

Čisto posebno »poglavje« tega ponedeljkevega večera pa sta bili obe igralki – Stefanija Drolčeva in Majda Potokarjeva, ob drobnih vendar dovolj opazni »asistenci« Silve Čušinove... Bili sta do skrajnosti subtilno, prosojno in zopet silovito in brutalno, perfidno in oblastno izoblikovani figuri, niti za trenutek ne popuščajoči v svojem uničujočem prežanju in pošlačjanju, bili sta tesnobni in srhljivi figuri, oblikovani tako rekoč do skrajnih igalskih meja, bravuroznih in očarujočih...

Zdi se – z eno besedo – dovolj korektna TV drama, dognana v svojem igalskem partu, nekoliko manj v režijskem in tekstualnem, a vendar v tem ciklusu ponedeljkovih dramskih terminov, vsaj kar se dosedanjega slovenskega deleža tiče, kar neverjetno uspela...

Peter Milovanovič Jarh

## Programski člen, ki ga ni

Čeprav je običajen televizijski gledalec navajen na ustaljeni programski ritem televizijskega sporeda, pa ga vendarle lahko moti neenotnosti in neenakomernost. Vajen »vsega hudega« si pravzaprav kaj težko ustvarja enotne in relativno sprejemljive kriterije za oceno programa, po katerih bi temu ali onemu programskemu dogodku lahko podelil »interno« priznanje – če je seveda toliko »osveščen«, da se česa takega sploh loti.

Mehanizem stalnosti posameznih oddaj je seveda bolj ali manj do-rečen in si zaradi tega ne kaže preveč beliti glave. Je pa v tem programu kópica lukenj, kamor kaj rade zaidejo vsakršna mašila, za katera sicer vnaprej ni vedno mogoče trditi, da to res so – v pravem pomenu besede. Primerjave takih krpanj so si različne iz meseca v mesec, iz tedna v teden, in pravzaprav ni pravega razloga za preplah.

Seveda ni nobeno naključje, da nas tako zastavljeno razmišljanje v tem trenutku že pripelje do filmskega televizijskega sporeda. Že iz najosnovnejše in zato tudi zelo bežne primerjave med filmskim sporedom TV Ljubljana z ostalimi (najprej pa zagotovo z zagrebškim televizijskim studijem) je namreč razvidno, da v Ljubljani s kakšnim posebej koncipiranim tovrstnim sporedom ravno ne pretiravajo. Zdi se tedaj, da je filmski teden dober, pester in kvaliteten, če hoče naključje, v nasprotnem primeru pa nenehno vrtimo gumbe in iščemo razvedrila pri programskih sosedih.

Med pozitivna domača naključja je nedvomno sodil eden zgodnjih septembrskih televizijsko-filmskih tednov, v katerem sta se pojavila dva glasbeno ubrana filma (*Ta vražji jazz* in *Dama poje blues*). Namig seveda še zdaleč ne pomeni, da bi si želeli ogledovati samo filme omenjenega žanra – obe predvajani deli sta imeli sicer kaj malo skupnega – toda samo ciklus filmov iz držav v razvoju ali iz niza neuvršenih vendarle ne more biti zadosten razlog, da bi o televizijskem filmskem programu lahko govorili kot o programsko shematisiranih – in bognekdaj tudi zaključenih – celotah.

Zagrebški in beograjski sosedje so v nasprotju z ljubljansko televizijo v zadnjih treh ali štirih mesecih pripravili kar nekaj filmskih ciklusov, ki ljubljanski nivo bistveno presegajo. Ob poletni seriji *Glasba na filmu* (ali *Clen, ki manjka*), predstavivami mehiške in brazilske kinematografije ter petkovih ponovitvah puljskih uspešnic je kaj hitro mogoče sklepati, da filmski program povsod ne nastaja slučajno. Zgodi se sicer, da gre (tudi) za televizijske ponovitve oziroma da tu in tam kak naslov izpade, kajti distribucija je očitno sila zamotan proces, toda gledalec vendarle lahko vsaj okvirno ve kaj pričakuje. Ve na primer, da lahko vsak petek sledi kakšnemu od najuspešnejših filmov iz Pulja, kjer se je očitno v preteklih letih znašlo več izjemnih dosežkov jugoslovanske kinematografije; ne ve pa natančno, kaj ga čez teden dni čaka na domačem malem zaslonu.

Tudi nepredvidljivost je seveda vrednota, ki ima lahko svoj čar – pod pogojem, da je bil slednji vsaj nekajkrat že ovrednoten s tem ali onim prikazom ali celo z vrsto prikazov igranega filma, katerega namišljeno pestrost ni prevladala naključnost.

In ne nazadnje – kako se otresti več kot stalnih filmskih ponovitev? Praksa je znana: ponavadi najprej film gledamo s podnapisi v srbo-hrvaščini, nekaj tednov kasneje, včasih pa ne mine niti teden, pa nam ga posreduje še domači studio. Seveda tu najbrž ne gre za kaj drugega kot za »politiko izmenjave« tistega, kar je v smislu dovoljenega in dogovorjenega pripravljeno za televizijsko projekcijo celotne JRT, toda takšna politika je brez dvoma daleč od vsakršne smotnosti.

Komu tedaj podeliti »interna« priznanja? Na to vprašanje je marsikomu pravzaprav tako težko odgovoriti, kot je neumno vprašati. Metanje rokavic je pač viteška zadeva in slednjim jo je potemtakem tudi treba prepustiti.

Stalnost in kontinuiteta televizijskega filmskega programa zaradi tega pač ne bo ne boljša, ne slabša kot doslej. Ker pa v tej večplastno odvisnosti povezavi tudi inovativna ne more biti, smo torej priromali tja, kjer smo začeli. To pa za nadaljna razmišljanja ni prav nič manj nekonstruktivno, kot je v danem trenutku nekonstruktiven televizijski filmski spored – nekakšna moro preganjajoč gledalčev »zmerni optimizem«.

A da ne bo pomote: nedopustno je, da v teh kategorijah ostajamo brez kakršnihkoli ocenjevanj in »vrednotnih« priznanj. Kajti televizija med nami zagotovo ni samo zaradi igranega filma – če pa ga že ponuja, potem razlogi za to ne morejo tičati zgolj v zapolnjevanju predvidenih terminov. Sama je namreč gledalca pripravila do tega, da o programu razmišlja več in temeljiteje.

Roris Bogataj

# O vrednotenju filma in evidentiranju vrednosti filma

Vlado Špindler

V ekonomskem sistemu, ki temelji na proizvodnih sredstvih v družbeni lasti, je včasih za proizvodne subjekte izračunavanje in prikazovanje drugačnega kot negativnega poslovnega uspeha objektivna nužnost. Zato smo pri nas razvili dokaj učinkovite pripomočke za doseganje tega cilja.

Gledano dolgoročno imajo napačne informacije o poslovnem uspehu negativen predznak, saj vodijo v upadanje reproduktivne sposobnosti in s tem v stagnacijo kvalitativnega in kvantitativnega nivoja proizvodnje ter sporadične krize. Eden najstarejših in najbolj preizkušenih načinov prikazovanja napačnega poslovnega uspeha je s pomočjo nepravilnega vrednotenja zalog končnih izdelkov v smislu prevrednotenja. Medtem ko v drugi proizvodnji poznajo več dogovorjenih metod vrednotenja končnih proizvodov, s čimer se vsaj delno izognejo posledicam kratkoročnega zavajanja samega sebe, pa je v proizvodnji filmov vrednotenje končnih proizvodov-filmov v praksi dokaj nedoločeno dogovorjeno. Ker lahko za proizvajalca filmov pomeni objektivno nužnost prikazovanje napačnega poslovnega uspeha, ki jo vodi pozitivna težnja, kot je, zanimivo, težnja po estetski popolnosti, je to delno razumljivo, ne more pa biti izgovor, da eksaktnejšega dogovora ne bi poiskali. Način vrednotenja proizvodnje je tesno povezan z lastništvom nad proizvodnjo.

Pri proizvodnji in tako tudi pri proizvodnji filma s pomočjo privatnega kapitala so lastniška razmerja že vnaprej opredeljena, s tem pa tudi vrednotenje proizvodnje oz. filma. Ker ekonomski sistem, ki temelji na družbenem lastništvu nad proizvodnimi sredstvi, načelno ohranja vse pozitivne družbenoekonomske principe primitivnejših ekonomskih sistemov, lahko predpostavljamo, da so tudi pri proizvodnji filma, financirani s pomočjo družbenih sredstev, lastniška razmerja in s tem tudi način vrednotenja filma že vnaprej opredeljena, le da so nejasno in različno razumljena in akceptirana; o tem lahko sklepamo iz različnosti mnenj in polemik iz prakse.

V zvezi s to problematiko menim, da je potrebno dogovoriti se le o številu enot vrednosti oz. o evidenčnem znaku, ki bo označeval vrednost te vrste gradiva in ki bo najbolj primeren za evidentiranje v poslovnih knjigah.

Gledano s stališča, da film kot arhivsko gradivo, podobno kot knjige, slike, kipi, parki ipd. nosi v sebi za posameznega ust-

varjalca in za družbeno skupnost neocenljivo pozitivno umetniško vrednost v neocenljivem številu časovnih enot trajanja, lahko to vrednost označimo z **b**, pri čemer zavzema **b** poljubno pozitivno vrednost.

Gledano s komercialnega stališča donosnosti, koliko bo film kot arhivsko gradivo prinesel prihodka v bodočnosti, lahko označimo vrednost gradiva s **c**, pri čemer zavzema **c** poljubno pozitivno vrednost, če gradivo prinese v časovni enoti poljubno majhno pozitivno vrednost prihodka.

Iz navedenega izhaja, da bo moral imeti film kot arhivsko gradivo evidenčni številni enot vrednosti  $V = 1 + b + c$ , pri čemer je smiselno, da za potrebe evidentiranja  $V$  zavzame neko končno vrednost  $V_k = 1 + d$ , iz česar sledi, da je  $d = b + c$ . Ugotoviti je potrebno torej, kakšne vrednosti lahko zavzame **d**.

V primeru, da ima film kot arhivsko gradivo neprecenljivo pozitivno umetniško vrednost, **b** limitira proti  $\infty$  in s tem tudi knjigovodsko-evidenčna vrednost  $V_k$ , ne glede na vrednost **c**.

V primeru, da ima film kot arhivsko gradivo pozitivno umetniško vrednost  $b = 0$ , pa predstavlja knjigovodsko-evidenčno vrednost  $V_k = 1 + d = 1 + c$ , pri čemer **c** pri poljubno majhnem prirastku v neskončnem številu časovnih enot trajanja limitira proti  $\infty$ , s tem pa tudi knjigovodsko-evidenčna vrednost  $V_k$  limitira proti  $\infty$ .

Ker pa je evidentiranje v poslovne knjige eksaktna praksa, se v praksi ne uporablja znak  $\infty$ , zato moramo zaradi možnosti evidentiranja v poslovne knjige izbrati evidenčni znak z eksaktno končno vrednostjo.

Kot edini smiselni konsens izbire evidenčnega znaka vrednosti se zdi tisti, ki vsakemu filmu kot arhivskemu gradivu enako daje pozitivno vrednost v smislu eksistence filma.

Ta znak je tudi 1, ki je običajen znak za označitev eksistence vrednosti (primer: binarni sistem).

Očitno je, da film kot arhivsko gradivo lahko obravnavamo samo v kontekstu, da je ali ni, ker vsak poskus vrednotenja vodi do nesmisla.

Ker tudi na področju SFRJ označujemo vrednost z enoto vrednosti dinar kot splošnim simbolom za vrednost in ki kot tak abstraktno predstavlja poljubno vred-

nost, menim, da je najsprejemljivejše, teoretično in praktično, da film kot arhivsko gradivo vrednotimo in evidentiramo z evidenčnim znakom 1 dinar. Vsak drug evidenčni znak ne pomeni v praksi boljše rešitve, teoretično pa vprašanja tudi ne rešuje na boljše.

Na drugi strani pa smo za način vrednotenja zalog dokončanih filmov bogatejši pri prikazovanju poslovnega uspeha, saj smo zmanjšali možnosti prikazovanja lažnega poslovnega uspeha.

Na koncu naj še navedem, da je naša gospodarsko-finančna zakonodaja v skladu s prikazanim izvajanjem, saj Zvezni sekretariat za finance kot najvišja instanca za tolmačenje zakonov s področja financ na področju SFRJ Jugoslavije navaja v Biltenu št. 5/82 tolmačenje 5. in 6. člena Zakona o amortizaciji, da »posneti filmski trakovi in kasete, s pomočjo katerih se izdelujejo kopije filmov (razmnoževanje-presnemanje), niso omenjeni kot stvari ali materialne pravice, ki tvorijo osnovna sredstva po 5. in 6. členu Zakona«, da pa je po njihovem mnenju »omenjene filmske trakove in kasete potrebno smatrati in jih voditi v knjigovodstvu kot ostala osnovna sredstva.

Za osnovna sredstva, ki se vodijo kot arhivski predmeti, se skladno z 9. členom, 3. točko omenjenega Zakona ne vrši obračunavanje amortizacije in ne izvaja popravke vrednosti«.

Zadnji stavek tolmačenja torej ne predvideva obračunavanja amortizacije in izvajanja popravka vrednosti za film kot arhivsko gradivo, očitno zaradi težav pri določanju obračunske osnove, kar je v skladu z že navedeno ugotovitvijo, da vsak poskus vrednotenja filma kot arhivskega gradiva vodi do nesmisla, praktično pa pomeni, da noben drug knjigovodsko evidenčni znak za vrednost filma kot arhivskega gradiva ni primernejši od knjigovodsko-evidenčnega znaka 1 dinar.

filmska vzgoja

# Ludwigshafen: Srečanje filmskih pedagogov

od 28. septembra do 4. oktobra 1983

Franček Rudolf

V Ludwigshafnu v Zvezni republiki Nemčiji poteka vsako leto mednarodno srečanje Mladina in film. Filmski pedagogi izmenjujejo izkušnje s področja filmske in medijske vzgoje tako, da predvajajo svoje filme, odgovarjajo na vprašanja in razlagajo svoje metode. Hkrati poteka tudi festival filmov, namenjenih otrokom in mladini. Ob njih pa tečejo diskusije o tem, kaj je za otroke in mladino primerno in kako izbrati pravi program zanje. Vendar filmski avtorji utonejo med pedagogi. Vse kaže, da so resnice, ki jih zastopajo pedagogi, toliko tehtnejše od resnic, ki jih nosijo s sabo avtorji, da je pač potrebno na tem srečanju film doživljati po pedagoško. Čeprav sem leto dni poskušal osvojiti skrivnosti filmskega pedagoškega dela in sem tisti čas v Pionirskem domu v Ljubljani razvozljal kakšno skrivnost, sem v Ludwigshafnu moral priznati, da nimam niti najmanjšega pojma o filmski in medialni vzgoji. Tudi mi nikakor ni jasno, kje bi lahko kaj o tem področju zvedel prej, preden sem prišel na srečanje.

Poskušal bom posredovati vtise, ki so jih v moji zavesti zapustila nekatera predavanja:

Razlika med filmom, kakršnega srečamo v kinematografih, in filmom, kakršnega izdelujejo otroci, je popolna. Tako popolna, da za dvoje ne bi smeli uprabljati istega izraza. Filmi, kakršni nastajajo v vzgojnem procesu, so nekaj med izdelkom likovnega pouka in izdelkom tehnične vzgoje. Pri tem pa mora biti postopek tako poenostavljen in tako jase, da otroku ni česa posebnega treba vedeti ali razumeti o likovnosti in tudi ne o filmu. Namen je samo v tem, da otrok nekaj izdelata, pa čeprav sam po sebi ne bi bil sposoben izdelati ničesar; važno je, da triumfira s filmskim izdelkom tudi tak otrok, ki bi nikakor ne bil sposoben narisati zabavne risbe ali splesti šala. Še več: požrtvovalnost pedagoga je ravno v tem oziroma zahteva ravno to, da izdeluje filme z otroci, ki so kakorkoli prizadeti: umsko, telesno ali vsaj čutilno. Sam pri sebi sem sicer takoj pomislil, da tudi Bojan Štih ni na boljšem, ko mora s slepimi in gluhihimi butci delati filme, a vseeno se mi je milo storilo.

Vedno sem bil namreč mnenja, da naj bi se mladi naučili filmskega jezika. Filmski jezik pa je prav podoben drugim jezikom: treba se je guliti besede in slovnico in seveda ta jezik uporabljati v polni, najrazvitejši obliki. Dobil sem rahel občutek, da pač pedagogi prilagodijo (kar je seveda modro in preudarno) filmski jezik možnostim, ki jim jih šolsko prizorišče ponuja. Tem

bolje, če je pri tem tudi učenec takšen, da je že naprej predviden za manjše korake. Tako postane iz filmskega jezika, ki bi lahko bil osnova za čisto posebno šolanje nekaterih talentov ali konjiček najbistrajših v čisto določenem smislu, predmet, ki je najbolj demokratično primeren za vsakogar. Če naredim primerjavo: ne vem, če glasbeni pedagogi izgubljajo kaj dosti časa z otroci, ki so brez poslušanja, za film pa je potrebno imeti nekaj različnih poslušalcev hkrati.

Pridemo do dejavnosti, ki je nekakšna delovna psihoterapija s pomočjo filma. Izpovedovanje otrok bi naj bilo tisto najvažnejše. Vsa slovenska književnost težko stoka pod uničujočimi udarci tisočev avtorjev, ki se izpovedujejo in izpovedujejo. Vedno sem se prestrašil izpovedovalcev, kako šele mi grejo lasje pokonci, ko naletim na otroke, ki bi se naj izpovedovali in izražali to, kar čutijo globoko v sebi. Razumem, da so cilji pedagogov razširiti vsakršno znanje na najširše množice, strinjam se s tem, da so takšni cilji sijajni, vendar, ko spremenijo film iz ozke artistske discipline v film na splošno, ga popolnoma spremenijo. Filmčki se nepopisno ponavljajo, so prazni in dovolj banalni, tako da bi bil že kar na sploh proti temu, da se otroci ukvarjajo s čim tako pustim. Vendar-baje so vzgojni uspehi veliki. To bi morda celo verjel, nam pa noben pedagog ni predvajal vzgojnih uspehov, ampak filme.

Otroci baje, nasploh radi delajo, radi delajo v skupinah, ponosni so na uspehe, ki jih dosegajo, ponosni so, da obvladajo zapletene tehnične aparate. Pedagogi so razlagali, kako je do teh uspehov najlaže in najenostavneje priti: z malo animacije in malo risanja.

Vidim, da pedagogi resno jemljejo nalogo približati se današnjemu času, dvajsetemu in celo enaindvajsetemu stoletju. Otrokom pomagajo dojeti, kako je film nekakšno vrtičkarstvo ali pa gospodinjstvo s tehničnimi aparati in materialom, nikakor pa ne veleindustrija s čisto racionalnim perversnim načrtovanjem, s komercialno in politiko v ozadju.

O filmu, ki ni profesionalen, ne vem nič. Tega si ne predstavljam. Nikoli v življenju nisem imel časa, da bi se ukvarjal s kakšno amatersko dejavnostjo, s konjički, ki bi mi odprli pogled na to, kako se človek plemeniti, ko v praksi eksperimentira z nečim, o čemer nima pojma. Lahko začnem na ta način: če se lotim filmske vzgoje, bom počel prav to. Zakaj pa ne?

Filmska vzgoja nima nobene zveze s filmom, razen da pri praktičnem delu uporabljamo super osem ali osem milimetrske

kamere in da na isti način kot snemanje na teh napravah spominja na snemanje pravih filmov tudi montaža spominja na pravo montažo, tonska oprema na pravo tonsko opremo. Otrok dobi v roke popoln nadomestek za film. Dobi nekaj, s čimer se lahko igra film.

Spet smo pri igri. Ob igri se pedagogi raznežijo do konca. Igre s prostorom, s svetlobo in senco, z barvami, črtami in tako dalje. Ničesar nimam proti igri, niti proti igri v filozofskem smislu niti proti igri kot vsakodnevni praksi otrok in odraslih. Vendar mislim, da se s filmsko tehniko in z izdelavo filmčkov otroci bore malo lahko igrajo. Prej bi rekel, da me takšna majhna filmska proizvodnja spominja na tehnični pouk ali tačaj kuhanja. V zadnji fazi celo na nekakšno prisilno delavnico. Te filmske igrače sodijo v vrst tistih igračk, ki so zelo drage, lepe, nadvse čudežne, vendar bolj namenjene odraslim, da jih kupijo, kot pa nekemu, ki bi se hotel zares igrati. Preveč potrjevanja, preveč poudarjanja, kako izdelek izdelovalca moralno okrepi, je v vsem tem pedagoškem naporu.

O drugem področju filmske vzgoje, o predvajanju filmov mladini, razgovorih z mladimi o teh filmih in o izbiri filmov za otroke in mladinske programe, je bilo veliko manj debate. Ta vprašanja kot da so že rešena: ravno tu mislim, da je potrebno vse postaviti na glavo. V preteklem letu sem v Pionirskem domu, Centru za kulturo mladih, imel priložnost spoznati, kako imenitna stvar je kino abonma samo za otroke in mladino. Otroke je potrebno emancipirati: prvič tako, da sami hodijo na svoje kinematografske predstave s svojimi kolegi iz šole, drugič pa tako, da jim odpremo vsaj področje filma (ko je pri drugih umetnostih to težje zaradi finančnih razlogov in je jasno, da so tam precej diskriminirani). Pri filmih bi naj otrok imel pravico do popolne in celotne produkcije (če jo le prenese), seveda pa do meje, ki jo komaj še prenese. Film ni alkohol. Človek ne postane fizično odvisen od filma ali poezije. Ker končno dobro vemo, da človek umetnosti ne potrebuje, sploh pa ne mlad človek.

To zadnje žal dobro vedo pedagogi in neprestano (tako kot tudi v Ludwigshafnu) menijo, da so za otroke najboljši tisti filmi, ki so najbolj humani pa socialni pa konstruktivni. Tako se tudi festivalu v Zahodni Nemčiji zgodi, da zbere filme z Vzhoda in Zahoda, pa so si ti filmi povsem podobni, vsi tako vrli in konstruktivni.

Debata o tem, kaj bi naj predvajali otrokom, je kazala v smer, da so otroci mila sladka bitja, potrebna trdnih razlag, vzgoje in poduka. Vzgoje in poduka so sicer potrebni, vendar ne s pomočjo umetnosti in še najmanj s pomočjo filma. Film kot pendrek je žalostna zadeva.

Srečanja in festivala v Ludwigshafnu bi se moral vsako leto udeležiti kakšen filmski pedagog (pedagog medijev) iz Slovenije. Tam najdemo prizorišče, kje se prelivajo ideje, ki jih je naš prostor še vse premalo preizkusil.



filmska vzgoja

# Manj tematskega in starostnega omejevanja

Simpozij ob moskovskem filmskem festivalu od 21. do 24. julija 1983

Mirjana Borčič

Moskovski festival je samo eden v verigi tistih, ki obravnavajo filme za otroke kot enakovredni del filmske proizvodnje. Tako je ob njem tudi letos potekal festival filmov za otroke. Šestindvajset celovečernih in trideset kratkih filmov iz šestindvajset držav Evrope, Južne in Severne Amerike ter Azije sta ocenjevali žiriji strokovnjakov in pionirjev. Potrebno je izdvojiti sovjetski film *Vzgoja za srčnost*, ki je nastal v turkmenskikh studijih. Scenarista Čari Japan in Usman Saparov, ki je bil z Jazgeldijem Seidovim tudi korežiser filma, sta napisala filmsko zgodbo, katere dogajanje je usmerjeno v spoznavanje vezi človeka z naravo. Redko pa se v kakšnem filmu najde na kupu toliko poezije, srčnosti in modrosti kot v tem filmu, ki na človeka, ki izhaja iz evropske urbane civilizacije deluje kot klic z drugega sveta. In vendar bi ta svet v svoji preprostosti, v normalnem pojmovanju vsega dobrega in slabega, v človekovem življenju, bil lahko tudi naš. Film kaže počitnice mestnega otroka pri dedu na vasi. V stiku z naravo in naravnimi pojavi se otrok zave pojavov v svojem okolju, odnosov med sprejemanjem in dajanjem, spozna grenkobo izgubljanja ter nujno poguma. Vse je povedano na preprost in prepričljiv način. Brez velikih besed in napihnjenih čustev.

Omeniti je potrebno, da je po oceni žirije takoj za njim jugoslovanski film Zdravka Šotre *Gremo naprej*, ki se odlikuje po svežosti pristopa, s katerim na duhovit in zgovoren način obdeluje zahtevne teme, ki na nenavaden način načenjajo mnoga otrokova eksistenčna vprašanja. Po končanem festivalu pa je bil organiziran simpozij na temo kinematografija za otroke med petim in osmim letom starosti. Razprava je izhajala iz stališča, da je otrok v tej starosti sposoben dojeti risanko in pravljico in da ga filmi o vrstnikih ne zanimajo. Risanka je za najmanjšega otroka najbolj vabljliva.

Referent iz Sovjetske zveze je povezal ta interes z interesom dojenčka za igrice in pozneje za slikanico, kjer slika ilustrira besedne igre in igre pojmov, ki se pozneje prav tako igrivo, vendar na zahtevnejši ravni, pojavljajo v risankah.

Prav zaradi te igrive strukture je risanka bližje otroku kot igrani film za otroke. Omenjalo se je tudi nasilje v risankah – na vsebinskem in na oblikovnem nivoju. Zelo kritično je bila obravnavana tudi redukcija giba v sodobnih risankah za otroke. Naloga daljšega premisleka pa je sprejeti ali odkloniti tezo o njeni škodljivosti za razvoj otrokove domošljije in načina mišljenja.

Pravljica kot žanr je prevzeta iz književnosti in tudi največkrat je filmska pravljica adaptacija književne. Tudi odnos otroka do filmske pravljice se označuje na osnovi literarnih izkušenj. Isto velja za način sprejemanja in osvajanja vsebine. Izkušnje iz DR Nemčije, o kateri so njihovi predstavniki poročali, pa usmerjajo razmišljanja v drugačno smer. Namreč, rezultati raziskave v Erfurtu (raziskava še nima znanstvenih zaključkov), so pokazali, da so najmanjši gledalci sposobni dojeti vsebine, ki so namenjene odraslim. Otrokom petih in šestih let so predvajali »odrasle« filme, ki so svoj konflikt gradili na eksistenčnih problemih in uporabljali zahtevne simbole. Otroci so probleme identificirali in jih tudi

asociirali. Iz tega dognanja so domnevali, da je filmska umetnost sposobna približati otroku teme, ki v literaturi veljajo za prezahtevne. Važno je le, da vsi dramski in izrazni dejavniki služijo svoji temi in da avtor v filmu zastopa svoje stališče. To je hkrati tudi jamstvo za samostojnost in izvirnost doživetja ter komunikacijo na estetski ravni. Gledalčeva osebna izkušnja – estetska in družbena, pa določa, kaj posameznik vzame iz filma. To pa je vedno le tisto, kar le-ta potrebuje.

Enotne percepcije torej ni. Zato je bil potreben apel francoske referentke, ki je izrazila dvom v realen obstoj takšnega otroka-gladalca, kakršnega smo teoretično označili. Po njenem mnenju nihče ne pozna otrokovega načina označevanja in asociiranja. In ker tudi nihče ne ve, kaj otroku od vsega, kar je v filmu zaznal, tudi ostane, obstoja verjetnost, da otrok reagira popolnoma drugače od predpostavk. Avtorji so kritično obravnavali ustaljeno

navado, da se filmske teme omejujejo glede na starost predvidene bodoče publike in predpisuje način ustvarjalnega posredovanja. Sedanja pravila namreč izhajajo iz togega pojmovanja otrokove percepcije. Ta pa je podvržena nenehnim spremem-

bam, ki nastajajo zaradi obilice informacij, ki jih otrok vsak dan na različne načine dobiva. Te informacije prav gotovo zmanjšujejo pregrade med dosegljivim in nedosegljivim ter večajo otrokovo sposobnost sprejemanja, dojetanja in doživljanja. Uveljavljena pravila pa znižujejo raven vprašanj, ki bi jih filmi lahko obravnavali. Upravičeno je otrokev izkušnjo ali bolje rečeno, predstava odraslega o njej. Če bi tematsko in oblikovno izhodišče bili domišljija in talent umetnika, ki ne poznata omejevanj, bi se hkrati izognili tudi vsem

tematskim, vsebinskim in oblikovnim stereotipom, ki pa se vse prepogosto pojavljajo v filmih za otroke.

Razpravljalo se je tudi o odnosu do nasilja v filmih za otroke. Otrok, ki živi normalno življenje, se v življenju srečuje s težavami, zlom, nasiljem. Zato bi bilo lahko škodljivo izogibati se dramatični strani človekovega življenja. Ker pa otrok v svojem bistvu nasprotuje zlu in že zelo zgodaj intuitivno išče odgovor na vprašanje, kaj je dobro in kaj je slabo, postane seznanjanje z zlom kot dejstvom vsakdanjega življenja na način umetniške upodobitve koristno. Potrebno je samo paziti, da je zlo v filmu uteleljeno in da vodi k reševanju otrokovih skritih težav, k umirjenju.

Sprejem filma pa je odvisen predvsem od teme in dramske strukture dela. Bolgarska referentka je nasprotovala didaktičnemu koncu, ki najde svojo odmevnost na moralizatorski ravni; zavzemala se je za poetičen konec, ki omogoča odmevnost na estetsko poanto. Tako se je približala francoskemu mnenju, da je poetičen film tudi najboljšo orožje proti lažnivim, skonstruiranim reakcijam, ter švedskemu, ki pravi, da poetičen film, ki pozna zdravo čustvo, vzpostavlja ravnotežje s krutostjo življenja.

Poetično pa se ne omejuje v otroškem filmu na prikazovanje dobrega in lepega. Nasprotno – nenehno prikazovanje dobrega in lepega lahko oslabi otrokovo prirojeno slo po premagovanju in obvladovanju težav. Potrebna je domišljija, ki po besedah sovjetskega referenta ob samem lepe in nebolečem zamira, vzpodbujajo pa jo impulzi stiske, strahu, groze, ki zdravo duševnost silijo, naj izmišlja olajšave, izhode, rešitve.

Nihče ni dajal estetskih pravil, kakšen naj bo film za otroka. Važno je postalo predvsem to, kako snemati filme za otroke, da bi jim ne zavrlji domišljije in tako omejili svet okoli njih in v njih samih.

Jugoslovanska odločitev, da otrokom omejujemo le nekatere filme, je na tem mednarodnem forumu po svoje doživela tiho potrditev. Mnogi razpravljalci so namreč izrekli mnenje, da je otroku primeren vsak film, katerega posamezno plast lahko razume. V zvezi s tem je bila nekolikokrat poudarjena potreba, da je potrebno razmišljati o otroški, mladinski in odrasli publiki, pa tudi o novi, nastajajoči, družinski.

alternative / DEKLARACIJA NEODVISNOSTI

# Pomanjkljivosti zadružne distribucije

Malcolm Le Grice

Opaziti je nagnjenje, da bi kontekst nečesa proučevali kot neposreden aspekt pomena – implikacije. Če povem kar najbolj preprosto: človek dela film in pri tem ustvarja tako zavajajoče verodostojen predmet, za katerega lahko predpostavljamo, da ima stabilen sklop notranjih struktur, odnosov, vsebine itd. Težko pa je razumeti, da smo izdelali film (ali katerikoli drug »umetniški objekt«), kar pomeni, da je ustvarjen nekak sklop potencialov, ki zahtevajo končno in posebno situacijo prikazovanja ter morajo prav tako vsebovati element človekove zavesti in reakcije, preden se začne ta potencial uresničevati. Ta situacija, kot tudi zavest in efekti, ki jih sproža, so integralna in verjetno edina realnost dela.

Tu hočem filmske ustvarjalce opozoriti na dejstvo, da njihovi filmi niso nič več in nič manj kot njihova resnična interakcija s svetom, resnična zavest, ki jo načenjajo, in njeno sevanje po svetu.

Dejavnosti filmskega ustvarjanja so pogojene z zavestnim in podzavestnim, z običajno zavestjo v kontekstu, v katerem bo film verjetno na ogled.

Iz izkušenj in pojmovanja razvoja filmske avantgarde lahko trdim, da je le-ta v zgodnjih fazah več vedela o tistem, česar ne želi, kot o tistem, kar želi. Odločno je reagirala na omejitve filmske forme in jezika, na industrijska sredstva proizvodnje in distribucije ter izpodbijala formo kinematografa. Njen celoten razvoj se je v bistvu zgodil v zadnjih petindvajsetih letih in »underground« je vnesel znatne novosti na dve področji:

– Na področju metode ustvarjanja filma je bila uvedena kategorija »film enega človeka«, kar je njegovi konstrukciji omogočilo celovitost in kontinuiteto, dostopno glasbi, kiparstvu in poeziji. To je bil skoraj v celoti rezultat »underground« usmeritve. Ta razvoj se še nadaljuje, saj postopno uvaja vedno nove in nove aspekte v ustvarjalnem procesu filma pod plastično kontrolo individualnega filmskega ustvarjalca, kar pomeni tudi laboratorijsko obdelavo in kopiranje;

– Druga novost je na področju forme in jezika. Iz avantgarde je izšlo več vsebinskih možnosti, vrsta povezav in formalnih idej kot iz kateregakoli drugega obdobja v zgodovini kinematografije.

Ceprav je bil zadružni način distribucije poizkus ustvarjanja novega načina posredovanja filmov občinstvu in čeprav je pomemben zaradi izogibanja selektivnemu in »agresivnemu« plasmaju, pa vendarle ni ustvaril/oblikoval bistveno novega odnosa med filmskim ustvarjalcem in njegovim občinstvom, zato je postal utečen kompromis. Oglejmo si nekatere razloge za ta položaj:

1. Glavno področje za zadružno distribucijo so bili univerzitetni filmski klubi, kjer se je zčila z že obstoječo situacijo gledanja kulturnih in zgodovinskih filmov. To pa je bilo že dovolj uspešno, da je lahko preprečilo drugačna iskanja novih struktur, vsekakor pa so filmi prišli do dela »pravega« občinstva – študentov.

2. Filmski ustvarjalci so imeli že dovolj težav pri izdelovanju filmov z omejenimi sredstvi, tako da so imeli malo časa ali energije za ukvarjanje z distribucijo. Ceprav je v Britaniji začel obseg distribucije Zadruga (ki ni bil nikdar ogromen) zelo enakomerno naraščati, v drugih okoljih pa so morda že dosegli in celo presegli vrhunec, pa se filmski ustvarjalci znova začinjajo zavedati problema z distribucijo. Upam, da modnost, ki ustvarja lažne in kratkotrajne kulminacije interesa, ne bo postala odlika angleške situacije, vendar pa mislim, da se tukajšnji bistveni problemi ne razlikujejo mnogo od stanja v Ameriki, Kanadi, ZR Nemčiji in Nizozemski, glavnih centrih zadružnih eksperimentov.

3. Koncept neselektivnosti pomeni notranjo slabost, ki dovoljuje prisotnost uniformnih in poprečnih filmov v distribuciji in zato se kaj lahko zgodi, da uporabniki odstopijo že po prvem izposojanju filmov.

4. Notranjo slabost pomeni tudi odstopanje od plasiranja, ki izključuje prepričevanje in oblikovanje okusa, dostopnega konkurentom.

5. Kup preučinkovitosti izvira iz pičlih finančnih sredstev neprofitnih organizacij.

6. Zavračanje in sovražna nastrojenost občinstva, soočenega z novimi oblikami, koncepti, vsebino in jezikom, so sicer že znan problem, ki pa se je še povečal z novimi dosežki na področju forme.

Če v neselektivnosti vidim šibko točko v sedanji zmešnjavi med zadružno distribucijo in komercialno ali nacionalno distribucijo, pa še ne pomeni, da nasprotujem neselektivnosti kot principu. Zavzemam se za dostopnost, saj imam še vedno več od gledanja slabega »neodvisnega« filma kot od gledanja večine izdelkov filmske industrije. Ugotovil sem namreč, da motivi, ki spodbujajo ljudi, naj film izrabljajo kot način za usklajevanje in artikulacijo svojih misli – ob določeni možnosti, da izdelek postane občevanje (komuniciranje) z drugimi ljudmi, po drugi strani ne zadovoljujejo oblik in konteksta distribucije prikazovanja. Prav tako je neplasiranje s strani zadrug videti v bistvu pravilno, saj teži k zmanjševanju odtujenosti filmskega ustvarjalca od prikazovanja njegovega dela in občinstva od filma zaradi prikazovanja filma kot blaga. Številne inherentne neučinkovitosti bi sicer lahko zagovarjali, ker izhajajo iz zavračanja hierarhičnih organizacijskih struktur. Vendar pa filmi potrebujejo občinstvo, saj niso posneti le za to, da ležijo na policah...

Prepričan sem, da bi morali ustvarjalci posvetiti več pozornosti »realnosti« svojega dela, izraženi v njegovi poti skozi svet. Kje in kako pogosto se film kaže? Kdo so gledalci, kako vzpostavljajo odnos s filmom in kakšno funkcijo ima le-ta v njihovem življenju? Kako poteka projekcija, kakšna je kvaliteta slike in zvoka, kakšen je socialni etos, znotraj katerega film funkcionira? Ali ste zadovoljni s kontekstom? Ali je to tisto, kar ste želeli? Če niste, ali je potem v filmu nakazana kaka smer, ki bi napolnila k vzpostavljanju boljšega konteksta? Najpomembnejše vprašanje, ki z novim razvojem na področju forme po mojem mnenju postaja vedno bolj očitno, je neizogibno stapljanje pomena in implikacije vsebine, forme, materiala, metode in spet vsebine. Filmski ustvarjalci morajo spregledati, da se realnost njihovega dela ne razlikuje od »realnosti«, ki je le-to dosegla na svoji poti skozi svet.

Odloemek je predveden iz *Afterimage* 4, jesen 1972

Malcolm Le Grice

rojen leta 1940, je bil poleg Stephena Dwoskina, Davida Larcherja in Petra Gidala eden od prvih britanskih filmarjev, ki so začeli delati v okviru »London film-makers Co-operative«, ustanovljene v drugi polovici šestdesetih let. Od leta 1966 je naredil že prek petdeset filmov različnih dolžin, med drugim tudi dva celovečerca, precej filmov za projekcije z več projektorji, instalacij... Najbolj znani filmi: *Little dog for Roger* (1966), *Blind white duration* (1967), *Berlin horse* (1970), *Whitechurch down* (1972), *Matrix* (za 4–6 projektorjev, 1972), *After Leonardo* (performance za 6 projektorjev, 1973), *After Lumiere: L'Arroseur Arrose* (1974), *Blackbird descending* (1976/77), *Emily* (1979), *Sinnegans Chin* (1981). V svojem delu se je posvečal predvsem laboratorijski obdelavi filma pri razvijanju in kopiranju, kjer si je v veliki meri pomagal z »najdenimi« filmskimi materiali. Le Grice je tudi soavtor več knjig o underground filmu in računalniški animaciji, sam pa je leta 1977 izdal njigo »Abstract film and beyond«.

S. V.





ša na ta način zapolniti praznino, ki jo je čutili v nepovezanosti evropskih »film – makerjev« in bo zatorej prahodnje leto vrstil na svoj spored tudi filme evropskih neodvisnih režiserjev.

Letos je bilo predstavljenih 21 filmov, širšemu občinstvu več ali manj neznanih avtorjev, ki počasi vzbujajo pozornost tudi pri distributerjih. Zgled ponuja že film *Divji stil* (Wild Style, režija Charlie Ahearn), ki ga v zadnjem času vrtili v londonskih kinematografih.

Film odkriva podobo newyorškega nasilnega življenja na dokaj nestereotipen in spontan način. Protagonisti so prebivalci South Brouxa, enega najhujših getov Združenih držav, v New Yorku. V tem eksplozivnem konglomeratu številnih etnografskih skupnosti prevladujejo črnci in Portoričani. Glavni junak Raymond, umetnik grafitov na vagonih podzemne železnice, poizkuša v okolju organiziranega nasilja in kriminala najti lastno identiteto. Med nočnimi pohodi in depozite metropolitane se zaplete v celo vrsto težav, ki mu jih pomaga rešiti prijatelj Phade, »princ« gibanja Rap, ki obvladuje svet mladih v diskoteki Rap-Jam. Zabavamo se nad obiljem psokv v improviziranih besedilih disc-jockeyjev (komentar ob glasbi je osnovna karakteristika rap glasbe), nad nezadržani plesalci in nad za nas neobičajnimi prizori iz življenja mladih te mestne džungle.

V dvoranah Newyorških filmskih klubov je že dobro leto prvi kult-movie tudi drugi film firsškega festivala *Fikcija F. Astaireja* (The Curse of Fred Astaire, režija Mark Berger).

Film je zabavna komedija o plesalcu tipa-tapa, ki je v svoji obsedenosti za slavo pripravljen prodati svojo dušo celo hudiču. Prekositi skuša celo F. Astaireja. Ta želja se mu tudi izpolni, čeprav se zgodba tega sodobnega Fausta tokrat srečno konča.

William Farley, kalifornijski filmar in grafik po poklicu, je predstavil svoj prvi celovečerni, politično angažiran film *Državljan* (Citizen). S kamero sledi navidez naključnemu potovanju skupine mladih po ulicah San Francisca. Na poti srečajo vrsto ekscentričnih osebnosti, ki živijo na robu družbe. V satiričnih improvizacijah med individualnimi monologi, ocenjujejo družbene institucije sodobne Amerike. Med hladnimi simboli današnje civilizacije, v okolju avtocest, podzemskih železnic in betonskih predmestij predstavljajo resnično drugačno podobo ameriškega »style of wave«.

*Kaj se je zgodilo s Susan Jane* (Whatever happen to Susan Jane, režija Marc Huestis) je zgodba o nezadovoljni gospodinji, ki se odloči, da si bo z obiskom svoje nekdanje šolske prijateljice popestrila svoj dolgočasni vsakdan. V San Franciscu se znajde med transvesti-

ti, s katerimi živi nekonformistična prijateljica Susan. Po nekaj razburljivih doživetjih se Marcie vrne v svoj udobni in mirni provincialni vsakdan, toda njena avantura ne ostane prikrita prijateljicam, ki se trumoma podajo na obisk k nemoralni Susan Jane.

Film *Heroin* (Liquid Sky, režija Slava Tsukerman) menim, da je najboljši film letošnjega festivala. Svet med nebotočniki New Yorka je tempelj, v katerem je heroin božanstvo, mladi pa v svoji praznini ter iskanju idealov njegovi svečeniki. Na meji realnega pripoveduje zgodbe o malem »alienu«, ki na svojem letelcem krožniku pristane v nekem stanovanju Manhattana. Lastnica stanovanja je lepa manekenka, ki se ji ljubimci med ljubljenjem razblinijo v nič. Vzrok je Marsovec, ker iz požrešnosti na heroin ubija žrtve; kajti med orgazmom naj bi človeški možgani proizvajali snov, podobno heroinu. Obupana manekenka si na koncu tudi sama vbrizga dozo in se na ta način žrtvuje svojemu gostu iz vsemirja. Film je posnet v novovalovskem okolju, na lahkoten, duhovit način obravnava problematiko zasvojenosti, problem, ki je bil doslej večinoma obravnavan v dramatičnih in tragičnih tonih.

Jasna Kobe

### XIX. Srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije

#### Splošno nazadovanje

Srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev je bilo nekaj let vključeno v celjski Teden domačega filma, sedaj pa so mu organizatorji (Zveza kulturnih organizacij in Združenje filmskovzgojnih delavcev), vrnilo nekdanjo obliko in se bo spet odvijalo vsako leto v drugem slovenskem kraju. V Celju bo predstavljen samo izbran enourni program. Omeniti velja tudi, da je doseženo sodelovanje s slovensko Foto-kino zvezo, ki je doslej na svojih srečanjih posebej predstavljala in nagrajevala tudi pionirske in mladinske filme. Tako lahko rečemo, da smo na Ravnah na Koroškem (30.9. in 1. 10.) letos videli res reprezentativni program tovrstne ustvarjalnosti, žal pa nanj ne moremo biti preveč ponosni.

Pionirskih amaterskih filmčkov je bilo samo enajst (11). Niso se pojavili klubi, ki so na tem področju včasih največ pomenili (CKM - Pionirski dom iz Ljubljane, FK OS Salkan); edini ki je ostal je KK Zarja z OŠ Vojko Smuc iz Izole. Od tam tudi pri-

haja po mojem mnenju najboljši letošnji pionirski film *Prevelika želja* To je kombinacija animacije (sanje) in igranega filma (realnost), s tipično deško željo – voziti avto. To je hkrati tudi eden od dveh avtorskih filmov v tej kategoriji (drugi je stereotipno izživiljanje na temo onesnaženja okolja). Prevladujejo dela, v katerih otroci zapisujejo svojo zabavo in se pred kamero tepejo, pačijo, plešejo »račke« (zelo debilno!), se kepajo ipd. Da gre pri tem za nezanimive in tehnično pomanjkljive posnetke, verjetno ni treba posebej poudarjati.

Reportaže in dokumentarci, ki so jih posneli pionirji, so zaradi precej dobre tehnične opreme dokaj kvalitetni. Še posebej izstopa film *Klinci* o izdelavi zobotrebec. Delo prihaja z OŠ Bičevje. Brezhibno je narejen tudi dokumentarec *France Prešeren* (FK Janez Levec), ki s kombinacijo dokumentarnih posnetkov krajev, ki imajo kaj zveze s pesnikom, ter animiranimi odlomki iz njegovega življenjepisa dokaj uspešno rekonstruira Prešernovo življenjsko pot. Mentorjevo usmerjanje in vodenje pa je žal preveč očitno; enako velja tudi za sicer dober »eksperiment« *Packe in packi prihajajo iz vesolja* iz istega krožka.

Žirija je za predvajanje med boljšimi izbrala filme: *Prevelika želja, Klinci, France Prešeren, Packe in packi prihajajo iz vesolja, Račke* (FK OS Olge Avbelj – Homec) ter *Filmska delavnica* (KK Zarja – OŠ V. Smuc – Izola).

Že precej dolgo spremljam dogajanja v mladinskem – pionirskem filmu in prav neverjetno je, kako se v tem času idejno polje njegovih ustvarjalcev sploh ni premaknilo ali razširilo. O tem lahko govorimo predvsem pri mladinskih izdelkih, saj imamo v tem primeru opravka z avtorji, ki so popolnoma ali skoraj popolnoma zrele osebnosti. Ker amaterski film kot medij ne dopušča razpredanja fabule, je v prvem planu sporočilo (če ne gre za dokumentarec, ali pa animirani film, ki večkrat temelji samo na domislici). Ravno ta »sporočila« so še vedno na ravni običnih floskul iz post-flowerpower obdobja, se pravi, da imamo opravka z alienacijo, odporom do urbanih sredin, povratkom k naravi, strahom pred atomsko bombo ipd. Poleg ukvarjanja v glavnem z istimi temami se tudi pristop ne spreminja bistveno. Operiranje z enakimi ali sorodnimi simboli je sicer razumljivo, toda gledati leto za letom iste kadre je že po malem dolgočasno. Pri tem je treba upoštevati, da se tehnika vse bolj razvija. Zato imajo nadobudni mladinci možnost narediti iz leta v leto »lepše« posnetke. Eden od predstavljenih avtorjev kar tri ali štiri svoje filme zaključijo s sončnim zahodom – lahko se samo čudim, od kod mu tolikšna »domiselnost«. Glasbena oprema pri teh stvaritvah je tudi poglavje zase. »Težka« sporočila poudarja

psihadelični rock s konca šestdesetih, poceni elektronika J. M. Jarra ali pa ECM-jazz. Vse našeto skupaj predstavlja velik kliše, ki se ga mladinski amaterski film ne more in ne more znebiti. Očitno vsi sodobnejši tokovi na področju množične kulture in mladinske subkulture niso imeli prav nobenega vpliva na tovrstno ustvarjanje. Seveda pa se da tudi z uporabo omenjenih elementov ob zadostni inventivnosti in z dobro realizacijo doseči marsikaj, in to so pokazali tudi nekateri kvalitetni filmi na XIX. srečanju.

Mladinskih filmov je tokrat pripelo triindvajset, vendar je žirija enega izločila, saj je bil na srečanju že prikazen. Od tega jih je bilo dvanajst iz FK OS Bičevje iz Ljubljane (vse hvale vredno je, da krožek svojim učencem omogoča delo v krožku tudi po končanem šolanju), pet pa z ljubljanske šole za oblikovanje. Iz filmov teh krožkov je tudi zvečina sestavljena reprezentativna projekcija, tako da lahko ostale (po en iz Ljubljane, Jesenic, Kranja, Zgorja in Trbovelj) prej štejem za rezultat naključja kot pa načrtnega dela. Pri filmih z OŠ Bičevje moram žal ugotoviti, da kvaliteta ne dosega kvantitete; če je verjeti kompetentnosti žirije, sta si izbor med boljše zaslužila le dva, kar je nesorazmerno majhen delež. Prvi je *Agonija*. Čeprav so ga posneli osnovnošolci, zelo osebno obravnava problem narkomanije: junakinja se mamilom predaja zaradi osamljenosti. Ni odvečne patetike, realizacija in igra sta na dovolj visoki ravni. Lep film, po mojem najboljši na srečanju. Dosti ne zaostaja niti *Dan za dnem*, ki prav tako govori o osamljenosti, vendar ne v urbanem okolju. Mladenka je namreč sama med starci v zakotni istrski vasi in ko več ne prenese svojih fantazem in blodenj, se odloči za samomor. Realizacija je na profesionalnem nivoju. Nekoliko nezaslužno je bil prezrt film *Usoda* iz istega krožka.

S šole za oblikovanje so prišli animirani filmi, ki temeljijo na duhovitih domislicah in so likovno zelo korektno izpeljani. Nekdaj smo take stvari gledali samo med pionirskimi filmi, in prava osvežitev jih je videti tudi med mladinskimi, ob čemer se seveda razume vsesplošna višja raven izdelkov.

Omenil bi še film *Jest sm na liniji, nč se ne more spreminjati* avtorja Amira Muratovića. Ta je bil prej član skupine CKM – Pionirski dom iz Ljubljane in filmu se to precej pozna. Nezahteven, a čist filmček, prikazuje deklico v rožnati obleki, ki liže sladoled in neprizadeto, iztaknjena iz stvarnosti, opazuje mimoidoče. Žirija je izbrala: *Gos Goska, V parku, Impuls* (vsi FK Šola za oblikovanje), *Agonija, Dan za dnem, Jest sm na liniji... Najstiška ljubezen* (FS Odeon – OS Karavanskih kurirjev – Jesenice)

Ta ugotovitev bi veljala za približno trideset filmov, ki smo si jih ogledali. Pionirski film *ni več* na stopnji, ki bi bila primerna za javno predstavitev v obliki srečanj ipd. Polovica letošnjih izdelkov je nastala na posebnih šolah in tega seveda ne moremo istovetiti z običajno »krožkarsko« aktivnostjo. Nekaj se še dogaja v Izoli, drugo pa so le občasni prebliski krožkov po šolah (registriranih jih je nekaj čez deset), ki bržkone največ snemajo proslave. V nobenem primeru nočem biti »pogrebnik« pionirskega amaterskega filmanja, toda z nenehnim upadanjem števila in kakovosti bo kmalu samo od sebe izginilo. Z mladinci je nekoliko bolje, toda minili so časi, ko smo videli čez petdeset filmov na enem srečanju. Letos tudi ni bilo avtorja ali krožka, ki bi s svojo kvaliteto dal srečanju pečat, kot je bilo v letih 79-80 z Davorinom Marcom ali pa krožkom CKM - Pionirski dom. Nekaj dobrih filmov smo videli, toda z upadanjem njihovega števila sorazmerno pada tudi kvaliteta. Ob čedalje slabših materialnih pogojih (denar pa ni potreben samo za tehniko in material, temveč tudi za mentorje!) prav rožnate perspektive res ne vidim. Zal!

**Tomi Gračanin**

## Škucova vitrina

Septembrski štart je pripadel *Dnevni novici* Francija Slaka, ki so bile sicer posnete leta 1979, vendar je Škucu šele letos uspelo zbrati dovolj sredstev za povečavo tega alternativnega celovečerca na 16 mm trak. S tem se je seveda bistveno povečala možnost prikazovanja tega in še nekaterih filmov produkcije ŠKUC, ki so ravno tako doživeli povečavo ali kopiranje.

Prvi gost, Howard Guttenplan, ki je sicer direktor Millennium studia v New Yorku, je v dveh večerih prikazal skupno osem filmov novejšega datuma. Stirjeje filmi so bili njegovi: *Western Diary 75*, *European diary 78*, *European Diary 79 in San Francisco Diary 79*. Že iz samih naslovov je mogoče razbrati, da gre za dnevniške zapise, torej za filme, ki so nastali iz iste osnovne ideje kot Slavkove *Dnevne novice*. V primerjavi s Slakom, ki je filmsko gradivo organiziral tako, da imamo navkljub navidezni naključnosti sekvenc vpogled v avtorjev pogled na svet in nje-

gova trenutna razpoloženja ter genezo samega nastajanja filma (saj Slak skozi svoj film ne uporablja venomer istih snemalskih postopkov, temveč odkriva vedno nove možnosti, ki mu jih dajejo tako objekti snemanja, kot tudi filmska kamera), se je Guttenplan odločil za drugačen dramaturški pristop. Njegove filme tvorijo kratki naključni(?) posnetki, katere bi lahko mirno nadomestili diapozitivi. Šibko dramaturško vez predstavljajo le zatemnitve in odtemnitve med posameznimi kadri, kar pa je premalo za to, kar si predstavljamo pod besedo film, »a movie« po angleško. Vsebinsko in izrazno tehtnejši je bil drugi večer, ki je predstavil petorico ameriških filmarjev. *Terms of analysis* (Robert Erledman in Graham Weinborn) se prične s posnetki trombonista, ki prispeva tudi tonsko opremo, nadaljuje s posnetki hiš, parkov itd., ki že kar krčijo monotonijo, dokler proti koncu filma z učinkovito vmontiranimi kadri iz ignoranega celovečerca *Rdeča reka* sledi izredno dinamičen finale. *Drawing houses* (David Haxton) je pravzaprav v color negativu posnet performance, v katerem izvajalec barva napete vrvice, ki so bile do tedaj za gledalce nevidne. Vsekakor likovno izjemno učinkovit film. *3rd degree* (Paul Sharits) je film o filmu in njegovem uničenju. Sharits snema filmski trak, ki v različnih hitrostih teče skozi projektor, mestoma ga ustavlja, kar sproža zanimive učinke, saj zaradi toplote žarnice filmski trak zgori.

*Reagan: Due proceses* (Robert Attanasio) je filmski posnetek televizijskih poročil, ki prikazuje poskus atentata na Reagana. Avtor je s ponavljanjem, ustavljanjem filmskega traku in vrtenjem nazaj analiziral dogajanje.

Po teh dveh večerih in po treh večerih ameriške alternativne scene, ki jih je v Cankarjevem domu pred dvema letoma predstavil Vlada Petrič, je jasno, da Amerika ni zmeraj Amerika, saj je jugoslovska alternativna scena tako po vsebinskem pristopu kot tudi v uporabi in iskanju izraznih sredstev, ki jih nudi film, dosti bolj radikalna. (Glej »Lov na mamuta«).

Oktobrski program je predstavil tudi štiri filme zahodnonemških avtorjev, ki sicer ne sodijo v prvo gardo mladega nemškega filma, so pa vsekakor zanimivi ne samo za Škucovo publiko, temveč tudi za širši krog občinstva, saj pomenijo dopolnitev informacije o fenomenu, ki ga imenujemo mladi ali novi nemški film.

Edgarja Reitzja smo pred štirimi leti že lahko videli v Škucu. Takrat je bila na sporedu *Ura nič*, tokrat pa njegov *Cardillac* iz leta 1969. (O filmu glej zapis v rubriki 'kritika' pričujoče številke). *Odpotovalec* (Die Abfahrer, 1979) Adolfa Winkelmana prikazuje trojico punkerjev, ki ukrajujejo tovornjak in se malo pre-

važajo po Nemškem. Nič kaj dinamičen, prej dolgočasen film, katerega avtor ni uspel izrabiti ponujenih možnosti.

*Willi Bush - Report* (1979) Nikolaus Schillinga je zgodba o novinarju lokalnega časopisa v mestecu ob vzhodnonemški meji. Da bi zapolnil stolpce svojega časopisa, se dostikrat kar sam loteva majhnih vagabundskih akcij, o katerih lahko nato povsem objektivno poroča. Tako se sam bori proti vsesplošnemu mrtvilu in si hkrati zagotavlja delo - vse dotlej, dokler povsem slučajno pride na sled vohunskih mreži. Senzacija mu speljejo veliki listi, delitev dela je točno določena, ravno tako položaj človeka v družbi. Williju Bushu ostanejo lokalne novice; za kaj več je potrebno delovati v drugačnih razsežnostih. Ne glede na kvaliteto dela so kva-

litativni preskoki nemogoči - izhajajoč iz Schillingove koncepcije, manevrski prostor je omejen in determiniran.

*Sestre ali ravnotežje sreče* (1979) Margarete von Trotta je študija o izoliranosti človeka v sodobnem svetu, osamljenosti in nezmožnosti vzpostavljanja stikov z drugimi. V filmu spremljamo življenje dveh sester. Starejša zavzema pomembno mesto v pomembnem podjetju, mlajša, ki stori samomor, pa je študentka. Von Trotta ne raziskuje vzrokov, ki so mlajšo sestro pripeljali do samomora, temveč se predvsem osredotoča na registracijo travmatičnih stanj starejše. Svet je tak, kakršen je; samomor ni nič večji poraz kakor morda preživetje, pomeni le izhod, saj drugačnega v »živem« svetu ni najti.

**Bojan Žorga**

in memoriam

## Maks Bajc 1919-1983

*Gledališki in filmski igralec. Član SNG Ljubljana od 1945-57 in 1965-79, član Mestnega gledališča od 1957-65. Igral je številne epizodne vloge v slovenskih filmih. Veliko je sodeloval tudi na radiu in TV Ljubljana.*

V slovenskem filmu je bil Maks Bajc pravzaprav eden tistih obrazov, za katere bi lahko trdili, da so ostajali neopaženi. Do te mere je bil Maks s svojim skromnim vedenjem, zadržano besedo in vedno s še kako vtopljeno pojavnostjo eden tistih zlahkanih igralcev, ki so preprosto obstajali. Do te mere sta se v njem družila šegavost in melanholija skrivnostno in tiho, da spada med tiste nastopajoče te naše mlade umetnosti, ki so v vsaki situaciji postajali del živih, slovenskih ljudi. Njegova enostavna toplina, sproščenost in pozornost do vsake različnih nalog, ki mu jih je naš mladi film vedno znova zaupal, so ga uvrščale med tiste naše obraze, ki so že skoraj - dokument.

Vsak ohranjeni nastop Maksa Bajca v našem filmu je morda še najbolj podoben točni risbi. Bil je nepogrešljiv in vznemirljiv igralec v tistih vlogah, o katerih ljudje navadno ne dobijo obvestil v cenenih revijah, čeprav jih je naša družba tako zelo polna in v njih beremo bombastične članke o nepomembnem in ki molčijo o izjemnem. Te revije žal sedma umetnost zelo pogosto zaposluje.

S svojimi drobnimi, nevsiljivimi liki, ki jih je Maks velikokrat oživljal s posebne vrste zadre-

go in hudomušnostjo in ohranjal ob robu velikih dogodkov, ki so jih sprožale silnice življenja, je prispeval po svojih močeh mnogo tistega, kar je naš film ohranjalo in bodrilo.

Spominjam se njegovih živih, blagih oči, ki so se vedno znova zožile v nasmehu, s katerim je zadrževal svojo negotovost, nezadovoljstvo nad posnetim in včasih tudi stisko pred zahtevami in skopimi možnostmi, ki mu jih je film odmerjal. Sicer je njegov mir imel posebno dostojanstvo vedno kritičnega in skromnega človeka.

Zdi se mi, da je bil Maks Bajc v zavesti in spominu mojega doživljanja slovenskega filma vedno tista postavka v zasedbi, katere so se vsi v naših ekipah veselili. Bil je pač točen in nadvse predan delu.

Maksa so imeli preprosto vsi radi. Vsi ljudje v ekipah, v vseh ekipah slovenskega filma, kjer je pač sodeloval. In kdor pozna težavnost dela pri filmu, dobro ve, da to ni prava beseda.

Bil je zanesljiv igralec kakor življenje samo, ki ga je izžarevala že sama njegova opazna pojava v kateremkoli prizoru.

Maks Bajc je bil dragocen in priljubljen karakterni igralec prvih petinidesetih let slovenskega filma. Eden tistih, ki so to umetnost v slovenskem narodu začeli uveljavljati zanesljivo in vztrajno.

**Matjaž Klopčič**

## FESTIVAL IN PULA

The greater part of this issue concerns the 30<sup>th</sup> anniversary of the Yugoslav Feature Film Festival in Pula (the end of July). Bojan Kavčič, in his introduction, inspects the criteria of admission to this "national" festival and calls our attention to several contradictions, in which organizers and selectors are entangled when selecting where there is hardly anything to select from.

However, reviews of festival films approve of a few: Branko Baletič's *Balkan Express*, Zoran Tadić's *The Third Key*, Želimir Žilnik's *The Second Generation*, Slobodan Sijan's *How I was Systematically Destroyed by an Idiot*, Srdjan Karanović's *Something in Between*, and Živojin Pavlović's *Body Scent* as the winner of the Great Golden Arena, the main prize of the festival. Regardless of the jury's decision, we find the most convincing films were made by Baletič and Tadić.

## INTERVIEWS

This year in Pula, Branko Baletič presented his second feature film; according to the audience and many critics, it was the best film of the festival. No wonder: *Balkan Express* is an expressive and consequent film, in spite of its "war" story far from the "classic" model of Yugoslav war-action opera (for its irony, for elements of comedy and grotesque).

In the conversation with our contributors Bojan Kavčič and Silvan Furlan, Baletič reveals his views of genre (emphasising the signification of film "craft") and of the relation between the so-called "author's" film and genre, considering himself not an "author" nor "artist" in the traditional sense. Film, according to him, belongs to the field of mass culture and should therefore turn towards mass audience, provided, of course, that it avoids clichés and cheap effects.

Želimir Žilnik, who used to be a Yugoslav enfant terrible in cinema (made himself prominent with *Early Works*), reappeared this year in Pula with basically documentarian *The Second Generation*, produced by the television. Its subject are children of our "guest-workers" abroad and difficulties they meet searching for their "identity" at home. In the conversation with Jože Dolmark, Žilnik explains his attitude towards film and TV as media and towards the relation between documentary and fiction as it is effectuated through both media.

## NEW SLOVENIAN FILM

Leon Magdalenc, Franček Rudolf, Peter Milovanovič-Jarh, Viktor Konjar and Darko Štrajn critically analyse the newest Slovenian film, *The Breath*, written by Željko Kozinc and directed by Božo Šprajc. The critics quite agree in their estimation that the film, which is about babies dying of polluted air, is a result of a superficial and journalistically trivial screenplay as well as of an uncertain direction. In spite of good photography and interesting plot, the latest Šprajc's work turns out to be rather lengthened in narration, slipping in production, vague in ideology, inconsequent in continuity, etc.

## "DIEGESIS"

In the middle pages of "Film Concepts", Zdenko Vrdlovec discusses the problem of diegesis. He proceeds from a filmological definition, follows semiological lines of its conceptualization, and finally lays emphasis to the moments of "passing over", or rather the short-circuit between the diegetic and the instance of screen, and between the diegetic and the profilmic. The moments of "passing over", witnessing the weak separation line between the diegetic and what has to be refused, denied, to establish it, in further discussion lead to the thesis of a "particular nature" of film: to the thesis of film as fiction not only in what it shows in its fictitious universe, but in its signifier itself. The article also discusses the process of diegetization in so-called "classic film", and the psychoanalytic problem of "primary" and "secondary" identification in film. It tries to account for some "borderline" cases, i. e. films (such as Syberberg's or Ruiz's) that posture the moving picture as the site of a forged "pure semblance", or a reality of delusion, thus killing the diegesis in the labyrinth of narration.



A Z REVIJO PROBLEMI | NASLEDNJA ŠTEVILKA BO SKUPNA Z REVIJO PROBLEMI | NASLEDNJA ŠTEVILKA BO S