

EKHRAJN

revija za film in televizijo

vol. 30 ■ letnik XLII ■ 1-2 2005 ■ 700 SIT



**Živeče fotografije
pridejo!**

■ 100 let slovenskega filma ■



FILMSKI SKLAD RS
PREDSTAVLJA:

Najboljši
slovenski film
vseh časov
na DVD-ju!

AVTORSKA VERZIJA
REŽISERJA
BOŠTJANA HLADNIKA

V PRODAJI
OD 11. APRILA

100 let
slovenskega
filma

Igrajo: Duša Počkaj
Miha Baloh
Rado Nakrst
Ali Raner

Režija: Boštjan
Hladnik

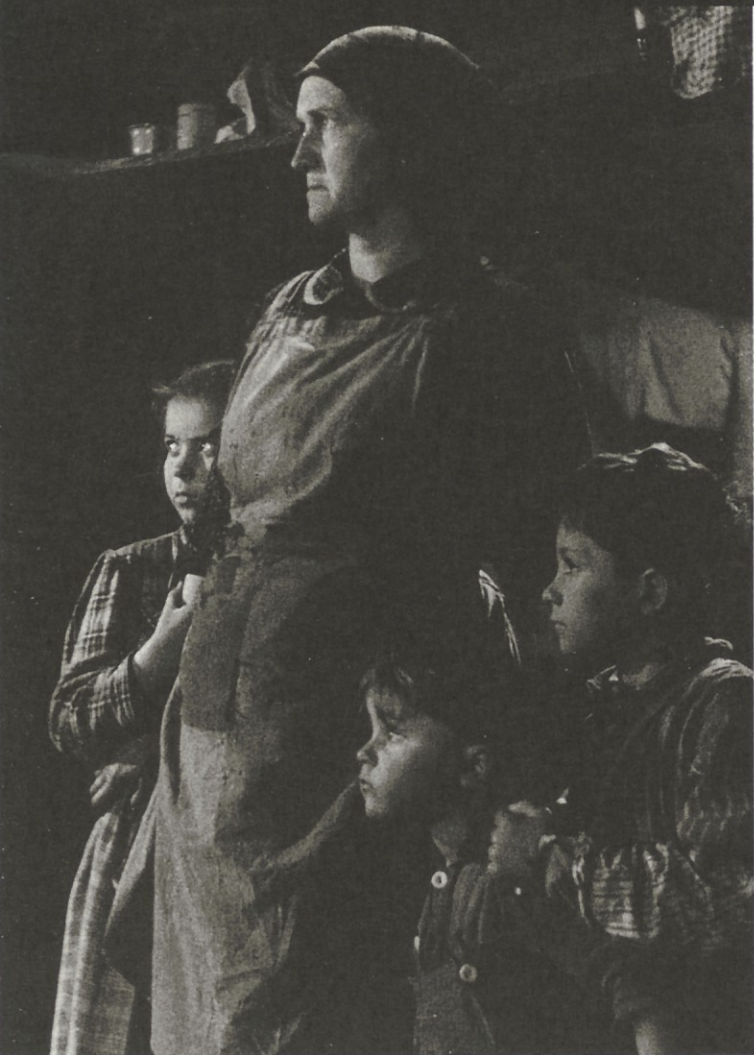
Ples v dežju



100 let
slovenskega
filma

EKRAN

revija za film in televizijo



Na svoji zemlji, France Štiglic – vrhunci

Na naslovnici:

Odhod od maše v Ljutomeru, Karol Grossmann, 1905

Sejem v Ljutomeru, Karol Grossmann, 1905

Na domačem vrtu, Karol Grossmann, 1906

vol. 30 letnik XLII 1-2 2005 700 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Andrej Šprah, Mateja Valentičič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513 Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!!**

920052609

2 uvodnik

2 Simon Popek Dvakrat petdeset let slovenskega filma

4 vrhunci

4 Zdenko Vrdlovec "Živeče fotografije prihajajo" – prve kinopredstave na Slovenskem

5 Simon Popek Fritz Lang kipari pri slovenskem filmskem pionirju Grossmannu

6 Bojan Kavčič "Nema slika radijskega prenosa" ali slovenski nemi film na začetku zvočnega obdobja

7 Bojan Kavčič Prvi celovečerec in "prva mentalna podoba" v slovenskem filmu

8 Bojan Kavčič Partizanski dokumenti

9 Zdenko Vrdlovec Anonimni, toda "avtorski" dokumentarec – montaža političnega govora

10 Zdenko Vrdlovec Obzorniki in njihovi simulakri

11 Zdenko Vrdlovec Kako je Drejc prišel med partizane – Na svoji zemlji ali slovenska vojna drama

12 Marcel Štefančič, jr. Kekec ali prvi slovenski filmski junak

13 Zdenko Vrdlovec Jara gospoda ali film d'art

14 Denis Valič Trenutki odločitve ali trenutek "podobe-akcije"

15 Andrej Šprah Balada o trobenti in oblaku: vprašanje vojne in revolucije

16 Denis Valič Slovenski črni film

17 Simon Popek Hladnik se vrne iz Francije, slovenski film popelje v modernizem

18 Vlado Škafar Klopčičevski modernizem

19 Zdenko Vrdlovec Hladnikova "kulturna in seksualna revolucija"

20 Simon Popek Naturalistična "podoba-nagon": Živojin Pavlovič v Sloveniji

21 Bojan Kavčič Vojko Duletič ali "film in literatura"

22 Nerina T. Kocjančič Sreča na vrhvi in otroške uspešnice

23 Nerina T. Kocjančič Splav Meduze ali "postmodernizem"

24 Bojan Kavčič Angažirani dokumentarec in kritična fikcija

25 Andrej Šprah Amaterizem, filmski minimalizem in/ali cinefilija

26 Simon Popek Zakaj in kako se je slovenski film začel leta 1997?

27 Denis Valič "Praški študent" in falirani študent

28 Nerina T. Kocjančič Maja Weiss, Hanna Slak in slovenski "ženski" film

29

eseji

29 Jurij Meden Om produkcija: intimni fragmenti nekega potopisa, prvi poskus

30 Andrej Šprah Slovenski film v prostorih drugačnosti: filmska sozvočja z alternativno kulturo osemdesetih let

40

gostje

40 Majda Širca Kar bo, pa bo!

41 Silvan Furlan Bolj vidni in slišni?

42 Andrej Blatnik Konec filma in druge zgodbe

44 Darko Štrajn Realnost, odsev in narod

46

avtorji

46 Maja Weiss Izpoved slovenske filmarke

48 Helena Koder Za-upanje

51 Filip Robar-Dorin Stoletni kino: kinemi, refleksije o filmu

56

appendix

56 Bojan Kavčič Kratka kronologija slovenskega filma

DVAKRAT PETDESET LET



Karol Grossmann, Avtoportret s sinom Vladimirom, 1907

SLOVENSKEGA FILMA

Jean-Luc Godard je kot avtor francoskega prispevka ob stoletnici filma – malce igrivo in povsem v skladu s svojim ikonoklastičnim razsuvanjem – svoj film naslovil *Dvakrat petdeset let francoskega filma*. Kot predstavnik vedno živahne in vplivne kinematografije ni imel pretirane razloga za pesimizem. Kako pa je s Slovenci, z našo stoletnico? Cinični komentatorji bi rekli: “Kakšna stoletnica neki, ko pa smo prvi 'pravi', igrani, profesionalno posneti film dobili šele leta 1948”? Po svoje je to res, *Na svoji zemlji* se celo v najavni špici deklarira za “prvega”; lociran je nekako na polovici, približno pol stoletja od nastanka filma (nekateri tudi brata Lumière ne štejejo za prava pionirja) in približno pol stoletja pred uradno stoletnico slovenskega filma. Je brez dvoma mejnik, s katerim se je domači film profesionaliziral in “institucionaliziral”. Pred tem se je slovenski film dolgo (predolgo?) kalil, a pomembno je spoznanje, da se je že v svoji vaje-

niški fazi – kljub amaterizmu, pripovedni neambicioznosti in zares minimalni produkciji – senzibiliziral, presenetljivo, že s prvimi Grossmannovimi filmčki, konkretno z minimalko *Na domačem vrtu*, podobami družinske idile pred ljutomersko hišo, še vedno najbolj iskrenimi in poetičnimi podobami, kar jih premore slovenski film. Obletnico vsekakor praznujemo; ciniki bodo proslavljali petdeset (in prgišče) let, romantiki polno stoletnico. Ne brez razloga, imeli smo Delaka in Ravnika, Beštra, Badjuro, Jakca, številne druge. In seveda Grossmanna. Da je prve “slovenske” metre filmskega traku posnel odvetnik, je kar malce ironično, sploh iz sodobne perspektive, časa velike ameriške ekspanzije, ko celo tamkajšnji režiserji tarnajo nad načinom proizvodnje in nostalgичno hlepijo po starih časih, ko so studie vodili in o stvareh odločali ljubitelji filma, ne pa korporacije, poslovneži ... in odvetniki. •

V salonu hotela „pri Maliču“ („Stadt Wien“)

od ponedeljka 16. do nedelje 22. novembra (vključno)
razkazavanje

živečih fotografij

v življenjski velikosti

Edisonov idejal

predstavljan po Kinetografu.

Predstave: ob delavnikih ob 5., 6., 7. in 8. uri,
ob nedeljah ob 3., 4., 5., 6., 7. in 8. uri zvečer.

I. prostor 50 kr., II. prostor 30 kr.

Objava za predstavo prvih filmov v Ljubljani,
novembra 1896

zdenko vrdlovec

"ŽIVEČE FOTOGRAFIJE PRIHAJAJO" – prve kinopredstave na Slovenskem

Tam, kjer je danes kino Komuna, je nekoč stal hotel Stadt Wien, ki so mu Ljubljančani pravili Pri Maliču (Maliči so bili dolgo njegovi lastniki). Ob koncu 19. stoletja, natančneje, novembra 1896, pa se je v tem hotelu zgodilo nekaj, kar je zadelo Ljubljano huje kot potres leto prej. V hotelu so seveda mislili, da so te "živeče fotografije" pač neka tehnična noviteta, kuriozum; saj so res bile samo to, toda brž ko so jih tam enkrat prikazali, tudi hotel ni bil več dolgo to, kar je bil. Tistega dne, le slabo leto po iznajdbi kina, je bilo torej tam prvo "razkazovanje živečih fotografij", kakor so časopisi napovedovali gostovanje potujočega Edisonovega kinematografa. Po nekaterih podatkih v knjigi Janka Travnja *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih – do 1918* (izdal Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992; uredila in s podatki dopolnila Lilijana Nedič in Stanko Šimenc) naj bi bil lastnik te naprave Charles Crassé, ki je pred gostovanjem v Ljubljani predvajal isti program filmov (med njimi tudi sloviti Lumièrov *Prihod vlaka na postajo/L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895) že v Mariboru in Celju. Ta program so vrteli nekaj dni in po poročanju časnika *Laibacher Zeitung* te "zanimive podobe, ki prikazujejo zvečine na humorističen način zvesto po naravi prizore iz vsakdanjega življenja", občinstva niso razočarale. Takšna gostovanja potujočih kinematografov v Ljubljani so bila sprva redka (enkrat ali dvakrat na leto), sčasoma pa so postala redna: zvrstili so se Lumièrov kinematograf, Excelsior in Bioskop – slednji je leta 1899 prikazal tudi *Razgled Ljubljane*, ki so ga verjetno posneli Lumièrovi snemalci, ko so gostovali v Ljubljani; potem Photo-Cinema gledališče (1902), ki je prikazalo tudi film s tedaj znamenito francosko igralko Sarah Bernhard v moški vlogi Hamleta, toda to "prvo zvočno predvajanje" (ki je predstavljalo kombinacijo kinematografa in fonografa) Ljubljancem ni ravno zadovoljilo; zato pa so že leta 1905, ko je gostoval

The American Show Kobelkoff, v Ljubljani videli prve vesterne in t.i. galantne filme oziroma "filme za moške večere"; kinematograf Rolando Graf jim je predstavil Sienkiewicz *Quo vadis?* v režiji Fernanda Zeccaja ter "velikostepen igrokaz v 12 slikah", *Od socializma do nihilizma na Ruskem*.

Leto 1906 pa je spet zgodovinsko: kino je tedaj tudi že na Slovenskem sila, ki grabi množice – v dvorani hotela Union je gostoval kinematograf The Royal Vio, narodnostno občutljiva mladina pa je z žvižgi protestirala proti nemškim mednapisom; že naslednji dan je napovedovalec razlagal filme v slovenščini. In medtem ko je mlado občinstvo v Ljubljani zahtevalo, če že ne slovenske filme, pa vsaj slovenske mednapise, je v Ljutomeru pravnik dr. Vladimir Grossmann že posnel tri kratke filme, le da se zanje dolgo ni vedelo.

Skratka, "na sceno" prihajajo Slovenci: Davorin Rovšek poskuša leta 1907 v unionski dvorani vpeljati stalen kinematograf, vendar ga prehitil italijanski poslovnež Anton Deghenghi, ki v Unionu dejansko ustanovi stalni kino ter ga poimenuje Edison. In že istega leta pride do pravega konkurenčnega boja med tremi stalnimi kinematografi v Ljubljani (Deghenghijevim, Rovškovim in še enim italijanskim). Zmagal je Deghenghi, ki je potem (leta 1909) hotel Pri Maliču spremenil v kino Ideal, ta pa je, kot piše Janko Traven, "domala 40 let usmerjal razvoj slovenske kinematografije". In navsezadnje je bila Deghenghijeva družba tudi producent prvega filma o Ljubljani: najela je Pathéjevega snemalca, ki je posnel proslavo delavskega pevskega društva Slavec, katerega član je bil tudi prva slovenska žrtev v protinemških demonstracijah na frančiškanskem mostu leta 1908, tiskar Rudolf Lunder (skupaj z dijakom Ivanom Adamičem). Ali drugače, na začetku 20. stoletja se tudi na Slovenskem ni moglo nič več zgoditi brez filma.



simon popek

FRITZ LANG KIPARI PRI SLOVENSKEM FILMSKEM PIONIRJU GROSSMANNU

Kako marginalna figura je za zgodovino filma slovenski pionir Karol Grossmann, ljutomerski odvetnik, ki je v letih 1905 in 1906 v prostem času posnel tri kratke filmske fragmente, *Odhod od maše v Ljutomeru*, *Sejem v Ljutomeru* in *Na domačem vrtu*, tri filmčke, ki predstavljajo začetek udejstvovanja s filmom na Slovenskem, pričajo mnogi pokazatelji. Dokler smo živeli v skupni Jugoslaviji, ga kot pionirja nihče ni jemal resno, ker so za prva filmarja na ozemlju tedanje skupne države – čeprav njunega "prvenstva" nihče ni mogel konkretno dokazati – vsi razglašali makedonska brata Manaki; Grossmannovi filmčki so bili izredno kratki, amaterski, plod trenutnega entuziazma in radovednosti (kasneje Grossmann ni posnel nobenega filma več), niso sledili popularni smeri iz časov pionirskega obdobja filma – ki je prikazovala spektakularne dogodke, eksotične dežele in velemesta –, temveč so obveljali za "klasične" primitivne filme iz najzgodnejšega obdobja, ko so, denimo, Lumièrovi filmi prikazovali trge, odhode (iz tovarn, cerkva ...); in nenazadnje, celo najbolj slavna, "internacionalna" epizoda Grossmannove "filmske kariere", srečanje z artilerijskim podoficirjem Fritzem Langom, kasnejšim mojstrom nemškega ekspresionizma in priznanim hollywoodskim režiserjem, ki je na začetku prve svetovne vojne, leta 1915, nekaj mesecev stanovan v hiši Grossmannovih, se udeleževal družinskih praznikov in zasebnih filmskih projekcij, veliko bral v njihovi knjižnici in kiparil v lončarski delavnici, ni našla mesta v nobenem Langovem spominu ali biografiji. Karpo Godina je leta 1990, ob stoletnici Langovega rojstva, z *Umetnim rajem* zgodbo ponesel v svet, a to je bilo vse. Ostali so trije zvitki filmskega traku in Langovi kipi, ki, prvič, neizpodbitno pričajo o prvih filmskih korakih na Slovenskem in, drugič, sprožajo malo zgodovinsko špekulacijo, namreč, ali bi svet spoznal genij Fritza Langa, če petindvajsetletni podoficir ne bi srečal Grossmanna, videl njegove filme in se (prvič?) navdušil nad gibljivimi slikami?

Odhod od maše v Ljutomeru, prikaz sončne ulice v dopoldanskem času, na katero iz cerkve stopajo ljudje, zelo spominja na zgodnje delo bratov

Lumière, specifično, na njen prvi film *Odhod delavcev iz tovarne*, kjer so ljudje skozi tovarniška vrata prav tako stopali na cesto. *Odhod od maše* je bil slabo posnet, presvetljen in najkrajši med tremi. *Sejem v Ljutomeru* je bil tehnično veliko boljši, posnet v treh statičnih kadrih, znova je kazal avtorjevo nagnjenost k dokumentarnosti. A pravo presenečenje je prinesel šele *Na domačem vrtu*, edini med tremi, ki so ga lahko (zaradi starosti otrok) natančno datirali, izjemen predstavnik t.i. družinskega filma, nabit z razigrano emocijo in neprestanim gibanjem protagonistk (dveh hčera) iz splošnega v bližnji plan. Če sta bila *Odhod od maše* (film s "sakralno" temo) in *Sejem* (film s "profano" ikonografijo) "objektivna dokumentarca", saj je bila kamera postavljena na dvignjeno, rahlo zakrito mesto, ki je bilo za "akterje" obeh filmov neopazno, nevidno, je bil *Na domačem vrtu* njuno pravo nasprotje, primer intimnega filma, v katerem je kamera želela postati opažena; še več, postala je sprožilec dogajanja, saj se je vse, kar se je dogajalo pred njo, odvijalo predvsem zaradi nje, da bi zabeležila trenutke srečnega otroštva, ki bodo še po stotih letih obveljali za najbolj iskrene, neobremenjene in nepretenciozne podobe slovenskega filma. Prištejmo k vsemu še največje presenečenje, malo redkost zgodovine filma, izjemno nizko pozicijo kamere – skorajda ozujevski *tatami* –, ki zavzema pozicijo otrokovega očiča, pa dobimo kuriozitetno svetovnega formata!

Ko sem pred desetimi leti, ob stoletnici "svetovnega" filma, v *Ekranovi* anketi za svoj najljubši slovenski film izbral prav *Na domačem vrtu*, sem mislil resno; tistih 24 metrov 17,5-milimetrskega filma, ki sta jih po drugi svetovni vojni ponovno odkrila Grossmannov sin Vladimir in filmski zgodovinar France Brenk, zame še vedno predstavlja najlepše trenutke domačega filma: ne zgolj podobe otroške radoživosti, temveč tudi nedolžnosti – tako subjektive kot režiserjeve, osvobojene vsakršnih primestnih kulturne industrije ali sejmarskega spektakla, značilnega za pionirsko obdobje sedme umetnosti.

"NEMA SLIKA RADIJSKEGA PRENOSA" ali slovenski nemi film na začetku zvočnega obdobja



(Odkritje Napoleonovega spomenika v Ljubljani, Janko Ravnik, 1929)

V času, ko je filmska industrija po svetu proizvajala na stotine igranih celovečercer letno, med njimi tudi prva zvočna dela, smo se mogli Slovenci pohvaliti z vsega nekaj sto metri dotlej posnetega filmskega traku. Po Grossmannovih pionirskih podvigih je zazevala petnajstletna praznina, iz prve polovice dvajsetih let pa se je ohranilo le nekaj kratkih filmskih zapisov Veličana Beštra. Tudi če upoštevamo, da se je vmes kaj izgubilo, vse skupaj ne priča o posebni zagretosti za filmski medij. Toliko bolj presenetljivo je, da sta slovesnost ob odkritju spomenika Napoleonu oktobra 1929 s svojima kamerama zabeležila kar dva avtorja (poleg Ravnikovega je ohranjen tudi film Metoda Badjure, ki zajema še nadaljevanje slovesnosti pri Vodnikovem spomeniku). Če pustimo ob strani pomen in spektakelske razsežnosti samega dogajanja, ki je pač pritegnilo veliko pozornost, gre pri tem podvajanju snemalskega dela za domala simbolično napoved zgotovitve filmske dejavnosti na Slovenskem v naslednjih letih.

Tu ne kaže razpravljati o avtorskem stališču enega ali drugega snemalca, saj gre v obeh primerih zgolj za serijo dokumentarnih zapisov, za posneto gradivo, ki niti ni organizirano kot dokumentarni film v pravem pomenu besede. Ti posnetki mimohoda orlov, sokolov, gasilcev, skavtov, vojaških enot, narodnih noš, zastav, praporov, slavnostnega okrasja, govnorikov na slovesnosti ob spomeniku in množičnega občinstva se ne glede na dolžino, izrez ali snemalni kot vsebinsko in formalno prav malo razlikujejo. Bolj zanimive so na videz obrobne podrobnosti, ki izstopajo iz splošne slike dogajanja, tisto, kar je kamera ujela tako rekoč nehotite, brez snemalčeve izrecne namere, ali pa sicer načrtno, vendar le kot drobno, postransko zanimivost. Te podrobnosti včasih "proizvedejo" tako imenovani presežek, namreč pomen, ki presega temeljno zgodovinsko ali filmsko vrednost dokumenta.

Takšni so, denimo, posnetki ob koncu Ravnikovega filmskega zapisa, v katerih je kamera ujela nekaj govnorikov pred mikrofonom, naposled pa še tehnika ljubljanskega radia, ki je prenašal slovesnost. Zanimiva je že sama situacija, zajeta v kratkem kadru, kjer vidimo ljudi, ki z večjim ali manjšim zanimanjem gledajo, strmijo ali se ozirajo v različne smeri, prostodušno zazrti v tisto, kar jim pač ponuja pogled – le ena oseba nekako ne sodi v to družbo in moti sproščeno podobo: mož s sluškami

na glavi v ospredju posnetka. Njegova drža je toga, domala napeta, njegov pogled uprt v prazno, obraz pa kljub temu kaže zbranost, kajti mož se očitno trudi, da bi v hrupu okrog sebe razločil zvoke oziroma glasove, ki jih oddaja membrana mikrofona in sprejemata membrani njegovih slušalk. Signali radijskega prenosa, ki jim tehnik s sluškami prizadevno prisluškuje, so pravi, čeravno v resnici neulovljivi in absolutno nedostopni "predmet" tega filmskega prizora.

Naj je videti zadeva še tako naključna in marginalna, toda prav to srečanje obeh vplivnih medijev nemara najjasneje razkriva njuno naravo: nema slika filma, ki (še) ni sposoben proizvesti nikakršnega zvoka, nas sooča s sistemom prenosa, ki je vezan izključno na zvok in mu slika ne pomeni nič. Presenetljivo srečanje "slepega" in "gluhega" medija, metaforično zajeto v sliki "slepca" (tehnika s sluškami), ki je ponujena "gluhcu" (gledalcu nemega filma). Slika, ki neslišno govori, in nema podoba govorečega občila obenem. Vsekakor ta podoba bolj ločuje kot povezuje, zato v njej ne kaže iskati napovedi prodora zvočnega filma na Slovensko in še manj kakšne "anticipacije" televizije. Opraviti imamo pač z dvema povsem različnima medijema: z difuznim sistemom radia, ki je v tej fazi razvoja zvečine prisiljen delovati v živo, in s "konzerviranimi" filmskimi podobami, ki jih je mogoče prikazovati le na vnaprej pripravljenih projekcijah z omejenim številom gledalcev. Tipično spodletelo srečanje, bi lahko rekli.

Kajpak ni mogoče prezreti, da nas ta del dokumentarnega zapisa, ki nam skuša vizualno predstaviti nekaj, česar ravno v sliki ni mogoče zajeti, še prav posebej opozarja na temeljno zagato, nezadostnost ali kar pomanjkljivost tako imenovanega nemega filma. Kljub temu pa dokazuje, da lahko film tudi v pogojih slabo razvite kinematografije in v obliki skromne "neme zabeležke" uveljavi svoje poglobitve odlike, zaradi katerih je zavladal vsem poznejšim tehnikam produkcije gibljevih slik. Čeprav ponuja le polovično informacijo (druga, zvočna polovica pripada v tem primeru radiu), se je ta vsaj lahko ohranila, medtem ko od radijske ni ostalo (niti ni moglo ostati) nič. A ne le da od radijske informacije o dogodku, ki sta ga oba medija hkrati "obravnavala" (prenašala oziroma snemala), ni ostalo dobesedno nič – še to, da je radijska informacija nekoč sploh obstajala, je zabeleženo le na filmskem traku. •



V kraljestvu Zlatoroga

bojan kavčič

PRVI CELOVEČEREC IN "PRVA MENTALNA PODOBA" V SLOVENSKEM FILMU

(V kraljestvu Zlatoroga; Triglavske strmine)

Dolgoletno razpravljanje o tem, ali je *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) res naš prvi celovečerni igrani film ali pa pripada v tem pogledu prvenstvo leto dni mlajšemu delu *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak), je zaokrožila polemika v drugi polovici sedemdesetih let preteklega stoletja (vse gradivo je zbral France Brenk v knjigi *Prva dva slovenska dolga filma*), ki se je končala z mrtvim tekom, saj igrane sestavine ne v prvem ne v drugem primeru ne zadostujejo za zveneči naslov. Ves prepir je bil kajpada tipično slovenski, saj sta ena in druga stran poskušali ujeti v mrežo nekaj, kar je bilo že vnaprej neulovljivo, povsem pa sta zanemarili tisto, kar sta dejansko ujeli. Nič čudnega, zakaj nekaj podobnega se je pravzaprav zgodilo tudi avtorjem obeh filmov, ki se jim je v opisovanju "svete" slovenske zemlje in njenega glavnega "svetišča" pritihotapila opozicija kultura – natura, in to na takšen način, da je postalo tisto, kar naj bi bilo le uvod v osrednji dogodek, mnogo zanimivejše od dogodka samega.

Zlatorog, ki glede elementov igranega filma sicer nekoliko zaostaja za *Strminami*, ima po tej plati celo rahlo prednost. Romarski pohod treh prijateljev in hkrati predstavnikov treh najznačilnejših slojev slovenske družbe (delavca, kmeta in intelektualca) na Triglav je namreč izdatno "podložen" s podobami naravnih lepot in kulturnih znamenitosti Slovenije. Toda prvi del filma, ki nas najprej dokaj podrobno seznanja s tedanjim Ljubljano, nato pa (kot poteka potovanje z vlakom) še z drugimi pomembnejšimi kraji ob gorenjski progi, je mnogo bolj razgiban in zanimivejši kot razgledničarski planinski pejzaži, ki sledijo. Z eno besedo: v spopadu med "svetim" in "posvetnim" je zmagalo slednje, pa četudi se film še tako trudi, da bi prvemu zagotovil prednostni status. Gre pač za to, da razmerje sil v tem spopadu ustreza tistemu, ki se zrcali v odnosu med kulturo in naravo, pri čemer pa sta para seveda obrnjena, tako da "sveto" korespondira z "naravo", "posvetno" pa s "kulturo". Paradoks takšnega razmerja je, da so cerkve in drugi sakralni spomeniki hočeš nočeš uvrščeni v sektor "posvetnega", po drugi strani pa funkcionira Triglav kot nekakšna katedrala "svete" zemlje. Skozi kult nepokvarjene narave se tako narava vzpostavlja kot nekaj eminentno kulturnega, "po-

kvarjeno" urbano okolje pa se spreminja v nekakšno naravno kuliso. V *Triglavskih strminah* je opisano razmerje nekoliko zamegljeno z ljubezenskim razmerjem med osrednjima junakoma (če je spričo skromne pripovedne zasnove in pomanjkanja karakterizacije sploh mogoče uporabljati takšne kategorije), ki je okronano s poroko vrh Triglava, s čimer pa smo navsezadnje spet bliže katedrali kakor goli naravni znamenitosti. Pomembnejše se zdi, da je s to ljubeznijo povezan zanimiv montažni poseg, ki je zaplodil "prvo mentalno podobo" v Slovenskem filmu, kot je učinek označil Zdenko Vrdlovec. Gre za bližnji posnetek kose in srpa, ki sta ju v prvem delu osrednja lika (Miha in Minka) odložila tako, da "kompozicija" simbolizira zaroko med njima, pozneje pa se osamljeni junakinji, ki ji je fant ušel v gore, znova prikaže ta ista podoba, vendar tokrat kot spominski utrinek. Z gledalčevega vidika je torej isti posnetek enkrat uporabljen v realnem kontekstu (Miha in Minka se res udeležujeta košnje in res odložita svoji orodji), drugič pa kot subjektivna predstava junakinje, ki zdaj ne simbolizira le zaroke, marveč tudi dekletovo osamljenost in hrepenenje. Glede na to, da so se avtorji k temu preprostemu, že iz zgodnjega obdobja nemega filma znanemu postopku zatekli samo enkrat v celotni pripovedi, seveda ni mogoče govoriti o kakšnem njihovem resnejšem prevzemanju in upoštevanju načel fikcijskega filma, marveč ta drobni preblisk prej priča o njihovih omejenih (z)možnostih in skromnih cineastičnih ambicijah.

A če naša prva celovečerca spričo odsotnosti zvoka, pomanjkanja narativne logike in izdatnejših igralskih sestavin že po obrtni in tehnološki plati capljata za tedanjimi standardi fikcijskega filma, sta v nekem drugem pogledu še preveč "moderna". Idilične slike alpskih vrhov, valujočih jezer, žuborečih potočkov in podobnih privlačnosti, ki jih med drugim ponujata, so namreč še najbližje razgledničarskim motivom, se pravi, da se neposredno navezujejo na izdelke razvite kulturne industrije. In vendar posamezni posnetki iz bolj ali manj urbanega okolja dajejo slutiti, da ustvarjalci sami niso preveč zaupali deklariranemu vzvišenemu "občutju", ki naj bi ga bili dolžni zbuditi v gledalcih, in so se vsaj občasno zavedli možnosti, ki jih ponuja filmski medij. •

"NEMA SLOVENSKEGA
ALI SLOVENŠKEGA
ZVOČNEGA GOVORJA"



bojan kavčič

PARTIZANSKI DOKUMENTI

Božidar Jakac, Stane Viršek, Čoro Škodlar, 1943–45

Dokaj raznovrstno filmsko gradivo, ki ga hrani osrednji slovenski arhiv pod skupno oznako *Partizanski dokumenti*, je po tehnični plati zvečine še najbolj podobno naključnim posnetkom iz zgodnejšega nemega obdobja kinematografije – ne le zato, ker mu manjka zvočna komponenta, kar je glede na okoliščine, v katerih je nastajalo, seveda razumljivo, marveč tudi zaradi prevladujoče kratkosti, odsekanosti, nedorečenosti in nepovezanosti zbranih zapisov. Neugodni snemalni pogoji, pomanjkljive aparature in oprema ter pogosto nekakovosten ali neprimerno hranjen filmski trak so brez dvoma botrovali neizenačeni tehnični kvaliteti teh dokumentov, med katerimi tu in tam najdemo skorajda neuporabne, premalo ali preveč osvetljene, nejasne ali povsem zabrisane posnetke. Koliko je k vsemu temu prispeval "subjektivni dejavnik", je kajpak težko reči, vendar večji del ohranjenih dokumentov priča, da snemalcem ni mogoče očitati nepoznavanja temeljnih principov filmske tehnike, za kakšne resnejše montažne posege pa očitno tako ni bilo priložnosti.

Poglavitna težava, s katero se srečujemo ob *Partizanskih dokumentih*, je potemtakem v tem, da gre za "surovo" gradivo, ki ni organizirano v bolj ali manj povezane sklope, še huje, opraviti imamo zgolj z drobcami, iz katerih bi bilo pravzaprav nemogoče sestaviti kakršnokoli dokumentarno "pripoved" v pravem pomenu besede. Kajpada imamo na voljo le ohranjene dele veliko obsejnejšega gradiva, ki je bilo v glavnem izgubljeno ali uničeno, zaradi česar je mogoče domnevati, da so posamezni posnetki povsem ločeni od prvotnega konteksta, a to se navsezadnje ne zdi odločilno. Vprašanje je namreč, ali bi ti fragmenti vojaških operacij, bitk, pohodov, mimohodov, mitingov, postojank, ruševin, zavezniških letal, pogrebov, portretov poveljnikov, zborovanj in govorniških nastopov lahko povedali kaj več, če bi bili dopolnjeni še z drugimi fragmenti. Očitno je fragmentarnost vpisana v samo naravo tega gradiva, ki nastopa kot mozaični "dokument časa" in lahko samo na ta način deluje verodostojno. Vsakršna forma "pripovedi", tudi če bi bila izvedljiva in strukturirana v še tako strogo dokumentaristični maniri, bi vnesla v te materiale element fikcije, se pravi, vsiljeno potezo organiziranosti, ki bi zamajala njihovo "avtentičnost".

Čeprav imamo opraviti s korpusom posnetkov, ki nas v največji možni meri približujejo nečemu, kar bi lahko označili kot "čisti" filmski doku-

ment, pa tega le ne kaže jemati preveč mehanično. Različnost izhodišč, pristopov in konceptov vizualizacije namreč opozarja, da se pregovorni "subjektivnosti" objektivna nikakor ni mogoče povsem izogniti. Kajpada bi bilo pretirano v teh posnetkih iskati kaj takšnega, kot je "avtorsko stališče", zato pa vsaj nekateri med njimi nakazujejo, kako deluje mehanizem ideološke "okupacije" pogleda. Denimo sugestivni posnetek govornika na mitingu v Črnomlju, ki ga osvetljuje ozko fokusirana in natančno nanj naravnana nasprotna luč. V nekem trenutku se kamera premakne v položaj, ko je okolje povsem v temi, le govornikov lik je ožarjen s skorajda nadnaravno svetlobo, uokvirjen s "korono" izjemnosti zgodovinskega trenutka. Četudi ta manever kamere ni bil nameren (najbrž si je snemalec zgolj prizadeval, da bi kljub neugodnim svetlobnim pogojem ujel vsaj delček dogajanja), je filmski trak zabeležil nekaj, kar je ostalo neposrednim udeležencem prireditve skrito, še več, nekaj, kar sploh ni bilo sestavina te prireditve. Ta "simbolizacija realnosti" pa ima še dodaten pomen, saj izpričuje, kako se lahko tudi v najbolj naključne, vseskozi "verodostojne" dokumentarne posnetke vtihotapi element fikcije, ki v trenutku sprevrne "čisto" dokumentarno naravo zapisa.

V opisanem in nekaterih drugih fragmentih *Partizanskih dokumentov*, ki prikazujejo govorniške nastope, se po drugi strani zrcali podobna zadrega, kot smo ji priče v Ravnikovem dokumentarcu *Odkritje Napoleonovega spomenika v Ljubljani* (1929), namreč zadrega nemega filma, ko nam skuša vizualno predstaviti nekaj, česar ravno v sliki ni mogoče zajeti. Le da tu ne gre za tehnični medij s področja zvoka, ampak za veliko univerzalnejši medij govornih besed. Problem je kajpada poznal že nemi igrani film, ki se je iz zagate reševal z mednapisi in igralskimi sredstvi, partizanskim dokumentom, ki ne enega ne drugega ne premorejo, pa ostane na voljo le vizualna podoba. In prav iz nemoči, da bi v nemih slikah zajeli živo besedo, si snemalci prizadevajo uveljaviti moč podobe in z njo kompenzirati primanjkljaj zvoka. Učinki takšnih prizadevanj seveda niso povsem predvidljivi, včasih so prav fascinantni – kot v črnomeljskem primeru govornika s "korono" – še raje pa groteskni ali komični. Vsekakor so "govorniški" posnetki šibka točka teh dokumentov, tisti njihov segment, kjer najpogosteje zatajijo prav kot dokumenti. •



zdenko vrdlovec

ANONIMNI, TODA "AVTORSKI" DOKUMENTAREC – montaža političnega govora

(Veliko protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani, 1944)

Na pol anonimni film (znan je samo producent, Emona film) o protikomunističnem zborovanju v Ljubljani (29. junija 1944) je na neki način še kako "avtorski" dokumentarec – "avtorski" vsaj v tem smislu, kolikor mu je v reportaži o realnem dogodku šlo tudi za "neki užitek" (in nekaj užitka).

In že kot reportaža je ta film, *Veliko narodno protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani*, prav posrečena montažna zgostitev tega spektakularnega dogajanja. O tej zgostitvi na neki način priča tudi "primerjava" filma s časopisnim poročilom o zborovanju, npr. s tistim v *Slovincu*, ki se zdi dovolj izčrpno (na dveh straneh Delovega formata) in "objektivno": poročilo začne z namenom zborovanja ("izpričati protikomunistično prepričanje"), nadaljuje z opisom protokola in s podatki o govornikih, gostih in 30.000 udeležencih, konča pa z opisom vremena ("ki je bilo tudi naklonjeno"). Večino časopisnega prostora pa zasedajo govori petih govornikov: vršilca dolžnosti ljubljanskega župana Franca Jančigaja, načelnika informacijskega oddelka pokrajinske uprave ljubljanske pokrajine dr. Ludvika Puša, namestnika načelnika informacijskega oddelka Izidorja Cergola, domobranskega poročnika dr. Stanka Kociperja in predsednika pokrajinske uprave ljubljanske pokrajine Leona Rupnika.

Tudi v filmu se zvrsti vseh pet govornikov, toda njihovi govori so bistveno krajši od tistih, objavljenih v časopisu. Krajšanje seveda še ni zgostitev, ki je, kot bomo videli, čisto drugje. Vlogo "objektivnega" časopisnega poročevalca ima v filmu napovedovalec, ki pa je spet lahko krajši od prvega, ker mu npr. ni treba povedati, da so po koračnici zaigrali nemško in slovensko himno *Naprej zastave slave*, ker se toliši, ni mu treba opisovati množice, ker se ta oglašča z vzkliki "Živio!" po nastopu vsakega gosta in govornika, in ni mu treba opisovati vremena. V tem uvodnem delu, ki ga zvočno zasedata glasba (koračnica in himni) ter napovedovalčev glas, kamera opisuje spektakulski dispozitiv: kraj dogajanja (Kongresni trg z množico ljudi in govorniškimi odromi pod Uršulinško cerkvijo) in ritualno inavguracijo (Rupnikov obhod častne čete, prihod nemških gostov).

Učinek montažne zgostitve zborovanja nastopi v reprezentaciji same "zborne izreke" govorniške peterice. Seveda je pokazan vsak govornik posebej, vendar se kamera ne mudi pri njem ves čas govora: kamera se ravna po napovedovalcu, se pravi, ko ta napove govornika, ga kamera pač pokaže oziroma predstavi, in to ne prav od blizu. Med govorom torej v sliki nimamo govornika, vsaj ne ves čas, pač pa poslušalce, po-

samezne poslušalce iz množice navzočih. In nasprotno od govornikov so poslušalci prikazani od blizu, nekaj ženskih obrazov je celo v velikem planu, in to približanje kamere ljudem v narodnih nošah, to njeno pomešanje med ljudstvo pač kaže na to, da je film izbral gledišče tistih iz množice oziroma je poudaril narodni vidik zborovanja. Vsi prikazani poslušalci so nasmejani, in čeprav je njihov nasmeh lahko izvabila že sama navzočnost kamere, pa montažna povezava posnetka govora s kadri s poslušalci priklene njihovo "uživanje" na en sam razlog – poslušanje govora. In prav to "uživajoče poslušanje" je tista zgostitev, v kateri se cedi "kvintesenca" filmske reprezentacije tega zborovanja.

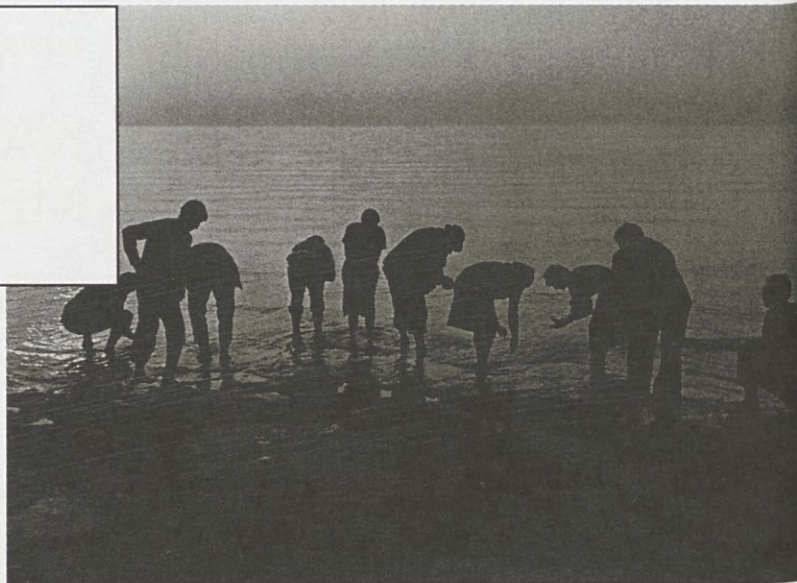
Vsi poslušalci, kot je videti v enem izmed splošnih planov, niso oblečeni v slovenske narodne noše, tisti, ki so prikazani v bližnjih planih, pa so. Ta kostumografski element seveda ni zanemarljiv, že zato ne, ker je sestavina celotne kostumske podobe spektakla: na odru so ljudje v civilnih oblekah ter v domobrantskih in nemških vojaških uniformah, pod odrom je domobrantska četa, ljudsko množico pa zastopajo narodne noše. To bi torej lahko bila kostumografska reprezentacija troedinosti, o kateri govori dr. Stanko Kociper: "*Slovenski narod, domobranstvo in Rupnik so eno!*" Med govorom Leona Rupnika, ko ta reče "*Slovence lahko reši samo zmagovita Evropa, ki jo lahko pripelje k zmagi samo Nemčija*", nadomesti kadre s poslušalci kader z nemško in slovensko zastavo: ta nadomestitev je seveda v funkciji tega, kar je kamera iskala na obrazih poslušalcev – potrditev besed.

Vse govornike odlikuje jasen in razločen, mestoma zanosno povzdignjen govor, retorično učinkovit in slovensko "klen". En govor pa vendarle izstopa, a ne zaradi tega, kar pove, marveč zaradi glasu. To je glas (govornika Cergola), v katerem zveni histerično zrno, glas, ki izstopa s svojim naglasom, barvo, tonom, s svojo telesnostjo, in ki priteguje pozornost bolj nase kot pa na pomen besed; glas torej, ki priča o ločenosti od smisla, o izgubi smisla, in prav nesmiselnost je tudi "tema" samega govora – namreč nesmiselnost žrtev, ki jih je pobila OF, žrtev, "*ki so pile slovensko mleko*". In "*slovenska imena*", "*slovenske žrtve*", "*slovenska mati*" so tiste besede, ki tako histerizirajo govornikov glas.

V sklepnem prizoru, ko ob igranju nemške himne veljaki na odru vstanejo in iztegnejo roke v nacistični pozdrav, se znajde tudi nekdo, ki tvori "madež" na sliki: to je Milan Vidmar, ki ne iztegne roke v nacistični pozdrav. Ta madež ni ravno "hitchcockovski", se pravi, da ne zadostuje za sprevernitev doslejnjše perspektive filma, je pa vsekakor moment, ki bi ga težko našli tudi v kakšnem partizanskem filmu. •

zdenko vrdlovec

OBZORNICI IN NJIHOVI SIMULAKRI



Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica

Ena izmed značilnosti filmskega modernizma (iz 50. in 60. let prejšnjega stoletja) je bila t.i. samonanašalnost, ki je pri Godardu rezultirala v sesuvanje filmske iluzije oziroma reprezentacije. V sicer ne tako radikalni obliki se je ta poteza pojavila tudi v treh slovenskih filmih iz 60. let, Hladnikovem *Plesu v dežju* (1961) in dveh Klopčičevih, *Zgodba, ki je ni* (1967) in *Na papirnatih avionih* (1967). V *Plesu v dežju* je to trenutek, ko protagonist med svojim postopanjem po mestu zaide v kino, kjer se, osvetljen s pramenom projekcijske luči, reflektira kot režiser in hkrati igralec in gledalec svojega lastnega "filma", sanjske vizije črne ženske silhete na osvetljenem oknu. V *Zgodbi, ki je ni* se sezonski delavec, ki ga skozi ves film preganja občutek krivde za smrt bolniške sestre, na koncu znajde na snemanju nekega kostumskega filma. V drugem Klopčičevem filmu, ki je tudi neke vrste manifest filmskega artizma, *Na papirnatih avionih*, pa se ženska, balerina, dobesedno rodi iz filma, se pravi, preden postane "realna", je uzrta kot filmska podoba, ki jo je protagonist posnel s svojo amatersko kamero, medtem ko se narava manifesta potrjuje v karikaturi filmske pogrošnosti in komercializma, kakor ga zastopa reklamni filmar.

Način filmske samonanašalnosti je tudi citiranje drugih filmov ali aludiranje nanje, toda ko je *Splav Meduze* (1980) Karpa Godine citiral prizor iz povojnega *Obzornika*, ni šlo toliko za samonanašalnost kot za "nekaj drugega". To ni več modernistični, ampak postmodernistični prijem, ki včasih uporablja "metodo citatov" ali, bolje, pastiša kot tiste "prazne parodije", ki je, kot trdi Frederic Jameson, preostala "proizvajalcem kulture po zlomu visokomodernistične ideologije"; preostalo jim je namreč "oponašanje mrtvih slogov, poljubno kanibaliziranje vseh slogov iz preteklosti", odkar živijo v svetu, kjer "smo obsojeni na iskanje Zgodovine preko naših pop podob in simulakrov za vedno nedosegljive zgodovine" (*Postmodernizem*, Analecta, Ljubljana, 1992). In *Splav Meduze* restavrira neko – kje pa, to ni neko, marveč prav visokomodernistično, avantgardistično – obdobje (srbski zenitizem) prek celega omrežja citatov, torej ne le citatov pesniških tekstov ali drugih izjav, marveč tudi slik in fotografij, časopisnih člankov in, ne nazadnje, tudi odlomka iz slovenskega *Obzornika*. To je odlomek iz druge točke *Obzornika* št. 7 (november 1946), ki govori o državnem zavodu za slepo mladino (to "točko" je po scenariju Jožeta Galeta režiral France Kosmač), v *Splavu Meduze* pa je citiran potem, ko se okrnjena in že notranje zlomljena skupina avantgardističnih umetnikov, zenitistov, znajde v Sloveniji (na poti proti Trstu), kjer gre dokončno vse po zlu (policija jih zamenja za kurirje Kominterne in enega ustrelji). To se je dogajalo nekje v 30. letih prejšnjega stoletja, citirani odlomek iz *Obzornika* pa je iz leta 1946, in že to kaže, da je citat uporabljen na način, ki spominja na Eisensteinovo "montažo atrakcij" ali vsaj njeno izpeljanko, asociativno montažo, kjer citirani prizor s slovenskimi slepci v kontekstu tragičnega finala srbskega avantgardnega gibanja deluje seveda drugače kot v *Obzorniku*, ki pripoveduje o skrbi mlade komunistične države za slepo mladino. Vseh "asociacij" ne mislim omenjati, ena pa bi lahko bila tudi ta, da *Splav Meduze* s citiranjem odlomka iz produkcije propagandnih filmov, s katero se je začela kinematografija v komunistični Sloveniji, aludira na njene (tedaj) aktualne razmere, v katerih je Karpo Godina lahko prišel do svojega celovečernega prvenca le tako, da je bila njegov prvi in glavni

producent srbska televizija (torej je tudi v *Splavu Meduze* ena izmed implikacij filmskega citiranja samonanašalnost).

V drugem filmu Karpa Godine, *Rdečem boogiju* (1982), pa ne gre več za filmski citat, marveč za "postmodernistični simulaker" filmskega *Obzornika*. Ta film spremlja radijski orkester na njegovem agitpropovskem potovanju po slovenski deželi v času kolektivizacije, na koncu pa "uporabi" odlomek iz nekega *Obzornika* o skupini delavcev, ki okuša slanost morja. Toda ob istem morju, se pravi v isti podobi oziroma simulakru obzorniškega filma se znajde tudi neki član tistega radijskega orkestra, trobentač, ki bi v filmu, pripovedi o radijskem orkestru, rajši kot v tem agitpropovskem orkestru igral v jazz bandu; ta se torej znajde v nekem drugem filmu, tj. tem simulakru neke točke iz *Obzornika*, obenem pa ta simulaker tipično propagandnega filma iz 50. let postane "sama realnost" ali sestavni del diegeze filma, ki uporablja "citat" iz propagandnega filma. "Morala zgodbe" je torej dovolj jasna: podoba iz propagandnega filma je pogoltnila glasbenika, ki se mu propagandna umetnost upira. Že, vendar ali ni tudi Godinov film "pogoltnil" te podobe iz propagandnega filma kot emblematične podobe najtrših let komunističnega režima in s tem tudi kot "večne" simbolne podobe tega režima? In se tako na začetku 80. let najavi kot glasnik njegovega konca.

Očitno je torej, da je moral to obzorniško točko Godina sam posneti, torej res ne gre za citat, marveč za njen simulaker oziroma *rimejk*, ki pa nemara še bolje kot pravi citat iz *Obzornika* v *Splavu Meduze* kaže na neko značilnost *Obzornikov* kot kratkih propagandnih filmov. To je seveda komentar, o katerem je že D. Druškovič v članku *Nekaj opomb k naši obzorniški in dokumentarni produkciji* (*Filmski vestnik*, 1949, št. 2/3) pravilno ugotovil, da "z idejne strani rešuje film". Toda komentar ni "reševal" filma le s svojo vsebino, marveč že na formalni ravni oziroma s svojim mestom v filmu: komentar je bil kot *off* glas zunaj slik in zunaj tega, kar so kazale, a prav to zunanje mesto mu je dajalo vlogo gospodarja nad podobami in tem, kar so kazale; komentar je bil čisti "glas vednosti", znane kot "smotrno vodstvo naše KP", kot jo imenuje pisec omenjenega članka. Predvsem pa je bil komentar edini glas v *Obzorniku*, kjer so bili vsi "heroji dela" in "novi ljudje" nemi, kar seveda pomeni, da komentar ni le govoril o njih, ampak tudi in predvsem – namesto njih.

V produkciji prvega slovenskega povojnega producerskega podjetja, Triglav filma, je v letih 1946–50 nastalo 48 *Obzornikov* (po podatkih D. Arka, "Filmografija slovenskega filma od leta 1945 dalje", *Ekran*, 1965, št. 22, 23–24, 25–26, 27–28, 29, 30, 1966, št. 31–32), ki so praviloma obsegali več točk, npr: Proslava pete obletnice OF, Manifestacije in zborovanje na Kongresnem trgu, Otvoritev partizanske razstave, Izlet v partizanske kraje, Nastop na stadionu in Triglavski smuk (*Obzornik* št. 1). Prve *Obzornike* so posneli Metod Badjura, France Cerar, Ivan Marinček in Anton Smeh, za zvok pa je skrbel Rudi Omota; že v drugem *Obzorniku* sta se v najavni špici pojavila napovedovalec in redaktor (France Kosmač, Dušan Povh), od 7. številke naprej pa imajo *Obzorniki* scenariste in režiserje: v teh vlogah so debitirali vsi, ki so kmalu predstavljali "prvo gardo" slovenskega celovečernega filma – Jože Gale, France Kosmač in France Štiglic. •

zdenko vrdlovec

KAKO JE DREJEC PRIŠEL MED PARTIZANE – na svoji zemlji ali slovenska vojna drama



Zakaj je *Na svoji zemlji* (1948) “prvi slovenski film”? Kajpada ne zato, ker je tako zapisano v njegovi najavni špici, marveč bolj zato, ker slovenski film dotlej še ni poznal “pravih” oseb. Zanje pa je po minimalni definiciji potrebno vsaj dvoje: bližnji ali veliki plan, ki neko človeško figuro poudari oziroma izloči iz gmote drugih figurantov ter jo tako naredi dovolj dobro vidno, pri čemer se v velikem planu celo zdi, da ta figura bolj gleda nas kot mi njo; in drugič, subjektivno gledišče, ki je pravzaprav montažni učinek, se pravi spoj dveh kadrov, ki gledajočo osebo poveže s tem, kar vidi; prav s takšno motivacijo povezave kadrov s pogledi in prihodi oseb, so te – zgodovinsko gledano – tudi postale nosilke filmskega dogajanja in prevzele odgovornost za njegov pripovedni potek.

Takšna sta bila torej – v zgodovini filma – formalna pogoja za pojav filmskih oseb. In če zdaj pogledamo v zgodovino slovenskega filma, bi tako *V kraljestvu zlatoroga* (1931) kot v *Triglavskih strminah* (1932) zaman iskali osebe, ki bi ustrezale tej minimalni in formalni definiciji. Neki moment subjektivizacije, tj. moment, ki iz nekega figuranta naredi filmsko osebo, bi lahko našli v *Triglavskih strminah*, in sicer v ponovitvi kadra s koso in srpom, ki sprva sicer deluje kot montažni kiks, v resnici pa je to prva mentalna podoba v slovenskem filmu: Minki (Pavla Marinko), ki ji je zaročenec Miha (Miha Potočnik) ušel v gore, se na njegovem mestu “v duhu” prikaže simbol njune zaroke (prekrižana kosa in srp). Ta ponovitev kadra s koso in srpom iz Minke naredi želečo, otožno in sanjavo osebo, ki predstavlja zametek prve “erotične junakinje” v slovenskem filmu.

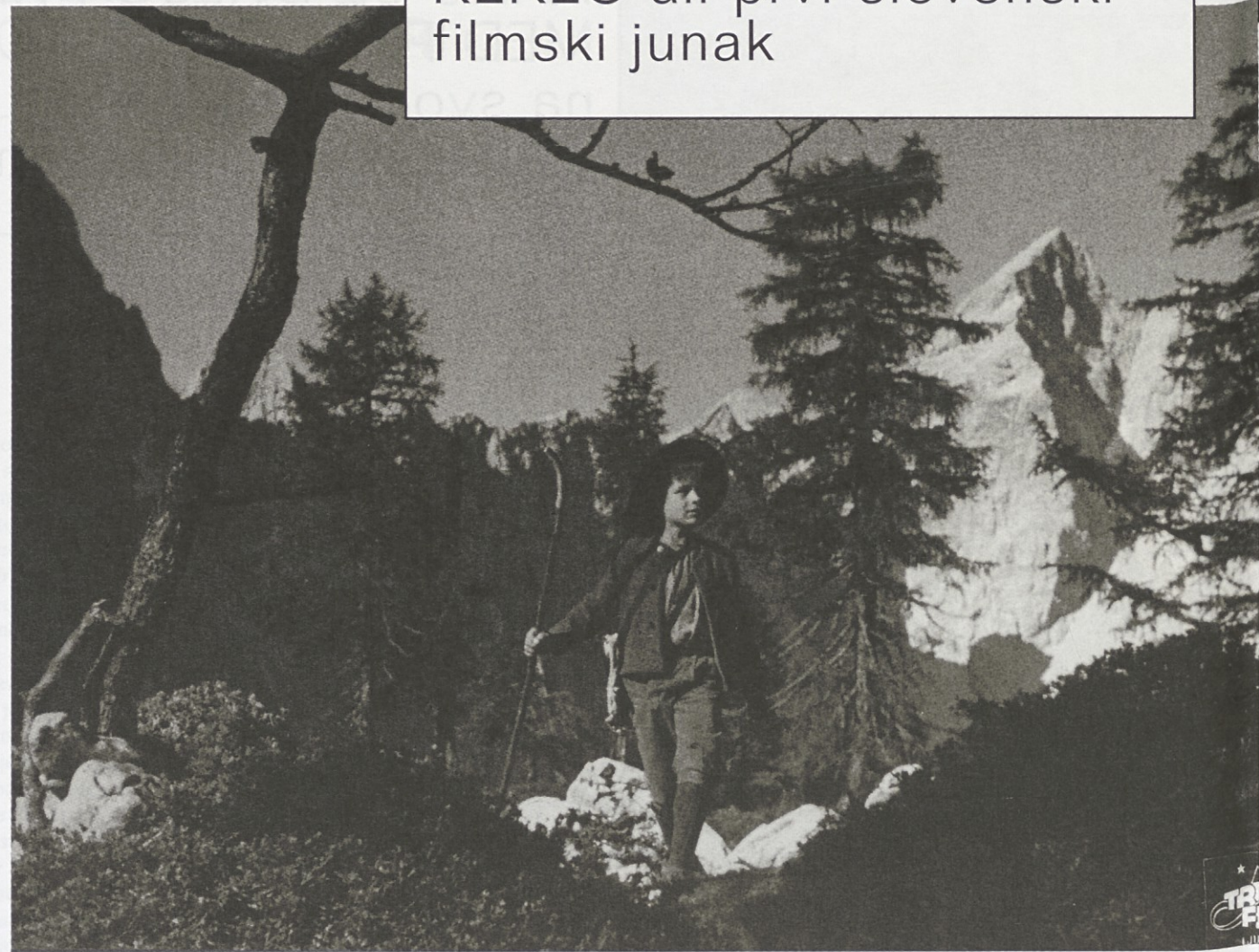
Kaj pa *Na svoji zemlji*, imamo tu kakšnega junaka? Ta film je, kot je znano, nastal v deželi, ki si je izvojevala svobodo in hkrati novo, tj. komunistično družbeno ureditev. To je njegov “temeljni scenarij”, kar pomeni, da je ves film pod tem dvojnimi znamenjem, ki je tudi poudarjeno kot dvojno, se pravi kot patriotsko in revolucionarno.

Posebnost tega dvojnega znamenja je tudi ta, da je eno vsebovano ali, bolje, skrito v drugem, se pravi, da je patriotsko (“domovinsko”, “narodno-osvobodilno”) maskirano kot politično (revolucija) in politično kot patriotsko. To se na neki način pokaže celo v prizoru, ki je vpeljan kot nekaj tretjega, torej ne kot revolucija, ne kot patriotizem, marveč kot erotika oziroma ženitna ponudba: to je prizor med Tildico (Štefka Drolc) in Drejcem (Stane Sever), ki svojo ženitno ponudbo utemeljuje prav s svojim “nezanimanjem za politiko”, to nezanimanje pa razlaga z defetistično ideologijo (“*Slovencev nas je komaj za dobro pest, bodo že Angleži in Američani opravili z njimi*”, toda Tildica nasproti njegovim Angležem in Amerikancem takoj postavi “*vso Jugoslavijo in še Ruse*”); če se mora ženitna ponudba izraziti skozi tajitev politike, seveda lahko dobi samo političen odgovor, kar pomeni, da mora Drejc, če se hoče oženiti, ubiti dvoglavega zmaja (in res sam napade tako belogardiste kot Nemce).

Drejc je tudi najbolj zanimiva oseba tega filma, saj je med vsemi premočrtnimi, enoznačnimi, bodisi “pozitivnimi” (partizani, vaščani), bodisi “negativnimi” (nemški oficir Kutschera, belogardisti) liki sploh edina prava oseba, edini posameznik, ki še stoji “sam zase” oziroma ne obstaja zgolj po volji “zgodovinske odločitve”, marveč se mora sam odločiti: on bi bil torej edini, ki se mu na tem zgodovinskem polju enobeja in revolucije nekaj zgodi, ki ima neko “osebno zgodbo”. To je zgodba omahljivca, ki se ne more odločiti ne za eno ne za drugo stran, ta njegov vmesni položaj pa opredeljujeta ženski, med kateri je razpet: na eni strani je njegova mati, ki simpatizira z okupatorji, in na drugi Tildica, ki gre v partizane in se pusti ujeti belogardistom, da bi jo Drejc lahko rešil in postal “možat junak”. Dejansko pa je v tem filmu edini tragični junak, ki mora umreti zato, ker je šel v partizane zaradi ženske, ne pa iz političnega prepričanja ali patriotizma. •

marcel štefančič, jr.

KEKEC ali prvi slovenski filmski junak



Kecec je prišel leta 1951 (Jože Gale), ko so v SFRJ snemali izključno filme o formiranju partizanske vojske in patriotskem žrtvovanju, o ilegalcih, ki se uprejo okupatorju, in nemških ofenzivah, o junaškem boju jugoslovanskih narodov in vsesplošnem ljudskem odporu, o neuničljivem majorju Bauku in saboterjih, narodnih izdajalcih, reakciji, špijonih in bivših gestapovcih, ki skušajo minirati novi družbeni red in progres, o mladinskih delovnih brigadah in novih tovarnah. Tudi *Kecca* bi si bilo mogoče predstavljati v času II. svetovne vojne: bil bi mali skojevec oz. mali idealist, ki se – tako kot njegov “sodobnik”, srbski *Deček Mita* (1951) – pridruži narodnoosvobodilnemu boju. Jasno, na koncu bi se v vas vrnil kot brigada, kot kolektiv, ki v en glas poje partizansko koračnico. Toda *Kecec* ni bil iz tega testa. Za združni kodeks se ni menil. Ko se potika po gozdu in hribih, ne pušča nobenega dvoma, da je to pot, ki jo mora narediti sam, ritualno – tako kot je partizane naredil in poenotil gozd, tudi otrok dozori in odraste, ko sam preživi noč v gozdu. *Kecec* je bil himna individualizmu: Kecec pač vse stori sam. Sam obračuna s pošastjo, z Bedancem, ugrabiteljem otrok, družinskim demonom – s strahom in trepetom otrok. Še več, sam stori tisto, česar kolektiv ne more. Na pomoč odraslih ne more – in tudi noče – računati. V vas se zato vrne sam, kot pop junak. In vsi pojejo njegovo pesem. Vsi korakajo z njim. In za njim. Kecec je bolj kot brigada izgledal kot narodni heroj, ki lahko naelektri množice in jih popelje v nove zmage – kot populistični narcis, ki hoče ugajati odraslim, staršem, avtoriteti ... in ki vzame zakon v svoje roke, tako da postane tožilec, porota in sodnik v eni osebi. *Ergo*: ko odrasli odpovejo, vzamejo zakon v svoje roke otroci. Kje je bila tedaj partija? Zakaj Bedanca, razvpitega zlikovca, ne preženejo starši, ampak mora to storiti Kecec, podalpski Dirty Harry? Z razlogom: otroci so najbolj zvesti poganjki zakona & reda, saj s tem, ko jih nihče ne jemlje resno, najlažje pogruntajo, kdo je naš in kdo ne, kdo je nevaren in kdo sprejemljiv, s svojo socialno izmuzljivostjo pa so rojeni zato, da so pov-

sod hkrati, kar je bil vedno življenjski cilj partije. Partija zato pusti, da njeno delo opravijo otroci. Sama tega ne bi zmogla. Partija ima luknjo, toda otrok na srečo nagonsko ve, kaj je zakon. Še več, da bi ugajal odraslim, je bil pripravljen tudi “ubijati” – in to brez občutka krivde. Z nasmehom. Kecec je bil “spontana množica”, maščevalec, idealizirani insider (ki obračuna z *outsiderjem*, divjakom) in mali superman (ki vse opravi sam in ki ne potrebuje kolektiva).

Kecec je bil tako subverziven, tako nevaren, tako kompleksen, tako protisloven in tako politično nekorekten, da so slovenski filmi potem naredili vse, da bi ga omilili, porezali, skulirali, ustavili, “civilizirali” – da bi ga naredili politično korektnega. Recimo: dodali so mu hibe. V *Družinskem dnevniku* (1961), ki ga je prav tako posnel Gale, imate otroka, Viktorja in Janeza, ki zanemarjata šolo, po malem lažeta in “prekupčujeta”. V *Pastircih* (1973, France Štiglic) imate otroke, “gospodarje muh”, ki se sadistično znašajo drug nad drugim. V filmu *Ne joči, Peter* (1964, Štiglic) imate mulca, s katerim imata partizana več težav kot z Nemci – stalno se bojita, da ju bo “izdal”. V filmu *Ti loviš* (1961, France Kosmač) imate otroke, ki se nagonsko prelevijo v detektive, mesijanske pravičnike – ker je neki švedski turistki izginila denarnica, skušajo prijeti storilca, pri čemer ožigosajo in kompromitirajo mnoge nedolžne, toda na koncu se izkaže, da denarnica sploh ni bila ukradena. V *Nevidnem bataljonu* (1967, Jane Kavčič) pa imate otroke, ki ilegalcu, ranjenemu beguncu, pomagajo pri begu iz okupiranega mesta – ja, poudarek je na kolektivu, na množici otrok, ne pa več na enem samem “vsemogočnem” otroku. Še celo sam *Kecec* je dobil hibe: v filmu *Srečno, Kecec* (1963, Gale) hoče vrniti vid slepi Mojci, toda le zato, da bi lahko gledala njega, patološkega narcisa, v *Kečevih ukanah* (1968, Gale) pa od “vsebine” ostaneta le melodija in psihedelična forma, ki prekrijeta in prikrijeta vsa izvirna protislovja tega lika.

zdenko vrdlovec

JARA GOSPODA ali film d'art



Jara gospoda je prvi slovenski *Film d'art*, in to tako v dobesednem pomenu, v katerem je ta pojem pomenil poroko filma in gledališča, kakor v prenesenem, v katerem pomeni “umetniški film”. Obenem pa je ta komaj peti povojni film tudi prvi slovenski “film nostalgije”, čeprav nostalgije za nečim, česar ne v slovenski realnosti ne v slovenski literaturi (v tem primeru Kersnikovi) in kajpada še manj v filmu nikoli ni bilo. V tem je seveda veličina tega filma, ki je svoj objekt nostalgije sam ustvaril. Najprej tako, da je Bojan Stupica (človek, ki je tedaj poosebljal teater na Slovenskem) Kersnikovo povest “krležiral”, se pravi, da je Kersnikove notarje in pisarje, ki se zbirajo v vaški krčmi, te majhne uradnike posvetne oblasti, katere najvišja instanca je novi sodnik Andrej Vrbanoj, da je torej te podeželske zametke meščanstva predelal v solidno provincialno gospodo, tako da je “jara” gospoda dejansko postala “nova” gospoda.

Stupičev film v slovenski kinematografiji 50. let deluje domala kot “tujek” ali tisto, kar v domačnost vnaša nekaj tujega: po treh tako “teritorializiranih”, na zemljo (*Na svoji zemlji*, 1948, France Štiglic), morje (*Trst*, 1951, F. Štiglic) in gore (*Kecec*, 1951, Jože Gale) vezanih, nekakšnih *heimat*, “domačijskih” filmih, je *Jara gospoda* videti, kot da je brez svojega ozemlja in kraja – mar je tisti trg, kjer se zvečine dogaja, sploh kdaj imenovan ali pokazan v kakšnem totalu? In če je videti tako “deteritorializirana”, mar ne zato, ker na slovenskem ozemlju uprizarja nekaj, kar se tu nikoli ni zgodilo, namreč “buržoazno revolucijo”? Kar je temu ozemlju domače, je tisto, kar opisuje Kersnik, ko Andreja Vrbanoja kot najvišjega predstavnika jare gospode v krajši epizodi konfrontira z župnikom ter tako aludira na “temeljno” slovensko politično nasprotje med liberalci in klerikalci. Stupičeva *Jara gospoda* pa želi biti bolj “evropska” in v slovensko sceno vtisne zgodovinsko sled z vpeljavo razrednega boja med plemstvom in meščanstvom.

Toda ta boj (v obliki sabljaškega dvoboja) se gre le tisti, ki ga je zgodovinsko že izgubil, plemstvo torej, medtem ko se jara gospoda s plemstvom niti toliko ne bori, kot je z njim fascinirana. Nič čudnega, če je zato vpeljana na tako porogljiv način (na graščini Orlovih je pet mladih diplomantov – zdravnik, slavist, policijski inšpektor in dva pravnik – predstavljenih kot “pet bivših kmetov”). Ta plemiški porog je pravzaprav prolog v igro, v kateri “stara” gospoda dopusti “mladi”, da zasede njeno mesto na nekem provincialnem avstro-ogorskem družbenem odru. Vsa ta sekvenca na graščini Orlovih je precej teatralna, a ta vtis bi prej

kot kakšni nerodnosti filmske režije pripisali njenemu namenu, da to menjavo oblasti prikaže kot “teater” oziroma kot nekakšno “kakor svet staro igro”, kjer se na istem odru samo menjavajo igralci v večno istih vlogah oblastnikov in gospodov. Ta “igra” ima tudi svoj delež lepote, ki jo nostalgija slika prav v portretih tistih, ki odhajajo ali ki so že popolnoma izgubljeni v svojih spominih: edini in pravi objekt nostalgije je torej plemstvo. Drugi moment “nostalgije lepote” pa je prizor, kjer je ta “teater” menjave gospode še opisan in poudarjen s prispodobno o veččah, ki jo v razpoloženju melanholične okajenosti izrazi Pepe-Žozef: jara gospoda naj bi se torej kot večča zaletavala v grajsko svetlobo in, z njo preslepljena, spregledala, da “bodo za njo prišli zmeraj drugi”.

Toda bolj kot s to prispodobno je ta zaslepljenost ponazorjena z melodramskim trikotnikom, s katerim je Stupica v slovenskem filmu začrtal formo demokracije kakšnih 40 let prej, preden je do nje res prišlo. Demokracija, kot vemo, predpostavlja prazno mesto oblasti, za katerega se vselej poteguje “še nekdo drug”. No, in mar se prvi in spodleteli zametek melodramskega trikotnika v *Jari gospodi* ne začne prav tako, da se Andrej in Pavle spreta in stepeta zaradi grajske gospodične Julije? In njunega spora ne podžiga samo ljubosumje, ljubezenska strast, marveč tudi, če ne predvsem, gosposka zavist, saj je izrecni motiv spopada prav Andrejev očitek, da bi Pavle s pomočjo Julije rad postal gospod. Zavist je po latinsko *invidia*, ki pride od *videre*, torej od videti. In do tiste konfliktne scene pride prav tako, da Andrej prihaja k Juliji, ko je Pavle že pri njej: vendar ne prebledi zato, ker vidi drugega tam, kjer bi rad videl sebe – to še ni zavist, zavist je videti drugega v posesti objekta, ki mu prinaša zadovoljstvo, to pa pomeni, da Andrej pravzaprav bolj zavida Juliji kot pa Pavletu. Julija je tista, ki uživa, uživa v tem, da ji mora Pavle dvoriti tako, da se muči s stavčno analizo (“subjekt – jaz, predikat – obožujem”) in spodletati na objektu, ki ga ne upa imenovati. Julija torej uživa v zapeljevanju, to pa je, denimo, erotična forma oblasti. In prav to je tisto, kar ji Andrej zavida: uživanje oblasti.

Bojan Stupica je neizmerno daleč od Orsona Wellesa, toda njegov Andrej Vrbanoj (ki ga igra on sam) bi vendarle lahko bil “slovenski državljani Kane”. Med to jaro gospodo je edini, ki “ve-kaj-hoče” (in to tudi doseže), je mož individualne iniciative in individualne odgovornosti, skratka, mož protestantske etike, po Maxu Weberu značilne za liberalni kapitalizem. Mar ni že to dovolj, da je *Jara gospoda* tudi edini slovenski film, ki bi bil vreden *rimejka*?

denis valič

FRANTIŠEK ČAP: TRENUTKI ODLOČITVE ali trenutek "podobe-akcije"



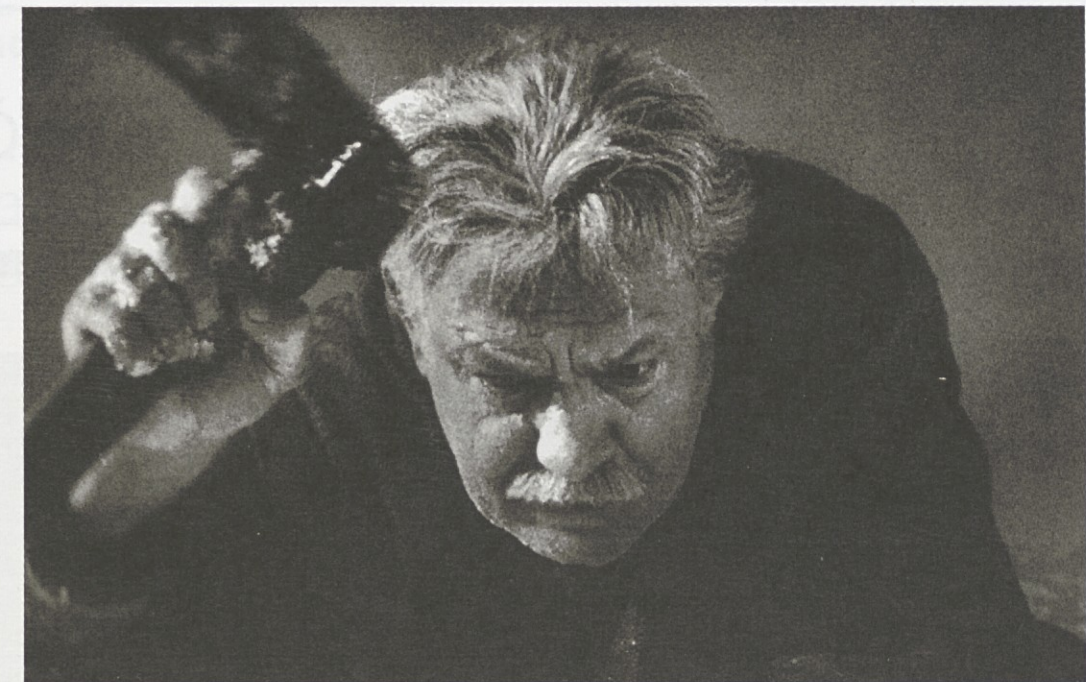
Izjemna priljubljenost komedij, ki jih je režiral František Čap, je botrovala temu, da se je češki režiser v kolektivno zavest Slovencev vpisal predvsem kot tisti cineast, ki je slovenskemu filmu prinesel komedijo in smeh. A čeprav mu že zaradi tega pripada posebno mesto v zgodovini slovenskega filma, ki še dodatno pridobi na teži, ko ta dosežek postavimo v zgodovinski kontekst in ga tako realno ovrednotimo – vse prevečkrat namreč pozabljamo, da je Čap ideološko neobremenjeni žanr komedije vpeljal v svinčenih petdesetih letih, ko je bila merilo umetniškosti filma stopnja "revolucionarne zavesti", ki jo je odražal –, pa je njegov pomen za zgodovino slovenskega filma še veliko odločilnejši. Osvobodil ga je iz ujetosti v okove determiniranosti, enoznačnosti, tudi lokalnosti, in ga povedel na pot k "univerzalnemu".

Prvi korak na tej poti je Čap napravil že z *Vesno* (1953), saj jo je povsem osvobodil ideološke enoznačnosti, se v njej izognil vsakršnemu vrednotenju pravega in nepravega ter celo v pozitivni luči prikazal ljudi, ki "jim je dano uživati življenje z vseh njegovih najlepših strani" (Janko Kos, *František Čap in slovenska filmska komedija*, Ekran, št. 5, 1963). Še pomembnejše pa je morda dejstvo, da je z njo slovenski film iztrgal iz strogo lokalnih, takrat morda celo provincialnih okvirov, ter mu dal pečat univerzalnosti, saj so celo takratni kritički zapisi ugotavljali, da je v *Vesni* vse prikazano tako, da bi se lahko dogajalo "kjerkoli v Srednji Evropi". A takrat so bili časi drugačni, zato je Čapu dejstvo, da je v slovenski film uvedel žanr komedije, ki poleg tega ne upodablja tistega, kar je za Slovence "tipično in ima korenine v naši stvarnosti" (J. Kranjc, *Ljudska pravica*; citirano po *František Čap*, Jože Dolmark, Zdenko Vrđolovec, SGFM, 1981), nakopalo težave, ne pa prineslo zasluženega priznanja. Mnogi so celo postavili pod vprašaj "umetniškost" njegovega filma. Čapu, ki je leta 1952 prišel v Slovenijo, na povabilo takratnega direktorja Triglav filma, kot priznan in mednarodno uveljavljen avtor, čigar filmi so bili nagrajevani tudi na najprestižnejših festivalih, seveda niso mogli očitati, da filmov ne bi znal snemati. Zato so se, izhajajoč prav iz sporne oziroma neobstoječe "umetniškosti" njegovega dela, zatekli k absurdni, kontradiktorni ločitvi med "umetniškim" in obrtnim izdelovanjem filmov (filmska govorica, pa naj bo "obrtna" ali umetniška, se je izoblikovala v procesu pripovedovanja, iskanja načinov pripovedi – v estetskem procesu torej, ali drugače, kot učinek estetskega). Čapu so torej priznali le "obrtniško tekoče izdelovanje filmov". In uradno zgodovino pisje je pri tej oznaki vztrajalo še konec sedemdesetih let ter jo celo podkrepilo s "priznanjem", ki ga je namenilo Čapu, češ da je pozitivno vplival na mlado, še neizkušeno slovensko kinematografijo.

France Brenk je tako leta 1979 v svoji *Kratki zgodovini filma na Slovenskem* (DDU Univerzum, 1979) zapisal, da je František Čap "v času nihanja slovenskega filma med amaterizmom in diletantizmom, med diletantizmom in profesionalizmom" nedvomno pokazal, "kaj se pravi obrtniško tekoče izdelovati filme" in s tem učil mlajšo generacijo slovenskih cineastov.

Čapa kritike nedvomno niso pustile neprizadetega, a podcenjevalno bi bilo, če bi njegov naslednji celovečerni projekt, partizansko dramo *Trenutki odločitve* (1955), razglasili za Čapov neposredni in načrtovani odgovor nanje. Res je sicer, da Čap z njim pokaže, da mu ni tuji tako izrazito "revolucionaren" žanr, kot je partizanski film, ter da zna izbrati tudi pristno slovenske teme – a to stori na resnično svojevrsten, le sebi lasten način ter s tem postavi enega najpomembnejših mejnikov v zgodovini slovenskega filma.

Če je bilo v primeru *Vesne*, komedije torej, še nekako sprejemljivo, da jo je osvobodil spon revolucionarnega duha ter ideološko povsem neutraliziral, pa bi bila enaka gesta v primeru partizanskega filma vsaj nezaslišana drzna. A Čap je naredil prav to: z zgodbo o meščanskem zdravniku, ki med reševanjem ilegalca iz rok sovražnika ubije domobranskega poročnika, nato pa med begom reši njegovo ženo in otroka, ki ga rojeva, pa čeprav ve, da se je znašel v hiši ubitega domobranskega poročnika, in čeprav ve, da ga je njegov oče, brodar, prepoznal ter da mu s tem ponuja možnost, da ga ubije in maščuje sina ... je "čisti" partizanski film pretvoril v mešani žanr partizanske drame, v kateri je izvršen premik glede problemske osredotočenosti iz polja ideologije v polje moralnega in etičnega. Partizanski film je očistil enoznačnosti ter ga ponesel k univerzalnosti, k "poetični metaforičnosti". Morda bi lahko celo rekli, da je Čap s *Trenutki odločitve*, v kontekstu slovenskega filma seveda, ob bok socialrealizmu postavil poetični realizem, z likom zdravnika, čigar dejanj ne določa neka kolektivna in abstraktna "zgodovinska odločitev", pač pa se mora glede zgodovine šele sam odločiti, pa je v slovenski (vojni) film vpeljal prvega individualnega junaka. A ta junak s svojo razdvojenostjo in neopredeljenostjo opozarja še ne nekaj veliko pomembnejšega – na ideološko razcepljenost samega nacionalnega telesa! Tako Čap v *Trenutkih odločitve* v ospredje ni postavil za klasični partizanski film pričakovanega konflikta med partizani in Nemci, pač pa je pozornost usmeril na konflikt znotraj naroda samega, na konflikt med partizani in domobranci, sodelavci okupatorja. Kot prvi je torej spregovoril o temi, ki jo mnogi še danes nerazrešeno nosijo na svojih plečih. •



andrej šprah

BALADA O TROBENTI IN OBLAKU: vprašanje vojne in revolucije zreducira na zavezujoče bistvo individualnega moralnega imperativa

Balada o trobenti in oblaku (1961) v najširšem kontekstu bržkone sodi v okvire podzvrsti partizanskega filma. Vendar pa je France Štiglic v svojem četrtem celovečercu, posnetem po istoimenski literarni predlogi Cirila Kosmača, ki odpira zavezujoča vprašanja obravnave vojne-in-revolucije, odločno posegel tudi onstran same (pod)žanrske specifikke in stopnjeval vidike njene "problemske" naravnosti, kakršno je v slovenski kinematografiji začrtal František Čap s *Trenutki odločitve* (1955) in podčrtal Jane Kavčič z *Akcijo* (1960). Osnovni dejavnik, ki opredeljuje različnost *Balade o trobenti in oblaku* od omenjenih predhodnikov, predstavlja edinstven pogled na vprašanje individualiziranja posameznikovega moralnega delovanja v ekscesnih življenjskih situacijah, izražen v predpostavki – možnosti – svobodne odločitve. Četudi je namreč protagonist, ostareli kmet Temnikar, svojo odločitev, da bo belogardistom preprečil pokol izdanih ranjenih partizanov, sprejel instinktivno, je imel na poti do njene uresničitve več kot dovolj časa, da bi jo spremenil in deloval v skladu s temeljnimi osebnimi "vrednotami" posameznika: skrbjo za obvarovanje svojih najbližjih. Vendar Temnikar odločitev ne spremeni, kljub temu, da si na samotni misiji nazorno naslika možne najgrozovitejše posledice njenega udejanjenja, in kljub dejstvu, da njegova "akcija" nikakor ne zagotavlja trajnega obvarovanja ranjenec. Tisto, kar ga žene v samo eksekucijo, je njegova zavest, da mora za vsako ceno ohraniti svoje človeško dostojanstvo, ki mu je in mu bo omogočilo, da lahko vsakomur vselej "pogleda v oči". Problematika, ki jo razgrinja Štiglicev film, potemtakem niso ideološka ali idejna vprašanja vojne-in-revolucije. Izhodiščni pripovedni zastavki namreč izpričujejo, da *Balada o trobenti in oblaku* preizprašuje predvsem etične dileme običajnega človeka, ki se nahaja daleč od vrvenja revolucionarnih idej. Prej nasprotno. Že sama ikonografija božične mizanscene na odmaknjeni hribovski kmetiji Temnikarjevo družino opredeljuje kot tradicionalno katoliško podeželsko skupnost. Prav tako pa gospodarjevo neodobravanje lovljenja divjačine "na zanko" priča o zakoreninjenosti v starodavnem pojmovanju življenja v popolnem sožitju z naravo ... Izvorno enostavnost v treh stavkih obnovljive "zgodbe" o nesmotrnem dejanju nespametnega, trmastega, staromodnega gorjana režijski prijemi suvereno nadgrajujejo

s poetizacijo filmskega jezika, ki njegovo elementarno tematiko razgrajuje v razvejen niz simbolnih ravni. Nekonvencionalnost estetske zasnovne izpričuje tudi filmska metoda kontrapunkcije, ki strategije linearne naracije klasične realistične pripovedi suspendira z novimi pripovednimi prijemi, značilnimi za - takrat tudi že na Slovenskem - porajajoči se modernizem. *Balada o trobenti in oblaku* tako na sledi duhu časa s poudarjanjem vidikov nadrealnega in fantazijskega izpostavlja kompleksne dejavnike "notranjega boja": v času vojne jim je podvržen tudi tisti posameznik, ki ni "dejavni" udeleženec, a se vedno lahko znajde v nezavidljivi situaciji sprejema - vselej usodne - odločitve. V konkretnem primeru takšna odločitev in iz nje izvirajoča dejanja ne predstavljajo reakcije niti upora, marveč povsem premišljeno delovanje v smeri izpolnitve posameznikove intimne etične zaveze, ki presega dobrobit njegovega osebnega sveta in sega v področja univerzalne potrebe po zaščiti nič hudega slutečih nemočnih žrtev ... Zanamernanje posledic takšnega dejanja, ki ima lahko katastrofične razsežnosti za protagonista in njegovo družino, pa v bistvu predstavlja dejstvo brezpogojnega žrtvovanja, ki je ena tradicionalnih motivik samega žanra, v katerega spada tudi Štiglicev film. Vprašanje nesebičnega, brezpogojnega žrtvovanja - za nekoga oziroma nekaj drugega -, ki lahko vključuje tako drugo osebo ali skupino ljudi kot družbeno ureditev ali "ideale" - je namreč v zvrstnih opredelitvah svetovnega vojnega filma in njegovih specifično izpeljanih podžanrih, kot je bil, denimo, na Slovenskem partizanski film, prej pravilo kot izjema. Na tem žrtvenem principu je tako utemeljena ena ključnih motivik vojnega filma - fenomen vojnega heroja. Tisto, kar starega Temnikarja ločuje od prenekaterega filmskega junaka premnogih vojn, je "outsiderska" pozicija njegovega nastopanja. Pragmatična brezinteresanost njegovega dejanja, ki ga ne pogojuje idejna, ideološka ali čustvena zaveza, temveč edinole "klic vesti", je presežni moment, s katerim Štiglic izpostavlja univerzalno etično držo, ki svojo silovito izpovednost izpričuje zlasti takrat, kadar je obravnava vznemirljivih, nerazrešenih vprašanj nacionalne polpreteklosti obarvana z nespregledljivimi ideološkimi odtentki. •

denis valič

SLOVENSKI ČRNI FILM

Akcija



O črnem filmu v kontekstu slovenske filmske produkcije je skoraj nemogoče razpravljati, kolikor slednje ne postavimo v razmerje do tedanjega jugoslovanskega filma. Argument za takšno potezo ni zgolj najevidentnejši, namreč dejstvo, da je bil slovenski film v celotnem povojnem obdobju, vse do devetdesetih, integralni del jugoslovanske kinematografije, temveč tudi ta, da ima fenomen črnega filma več specifičnih utelešenj v konkretnih smereh znotraj posameznih nacionalnih kinematografij, med katerimi sta tudi ameriška in jugoslovanska (poleg nemške, kjer je sintagma *črni film* retrospektivno podeljena ekspresionistični filmski produkciji 20-ih in 30-ih let, neposrednemu viru navdih za ameriški, žanrsko obarvani film *noir*, še poljska *črna serija*). Ne glede na velik časovni razpon, v katerem se v posameznih nacionalnih kinematografijah pojavljajo te smeri, jim je veliko elementov skupnih – predvsem izraziti pesimizem, naturalistično prikazovanje, osebna degradacija ter degradacija okolja, cinizem in fizično nasilje ter ostali –, v številnih pogledih pa so se prilagodile okolju, iz katerega izhajajo, ter razvile specifične lastnosti. Tako je bil jugoslovanski črni val veliko bližje avtorskim ambicijam francoskega novega vala kot pa strogo žanrski produkciji ameriškega filma *noir*, zanj pa je bila prav tako značilna izrazito kritična drža do tedanje jugoslovanske družbe in vladajoče ideologije. Nenazadnje je bila prav ta kritičnost do ideologije in dogmatizma oblasti povod, da so dela, ki so utelešala renesanso jugoslovanskega filma in so bila sprva združena pod oznako *novi jugoslovanski film*, kmalu postala ožigosana kot ideološko sporna oziroma “črnovalovska”. Dokončni preboj in uveljavitev je novi jugoslovanski film doživel po puljskem festivalu leta 1967, ko so bila prikazana dela kot *Zbiralci perja* Aleksandra Petrovića, *Ljubezenski primer ali tragedija uslužbenke* PTT Dušana Makavejeva, Čengićevi *Mali vojaki*, prav tako pa tudi slovenska predstavnika *Na papirnatih avionih* Matjaža Klopčiča ter *Grajski biki* Jožeta Pogačnika. A Klopčič in Pogačnik nista bila ne edina, ki sta v slovenski film vpeljala estetiko črnega filma, ne prva. Pač pa je bil tudi v kontekstu jugoslovanskega filma eden prvih avtorjev, ki se je v svojih delih že zatekal k uporabi elementov, pozneje prepoznavnih kot znak črnovalovskih filmov, Jane Kavčič.

Njegova *Akcija* je že leta 1960 napovedala tisto temeljno spremembo, ki so jo kasneje utelešala črnovalovska dela. S tem pa je Kavčič ustvaril tudi

prelomni partizanski film, saj v *Akciji* dejanja posameznikov – konkretno majhne skupine partizanov, ki pripravljajo napad na zapor in osvoboditev ujetnikov – ne spodbujajo in vodijo več velike, transcendentne ideje, temveč jo spodbudi neka eksistencialna situacija oziroma njihov občutek tesnobe, porojen iz same realnosti, iz njihove intimne izkušnje realnosti. Hkrati pa je Kavčič v svoje delo vnesel tudi tiste elemente, ki so bili značilni za ameriško inkarnacijo filma *noir* in ki so v prvi vrsti zadevali raven scenografije ter mračne, tesnobe atmosfere, ki izhaja iz nje – “*Akcija je tudi s svojo mračno scenografijo nekakšno potovanje na konec noči*” (Zdenko Vrdlovec, “Zgodba o slovenskem filmu”, *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*, str. 359, SGFM, Ljubljana, 1994). –, hkrati pa tudi druge, v večji meri vezane na samo pripoved, kot je na primer moment nestabilnosti, ki “*zajema vse od oseb in njihovih odnosov do samega dekorja*” (Zdenko Vrdlovec, *ibid.*, str. 360). Kavčič je bil v tem obdobju celo edini, ki si je v tolikšni meri drznil približati ameriškega črnemu filmu, da je svojo *Minuto za umor* (1962) zastavil povsem žanrsko, kot kriminalko, v kateri se loti kritike obscenosti povojne oblasti. Črnemu filmu je bil vsaj do določene mere predan tudi Jože Babič, ki v *Veselici* (1960) in *Poslednji postaji* (1971) podaja nekakšno kritiko povojnih razmer in sesutja vseh iluzij, medtem ko si je Klopčič s prvenecem *Zgodba, ki je ni* (1967) in drugim filmom *Na papirnatih avionih* (1967) pridobil status estetsko najbolj domišljenega in prefinjenega režiserja. Za najbolj skrajnega in radikalnega v svojem pristopu je po izjemnem, skrajno mračnem prvenecu *Grajski biki* (1967) obveljal Jože Pogačnik, medtem ko so Boštjanu Hladniku za njegov prvenec *Ples v dežju* (1961), kot edinemu Slovincu z začetka šestdesetih, kritiki “priznali” črnovalovstvo.

Iz povedanega je povsem razvidno, da črni film v Sloveniji ni nikoli postal gibanje, kaj šele da bi premogel notranjo homogenost. Šlo je za posamezne avtorje, katerih avtorski pristopi so v posameznih delih uporabljal črnemu filmu lastne elemente. V tem pogledu je v kontekstu slovenskega filma najbolj izrazito in najintenzivnejšo avtorsko vizijo, ki se je oplajala v “črmini”, razvil tujec – Srb Živojin Pavlovič, ki je v Sloveniji ustvaril nekatera izmed svojih najboljših del (*Rdeče klasje*, 1970; *Vonj telesa*, 1983).

simon popek

PLES V DEŽJU: hladnik se vrne iz francije, slovenski film popelje v modernizem



Ples v dežju leta 1961 ni pomenil le prelomnice v slovenskem filmu, temveč tudi v tedanji jugoslovanski kinematografiji; v slednji morda ne tako očitno kot pod Alpami, a dovolj korenito, da je kasneje – z zgodovinske distance – obveljal za eno ključnih del v razvoju fenomena, poznanega kot *črni film*. Ali kakor je tedaj zapisal Toni Tršar, poznejši urednik *Ekrana*: “*Hladnikov prvenec je najmočnejša injekcija, ki jo je jugoslovanski film dobil v svoji zgodovini. Ples v dežju postavlja mejo, mimo katere se bosta poslej težko prebila diletantizem in mētiersko jecljanje. Hladnikov film avtomatično dviga kriterije, ki so bili doslej veliko bolj relativni, kot bodo lahko poslej. V letu 1961 smo dobili režiserja, ki lahko s filmskimi izraznimi sredstvi izpove vsako, na videz še tako absurdno misel. Od tod naprej lahko ugotavljamo le še s čim nas je ustvarjalec, kakršen je on, obogatil kot samonikla umetniška osebnost in s čim nas še lahko. Ne zanima nas torej, kako bo kaj povedal – da pripovedovati zna, smo se že prepričali –, zanima nas le še, kaj nam lahko pove.*”

S *Plesom* je Boštjan Hladnik slovenski film popeljal v modernizem. Ne po naključju, saj je od sredine petdesetih let – potem ko je na ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost diplomiral leta 1955 – veliko potoval po Evropi in si nabiral izkušnje; lahko bi ga razglasili za najvidnejšega “internacionalca”, mladeniča, ki si je po evropskih filmskih prestolnicah nabiral izkušnje in se domov vračal z amaterskimi in dokumentarnimi filmi. Že med študijem na Akademiji je leta 1952 obiskal Rim in Centro sperimentale di cinematografia, najstarejšo in najslavnejšo evropsko filmsko akademijo, spoznal Alberta Lattuada in prisostvoval snemanju filma z Gino Lollobrigida. Pariz je bil kakopak ključnega pomena; Hladnik ga je prvič obiskal leta 1954, kjer je pri snemanju opazoval Henrija-Georges Clouzota in Christiana Jaqua, drugič pa leta 1957, ko je petmesečno štipendijo za študijsko izpopolnjevanje raztegnil v skoraj triletno bivanje. V tem času je asistiral velikanom, predvsem Claudu Chabrolu (*Bratranca* (Les cousins, 1958), *Dvojni obrat* (A double tour, 1959), *Naivna dekleta* (Les bonnes femmes, 1960)), a tudi

Philippu De Broci (*Ljubezenske igre* (Les Jeux de l'amour, 1960)) in Robertu Siodmaku (*Katia*, 1959).

Vrnitev v domovino ni bila prijetna; socialistična realnost, zatohlo vzdušje, brezizhodnost, vse to je odražal *Ples v dežju*, njegov celovečerni prvenec, za katerega je inspiracijo našel v romanu Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan*. Sam je v intervjuju, objavljenem v Vrdlovecovi študiji o *Plesu v dežju*, izjavil, da je “*naredil ta film kot neke vrste protest zoper to življenje tu*”. Njegov protest je imel obliko “črne melodrame”, ki je uradnemu komunističnemu optimizmu in aktivizmu oponirala s skrajnim pesimizmom. Hladnik morda ni bil prvi, ki je v slovenski film vpeljal takšno črnogledost, toda bil je najsilovitejši. Leto 1961 je bilo za slovenski film nasploh čudežno; Jane Kavčič je predstavil tesnobe, mračno *Akcijo*, Jože Babič je z *Veselico* vpeljal lik nezadovoljnega, razočaranega kurirja, nekdanjega partizana, ki se v post vojni realnosti ne znajde najbolje, ker se mu zdi, da je povojna stvarnost zatajila partizanske ideale. In prav v igralcu Mihu Balohu, ki je upodobil lik kurirja, je Hladnik našel idealnega interpreta za svojega Petra, slikarja, zaznamovanega z idealističnimi blodnjami o nedosegljivi ženski silhueti na razsvetljenem oknu na koncu slepe ulice. Petrova vizija silhete na oknu je bila seveda zadosten približek filmskemu platnu, da smo *Ples* lahko doživljali kot samorefleksivnega, kot film, ki se zaveda samega sebe, kar je bila nenazadnje značilnost tedanjega evropskega filmskega modernizma – in kar bo v *Papirnatih avionih* (1967) pozneje nadgrajeval tudi Matjaž Klopčič.

Po *Plesu* noben Hladnikov film ni bil več tako mračen in depresiven, sploh v svoji “negaciji ljubezni” oziroma občutku, da je razmerje med moškimi in žensko nekaj povsem nemogočega – ali v najboljšem primeru metaforičnega, kar ponazarja “sanjski” zaljubljeni par, ki se pojavlja skozi ves film. Njegov naslednji film, *Peščeni grad* (1962), ki ga bo posnel za malo denarja, na realnih lokacijah in v kontinuiranem zaporedju, resda kaže sorodno melodramatično strukturo (spodletela ljubezenska razmerja), toda njegov ljubezenski par bo končno deležen realne eksistence.

vlado škafar

KLOPČIČEVSKI MODERNIZEM



Na papirnatih avionih

(Zgodba, ki je ni, Na papirnatih avionih)

Zdi se, da je čas Klopčiču naklonjen. Tisti, ki ga spoznavamo za nazaj, se srečujemo s težko razumljivim odporom do njegovega dela, ki ga je pisala nekdanja filmska publicistika, omamljena najprej z idejo progresivne umetnosti in pozneje, še bolj žalostno, s psihoanalizo. Žal to velja tudi in v prvi vrsti za *Ekran*, ki se je do svojega sodelavca obnašal neverjetno mačehovsko. Njihove besede neslavno tonejo v pozabo, Klopčičevi filmi, posamezne podobe, pa se obnavljajo in pretakajo v kolektivno zavest in spomin.

Danes je Klopčič osrednje ime ne le slovenskega filma, marveč slovenske povojne umetnosti. Velja za klasika slovenskega filmskega modernizma, čeprav so mu nekoč očitali starinskost. Klopčičeva duhovna zakladnica je gotovo francoski novi val, ki ga je doživel iz prve roke in ga zlasti v svojih prvih dveh celovečernih filmih, nastalih skoraj v enem dihu – *Zgodbi, ki je ni* ter *Papirnatih avionih* (oba 1967) –, domala neposredno prenesel v slovenski film. Bolj kot Godardov politični in formalni aktivizem (pri njem se je kalil ob filmu *Nesposobna banda*/Bande à part, 1964) se ga je dotaknil Chabrolov surovi intimizem, Truffautova uglajena obravnava meščanskega hrepenjenja, pozneje pa se je najraje vračal k Resnaisu, njegovemu formalnemu in moralnemu imperativu.

Toda naj je bilo njegovo navdušenje nad novo možnostjo filmskega jezika, nenadejano svobodo filmskega govora, še tako veliko, je vselej kupal k starim mojstrom in se vračal v romantične čase filmske iluzije, najprej h Renoirju, ki ga je zaljubil z *Izletom* (Une partie de campagne, 1936) in zadolžil s *Pravili igre* (La Règle du jeu, 1938). Prav ta pogled nazaj, to večno vračanje v malomeščansko skledo filmske umetnosti, so Klopčiču kar naprej očitali, pri čemer niso pomislili, da je to njegova resnica, da je vendarle meščan, globoko izobražen in uglajeno senzibilen.

Med vsemi slovenskimi filmskimi modernisti je prav Klopčičev modernizem najbolj pristen, najbolj slovenski, zrasel iz tega prostora in njemu

pripadajoč. Z ljubeznijo in poznavanjem slovenske književnosti se je v njem oblikovala globina časa in duha, ki je nova hrepenjenja niso mogla kar tako odplakniti, ampak so z njo vse bolj stapljala. Prvi štirje celovečerci, ki predstavljajo Klopčičev širok ustvarjalni vrh, to lepo ponazarjajo. Chabrolovsko-antonionijevska filmska metafora *Zgodba, ki je ni*, prežeta z bivanjskim strahom mladosti ob nenadnem srečanju s svojo končnostjo v neskončnem času, preide v *Papirnatih avionih* v pristno lično kompozicijo konkretnih drobcev človekovega bivanja, formalno še vedno pod vidnim vplivom, v duhu pa rastoč iz jasnega občutenja domačega okolja, ki v *Sedmini* (1969) zraste v samozavesten mozaik narodovega duha v njegovem najbolj kriznem obdobju druge svetovne vojne, potem pa v pičlih treh letih dozori v fresko slovenskega človeka, *Cvetje v jeseni* (1976), v katerem se na poti od Tavčarja do sodobnosti zrcali njegova stoletna čud.

Klopčič ni sinonim za prevratnega umetnika, družbeno angažiranega ustvarjalca, toda njegova umetnost je vse prej kot reakcionarna. Je preprosto za vse čase. Nikoli ni bil upornik, vseeno pa se iz generacije v generacijo zanesljivo približa odraščajočemu gledalcu z neposrednostjo hrepenjenja, ki tli onkraj zgodovinskih okoliščin in ideologij. *Na papirnatih avionih* je slovenska himna odraščanja in hrepenjenja.

Klopčičev film, ki s časom najbolj pridobiva na vrednosti, pa je gotovo *Cvetje v jeseni*. Danes sem skoraj pripravljen zatrditi, da pomeni vrhunec Klopčičevih filmskih snovanj. V preprosti Tavčarjevi noveli je našel podobe, skozi katere je njegov modernizem dozorel in postal klasika. Lepo je, če kdaj nanese tudi tako, da se avtorjev najbolj priljubljen, s strani kritike pa oporekan film, s časom razodene kot skupna in večna duhovna dediščina. Posebna vrednost *Cvetja* je v tem, da je Klopčič v njem znal hrepenenje modernega filma približati širokemu krogu ljudi. •

zdenko vrdlovec

HLADNIKOVA "KULTURNA IN SEKSUALNA REVOLUCIJA"



Sončni krik

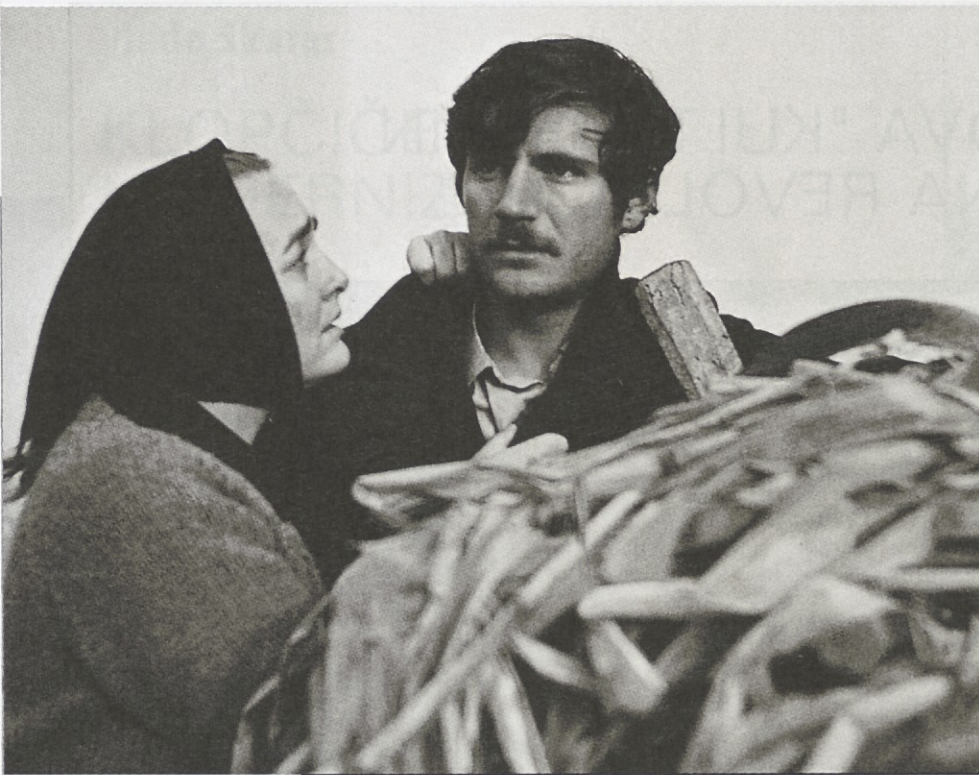
V Sloveniji leta 1968 še ni bilo študentske revolucije, zato pa je s Hladnikovim *Sončnim krikom* dobila tako kulturno kot seksualno revolucijo, obe na mah posredovani prek estetske. Film izbruhne kot kolaž fotografij golih žensk na naslovnih revij in stripovskih risb, prepleten s prizori s Kameleoni, ki se s kitarami in dekleti podijo po letalski pisti. S te steze ne vzleti nobeno letalo, marveč sam *Sončni krik* kot neke vrste "konceptualni" film, ki že s svojo najavno špico prefigurira veliko poznejše glasbene spote, medtem ko je s stripovskimi citati (strip je bil prav tedaj oziroma leta 1965 v Franciji priznan kot nova umetniška oblika, medtem ko smo ga pri nas še slabo poznali in verjetno prej prezirali kot pa cenili) najavil svojo "ludistično" formo. Pri čemer seveda ne gre le za to, da se v filmu včasih pojavijo stripovski "balončki", da bi ponazorili "idejo", ki se je utrnila kakšnemu liku, ali da imajo stripovske risbe (npr. sonca ali lune) kdaj vlogo ločila oziroma označitve zaporedja dni, marveč se "ludistična" forma pozna predvsem v zamenjavi "psiholoških oseb" z "modeli" – seveda ne z modeli v bressonovskem smislu, ampak prej v tistem (igralca kot "avtomat, lutka"), ki ga je v 20. letih 20. stoletja zasnovala ruska avantgardna skupina FEKS (Tovarna ekscentričnega igralca), in morda še bolj v tistem, v katerem poznajo modele v modi in reklami.

Sončni krik je "konceptualni" film tudi kot neke vrste "ideološki projekt seksualne osvoboditve", in prav zato, ker gre za "ideološki projekt", izpeljan v formi stripovske komedije, v filmu ni možen kakšen realizem ali celo naturalizem spolnih odnosov. Ali drugače, spolni odnosi niso reprezentirani, marveč so simbolizirani (z raznobarnimi ženskimi nogavicami, ki zaplapolajo kot zastave na bojnem polju) in metaforizirani (primerjani s telovadbo); edino znamenje, da so se res zgodili, je to, da mora protagonist Tomaž kdaj hliniti, kako je telesno izčrpan. *Sončni krik* je tako, prav paradokсно, na eni strani pravcati manifest o "svobodni spolnosti", na drugi in obenem pa je ta v njem – med vsemi doslejšnjimi Hladnikovimi filmi – najmanj navzoča: kot da bi s spolnostjo kot "potrošnjo" izginila spolnost sama.

Slovenski film je s *Plesom v dežju* odkril erotiko in verjetno bi v Hladnikovi režiji tudi prvič uzrl spolni akt, če ne bi Živojin Pavlovič leto pred

Maškarado posnel *Rdeče klasje* (1970), kjer se v nekem prizoru gola Zefa v hlevu valja na perju s političnim aktivistom Hedlom in ječi od sreče, da je končno dobila "moškega v hišo" (sicer gre za *coitus a tergo*), medtem ko njen mož, betežni stavec, umira od voyeurskega pogleda na ženino uživanje. Gostujoči srbski režiser je torej slovenski film oskrbel z dobesedno naturalistično podobo spolnega akta, ki jo je čez deset let še ponovil v *Nasvidenje v naslednji vojni*. Ampak vmes (oziroma kmalu za *Rdečim klasjem*) se je pojavila *Maškarada* (po scenariju Vitomila Zupana in z dialogi Dušana Jovanoviča), kjer Hladniku ni preostalo drugega, kot da "seksualno revolucijo", ki jo je napovedal s *Sončnim krikom*, še "ozemlji" in radikalizira ter si tako nakopje cenzurne posege (integralna verzija je bila prikazana šele 1982).

V finalnem prizoru *Maškarade* sta Luka in Petra v postelji, seksata, Petra vzdihuje, kako ga ljubi, Luka pa se malo dvigne, pogleda v kamero in reče: "*Ljubezen moja, tudi jaz tebe ne.*" Ta prizor bi lahko inspiriral Sergeja Gainsbourga in Jane Birkin za njuno popevko in film *Ljubim te, jaz pa ne* (Je t'aime moi non plus, 1975), v Hladnikovi filmografiji pa ima tako rekoč vrednost resnice, ki jo je odkrila njegova erotična "filozofija". Toda takšno vrednost ima bolj zaradi načina, kako je Lukova erotična izjava izrečena, kot pa zaradi njene vsebine: v vsebinskem pogledu je ta izjava izkustvena, utemeljena z Lukovo izkušnjo "strastne ljubezni", ki mu je odkrila (tako ob njegovem vdoru v Gantarjevo zakonsko spalnico kot potem, ko jo je sam zasedel), da lahko seks shaja tudi brez ljubezni. Toda s tem, ko Luka tiste besede izreče s pogledom proti kameri oziroma gledalcu, ves ta prizor na neki način presega partikularno izkušnjo filmskega junaka in postane "sporočilo" hladnikovskega filma. Ta pa se je s tem že zelo približal sadovski definiciji ljubezni, kot je izrečena skozi usta razuzdane nune Delbenove v *Juliette ali vesele zgođe pregrebe*: "*Dajte mi na voljo del svojega telesa, ki bi me lahko za trenutek zadovoljilo, in naslajajte se, če vas je volja, ob delu mojega utegne vam biti všečen.*" S to sadovsko definicijo si včasih pomagajo tudi nekateri interpreti zagonetne Lacanove formule "ni spolnega razmerja": seveda ga ni, pravijo, ko pa gre samo za razmerje med posameznimi telesnimi deli. •



Rdeče klasje

simon popek

NATURALISTIČNA "PODOBA-NAGON". ŽIVOJIN PAVLOVIĆ V SLOVENIJI

Z Živojinom Pavlovićem, ki je v slovenski kulturni prostor stopil konec šestdesetih let, je domači film samo pridobil; s surovo, grobo poetiko je vpeljal slovenskemu filmu skorajda neznane naturalistične principe. Bil je kompleten avtor s trdnimi etičnimi načeli, komunist, anti-titoist, ustvarjal je za časa komunizma, čeprav ni snemal t.i. revolucionarnih filmov. Njegova poetika je zasnovana na begu individualca iz kolektivne zavesti, kar je v času revolucije, ki je seveda kolektivna stvar, lahko hitro pogubno. Človek, ki se noče podrediti kolektivnemu mitu, temveč želi – čeprav v revoluciji sodeluje –, ohraniti svojo individualno pozicijo, zaradi česar njegova usoda neizbežno postane tragična, to je bila Pavlovićeva večna obsesija. Zato so ga nekateri poimenovali kar post-revolucionarni melanholik.

Ne preseneča torej, da so bili njegovi najljubši filmi *Zaseda* ter slovenska *Rdeče klasje* in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Za Pavlovića je bil čas od začetka revolucije do vključno Informbiroja najprivlačnejše zgodovinsko obdobje, ki je kot milje najmočnejše odražalo spopade usod in eksponiralo najbolj čudne like in karakterje. Nekje v tem času se odvija večina njegovih filmov, zagotovo pa vsi najboljši; v njih režiser z demonično obsesijo ("hudičev film") vztraja na propadu posameznika, poeziji gnusnega, glorifikaciji – lahko rečemo kar apologiji – neuspeha. Zakaj? Iz preprostega razloga: ker Pavlović v dobitniku, zmagovalcu, nikdar ni našel prave dramske vrednosti. Takšni so Antić in njegov zli dvojnik (*Sovražnik*), povratnik iz zavora Al Capone (*Vrnitev*, 1966), naivni, osamljeni in prevarani Bamberg (*Prebujanje podgan*, 1967), moralno sprijeni Džimi Barka (*Ko bom mrtev in bel*, 1967), ideološko razklani Ivo Vrana (*Zaseda*, 1969), partijski aktivist Joužek (*Rdeče klasje*) in seveda nekdanji borec iz *Obročča*, Pavlovićeve tretjine omnibusa *Mesto* (1962), edinega "črnovalovskega" filma, ki je bil uradno sodno prepovedan.

Ob vsem naštetem smo lahko ponosni, da je Pavlović vsaj deloma tudi slovenski režiser, saj je zaradi nenehnih težav s producenti in cenzuro, ki so se pogosto končevale z izolacijo in prepovedmi, ter burnih ideoloških reakcij, ki so dokončno eskalirale z *Zasedo*, po kateri v Srbiji skoraj desetletje ni več snemal, v slovenski produkciji posnel kar pet filmov (*Sovražnik*, 1965; *Rdeče klasje*, 1970; *Let mrtve ptice*, 1973; *Nasvidenje v naslednji vojni*, 1980; *Vonj telesa*, 1983), z njimi pa postal neizbrisen

del naše filmske zgodovine. Čeprav je Pavlovićev prvi slovenski film *Sovražnik* zaradi bunkeriranja prve verzije *Vrnitve* hkrati tudi njegov prvi celovečerec, je "slovenski" vendarle le v tehničnem smislu; zahvaljujoč Klopčičevi iniciativi in liberalnejšim razmeram je Pavlović v Sloveniji našel produkcijsko podporo, medtem ko so ga v Srbiji onemogočili.

Rdeče klasje in še posebej *Let mrtve ptice* sta avtorju, ki ni mogel ustvarjati v lastnem okolju, omogočila ustvarjalni obstoj. Hkrati sta ga na zelo plastičen in konkreten način naturalizirala v kontekstu slovenskega tematskega, v določeni meri pa tudi kulturološkega obzorja.

Že Nebojša Pajkić je ugotavljal, da imajo za razliko od srbskih filmov – ti so, ne glede na to, ali so snemani iz roke, s svobodnim gibanjem kamere ali s pomočjo tračnic oziroma s težko kamero, vedno grobo razbiti na sekvence – njegova slovenska dela čvrsto narativno dispozicijo. Tudi v *Letu mrtve ptice*, s stališča *decoupagea* Pavlovićevem najkompleksnejšem filmu, kjer prihaja do eliptičnih skokov, le-te praviloma motivirajo prepoznavni vzročni parametri.

Za razliko od srbskih filmov, ki so po strukturi epizodični, v prizorih pa anarhični, imajo Pavlovićevi slovenski filmi nedotaknjeno pripovedno zgradbo, sestavljeno iz dramaturško funkcionalnih sekvenc, ki jih spremlja organizirana kompozicija prizorov. Enega od razlogov za discipliniranje forme v Pavlovićevih slovenskih filmih bi lahko iskali tudi v njihovi romaneskni provenienci (*Rdeče klasje* je posnel po romanu *Na kmetih* Ivana Potrča, *Nasvidenje v naslednji vojni* po *Menuetu za kitaro* Vitomila Zupana) in scenaristični podpori, ki je ob opustitvi materinega jezika brez dvoma morala postati avtoritativnejša. *Let mrtve ptice* (Pavlović ga je delal skupaj z Brankom Šömmom kot scenaristom) je bil tako ali tako zamišljen kot segment širše, trilogijske celote.

Upravičeno se torej lahko vprašamo, ali Pavlović ni največji slovenski režiser, saj je skupaj s še enim "tujcem", Františkom Čapom, izrazito razsvetljeval slovenski filmski prostor in prinašal nove razsežnosti, predvsem naturalistično reinterpetacijo žanra, kvaliteto, ki jo je prepoznal v industriji Novega Hollywooda sedemdesetih, slogovno zelo sorodnem fenomenu; pri Pavloviću se je odražala tako v njegovih srbskih (*Hajka*) kot slovenskih filmih, predvsem mojstrovini *Nasvidenje v naslednji vojni*, v kateri je prepoznavni motiv trmastega individualca v revolucionarnem času pripeljal do perfekcije. •

bojan kavčič

VOJKO DULETIČ ali "film in literatura"



Na klancu

Kompleksna problematika razmerja med filmom in literaturo se v praksi pogosto reducira na vprašanje filmske interpretacije literarnega besedila, pri čemer prevladujeta – če seveda nekoliko poenostavimo – zlasti dve temeljni metodi, dva na videz povsem nasprotna postopka. V enem primeru gre za čim bolj zvest in natančen prenos oziroma "prevod" literarnega besedila v filmski jezik, kar seveda pomeni nadaljnjo redukcijo omenjene problematike na vprašanje filma kot golega posrednika, v drugem primeru pa imamo opraviti z radikalnejšo filmsko transformacijo ali kar s cineastično "demontažo" literature. Ker pa temeljita oba postopka na neposrednem soočenju z literaturo, se kaj rado zgodi, da na podoben način, čeravno iz docela različnih nagibov, zanemarita avtentične značilnosti filmske govorice. Tako lahko v obeh primerih navsezadnje prevlada literatura, v prvem konkretno besedilo, v drugem pa način označevanja.

Duletičeve ekranizacije del Ivana Cankarja (*Na klancu*, 1971), Prežihovega Voranca (*Ljubezen na odoru*, 1973), Karla Grabeljška (*Med strahom in dolžnostjo*, 1975), Iva Zormanova (*Draga moja Iza*, 1979) in Josipa Jurčiča (*Deseti brat*, 1982) sodijo kajpada v drugo kategorijo, saj je že na prvi pogled jasno, da tu še zdaleč ne gre za golo "prevajanje", marveč za temeljito filmsko preoblikovanje predlog, hkrati pa ostajajo ti filmi vendarle neizbrisno zaznamovani z literaturo. Naj se sliši še tako paradokсно, ampak k slednjemu največ prispeva avtorjev samosvoj vizualni slog, ki temelji na nizanju bolj ali manj statičnih, "zamrznjenih", ne pretirano diferenciranih in pogosto kar ponovljenih, sicer pa likovno prečiščenih, tako rekoč asketsko oblikovanih podob, ki so resda organizirane v notranje sklenjene kadre in celo sekvence, vendar se ne podrejajo tradicionalni narativni logiki. Zelo redki in skopi dialogi so bolj dodatek k podobam kot sestavina pripovedi, filmski junaki pa niso več nosilci, ampak le še udeleženci, če ne kar "objekti" dogajanja, liki, ki se jim preprosto nekaj dogaja. Vidno dogajanje se na ta način ponotranji in se prenese na raven značilnega "dialoga pogledov" med nastopajočimi osebami, kar gledalcu, neposvečenemu v pravila takšnega komuniciranja, še dodatno otežuje identifikacijo. S tem se vzpostavlja potrebna notranja napetost sicer neobičajno strukturirane pripovedi, hkrati pa tudi specifična napetost med filmom in gledalcem, ki se ne more več za-

nesti na privajeni način recepcije. Drugače povedano, z omajanim statusom filmskega junaka in zanikanjem pripovednih konvencij se zamaja tudi privilegirani položaj gledalca.

Slednji na Slovenskem že tako ni posebno trden, saj gre za okolje, ki tradicionalno bolj zaupa besedi kakor sliki. In vendar delujejo Duletičevi filmi, ki temeljijo na zanikanju, tako rekoč na "izbrisu" besede in obenem na neomajni veri v moč podobe, v tem okolju veliko bolj domače, kot bi bilo mogoče pričakovati. Domače se počuti celo gledalec v svoji zadregi in negotovosti, saj gre za podoben zadrego in negotovost, kakršne je vajen iz privzgojenega razmerja do slovenske literature, ki se mu zmeraj ponuja v dvojni funkciji: domačijski in univerzalni, kot svetišče nacionalne identitete in kot Umetnost. Najbrž ni naključje, da se je že ob Duletičevem prvencu, "cankarjanskem" filmu *Na klancu*, pojavila oznaka "domačijskost na univerzalen način", saj njegove podobe preveva ozračje tiste preprostosti in obenem himnične resnobnosti, v kateri se zrcali prav razmerje do nacionalne literarne umetnosti.

Drugo plat "literarnosti" duletičevskih vizualnih podob razkrivajo kompleksnejše zasnove, kot je, denimo, *Draga moja Iza*, nemara njegov (vsaj po zgradbi) najambicioznejši projekt. Ne le da filmska pripoved poteka na več ravneh in v različnih časovnih perspektivah, ne le da zajema celo vrsto nastopajočih oseb, medsebojno povezanih v vseh mogočih relacijah, ne le da nenehno vztrajanje v območju retrospektive, premeščanje časovnih koordinat in pogosto "rezanje" komaj začetega dogajanja v posameznem posnetku navsezadnje docela izbrše "sedanjik" dogajanja, v kombinaciji z največkrat negibno kamero in dodatno "zamrznitvijo" gibanja v kadru pa daje vtis prevladujoče statičnosti – pomembneje je, da skuša v sliki zajeti ravno mentalne in metaforične razsežnosti pripovedi. Še najbolj literarno pa deluje simbol Ize, mladega dekleta, ki se pojavi le nekajkrat in ima za avtorja očitno jasen pomen, v filmu pa vendarle nima prave opredelitve, kot da bi bilo ta simbol šele treba ustrezno komentirati od zunaj. Kajpada ne iz Zormanovega romana, s katerim nimata več ne filmska pripoved ne simbol Ize prav veliko skupnega. "Literarnost" Duletičevih filmov pač ne izvira iz konkretnih literarnih predlog, marveč je vpisana v same podobe oziroma v slikovno govorico. •



Sreča na vrviči

nerina t. kocjančič

SREČA NA VRVIČI IN OTROŠKE USPEŠNICE

Filmi za otroke in mladino so edini žanr, ki se je izoblikoval v slovenskem filmu. In na žalost izumrl v zadnjih desetih letih. Ker je žanr povezan z obrtjo, ta pa je iz t.i. avtorskega filma izgnana. Izumrl je žanr, ki je proizvedel najbolj uspešne slovenske filme. Najuspešnejši med njimi je brez dvoma *Sreča na vrviči* (1977) Janeta Kavčiča, ki je prodaje na tuje televizije doživljal še veliko let po premieri v kinu. Kavčičev film, ki je nastal po literarni predlogi *Teci, teci, kuža moj* Vitana Mala, je prvi slovenski film za otroke, ki je namenjen zgolj njim in odnosi med otroškimi junaki niso zgolj metafora za odnose med odraslimi; ob tem pa film ni preprosto vzgojen, kar je bila karakteristika otroških filmov, ki so nastali pred tem: trije *Kekci* (1951–1968) Jožeta Galeta, *Dobro morje* (1958) Mirka Groblerja, *Ti loviš* (1961) Franceta Kosmača, *Nevidni bataljon* (1968) Janeta Kavčiča. K filmom za otroke ne štejemo obeh Štigličevih filmov *Dolina miru* (1956) in *Ne joči, Peter* (1964), pa čeprav so ju otroci vzeli za svoja. Štigličev edini otroški oz. mladinski film, ki ga je posnel za veliko platno, so *Pastirci* (1973), ki se spet dogajajo izven urbane skupnosti, revni pastirci in njihove usode pa so metafora za prikazovanje izkoriščevalskega kapitalizma. *Pastirci* so problemski mladinski film, ki je morda manj enostaven od *Sreče na vrviči*, vendar pa nima njene "večnosti": v 21. stoletju še vedno živimo v velikih, odtujenih soseskah, kjer je sobivanje stvar skupnega kompromisa. In pes je še vedno človekov najboljši prijatelj, velike soseske še vedno niso in nikoli ne bodo njegovo naravno okolje. To je skrivnostna formula *Sreče na vrviči*: njeni

glavni elementi niso podvrženi staranju. Kar se je npr. zgodilo mladinskim filmom (tudi Kavčičevim), ki so bili posneti po njej. V *Učnih leta izumitelja Polža* (1982) imamo dečka raziskovalca, ki se ukvarja s tehničnimi poskusi, a ti z leti delujejo anahronistično; to se zgodi tudi filmu *Poletje v školjki* (1986) Tuga Štiglica, v katerem nastopa računalnik Vedi. *Maja in vesoljček* (1988) Janeta Kavčiča je prvi slovenski znanstveno-fantastični film za otroke, kjer pa avtorjevo obrtno znanje ni zadostovalo za preseganje slabih produkcijskih zmoglosti ob takem projektu.

Pri *Sreči na vrviči* je zanimivo tudi to, da je Kavčičev najbolj celovit scenaristični prispevek vezan prav na ta film. Iz Malove knjige si je izposodil le epizodo, ko glavni junak pri filmski ekipi dobi za nagrado psa. Vse ostalo je bilo Kavčičevo delo. Kljub nedolžni zgodbi je marksistični center pred nastankom filma avtorju očital, da scenarij ni po meri takratne družbene stvarnosti in da iz njega ne bo nastal umetniški film po meri Štigličeve *Doline miru*. Mimogrede, ob premieri *Doline miru* so slovenski kritiki film odklonili, češ da posnema tuje vzore. Po nagradi v Cannesu so seveda mnenja spremenili.

Nič čudnega torej, da je bil Jane Kavčič tisti, ki je v zadnjem desetletju posnel edini film za otroke – *Nepopisan list* (2000). Toda *Sreča na vrviči* se, žal, ni ponovila. Včasih se tudi deklarirani filmi za otroke ne izkazujejo kot taki. Prehodi so možni v vse smeri. •



nerina t. kocjančič

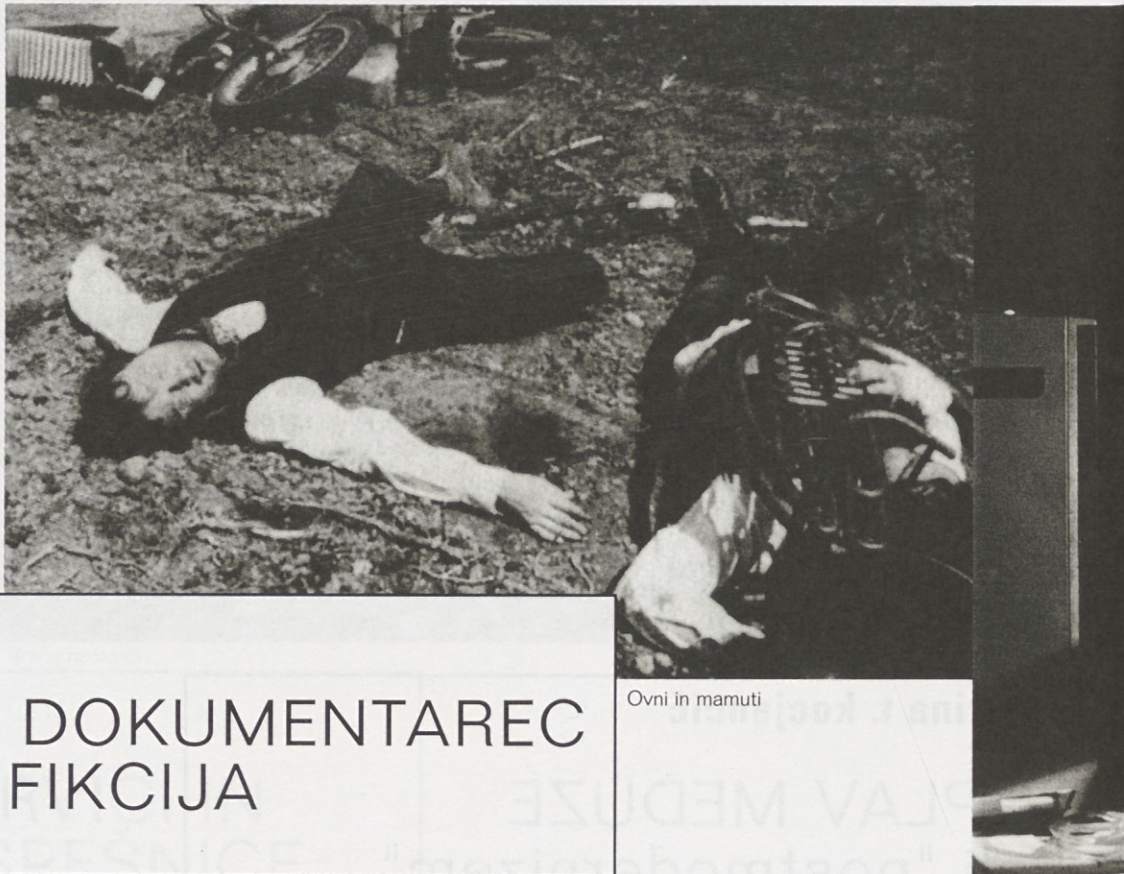
SPLAV MEDUZE ali "postmodernizem"

Karpo Godina je posnel tri celovečerne filme, ki se ukvarjajo z umetniki in umetnostjo. Prvi in nedvomno najbolj uspešen je *Splav meduze* iz leta 1980. Uspešnost filma določata izdelanost oblike in vsebine, kajti *Splav meduze* ni biografija ustvarjalcev umetniške avantgarde dvajsetih let na področju Jugoslavije, ampak je filmska uprizoritev duha te avantgarde. Scenarij za film je napisal Branko Vučičević, ki je z Godino sodeloval tudi pri filmu *Umetni raj* (1990), zadnjem filmu iz "trilogije o umetnosti". Če je bilo bistvo manifesta hrvaškega zenitista Ljubomirja Mičića, da bo balkanski duh prenovil zatohlo umetnost zahodne Evrope, pa nam film, ki prikazuje njegovo delovanje in čas, kaže, kako avantgardisti prenavljajo tudi balkansko ruralno skupnost. Za mladi učiteljici, Kristino in Ljiljano, je srečanje z umetniki avantgardisti priložnost za pobeg iz vsakdanjega življenja na deželi, ki pa nima srečnega konca: Kristina oslepi, Ljiljana pa srečo žrtvuje za poroko z bogatašem. Individualne usode ne morejo ubežati polomu idealov avantgard z začetka 20. stoletja, po katerih umetnost lahko prenovi in izboljša svet. Ujetost umetnosti v realni svet simbolizira znamenita slika Theodora Gericaulta iz leta 1819, ki daje filmu tudi naslov. Slika je nastala po resničnem dogodku, ko se je po potopu ladje Meduza 150 ljudi na splavu borilo za življenje. Preživelo jih je deset. Slikar je upodobil grozljiv in fascinanten boj ljudi za življenje – za golo preživetje se ne odrečejo ničemu, niti kanibalizmu ne.

Ujetost ljudi na splavu, ujetost Kristine in Ljiljane na srbskem podeželju, ujetost idealov avantgard v neizbežno usodo zgodovine. Film lahko niza podobe in simbole časa, ki jim gledalec lahko vedno sledi z distanco, saj se režiser ne poslužuje bližnjih planov, ampak predvsem srednjih

in totalov, ki nam prinašajo filmski album, postmodernistični filmski zapis o vlogi umetnosti v času in prostoru. Ta prostor je v filmu le navidezno zaprt v določeno časovno obdobje, v resnici pa vizualni citati, ki sestavljajo njegov vizualni imaginarij, predstavljajo prerez umetnosti od sredine devetnajstega pa vse do štiridesetih let prejšnjega stoletja. Vse te podobe imajo skupni imenovalec: boj med realnim in izmišljenim. Gericaultova slika je v času nastanka sprožila spore med neoklasicisti in romantiki, podlaga vseh avantgardnih gibanj je bilo sprevačanje že utečenih norm, na koncu pa se je pojavil še film, ki je lahko potvoril samo realnost in ustvaril njeno iluzijo. Konec filma nam s filmskim obzornikom prinaša vdor realnosti v fikcijo, iluzijo dokumentarnosti. Povojni filmski obzornik prikazuje življenje v domu za slabovidno mladino, v katerem naj bi delala učiteljica Kristina. Glas pripovedovalke nam pove, da je filmska ekipa snemala dan po tistem, ko je Kristina umrla. Zaradi tega so njeno truplo začasno spravili v klet, da ne bi motilo snemanja. In čeprav ga ne vidimo, o njem zgolj slišimo, se ob tem nevidnem truplu spomnimo na podobo skoraj mrtvih ljudi z Gericaultove slike. Ujetost ljudi na splavu se izenači z ujetostjo slepe Kristine v domu za slabovidno mladino.

V spoju zvoka in slike je skrita premoč filma nad slikarstvom. Film ni zgolj podoba, čeprav je na prvi pogled ravno to. Toda moč nekega filma, njegova večnost, se skriva v tistem magičnem trenutku, ko zvok v podobi šuma ali besede pridobi moč podobe in jo lahko tudi nadomesti. *Splav meduze* je simulaker o premoči filma, dokaz za to pa je njegovo lastno filmsko "truplo". •



bojan kavčič

ANGAŽIRANI DOKUMENTAREC IN KRITIČNA FIKCIJA

(*Opre Roma, Ovni in mamuti*)

Z angažiranim, socialnokritičnim ali politično provokativnim filmom celovečernega formata slovenska kinematografija do nastopa Filipa Robarja-Dorina ni imela prav veliko izkušenj. Resda je že tudi prej v posameznih filmih mogoče zaslediti bolj ali manj jasno izražene tendence te vrste, denimo v delih Jožeta Babiča in Živojina Pavloviča, v *Grajskih bikih* (1967) Jožeta Pogačnika ali v *Prestopu* (1980) Matije Milčinskega, vendar v celoti vzeto vse do zgodnjih osemdesetih let prejšnjega stoletja ni bilo filma, ki bi se angažirano lotil zgoče aktualne problematike. Prav zato pomenita dokumentarec *Opre Roma* (1983, s podnaslovom *Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet*) in jedka farsa *Ovni in mamuti* (1985), ki se posvečata slovenski ksenofobiji, svojevrstno zarezo, prav zato sta vsaj ob predstavitvi delovala domala ekscenčno in povzročila kar manjši kulturni šok, tudi po dvajsetih letih pa jima ni mogoče odrehati aktualnosti.

Še več, v času naraščajoče nestrpnosti do marginalnih, socialno in kulturno deprivilegiranih družbenih skupin, ki se niso sposobne organizirano zoperstaviti arogantnemu paternalizmu večinske oblasti in sovražnemu odnosu neposrednega okolja, deluje Robarjev dokumentarec *Opre Roma* iz "davnega" leta 1983 nemara celo bolj aktualno kot ob nastanku. Prav romska skupnost namreč v naših razmerah zaseda tisti skrajni rob, kjer ne le izginjajo še zadnji sledovi relativnega "blagostanja" sodobne produkcijsko organizirane družbe, marveč se začenejo pod diskriminacijskimi in segregacijskimi pritiski rušiti tudi njene temeljne norme. In Robarjev dokumentarec govori tako o Romih samih kot o slovenskem odnosu do "Ciganov", pri čemer zajame vse ključne elemente problematike, ki generirajo danes vse bolj odkrito, nevarno in s civilizacijskega vidika samodestruktivno ksenofobijo. Film je še toliko bolj prepričljiv, ker svoje angažiranosti in kritičnosti ne poskuša vsiljevati na direkten, tako rekoč deklarativen način, marveč se raje umakne v navidezno nevtralnost in dopusti, da spregovori "tematika" sama, skoz mozaik prizorov iz romskega življenja, medsosedskih odnosov, konfrontacij, pogovorov, izjav in sposojenih posnetkov pa navsezadnje vendarle uveljavi svoje stališče. Kljub kritični drži ne ponuja lahkega niti zasilne-

ga izhoda, marveč – ravno narobe – pokaže, da ne za Rome kot etnično skupnost ne za Rome kot slovenski problem ni preproste in hitre rešitve. V pretežno igranem filmu *Ovni in mamuti* imamo kajpada opraviti z nekoliko drugačnim konceptom in izvedbo pripovedi, vendar s podobno tematiko, le da namesto Roma kot tarča ksenofobične averzije tokrat nastopa legendarni "Bosanec". Ksenofobija je ustrezno podkrepljena z izdatnim odmerkom nacionalizma, kritična drža avtorja pa eksplicitnejša. Robar navidez neobvezno prepleta sestavine igranega, psevdodokumentarnega in dokumentarnega filma ter elemente drame, komedije, burke, satire, farse, groteske ipd., vendar ta "polifonična" montaža ponazarja sociološko metodo, kot je ugotovil eden od kritikov. Slovenski nacionalizem skuša karikirano opredeliti zlasti z dveh vidikov: kot "folklorni" in kot psihopatološki fenomen. Prvi vidik uteleša zapita mladeniča v narodnih nošah, ki v nedogled kolneta čez "Bosance" (njihov glavni greh naj bi bil, da zapeljujejo poštena slovenska dekleta), naposled pa svojo ljubezen do rodne grude izpričata na kar najbolj konkreten način, ko se z značilnimi gibi vržeta na zemljo. Drugi vidik ponazarja individuuum, ki mladim "južnjaškim" fantom grize ušesa, kar je menda povezano s travmatičnim dogodkom iz njegovega otroštva, ko sta dva "Bosanca" posilila njegovo mater. Obe varianti nacionalizma sta inscenirani povsem v slogu igranega filma, korespondirata pa z dvema "bosanskima" linijama pripovedi (kajpada z različnima nosilnima likoma), ki sta uprizorjeni v dokumentaristični maniri. A prepad med tem, kar se prek kvazidokumentarnega materiala ponuja kot element realnosti, in tistim, kar je uprizorjeno kot čista fikcija, se zdi nepremostljiv. Tu film žal obtiči v precepu, saj njegova "realnost" po prepričljivosti zaostaja celo za vsakdanjo izkušnjo, kaj šele za čistokrvnim dokumentarnim realizmom filma *Opre Roma*, slovenski nacionalizem, ki je uprizorjen kot čista fikcija, pa ne premore prave podlage, saj mu manjka ravno realen, tako rekoč fizični akt nacionalizma. Drugače povedano, slovenski nacionalizem v tem filmu tudi ostane zgolj fikcija, ki se izčrpa v simboličnem aktu združitve z "rodno grudo" (materjo/domačijo).

Ovni in mamuti

andrej šprah

AMATERIZEM, FILMSKI MINIMALIZEM IN/ALI CINEFILIJA



Usodni telefon

(*Krizno obdobje, Usodni telefon*)

Celovečerni prvenec Francija Slaka *Krizno obdobje* (1981) vstopa v svoj prostor/čas kot specifično "dvojno kodirano" ali celo ambivalentno filmsko dejanje. Na eni strani se s formalnim zavzemanjem v okrilju stilске formacije filmskega minimalizma uvršča med tiste cineastične raziskave svetovnega sočasje, ki so predstavljale dejavno opozicijo prevladujočim vrhunecem postmodernistične vizualne pirotehnike, na vsebinskih ravneh pa z izbiro "protagonista", ki ga v temelju opredeljuje apatičnost životarjenja na obstranstvu nezmožnosti sprejetja odločitve, izpostavlja vznemirljivo "pasolinijevsko" ogledalo svoje aktualnosti. Toda v njegovem prvem planu ne odsevajo kritična protislovja turbulentnega sočasje, zaznamovanega z razmahom alternativno-kulturnih vrenj, temveč zgolj popolna ravnodušnost do podrejanja uveljavljenim smernicam življenjskih nujnosti in hkrati nedvoumna odsotnost ambicij po dejavnem nasprotovanju prevladujočim zahtevam "normalnosti". A dejstvo je, da se Slakov prvenec v bistvu ukvarja prav z dejanskim stanjem (duha in sveta), ki je predstavljalo generični dejavnik gibanjske strukturiranosti "drugačnosti" samega obdobja oziroma tistega njegovega dela, ki se je neposredno odražalo v mladinskih subkulturnih gibanjih. Krizno obdobje potemtakem z upodabljanjem občutja totalne izpraznjenosti, prostega teka, brezinteresnosti ipd. opredeljuje tista določila stvarnosti mladih ljudi, ki so predstavljala pomembne značilnosti odporiškega predstavanja. Hkrati pa z osredotočanjem na posameznika kot izrazitega obstranca podčrtuje aktualno situacijo – hotene ali prisilne – neumeščenosti določenega dela mladeži v obstoječi red. Figura Pavla namreč posebej tako vidik *outsiderstva* (izločenosti iz skupnosti oziroma ne/vključljivosti vanjo) kakor dejstvo marginalnosti (življenje na robu družbe) in kot taka predstavlja svojevrsten "univerzalni" paradigmatični lik sočasje. V njegovi (ne)dejavnosti je zaobsežena monotonija vsakdanjosti, ki je zaradi – pogosto ekscenčnih – oblik ambicioznega delovanja subkulture in njenih družbenih aktivnosti ostajala daleč od naslovnic, poročil in analiz tako etabliranih kakor alternativnih medijskih obravnav. Zato pa je dobila svoj glas in podobo v najbolj subtilnih umetniških artikulacijah sočasje, v katerih dragoceni vidik predstavlja tudi značilnost zgoraj izpostavljenega zrcala, ki je na robovih zapognjeno, da v njem vselej odseva tudi bežna slika avtorja – njegov stil, ki opominja, da

je odsevajoča realnost usklajena s specifičnostjo avtorske vizije. Šest let pozneje se Damjan Kozole z *Usodnim telefonom* (1987) znajde na drugem bregu same alternativno-kulturne dejanskosti, na katerem, med drugim, uprizarja tudi nasprotni pol zgoraj izpostavljenih minimalističnih tendenc. V asketsko zasnovani stilski vaji, ki jo avtor sam opredeljuje kot "film-esej", se določila verodostojne obravnave sočasje zdaj zostrijo predvsem na zavezujočih vprašanih znotraj-umetnostnih načel. V temelju se avtorski interes osredotoča na dvojico dopolnjujočih se relacij med filmskimi dejstvi: odnosom med podobo in zvokom ter razmerjem med dokumentarnim in igranim dispozitivom. V izrazito cinefilski maniri metode filma-o-filmu, prepredeni z nastavki sodobnih, pa tudi tradicionalnejših filmsko-teoretičnih dognanj, se poudarki ključnih dilem odražajo v neposrednih dialoških spoprijemih z aktualno – tako domačo kakor tujo – filmsko refleksijo in ustvarjalnostjo. Vendar pa ti ostajajo v striktno fragmentarni obliki, s katero se razpirajo nove in nove ravni kompleksne problemskosti. V njej Kozole, podobno kakor Slak, igra na karto dvojne šifriranosti, ki pa se to pot s svojo dejanskostjo ne ukvarja neposredno, temveč skozi nize aluzij in prenesenih pomenov. Na "teoretski" strani se v citatomaničnem preigravanju registrov filmske misli razpirajo problemi, ki so se zaostriili po zlomu novega nemškega filma kot zadnjega velikega gibanja filmskega modernizma. V območju navezav na svojo pričujočnost pa se tako v glasbeni opremi Otrok socializma – ene ključnih tedanjih novovalovskih zasedb –, ki kulminira v "spotu" celotnega komada nosilne teme, kakor tudi v castingu, v katerem "nastopajo" nekateri vidni akterji (z) ljubljanske alternativne in mlado-filmske scene, ne odraža zgolj *hommage* njenim poglavitnim izpostavam, pač pa se osvetlujejo tudi vidiki lastnih ustvarjalnih korenin. In to seveda ne zgolj v produkcijskem smislu, ki *Usodni telefon* opredeljuje kot prvi celovečerec v ŠKUCovi filmski redakciji E-Motion film – nastal s prispevkom sredstev za montažo FilMOTEKE 16 iz Zagreba –, marveč predvsem v načelih kulturnega součinkovanja, ki je v poznih osemdesetih pod skupni interesni imenovalce pogosto združevalo ustvarjalce z najrazličnejših, na prvi pogled docela "nekompatibilnih" kreativnih območij.

simon popek

ZAKAJ IN KAKO SE JE SLOVENSKI FILM ZAČEL LETA 1997?



Outsider

Renesansa slovenskega filma se je v bistvu začela že v zgodnjih devetdesetih, a ne v polju celovečernega filma, ki so mu v tistem času – takoj po osvoboditvi – brutalno rezali sredstva za produkcijo, temveč v “zibelki”, s študentskimi filmi, s katerimi se je AGRFT uspešno predstavljala po festivalih, predvsem v Münchnu in Tel Avivu. Boljše čase slovenskega mladega filma je konec osemdesetih s svojim *Bilo je nekoč* (1989), poetičnim posvetilom Sergiu Leoneju, s katerim je zmagal v Tel Avivu, napovedoval že Aleš Verbič, dokončno pa veliko številčnejša generacija, ki je eksplodirala v letih 1991 in 1992. Tedaj je s *Kozo, ki je preživela* v Münchnu triumfiral Sašo Podgoršek, prav nič nista zaostajala Maja Weiss z *Balkanskimi revolveraši* in Miha Hočevar z *Zakaj jih nisem vseh postrelil?* Temelji novemu slovenskemu filmu so bili postavljeni, utrdila jih je še naslednja generacija študentov, ki je sredi devetdesetih v Münchnu prejela prestižno nagrado za najboljšo akademijo.

A ponovno se je izkazalo, da sta “vajeniška doba” in “profesionalizem” dva svetova; z domačim filmom se je zadnjih deset let dogajalo, kar se je pač dogajalo; bil je podcenjen, osovražen, podplačan, vendar mu je v drugi polovici devetdesetih uspel omenjeni preporod, predvsem po zaslugi generacije, ki je združila tako domače “akademike” (Šterk, Podgoršek, Košak ...) in “legionarje” s tujih filmskih šol (Burger) kot “naturščike” oziroma režiserje, ki so k filmu pristopili brez formalne izo-

brazbe (med mlajšimi denimo Cvitkovič in Anzeljc, med starejšimi Kozole). Številni so zaradi drugih interesnih sfer (reklamni filmi), nerazumevanja državnih ustanov ali posvečanja drugim formam (dokumentarci, plesni filmi) prišli do igranih celovečernih prvencev pozno, šele koncem devetdesetih, drugi so med čakanjem na uradni blagoslov preprosto obupali in se podali v gverilo, predvsem po letu 2000, ko je digitalna revolucija izrazito pocenila produkcijske stroške (ne pa tudi postprodukcijskih).

Prelomno obdobje novega slovenskega filma bo nedvomno zaznamovala sezona 1996/1997 (takrat se je festival slovenskega filma odvijal še spomladi, predvajali so tudi filme iz prejšnjega koledarskega leta); ko sta se zgodila dva ekstrema, komercialni in umetniški, Košakov *Outsider* in Šterkov *Ekspres Ekspres*, prvi z 90.000 gledalci v domačih kinih, drugi z nekaj deset mednarodnimi priznanji in kino-distribucijo v Nemčiji, kar se slovenskemu filmu ni zgodilo dolga desetletja. Slovenski film se je končno znebil svoje posiljene “umetniškosti”, nagovoril je gledalca; po drugi strani je bodisi s senzibilnimi deli bodisi s socialno kritično refleksijo stopil na festivalski pohod. S tem se je zgodba o novem slovenskem filmu šele dobro začela; zgodila se bosta vsaj še “Praški študent in falirani študent”, ter prvi val “ženskega” filma. •



V leri

denis valič

"PRAŠKI ŠTUDENT" IN FALIRANI ŠTUDENT

(V leri, *Kruh in mleko*)

Zdi se, da nam retrospektivni pogled na slovenski film devetdesetih let kot eno temeljnih značilnosti razkriva nekakšno dvojnost, dvoličnost tega obdobja; zdi se nam celo, kot da bi imel slovenski film v devetdesetih dva povsem različna obraza, in sicer v več pogledih. Ne povsem na sredini, pač pa korak, dva v drugo polovico devetdesetih se izvrši nekakšen prelom: ni kvantni skok v drugo stanje, toda spregledati ga ni mogoče. Ne gre namreč za spremembo, ki se izvrši zgolj na eni ravni, primernejša bi bila podoba niza domin – ko se je prevrnila prva, so ji neizbežno sledile vse ostale. Podoba je preprosta, mnogim bi se lahko zdelo, da pretirano poenostavlja kompleksne procese. Morda. Vseeno pa to ne spodnese prepričanja, da je temeljni in odločujoči povod, brez katerega prehod v drugo stanje ne bi bil nikoli mogoč, le eden: prebujena kreativnost. Zgodovina slovenskega filma devetdesetih zgovorno priča o tem, da produkcijski pogoji niso odločujoč dejavnik. Ozrmo se na dela iz prve polovice devetdesetih – ni bilo malo primerov, ko je bila (za slovenske razmere, seveda) razkošnost produkcije že skoraj neokusna: vsaj glede na kvaliteto narejenega in na siceršnje mizerno število letno produciranih del. Nasprotno je bila druga polovica devetdesetih (sorazmerno) radodarna z inventivnimi in ne nazadnje tudi pri občinstvu veliko uspešnejšimi deli, ki pa so precej skromnejša državna sredstva (nemalokrat le za povečavo) prejela šele v fazi postprodukcije. S tem ne zanikamo pomena urejenih pogojev dela in financiranja, le njihov odločujoči vpliv. Višina sredstev, ki jih je država vlagala v filmsko produkcijo, se namreč ni občutneje spremenila. Tisto, kar se je najbolj radikalno spremenilo, je bila "ideologija" ustvarjalnosti. Če se zdi, da je večji del avtorjev prve polovice devetdesetih filme ustvarjal zato, da bi izpolnil "poslanstvo" umetnika, pa lahko za avtorje druge polovice devetdesetih rečemo, da so filme snemali iz potrebe, nuje po pripovedovanju, po materializaciji kreativnega presežka. To je bil njihov skupni imenovalc, stičišče številnih in raznovrstnih avtorskih vizij, ki so po letu 1997 povsem spremenile slovensko filmsko pokrajino, avtorje in dela ponovno uveljavile na mednarodnem prizorišču, doma pa slovenskemu filmu vrnile pri občinstvu povsem izgubljen ugled.

A čeprav ni mogoče zanikati, da je slovenski film leta 1997 vsaj z eno nogo že vstopil v novo obdobje, pa se zdi prav tako nesporno, da je odločilni in dokončni korak v tisto, kar danes označujemo za novi slovenski film, naredil šele dve leti pozneje, in sicer z delom avtorskega para, ki je prišel "od zunaj". Ob premieri filma *V leri* leta 1999 sta bila namreč režiser Janez Burger ter koscenarist in glavni igralec Jan Cvitkovič skoraj popolna *outsiderja* v razmerju do slovenske filmske scene. Burger je študijska leta preživel na praški FAMU (ter po vrnitvi posnel TV dokumentarec *Sladka bišica*, 1998), medtem ko je Cvitkovič (po-

daljšani) študij arheologije opravljal v Ljubljani, a se je obstoja slovenskega filma resnično zavedel šele takrat, ko se je zaradi finančne stiske udeležil scenarističnega natečaja za Grossmannovo nagrado (ter na njem zmagal!). Ne glede na to pa se zdi, da prav Burger in Cvitkovič, praški študent in večni študent, v najčistejši obliki utelešata tako proces prenove kot tudi tisto, do česar je pripeljal – novi slovenski film.

Burger, češki prišlek, je s svojim prvencem *V leri*, tako kot Čap pred skoraj petdesetimi leti, slovenskemu filmu vrnil univerzalnost, ki smo jo ob izraziti provincialnosti nekaterih del iz prve polovice devetdesetih že hudo pogrešali; skupaj sta slovenskemu filmu vrnila dialog, besedo, kateri se je le dve leti pred njima Šterk v liričnem prvencu *Ekspres ekspres* (1997), polnem senzibilne cinefilije, raje skoraj docela odpovedal, saj je bila takrat že povsem oropana življenja, le mrtva črka na filmskem platnu; Cvitkovič pa mu je s svojo prisotnostjo na filmskem platnu – večkrat nagrajena interpretacija Dizija, glavnega lika filma *V leri* – zagotovil individualnost, karakter, ki mu verjameš, življenje, s katerim se lahko identificiraš.

Tudi danes, ko je vsak od njiju posnel že svoj drugi celovečerec, ko torej avtorski viziji udejanjata ločeno, lahko nanju gledamo kot na dva obraza enega, kot na dvoglavo pošast novega slovenskega filma. Lahko bi ju predstavili celo kot doktorja Jekyla in gospoda Hyda novega slovenskega filma, vsaj kolikor je prvi nosilec racionalnega principa, drugi pa emocionalnega; kot taka povzemata ter utelešata tisti dve liniji sodobnega slovenskega filma, ki se nadaljujeta na primer s Šterkom na eni strani in Janezom Lapajnetom na drugi. Ob sta izjemna pripovednika, toda pri Burgerju je v prvem planu forma njegove pripovedi, formalna kompleksnost in koherentnost filma kot celote, medtem ko pri Cvitkoviču v ospredje stopijo emocije, katerim podreja tudi samo formo. Poglejmo si konca njunih prvencev. *V leri* se zaključuje s prizorom v kuhinji, v katerem sledimo razpravi o tlačilki in žogi, ki jo imata Beno in Slavko. Burger ju kadrira tako, da sta dejansko ujeta v kader, ki s približevanjem koncu postaja vse manjši, okrog njiju pa je vse več praznine. Tako s formalnimi postopki usmerja "branje" prizora, saj lika in njun dialog ne vzbujata posebnih emocij. Pri Cvitkovičevem prvencu *Kruh in mleko* (2001) pa se v zadnjem prizoru z Ivanom "zбудimo" v bolnišnici, zmedeni. In z njim podoživimo silovit vihar nasprotujočih si emocij, ko ob sebi prepozna ženo Sonjo in sina Robija, lomeči občutek krivde in vzneseno veselje, ker so kljub vsemu spet vsi skupaj. Bleščeča svetloba, tako tuja preostalemu filmu, ter oglušujoči tehno pa le potencirata nekaj, kar smo neodvisno od njiju zaznali že prej. Težko bi trdili, da novega slovenskega filma brez Burgerja in Cvitkoviča ne bi bilo, nesporno pa je, da tak, kot ga poznamo danes, brez njiju gotovo ne bi bil. •

nerina t. kocjančič

MAJA WEISS, HANNA SLAK IN SLOVENSKI "ŽENSKI" FILM



Slepa pega

V slovenskem filmu je bilo glavnih ženskih vlog bore malo, ženskih režiserk celovečernega filma do leta 2002 pa sploh ne moremo šteti. Prva je bila Maja Weiss s filmom *Varuh meje*. Legenda pravi, da je bila sredi osemdesetih Polona Sepe tik pred tem, da postane prva slovenska režiserka celovečernega filma. Minilo je petnajst let, medtem je Maja Weiss pobrala nekaj nagrad na nacionalnih in tujih festivalih za študentske, kratke in dokumentarne filme, napisala scenarij za *Varuha meje*, ga nekaj časa predelovala in končno tudi posnela. Z *Varuhom meje* nismo dobili samo prve režiserke, ampak tudi kar tri glavne ženske vloge v enem filmu. Film je dejansko presegel povprečje slovenskih filmov, v katerih so ženske le "zunanji dodatek, sprožilec za kakšno zdrabo, ne pa tudi liki, v katerega bi se avtorji poglobljali", kot pravi Jane Kavčič v intervjuju s Silvanom Furlanom v knjigi o režiserju, ki je leta 1993 izšla v zbirki Slovenski film. Zdrahe v *Varuhu meje* povzročajo moški, fantomski varuh meje, ki zgodbi o treh dekletih, njihovih medsebojnih odnosih in odnosu do sveta doda kriminalni nadih. Film odlikuje tudi potovalna dinamika iz ameriških filmov sedemdesetih; v *Varuhu* jo nadomesti edinstvena belokranjska pokrajina ob Kolpi, ki jo lahko doživljamo ob spustu glavnih junakinj v kanuju po reki. *Varuh meje* prinaša v slovenski film svežino motivov in pristopa – je ženski film *par excellence*.

Hanna A. W. Slak je *Slepa pega* (2003) posnela tik za *Varuhom meje* in

za razliko od Maje Weiss vseskozi zavračala sintagmo "ženskega" filma, češ da se filmi delijo le na dobre in slabe, ne pa na moške in ženske. Mogoče tudi zato, ker v *Slepi pegi* nastopata ženski in moški lik, ki naj bi bila po pomenu enakovredna. V resnici pa je tudi tu ženski lik motor dogajanja in tisti, ki skuša najti rešitev za tragično situacijo. Ženska junakinja poskuša stvari spraviti iz mrtvega kota – slepe pege, moški junak, ki se šele proti koncu izkaže za njenega brata, pa lastni izgubljenosti noče ubežati.

Varuh meje in *Slepa pega* sta po stilu povsem različna filma: prvi je baročno poln, drugi izčiščen in hladen, vendar pa oba prikazujeta odtujenost in nerazumevanje med ljudmi. Pri Maji Weiss nerazumevanje izhaja prav iz številnih meja, ki jih ljudje postavljajo: meja med moškim in žensko, meja v seksualnosti, glavah in državah. V *Slepi pegi* glavni vzrok nerazumevanja izhaja iz intimne: v družinskih odnosih in med partnerji. Predvsem pa sta to pogumna filma, ki po izbiri tem štrlita iz okvirov slovenske filmske produkcije. *Varuh meje* je prvi slovenski film, ki je prikazal homoseksualno razmerje, *Slepa pega* pa prvi, ki je pokazal na prekletstvo narkomanske odvisnosti.

Slepa pega morda ni ženski film *par excellence*, je pa zato film, ki ima močno žensko junakinjo – in že zaradi tega predstavlja pomemben prispevek k slovenski filmski pokrajini. •

OM: intimni fragmenti nekega potopisa, prvi poskus



Tetraplan Part I. (1981–85)

Tetraplan Part II. (1981–85)

Tetraplan Part III. (1981–85)

Dejstvo je, da se med nami – včasih v obliki duhov, drugič kot zakopani in pozabljeni zakladi, tretjič kot življenje, premajhno ali preveliko, da bi ga lahko videli s prostim očesom – skrivajo filmi ali cele filmografije, o katerih filmska zgodovina ne piše in filmska aktualnost molči. Govorimo seveda o kakovostnih filmih, velikih filmih, pomembnih filmih, ki si take obravnave še zdaleč ne zaslužijo, pa jih je – iz takšnih ali drugačnih, bolj ali manj skrivnostnih in (ne)razumljivih razlogov – vseeno doletela. Na sporedu Slovenske kinoteke, tik preden se je zgodila kulturno-politična katastrofa in je v programskem smislu nehala delovati, se je lansko leto napol po naključju, napol nenapovedano in ob pozni večerni uri znašel srednjemetražni film *La Nuit perdue*, pod katerim je bil kot režiser in scenarist podpisan nihče drug kot Bernard-Marie Koltès. Film je bil predvajan z edine obstoječe 16-milimetrske kopije, šlo je za edini režijski podvig znamenitega dramatika, izkazalo se je celo, da je bila ljubljanska javna projekcija te raritete šele tretja(!), potem ko je bila po svojem rojstvu nekje v šestdesetih (ali sedemdesetih?) enkrat predvajana v Parizu in enkrat v Moskvi. Redki prisotni – sam žal nisem bil med njimi – pričajo, da je *La Nuit perdue* mojstrovina brez primere. Leta 1966 je kamero pograbil nič manj znameniti japonski pisatelj – romantik, postmodernist in ideolog ekstrema – Yukio Mishima ter po svoji istoimenski prozni predlogi posnel film *Yukoku* (The Rite of Love and Death). Uradno film ne obstaja več, saj je Mishimova vdova po moževem ritualnem samomoru leta 1970 zažgala vse obstoječe kopije te blazne, krvave ljubezenske poeme, z Wagnerjevo opero *Tristan in Izolda* podložene generalke za Mishimov *sepu-ku*, v kateri pisatelj seveda odigra tudi glavno vlogo. Neuradno je po ilegalnih poteh ena razpraskana kopija vendarle ušla pogubi in pricurljala na Zahod, kjer zdaj – brez dovoljenja in pravic za predvajanje – prasko cvetijo v lise raztapljajoče se emulzije. Po spletu srečnih naključij mi je film uspelo videti in zagotavljam, da gre za enega najbolj doživetih in kot brezhibna pismenka dovršenih izbruhov srca na celuloid. Marljivo in neutrudno delo profesorja Thoma Andersena je prek njegovega eseja *Los Angeles Plays Itself* predlani pozabi izrgalo revolucijo dokumentarnega filmskega ustvarjanja, *The Exiles* (1961) Kenta MacKenzieja, o katerem je odslej treba govoriti v isti sapi

z mojstrovinaми največjih dokumentaristov tistega in našega časa. Ljubezen do filma je poleg užitka poglobljanja nujno tudi strast po odkrivanju novega in neznanega, pustolovska žilica in naslada tveganja. Da bi izkopali ali se preprosto spotaknili ob diamante, kakršni so našeti zgoraj, ob siloma prekinjene in v pozabo pahnjene poti filmske evolucije, nam ni treba prepotovati Evrope ali odleteti čez ocean v Ameriko ali na Japonsko. Včasih se skrivajo na domačem vrtu.

Lansko pomlad sem tako ob nekem naključnem klepetu prvič slišal za neuradno združbo pod imenom OM produkcija, ki je v Sloveniji v sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih na 8- in 16-milimetrski trak bojda proizvedla kar petdeset filmov, med njimi celo enega celovečernega (ki ga, kakopak, zaman lahko iščemo v *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov*, tako kot v redkih knjižnih in revialnih zapisih o polpretekli zgodovini slovenskega filma lahko z lučjo iščemo vsaj omembo navedene produkcije ali naslove njenih izdelkov). Šlo je za tisto zvrst filmskega ustvarjanja, ki – običajno nerada – pojmovno sliši na ime eksperimentalni, avantgardni, tudi amaterski (ljubitelski zveni lepše) film. Nekaj dni in telefonskih klicev pozneje sva z nemškim prijateljem Olafom (še en OM), ki je bil ravno takrat na obisku v Sloveniji, sedela v avtu in se peljala v staro slovensko mestoce, kjer danes živi in miruje eden ključnih akterjev OM produkcije, njen edini čuvaj in arhivar, ki ne želi, da se njegovo ime omenja vne-mar. Parkirala sva na robu mesta in se po ozkih, zavitih uličicah odpravila iskat naslov pozabljenega arhiva. Vmes se je zmračilo in ulilo in na zvonec pričakovanj sva se obesila prezebla in mokra kot miši. Nasmeljani arhivar nama je odprl vrata, naju porinil v svoje sobane, preoblekel v suhe obleke, posadil za mizo, postregel z žgancico, sestavil 8-milimetrski filmski projektor, od nekod privlekel veliko škatlo, napolnjeno z nešteto majhnimi koluti, in ugasnil luč. Sledila je nepozabna noč, napolnjena s filmi, ki bi – če bi se znašli ob pravem času in na pravem kraju – biblijo avantgardnega filma P. Adamsa Sitneyja odebelili za najmanj eno poglavje. Potovanje prek univerzuma OM (pri čemer mora avtorstvo posameznih filmov ostati zavito v skrivnost – morda jih je posnelo petdeset zanesenjakov ali en sam genij) ni zgolj prerez domala

SLOVENSKI FILM V PROSTORIH DRUGAČNOSTI:

Dislocated Third Eye Series – študija, 1985

vsega, kar se je na tem specifičnem filmskem področju dogajalo v Sloveniji – od filmskih poskusov skupine OHO do sijajnih eksperimentalnih filmov Francija Slaka –, temveč je obenem tudi povzetek (in v marsičem presežek) univerzalnega duha in razvoja avantgardnega filmskega ustvarjanja, zlasti obdobja največjega razcveta in razmaha v ameriškem (newyorškem) podzemlju šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih. Pred očmi so migotale podobe mekasovskih utrinkov lepote *zeitgeista* (*Wizard of Changes – Pozdrav 1. maju*, 1978), brakhageovske abstrakcije (*Aural/In Aurovision/*, 1978), kubelkovski/krenovski formalizem (*Yin-Yang*, 1977–78) in maclainovska norost (*Galactic Supermarket Presents Cosmic Rainbows*, 1977). V spomin sta se najbolj vtisnila dva filma iz konceptualnega trojčka *Dislocated Third Eye Series*. Prvi, *Next Movie – High Noon (Homage to Fred Zinnemann's High Noon)* iz let 1983–84, kot primer v filmski izraz dosledno prevedene kemijske formule adrenalina (po ogledu sva oba z Olafom fizično sopla), in *Bismillah* iz leta 1984 kot – preprosto – nekaj najlepšega in najbolj vrtoglavega, kar sem imel na filmu priložnost videti. Na poti v Ljubljano se je molčalo – moj sopotnik, srečnež, je lahko tudi mižal. Dober mesec pozneje smo v Kinoteki organizirali zaprto projekcijo OM filmov na 16-milimetrskem traku, ki si jih v OM arhivu, opremljenem le z 8-milimetrskim projektorjem, nisem mogel ogledati. Poleg treh kratkih – *Mangiafuoco II.* (1979), *Tetraplan* (1981–85) in leta 1981 dokončana 16-milimetrska verzija filma *Aural/In Aurovision/* – je bil na sporedu tudi celovečerni, dveurni film *Kumbum* (1975–87), kot skalpel (s pomočjo katerega je film očitno tudi nastajal) ostra in pronicljiva analiza človeške percepcije, za nameček pa še čisti avdio-vizualni užitek s podobnim učinkom, kakršnega ima na videorekorder čistilna kaset; *Kumbum* bi želel v prihodnosti videti vsaj enkrat na leto, da prezračim svoj pogled in obenem vsakokrat (kot je vraščeno v njegov izvorni koncept) vidim nov film. Navdušenje je tedaj z menoj delil Koen, šef kinotečnega programa in priča teh dopoldanskih projekcij. Razveseljujoče in zavezujoče je dejstvo, da arhiv OM produkcije dejansko hrani petdeset filmov. Dovolj za alternativen predlog zgodovine slovenskega filma? Pot se šele začinja. •

Nasvidenje v naslednji vojni

V začetku osemdesetih let smo pri nas pričeli specifičnemu preoblikovanju, širjenju in odpiranju kulture in umetnosti v množično kulturo. Nastala je specifična kulturna bitnost, ki smo ji tedaj rekli alternativna kultura. Ta je združevala različne oblike umetnosti in množično kulturo, teorijo, pa tudi alternativne oblike socialnega vedenja in združevanja, namreč 'nova družbena gibanja'. (Aleš Erjavec, Marina Gržinič)

“Dve deli označujeta vstop slovenskega filma v novo desetletje: Splav Meduze Karpa Ačimovića-Godine in Nasvidenje v naslednji vojni Živjina Pavlovića. Pa ne zato, ker sta to dva nova slovenska filma, ki sta nastala v letu 1980, pač pa zato, ker oba prinašata novosti, ki bodo postale značilne za slovenski film osemdesetih let.” (Erjavec, Gržinič 1991: 82) Pričujoča trditev iz knjige *Ljubljana, Ljubljana* Aleša Erjavca in Marine Gržinič, ki se ukvarja z umetnostnimi in kulturnimi tokovi v Sloveniji osemdesetih let, najširše opredeljenimi s pojmom drugačnosti, tako film uvršča med neposredne akterje procesa sprememb, ki so zaznamovale desetletje “prehoda”. Avtorja kulturne dejavnike, zaslužne za družbeno-politične spremembe, shematično delita na dva (mo)dela: na “tradicionalnejši” in “subkulturni”. Za prvega, ki je za svojo artikulacijo izbiral predvsem dramatsko, romanopisno in esejistično formo v sklopu obstoječih medijskih in založniških institucij – z izjemo leta 1982 ustanovljene *Nove revije* –, je bila bistvenega pomena kritika in prikazovanje “pozabljenih ali zamolčanih strani zgodovine”. Za drugega, ki zavzema privilegirano mesto “avtentične kulture” časa, pa je bilo značilno prebivanje na kulturno-družbenem obrobju, na margini, v “podtal-

filmska sozvočja z alternativno kulturo osemdesetih let

andrej šprah



nosti”, iz katere je “rušil ustaljene družbene sheme in vzorce”. V tej strukturi gibanjski dvotirnosti, ki pa se je mestoma združevala in proti koncu dekade vse pogosteje nastopala iz skupnih izhodišč, gre film v celovečerni igrani pojavni obliki iskati na presečišču silnic obeh polov. V določenih segmentih – najbolj v podzvrsti informbirojskega filma – se je namreč odločno spoprijemal prav z omenjenim preverjanjem “resnice” polpretekle zgodovine, medtem ko se je v drugih – tako vsebinskih kakor formalno-estetskih – zavzemanjih pogosto povsem približal nekaterim alternativno-kulturnim tendencam osemdesetih let. Tako je tudi produkcijsko na eni strani ostajal ujetnik modela državne kinematografije (Vrdlovec), hkrati pa je bilo že mogoče slutiti zametke neodvisne produkcije v pojavni obliki AS Filmskih alternativ Filipa Robarja-Dorina, ŠKUC-ovega E-Motion filma in Studia 37. V takšnem na videz morda celo ambivalentnem položaju pa se je nahajal zgolj manjšinjski del slovenske kinematografije, ki se je večinoma brezbrizno prepuščala glavnemu toku produkcijskih teženj znotraj dominantne kulture. V obravnavanih desetih letih je bilo namreč posnetih kar 43 celovečercer, zanimanje za iskanje drugačnosti pa je mogoče zaznati le v slabi četrtini vseh naslovov. Tudi Gržiničeva in Erjavec sta prepričana, da je bilo izrazito pomembnih filmskih podvigov bore malo, pa še ti naj bi nastali predvsem do leta 1986, pozneje pa naj bi šlo v največji meri za “utrjevanje novosti slovenske filmske govornice z začetka osemdesetih”. Zagotovo se je mogoče strinjati s trditvijo, da se angažirana produkcija dekade deli na dva “vala”, ki sta v bistvu časovno opredeljena kar s posameznima “petletkama”, ter da se v prvem jasno odražajo določene novosti, ki so

zaznamovale prihajajoči čas. Dodajamo pa, da je tudi druga petletka navrgla nekaj ponovnega premisleka vrednih filmskih dejanj, morda res ne toliko v formalno-estetskem smislu, vsekakor pa v pomenu součinkovanja posameznih umetnostnih ravni znotraj procesa družbeno-kulturne transformacije, ki je bila v zraku.¹ Zato bi bilo v “prvem valu” poleg uvodoma omenjene dvojice glasnikov novega in filmskih stvaritev, ki jih kot desetletju primerno pomembna označuje “ljubljska” monografija – *Krizno obdobje* (Franci Slak, 1981), *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982), *Butnskala* (Franci Slak, 1985), *Ovni in mamuti* (Filip Robar-Dorin, 1985) –, vredno izpostaviti še omnibus *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (Žare Lužnik, Boris Jurjašević, Mitja Milavec, 1983). Tem najvitalnejšim predstavnikom osemdesetih bi bilo smiselno dodati še peščico naslovov “drugega vala”, ki si tako zaradi zunaj-kakor znotraj-filmskih razlogov zaslužijo posebno pozornost. V mislih imamo predvsem *Hudodelce* (Franci Slak, 1987), *Usodni telefon* (Damjan Kozole, 1987), *Veter v mreži* (Filip Robar-Dorin, 1989) in *Umetni raj* (Karpo Godina, 1990). Vsebinsko so navedeni naslovi opredeljeni s tremi prevladujočimi tematskimi sklopi, ki se ponašajo tudi z določenimi vidiki “politizacije estetike”, značilne za sočasna subkulturna gibanja. Govorimo na eni strani o delih, ki se osredotočajo na nacionalno (pol)preteklost znotraj specifičnega podžanrskega konteksta t. i. informbirojskega filma – *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, *Hudodelci* –, na drugi o skupini filmov, ki se spoprijemajo z neposredno realnostjo – *Krizno obdobje*, *Ovni in mamuti*, *Trije prispevki k slovenski blaznosti* –, in na tretji o filmih, ki v svoji temeljni zasnovi preizprašujejo znotrajumetnostne dile-

me – *Splav Meduze, Usodni telefon, Veter v mreži in Umetni raj*. Seveda se osnovne tematske ravni pogosto prepletejo, kar je očitno v “razmerju do zgodovine” znotraj tistih izpostavljenih del, ki se tako ali drugače umeščajo v preteklost, hkrati pa se samo vprašanje “družbene kritičnosti” v soodvisnosti s “tradicionalnejšo” ali “subkulturno” vizijo soočanja z aktualnimi socio-kulturnimi tendencami izkazuje za izrazito kompleksno problematiko. Zunaj pričujoče kategorizacije tako ostajata le *Butnskala* ter *Nasvidenje v naslednji vojni*. In če lahko avtorsko težnjo naveže Filipčič-Slak, ki je ufilmala kultno Filipčič-Dergančev “ludiistično-absurdistično” radijsko igro iz sredine sedemdesetih, zaradi njene alegorične komponente pogojno uvrstimo celo na mejno območje med teritorijem prvih dveh zgoraj postavljenih “politizacijsko-estetskih” kategorij², pa bi tja težje umestili film *Nasvidenje v naslednji vojni*. S tem nočemo reči, da nima dovolj šne pronicljivosti ali da se morda ne spoprijema z dilemami svojega časa. Nasprotno. Pavlovičev film gledamo kot enega najbolj subverzivnih in aktualnih cineastičnih podvigov obdobja. Le kategorialno se nam zdi bližje uvrstitve v podžanr partizanskega filma, čeprav zaradi prepoznavnega avtorskega naboja pravzaprav še najbolj sodi pod okrilje paradigme avtorskega filma, ki se praviloma uspešno izmika neposrednim razvrstitvenim opredelitvam pogosto redukcionističnih zaznamb. Zato na izhodiščno pozicijo postavljamo prav Pavlovičev filmsko adaptacijo Zupanovega romana *Menuet za kitaro (na 25 strelav)* in njegovo preizpraševanje “*bistva revolucije in njenih posledic*”, kot pravi avtor sam.

Leta 1980 je Živojin Pavlovič ob premieri tretjega celovečerca svojega t.i. “slovenskega opusa” v intervjuju za *Ekran* na vprašanje, ali lahko nemara umetnost predlaga razrešitev nesporazuma med posamezniki in “političnimi reprezentanti” družbe, ki jih Pavlovičevi “slovenski” filmi obravnavajo v časovnem okviru prelomnega obdobja državotvorne zgodovine naroda, odgovoril: “*Ne film ne nobena druga umetniška zvrst ne more predlagati rešitve 'problemov', o katerih je govora v stvaritvah. Kajti ni cilj kazanje na probleme, ni njihovo razreševanje, cilj je predstavljanje totalitete življenja, kar, v skrajnih točkah, ni nič drugega kot poskus prodiranja v skrivnost, ki jo s sabo prinaša življenje. To skrivnost lahko včasih zaslužitmo s pomočjo tako imenovanih tekočih problemov našega vsakdanjika, drugič s pomočjo drugih in drugačnih opažanj.*” (Pavlovič 1980: 17)³ Takšno prepričanje ne izkazuje samo zaveze določenemu pojmovanju umetnosti, ki sta ga – čeprav izhajajoča iz različnih formalno-estetskih izhodišč – med cineasti odločno zagovarjala na primer Pier Paolo Pasolini ali Andrej Tarkovski, temveč razkriva tudi neposredni dialog z zavestjo o “totalnosti umetniškega koncepta” kot edinega načina boja proti totalitarnosti političnega diskurza, ki je v osemdesetih še vedno obvladoval področje slovenske kulturno-družbene dejanskosti. V navedeni Pavlovičevi maksimi je namreč zaslediti tudi konkretno sozvočje z analizo, ki je dobrih deset let pozneje prepričana, da je (bila) potreba po totalnosti v umetnosti predpogoj njenega dejavnega vpisa v družbeno sfero. “*Že na samem začetku desetletja smo pričeli temu preoblikovanju, odpiranju in širjenju kulture in umetnosti k množični kulturi – in 'alternativna scena' je značilen primer tega preoblikovanja. Le s totalnostjo svojih konceptov in s celostnostjo svoje produkcije in prezentacije si je umetnost sredi osemdesetih let lahko izborila svoj prostor v družbeni in kulturni stvarnosti, ki jo je popolnoma obvladoval politični diskurz. Vendar pa umetniška totalnost ne pomeni totalitarnosti, čeprav sta se ta dva pojma pogosto zamenjevala.*” (Erjavec, Gržinič 1991: 19) Vprašanje, ki se postavlja, pa je, na kakšen način oziroma s pomočjo kakšnih opažanj so se različne alternativno-umetnostne tendence osemdesetih skušale – kot akterji kritičnega preizpraševanja vesti svoji sočasnosti – umestiti v neposredno družbeno realnost. V mislih imamo dejstvo, da je – manjši – del umetnostnih hotenj dekadice izražal težnjo po konkretni kritiki in neposrednem “obračunu” z vladajočo ideologijo in etabliranimi kulturnimi tokovi, medtem ko je bila v drugem – prevladujočem – polu na delu predvsem taktika posrednega razkrivanja cesarjeve golote, ki je v veliki meri terjala tudi zavzet teoretski instrumentarij za “ozaveščanje” zainteresirane javnosti. Govorimo seveda o “razčlembah” civilne družbe na njena temeljna konstitutivna gibanja, ki so “... ne le zintrigirala, marveč sredi 80. let že tudi hegemonizirala družbeno zavest in odločno zaznamovala oblikovanje vse bolj razpoznavne nove demokratične politične kulture”. (Mastnak 1992: 57)⁴ Osrednji dejavnik civilne družbe v Sloveniji so bila nova družbena gibanja, ki so zrasla iz mladinskega aktivizma. Povedano drugače: v najbolj dejavnem izhodišču “drugačnosti” so se nahajala mladinska gibanja,

ki jih je “... smiselno razločevati na subkulture, subpolitike in kontrakulture. Mladinske subkulture so tista gibanja mladih, ki oblikujejo predvsem lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila (na primer rock-erji); mladinske subpolitike so tista gibanja mladih, ki razvijajo predvsem radikalnejše oblike političnega prepričanja in delovanja (na primer nova družbena gibanja); kontrakulture pa skušajo subkulturni in subpolitični vidik združiti v enotno držo.” (Tomc 1994: 155–56) Tomaž Mastnak v svoji pronicljivi analizi “civilne družbe pod komunizmom in po njem” izpostavlja predvsem dva določujoča momenta, ki sta pomenila relativno posebnost slovenskega primera v odnosu do “standardnega repertoarja” razpravljanja o civilni družbi kot o strategijah vzpostavljanja obrambnega sistema proti državno-partijski represiji nad protagonisti alternativne scene v Vzhodni in Srednji Evropi. Na eni strani se izkazuje za odločujočo drugačnost metoda delovanja, po kateri so nova družbena gibanja, ki so “odprla prostor razprave in ji vtisnila trajen pečat”, nase gledala kot na alternativo in ne kot na opozicijo. V območja, ki so si jih prisvajala, se je stekalo vse več družbenih akterjev in individualnih energij, ki so s svojo “intelektualno močjo in moralno avtoriteto” v končni fazi “... ne le zaustavili državno-partijsko represijo in vsaj do neke mere ukrotili oblastniško samovoljo, temveč tudi močno vplivali na samo politično oblast”. (Mastnak 1992: 57) Nič manj pomembna pa ni druga slovenska civilnodružbena značilnost, ki se odraža v dejstvu, da je njen koncept “našel pot v politični sistem”. S prevlado reformnih sil v slovenski partiji je civilna družba dobila pomembnejšo vlogo, hkrati pa je tak proces modernizacije v bistvu pomenil tudi konec komunizma. “*Civilna družba je politično zmagala, sam koncept pa je prišel v občo last vseh političnih strank, vladajočih in opozicijskih.*” (Mastnak 1992: 58) V kulturno-umetnostnih strategijah znotraj prostorov drugačnosti kot ustvarjalnega življenjskega okolja civilnodružbene iniciative osemdesetih, ki nas na tem mestu najbolj zanimajo, so najznačilnejše predvsem tiste aktivnosti, ki so v zasnovah alternative in subkulture v njej sami – v procesih njenega formiranja in afirmiranja – pred(po)stavljale dejstvo neke nove kulture in umetnosti.⁵ Območja njenega delovanja so se le redko prekrivala s prostori aktivnosti dominantnih kulturnih praks, ki so se obdajale z obzidjem socialne brezbrzičnosti in “umetniške” večvrednosti. Občasno so se sicer podajala tudi v neposreden spoprijem z etablirano kulturo, vendar pa takšen “boj” zagotovo ni pomenil programskega vodila alternative, temveč zgolj posledico dejstva iskanja oziroma zavzemanja področij, ki so v rokah državnih kulturnikov enostavno odmirala – z opombo, da je bila alternativa že s svojim načinom obstoja dejavnik, ki je samoumevno razjedal stanje družbenega mrtvila, značilnega za “uradni” slovenski kulturni prostor osemdesetih. “*Vprašanje, ki ob vsem tem še vedno ostaja odprto, je ideološko vprašanje konsekvence te nove kulturne produkcije osemdesetih za socialistično družbo, kar je naša družba v tem času nedvomno bila. Medtem ko se zdi, da so za kapitalistično tržišče umetnin ideološke konsekvence v ozadju, so te toliko bolj opazne in pomembne v socialistični družbi, kjer tržišča z umetninami dejansko ni. Tu sta umetnost in kultura navadno tisti, ki 'prebijata' in uhajata ideološkim zaporam. Zato tudi govorimo o tem, da je 'avtentična' umetnost osemdesetih let v Ljubljani v bistvu alternativna umetnost, subkultura, ki prek polja kulture ruši ustaljene družbene sheme in vzorce, ki torej na teh drugih področjih – še posebej političnem – funkcionira kot 'umetnost' in 'kultura' in v tej formi preoblikuje in razkrajja družbeni status quo.*” (Erjavec, Gržinič 1991: 18) Tako smo prišli do točke, ko se pričujoče razmišljanje o sovpadanju tistih tendenc, ki se vdajajo neposrednemu “sesuvanju t. i. realnosti” (Vrdlovec), z onimi, ki se napajajo iz lastnih, znotraj-umetnostnih določil, zvrtniči v prepričanju, da je v sami zasnovi alternativne kulture oziroma subkulture zaobsežena temeljna potreba po določenem družbenem angažmaju, ki sicer ni preprost “neposredni in levičarski angažma”, temveč svojevrstna “*politizacija estetike, ki je vsebovana v sami formi umetniške in kulturne produkcije*” (Kreft). S tem pa smo znova pri izhodiščnem Pavlovičevem načelu zajetja “totalitete življenja”, v kateri smo iskali zven sozvočja s sočasnimi gibanjskimi tokovi znotraj subkulturnih praks predvsem zaradi neizbežnosti hoje po robu “prepovedanih področij”, na katerih se, gnan s stvaritvenim nemirom, lahko znajde umetnik: “*Pripadamo delu človeštva, ki še vedno, zaslepljen z eksplozijo revolucije, ni zmožen z zdravim očesom doumeti ne bistva revolucije ne njenih posledic, ki zadevajo človeško življenje. /.../ Ta biološka protuberanca podivjane množice, ki se po pravilu narkotizira z 'ideali blaginje', pušča za sabo brazde nedoumljivih nasprotij, zaradi katerih se kaže življenje kot krvava bajka. Prisluškujoč utripanju svojih čutil, je umetnik*

tisti, ki vse te zbežnosti, paradoksnosti odseve tega zvrtničnega kaleidoskopa registrira s svojim delom, pri čemer se tega pogosto ne zaveda. Od njegovega ustvarjalnega zamaha bo odvisno, do katere stopnje bo pot, po kateri hodi, gnan z imperativom lastne ustvarjalne nuje, zašla tudi v 'prepovedana področja'. (Pavlovič 1980: 16)⁶ In prav dobro zastražena območja skrbno varovanih "resnic" (pol)preteklosti so predstavljala poglavitne teritorije Pavlovičevega ustvarjalnega interesa. Področje, kamor ga zanese z *Nasvidenje v naslednji vojni*, je tako dejanskost vojne in revolucije oziroma njena tabuizirana "zgodovinska dejstva". Pavlovič jih v svoji značilni naturalistični maniri relativizira s pomočjo spominskega – torej individualno-historično že "ovrednotenega" – pogleda skeptičnega intelektualca Berka, ki tudi v vidikih najelementarnejše nagnosti ohranja temeljno samoiskateljsko zavest. Toda v njej ne odseva potreba po osmišljanju, ampak preprosta težnja po "prodiranju v skrivnost življenja" v njegovi trenutni neposrednosti. Verodostojnost "uradne", s strani zmagovalcev obravnavane preteklosti *Nasvidenje v naslednji vojni* relativizira do ravni absurda, ki pa ne opredeljuje zgolj nesmiselnosti vojne, revolucije, nepreštevnosti nepotrebnih žrtev, temveč odsotnost vsakršnega smisla nasploh – tudi smisla iskanja "prave" resnice same. Pavlovič potemtakem ne odpira prostora za novo interpretacijo vojne, za novo resnico, pač pa upodablja tisti, historični vidik artikulacije "mimobežne" preteklosti, v katerem jo je "... mogoče zajeti samo kot podoba, ki se kot enkratno videnje zablisne v trenutku svoje spoznavnosti". (Benjamin, 1998: 217)

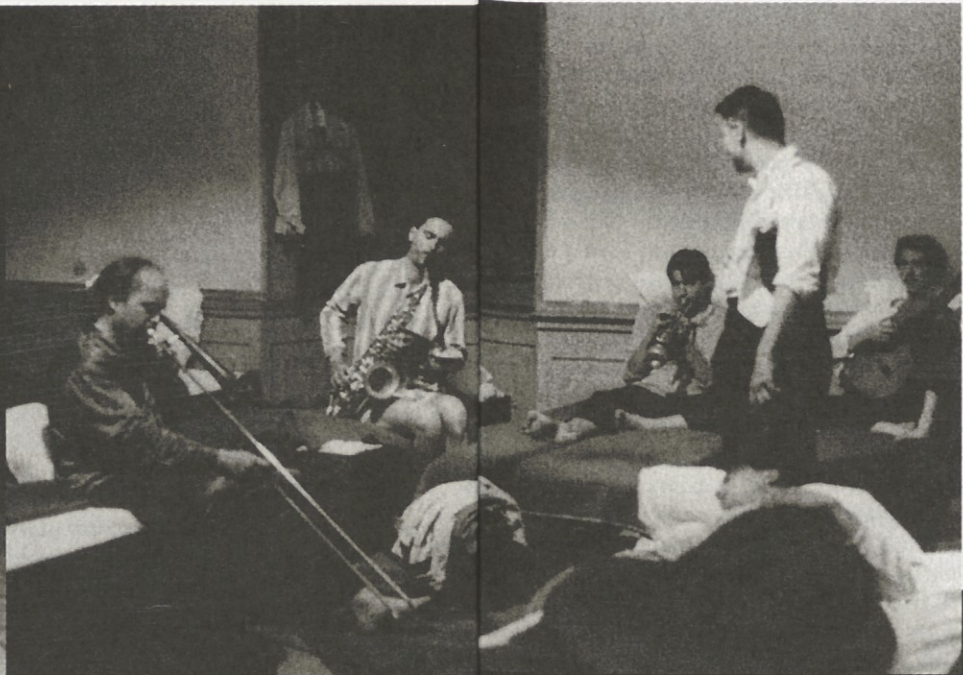
Skupaj s Pavlovičevim "obračunom" s partizanskim oziroma t. i. dogmatskim vojnim filmom je na osmem Tednu domačega filma v Celju leta 1980 doživel premiero tudi težko pričakovani celovečerni igrani prvenec Karpa Godine *Splav Meduze*. Film, ki je v *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov* okarakteriziran kot "ironično-nostalgčna pripoved o avantgardnem umetniškem gibanju", medtem ko ga je avtor sam pospremil na pot z oznako "solzava komedija", je nemudoma pritegnil veliko pozornosti. Po eni strani zaradi dejstva, da je bil Karpo Godina leta 1980 že dodobra uveljavljen cineast, po drugi pa zaradi vsebinske osredotočenosti na eno izmed ekscesnih umetnostnih obdobij v jugoslovanski zgodovini. Osrednja motivika filma namreč obravnava oziroma, morda bolje, rekonstruira natančno določeno zgodovinsko umetnostno gibanje: srbski zenitizem, pomembno avantgardistično izpostavo, ki se je v Jugoslaviji pojavila kot sodobnik evropskih gibanj zgodovinske avantgarde – dadaizma, nadrealizma, futurizma, konstruktivizma itn. Metoda rekonstrukcije, ki jo za svoj ustvarjalni *modus* izbira *Splav Meduze*, se je izkazala za hvaležen kreativni princip, s katerim je bilo mogoče "obnoviti" specifične historične procese, ki so bili odločilnega pomena za – natančno – določen čas in prostor. Ker film konkreten zgodovinski trenutek in njegova gibanjska določila jemlje "dobesedno", kot pravi Zdenko Vrdlovec, si za temeljni rekonstrukcijski postopek izbira citat. Vendar pa vidik restavriranja, temelječ na citatu kot ključnem garantu verodostojnosti, v Godinovem filmu ni namenjen vzpostavljanju določene "zgodovinske fikcije", da bi z njeno pomočjo pridobil gledalčevo zaupanje in s tem njegovo vero v pripovedovano "zgodbo", temveč uporabljeno metodo izkorišča predvsem za možnost "samoidentifikacije", s katero raziskuje tako nekatera lastna določila kakor določila časa, v katerem se film realno – ne diegetsko! – nahaja. S svojimi metodološkimi strategijami se namreč *Splav Meduze* umešča na začetek tiste linije, ki je v osemdesetih na Slovenskem zaznamovala velik del umetniških zavzemanj (predvsem v likovni, glasbeni in spektakelsko-gledališki sferi, kjer so prednjačila umetniška gibanja znotraj NSK-ja, ter seveda na področju angažirane literature). Njihov princip obnavljanja preteklih načinov umetnostnega izražanja je pogosto temeljil na stvaritvenih prijemih, kot so citat, imitacija, kompilacija, mimikrija, parodija, pastiš, palimpsest itn. Vendar pa Karpo Godina z ekipo v svojem prvenecu ni zgolj oral "filmske ledine" znotraj širšega konteksta specifičnega estetskega stila, če ne kar kulturne dominante, ki je v veliki meri zaznamoval(a) umetniški zemljevid Slovenije v osemdesetih, temveč je skušal tudi "idejno" stopiti na teritorij novih pobud, ki so izbruhnile iz ustvarjalnih nabojev preloma sedemdesetih let v osemdeseta znotraj širokega omrežja pretoka energij, zaslužnih za določene "usodne spremembe". Ključne razloge takšne daljnosežnosti gre iskati v aktualiziranju tistih zgodovinsko-umetnostnih procesov, ki jim zaradi njihove univerzalnosti določena obdobja vselej znova vračajo legitimiteto. Ob tej predpostavki ne moremo mimo teorema soobstoja avantgard, kot ga obravnava Lev Kreft v razpravi o "spopadu na umetniški levici". V mislih

imamo predvsem dejstvo, "... da je vsaka prava avantgarda zastopnik prihodnosti gibanja v sedanosti, in torej mora imeti občutek za skupnost do vseh tistih skupin in gibanj, ki so skupno z njeno skupino nasproti vsej dotedanji tradiciji in težnjam po ohranjanju obstoječe umetnosti". (Kreft 1989: 247) In prav vzbujanje občutenja procesa kontinuitete v predpostavki "zastopstva prihodnjega v sedanosti", ki ga postavljamo v neposredno bližino Benjaminovega historičnega stališča, da je treba v vsaki dobi na novo poskusiti "iztrgati tradicijo konformizmu", ki se je hoče polastiti, jemljemo za osrednjo kvaliteto Godinovega prvenca. Torej zgolj "verodostojnost" rekonstrukcije, pač pa v prvi vrsti aktualnost same interpretativne metode v *Splavu Meduze* je tista, ki časovni lok iz dvajsetih v osemdeseta sklene na način relevantne gverilske metode, da lahko z njeno pomočjo sklepa suvereno zaveznitvo součinkovanja v kulturnih bojih svojih angažiranih sodobnikov: "Film je tako prispevek k tematizaciji ideološkega polja, v katerem se giblje na njegovem robu kot njegov eksces, kakor je balkanska umetniška avantgarda ob vsej nepričakovani pomenila prav tak eksces." (Štrajn 1980: 12) In kakor je tak eksces predstavljala alternativa osemdesetih, bi lahko dodali z današnje perspektive, upoštevajoč predpostavko Walterja Benjaminja o "konstrukcijskem načelu" materialističnega zgodovinskega, iz njegovih znamenitih tez "O pojmu zgodovine", kjer poudarja, da k procesu mišljenja ne sodi zgolj gibanje misli, temveč tudi njihovo mirovanje: "Ko se mišljenje nenadoma ustavi v konstelaciji, nasičeni z napetostmi, ji da šok, zaradi katerega se kristalizira kot monada. Historični materialist se loti zgodovinskega predmeta edinole tedaj, kadar stopi preden kot monada. V tej strukturi prepozna znamenje mesijanske pomiritve v dogajanju ali, z drugimi besedami, revolucionarno priložnost v boju za zatirano preteklost. Zazna jo in iz homogenega toka zgodovine iztrga določeno epoho; tako iztrga iz epohe določeno življenje kot tudi določeno delo iz življenjskega dela." (Benjamin 1998: 224)

Ustvarjalni zanos procesa nastajanja *Splava Meduze* je zavel tudi skozi Godinov naslednji film, *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, kjer se je znova zazrl v preteklost. Konkretnije: v obdobje neposredno po drugi svetovni vojni, v čas prve socialistične "petletke", zaznamovane z rekonstrukcijo porušenih in opustošene dežele, ki se je odvijala znotraj delovnih brigad, kmetijskih zadrug in na številnih gradbenih taborih. Ta materialna obnova pa je bila "nadgrajevana" z agitpropovskimi metodami "ozaveščanja" in "prevzgoje" prebivalstva. Osredotočenje na te metode je Godini omogočilo, da s svojim cineastičnim pristopom v delu, ki ga zgodovina formalno uvršča v podzvrst informbirojevskega filma, znova presvetli določeno razmerje med umetnostjo in družbo.⁷ Središčno motiviko *Rdečega boogija* namreč predstavlja glasba oziroma neskladje med jazzom, ki je v tedanjem obdobju pomenil prepovedano, dekadentno zahodnjaško razvado, in tradicionalno "domačo" glasbo, ki naj bi "dvigala moralo" socialističnega človeka. Vendar pa je jazzovska glasba tudi tukaj – podobno kot avantgardistični "happeningi" v *Splavu Meduze* – predvsem osrednja metaforična pripovedna strategija, medtem ko se dejanska ideološka vprašanja znova razrešujejo na "časovni" relaciji med rekonstruirano preteklostjo in neposredno zdajšnjostjo časa nastanka filma – torej začetkom osemdesetih let. Pod krinko konkretno izpostavljenih vsebinskih preokupacij – kot so npr. "obračun" z agitpropovsko ideologijo, "razkrinkavanje" propagandističnega naboja filmskih obzornikov, raziskava razmerja med posameznikovo svobodno voljo in "družbenimi cilji" itn. – se namreč plete tudi subtilno omrežje opredeljevanja ključnih ideoloških momentov, ki skozi upodobljeno dejanskost nekdanosti obravnava določena travmatična dejstva svoje sodobnosti.⁸ Čeprav se metodološko znova soočamo s principom citiranja, se ta sedaj posveča prvenstveno znotraj-filmski motiviki, s tem pa svojo središčno problemskost "povnanja" na formalno raven. Poglavitna dilema se namreč nanaša na vprašanje: "... kaj pomeni, če citat nekega sloga iz preteklosti sam postane ta slog?" (Vrdlovec 1994: 384) Vprašanje, ki ima neposredno sicer v mislih zaključno sekvenco *Rdečega boogija*, pa se posredno nanaša na film v celoti. Omenjena antologijska sekvenca obravnava prizor iz črno-belega povojnega obzornika, ki prikazuje "realno" skupino delavk in delavcev, kako ob svojem prvem srečanju z morjem okušajo, ali je le-to zares slano. V citatu odlomka se znajde tudi "filmska oseba" – Jožef, trobentač iz radijskega orkestra, ki se je, resigniran zaradi neizprosnih zakonov realnosti in nesmiselne smrti glasbenega sodruga Petra, namenil zaigrati svoj poslednji solo. "Sočasnost" oziroma "sovpadanje" dveh različnih časovnosti v eno samo podobo seveda odpira temeljno dilemo *Rdečega boogija*, ki pa se ne odra-



Splav Meduze



Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica



Umetni raj

ža zgolj v "velikem finalu", saj se njegova celotna "estetska" slika, kot pravi Silvan Furlan, razen po dejstvu, da gre za barvni film, v bistvu ne razlikuje kaj prida od "idealizirajočih obzorniških podob". In še ta – barvna – razsežnost je na koncu "poenotena" v "identifikacijskem" momentu samega citata. "Toda ta citat, ta odlomek iz nekdanjega propagandnega filma se ne identificira le z realnostjo prikazanega povojnega obdobja, marveč postane podoba samega Godinovega filma, ki leta 1982 obravnava tisto obdobje – saj za to gre, mar ne, da je težko reči, če gre le za 'tisto' obdobje? Hočem reči, da je tisto obdobje prav toliko 'aktualizirano', kolikor je sama sedanost uzrta kot preteklost." (Vrdlovec 1994: 384) Očitno je torej, da se je osrednja preokupacija Karpa Godine, ki smo jo ob *Splavu Meduze* skušali detektirati s pomočjo Benjaminove maksime "revolucionarne priložnosti v boju za zatirano preteklost", nadaljevala tudi v *Rdečem boogiju*, z odločilno razliko v dejstvu, da je skušal slednji bistveno več "iztržiti" s pomočjo avtentično filmskih elementov. Na ta način je bilo nekako že "napovedano" naslednje filmsko iskanje Karpa Godine: *Umetni raj*, delo, ki se s fenomenom filma ukvarja neposredno, hkrati pa se je izkristaliziralo dejstvo, da je poleg "žanrske" umestitve pod klasifikacijo informbirojevskega filma *Rdeči boogie* potrebno uvrstiti tudi med tista cineastična dejanja osemdesetih, ki v svojih temeljnih zastavkah preizprašujejo znotraj-umetnostne dileme. In tako smo v tokokrogu logične (nad)graditve avtorskega opusa, ki se z enako suverenostjo giblje na dveh, med seboj trdno prepletenih ravneh umetniškega izraza. Z vpisom v svojo neposrednost, ki je med drugim naglašen tudi z že omenjeno zasedbo vlog nekaterih vidnih alternativcev tistega časa, je tako z *Rdečim boogijem* znova odločno podčrtana relevantnost filmske umetnosti kot odličnega "sredstva" določene družbene angažiranosti. Z raziskavo imanentno-umetnostnih problematik pa se nadaljuje "zgodba" seciranja lastne pozicije znotraj sočasnih umetnostnih tokov, potencira se proces "samoidentifikacije", ki jo je poleg klasične postmodernistične predpostavke o "poljubnem kanibaliziranju slogov preteklosti" smiselno osvetliti tudi v historičnem kontekstu. V samem odnosu do zgodovine gre potemtakem iskati poglobitve vrednostne dejavnike obeh izpostavljenih filmov. Kakor dvojnostne strukture obeh ni mogoče obravnavati zgolj skozi interpretacijo "dvojnega kodiranosti dela" kot ene temeljnih značilnosti postmodernistične umetnine, tako tudi njune družbene umeščenosti ne moremo predpostaviti brez navezave na Benjaminovo zanikanje historizma kot vzpostavljajnja "... vzročne povezave med raznimi momenti v zgodovini. .../ Zgodovinar, ki izbija iz tega, da se ne zadovolji več s tem, da mu niz dogodkov drsi skozi prste kot jagode rožnega venca: zajame konstelacijo, v katero je njegova lastna epoha stopila s popolnoma določeno prejšnjo epoko. Tako utemelji pojem sedanosti kot 'zdajšnjost'...

ti', po kateri so razpršeni drobcji mesijanskega." (Benjamin 1998: 225) Povedano drugače: filmski ustvarjalec seveda ni zgodovinar, toda kadar se v zgodovino podaja z jasnim namenom "restavriranja" preteklosti oziroma "rekonstruiranja" preteklega dogodka, da bi z njegovo pomočjo skušal (od)reševati določeno "napetost znotraj starega", je na povsem drugačni misiji kot tisti, ki zgodovino doumeva kot sklenjen sistem stopenjskega sosledja "zaprtih danosti". Nekatere ključne antagonizme, predpostavljene v kreativnih potencialih obravnavanih filmov, morda še najlažje izluščimo iz tistih teženj, ki ustvarjajo napetost znotraj imanentnih procesov postmodernosti v njenem odnosu do modernosti in hkrati do sebe same. V mislih imamo predpostavko Richarda Kearneya, ki v svoji raziskavi *Poetics of Imagining* prihaja do zaključkov, da lahko iz "dvojnostne narave" same postmodernosti določimo tudi njeno razmerje do zgodovine: "... če je modernost drža, uravnavana s predpono pro – pro-gres, pro-jekt, pro-dukcija –, potem postmodernost določa drža, povezana s prefiksom ana – anamneza (ponovno zbrati in re-kreirati, kar je zgodovina zamračila) ali analogija (ponovno izreči določeno stvar pod pogoji druge). Tako lahko postavimo podmeno, da če se 'slaba' postmodernost nanaša na modernost v njenih mejnih pogojih amnezije, paralize in konformizma, potem se 'dobra' postmodernost nanaša na nadaljevanje boja za reanimacijo tistega, kar se poraja v modernosti, in sicer s pomočjo reinkripcije njenih izdanih obljub." (Kearney 1991: 215) Iz pričujoče predpostavke vrednostne dvojnosti pa je le še korak do imperativa za-upanja v "utopični" postmodernizem, ki je – izhajajoč iz teorema "anticipativnega spomina", za katerega je zasluzna kritična teorija Frankfurtske šole – zasnovan na veri v potrebo in možnost "kritičnega ponovnega-razvitja imaginacije". To pa naj bi bila metoda, ki bi omogočila povrniti "izdane zgodbe zgodovine". V tej kompleksni problematiki se ta hip skušamo zgolj dotakniti predpostavke historičnosti kot tistega "jamstva", s pomočjo katerega se je mogoče izogniti popreprošenemu – reprezentacijskemu – izhodišču, ki v zgodovini, konkretnije v tradicionalno pojmovanem zgodovinskem filmu, vidi predvsem "uporabo" preteklih dogodkov za razlago ali utemeljitev dejstev sodobnosti. Gre za že omenjeno razliko med "historicismom" in "pravih historičnih stališčem"; ta je usodnega pomena tudi za "re-aktivacijo" kot "ponovno odkritje", ki lahko reaktivira "historično razumevanje" prvotnih dejanj vzpostavitve družbenega – če se opremo na terminologijo Laclauovih raziskav družbenih odnosov. Dejstvo je namreč, da je Kearneyeva razdelava teorema "utopičnega" postmodernizma v predpostavki "prebujanja imaginacije" pravzaprav stava na elementarno človeško potrebo po "invenciji in re-inveciji zgodovine", ki je globoko vsidrana tudi v sferi družbenih razmerij oziroma njihove radikalne zgodovinskosti.⁹ To pa je območje, ki ga s svojimi raziskavami

štirih značilnosti družbenih odnosov sondira Ernesto Laclau: "Zadnja značilnost družbenih odnosov je njihova radikalna historičnost. To je glede na kontingentno naravo njihovih pogojev obstoja tudi razumljivo. Nikakršne tako imenovane temeljne strukturne objektivnosti ni, iz katere bi 'tekla' zgodovina, ampak je ravno ta struktura historična. Še več, tudi bit objektov je historična, v tem smislu, da je družbeno konstituirana in strukturirana po sistemih pomenjanja. Če nekaj razumemo historično, to pomeni, da to nekaj navezujemo nazaj na njegove kontingentne pogoje nastanka. Še malo ne gre za iskanje objektivnega pomena v zgodovini, temveč za vprašanje dekonstrukcije vsega pomena in sledenja prvotni dejstvenosti." (Laclau 1990: 127) Temeljne značilnosti znotraj razmerij, ki smo jih skušali osvetliti v pričujočih nastavkih, pa seveda niso lastne samo estetski formi gibljivih podob, temveč v veliki meri opredeljujejo tudi kreativne dejavnike nekaterih najbolj reprezentativnih slovenskih ustvarjalcev osemdesetih. Če se, denimo, za hip osredotočimo na NSK kot eno ključnih alternativnih umetnostnih "institucij" obravnavane dekade in izpostavimo metodo "retro principa" kot "regulativne matrice", ki jo v svojem "Programu" člani likovnega kolektiva Irwin opredeljujejo kot sredstvo "... za analizo zgodovinske izkušnje slovenske likovne umetnosti", se znajdemo v vrtincu sorodnih stvaritvenih razmerij. Ne samo, da je so-zvočje prepoznavno v kontekstu socio-kulturnih okoliščin, v katerih "... kriterij družbene funkcije umetnine postane merilo njene estetske vrednosti", kot poudarja Marina Gržinič, očitna je tudi socio-historična podmena, utemeljena v retroimperativu "vpoklica zgodovinske izkušnje": "Irwin s kombinatoriko pikturalne ikonografije različnih izmov ne govori o zgodovini umetnosti, o zgodovini slovenske umetnosti, temveč jo s slikarsko prakso konstruira. Skupini Irwin pri sklicevanju na zgodovino umetnosti ne gre za njeno preprosto 'citriranje', 'prepisovanje' in 'dopisovanje', temveč za postopke konstrukcije in dekonstrukcije. Irwin vzpostavlja reprezentacijske modele slovenske likovne umetnosti kot 'zgodovino, ki se spominja'; poudarja, eksplicira in interpretira zatrite točke predpisane zgodovine slovenske umetnosti ..." (Gržinič 1997: 171)

Če smo doslej ugotavljali, da je razmerje do preteklosti predstavljalo eno temeljnih vodil ustvarjalnih iskanj ključnih akterjev slovenske opozicionalne umetnosti osemdesetih, bomo zdaj skušali pogledati še k tistim avtorjem, ki so razrešitev "usodnih" dilem svojega časa iskali v neposrednem soočenju s sodobnostjo samo. Za razliko od nekaterih – bolj ali manj militantnih – gibanjskih struktur alternative, predvsem glasbe, alter-gledaliških in plesnih praks ter vizualnih raziskav video-arta, so bili na filmskem področju takšni "iskalci", kot ugotavlja Zdenko Vrdlovec, precej "osamljene figure". Med njimi zagotovo najbolj izstopa Peter

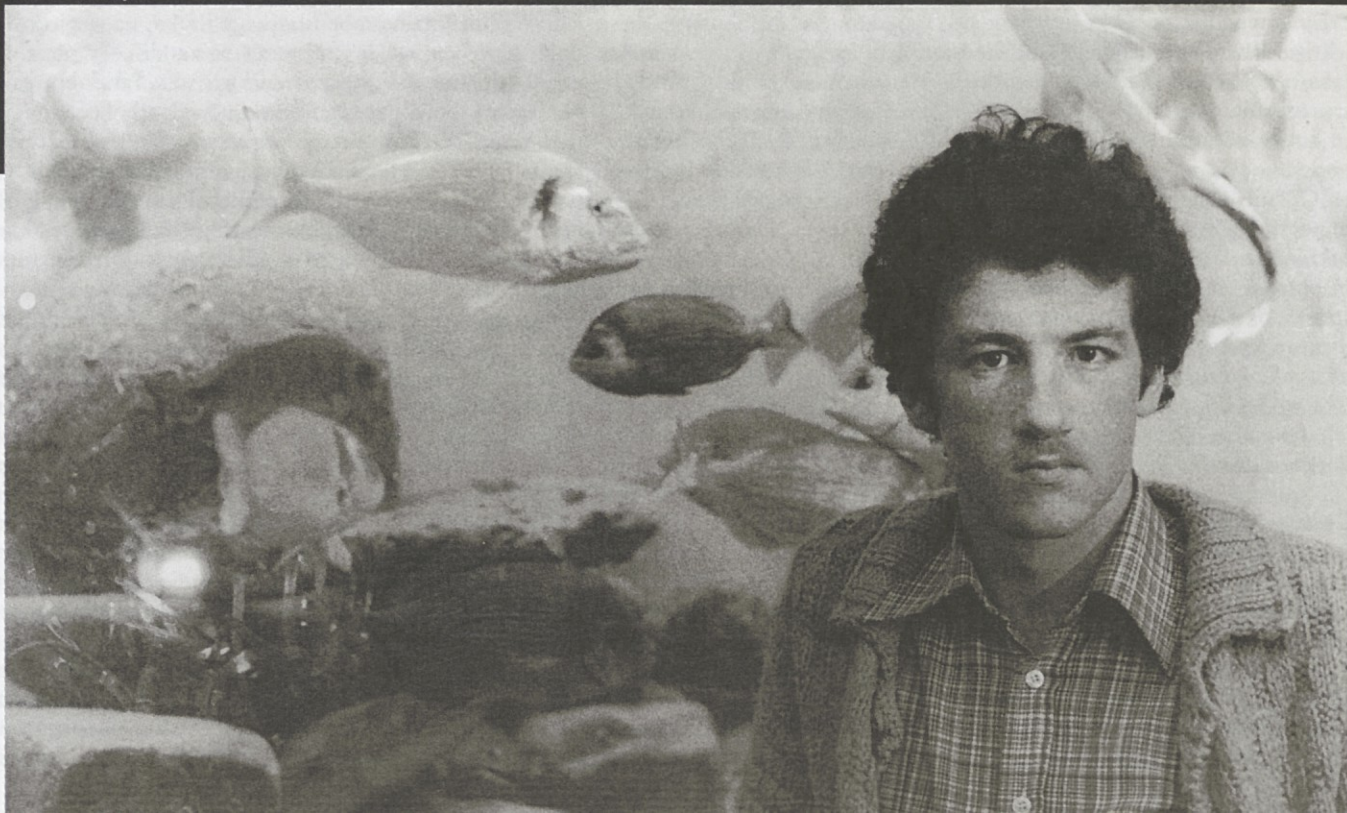
Komel, "tavajoči lik" iz *Kriznega obdobja*, prvenca Francija Slaka, ki ostaja v spominu zaradi svoje nevzdržne "brezinteresnosti", s katero bega skozi izpraznjeno dejanskost začetka osemdesetih. "Slakovo Krizno obdobje v stilu improvizacije in obenem skoraj bressonovske 'askeze' uvaja eratično, apatično, pasivno in indiferentno, dobesedno 'odštekan' figuro, ki se ne more vključiti v noben 'program' t. i. realnosti; ta nima nič proti njemu in on, študent, ki je opustil študij in ne ve, kaj bi počel, nima nič proti njej – torej povsem nekonflikten, pa tudi povsem nezainteresiran, 'ravnodušen' odnos; ta popolni 'antijunak' ni zamen prikazan skozi zamegljeno šipo, saj se potika okoli, kot da bi med njim in svetom obstajal neki nevidni zid, ali kot da bi bil le gledalec, ki pa ga nobena podoba dovolj ne pritegne, nobena mu ne daje opore za kakšno njegovo emocionalno ali 'pomensko' zasedbo, tako da nazadnje sam ostane brez podob in besed, kot tisti televizijski ekran z migetajočo belo površino." (Vrdlovec 1994: 384) Čeprav se Slak na obravnavano dejansko nikakor ne naslavlja s pomočjo konvencij klasičnega realističnega filma, celo več, s svojim estetskim pristopom subvertira prenekatero določilo tradicionalne rabe filmskega jezika, pa je njegovo soočanje z obdobjem, v katerem se "nič zares ne zgodi" – v pozitivističnem pojmovanju "dogodka" –, neposredno zazrto v "podobo realnosti", v katero se njegov protagonist sicer ne vključuje najbolje, a, po pričevanju avtorja samega: "Verjame v izrekanje resnice, kakršna je, brez dodatnih metafor ..." (Slak 1981: 3) S svojim preprostim verjetjem in sliko, ki naj bi predstavljala, kot pravi režiser, nekakšno "dopolnilno vrednost stvarnosti", se je Franci Slak dejavno vključil v nekatere aktualne filmske dileme svojega časa, ki so se – predvsem na evropski avtorski in pa ameriški neodvisni filmski sceni – odločno razmahnile prav v prvi polovici osemdesetih. V tedanji situaciji – vrednostnega – prestrukturiranja, ko se je prenekateri *auteur* znašel pred dilemo, kako ostajati v opozicijski, kritični drži do vse intenzivnejše komercializacije, hkrati pa upravičiti lastno pozicijo znotraj razrašajočega se globalnega sistema, je vzpodbudila intenzivna razpravljanja, prevrednotenja, opravičevanja in upravičevanja, teoretiziranja in pa, seveda, neposredna filmska iskanja. Med plejado takšnih preizpraševanj, s katerimi se je soočal najvitalnejši del sočasnih cineastičnih pobud, lahko najdemo vsaj dve temeljni vprašanji, ki se zrcalita tudi v Slakovem prvencu. To sta dilema zgodbe in načina pripovedovanja na vsebinski in vprašanje filmskega minimalizma na formalno-estetski ravni. Ob prvem problemu, s katerim se je med filmarji skozi vsa osemdeseta verjetno najintenzivneje ukvarjal Wim Wenders, gre v bistvu za vprašanje zgodbe – znotraj dileme, zakaj naj bi se na filmski način podajala "sklenjena zgodba", ko pa se v resničnem življenju čas nikoli ne "strne" v dokonč(a)no zgodbo – in pripovedi kot specifične filmske govornice, s pomočjo katere kinematografsko dejanje pritegne

gledalca v svet diegeze, se Slak s *Kriznim obdobjem* odločno postavlja v vrsto filmarjev, ki vprašanje načina pripovedovanja umeščajo na ključno pozicijo med svojimi kreativnimi načeli. Na to očitno opozarjajo nekateri vizualni elementi njegovega prvenca, kot na primer uporaba metode "filma-v-filmu", "... 'simuliranje' metod filma-resnice (simuliranje namreč v tem smislu, da film ne temelji na improviziranih prizorih, temveč skuša z mizansceno in delom kamere proizvesti učinek improviziranosti...)" (Vrdlovec 1981: 6), ali pa, denimo, princip "sprevrčanja realnosti v sliko". "Zgodba, ki je ni" tako izborna kaže, da je način pripovedovanja ena osrednjih Slakovih avtorskih preokupacij, obenem pa se vprašanje tega načina neposredno dotika tudi same filmske estetike, ki je, pravzaprav paradoksnost, temeljno opredeljena z nezainteresiranim, molčečim, apatičnim, "afazičnim" protagonistom in njegovim odnosom do zunanjega sveta. Oziroma, če si pomagamo s parafrazo misli Geoffa Andrewa o Jarmuschevem filmu *Bolj čudno kot raj* (Stranger Than Paradise, 1984), lahko rečemo, da Slak "... z osredotočanjem na neizgovorljive nepomembnosti v človeških gestah in gibanju pove o čustvenem in duhovnem stanju oseb vsaj toliko kot kakršenkoli dialog ali dramatični obrat, hkrati pa raziskuje nove metode filmskega pripovedovanja". (Andrew 1998: 140) Govorimo seveda o vprašanju minimalizma, v kolikor se le-ta odraža na eni strani v reducirani rabi filmskih izraznih sredstev in na drugi v "karakterizaciji" "... simbolnega, moralnega, eksistencialnega in čustvenega sveta minimalnega jaza". (Debeljak 1998: 41) Ali morda celo v odsotnosti vsakršne "karakterizacije"? V skladu z omenjeno "paradoksnost situacijo" je tako pozicija protagonista v svetu, ki ne vzbuja nikakršnega (za)upanja, tista, ki določa izbiro in strategije uporabe filmskih izraznih sredstev, s katerimi se film "obrača k dejanskosti". Seveda pa tukaj ne gre zgolj za vprašanje realizma, temveč tudi za vprašanje načina "podajanja realnosti"; za vprašanje, ki je, predvsem v pojavnosti obliki filmskega minimalizma, predstavljalo eno univerzalnih filmskih dilem dekade. Kljub sozvočju z univerzalnim pa se iz "domače" perspektive lik Pavla Komela zaradi njegove ravnodušnosti, izoliranosti in nezainteresiranosti dozdeva anahronistična figura. Še posebej s časovne razdalje, ki na osemdeseta gleda predvsem skozi prizmo predpostavke razburkanosti obdobja angažiranega preizpraševanja individualne in kolektivne zavesti mladega človeka, kulminirajoče v različnih oblikah državljanske nepokorščine. Vendar pa bližnji pogled razkrije, da je bil občutek prostega teka, eksistencialne izpraznjenosti in osebne brezupa stalni spremljevalec ustvarjalnosti na kulturni margini osemdesetih. Oziroma: izpisoval je hrbtno stran – ali celo izpraševal vest – tistemu direktnemu, odkritemu in zavestnemu angažmaju, ki je velik del akterjev alter-scene gnal na barikade in v dejavno opozicijo etablirani kulturi. Če se na primer ozremo na glasbeno sceno, najdemo

med punkovsko brezkompromisnimi in novovalovsko dejanskost-sondirajočimi komadi tudi prenekatero besedilo, ki v svojem intimizmu izpisuje izrazito poetiko samote in brezizhodnosti (npr. Otroci socializma, Via ofenziva, Lublanski psi ...). Prav tako je tudi na literarnem prizorišču, med avtorji mlajše generacije (npr. Brane Bitenc, Boštjan Seliškar ...), očitno, da izpostavljanje brezciljnega potikanja po zakotjih zatočišč neprilagojene mladeži – in tavajoče samo-destrukcije v poudarjanju intimnega nesmisla prisotnosti v nesprejemljivem svetu – ni bilo zavezano zgolj neposredni "zunanjosti učinkovitosti ali družbeni vlogi" (Hribar), temveč tudi lastni samoti, ki ni omogočala prepoznave v enosmernosti prevladujočega. Tisto pa, kar je v samem izhodišču družilo obe plati obravnavanih kreativnih naporov – odločna predanost "ideji" in boleče samoseciranje –, lahko najdemo v odnosu do umetnosti kot eklatantne družbene dejavnosti, ki ga izbornost opredeljuje kar ustvarjalni credo Francija Slaka iz *Ekranovega* razgovora ob premieri njegovega prvenca: "Film ne počiva samo na mojih ali vaših slikah, v kinotekah, v knjigah; film ni samo intimna sanjarska praksa, temveč tudi socialna aktivnost par excellence, kjer se ljudje morajo naučiti ustvarjalnega in medsebojnega zaupanja svojih misli ter emocij." (Slak 1981: 3)

Takšna misel odločno naglašuje aktualne vidike filma kot neposrednega družbenega akta oziroma angažiranega družbeno-kritičnega dejanja v obravnavanem obdobju. V soglasju z zgoraj navedenim Slakovim prepričanjem ter v sozvočju s predpostavko "v formi umetniške produkcije vsebovane politizacije estetike" subkulturnih gibanj pa dejanskost takratne družbene vloge cineastov dobrodošlo dopolnjuje intervjujski odgovor Filipa Robarja-Dorina na vprašanje o "pogumnosti in kritičnosti" njegovih filmov. Dorin poudarja, da se je zaradi "radikalno drugačne proizvodne sheme" in zaradi svoje publicistične dejavnosti kmalu znašel v koži "... izrinjenca, outcasta filmskega in (kakopak tudi) političnega disidenta – kajti film je pri nas politika. Filmarji so politiki, politiki pa filmarji. Zato pa, mimogredoč povedano, nimamo potrebe po političnem, militantnem, revolucionarnem filmu, saj je docela jasno, da smo v vsakem svojem dejanju že tudi politični, vsesplošno angažirani in, kakopak, demokratično centralistični z raznovrstnimi možnostmi za izražanje t. i. pluralizma idej in podobno." (Robar-Dorin 1985: 24) Sam se je na tako začrtano pot podal z veliko mero samozavesti in nekonformizma, saj je z ustanovitvijo *one man* produkcijskega telesa AS Filmske alternative postavljaj temelje "neodvisnim", alternativnim oziroma ne-institucionalnim slovenskim produkcijskim poskusom. Takšen odločen podvig je vsaj v zasnovi in fazi snemanja omogočal dobršno mero samostojnosti, ki ji dejstvo, da se je v nadaljnjem procesu produkcije nastajajočim projektom priključil tudi "uradni državni" producent Viba film,

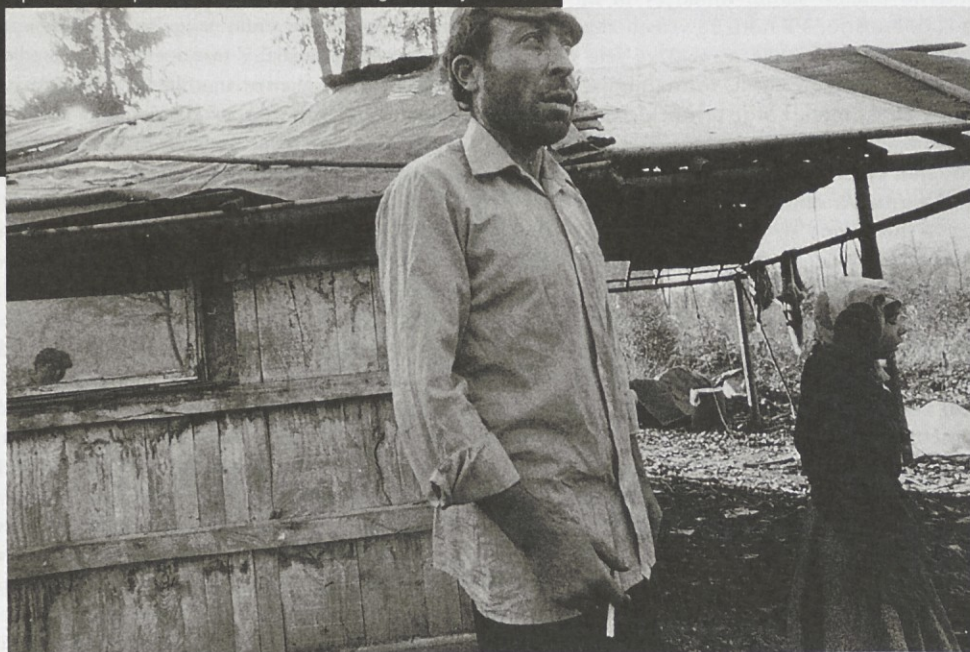
Krizno obdobje



seveda nikakor ne zmanjšuje vrednosti. To se očitno odraža v njegovih celovečernih kino-filmih, kjer se je osredotočal predvsem na probleme "drugačnosti", ki v specifičnih družbenih okoljih ne nosi predpostavke dobrodošlega pluralizma razlik, temveč se, degradirana v drugorazrednost, izkazuje za humus gojišč ksenofobičnih, šovinističnih, fašistoidnih in rasisitičnih tendenc. Z dokumentarnim celovečercem *Opre Roma – pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* (1983) se tako – s pomočjo dialoga z metodološkimi načeli ameriškega dokumentarističnega gibanja direct-cinema – spopriema z vprašanjem "družbenega, ekonomskega in kulturnega življenja romske skupnosti v Sloveniji". "Drugačnost" Ciganov in njihova "obsojenost na margino" pa v subtilnem podtonu razkriva tudi, če ne predvsem, ideološke mehanizme države, ki se s svojo "uzakonjeno tolerantnostjo" pogosto znajdejo v protislovju z lastno netolerantno "bazo", s tem pa se seveda razgaljajo sami principi tako zasnovane "demokracije".¹⁰ S podobno problematiko, le da v drugo s pomočjo ironične distance, se Robar-Dorin spopada tudi v igranem celovečercu *Ovni in mamuti*, "farsi o slovenski ksenofobiji in problemih tujih priseljencev", kot je zapisano v *Filmografiji*. Metoda, ki jo to pot za kreativni model izbira avtor, je princip kolaža – prepleta treh nosilnih zgodb o priseljencih, ki so v Slovenijo prišli iz drugih jugoslovanskih republik –, nadgrajevan z dokumentarnimi materiali kot punktuacijskimi momenti. Tudi tukaj se Robar-Dorin naslanja na dejstvo drugačnosti – na delavce na začasnem delu v Sloveniji, ki jih domačini, ne glede na njihovo dejansko narodnost, enoznačno imenujejo "Bosanci". In tudi zdaj je obravnava "osrednje problematike" predvsem sredstvo za razkrivanje "slovenskega problema": vprašanja netolerantnosti, ksenofobije, nacionalizma, šovinizma itn. Mozaična struktura pripovedi pripomore k zajetu večplastnosti problematike, saj v treh nosilnih vsebinskih linijah obdela tematiko "neprilagojenega" Bosanca, militantnega Slovenca, ki svoj nacionalizem izraža s fizičnim obračunavanjem z drugačnimi, in pa "asimiliranega" priseljenca, ki je zaradi uklonitve zahtevam večinskega naroda povsem izgubil identiteto. Hkrati pa nelinearnost narativnega prepleta predstavlja tudi sredstvo za razkrivanje lastne – filmske – istovetnosti in njenih temeljnih konstitutivnih elementov. *Ovni in mamuti* tako sodijo med tista, ne tako pogosto videna dela svojega časa, ki poleg neposredne družbene "prizadetosti" odstirajo tančice "skrivnosti" z lastnega ustvarjalnega procesa in globinske strukture medija. S tem pa predstavlja odkrito izražanje potrebe po razkri(nka)vanju dejanskosti podtekstov in podtonov navidezne strpnosti in z zakonom predpisane enakopravnosti, eksploatirane v sloganu "bratstva in enotnosti". Kljub relativni samosvojesti – glede na filmsko situacijo lastne sodobnosti in tudi v odnosu do neposrednih generacijskih sodrugov – pa z njimi Filipa Robarja-Dorina povezuje eno ključnih skupnih določil: kot v večini

predhodno izpostavljenih filmov imamo tudi pri njem na osrednjem mestu obravnave figure z družbenega roba, torej marginalce, ki pa – morda prav zaradi svoje "obrobne" pozicije – kot lakmusov papir še kako natančno opredeljujejo večinsko identiteto predstavnikov *mainstreama*. Dejstvo je namreč, da smo imeli vseskozi v veliki meri opravka s protagonisti z obrobja družbe oziroma prevladujočih identifikacijskih razmerij: z neprilagojenim, do "vrednot" revolucije skeptičnim intelektualcem v *Nasvidenje v naslednji vojni*, z avantgardnimi umetniki in sejemskimi artisti v *Splavu Meduze*, z disidentskimi glasbeniki v *Rdečem boogieju*, z apatičnim faliranim študentom v *Kriznem obdobju*, z Romi v *Opre Roma* in Bosanci v *Ovni in mamutih* ... Vsi ti predstavljajo plejado marginalnih likov, s katerimi je "nova generacija" filmarjev osemdesetih na simbolni ravni izpostavila in osvetlila tudi držo svoje sodobne margine – alternativcev in subkulturnih gibanj –, seveda pa tudi lastno pozicijo, ki je bila, sodeč po navedenih Robar-Dorinovi besedah ter po "čakalnih dobah", v katere so bili omenjeni filmarji primorani, očitna pozicija izrinjenosti in celo izobčenja. Obravnava marginalnih figur kot sredstva za razkrivanje resnice ideoloških mehanizmov *mainstreama* in kulturno-politične "elite" pa ni bila nekakšna tematska ekskluziva trojice najudarnejših filmarjev osemdesetih. Tudi nova filmska trojka, ki se je kot generacija najavljala z omnibusom *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, je namreč v središče svojih raziskav postavila protagoniste s socio-kulturnega obrobja. V *Kroniki zločina*, pod scenariščno-režijsko taktirko Žareta Lužnika, je to Ivan, ki je že z izvornim okoljem patološke družine in pozneje zavoda za mladoletne prestopnike docela determiniran v brezizhodje slepe ulice sintagme iz naslova. V *Kroniki norosti* Borisa Jurjaševiča je to bolni glasbenik Emil na begu iz institucije za mentalno higieno, v *Kroniki upora* Mitje Milavca pa imamo opravka s kolektivom marginalcev – zapitih tovarniških delavcev, ki v zaprti skupnosti proletarskega geta izživljajo svoje tesnobe in nebrzdane strasti. Prav tako se na marginah družbe gibljeta Matjaž in Igor – iskalca podob in zvokov svoje sodobnosti v *Usodnem telefonu*, prvencu Damjana Kozoleta, najmlajšega izmed režiserjev, ki so se v osemdesetih predstavili s kinematografskim celovečercem. Obenem pa so tudi že dobera uveljavljeni Slak, Robar-Dorin in Godina na neki način tematsko "ostali na margini" tudi z nadaljevanjem svojih opusov v obravnavani dekadi, v prvi vrsti seveda Slak, ki se je, po "stranpoti" z *Evo* (1983), tja vrnil z *Butnskalo* in vztrajal tudi s *Hudodelci*. *Butnskalo*, ekranizacija istoimenske radijske igre, ki je predstavljala svojevrsten vrhunec literarnega absurdističnega ludizma, je tudi v svoji inkarnaciji na velikem platnu obdržala velik del naboja, ki se je seveda lahko afirmiral prav na predpostavki marginalnosti kot neizogibnega jamstva konspirativnosti za izgradnjo novega – butnglavskega – družbenega reda, ki v filmu pre-

Opre Roma – pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet

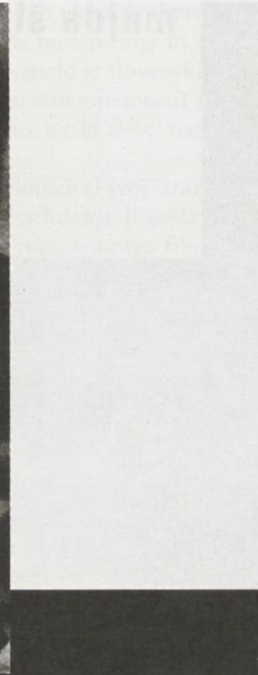




Trije prispevki k slovenski blaznosti



Hudodelci



Butnskala



živi svojo celotno alegorično življenjsko dobo: od "demokracičnega" konstituiranja, prek kulminacije v "totalitaristični" režim, do razpada. V nasprotju s tropično posrednostjo *Butnskale* pa *Hudodelci* figuro Petra Bordona – ta leta 1948 predstavlja obrobneža že zaradi begunskega statusa pribežnika iz Italije, dodatno pa ga marginalizira še splet "političnih" okoliščin, zaradi katerih zabrede v kriminal – izrabljajo predvsem za "... izzivalno razkrivanje stičnih, celo usodnih razmerij in povezav med politiko in kriminalom". (Furlan 1994: 16) Na nekakšen specifičen način pa so bili svojevrstni marginalci tudi novomeški pomladniki – avantgardistični umetniki iz *Vetra v mreži* Filipa Robarja-Dorina in, ne nazadnje, pionirski filmar Karol Gatnik (ki predstavlja Dr. Karola Grossmanna) iz *Umetnega raja* Karpa Godine.

Obravnavani vidiki marginalnosti seveda predstavljajo samo eno – bolj ali manj pomembno – izmed razsežnosti naštetih filmov. V pričujočem kontekstu smo jo izpostavili predvsem kot tisti identifikacijski moment, s katerim skušamo poudariti relativno bližino samih filmarjev in njihovih del z alternativno kulturno sodobnostjo, s katero se včasih znajdejo v neposrednem dialogu, pogosteje pa se ta naveza razkriva šele v podtonih, tako ali drugače "zakrivanjih" z vsebinskimi, formalnimi ali celo produkcijskimi dejavniki. Kajti v enaki meri, kot je teritorij obrobja zgolj eno izmed bolj ali manj (po)znanih ozemelj prostora/časa, na katero so se v svojih raziskavah podajali omenjeni cineasti, in podobno, kakor se je v obratnem sorazmerju alternativa sama prepoznava v njihovih iskanjih – v kolikor gre torej za določeno "so-glasje" –, je slovenski film osemdesetih "padel v aktivno resonanco" s svojo sodobnostjo. Takšno usklajevanje pa ne bi bilo mogoče brez odločnega samo-iskanja sozvočnosti s filmskimi trendi, estetskimi inovacijami, formalnimi premiki, paradigmatičnimi preskoki in vsebinskimi posebnostmi časa. Vsi ti znotraj-filmski elementi so namreč ključnega pomena za konstituiranje filma, ki je lahko predstavljal svoj *zeitgeist* in se prav zato znašel na skupnih "barikadah" s tistimi umetnostnimi gibanji domicilnega sočasa, ki so predstavljal avangardo prav zato, ker so presegala parcialnost samozaverovanosti in se odločno vpisovala neposredno na zemljevid sveta. •

Opombe:

1. Vidik "znotraj-filmskega" součinkovanja pa predstavlja tudi široko omrežje filmskih in kinematografskih dejstev, kjer je v sferi refleksije, denimo, iz sodelovanja dveh teoretskih torišč – *Ekrana* – revije za film in televizijo, ki je poleg ažurnega "pokrivanja" sodobnih filmskih tendenc v svojem krogu združeval tudi izdajateljsko in uredniško dejavnost ob zbirkah *Imago*, *Slovenski film* in *Kinotečni zvezki*, in pa Društva za teoretsko psihoanalizo, ki je v največji meri "bede-

lo" nad izdajanjem revij *Problemi-Razprave* in *Razpol* ter svoje domicilne knjižne zbirke *Analecta* – izšla najvitalnejša "zasedba" slovenske filmske teorije. Ta po mnenju Slavoj Žižka ni bila samo v aktivnem dialogu z najaktualnejšo internacionalno teoretsko sceno, marveč je predstavljal tudi eno izmed gibal alternativnega delovanja doma: "... naša filmska teorija – omenimo le tri imena: Zdenko Vrdlovec, Marcel Štefančič, Stojan Pelko – je trenutno v samem svetovnem vrhu, enakopravno se je zmožna pogovarjati z avtorji, kot so Michel Chion, Pascal Bonitzer, Elizabeth Covic itd. Tip alternativnega, antikulturalnega intelektualca, ki se danes oblikuje v Sloveniji, usmerja svojo dejavnost na tri področja: 'čista' teorija, publicistično-politična dejavnost, estetski užitek – to tretje mesto praviloma zaseda film. Odveč je pripomniti, da ta sodobna različica triade Resnično-Dobro-Lepo deluje kot lacanovski voz: če ji odvzamemo en element, se tudi ostala dva razvežeta. Zato je intenziven odnos do filmskega užitka ključen: brez njega niti 'čista' teorija niti politična dejavnost ne bi bili to, kar sta, ampak bi imeli opraviti z raznoterimi tradicionalnimi variantami (akademska teorija, anti-teoretsko levičarstvo, kulturniška opozicija ...). Grobo povedano: brez Ekrana ne bi bilo sedanje 'slovenske pomladi'." (Žižek 1988: 9) Znotraj vzajemnega delovanja na drugi – praktični – strani pa je verjetno najpomembnejše dejstvo neposrednega filmskega angažmaja. V tem kontekstu je seveda ključno vlogo odigral ŠKUC, saj je avtentična alternativno-filmska dejavnost izšla iz njegove filmske redakcije in s filmom *Usodni telefon* kulminirala v lastni celovečerni produkciji.

2. "... toda tista skala, ki v filmu konkretizira absurd kot edino trden temelj sveta, je vendarle tudi metaforična ali, bolje, alegorična, saj se ljudje ne bi tako zaletavali vanjo z glavo, če na svetu ne bi bilo totalitarizma." (Vrdlovec 1994: 386)

3. Živojin Pavlovič je v svoji "slovenski avanturi" posnel tri filme: *Rdeče klasje* (1970), *Let mrtve ptice* (1973) in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Film *Sovražnik* (1965) pa je slovenski le v "tehničnem smislu", saj je šlo zgolj za produkcijsko podporo s strani Viba filma.

4. "Glede na to, da so bila inicialni in ključni akterji civilne družbe na Slovenskem nova družbena gibanja, da so – povezana v mrežo, ki se je imenovala alternativna scena – začela konec 70. in na začetku 80. konstituirati civilno družbo, ne preseneča, da je ta alternativa tudi pojmovno iznašla civilno družbo kot alternativo in se začela percipirati kot nastajajoča civilna družba." (Mastnak 1992: 56)

5. "Alternativna kultura ni bila nekaj, kar bi se postavljalo v nasprotju z uradno, praviloma togo in često nedomiselnostjo kulturo in umetnostjo osemdesetih let v Ljubljani. Ta 'alternativna' kultura je neko novo kulturo in umetnost šele ustvarjala in omogočala." (Erjavec, Gržinič 1991: 38)

6. V tem Pavlovičevem načelu odseva povsem konkretna ustvarjalna nujnost, ki je v obravnavanem obdobju pri nas pod skupni imenovalec drugačnosti paradoksnost združila generacijo nekonformistične mladine (mladih v kronološkem smislu) in dejavnosti "zrele kritičnosti" intelektualcev in umetnikov (mladih po družbenem položaju). In v tej skupnosti, ki je izvirala iz svojevrstnih, zgodovini-

sko pogojenih socio-kulturnih izhodišč, je mogoče zaznati tudi sorodnosti določenih umetnostnih praks, ki naj bi po neposredni umetnostno-kulturni logiki stvari ne mogle imeti utemeljenih skupnih točk. "Estetska ali estetsko-politična funkcija ni primarna funkcija subkulture. Primarna funkcija subkulture je samoidentifikacija tistega družbenega segmenta, ki se ne more počutiti kot sprejeti del lastne družbe. Položaj mladine predstavlja paradigmo takega segmenta. Subkultura je modus samoidentifikacije, ki brez posebnih manifestov realizira avangardno zahtevo po umetnosti kot načinu življenja. Toda ta način življenja ni prelom z vso dotedanjim estetsko tradicijo (kot pri umetniški avangardi), ampak z življenjsko in družbeno tradicijo okolja, ki neko družbeno skupino tabuira ali marginalizira. Na represivno socializacijo odgovarjajo mladi s subkulturno agresivno desublimacijo." (Kreft 1994: 172–73) Zdi se, da se je v takšnem paradigmatičnem položaju, ki je v "normalnih" subkulturnih okoliščinah naravno stanje mladine, v turbulentnih osemdesetih znašlo celotno delovanje tistih – mladih po letih, mladih po duši in mladih po družbenem položaju –, ki se niso mogli počutiti kot "sprejeti del lastne družbe".

7. Avtor sam trojico svojih igranih celovečercv – poleg obravnavanih ima v mislih še *Umetni raj* – pojmuje kot trilogijo: "Drži, da moji trije filmi pomenijo trilogijo in so tematsko povezani. Obravnavajo odnos umetnosti in družbe in vso fenomenologijo umetnosti. V Splavu Meduze se srečujemo z avangardo v slikarstvu in poeziji, V Rdečem boogieju s fenomenom glasbe, konkretno jazza, in v Umetnem raj s fenomenom filma." (Godina 1991: 64–65)

8. "Gre seveda za vprašanje, kateri čas uprizarja Rdeči boogie in ali ga uprizarja pravilno. ... Če je neki čas prikazan nepravilno, potem to ni več 'tisti' čas. Če pa to ni več čas 'prvih povojnih let' oziroma katerikoli pretekli čas, kajti za vsak pretekli čas velja, da ga izniči že samo vprašanje pravilnosti, potem je edini možni čas samo še sedanjí čas, ta čas zdaj, ki je edini tak, da se je sploh nemogoče vprašati o njegovi pravilnosti." (Drupal 1983: 6)

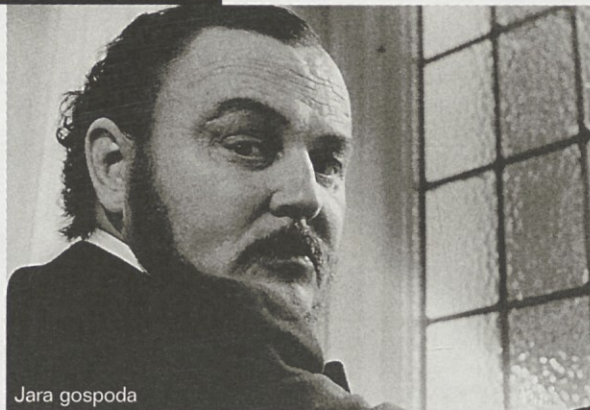
9. "Danes se bolj kot kdajkoli zanašamo na moč imaginacije, ki naj bi na novo oblikovala drugačne načine bivanja v svetu, drugačne možnosti eksistence. Mogoče je napočil čas, da bi se razkosanje Orfeja dopolnilo z njegovim spominjanjem. Morda je čas ...!, da skupaj z Joycejem obudimo stare irske sanje ponovno budnega Finnegan (Finn-again-awake); da še enkrat stavimo, da imaginacija živi naprej v prebujanju imaginacije, in da je najboljši odgovor na postmodernem novico 'l'imagination est morte': 'vive l'imagination.'" (Kearney 1991: 228)

10. "Družba, ki samo sebe reflektira skozi ideologem tolerantnosti, tako v Romih naleti na točko nemogočega, kjer se princip univerzalne tolerantnosti nujno partikularizira, kjer se torej tolerantnost mora sprevreči v represijo, da bi se sploh ohranila. Tako mora po svojih 'pooblaščenih predstavnikih' Romom vsiliti svoj pojem nacionalne identitete in se obenem soočiti s paradoksnostjo svojega 'tolerantnega' namena. Vsak poskus rešitve romskega problema vodi v neposredno represijo nad Romi, ki se konstitutivno spušča nadnje tudi v 'nepravih' formah, ali v 'prikrito' represivno getoizacijo Romov." (Štrajn 1983: 49)

Literatura:

- Andrew, Geoff. 1998. *Stranger Than Paradise: Maverick Film-makers in Recent American Cinema*. Prion Books, London.
- Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Studia humanitatis, Ljubljana.
- Debeljak, Aleš. 1998. *Atlantski most*. Aleph, Ljubljana.
- Drupal, Andrej. 1983. "Kdo vse preskuša slanost". V: *Ekran*, letn. XX, št. 1/2, str. 5–6.
- Erjavec, Aleš, Marina Gržinič. 1991. *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–1993, ur. Silvan Furlan [et al.]. SGFM, Ljubljana.
- Gržinič, Marina. 1997. *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavangarda: teorija, politika, estetika: 1997–1985*. ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.
- Kearney, Richard. 1991. *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*. Harper Collins Academic, London.
- Kreft, Lev. 1989. *Spopad na umetniški levici: (med vojnama)*. DZS, Ljubljana.
- Kreft, Lev. 1994. *Estetika in poslanstvo*. ZPS, Ljubljana.
- Laclau, Ernesto. 1990. "Nova razmišljanja o revoluciji našega časa". V: *Beseda*, dejanje, svoboda: Filozofija skozi psihoanalizo / V. Ljubljana, *Problemi – Razprave*, str. 93–174.
- Mastnak, Tomaž. 1992. *Vzhodno od raja*. DZS, Ljubljana.
- Pavlovič, Živojin. 1980. "Živojin Pavlovič o in ob filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*", (intervju). V: *Ekran*, letn. XVII, št. 9/10, str. 15–18.
- Robar-Dorin, Filip. 1985. "Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost", (intervju). V: *Ekran*, letn. XXII, št. 7/8, str. 24–26.
- Slak, Franci. 1981. "Za filmski kontekst" (intervju). V: *Ekran*, letn. XVIII, št. 3, str. 1–3.
- Štrajn, Darko. 1980. "Dvojna interpretacija v Splavu Meduze". V: *Ekran*, letn. XVII, št. 7/8, str. 12.
- Štrajn, Darko. 1983. "Dokumentarec o tolerantnosti". V: *Ekran*, letn. XX, št. 5/6, str. 49.
- Tomc, Gregor. 1994. *Profano: Kultura v modernem svetu*. Študentska organizacija Univerze, Ljubljana.
- Vrdlovec, Zdenko. 1980. "Muzej avangarde". V: *Ekran*, letn. XVII, št. 7/8, str. 7.
- Vrdlovec, Zdenko. 1981. "Dispozitiv razdalje". V: *Ekran*, letn. XVIII, št. 3, str. 5–6.
- Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Revija *Ekran*, Ljubljana.

KAR BO, PA BO!



Jara gospoda

Spoštovani glavni in odgovorni urednik *Ekrana*, dragi Simon!

Sprašuješ se, ali stoletnica slovenskega filma ustreza dejstvu, torej tistemu letu, ko se je uradno rodil prvi domači filmski zapis. Razbiram dvom v tvojem vprašanju: ali je takrat, ko je dr. Grossmann nastavil kamero na ljutomerski sejem, pred tamkajšnjo cerkev in na svoj domači vrt, delal to z vednostjo, da bo nekdo čez sto ali še več let to sploh pomnil, cenil, gledal, vedel in celo videl. Skratka, ali je ta njegov izumiteljski poseg (tudi) na področju filma dovolj avtonomen in posledično za slovensko kulturno zgodovino dovolj prodoren, da bi se z njim začelo novo – sedmo poglavje umetnostnega življenja. Vem, kje korenini ta tvoj dvom, in tudi slutim, da še ti sam dvomiš v njega. Morebiti tisto leto 1905, ko so stekli prvi ljutomerski metri filma, danes vidiš kot simptom, da ne rečem slučaj, saj so se njegovi pravi odmevi zgodili mnogo kasneje – šele v zgodnjih tridesetih, ko smo zlezli v *Kraljestvo Zlatoroga* in v *Triglavske strmine*. Morebiti vidiš prave, torej sistematične in kontinuirane odmeve šele petdeset let pozneje, ko smo se končno spravili *Na svojo zemljo*, šli v *Trst* in v *Akcijo*, cenili *Trenutke odločitve*, sanjali o *Dolini miru*, *Čakali na maj*, *Plesali v dežju*, pisali *Zgodbe, ki jih ni bilo*, leteli *Na papirnatih avionih*, ždeli *Na klancu*, njuhali *Cvetje v jeseni*, občutili *Strah*, ubijali *Idealista*, se smejali *Gadam*, se *Iskali*, *Krčili*, *Nežno ubijali*, *Prestopali*, padali v *Krizna obdobja*, iskali *Prispevke k slovenski blaznosti* in *Ljubezen*, se *Butali* v skalo, *Usodno telefonirali*, beležili *Outsiderje*, se *Ekspresno spravili* *V ler*, *Jebali*, čakali *Pod oknom*, zbirali za *Kruh in mleko* in spravljali v red *Ruševine* ...

Dragi Simon! Dvoma ni. Grossmann ustreza dejstvu. Kot ni dvoma pri deset let hitrejših bratih Lumière. Dr. Grossmann je sprožil kamero zgolj iz druge geografske in duhovne pozicije kot onadva. Glede na kontekst, torej njegovo narodno zavezanost, svetovljanstvo in radovednost, pa je bila njegova odločitev še toliko bolj priklona vredna kot tista, ki so jo sprožili pred njem znanosti, vednosti in tehniki lažje dostopni filmski entuziasti v svetu. Ali ni želel prav o tem govoriti *Umetni raj*?

Sprašuješ, skratka, ali naša stoletnica ustreza dejstvu, in praviš, da je simbolično še kako pomenljiva, v kolikor na eni strani simbolizira neko estetsko pretenzijo, na drugi pa meji na estetski zadržek, ki se je spraševal: "Ali film sploh je umetnost?"

No, vidiš, prav to vprašanje, ki ga danes odpiraš, je mučilo prve filmske avtorje, ki so se (takoj po vojni) lotili slovenskega filma z željo, da se vržejo tako v industrijo kot tudi v njeno dodano vrednost. Naj v ponazoritev teh

dilem citiram spomine pionirjev takratnega obdobja, ki so zelo indikativni prav v kontekstu tvojih vprašanj. France Štiglic v svojih spominih o tem, kako so se Slovenci želeli zediniti, kdaj bomo posneli prvi dolgometražni, celovečerni, igrani in umetniški film, pravi, da so bila mnenja takrat zelo različna. Nekateri so se sklicevali na Ruse, ki so dopovedovali, da bodo potrebna za tak podvig leta študija in priprav, drugi so vztrajali na analogiji s slovensko književnostjo tako, da bi začeli s katekizmom, toda kaj, ko so hkrati vedeli, da bi potrebovali kakšnih petdeset let, da bi prišli do *Sreče v nesreči*! Zanimiv je bil Bojan Stupica. Kategorično je trdil, da bi bilo smiselno začeti s filmom takrat, ko bomo sposobni posneti glavo dirjajočega konja v bližnjem posnetku in ko se bomo v spirali znali zavrteti navzdol in navzgor okrog svoje osi – s kamero seveda. S Stupico sva si zato večkrat ogledovala vojni top, ki ga je želel predelati v žerjav za snemanje. Žal takratno vodstvo za tako revolucionaren razvoj filmske tehnike ni pokazalo pravega razumevanja. Ko je Stupica videl, da njegovim zahtevam ne bodo ugodili, je raje odšel v Beograd. Mi pa smo ostali brez žerjava. Škoda, saj bi, kot pravi Štiglic, z žerjavom-kanonom lahko kdaj pa kdaj s stolpa sv. Jožefa tudi ustrelili v obrambo "družbenega položaja slovenskega filma." In nadaljuje: "Tako je slovenski film že takoj na začetku ostal brez režiserja. Nadaljevale so se dolge, učene in slovesne razprave. Lahkomiselneži in predrzneži, diverzanti v slovenski kulturi, ki so bili tudi pri filmu, so pa rekli: kar začnimo! Kar bo, pa bo!" (Stari bomo dvajset let. Prispevki k zgodovini slovenskega filma IV., *Ekrani* 1965 št. 23/24)

Vemo, da je nesojeni prvi režiser slovenskega filma Bojan Stupica pozneje posnel dobro meščansko melodramo, *Jaro gospoda*, kjer o želeni telovadbi filmske kamere ni bilo ne duha ne sluha. Ampak vendarle, kaj ilustrira ta spomin v kontekstu tvojega vprašanja, dragi Simon? Sprašuješ nas: Ali se je slovenski film bolj uveljavil kot oblika množične kulture ali pa je našel svoje mesto v slovenskem panteonu umetnosti?

Mogoče je res kar naprej deloval po pred skoraj petdesetimi leti porinjenem načelu: kar bo, pa bo! Mogoče ni mogel nikoli doseči tiste izbrušene tehnične podstati, kjer bi kamera, skupaj z vsem njenim instrumentarijem, neovirano izvajala virtuozni balet. Mogoče se je preveč mučil tudi s postajanjem po slovenski literarni poti, mogoče si je domišljjal, da ima vendarle včasih v rokah žerjavkanon, mogoče je živel v utvari, da je njegovo mesto na prižnici in v spovednici. Ampak tisti vedno na novo izre-

čen: kar bo, pa bo, je dosledno vključeval predpostavko, da bo to, kar bo, širilo naša umetnostna in dušna spoznanja. Še več: preveč, ne premalo je slovenski film mislil, da je njegovo mesto na panteonu umetnosti! A hkrati mu ni bilo nikoli prav dovoljeno, da bi zlezal nanj!

Slovenski film je redko radikaliziral svoj izraz do zaostritve. Če je kinematografija nekdanje Jugoslavije spregovorila v na nož zastavljeni črnini temnega filma, ga je slovenska posivila, če je nekdanja skupna družina zastavila spektakle, je slovenski stavil na introvertirano poetiko, ki pa so nam jo – da ne bo nesporazumov – drugi znali zavidati. Če so se drugi znali smejati iz trebuha, smo sami dovolili smeh iz srca.

Premike smo delali z avtorji, ki so dihali tujino in iz še svežih francoskih, praških ali kakšnih drugih izkustev doma uvajali nove govorce. Recimo, vpliv socrealistične estetike je bil v slovenskih filmih manj izrazit kot v drugih vzhodnoevropskih državah, kaj šele v drugih jugoslovanskih republikah. Sploh pa slovenski partizanski film ne pozna črno-belih slikanic ali spektaklov vrste *Sutjeska* ali *Neretva*, kot jih je bil željan snemati narod, ki so mu epske in mitske širine imanentne. Edini veliki projekt, nadaljevanka in celovečerec *Dražgoška bitka*, je propadel, tako rekoč preden se je začel, saj mu nismo bili kos ne organizacijsko in ne izpovedno. Filmi *Visoška kronika*, zgodba o Luisu Adamiču, *Alamut* ali *Pod svobodnim soncem* bi zahtevali prevelik aparat v vseh, ne le v tehničnem pogledu. Ne samo v kinematografiji, tudi v drugih družbenih in ekonomskih pogledih smo se Slovenci pravzaprav vedno izogibali velikim potezam, saj nam niso imanentne, bodisi ker jim nismo kos, bodisi ker se jih sramujemo, bodisi ker si jih ne upamo. Tako so nas raje vodile male-velike zgodbe, pravzaprav kompatibilne z našo malo-veliko naravo. In med več kot sto šestdesetimi celovečerci je izrisanih ogromno kurikulum vitae slovenstva, ne glede na to, koliko je lahko film objektiven pričevalec našega bivanja.

Pred mojimi očmi so številne antologijske sekvence, ki še danes bolijo (ali vedrijo) – in pravzaprav me vprašanje, kaj je s pozicijo filmskega panteona, niti ne vznemirja preveč. Dokler ti filmski spomini ostajajo in celo senčijo kakšno podobo iz sveta, to pomeni, da so se usedli kot del mojega kulturnega obzorja. Ne, ne gre za množičen kulturni spomin. Da bi to bil, bi se moral nalagati že v šolah, na univerzi in v občji percepciji bolj agresivno, kot se. Slovenski film je, kljub svoji dostopni naravi, še vedno elitna kultura – elitna v smislu izbora, ki je (in najbrž še bo tudi v prihodnje) podvržen najbolj neusmiljeni konkurenci, ki jo katerakoli umetniška zvrst pozna.

Ali ta elitnost danes, ko se je ta panteon začel zanikati, odmikati in premeščati, ter ko ga je avdiovizualna kultura, kot ji praviš sam, reproduktivno spremenila v še bolj dostopno reprodukcijo, kaj popušča? Daje domači televizijski sprejemnik s priklopnikom na disk kaj dopustkov?

Mogoče. Če popušča, popušča zgolj v smislu produkcije, ne pa reprodukcije. Fantje in dekleta, ki težko odčakajo odločevalce in njihove zelene luči, z manj težavami kot nekoč rečejo: kar bo, pa bo! Z manj skepse kot nekoč vzamejo digitalko, sorodnike, domače montaže, hitro spečejo in ravno tako ažurno prinesejo. Tudi to ne škodi, zagotovo njim manj kot nam!

A kino dvorana, dragi Simon, ta pa ne popušča! Bom iskrena: tudi filmski trak ne popušča! Naj bo digitalni zapis še tako dovršen, zrno emulzije me bo potopilo v užitek, ki ga elektronika preveč ozemlje. OK, obstajajo prilagoditve, ne zanikam! Toda, saj govoriva o ugodju, ali ne?

Tistem ugodju, ki ti zastre celo vidno polje. V mraku, ko si sam s snopom čarovnije tega umetnega sveta! •

BOLJ VIDNI IN SLIŠNI?



V kraljestvu Zlatoroga

Glede na prijazno vabilo glavnega in odgovornega urednika *Ekrana*, edine slovenske revije za film in televizijo, g. Simona Popka, ki ga je naslovil zunanjim sodelavcem za posebno številko ob 100. obletnici slovenskega filma, bom najprej poskušal na kratko odgovoriti na nekaj vprašanj, ki so zajeta v njegovem vabilu.

konkretno

Najprej vsekakor ne dvomim, da se je slovenski film začel leta 1905. Zagotovilo za to je zgodovina oziroma zgodba družine Grossmann (pisano tudi kot Grosman), ki še danes nadaljuje odvetniško tradicijo advokata in hkrati pionirja slovenskega filma dr. Karola Grossmanna. O tem je veliko napisanega tudi v monografiji o Grossmannu, ki je izšla ob osemdesetletnici slovenskega filma in je zanj osrednjo študijo napisal Stanko Šimenc (*Karol Grossmann*, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1985). Res pa je, da začetek slovenskega filma deluje kot nekakšno asinhrono dejanje, kot dejanje, ki ga je na prvi pogled težko sinhronizirati s kasnejšim razvojem slovenskega filma, se pravi s prvimi bolj profesionalnimi ambicijami, ki smo jim priča po prvi svetovni vojni. O teh ambicijah in še o marsičem drugem je kar nekaj napisanega v knjigi *V kraljestvu filma*, ki je leta 1988 izšla pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju. Toda tisto, kar je razločevalna poteza slovenskega filma od njegovega začetka pa skoraj tja do tridesetih let, je lumièrovski vzorec dokumentarnega filma. Namreč, v slovenski film so se "zrna fikcije" izrazito naselila šele s prvim nemim celovečernim filmom *V kraljestvu Zlatoroga*, ki ga je leta 1931 režiral Janko Ravnik. Prav zato se mi zdi sicer retorično zanimivo razvijati hipotezo, da je morda z vidika zgodovinskega razvoja 100. obletnica slovenskega filma resda vprašljiva, simbolično pa "točna", toda dejstvo je, da je simbolična prav v toliko, kolikor je realna, in realna prav v toliko, kolikor je simbolična. Kakorkoli že, ob visokem jubileju slovenskega filma vsekakor ne gre prezreti, da začetki slovenskega filma niso povezani le s slikami, ki prikazujejo množico v gibanju, pa čeprav v še tako rudimentarni obliki, kot to velja za prvi slovenski filmski zapis *Odhod od maše v Ljutomeru*, ampak da je v ustanovni akt slovenskega filma vpisana tudi ena najbolj liričnih podob-gibanj, ki jih pozna svetovna filmska zgodovina. Tej podobi-gibanju je ime *Na domačem vrtu* (1906), ki je zadnji ohranjen Grossmannov filmski zapis. Pa neposredno k vprašanju iz vabila.

načelno

Slovenski film se je v prvi vrsti uveljavil kot film, nič bolj in nič manj kot v drugih nacionalnih kinematografijah. Uveljavil se je kot množična kultura in prav tako tudi kot umetnost. Zakaj pa tudi ne! Zakaj bi moral biti v tem pogledu naš film nekaj posebnega? Nekaj posebnega pa je prav gotovo za našo kulturo in umetnost – vidno je soustvarjal in prav tako tudi danes vidno soustvarja podoba o nas samih. In tega se prav gotovo premalo zavedamo. Prav zato ima domovinsko pravico v slovenskem panteonu umetnosti, pa če si to želimo ali ne!

osebno

Še hodim v kino in najraje prav v kino. Velik del svojega življenja sem presedel v kinotečni dvorani na Miklošičevi 28, ki pa je danes zaprta. Žalostno, zelo žalostno. Vendar pa le ne tako hudo, saj verjamem, da bo prenovljena kinotečna dvorana že kmalu spet odprla svoja čarobna vrata. Grem tudi v Kinodvor, velikokrat po službeni dolžnosti. Hudič pa je v tem, da ko sem v kinu službeno, se filmu ne morem predati. Ne morem se mu z vso tisto naivnostjo odpreti. Tudi v multiplekse zahajam, pa naj se tam še tako zajetno reciklira pogrošna narava filmskega medija. Včasih pomislim, da bom morda prav v multipleksu spet srečal svojo mladostniško slepo predanost nenadkriljivi moči filma. Žal se to ne zgodi, zato pa se tam včasih zgodi tudi kakšen sijajen film.

Kaj pa filmi, tudi slovenski, na kasetah in diskih? Zelo uporabna stvar, pa vendar daleč "postranski" estetski užitek!

p.s.: družbeno

In kot bi trenil z očesom, bo tudi stoletnica slovenskega filma naokrog. Praznična, morda s kakšnim grenkim priokusom, a prav gotovo bo marsikomu ostala v lepem spominu. Toda ponovno bo vzniknilo tudi vprašanje, ali se je končno povečala podpora slovenski filmski ustvarjalnosti, podpora, ki si jo slovenski film ne zasluži zaradi visokega jubileja, ampak zaradi njegovega pomena za slovensko kulturo in umetnost. In nenazadnje se bo postavilo tudi vprašanje, ali ni že zadnji čas, da slovenski film pridobi popolno domovinsko pravico!? Ne samo filmska ustvarjalnost, ampak slovenski film oziroma film na Slovenskem kot kompleksen fenomen, ki ni samo ustvarjalnost, ampak tudi refleksija. Prav v tej navezi je morda zajet tudi obrambni mehanizem, s katerim se lahko zoperstavimo globalističnim avdio-vizualnim cunami-jem. Res je, da bosta slovenski narod in slovenska kultura ostala živa, dokler bo ostala živa slovenska beseda. Pa vendar ne samo tista, ki bo pesniško poustvarjala našo stvarnost, ampak tudi tista, ki bo razmišljala o filmski umetnosti, tudi slovenski. Prav zato je še kako paradoksalno, da danes še vedno nimamo katedre za teorijo in zgodovino filma na Filozofski fakulteti, da film še vedno ni sestavni del našega izobraževalnega sistema. Med drugim morda tudi v teh dejstvih tiči odgovor, zakaj še vedno nimamo zgodovine slovenskega filma, zakaj se naša filmska kultura nahaja na tako nezavidljivi ravni in, ne nazadnje, zakaj se ne zavedamo, da smo s filmom bolj vidni in bolj slišni. Ne zato, da bi komurkoli vsiljevali naš pogled in glas, ampak predvsem zato, da bi tudi s pogledom in glasom utrjevali našo nacionalno samozavest. Da bi s filmsko sliko ostali vidni in slišni tudi za prihodnje generacije. •

KONEC FILMA IN DRUGE ZGODBE

andrej blatnik

Hoditi v kino? Filmov je vse več, kinov vse manj. No, morda jih je številčno gledano več, vendar gre za vse več različic enega in enakega kina. Obisk Koloseja vsakič razumem kot nekakšno antropološko pustolovščino, kot prikaz moči potrošne kulture, ki ga je najprej treba preživeti, če hočeš potem uživati v vsebini (filma). Kolosej je krepko preoblikoval slovenski način uporabe filmov in s tem spremenil njihov status. Včasih si šel gledat točno določen film, če kart ni bilo, si šel pač kam drugam, le redko na drug konec mesta v drug kino. Zdaj greš, če je tvoja prva izbira razprodana (in če jo sploh imaš), pogledat pač kak drug film.

Odločil si se za obisk kina, ne filma. Enako kakor v trgovini – če ni tvojega priljubljenega jogurta, ponavadi izbereš kakega drugega. In tako ni nenavadno, da v vrsto prisede kdo, ki je nedvomno zašel na napačen film in se kratkočasi z lastnimi pripombami. Tu ni kaj dosti pomagati: potrošnik, ki je plačal vstopnico, ima pravico, da filma ne razume in ne spoštuje, velikokrat pa se mu tudi zdi, da ima pravico svoje frustracije zaradi zgrešene investicije glasno izraziti. Film pa se je iz individualnega izdelka spremenil v serijskega, en film nadomesti drugega, ne opredeljujemo se za ali proti vsakemu posebej, izbiramo žanrsko: ker smo zamudili komedijo ob štirih, je na vrsti naslednja ob šestih, to bo boljše od grozljivke ob petih. Lahko rečemo: "Kolosej ni edini kino," vendar je vprašanje, ali pri vseh drugih kinih, ki niso Kolosejev mnogokratnik, ne gre le za retorično izjemo, ki potrjuje pravilo. Nekajkrat sem šel v Kinodvor, vendar sem se tam počutil – nasprotno kot v Koloseju – preveč sam. Če me podatki o prodaji kakovostnih knjig kdaj spravijo v malodušje, lahko razpoloženje takoj popravim z od nedavnega dostopnimi podatki o njihovi brezplačni izposoji v knjižnicah. Seveda so take knjige izposojane manj od komercialnega *trasha*, a vseeno so številke desetkrat višje od prodajnih. In če se globalna industrija zabave drži za denarnico in panično bojuje s p2p prenosi, bi moral nekomercialni film, ki stežka sploh pride do tega, da bi bil ponujen v izbiro (tako v monopolnih kinematografskih mrežah kot v monopolnih trgovinskih verigah in na monopolnih zasebnih televizijah), to možnost za svojo javno dostopnost navdušeno pozdraviti. Izmenjava datotek mu



Varuh meje

omogoča ne le obstanek, saj predstavlja nekakšen trajen arhiv, temveč sploh obstoj – film, ki ga nihče ne vidi, obstoji zgolj kot možnost, pa če je posnet ali ne, bi rekel Roman Ingarden. Včasih sem si redno ogledoval projekcije AGRFTjeve produkcije – danes sem na dan, ko jo predstavljajo, ponavadi kje drugje. Pogledam tisto, kar dobim na kaseti; včasih smo mi hodili k filmu, danes mora film priti k nam.

In vendar kino. Eden od razlogov je tehnologija. Res, če se človek odloči in investira, domača soba lahko postane konkurenčna kino dvorani. Zvok bo doma hitro boljši vsaj za vaš okus, če ne za splošnega, in tudi projekcijski strojčki so vse cenejši, kopic pa ni, če jih nočete. Vendar domači kino še zmeraj predvaja filme večinoma bolj po domače, ne tako, kakor so si želeli ustvarjalci. Res, tudi simfonični orkester slišimo na prenosnem tranzistorju, vendar ga slišimo precej manj kot v resnici. In resnica filma je še zmeraj v kinu. *Varuha meje* sem si kot neučakani fen Maje Weiss najprej ogledal s kasete, na televizorju. Bil sem zadržan: razočaranje sem si razložil s previsokimi pričakovanji, tudi v tistih približnih barvah na ekranu pa se mi je zdela realizacija dovolj profesionalna, da sem lahko večino krivde naložil scenariju. Ko sem film kasneje pogledal še v kinu, sem videl, kako je televizijski mono zvočnik udušil razsežnost, ki mi je ponovni ogled popolnoma osmislila: zvok kot morda tokrat najambicioznejšo obliko naracije. Zadnji študentski film, ki me je navdušil, je bil *Z ljubeznijo* Marka Naberšnika, res pa je bil med zadnjimi, kar sem jih videl – in res me je morda navdušil tudi zato, ker je znal kot eno svojih poglavitnih sestavin uporabiti zvok. Celo v klavnih akustičnih pogojih portoroškega Avditorija je to prišlo bolj do izraza, kot bo ob morebitnih predvajanjih na vašem domačem televizorju. So elementi filmske govornice, ki v udomačenih razmerah ogleda ne morejo priti do nas. Žal pa je res, da niso vsi filmi kina vredni; pravzaprav je takih, ki izkoriščajo vsa izrazna sredstva in ne le znane žanrske obrazce, manj kot naših obiskov v kinu.

Drugi razlog za kino je kontekst. Medij je sporočilo, je sporočil McLuhan še v nedigitalnih časih. Doma film vsemu navkljub použijemo bolj mimogrede, zvonijo telefoni, hodimo semtertja, če smo bolj vestne vrste, pred tem pri-

tisnemo na tipko za premor, vendar vseeno prekinemo narativni lok. Če je knjiga naravnana tako, da se prilagaja nam – beremo jo lahko, kadarkoli želimo, s kakršnokoli hitrostjo želimo, lahko preberemo kaj večkrat, ali pa kaj preskočimo –, film do prenosa na videokaseto takih možnosti ni ponujal. Zdaj ga previjemo na hitro, kakor prelistamo knjigo, veliko filmov si drugega ne zasluži, nekateri ne zaslužijo niti tega, vendar tako naredimo neki drug, sebi prilagojen film. V kinu ne moreš previti naprej v skladu s svojim tempom. Seveda, to ima tudi svoje slabe strani, včasih si človek namesto kakega *director's cut* res želi *personal cut*, vendar kino zagotavlja večji potujitveni efekt, med neznanci film lažje gledamo kot nekaj, kar nas presega. Čeprav: kako fino je bilo po ogledu Pevčeve *Pod njenim oknom* v prijateljskem krogu reči še nekaj polemičnih besed o reprezentaciji ženske v slovenski kulturi! Film je lahko tudi doma še kaj razen zabave: recimo izziv. Če je ob debati o koncu knjige zmeraj treba opozarjati, da ne gre za tisti povezani papir, ampak za knjižno vsebino, se zdi, da je tudi pri debati o koncu filma treba omeniti, da se film ne konča takrat, ko nima denarja za povečavo, ampak takrat, ko nima česa povedati. Tisti, ki nagovorijo svoje ciljno občinstvo, pa se takrat šele zares začnejo: intimno (o njih razmišljamo, se pogovarjamo, morda nam celo spremenijo življenje) in družbeno (kupujemo njihove *spin offe*, majice, glasbo, knjige po filmih). In to zadnje čase vse bolj uspeva tudi slovenskemu filmu: zagnane internetne debate o dveh tako različnih filmih, kot sta *Ruševine* in *Tu pa tam*, dokazujejo, da domače filme opazimo; da je *Delo* Vrhunce filmoteke začelo z brezplačnim domačim filmom (za razliko od prevedene knjige), nam daje misliti, kako preverjeni poslovneži verjamejo, da Đuro ni edini, ki zna na filmu iz nič skovati denar; da se je za direktorsko mesto na Filmskem skladu prijavilo več kandidatov kot za tistega v Cankarjevem domu in Slovenskem narodnem gledališču morda pomeni, da državni denarji v filmu le niso zanemarljivi; da v časih, ko naj bi slika premagala besedo, črka pa črto, o slovenskem filmu ob obletnici pišemo in ne štejemo, pa najbrž pomeni tudi, da se njegovi koluti še niso odvrtili predaleč med potrošne dobrine. •

danko štrajn

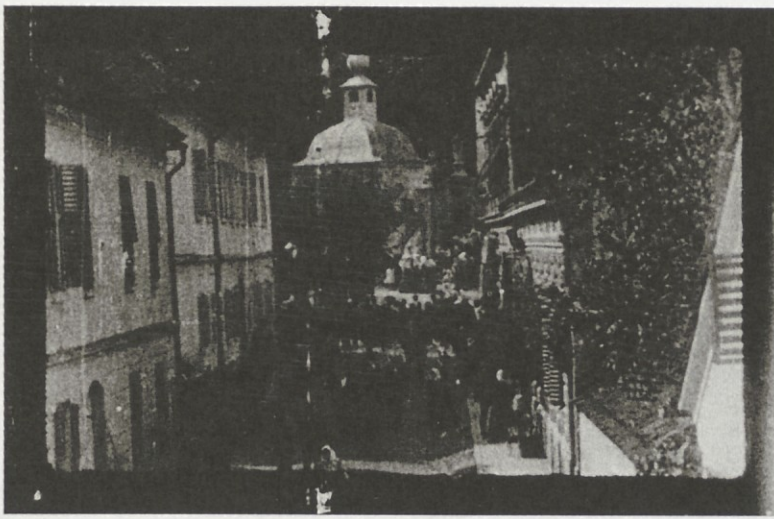
Ena od najpogostejših enostavnih opozicij, ki je veliko rabljena tako v vsakdanji govorici kot v humanistični in družboslovni teoriji, zadeva razmerje realnosti in njene reprezentacije. Preproste opozicije so nedvomno začetek mnogih zapletov bodisi na formalno logični, bodisi na najbolj osnovni epistemološki, bodisi na ideološki ravni. In kakšno zvezo naj bi to imelo s stoletnico slovenskega filma, ki je povod za ta zapis? Pravzaprav večjo, kot bi si lahko mislili, preden bi se spustili po katerikoli diskurzivni liniji na eni ali drugi strani opozicije ali v paradokse samega razmerja med realnostjo in reprezentacijo, torej v našem primeru med podobo in objektom, med videnjem in vedenjem, med existenco in zgodovino in kar bi se še lahko spomnili. Pravzaprav se že na denotativni ravni ob sintagmi "slovenski film" odpre razsežno področje, na katerem ne zmanjka različnih možnosti za opredeljevanje vsega, kar ta navidezno nedolžna sintagma nakazuje. Kadar je tako, si moramo pomagati s kolikor je le mogoče neovrgljivimi in temeljnimi dejstvi.

Dejstvo, ki ga to besedilo (in tudi drugi zapisi v tej številki *Ekrana*) jemlje za precej obvezujoče, je pač to, da je gospod Karol Grossmann pred 100 leti v Ljutomeru posnel prvih nekaj metrov filma od nemara celo izračunljive količine vseh kilometrov celuloidnega traku, na katerem je zabeleženo tisto, kar se je pred mnogimi kamerami odigravalo v Sloveniji ali pa tudi kje drugje, a so bili izdelovalci filma s Slovenijo povezani na tak način, da je njihov izdelek mogoče uvrstiti v kategorijo slovenskega filma. Seveda vse kaže, da je bil v Sloveniji posnet kak kader že pred Grossmannom.¹ In glede na to, da je celo desetletje pred tem slovenskim filmskim začetkom film že obstajal, bi bilo tako ali tako težko verjeti, da se to sploh ni zgodilo. Ampak tisto, kar se je zgodilo, ne zadostuje vrsti drugih pogojev, da bi lahko v zvezi s tem govorili o začetku slovenskega filma. Grossmannovi filmčki so neovrgljivo dejstvo, fizično so shranjeni in ohranjeni v arhivu. Zaradi tega dejstva je v razsežnost realnosti, ki zadeva entiteto slovenskega naroda in njegovo kulturo, torej ne nazadnje tudi sam obstoj naroda, vpisana sestavina vizualne reprezentacije. To pa nas sooči s ključnim vprašanjem vsakega in vsakršnega diskurza, ki reflektira raven reprezentacije, z vprašanjem, ki se nanaša na proizvodnjo (reprezentacije). Kdor ostane ujet v opoziciji, se pač vpraša o tem, ali je reprezentacija odsev realnosti ali pa reprezentacija realnosti odvzame primat in torej realnost postane produkt reprezentacije.

V dekonstruktivistični perspektivi je seveda jasno, da gre za produktivni učinek same opozicije, iz katere vznikne subjekt, brez (ali zunaj) katerega reprezentacija nima nikakršnega statusa. V našem primeru je ta subjekt kar cel narod, čigar "gospodarji misleci"² kar naprej potlačujejo konstitutivni pomen filma za obstoj naroda, pri čemer funkcijo jezika (in morda še literature) opredeljujejo tako, kot da bi le-ta izključeval vse drugo! Ali ima to kaj

opraviti z edinstvo ter središčnostjo, ki je naveza na božanske attribute, bomo tu pustili ob strani in ostajamo samo pri namigu. Vprašanje razmerja jezika in filma (vizualne reprezentacije) je verjetno eno od izhodiščnih vprašanj za teorijo filma, še preden ali vsaj hkrati s tem, ko se ugleda kot estetika, katere objekt je filmska umetnost, in tako prestopi z epistemološkega področja v polje veliko večje poljubnosti in pogosto tudi mistifikacije. Kakšen naj bi bil "pravi način" postavitve tega vprašanja, se je nekoliko pojasnilo z oblikovanjem semiologije filma, ampak vse skupaj se je začelo z "napačno" analogijo. Rachel Moore je spomnila na produktivnost te napačne analogije pri, med drugimi, tako eminentnih teoretikih in praktikih filma, kot so bili Epstein, Eisenstein in Balasz. Rachel Moore njihovo vzporejanje filma in jezika povzame in implicitno utemelji "izvirni" smisel analogije: "*Tako kot jezik, film (cinema) animira objekt, ki ga reprezentira. Imenovati stvar z besedo, je dotakniti se je z magijo in tako besedi podeliti avtonomno moč. Isto je še bolj res za reprezentacijo stvari na filmu (film), ker je film primitivnejša forma jezika kot besede in tako vizualno imenovanje, ki ga izvaja, nima nikakršne sofisticiranosti konvencije, ki bi utegnila zadušiti to 'animistično tendenco'*".³ Iz tega tu lahko sklenemo, da slovenski privrženci mistifikacije skupnosti kot naroda s tem, da kategorijama naroda in kulture podeljujejo attribute "duhovnega", spregledajo prav to poanto, da šele film s svojim "animističnim potencialom" naredi "neposredno" vidno predpostavljeno "duhovno" sestavino skupnosti.

Kaj z vsem tem mislim, se nam nam lahko hitro pojasni, če opozorim na precej neizogibno asociacijo med našim začetnikom filma in univerzalnima začetnikoma filma, bratoma Lumière. Deset let razlike v datiranosti prvih produktov bratov Lumière in Grossmanna nas ne sme zavesti, da bi spregledali relacijo sodobništva med njimi.⁴ Še vedno sem in tja obnavljajoči se spori o tem, ali lahko brata Lumière zares štejem za začetnika filma ali ne, so stvar nesporazumov med tistimi, ki jih zanima zgolj tehnična (tehnološka) plat, in tistimi, ki jim je jasno, da o pravem začetku filma ne moremo govoriti brez ustreznega družbenega učinka. Brata sta s svojim patentom namreč utemeljila film kot medij množične kulture za razliko od, denimo, Edisonovega patenta, ki v načelu ni prestopil omejitev prejšnjih vizualnih igračk, ki so prezentirale gibljive slike posameznim gledalcem. Z upoštevanjem tega ključnega preskoka v zgodovini strojev za reproduciranje gibljivih podob pa smo označili točko primerljivosti med Lumièrom in Grossmannom. Slednji je nazorno ponovil gesto, ki je hkratna z aktom "prvega" posnetka bratov Lumière, saj je tudi on naredil "prvi" filmski posnetek. Oba "prva" filma prikazujeta odhod: francoski kaže *Odhod delavcev iz tovarne*, slovenski film pa *Odhod od maše v Ljutomeru*. Na začetku kinemato-



Odhod od maše v Ljutomeru

grafije, ki je v tej točki predvsem demonstracija možnosti velikega števila ponovitev reprezentacije realnosti v gibljivih podobah, je očiten neki "instinktivni" akt omenjenih filmskih pionirjev: množici pokažeta gibljive podobe množice. Film se torej najprej ponudi kot zrcalo. *Odhod* je za namen avtorjev primernejši, kot bi bil prihod, saj se množica v prostoru tovarne oziroma cerkve najprej zbere in ga potem zapusti. Razlika med obema "prvima" filmoma, ki nas najbolj zanima, učinkuje na drugi ravni in zadeva prav to tipično grupiranje ljudi. Filma karakterizirata družbeno in zgodovinsko razsežnost obeh kultur: v Franciji je družba industrijska, v Sloveniji pa (še) ruralna. Prva misel na množico je filmarja v Franciji napotila na tovarno, v Sloveniji na cerkev. Tudi oba preostala Grossmannova filma, namreč *Sejem v Ljutomeru* in družinski filmski dokument *Na domačem vrtu*, omogočata iskanje vzporednic in razlik z deli bratov Lumière, ki pa sta seveda naredila nekaj korakov več v uporabi fikcijskega potenciala filma. Grossmann se je zgolj približal meji med "zgolj" dokumentarcem in igranim filmom s svojim družinskim filmom, v katerem gre za elementarno režirane prizore. Ampak to niti ni tako pomembno, saj je bil z Grossmannovimi posnetki narejen korak, ki proizvede neizbrisno točko v zgodovini, pri čemer se s filmsko vizualizacijo narod potrdi kot zgodovinska kategorija. Ni naključje, da je bil dr. Grossmann politično liberalec, njegov prvi film pa bi lahko razumeli tudi kot zabeležko implicitnega kritičnega pogleda na tradicionalistično konstituiranost naroda. Le-ta vztraja še do dandanes v vseh tistih opredelitvah slovenske entitete, ki zožujejo pogled na temelje narodne skupnosti na predvsem ožje razumljeno jezikovno komponento. Tovrstne opredelitve pa ostajajo navezane na predmoderna pojmovanja in pomen tudi ne morejo razumeti vzratnega produktivnega učinka filma na družbeni in kulturni kontekst.

Seveda bi težko karkoli trdili o kakšnem pomembnejšem učinkovanju Grossmannovih filmov na realnost v razmerju s slovenskim narodom. Prej bi nemara lahko govorili samo o tem, da njegovi filmski posnetki dokumentirajo sociološko dejstvo, da je v tedanjo habsburško provinco segla podvojitev realnosti, ki jo je prinesel industrijski razvoj. Prav tako ni posebej relevantno vprašanje, ali bi bilo karkoli drugače mnogo pozneje, če Grossmannovih posnetkov sploh ne bi bilo, namreč v času, ko je nastala in se oblikovala "zaresna" slovenska kinematografija. Še pred prihodom televizije in poznejše digitalne tehnologije, ki tradicionalistično ekskluzivistično pojmovanje naroda kot posebni jezik govoreče skupnosti dokončno arhivira v čas 19. stoletja, je bilo neko "zlato obdobje" slovenske kinematografije. Vsekakor je gotovo, da so zlasti petdeseta in šestdeseta leta v slovenski kinematografiji leta hkratne velike popularnosti filma med množičnim občinstvom in leta oblikovanja nastavkov teorije filma, ki je "domači" film vzela resno. Nasle-

dek kritičnega in vse bolj teoretskega razmerja do filma v vrstah humanistične inteligence tistega časa je bila tudi revija *Ekran*. Hkrati je zdaj že jasno, da je prav odsev realnosti v filmu modificiral samo realnost kulture v obdobju, ko je kultura tako ali tako množična, čemur se "elitna" kultura izmika samo na način samoprevare o svoji ekskluzivnosti in z borniranimi pojmi o "vzvišeni umetnosti". Vprašanje, koliko je slovenski film v mnogih pogledih bil tudi prizadet v svoji "filmčnosti" zaradi take vladajoče ideologije, ki se lahko uveljavlja tako v socialističnem kot v kapitalističnem kontekstu, bom tu pustil ob strani.

In končno se naj skličem na neko nedavno lastno izkušnjo. Poleti 2004 so v Piranu oživili turistični utrip z retrospektivo Čapovih filmov, ki so jih predvajali v (milo rečeno) ne ravno idealnih pogojih na trgu Prvega maja. Predstave so bile množično obiskane. V vsem tem pa se je zgodilo neko edinstveno srečanje zgodovine (filma) in sodobnosti, karkoli že naj bi to bilo. Ko so namreč predvajali film *Naš avto* (1962), so osupnjeni gledalci uzrli podobe prav tega istega trga Prvega maja, na katerem so bili deležni zastojarske predstave. V tem Čapovem filmu je trg Prvega maja funkcioniral kot metafora takratne Slovenije in razmerij v njej. Filmski prebivalci trga ponazarjajo družbo, ki se začenja razslojevati in pravzaprav "globalizirati", razlike med njimi se artikulirajo v simbolnem prestižu in, ne nazadnje, označevalec tega razslojevanja je fotografija. V provincialni skupnosti protagonist filma postane "viden" zato, ker mu časopis podeli nagrado za fotografijo, kar sproži vso dinamiko družbenih položajev in materialnih ter simbolnih izrazov statusa. Tistemu, ki je bil takrat del občinstva na trgu Prvega maja v Piranu, ni mogla uiti vsa ta pomnožitev realnosti in poznanjenja produktivnega učinka reprezentacije. "Mi" kot narod smo bili na trgu hkrati v okviru kadra in zunaj njega. Vpisali smo se v poseben trenutek stoletne zgodovine slovenskega filma. •

Opombe:

1. O tem piše Stanko Šimenc v monografiji o Grossmannu, ki jo je l. 1985 izdal Slovenski gledališki in filmski muzej. Lastnik potujočega "bioskopa" Johann Bläser naj bi l. 1899 posnel kratek film z naslovom *Razgled Ljubljane*.
2. Izraz *maître penseur*, ki nam je tu prišel prav, je l. 1977 lansiral v širšo rabo eden od utemeljiteljev takrat modne "nove filozofije" André Glucksmann. (glej: 1977. *Les maîtres penseurs*, Pariz, B. Grasset.)
3. Moore, O. Rachel (2000) *Savage Theory / Cinema as Modern Magic*, Durham & London, Duke University Press, str. 30.
4. Gotovo je v sedanjih dobi, v kateri čas merijo digitalni kronometri, desetletje najmanj kar razlika med epohama, na prelomu 19. in 20. stoletja pa sta bili prostorska in časovna vidika kulture drugačni determinanti kot sta zdaj v obdobju "instantnosti" podob in drugih sporočil na vseh lokacijah.

avtorji

IZPOVED SLOVENSKE FILMARKE

maja weiss

Nikoli ne bom pozabila projekcije dokumentarca *Zenitovanski obred* Božidarja Jakca iz leta 1940, ki sem si ga ogledala pred približno desetimi leti, enkrat leta 1994, v majhni dvorani v Predgradu v Poljanski dolini. Projekcijo je organiziral gospod Ivan Nemanič iz Arhiva RS in še danes sem mu hvaležna, da me je povabil na ta izjemni dogodek.

Dogodek je bil podoben prikazovanju prvega filma bratov Lumière *Prihod železniškega vlaka na postajo La Ciotat* iz leta 1895. V tej majhni vasi je bila gasilska dvorana nabito polna; zbrali so se predvsem starejši ljudje, stari več kot sedemdeset let, in otroci.

Majhna okna dvorane so bila zaprta, v prostoru je brnel projektor, okrog njega se je kadilo. Ljudje so zadrževali dih, tu pa tam je kdo zavpil: glej ga, pa to je Peter Šmalcelj, kaj ni to Ivan Nagodetov, Štaudoharjeva ... Vmes so nekateri zaploskali, potem smo zagledali zvonik cerkve v Predgradu, pa vas Prelesje in Kolpo.

Ah, ... poglej ... mmm ..., smo vzdihovali. Na platnu je folklorna skupina zapela in zaplesala kolo, pevci so odpirali usta, vendar zvoka ni bilo, saj je šlo za nemi film. Spomnim se tresočih posnetkov z vlaka in črno-bele pokrajine. V tem prostoru, med temi ljudmi, se mi je ta film zdel najboljši, najlepši in najpomembnejši na svetu. Ko so se po projekciji odprla okna in vrata, je v prostoru zažarela popoldanska svetloba, in vsi smo bili kot začarani, kot da smo bili priče nekemu neverjetnemu znanstvenofantastičnemu dogodku – filmu.

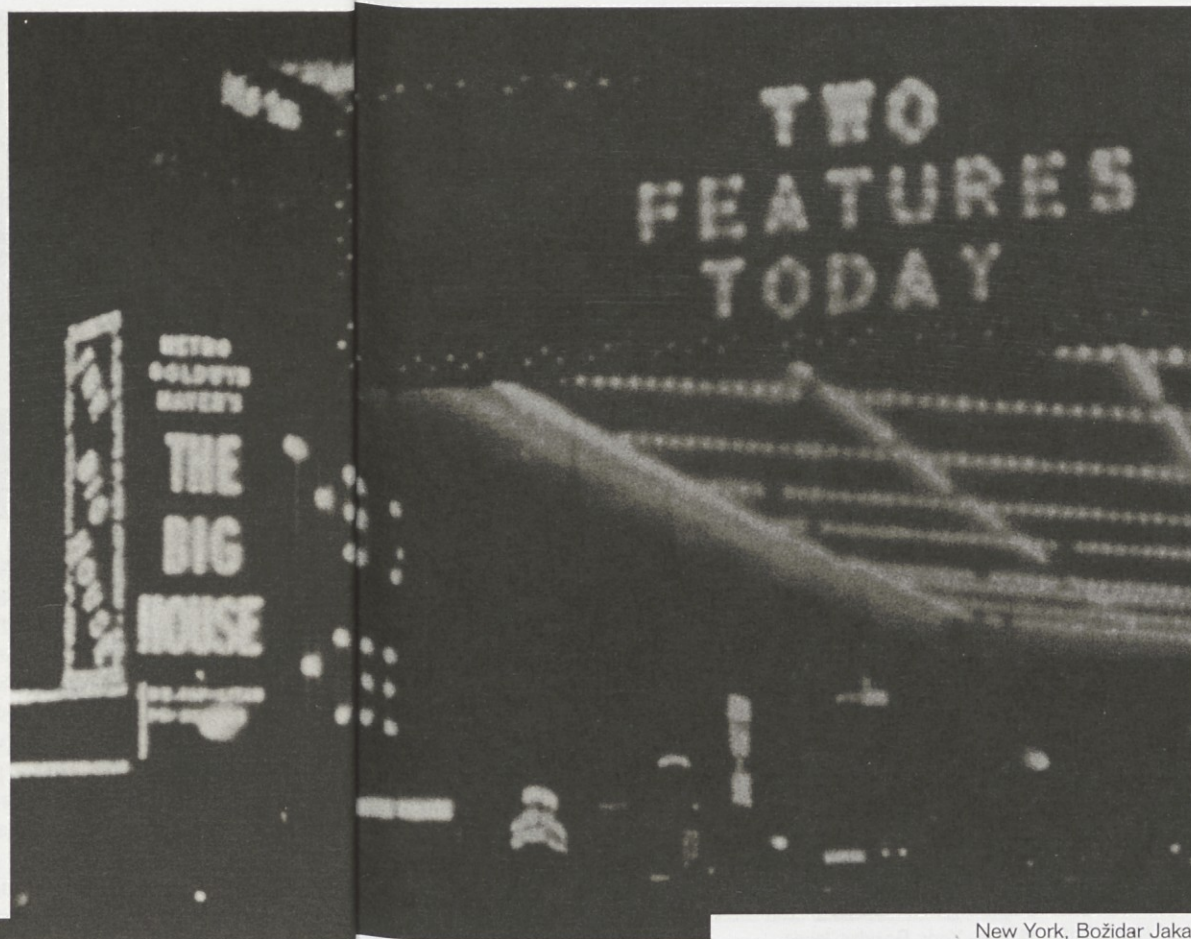
Ko sem odhajala iz Predgrada, sem se ustavila na hribu, od koder je lep razgled na vijugajočo zeleno Kolpo, in vznemirjeno gledala v kanjon. Takrat še nisem vedela, da bom čez leta prav tu snemala *Varuha meje*, zaradi katerega me bo toliko ljudi zasovražilo. Prav tako si niti v sanjah nisem predstavljala, da bom zaradi uspešnosti filma lahko prepotovala skoraj ves svet, da se mi bodo uresničile osnovnošolske sanje, da bi nekoč videla Mongolijo in New York.

V letu 2004 sem na Ministrstvu za kulturo s projektom lastnega *rimejka* Jakčevega dokumentarca *New York* iz leta 1930 skušala dobiti možnost za dvomesečno bivanje v slovenskem ateljeju v New Yorku, natančneje v Brooklynu. Neuspešno, saj nisem bila izbrana. Ampak nič ne de, še bom poskusila, ker si res želim narediti ta dvojni dialog film; film, ki bo opremljen z dnevniškimi zapiski ameriškega popotovanja Božidarja Jakca iz leta 1930 in mojimi zapiski neke ameriške vsakdanjosti v prihodnosti; film, ki bo narejen iz Jakčevega 16-milimetrskega materiala in mojega, digitalnega, posnetega z mini DV kamero. Filmski ustvarjalec in moj življenjski sopotnik Peter Bratz mi je povedal, da z letošnjim letom Kodak in Orwo uradno ukinjata super 8-milimetrski filmski trak. Do konca leta 2005 naj bi iz prodajaln izginili še zadnji metri. Moja generacija na filmski šoli AGRFT je še vse svoje vaje snemala na super 8mm. Prva "superosmička", ki sem jo posnela sama, je bil film *Mačje pokopališče* pri profesorju Klopčiču. Vajo sem morala ponavljati, ker sem iz kamere pozabila odstraniti rumeni filter in je bila zato polovica slike obarvana rumeno, druga polovica pa je bila normalna. Po ponovitvi je profesor Klopčič film, v katerem nastopata takrat desetletna Ida Weiss, danes filmska producentka, in dvanajstletna Tanika Šajatovič, danes odgovorna za slovenski MEDIA Desk, ocenil z desetko. Takrat in nikoli več.

Konec je s filmom, digitalna revolucija se nadaljuje.

Všeč so mi vse te male kamere in ideja, da imajo tako amaterji kot profesionalci možnost snemanja in producirati filmske izdelke. Do filma, predvsem do 35-milimetrskega, pa še vedno gojim posebno spoštovanje. Kar pomeni, da do vseh filmskih profesionalcev, z direktorji fotografije na čelu, ki obvladajo filmske formate, kamere, luči, tehniko ... torej do ljudi, ki delajo s FILMOM, čutim močno simpatijo. Občudujem jih, ljubim.

Ustvarjanje FILMA ni nobena zafrkancija, čeprav kulturno-politični subjekti menijo, da je. Slovenski film je še



New York, Božidar Jakac



Varuh meje, Maja Weiss

vedno psovka. Je zadnje kolo zadnjega vagona vlaka z imenom Kultura, ki naj bi že enkrat za vraga odpadlo, saj je staro že 100 let, denarja za popravilo kolesa pa NI! Slovenski film in še posebej slovenski filmski festival je treba z odlokom ukiniti, enkrat za vselej, ker ne koristi nikomur, ne prinaša dobička in jemlje denar za socialno varnost ljudi. Zakaj bi slovenski film dobil kakšen tolar več, če ga pa nihče ne hodi gledat? Zakaj naj ostane AGRFT, če pa lahko danes vsak dela in producira filme? Izobrazba v tej smeri ni potrebna. Tudi izobrazba filozofije ni potrebna. Subvencionirajo naj se študiji strojništva in ekonomije. Pa medicine, seveda! In športa.

Ves ta pink-punk o sprejetju audiovizualnega zakona, in zdaj še pod prisilo neke bedaste Evropske Unije, o katerem se naklada že desetletje, je brezvezen. Ker filma ni, ne potrebujemo zakona, časa in denarja v tej smeri ni treba več izgubljati – končno! S tem denarjem naj se raje kupi še nekaj donosnih filmskih uspešnic s podnapisi. In za tiste čudne filmske eksote nekaj kilogramov evropskoazijskih celuloidnih sanj, pa bo!

Tudi na televiziji je vse v redu. Oddaje so, programski sloti so zapolnjeni, nekaj petdesetminutnih dokumentarcev je treba skrajšati na 20 minut, ampak s tem na kvaliteti samo prodobijo, so pač bolj kompaktni, strnjeni. Množice to laže "pojedo".

Igrani program cveti, vsako leto je več cvetk. Vsako leto vsaj trije mladi ali malo starejši režiserji-avtorji posnamejo svojo serijo, ki se dogaja v eni sobi, in v enem dnevu posnamejo deset nadaljevanj. Izkoristek je fantastičen, zadovoljstva neizmerna!

Vse je super, super!

In tisti, ki menijo, da je Viba prevelika? Ni. Velika je kot normalna nemška filmska šola. Toda ker smo šolo ukiniteli in ker filma ni več, bo zelo primerna za oddaje v stilu *Supernova*.

Filmarje pa naj arhivirajo v naftalin, v zadnje kozarce propadajoče Steklarne Rogaška, da bodo v opomin vsem, ki bi se nekoč morda želeli profesionalno ukvarjati s slovenskim filmom.

Tako.

V letu 2006 bom posnela svoj novi film *Instalacija ljubezni*, ki bo stal 5 milijonov evrov in bo izpraznil blagajno Filmskega sklada.

Drugi profesionalci se postavite v vrsto in potrpežljivo čakajte. Na leto 2010!

PS: Slovenski absurd: te besede bodo odmevale bolj kot slovenski film! Pošastno!•

Ljubljana, 23.1.2005

ZA-UPANJE



New York, Božidar Jakac



Prizori iz življenja Hlebanjevih, Helena Koder

Deklici sta zelo ljubki: pet in šest let. Malo več? Malo manj? V svetlih oblekicah z visokim životcem tekata po čarobnem vrtu: proti nam in od nas pa spet nazaj. Nagajivo se smejeta, zaupljivo spogledujeta z očesom kamere: prvi metri slovenskega filma. Vsi jih poznamo. Priborili so si svoje mesto v nacionalni mitologiji. Filmologi so jih razglasili za dokument, ki dokazuje naš vstop v družbo narodov, ki imajo film.

A šele ko se znebimo vseh podatkov, ki so se pritaknili na posnetek z deklicama, se lahko posvetimo temu, kar vidimo. Kaj torej vidimo? Kaj zares ostane? Neki *home video* iz davnih časov? Dokumentarni posnetki ljubiteljskega filmarja, ki se je v nedeljo popoldne odpravil s kamero malo naokrog in zašel na vrtno zabavo? Ali pa je to nemara kader, ki se je izgubil iz kakšnega Bergmanovega filma? Nič ne vemo, kaj vse bi se lahko v nadaljevanju zgodilo, če bi se v naslednjem kadru pokazal obraz človeka, ki ju gleda in se mu punčki razkazujeta. A tega obraza ne vidimo in zato sta v nas ostali samo deklici, ki tekata. Ker pa sta tako zelo ljubki in očarljivi, od njiju ne moremo odtrgati pogleda. Tako zelo smo osredotočeni nanju, da se v nas zbudijo pračustva, kakršna nas preplavijo ob pogledu na otroka in ob misli, da je pred njim, kot se pravi, še vse življenje. In ko smo kot gledalci enkrat tako zelo vpleteni, postane vseeno, ali sta deklici pritekli iz Grossmannovega ali iz Bergmanovega filma. Eden ali drugi bi se moral v naslednjem kadru truditi za našo osredotočenost, mi, gledalci, pa bi čustvovali ali ostajali hladni, ne oziraje se na to, ali naj bi bilo tisto, kar gledamo, resnično ali izmišljeno. Globoko v sebi se tako in tako zavedamo, da je vse izmišljeno in da se resničnost dogaja samo v naših glavah.

To so v izhodišču podmene, iz katerih želim razmišljati o slovenskem dokumentarnem filmu, kolikor ga je v moji glavi po njegovih sto letih. Namenoma nimam pri sebi nobenih podatkov, seznamov, letnic, imen. Seveda bo seznam omemb krivičen in skrajno pristranski. Ampak saj ne pišem seminarske naloge.

Najlepše, kar se je slovenskemu filmu zgodilo v njegovi mladeniški dobi, je bil Božidar Jakac. Spet imamo opraviti z malimi dokumentarnimi etudami, ki bi lahko nosile tehtne dokumentarce ali ustvarjale kontekst fikcijskih filmov iz dvajsetih, tridesetih let. Kar je Jakac videl na svojem potepanju po Ameriki, bi brez retuširanja funkcioniralo v kakšnem Bogdanovičevem filmu. In kar je Jakac videl na Jesenicah, v Beli Krajini ali v Prlekiji, je nosilo in še zmeraj nosi mnogo slovenskih dokumentarcev,

ki hočejo prikazovati našo preteklost. Revščino, bajtarje, delavce. Cigane, mešetarje, viničarje. Branjevke z vozički. Meščane in kmete. Procesije in cerkve. Slamnate strehe in tovarniške dimnike. Pošvedrane čevlje, ki se vdirajo v blato, in visoke pete, ki nalahno stopajo po mestnem tlaku. In, mimogrede, kdor hoče vedeti, kakšna je bila slovenska krajina, preden so njeni prebivalci za gradnjo svojih bivališč potrebovali gradbena dovoljenja in kup drugih dokumentov, naj samo pogleda Jakčeve filme pa bo iz prve roke spoznal, kaj je to ljudsko stavbarstvo.

A vse našeto je predvsem študijsko gradivo za narodopisce, družboslovce in druge raziskovalce starozitnosti. Kar Jakca dviguje nad raven zapisovalca in opazovalca, je njegovo oko. Njegov pogled. Pogled slikarja. Ta pogled se osredotoči na motiv, ki ga je pritegnil. Pritegnil pa ga je zmeraj motiv, ki ni bil samo formalno uravnotežen v svoji notranji kompoziciji, ampak je vseboval tudi neki odnos, napetost med protagonisti in okoljem znotraj kadra: železarja, ki se družno borita z žarečo gmoto železa; starka, ki potiska cizo mimo mestnih gospa; par, ki se srečen spušča po grajskem pobočju. Partizani, ki si vsi kot eden utirajo pot skozi na novo zapadli sneg ...

Seveda me fascinirajo tudi dokumentarni posnetki drugih pionirjev slovenskega filma, saj v njih zmeraj na novo odkrivam, kako poenostavljajoče so naše domišljajske predstave o življenju prednikov. Vsi ti drsalci na tivolskem ribniku, francišanski patri, ki hitijo mimo vrtljaka, pogrebci s cilindri in tekmovalke v lepoti, vse to bi lahko bili kadri iz sočasnih francoskih, angleških ali nemških filmov, tako evropsko je videti življenje, ki ga prikazujejo, in tako kvalitetno so posneti. Predvsem pa jih ovija patina, ki vse pozlati. Pri Jakcu patina nič ne doda h kvaliteti. Jakčeva patina je samo očarljiva in nič več. Kar je več, je njegov edinstveni pogled. Kar ta pogled vidi, ni ilustracija življenja, temveč življenje. Kdor hoče delati dokumentarne filme, želi gledati na tak način. Dela naslednje generacije dokumentaristov, tiste iz začetkov druge polovice 20. stoletja, sem doživljala že iz prve roke. V kinu in brez patine. Izključno slovenske in jugoslovanske. Spominjam se filmskih obzornikov in filmskih novosti, ne vem pa, ali so nam menjaje predvajali oboje v istem času ali pa so filmske novosti v srbohrvaščini nasledile slovenske obzornike. Ti predfilmi so bili predhodniki današnjih televizijskih dnevnikov in so nam jih vrteli pred vsakim igranim filmom. Največ je bilo verjetno političnih zborovanj in državniških obiskov in vse tisto je izgnilo iz spomina. Vmes pa se je pritaknilo marsikaj, kar je ostalo za

zmeraj. Eden takih filmov je kratek dokumentarec o študiju slikarstva na ljubljanski Akademiji. Mogoče sem si ga zapomnila, ker smo v njem videli študentko slikarstva iz našega mesta, kako s kolegi riše akt. Za kratek hip se je pokazal tudi model. Seveda gol, kar je med gledalci povzročilo rahel nemir in tudi nekaj zgražanja. Živela sem pač v majhnem in spodobnem mestu: golota je bila tabu, dokler ni Ulla Jacobson v filmu *Plesala je eno samo poletje* končno gola zaplavala v jezero. Obrnjena s hrbtom proti gledalcem. Sicer pa smo si takrat podajali opeko, ko so obnavljali šolo. Nabirali smo žir. Celo koloradskega hrošča. Vse to se je res dogajalo. Slovenski filmarji pa so vse to pridno beležili. Ker sem veliko hodila v kino, sem najbrž videla vse, kar so na Triglav filmu in Vibi posneli.

Dobro se spominjam čudežne deklice Dubravke Tomšič, kako še čisto majhna seda za veliki koncertni klavir. Mislim si, da bo režiser Martin Srebotnjak v film o svoji mami vključil ta posnetek. Spominjam se slepih otrok, ki pletejo košare. Ti prizori so veliko pozneje inspirirali Karpa Godino, da je na koncu filma *Splav Meduze* dal svojo lepo oslepelo junakinjo plesti košaro med slepe otroke. V dokumentarcu *Kocbek, pesnik v pogrezu zgodovine* je Miran Zupanič dokumentarne posnetke slepih povezal z Inkretovim opisom gonje proti Kocbeku v začetku petdesetih let. Partija je sprožila vsesplošen pogrom proti pesniku, in kdor je hotel takrat kaj veljati, je vrgel še kakšen svoj kamen. Tudi Društvo slepih in slabovidnih je v imenu svojega članstva pisno protestiralo: zapisali so, da je Kocbek slep za resnico. Dobesedno tako! Kaže pa uporaba teh posnetkov, ki so bili izvorno posneti samo z namenom, da gledalci vidijo, kako se slepi učijo raznih opravil, oba skrajna dometa v sugestivnosti dokumentarnega posnetka. Isti posnetek enkrat vstopi naravnost v umetniški film in se zlepi s fikcijo, drugič funkcionira neposredno, kot 'ujeti čas': a tudi v tem primeru je njegova moč prav v tem, da deluje tudi kot metafora. Metafora za neko drugo, ne fizično slepoto.

V prvega pol stoletja so nam slovenski filmarji zapustili kilometre dragocenih filmskih posnetkov, ki jih bodo naslednje generacije filmarjev, tako kot jih zdajšnje, uporabljale in zlorabljale, dobesedno ali kot metafore, za presežek ali za mašilo. Bolj ko se pogrezajo v preteklost, žlahtnejša patina se nabira na teh posnetkih in celo najbolj banalni, slabo skadrirani, neostri, streseni kadri nas navdušujejo kot očarljiva prič-

vanja. Med slovenskimi filmarji ni bilo nobene Leni Riefenstahl. Ker ena zadostuje za vse čase in kraje, tega ne gre obžalovati. Škoda je le, da so bili slovenski filmarji zmeraj tako samotni. Kot da bi bila za film dovolj pesnikova beležnica in svinčnik. Skoraj vse, kar se je ohranilo iz prvih desetletij filma, je nastalo izključno po zaslugi norcev, ki so se zaljubili v gibljive slike.

Dediščina norih zaljubljenec je po sto letih najbrž še vedno enako navdihujoča. A stvari so se vendarle povsem spremenile. Danes imajo zagotovo v vsaki drugi slovenski družini kakšno VHS kaseto s posnetki, ki se hočejo kosati z Grossmannovima deklicama. Če bi bilo na Slovenskem več otrok, bi bilo posnetkov še več in najbrž si sploh nismo sposobni predstavljati, kolikšna količina video zapisov se valja po zasebnih, javnih in državnih policah. Naš um k sreči ni sposoben predvideti, na koliko izmed teh zapisov nastopamo mi sami. Ko stopamo v banko, ko vpijemo na nogometni tekmi, ko se vozimo v avtom, ko gremo po Čopovi ... vse je nekeje zabeleženo, vse je nekemu dostopno, vse bo nekoč nekdo morda za nekaj uporabil in verjetno bo še najmanj neprijetno, če bo to uporabil kakšen filmar. Naši nasmehi se spreletavajo po telefonih, naši pogledi boljčijo iz televizijskih ekranov in nič se ne smeš začuditi, če boš samega sebe srečal na spletu. Kar se vidi na ekranih, hoče biti resničnejše od našega življenja.

Kolikšen košček neba nad Slovenijo si s pticami lahko delijo slovenski filmarji? Kaj ob tem preveličevanju sintetične podobe ostaja za dokumentarce? Poskušam se vrniti v čas, ko se je tudi v Sloveniji začela televizija. Sprva je bila samo medij za posredovanje slike, a kakor hitro se je pojavila možnost zapisa te slike, je v televizijo vstopil dokumentarec. Lahko tudi v navednicah: 'dokumentarec'. Dokumentarec je postal *conditio* njenega obstoja. Zlagoma se je pollaščal vseh televizijskih žanrov, vseh vsebin: postajal je način za informiranje, izobraževanje, zabavo. Z dokumentarnimi posnetki z bojšč so 'podložena' novinarska razglabljanja o miru, z dokumentarnimi posnetki nas podučujejo, kako se obvarujemo bolezni ali kako bomo živeli na Marsu, z dokumentarnimi posnetki nam lepšajo popevkarske prireditve in športna tekmovanja. Brez dokumentarnih posnetkov je televizija radio. Če ni ravno *reality show*.

Ko so na BBC nekoč davno, tako si vsaj predstavljam, v skladu z razumevanjem svojega nacionalnega poslanstva, ki je preraslo v globalno, razporejali svoje programske načrte v predalčke, so potegnili ostro loč-

nico med njimi, znotraj njih pa trdne standarde. Posebej so se ukvarjali z dokumentarcem, zavedajoč se, da bi se s temi izdelki dalo tudi kaj zaslužiti. Zato je bilo treba standarde postaviti dovolj visoko, da bi jih drugi težko dosegli. To je seveda pomenilo, da morajo imeti ustvarjalci možnost, da te standarde dosegajo. Pomenilo pa je tudi to, da pri doseganju standardov ni nobenega popuščanja. Bebecejev dokumentarec je lahko malo standarden, preveč korekten, včasih predvidljiv, morda celo dolgočasen. A vse to je v okviru standarda. Nikoli pa ni bebecejev dokumentarec nekorektno posnet, zmeraj se sliši, kaj ljudje govorijo, sliši se smeh, sliši se jok, praznih kadrov ni, sledijo si v logičnem zaporedju, privlačnem ritmu, novinarska vprašanja ne polnijo minutaže, avtorski ego je v premem sorazmerju z močjo izpovednosti itd. itd. Vsi dokumentaristi tega sveta zadnjih petdesetih let so se učili pri Britancih. Tudi če so se zmrdovali nad njihovo korektnostjo ali če jim je šla na živce njihova prikrita pokroviteljska in kolonialistična drža. Standarde smo jim morali priznati.

Neki direktor slovenske televizije je nekoč davno rekel, da je problem dosežkov, ki se zgodijo v tem narodu, njihova unikatnost. Lahko da je imel do neke mere prav, navsezadnje je kritična masa dokazljivo dejstvo. Vendar mislim, da so dosežki povsod po svetu, dokumentarni ali kakršni koli, rezultat neke unikatnosti. Unikatnost je vrlina. Problem vidim v tem, da javne nacionalne institucije del naloge, ki bi jo morale opraviti same, prepuščajo tej unikatnosti. Namesto da bi določile standarde, pod katere se ne sme. Standardi so fiktivna zadeva: če jih ne spoštujemo, je, kot da jih sploh ne bi bilo. Spoštovati standarde pomeni v nekem partnerstvu zavezujoč odnos. Če sta partnerja na primer televizija (kot naročnik nekega dokumentarca) in avtor (kot glavni izvajalec in dostikrat tudi predlagatelj projekta), to pomeni, da morata oba spoštovati standarde. To pomeni, da mora producent zagotoviti razmere, v katerih bo možno dogovorjeni projekt izpeljati v skladu z dogovorjenimi standardi kvalitete. To tudi pomeni, da morajo biti ti standardi v avtorjevem končnem izdelku opazni. Kar bo več, bo navdušujoč presežek. Kar bo manj, ne bo šlo v predvajanje. Z vsemi posledicami za oba partnerja.

Ne govorim na pamet, vendar se namenoma ne bom spuščala v opisovanje dejanskih razmer. Ker je televizija tako rekoč edini producent in distributer/predvajalec slovenskih dokumentarcev, so rezultati tako in tako na očeh javnosti. Slovenski dokumentarci, ki jih predvaja televizija, so raznovrstni. Nekateri bi bili lahko predvajani kjer koli na svetu. Nekateri bi ne mogli biti predvajani nikjer. Zato je videti, kot da ne bi bilo standardov. Za olajševalno okoliščino se vsi sklicujemo na odločujoče dejstvo, da je dokumentarcu namenjenih zelo malo finančnih sredstev. Nekaj časa to kar gre, dolgoročno pa s tem ne pridemo daleč in pokažejo se usodne posledice. Najdražji je namreč slab izdelek, pa če je bil še tako poceni.

Poskušam razmisliti, zakaj je sploh pomembno, da neka nacionalna kinematografija ali televizija sistematično goji dokumentarec. Skušam biti pragmatična. Najprej zato, ker je to uveljavljena, legitimna zvrst filmske umetnosti. Potem zato, ker ta zvrst uspešno polni televizijske programe. Dalje zato, ker na ta način zapisujemo in beležimo, kaj se je dogajalo in kaj se dogaja v neki družbi. To prejemajo sedanji rodovi, to kot dediščino prevzemajo prihodnji rodovi in tudi tako se ustvarja identiteta neke družbe. Potem pa je tu še nekaj pomembnega: z dokumentarci lahko govorimo o sebi ne samo sebi, ampak tudi drugim. S tem pa smo že na področju definiranja tako imenovanega nacionalnega interesa, v katerem ima javna televizija v tako majhni državi, kot je Slovenija, najbrž posebno odgovornost.

Če hočemo koga prepričati, naj gleda naše izdelke, moramo najprej sami verjeti v svoje delo. Ga spoštovati. Vedeti moramo tudi, kaj je bilo narejeno v preteklosti. Kdo od mlajših na primer pozna dokumentarce, ki sta jih delali novinarka Dorica Makuc in režiserka Mija Janžekovič komaj

pred petnajstimi, dvajsetimi leti. Filme o tekstilnih delavkah, o rudarjih, o delu ponoči, o Slovencih po svetu ... Še danes živo vidim obraze starih primorskih gospa, ki so v mladosti svoje dojenčke pustile doma in odšle za dojlje v Aleksandrijo. Nikoli ne bom pozabila njunih *Aleksandrink*. Nikoli tudi ne bom pozabila arhetipskih prizorov iz vaškega življenja, kot jih je pokazal Dušan Prebil v filmu *Nedelja na vasi*, ali črnih filmov Jožeta Pogačnika. Prepričana sem, da bi jih filmofilska generacija, rojena po letu 1980, rada videla. A kje? Kilometri in kilometri filma nekoristno ležijo na arhivskih policah in morda celo propadajo, naš kolektivni spomin pa je odvisen predvsem od individualnega pomnjenja. Pred leti sem sedela v neki mednarodni žiriji dokumentarnega filmskega festivala. Pri ocenjevanju smo merili predvsem naslednje lastnosti vsakega filma. Najprej smo se vprašali, kako nova, izvirna in zanimiva je tema ali zgodba, ki jo neki film obravnava. Potem smo tehtali, ali je ta tema obravnavana profesionalno korektno, na kakšen način je zgodba povedana. In nazadnje smo govorili o tem, kolikšen emocionalni naboj nosi v sebi dokumentarec. Verjetno je odveč poudariti, da smo o tem govorili največ. Sama ponavadi govorim o tem, koliko se me neko delo dotakne. Ta dotik je najteže definirati in najteže ga je v procesu dela nadzorovati, kaj šele zagotoviti. Producenti si lahko pulijo lase, ampak pri tem tretjem so povsem nemočni in vredni usmiljenja. Nič drugega jim ne preostane, kot da zaupajo.

Zaupanje je ključna beseda v ustvarjanju dokumentarcev. Avtor mora najprej zaupati vase. Potem mora obstajati zaupanje znotraj majhne ekipe ljudi, ki sodelujejo v procesu nastajanja filma. Najpomembnejše pa je zagotovo zaupanje med avtorjem in ljudmi, ki dovolijo, da neki tujci vstopijo v njihovo življenje in z njim manipulirajo. In omenila bom še eno zaupljivo razmerje, to je zaupanje med avtorjem in producentom, se pravi institucijo ali posameznikom, ki delo gmotno omogoči. Brez tega zaupanja ni mogoče narediti nobenega filma, še najmanj pa dokumentarcev.

Producenti, institucije, ki razpolagajo s sredstvi za snemanje filmov, želijo svoje zaupanje opreti na trdno podlago. Zato hočejo videti scenarij, preden dajo denar. Scenarij naj bi bil zagotovilo, da bo denar dobro uporabljen in ne samo porabljen. Scenarij sam sicer ne zagotavlja dobrega končnega izdelka, nekakšen temelj zanj pa je. Preden sem začela pisati ta sestavek, so na televiziji vrteli Wendersov *Buena Vista Social Club*, s katerim so kubanski osemdesetletni muziki očarali ves svet. Uživala sem, skoraj tako kot takrat, ko sem jih prvič gledala v kinu. Potem pa se mi je porodilo vprašanje, kakšen, za hudiča, je moral biti scenarij za ta film, da so producenti dali denar za tako razkošno snemanje. Ali je bil res tako dobro napisan, da se je našel denar za potovanja in snemanja po kontinentih, ali pa so producenti preprosto zaupali Wendersu? Res da pri Wendersu ni tako težko tvegati, a tudi njemu bi lahko spodletelo. Vendar mu ni: tudi zato ne, ker so mu vsi zaupali.

O stvarih, ki so se že zgodile, je mogoče posneti film natanko po scenariju. O stvarih, ki se dogajajo danes, to ni mogoče. Za filme o danes in tukaj je potrebno zaupanje. Ker je tega zaupanja malo ali vsaj premalo, naši dokumentarci govorijo predvsem o preteklosti, o stvarih, ki so se že zgodile. Tudi to je potrebno in koristno, a premalo, če želimo imeti popolno nacionalno kinematografijo. Z našimi dokumentarci skoraj ne vstopamo v sedanost. Na naših ekranih je naša sedanost zvedena na tisto, kar kažejo televizijska poročila. A zakaj velike teme prelomnega časa, v katerem živimo, niso ustrezno zabeležene v naših dokumentarjih? Zakaj se poleg velikega brata skoraj nihče ne ukvarja z našim resničnim življenjem? Vprašanje naslavljam na oboje: na tiste, ki znajo delati filme, in na one, ki imajo za to denar.

Upanje ne zadostuje: potrebno je zaupanje. •

STOLETNI KINO: kinemi, refleksije o filmu



Ovni in mamuti, Filip Robar-Dorin

uvod

Kinemi so enote miselne in čustvene energije, ki nastane ob (po)doživljanju bolj ali manj pomembnih dogodkov v življenju, medčloveških odnosov, ob oživljanju spomina ali onirične stvarnosti. Kadar se skušamo nečesa spomniti, včasih v vsakdanjem jeziku uporabimo frazo "zavrteti si film dogajanja" ali pa "film se mu je strgal". Kinemi so zapisane enote doživljanja, nekakšni posnetki, ki jih je mogoče ubesediti in prikazati bralcu, podobno kot je mogoče v kinu zavrteti film in ga pokazati gledalcu. Kinemi so analogni fonemom v jezikoslovju. Fonem je glas, ki označuje pomen, kinem je slika, ki označuje pomen. V svojem prispevku se bom omejil na nekaj kinemov, ki so bolj ali manj povezani s kinematično zavestjo in kinematografsko prakso.

Kadar je neka pripoved smiselno sestavljena in poteka (v primeru filma) mehansko od začetka proti koncu (vsebinsko lahko tudi v obratni smeri), lahko iz njenih intermitentnih lastnosti izdvojimo nekaj, kar vsebuje temeljne lastnosti miselne in/ali čustvene vsebine dogodka ali odnosa v danem času. DNK so nosilci genetične informacije, kinemi pa posredniki doživljajske informacije, nekakšni duhovni DNK. Pričujoči kinemi se ne ozirajo na to, ali (slovenski) film sodi v panteon umetnosti ali ne. Nanašajo se na dejavnosti, ki imajo za cilj umet(el)no proizvedene oblike, ki jih ustvarja človek v danih razmerah civilizacijskega razvoja.

Omejil se bom na nekaj nizov premišljeno izbranih kinemov iz dveh obdobj, v upanju, da bodo bralcu nudili oporo v njegovem lastnem razmišljanju. Izmenično nizanje današnjih kinemov s kinemi iz sedemdesetih let ni alternativa uveljavljeni teoretski praksi, ki navadno napreduje od bolj preproste do bolj zapletene ideje, od podmene prek dokazovanja do nove podmene in novega dokazovanja. Vendar pa mi samo takšno izmenično nizanje slik iz raznih obdobj, ki je vertikalno preslegano z isto vsebinsko preokupacijo, omogoča vzpostavitev celovitega pogleda na obravnavano snov v daljšem časovnem okviru.

Kinemi, ki so nastajali v zadnjem času, so natisnjeni v kurzivi, drugi pa so spred 30 let. Potrebno in smiselno jih je prebirati v zaporedju, kakor so podani, kljub temu da so iztrgani iz konteksta celote kinemov, ki jih predstavlja človeška zavest v določenem času. Zaradi vzporednega utripanja dveh različnih nizov v cerebralnem *displayu* se ta slika lahko tudi na trenutke razblini. V takšnem primeru je morda potrebno na novo pričeti z branjem, odvisno tudi od osebne izkušnje bralca. Tekoči kristali sami po sebi ne ustvarijo slike, jo pa omogočajo.

kinemi

Pomlad 2004. Čas je Bog. Film funkcionira kot okrajšava časa, ki mu projekcija v kinu ali drugod daje videz življenja oziroma trajanja. Film omogoča, da se znova pojavljajo osebe, potekajo dogodki in se odvijajo odnosi, ki so se dogodili v drugem času in v drugem prostoru. Že tričetrst stoletja slišimo besede, ki jih vidimo govoriti. Film stori, da pozabimo na realni čas in prostor kot na nujo in ga doživljamo – kot Boga? Da, če smo aktivni iskalci ali predmet iskanja izgubljenega časa, časa kot spomina na čas. Ne, če živimo čas kot (s)misel, (s)misel kot čutenje, čutenje kot življenje.

Pomlad 1974. Slovenski film spremlja nekakšen intelektualni prezir. Zdi se mi, da je zato veliko razlogov, saj do Hladnikovega *Plesa v dežju* pretežno kaže značilnosti bodisi kmečke ali (malo)meščanske zavrtnosti bodisi ideološke in revolucionarne nasilnosti. Hladnikov film je prvi korenit odklon v formo vsebine, ki je lahko tudi vsebina forme, je prva postaja modernega občutenja sveta, obenem pa filmskega videnja, ki najavlja moderno slovensko smer v evropski kinematografiji. Tudi sam imam do filma ambivalenten odnos, ki je bodisi racionalno bodisi čustveno pogojen s podobno dvojnostjo, kot jo pozna sodobna psihologija, to je z odnosom ljubezen- sovraštvo. Vsekakor pa čutim odpor do prosojne pripovedne paradigme večine slovenskih filmov. Ali so alternative?

Čas je Bog. Neulovljiv, nezamenljiv in trajen. Imanenten je božji, ne človeški naravi. Film je v času zajeta in uskladiščena možnost – ne spominjanja, ampak premagovanja preminutja ali minevanja sveta, umišljene ali neumišljene resničnosti, ki je imanentna človeški, ne božji naravi. Kino je projekcija časa, ki ga vsebuje film s svojo manifestno ali latentno govorico. Film ne more biti film o ničemer, brez zunanjih vezi, ki ga povezuje le notranja sila sloga in katerega vsebina je skoraj nevidna (kot si Flaubert zamišlja idealno knjigo).

April v govnu, 1974. Pogovori z Ivanom mi postopoma odkrivajo njegove muke, ki jih prestaja zaradi zaljubljenosti v lepo dijakinjo in zaradi čednostnega videza, ki ga mora vzdrževati zaradi svojega pedagoškega poklica in dela. Zatajevana strast, omahovanje, potem pa na lepem drzna izpoved dekletu, ki komaj šteje dojema lastna čustva, kaj šele janzentistične izpovedi zelo zapletenega zrelega moža, kakršen je Ivan. Podrobna razčlemba skrušenosti in obžalovanje, neusmiljena samoobtoževanja in licemerstva, je podobna skrajno naporni inventuri duha.

Film je pretvorba časa v enoto skladiščenja, v uskladiščeni čas, podobno kot sta posnetek ali notni zapis neke glasbe, ali kot je misel, ki je produkt mišljenja, ki ni mišljenje samo. Kajti misel, ki misli, je misel v času, ki poteka, je časna misel. Slika, ki jo tvori eidetsko pogojen cerebrum, je po-refleksijski fenomen, ki ga je mogoče tako ali drugače uskladiščiti. Kino je aktiviranje uskladiščenih enot misli, besede, gibanja, glasbe. Svetovni in slovenski film, vse tisto, čemur pravim "stoletni kino", je zgolj koledarski seštevek teh akcij. Svetovni in slovenski film sta abstrakcija časa, ki se obravnava enako kot vse druge enote v skladišču.

April v cvetju, 1974. Fascinira me ostrina Ivanove misli in njegovo neusmiljeno samorazdejanje, rekonstrukcije in demontaže, nenadni uvidi in deontološka vztrajnost. Ivan hoče, kot že tolikokrat, izbežati razloge in vzroke za čustveno polomijo in zrvnati vse tisto, kar misli, da je skrivil (zakrivil?). Natanko tam se mi zdi, da je, kot je bil pred desetimi leti, ko mu nekoč v pismu navržem, da je "zasran od emocij". To mi je zameril in mi v odgovoru navrgel nekaj izjemno ostrih sodb, češ da sem konfuzen tip, ničejanski nihilist. V najboljšem primeru kafkovski K.

Čeprav je umetnost napraviti resnično dober in trajno pomenljiv film, pa je film le redkokdaj umetnost. Vprašanje umetnosti je pri filmu celo abstransko, če sprejmemo, da je umetnost (živa) forma, ki je simbolična za neoprijemljive oblike čutenja, kot pravi Susanne Langer. Film (kino) je upodobitev oprijemljivih oblik časa, prostora, misli in dejanja, zato je lahko odraz umetniške volje, ni pa umetnost, čeprav lahko vsebuje mnoge izkaze umetnosti. Lahko pokaže umetnost govora, giba, lahko posname izvajanje glasbe, ali pa prikaže lastno podobo sinestezije oziroma soobčutja v izbranem slikovnem nizu. Film v kinu je uskladiščena oblika ustvarjalnega dela, umetelnosti, večšine.

Maj 1974. Ivanu opisujem zamisli o filmu o plesalki Kseniji, ki naj bi bil idealen film v smislu nemih slikovnih pesmi Maye Deren. Film, ki naj bi bil "feelm", in obenem film o filmanju takšnega filma. Govorim o še nepoznanem oziroma še neufilmnem čutenju, skušam ubesediti tisto, kar bi želel ufilmati: odjenljivost zraka, šum vetra in valov, vdiranje finega peska, ugrezjanje v toplo mlako ničnosti, plisiranje volhke kože, tihoto pogledov, nastajanje in sovpadanje misli. Ivanu skušam opisati zven redko slišanih zvokov trdenja lesa, hreščanja čutov, švistenja misli, občutenja izjemnosti, idiosinkratične samosvojesti. Govorim o filmu kot možnem posredniku takšnega občutenja vidnega, slišnega in otipljivega prostora, o Mayi Deren in njenem posredovanju slik čustvene kompleksnosti in čutne vznesenosti.

"Ustvarjalca pod vplivom klasične estetike eksperimentira s transtemporalnimi kontinuitetami in diskontinuitetami, ki jih je najti v filmski strukturi. Pri njej narativna forma primora podzavestno v dizajn; ritual uporablja z namenom, da vsili idealni red arbitrarnemu redu umetnosti in kaotičnemu redu sveta. Notranji dogodek predstavi kot matrico, iz katere kombinira vzorec ritualnih elementov tako, da tvori celotno strukturo." Nekaj malega sem leta 1974 vedel o delu Maye Deren, sem pa sam veliko razmišljal o nadčasovni kontinuiteti v filmski strukturi, o formi, ki primora nezavedno, da se organizira in pokaže v obliki rituala.

Te dni je Ksenija zares na gostovanju. Karpo je zdelan od snemanja z Zafranovičem, a mi skrbno in občuteno prenese na film nekaj posebnih trenutkov in izrazov ustvarjalke v krizi. Pravzaprav bi moral on posneti ta film, a nima moči za razvijanje rudimentarnih zamisli v polnokrvni scenarij, zato prevzamem realizacijo. S Ksenijo iznajdeva prizore in obudiva stanja, ki simbolizirajo posebno občutenje realnosti. Otok Susak ali Sansego, kot mu rečejo domačini, se spreminja v simbol za takšno občutenje, ki se izgublja ali pa je intermitentno. Otok je iz samega peska. S Ksenijo čutiva in govoriva, kako naju preveva vzajemno ganotje, ki ga najbrž izzove zaobljuba za poglobljeno delo in odnos. V zavest mi pronicajo njeno elegično občutenje praznine, daljno-bližnji čutenjski valovi.

Razmišljati o tem, ali se je slovenski film bolj uveljavil kot oblika množične kulture kot pa je našel svoje mesto v slovenskem panteonu umetnosti, je mogoče samo na ravni nefilozofskega diskurza, torej s publicistično uveljavljenimi koncepti množične kulture. Seveda nas to zavede, da razločujemo med umetnostjo na eni strani in obliko množične kulture na drugi. Če popustimo temu nejasnemu in samo na papirju utemeljenemu razločevanju, priznamo, da pristajamo na dvoje različnih oblik doživljanja in izražanja človeške izkušnje v svetu, na takšno, kot jo zahteva umetnost, in drugačno za različne oblike masovne kulture. S tem pristajamo tudi na dvojno naravo biti. Takšne bipolarne drže se deloma osvobodimo z ugotovitvijo, da film umetnost lahko samo posnema ali registrira, le v redkih primerih pa lahko predstavlja tisto, kar je simbolno za neoprijemljive oblike čutenja. To nam omogoča nadaljnje razmišljanje.

Januar 1975. Po ogledu filma peljem Ksenijo na letališče, vrača se v London, kjer pripravlja predstavo. Nazaj vozim po ovinkih polni dve uri, ustavljam se in skušam najti neko posebno vzdušje v gladkih, volhkih poljanah, na gozdnih parobkih in kolovozih. Mila januarščina. Svet je v svoji osrednji pojavnosti jasno razpoznaven, ob robovih pa zabrisan in preslegan. Občutenje je podobno, vendar je v jedru neizrazito, ob robu pa odjenljivo. Najin film ni takšen. Jedro je nejasno, vse drugo pa določajo nizi filmskih slik v svoji neodjenljivi jukstapoziciji. Zato je jasen in čist, skoraj prozaičen. Peter Zobec meni, da je podoben filmom iz najboljših let Oberhausna. Karpo ga še ni videl, čeprav se je že vrnil s ponesrečene preoceanske avanture.

Če pristanemo na delitev celote na dele, ki so na desni strani skladišča in nosijo kataloško oznako množična kultura, in na tiste na levi strani skladišča, ki jo skladiščnik vodi pod nazivom umetnost, pristanemo na trajno in ultimativno delitev vsega, kar človek počne v danem civilizacijskem okviru. To nas oropa naše temeljne izkušnje v svetu, ki predpostavlja človeka kot celovit pojav, ki lahko edino takšen tudi celovito doživlja svet in življenje v svetu. Del te celovitosti je tudi ustvarjanje

umetnega sveta, torej tudi filma. Tako nas privzeta in pogojujoča miselnost prižene do točke, ko se moramo ponovno vprašati, kdo je skladiščnik. Rekli smo, da je čas Bog, ne pa tudi, da je skladiščnik.

Slovenski film – vse po starem! Najbrž ena bolj plitkih in malomeščansko zaslaženih, obenem pa praznih in zgolj s filmskim mehanizmom opredeljenih človeških dejavnosti v svetu sodobne ustvarjalne prakse. *Povest o dobrih ljudeh* je nekakšen poskus objektivizirati trajnost, ki jo na poti v sedanost predrami *Strah*. Neobvezne in nezavezujoče filmsko stiliziranje, igrarije z literaturo, slikami in zgodbami, z ljudmi, prostotom in časom. In potem *Pomladni veter* prinese *Čudoviti prah*. Vse ena sama *Pustota*. Hladnika ni nikjer več. Morda ždi kje v temi in čaka na ugodno priložnost, ko bo lahko znova zaplesal. Klopčičev film je primer filmske prakse, preciozne “soi-distant” estetike, ki obstaja samo zato, ker obstaja filmska estetika, ker je film samo zato, ker obstaja film.

Rekli smo, da je čas Bog. Rekli smo tudi, da je film časovno pogojena okrajšava človeške izkušnje. Tu se nam zastavi vprašanje o zapečatenosti časa (Tarkovski). Če smo rekli, da so prikazi časa, ki ni živeti, misli, ki ne misli, čutenja, ki ne čuti, in dogajanja, ki se ne dogaja, izmišljije oziroma artefakti, potem jih je mogoče uskladiščiti. Tedaj so tudi oblike množičnega doživetja časa enako kot tisto, kar imenujemo umetnost, predmet uskladiščanja. Edino v tem skupnem prostoru – v skladišču oziroma tudi grobišču, panteonu – lahko tudi razločimo med oblikami množične kulture in umetniškimi dosežki. Znani so tudi estetski in drugi vrednostni kriteriji, po katerih to lahko storimo, vendar se za zdaj opredelimo le za dejstvo uskladiščanja in raz-skladiščanja. Za snemanje in projekcijo. Mar sploh lahko govorimo o reprodukciji časa?

Slovenski filmi se kažejo kot ne dovolj domišljena struktura kinematske in miselne približnosti. *Strah* je mešanica površnih pojmov in doživetij, pretencioznosti in precioznosti. Preteklo dogajanje se kljub razvidni zgodbi, živim protagonistom in dobri organizaciji posnetkov ne more razviti kot dogajanje v preteklosti. Človeška snov se razgrne zelo anekdotično in zadržano. Tu ni življenja preteklosti in ne doživetja umetnosti! Podobna so poznejša *Iskanja*, čeprav so manj eklektična in bolj zasidrana v ustvarjalčevo intuitivno sfero, plod bolj introvertiranega, a zato bolj poštenega odnosa do snovi, plod iskanja, ki pa nima svojega najdenja. Kaže, da je neizogibno, da postane (slovenski) film malomeščanska oblika umetnosti, to pa ne pomeni drugega kot v najboljšem primeru privzdignjeno obliko množične kulture, v najslabšem pa kič. Ali so alternative? Ali so v slovenskem filmu sploh mogoče korenite spremembe?

Ali smo s tem dobili odgovor na vprašanje, kdo je skladiščnik? Ali ni to vsakdo, ki nekaj uskladišči? Smisel uskladiščanja je jasen, delo mora biti opravljeno dobro in učinkovito, nereda ne sme biti. Edino v tej urejeni in lepo katalogizirani stvarnosti je potemtakem možno, dovoljeno, zaželeno in smiselno razpravljati o zgoraj zastavljenem vprašanju, ali se je slovenski film bolj uveljavil kot oblika množične kulture kot pa je našel svoje mesto v panteonu umetnosti. Če tega ni moč napraviti, potem je bolje, da sploh ne razmišljamo o vsebinah in formah filma kot uskladiščenega časa in dejanja, ampak sprejmemo publicistične razlage, ki zgornjo dilemo reducirajo na blagajniški učinek.

Nujno je treba najti alternative tej rigidni filmski masi, korenito predrugati filmske zamisli, koncepte, igro, tehniko, celotno dejavnost preusmeriti v vročo sredino življenja. Najti načine, da zaživi slovenski filmski idiom. Spustiti se v drob zadeve, čeprav zaudarja po dreku in sečnini. Najti stik s pristno socialno in nacionalno bitjo, filmati življenje ljudi v kontekstu neumišljenega. Ne izumljati filmske resničnosti, ampak ufilmati realnost, neumišljenost. Estetika in politika. Na mednarodnem srečanju za novo kinematografijo v Montrealu govori André Paquet o filmu kot produktu nacionalnega boja za osamosvojitve, identiteto, samoopredelitev. Je slovenski cineast zmožen tega? Dominique Noguez napiše na to temo odlično knjigo; prebirati bi jo morali vsaj študentje na ljubljanski akademiji, ki je gnezdo vsakršnega konzervativizma.

V žarišču misli je nekaj, kar se upira ubesedenim oblikam duhovne dejavnosti, se pravi dedukciji in redukciji. Nekaj nas opozarja, da je mogo-

če še drugače pristopiti k vprašanju množične kulture in umetnosti. Pred leti smo prebirali McDonalдове in McLuhanove teorije o množični in elitni kulturi ter o masovnih medijih. Vemo, da misli in teorije drugega lahko močno vplivajo na našo miselnost in jo tudi preoblikujejo. Ustvarjalni duh se s tem lahko napaja, manj ustvarjalni pa zavaja. Slovenska filmska kritika je, brez ozira, na to, kako brihtno zveni in briljantno piše, nesposobna ustvariti stik z ustvarjalno kinematografijo. Pri nas ni nikoli prišlo do tega, da bi preskočila iskra med filmarji in kritiko. Če kdo sili iz ograde, ga slovenska filmska peresa razpraskajo ali pa se norčavo obregnejo vanj.

1975, Ksenija postaja misel, ki se oddaljuje. Nekam moram nasloniti zamisli o novem filmu ali pa bom oblebdel v brezprostorju. Premalo je le vedeti o nečem nekaj, vednost terja dejavnost. Moje filmske zamisli se ujemajo z idejami neorealizma in *free cinema*, pozneje filma resnice in novega vala, živega in direktnega filma in z deli angleških in ameriških cineastov, Richardsona, Andersena, pozneje Loacha in Leigha, Cassavetea in ustvarjalcev neumišljenega filma v 70. letih. Takojšen prenos teh zamisli v filmsko delo za sedaj ni mogoč. Čakanje obrusi ostre robove in konice. Kaj je s scenarijem za film o Malem Leninu, človeku, ki je pred leti pretresal novomeško in slovensko javnost? Bo mar šla v pozabo cela doba, z ljudmi in idejami, njenimi umazanimi podrobnostmi in ideološkim terorjem vred? Nesmiselno podrejanje ideologiji jugoslovanstva? Kaj je s temi idejami? Estetika in politika. Razne ideološke komisije jih zavržejo že na vratih. Drugačen film v tej državi ni mogoč.

Če smo dosledni in dosedanjem izvajanju, potem izvorna lastna misel sploh ni mogoča. Mišljenje da, misel ne. Misel se lahko pojavlja v otenkih, v variiranju tistih misli, ki so že uskladiščene. Zato pristanemo na tako imenovani javni diskurz, to je na soočanje raznih miselnih otenkov in vrednostnih sodb in s tem na kontinuiteto pogojevanja in prilagajanja svojih ustvarjalnih moči uskladiščeni zakladnici, privajanja na spodobnost in zmernost. Samo, saj smo danes vendar nova nacija, pluralizem idej je zaželen, drugačnost je zaželen, nemara (je?) tudi film lahko slovenska paradigmatična posebnost. Ko objavim Paradigmo 99, mi mlad in nadarjen človek, bister kritik, očita, da pišem in mislim eno, delam pa drugo. Ne uvidi celote. Slovenska filmska misel je še vedno retrogradna.

Pomlad 1975. V notranjosti se mi sprosti toplo občutenje, ki se prevede v misel o nečem davnem, čemur za silo rečem nostalgija ali obdobje iskanja nečesa, česar ni več. Nečesa prvinskega, sebstva, ljubezni in poezije, hrepenenja po ženski in prijateljih, občutenja ikon iz davnine, narodenosti (naroda?), upornosti proti politiki, ki je zamorjena, “quin-cé”, retorična, deklarativna, prazna. Nebrižnost in apatija množičnega socialističnega človeka, abotna družinska razmerja, kriza zavesti, cinizem, grobosti, omamljanja. Navada postilja mrliški prt, rečem tjavdan. *Memento mori*, dodam, nikakor ne tjavdan. Na občnem zboru filmskih delavcev preberem manifest *Ali so alternative*. Odziv nikakršen. Čez dve leti objavim *Vzporedne oblike profesionalne filmske proizvodnje*. Odziva ni. To je država onemoglih. Ostane samo še, da napravim svoje filme, ali pa vse skupaj pustim.

Tedaj vztrajamo na tem, da se podrobno seznanimo s svojim skladiščem, da preverimo, če je tam tisto, kar je resnično posledica ali rezultat naše osebne enkratne danosti in idiosinkratične odzivnosti na podobe in dražljaje sveta. Iz takšnega preverjanja in katalogiziranja lahko nastanejo sistemi, filozofija, poezija, glasba, zgoščene predstave o nečem, tudi o kinu ali filmu v kinu. Kierkegaard pravi: “Vloži me v sistem in me boš zanikal.” Neumorna človeška dejavnost nam prinaša velike količine grada, ki ga je treba uskladiščiti. Kaj je potem panteon umetnosti drugega kot poslopje z grobnicami, svetišče? Morda je treba umetnost ubiti in pokopati, da bi jo lahko sploh doumeli. Oblike množične kulture neovirano živijo svoje trajno življenje. Ali sploh lahko spoznamo bistvo lepega, če živi? Kaj ni bistvo privilegij časa? Čas je Bog, smo rekli, četudi nekoliko manjši.

Beograjski fest. Trenutki poezije in ekstatičnosti, nostalgije in nežnosti, silovitosti in grobosti v *Amarcordu*. Zdi se, da je ljubezen filmsko še vedno nedorečena stvar. Film se globljih čustev lahko samo bežno in po-

vršno dotakne, toliko, kolikor dopustita zgodba, beseda in igra. Na misel mi pride Jožičina krhkost, hkrati pa njena moč in neodjenljivost, hlad in racionalno stremušstvo, ko se je treba potrditi ali uveljaviti svoj umetniški gon. Srečko mi večkrat omeni, da je kot soigralka samoljubna in sebična. Še nekaj filmov se mi zdi omembe vrednih. Katalogiziram, skladiščim. *Rdeča kalina* razodeva nekaj vertovljanskega ali neposrednega v filmskem prijemu umišljene realnosti, *Un Delito d'Amore* bizarne plati čutenja, *Avtomobili, ki so požrli Pariz* odtrgano miselnost, značilno za rastočo konsumersko družbo. Bogatenje skladišča.

Poleg tega, da imajo kinemi v terminologiji cerebralnega skladiščenja posebno metodično opredeljeno mesto kot osnovne enote pomena slike (z zvokom ali brez), in so posneti ali zabeleženi v takšni ali drugačni tehniki in tako ali drugače tehnično ponovljivi, so tudi izkaz moje lastne ustvarjalne dejavnosti. Čeprav mislim, da resnični diskurz o umetnosti ni mogoč, razen če opredelimo umetnost kot nekaj, kar ne simbolizira ne-oprijemljivih oblik čutenja, ampak celotno človeško prakso, ki ustvarja različne artefakte. Ne, tu sem si zaprl in ogradił polje. Tehnološka in znanstvena praksa daje rezultate, a nima nič skupnega z umetnostjo. Ni simbolna za neoprijemljive oblike čutenja, ampak za oprijemljive oblike zavesti in za njene praktične aplikacije.

V sanjah, ki se mi močno vtisnejo v spomin, začnem s štetjem, da bi ustvaril občutek za ritem. Stoena, stodva, stotri ... Okoli mene si nekaj ljudi prizadeva, da bi si prilastili otroka, ki ga držim v rokah in ga nimam namena izročiti. Pomislim, da ga bom mogoče nesel svoji ženski, da se bo imela s nečim ukvarjati. Uspem pobegniti onim, ki ga prav tako hočejo imeti, in pred neko cerkvijo ali svetiščem (panteon?) srečam veliko množico ljudi. K meni pristopi moški, ki zgleda, da je svečenik, in mi ponudi, da mi bodo njegovi verniki omogočili "kefovanje" (besedo izumim v sanjah), kar naj bi pomenilo prenočevanje. Predloga ne sprejemem in med nami pride do novih napetosti. Od kod izraz kefovanje? Zjutraj najdem v slovarju besedo "kefanje", kar pomeni krtačenje, opravljanje, obrekovanje. Zgodnja leta svojega otroštva sem preživel v Srbiji, krvav nos pa sem prvič fasal v Sloveniji.

Kinemi so nujno povezani z usedlinami iz bolj ali manj oddaljenih časov osebne zgodovine in so v takšnem kontekstu povsem enakovredni drugim oblikam negovane misli. V tem kontekstu je film lahko oblika množične kulture oziroma ena od njenih vrhunskih stvaritev, ki jih urednik, ki me je pozval k prispevku, hipotetično imenuje umetniška. Urednik v nadaljnjem govori tudi o panteonu umetnosti. Vemo, da ima v mislih simbolni pomen panteona, to je svetišča oziroma poslopja z grobnicami. V naši razpravi smo namesto besede panteon uporabili besedo skladišče. Ne čisto brez ironične odmaknjenosti.

Lebdim nad mestom. Sem nekdo, neznanec, morda nadčutno ali božje bitje, nadčlovek ali angel. Spustim se na osrednji trg. Lepa pročelja starih hiš, dvorišča, vrtovi, trate, obrežje rečice. Na zelenici je razpeta vrh, kjer se na soncu suši sveže oprano perilo. Živahen fantek se igra s psičkom, deklica ploska z rokama. Ena, dva, ena, dva! Idilično šumenje rečice. Naenkrat se zareže v tišino ostra in predirljiva frekvenca motorne žage z bližnjega dvorišča. Slika v trenutku razpade na dvoje, zareza v čutenju je trajna, nezaceljiva. Zdaj nisem več samo jaz, ampak nas je množica, sami nadosebni osebki, ki prevarani v svoji božjemirnosti iščemo vir hrupa, da bi ga uničili. Pretečnost narašča, napolni prostor, hoče učinkovitega izteka. Ni ga, konec je neizbežen, bolečina ostra.

Svetovni in slovenski film sta tedaj oboje, oblika masovne kulture in predmeta iz skladišča umetnosti. Seveda ne v smislu polarizacije, marveč hkratnosti in dopolnjevanja. Svojo katalogizacijo misli o filmu, svetovnem in slovenskem, sem naslonil na izbrane zabeležke, ki sem jih napravil v zadnjih 30 letih, odkar delujem kot scenarist in dramaturg, producent, režiser in montažer, obenem pa kritično spremljam lastne občutke in misli o filmu ter jih zapisujem. Zaradi nepopolnega uvida v kineme obstaja seveda nevarnost (ne prav velika), da bo bralec marsikaj tudi na-

pačno razumel. Zunaj konteksta celote, seveda, zlasti še, ker je pravzaprav celota še nepoznana. Svetujem lahko samo ponovno in skrbnejše branje in potrpežljivo čakanje na celoto.

Konec sedemdesetih let. Velika iluzija ali doba humanističnega filma je mimo. Občutek imam, da film že dolgo ni več pravi način posredovanja človekovih kompleksnih misli, čustev, namer, čutenja, hotenja, razmerij, sanj, če je sploh kdaj bil. Še razlaga jih površno. Vendar pa, ali so še alternative? So, če se preizkusijo v filmski praksi in jo prenovijo, precistijo, obogatijo ... Dziga Vertov je leta 1938 zapisal: "Edini način, da vzpostavimo nestandardno filmsko produkcijo, je ta, da ustvarimo nestandardne pogoje in vzpodbujamo zahteve po nestandardnih scenarijih, metodah snemanja, montaže in vseh drugih ustvarjalnih postopkih tako na tehnični kot na organizacijski ravni." Podobno je pred njim razmišljal Jean Cocteau, pozneje pa Marguerite Duras, ki pravi, da prav neskladnost med sredstvi in namenom zada filmu smrtni udarec.

Včasih sem se rad poigral z besedami in domislicami. Iz takšne snovi kot filmi, sem rekel, na priliko. Ne, nisimo več iz takšne snovi. Le malokateri film se sploh ukvarja z raziskovanjem nezavednega, onirične podzavesti in miselne zavesti. Sanje ostajajo najlepši filmi, filmi pa postajajo vse bolj predmet, ki ima svoje vdeleno mesto v skladišču oziroma panteonu umetnosti, obenem pa sodi med produkte množične kulture. Vendar se je tudi v tej rigorozni dejavnosti marsikaj spremenilo; jezik se je obrusil, postal je subtilnejši, filmi v svojih najboljših trenutkih niso več podvrženi osnovnim zakonitostim narativne dramaturgije. Filmska zgodba je predvsem zabava, kratkočasje (na začetku sem rekel, da je čas Bog), bizarne domislice so vizualna začimba. Film so podobni hamburgerjem: če si lačen, pridejo prav, če pa si sladokusec, izbiraš boljšo duhovno hrano. V skladišču je vsega dovolj, morda že tudi preveč. Produkcija teče naprej. Prihajajo pa tudi nove generacije ljubiteljev razkošnih oblik množične kulture in umetnosti, ki lahko najdejo v filmu miselno in emocionalno oporo v preživljanju sodobne krize identitete in rasti. Ne rečem, da je film (tudi slovenski) osvojil panteon umetnosti, vsekakor pa ima svoje trajno mesto v kalejdoskopu človeških dejavnosti. Kljub temu imamo občutek, da se slovenska filmska misel še vedno spreha po skladišču. Morda je pa to značilno za kritiško in teorijsko pamet.

Alternativam se vrata odpro šele, ko prevzame krmilo Vibe svetovljanski in samozavestni Bojan Štih. V nekaj letih nastanejo *Opre Roma*, *Ovni in mamuti*, *Veter v mreži* in *Striptih*, ki dobijo na festivalih doma in v tujini prestižne nagrade in priznanja. Ko se tudi nacionalna televizija znebi ideoloških in političnih spon, posnamem zanj dva ducata neumišljenih filmov in oddaj, ki jih preveva duh alternativnosti, drugačnosti, med njimi *Ljudnico*, *Rogenrol*, *Dan, ko nam je Evropa padla na glavo*, *Alternativno terapevtsko skupnost*, *Mašo za moje ustreljene* in ducat portretov slovenskih ustvarjalcev. Lahko rečem, da sem vsaj do neke mere pokazal na možnosti drugačnega slovenskega filma, takšnega, ki ga žene duh ustvarjalnega in neodvisnega razmišljanja in je permanenten izziv družbi.

Stanje v domačem kinu je še vedno dokaj abotno, zato mislim, da bodo morali mladi ljudje, če bodo hoteli ustvarjati vse boljše filme, odkrito in brezkompromisno razgaljati vse tiste epifenomene, ki ne samo, da se lepo kotijo v nečistem prostoru, ampak ga sami pomagajo vzdrževati. Filmska akademija je programsko deficitarna, ker ne nudi celovitega filmskega izobraževanja, stroka je zastarela, kajti novi kadri nimajo dovolj možnosti, da bi se izpopolnjevali. Tako imenovana filmska kritika je z redkimi izjemami poljudna oblika posredovanja osebnih izkušenj in napaberkovanega znanja o filmu, ki nima namena niti vzgajati niti nagovoriti ljudi k samostojni misli. V ustvarjalnem delu produkcije je veliko nadarjenih ljudi, ki pa so nujno podvrženi tistemu delu filmske operative, kjer še vedno dominira lokavost, zavist in želja po prevladi. Film so velika sredstva, in neskladnost med sredstvi in namenom, kot pravi Durasova, zadaja filmu smrtno udarce. To je, če citiram verz iz pesmi G. M. Hopkinsa, svinčeni odmev.



Veter v mreži, Filip Robar-Dorin

Bližamo se koncu sedemdesetih let. Slovenski film še zmeraj izpričuje dvoje opaznih slabosti: ne more uresničiti umišljenega in ne umišljevati resničnega. Vrednost dokumentarnega filma, ki ga poslej imenujem neu-mišljeni film (*nonfiction film*), je pogojena s tem, da tvegamo, ko ga de-lamo, in v njegovi odgovornosti do stvarnega, dejanskega življenja posa-meznika in skupine, da ne rečem naroda. Morda je filmska smrt lahko smiselna pri filmanju resnične nevarnosti (vojne katastrofe), docela be-dasto pa je izgubiti življenje pri snemanju umišljenega filma o vojni ka-tastrofi. Prijatelj Štoka pogine za volanom, ko dnevno vozi posneto gra-divo za Pavlovičev film *Na svidenje v naslednji vojni* na razvijanje v laboratorij Jadran filma v Zagrebu. Prijatelj Ivica živi izčrpavajoče živ-ljenje, se vozari iz kraja v kraj, ima sto ljubezni, piše in snema tri filme naenkrat – in zadene ga kap.

Večino filmov bomo samo sanjali. Največ časa dejansko porabi ustvar-jalec filma za scenarij, ki ne bo nikdar postal film. Nekaj podobnega sta nekoč dejala tudi John Boorman in Stanley Kubrick. Tarkovski se je lah-ko imel za srečnega cineasta, saj je eden od redkih ustvarjalcev, ki mu je uspelo pravočasno odpečatiti čas in ga v obliki razmišljanja ponuditi drugemu (gledalcem) na ogled in v razmislek. "Ko sem posnel Ivanovo otroštvo, sem dobil občutek, da mi je 'cinema' dosegljivo. Zgodil se je bil čudež: film je uspel. Zdaj se je od mene zahtevalo nekaj drugega: moral sem razumeti, kaj je to film. Takrat sem dobil idejo o zapečatenem ča-su." Renoir govori o živi preteklosti, Truffaut o užitku gledanja, Maka-vejev o fantaziji resničnosti. (Tarkovski je svoje kineme objavil v knjigi "Zapečateni čas".)

Na prelomu stoletja se oba niza kinemov – pretekli in sedanji – spojita v *Paradigmo 99*, moj zadnji poskus organiziranega pristopa k novi film-ski miselnosti, ki pa je uspel samo v enem delu. Kot direktor in tvorec programa na Filmskem skladu Republike Slovenije od leta 1998 do 2002 sem dobil možnost pomagati pri nastajanju slovenskega filmskega programa in pomagati soustvarjati takšno vzdušje in vneto za filmsko miselnost in delovanje, ki bo dalo krila drugačnemu filmu. *Paradigma* je hotela postati sinonim za dober, uspešen in prepoznaven slovenski film. Zaradi upoštevanja nekaterih temeljnih načel nizkoprorračunske (*low budget*) filmske proizvodnje je v tem času na Skladu in z njegovo po-močjo nastalo doslej največje število slovenskih filmov v danem časov-nem obdobju. Rodile so se nove poetike in nove ideje, vsako leto je debitiral vsaj en mlad režiser, prvič so prišle do celovečernega filma tudi

ženske filmske ustvarjalke (in svoj posel dobro opravile). Slovenski film se je kot zrela kinematografija vpisal v anale evropske in svetovne kine-matografije. Skupščina Eurimagesa nam je ob predstavitvi spontano za-ploskala. Zadihal je sproščen duh vzajemnosti in ustvarjalnosti, sloven-ski filmi so obšli vrsto svetovnih in evropskih festivalov in prejeli lepa priznanja. K temu so nekaj brez dvoma prispevali tudi moji osebni po-gledi na filmsko delo. To pa je po Hopkinsu zlati odmev.

Druga veja filmske refleksije, kritika in recenzija, se zaradi preoblože-nosti pogosto posuši ali zlomi. Slovenska filmska kritika ostaja nedvom-no najboljša na pozicijah statičnega opazovalca in presojevalca. Očitno ji takšna pozicija tudi najbolj ustreza. Skoraj nihče se pri nas ne ukvarja s kritiko kritičnega mišljenja, ki je vse prepogosto pristransko in ne-natančno. Z izjemo treh ali štirih novinarjev, ki občasno nastopijo s pro-blemskimi razpravami in skušajo svoje teme temeljito raziskati (Popek, Kolšek, Leilerjeva, Vrdlovec, morda tudi Štefančič, inteligenčen, a preveč hlastajoč in medijsko raztresen mož), ostaja polje filmske refleksije ma-lone nepokrito. Čeprav je tudi veliko stičnih točk za ustvarjalno sodelo-vanje med predstavniki praktične in refleksivne filmske misli, med cineasti in kritiki, je tudi to področje neizkoriščeno, zaraščeno in zapeča-teno. O filmski teoriji ni da bi govoril, saj se z njo pri nas nihče resneje ne ukvarja, pač pa se premnogi slovenski filmski misleci in kritiki, tudi producenti in cineasti, kar uspešno uveljavljajo v družabnih kronikah in traču.

Kinemi takšnih pustolovščin duha ne obravnavajo. Morda je smiselno omeniti le to, da sem zaradi nekaterih neresnih potez producentov in cineastov, tudi nekdanjega sodelavca in prijatelja, nekoč imenitnega ci-neasta, Karpa Godine, ki se mu je zgodila profesionalna nesreča in je bil nesposoben posneti film z naslovom *Stella del Nord*, poskrbel pa je za to, da je v javnosti za to okrivil vse druge svoje sodelavce, leta 2002 sklenil, da ne bom več vodil Filmskega sklada. Stojan Pelko, predsednik Nadzornega sveta, me je – pravi, da je bil v hudi dilemi – prosil, naj se vendarle prijavim še za en mandat. To sem tik pred potekom roka tudi storil, saj sem se zanašal na presojo moža, ki sem ga visoko cenil. Toda izkazalo se je, da je šlo le za manever, za dvojno igro, in za direktorja uprave je bil izvoljen drugi kandidat, Jovanović, ki pa je (na srečo) kma-lu odstopil in prepustil mesto novi moči. Upati je, da se bo uspešno delo Sklada zdaj nadaljevalo. •

F.R.D., samostojni ustvarjalec

KRATKA KRONOLOGIJA SLOVENSKEGA FILMA

1896 – V Mariboru, Celju in Ljubljani si lahko občinstvo ogleda prve filmske predstave na Slovenskem.

1898 – Dr. Simon Šubic v reviji *Dom in svet* objavi prispevek z naslovom žive fotografije, prvo "poljudnoznanstveno razpravo" o filmu na Slovenskem.

1899 – Potujoči kino Johanna Bläserja predstavi ljubljanskemu občinstvu filmski zapis *Razgled Ljubljane*, prvi film, posnet na ozemlju Slovenije.

1905 – Ljutomerski odvetnik in fotograf Karol Grossmann posname prva slovenska filma: *Odhod od maše v Ljutomeru* in *Sejem v Ljutomeru*.

1906 – Ljubljanski fotograf Davorin Rovšek začne v veliki dvorani hotela Union prirejati redne filmske predstave.

1907 – Ljubljanski poslovnež Anton Degenghi odpre v slovenski prestolnici prvi stalni kinematograf.

1908 – Davorin Rovšek ustanovi prvi slovenski "potovalni kinematograf" in začne z njim gostovati po slovenskih krajih.

1909 – Tržaško filmsko podjetje Salvatore Spina posname film *Ljubljana* (Slovesnosti ob petindvajsetletnici pevskega društva Slavec).

1922 – Poklicni fotograf Veličan Bešter v Ljubljani ustanovi podjetje Slovenija film in posname reportažo *Kralj Aleksander na Bledu*.

1927 – Metod Badjura ustanovi podjetje Sava film in začne snemati "*Sava-journale*".

1929 – Slovenska filmska igralka Ita Rina (Ida Kravanja) doseže z vlogo v filmu Gustava Machatýja *Erotikon* mednarodni uspeh.

1931 – Janko Ravnik posname prvi slovenski dolgometražec, dokumentarno-igrani gorski film *V kraljestvu Zlatoroga*.

1932 – Ferdo Delak režira drugi slovenski dolgometražec, igrano-dokumentarni domačijski film *Triglavske strmine*, ki ima v primeri s prvim bolje izdelano zgodbo z jasnimi 'sporočilom', Metod Badjura pa posname legendarni etnološki film *Bloški smučarji*.

– Zagrebška družba Svetloton posname dokumentarec *Bela Ljubljana*, prvi zvočni film na Slovenskem.

1934 – Viktor Kink, Rudi Omota in Marjan Janc ustanovijo družbo Triglav film, ki pa se obdrži le eno leto in posname zgolj reportažo *Planica 1935*.

1938 – Rudi Omota skonstruira tonsko kamero, s katero režiser Marjan Foerster ter snemalca Anton Smeh in France Cerar posnamejo *Mladinske dneve*, prvi slovenski zvočni film.

1939 – Lastnik ljubljanskega kina Union Milan Kham ustanovi Emona film, prvo pravo slovensko filmsko podjetje z opremo za snemanje zvoka, montažo in podnaslavljanje, ki jo izdelata tonski mojster in konstruktor Rudi Omota. Poleg producenta Khama in tehničnega sodelavca Omote redno sodelujejo še režiser in snemalec Marjan Foerster ter snemalca Anton Smeh in France Cerar; do leta 1945, ko podjetje neha delovati, ustvarijo vrsto kratkometražnih dokumentarcev oz. reportaž.

1945 – V Ljubljani je ustanovljena Akademija za igralsko umetnost, ki leta 1963 preraste v Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT).

1946 – V Ljubljani ustanovijo podjetje za proizvodnjo filmov Triglav film in distribucijsko podjetje Vesna film.

1947 – Vjekoslav Afrić posname prvi povojni igrani celovečerec na ozemlju Jugoslavije *Slavica*, ki obenem kot prvi partizanski film označuje simbolni in dejanski začetek fenomena, poimenovanega jugoslovanski film' (v naslednjih letih in desetletjih nastane več kot 200 partizanskih filmov oz. filmov s tematiko narodnoosvobodilnega boja, pri katerih praviloma sodelujejo režiserji, scenaristi, snemalci, igralci idr. iz različnih jugoslovanskih republik, tudi iz Slovenije).

– Dokumentarec Franceta Štiglic *Mladina gradi* prejme priznanje žirije na filmskem festivalu v Benetkah.

1948 – France Štiglic posname prvi slovenski igrani celovečerec v pravem pomenu besede *Na svoji zemlji*, ki hkrati pomeni začetek mitologizacije narodnoosvobodilnega boja v slovenski kinematografiji.

1949 – V Beogradu ustanovijo Jugoslovansko kinoteko, ki dolga leta velja za eno najuglednejših in največjih ustanov te vrste.

1950 – Izhajati začne slovenska filmska revija *Film* (izhaja do leta 1961).

– Ustanovljeno je Društvo slovenskih filmskih delavcev (danes Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev – DSFU)

1951 – Jože Gale režira bukolično pravljico *Kekec*, prvi otroški oz. mladinski celovečerec na Slovenskem.

1953 – František Čap ustvari z romantično najstniško komedijo *Vesna* prvo slovensko filmsko uspešnico (samo v Ljubljani si film ogleda skoraj 100.000 ljudi).

1954 – Ustanovljen je festival jugoslovanskega igranega filma v Pulju.

1955 – František Čap v vojni drami *Trenutki odločitve* vpelje motiv sprave (med partizani in domobranci), zaradi česar je deležen ideološke kritike.

1956 – John Kitzmiller je na festivalu v Cannesu nagrajen za vlogo sestreljenega ameriškega pilota v Štiglicem filmu *Dolina miru*.

– Ustanovljeno je proizvodno podjetje Viba film.

1960 – Jane Kavčič v *Akciji* in Jože Babič v *Veselicu* uveljavita nov pristop v obravnavanju NOB oz. dogajanja tik po vojni, pri čemer ju zanimajo predvsem osebne stiske posameznika v kritičnih razmerah.

1961 – Boštjan Hladnik režira modernistično melodramo *Ples v dežju*, polno svežih, drznih, a domišljenih formalno-estetskih rešitev, France Štiglic pa ekspresionistično *Balado o trobenti in oblaku*.

1962 – France Štiglic režira uspešno komedijo *Tistega lepega dne*. – V Ljubljani začne izhajati slovenska filmska revija *Ekran*.

1963 – Ljubljana dobi kinotečno dvorano, ki deluje pod okriljem Jugoslovanske kinoteke.

1967 – Filmi *Ljubezenski primer ali tragedija uradnice PTT* (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT) Dušana Makavejeva, *Zbiralci perja* (Skupljači perja) Aleksandra Petrovića ter *Prebujanje podgan* (Budenje pacova) in *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo) Živojina Pavlovića pomenijo vrhunec jugoslovanskega 'črnega vala'. V Sloveniji je tej usmeritvi še najbliže Jože Pogačnik z *Grajskimi biki*.

– Matjaž Klopčič režira svoj celovečerni igrani prvenec *Zgodba, ki je ni*.

1968 – Ustanovljen je Slovenski filmski arhiv, posebna enota Arhiva RS.

1970 – Živojin Pavlović začne z *Rdečim klasjem*, drzno adaptacijo Potrčevega romana *Na kmetih*, svoje plodno "gostovanje" v slovenskem filmu.

1971 – Vojko Duletič začne s filmom *Na klancu* serijo samosvojih avtorskih ekranizacij slovenske literature.

1973 – Pri Društvu slovenskih filmskih delavcev je ustanovljen Filmski muzej (leta 1979 združen z gledališkimi muzejem v Slovenski gledališki in filmski muzej, leta 1996 pa vključen v Slovensko kinoteko).

1977 – Nastaneta veliki uspešnici slovenskega filma: otroška komedija *Sreča na vrvi* (Jane Kavčič) in "šoferska" burka *To so gadi* (Jože Bevc).

1980 – Karpo Godina s *Splavom Meduze* vpelje v slovenski film postmodernistični slog.

1983 – Filip Robar-Dorin posname *Opre Roma*, prvi celovečerni dokumentarec in hkrati angažirano delo v slogu *cinéma vérité*.

1988 – Slovenski animirani film *Oblast* (režija Zdravko Barišič) osvoji na mednarodnem festivalu v Berlinu zlatega medveda za najboljši kratki film.

1990 – Ustanovljen je mednarodni filmski festival v Ljubljani, sprva z naslovom Film art fest, pozneje se preimenuje v Ljubljanski mednarodni filmski festival (LIFFE).

1994 – Ustanovljen je Filmski sklad RS.

1996 – V Ljubljani je ustanovljena Slovenska kinoteka.

2001 – Film Jana Cvitkovića *Kruh in mleko* dobi na beneškem festivalu nagrado 'Luigi De Laurentiis – lev prihodnosti' za najboljši prvenec.

– V Ljubljani odprejo prvi slovenski multikino Kolosej.

2002 – V Celju začne delovati prvi slovenski art kino Metropol.

2003 – Igrani kratkometražnik (*A)torzija* Stefana Arsenijevica, nastal v slovenski produkciji, dobi na berlinskem festivalu zlatega medveda za najboljši kratki film, prisluži pa si tudi nominacijo za oskarja.

– V Ljubljani odprejo osrednji slovenski art kino Kinodvor.

2004 – V Izoli prvič izpeljejo mednarodni filmski festival Isola Cinema – Kino Otok.

nova knjiga slovenske kinoteke iz zbirke

slovenski film

OSVOBAJANJE POGLEDA

Andrej Šprah

eseji o sodobnem slovenskem filmu

“Knjiga je pionirska v svojih uspeh težnjah, da o domačem filmu spregovori v jeziku, ki – za razliko od domala vsega, zlasti dnevniškega pisanja o slovenskem filmu – domačnosti filma ne jemlje za nikakršno izhodišče vrednotenja, temveč se pogumno opre “zgolj” na posamezen film kot tak in o njem spregovori v širokem kontekstu sodobnih svetovnih razmišljanj o filmu.”

Jurij Meden, *Kinotečnik*, oktober 2004

Knjigo lahko kupite v prostorih Slovenske kinoteke na Miklošičevi 28 (ob delavnikih med 10. in 14. uro), pri blagajni Kinodvora ali v bolje založenih knjigarnah.

Cena publikacije je 3500 SIT, za člane kluba Kinopolis 2500 SIT.

slovenski film

kinoteka



**Živeče fotografije
pridejo!**