

revija za film in televizijo

# ekran

186642

vol. 6  
(letnik XVIII) 1981  
cena 80 din

89



*intervju* **Rajko Grlić**  
*o fotografiji* *Jure Mikuž*  
*Jože Dolmark*  
*Ješa Denegri*  
*Milan Pajk*

vol. 6  
številki 8 in 9 / 1981  
(letnik XVIII)

## ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

## sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

## izdajateljski svet

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

## ureja uredniški odbor

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

## stalni sodelavci

Bojan Kavčič  
Bogdan Lešnik  
Milenko Vakanjac  
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)

Majda Širca (sekretar uredništva)

## priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

## tisk

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

## naslov uredništva

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

## stiki s sodelavci in naročniki

vsak dan od 11. do 12. ure

cena posameznega izvoda

(3 tiskarske pole) 50 din

cena posameznega izvoda

(dvojna številka) 80 din

(za tujino dvojna cena)

letna naročnina 420 din

za dijake in študente 350 din

## žiro račun:

50101-678-47478

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

Kidričeva 5

61000 Ljubljana

## nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka  
po pristojnem mnenju Republiškega  
komiteja za kulturo in znanost  
štev. 4210-58/81, z dne 9. 2. 1981.

1	komentar	Slovenska filmska kritika: ljubiteljstvo ali stroka?	Milenko Vakanjac
2		Filmska kritika in nacionalna filmska kultura	Matjaž Zajec
3	intervju	Rajko Grlič ob filmu »Samo enkrat se ljubi«	
8	fotografija	Transpozicija gibanja v posnetku in podobi	Jure Mikuž
14		Boj za sliko	Jože Dolmark
18		Fotografija - predstava ali jezik	Ješa Denegri
20		Fotografija kot mentalna diverzija, intervju Milan Pajk	Brane Kovič
24	festivali	Gdansk: Ustvarjalna smer je - politični film	Branko Šomen
27		Mannheim: XXX. filmski festival	Mirjana Borčič
29		Hyères: 17. mednarodni festival mladega filma	Toni Gomišček
33	televizija	Jonov let	Milenko Vakanjac
35	filmi na TV	Jaz, Pierre Rivière, ki sem ubil svojo mater, sestro in brata	Zdenko Vrdlovec
37		Krajšanje	Brane Kovič
38	kritika	Nemčija, blede mati	Zdenko Vrdlovec
39		Albert - zakaj?	Bojan Kavčič
40		Drugo prebujanje Christi Klages	Darko Štrajn
41		1 + 1 = 3	Darko Štrajn
42		Črno in belo kot dnevi in noči	Bojan Kavčič
43	zapisovanja	Kamere tečejo — problemi ostajajo / Matjaž Zajec • Dokumentarna kinematografija neuvrščenih / Viktor Konjar • Sergio Amadei - 55 let v italijanskem filmu / Toni Gomišček • Poročilo o seminarju - laboratoriju / Peter M. Jarh • Seminar za filmske pedagoge srednjega izobraževanja / Mako Sajko • 18. republiški festival amaterskega filma / Bojan Žorga • XI-FEDAF / Mirjana Borčič • Predstavlja se filmski klub »Minifilm« iz Ljubljane / Vojka Šterk • Prvi diplomiranci Šole za film in TV pri DDU Univerzum v Ljubljani / Valter Dermota • Res »nujno zlo«? / Brane Kovič • Film v Zvezni republiki Nemčiji / Bojan Kavčič • Avto-kino / William Price Fox	
54	in memoriam	Rudi Kosmač	
55		Glauber Rocha	
56		Jacques Lacan	

na naslovni strani:

Manhattan '81, fotografija Milana Pajka. Pogovor z njim objavljamo na strani 20

# Slovenska filmska kritika: Ljubiteljstvo ali stroka?

Milenko Vakanjac

Vprašanje, ki sem si ga zastavil v naslovu, je na prvi pogled videti dokaj enostavno in rešljivo brez posebnega truda in razmišljanja. Toda vsi tisti, ki se danes na tak ali drugačen način, ukvarjajo s filmom v Sloveniji vedo, da odgovor na zastavljeno vprašanje ni enostaven, še manj lahek.

Morda je spričo sorodnosti, pa tudi lažjega razumevanja dileme: kaj je danes slovenska filmska kritika, potrebno seči na gledališko področje. V tem trenutku se mi zdi to potrebno zavoljo dveh pomembnih vzrokov: gledališke tradicije in izkušenj, ki jih ima slovenska gledališka kritika. S čim podobnim se filmska kritika ne more ponašati, saj je obstoj tistega, kar bi pogojno lahko imeli za "slovensko filmsko kritiko", predvsem pisanje o umetnostni zvrsti, ki si je svojo priznanje zagotovila šele po drugi svetovni vojni.

Torej gre za pisanje o umetnostni zvrsti, ki šele išče svojo afirmacijo v našem kulturnem prostoru, ki šele oblikuje svoje kriterije, tako estetske, kot tudi vsebinske. Spričo tega je treba konkretno razčleniti sestavine tistega, kar se danes imenuje "slovenska filmska kritika".

O filmu, tako domačem, kot tujem pišejo danes: sociologi, umetnostni zgodovinarji, filozofi, komparativisti, slavisti, bistveno manj pa ljudje, ki so končali študij na naši Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kar je na določen način simptomatično.

Tako heterogen sestav pišočin, kakor tudi pripadnost različnim drugim znanstvenim strokam ima seveda tudi za posledico, strokovno različen in svojstven pristop k problematiki sedme umetnosti. Zaznavne so tudi vse specifične etape v razvitosti omenjenih znanstvenih strok, njihovi medsebojni antagonizmi in naslonjenost na različne ideološke in estetske usmeritve. Film tako postaja področje soočenja različnih konceptov umetniške analize družbe, njenih problemov in protislovij.

Najbrž zahteva stopnja razvitosti sedme umetnosti danes širši

strokovni pristop in poznavanje tako: filozofije, sociologije, socialne antropologije, psihologije, literature, glasbe ali pa slikarstva, vendar to ne zadeva kaj posebno filma kot forme izražanja skozi filmski jezik, filmsko dramaturgijo ali posebno strukturo filmske fabule. Te "obrtne skrivnosti", ki jih je moč spoznati samo znotraj tehnologije nastanka filma, pa večina slovenskih filmskih kritikov preprosto ne obvlada.

Morda se to zdi zanemarljivo ob dejstvu, da filmski kritiki dokaj dobro poznajo: zgodovino filmske umetnosti, njene razvojne etape, posebnosti posameznih filmskih šol in njihovih glavnih nosilcev. Toda taka filmska kritika lahko zgolj uspešno komparira ali kompilira, ne more pa ponuditi alternative drugega pristopa k rešitvam (vsebinskim ali estetskim), zlasti svoji lastni, domači filmski proizvodnji.

Slovenski film danes, to je proizvajanje filmov, ki poteka mimo in ob filmski kritiki. Filmska kritika lahko meditira, se navdušuje ali graja filmske izdelke zlasti domačih avtorjev, nekega povratnega učinka ni. Zdi se kot, da gre za dialog gluhih ali nekoliko bolj milo rečeno, popolnoma avtonomnih in med seboj izključujočih se področij, kar je svojevrsten nesmisel in kulturni unikum, če to situacijo primerjamo z gledališčem ali recimo literaturo.

Omenil sem že, da slovenska filmska kritika ne glede na posebno znanstveno stroko, kateri pripada po avtorju kritičnega pisanja, v glavnem le kompilira in komparira filmske izdelke med seboj, ne more pa ponuditi originalnih alternativ.

Nekaj zelo podobnega se dogaja tudi filmskim avtorjem, vendar je njihov deficit poznavanja dogajanj na področju zlasti družbenih ved, dostikrat naravnost osupljiv in tragikomičen. Banalnost razreševanja socialnih in psiholoških konfliktov v slovenskih filmih postaja pravilo, nemoč in neznanje pa se skušata kamuflirati z različnimi kvazi estetskimi prijemi, votlo retoriko ali ignorantskim molkom.

Zdi se, kot da je problem ali zagata, v katerem se nahajata tako filmska proizvodnja, kot tudi filmska kritika nerešljiv. Da preprosto ni izhoda in da je najbolje, če stvari ostanejo take kot so in da se jih ne lotevamo v imenu ljubega miru in ogrožanja tistega najbolj skromnega strokovnega potenciala, s katerim razpolagamo.

Vendar je to le videz in sicer videz, za katerim se skriva premajhna volja, zlasti pa prizadevnost, da bi se stvari premaknile z mrtve točke.

Naše skupno prizadevanje danes bi moralo biti konkretno in učinkovito. Kaj imam pri tem v mislih? V okviru slovenskih visokošolskih ustanov, bodisi da gre za: Filozofsko fakulteto, Fakulteto za sociologijo, politične vede in novinarstvo ali Akademijo za gledališče, radio in televizijo, bi kazalo organizirati interdisciplinarni študij: filozofije filmske zgodovine, estetike, socialne antropologije, psihologije in morda še katere od pomembnih prvin, ki bi v prihodnosti lahko dala strokovno-ustrezen profil strokovnjaka. Prav tako bi tak interdisciplinarni študij ne smel izključevati konkretnega spoznavanja z vsemi elementi nastajanja filma v tehnološkem smislu. Ugovor, ki bi se lahko porodil ob tej ideji, najbrž zadeva delo na Akademiji za gledališče, radio in televizijo, katere poglobljena naloga je izobraževati ljudi, ki se ukvarjajo s filmom. Tak ugovor je najbrž delno utemeljen, vendar zgolj študij na Akademiji, ki mora izobraziti določeno število ljudi za določene popolnoma konkretne poklice, tako v gledališču, kot pri filmu, ni tisto, kar bi lahko zadovoljilo potrebe po vsestransko izobraženih profesionalcih, recimo jim filmski kritiki, ki bi zmogli zahtevno nalogo razvijanja in negovanja tistega, kar imenujemo filmska kultura.

Ne trdim, da je moj predlog interdisciplinarne povezave posameznih že obstoječih znanstvenih disciplin v enoten študij, edino zveličaven in tak, da bi ga ne bilo moč dopolniti ali spremeniti, toda zavedati se moramo, da nadaljevanje "tradicije" filmske kritike na različnih

teoretičnih izhodiščih in še bolj različnih znanstvenih metodologijah, ni pot, ki pelje iz že omenjene zagate, tako filmske proizvodnje, kot tudi filmske kritike.

Le z vztrajnim odstranjevanjem cehovske zaprtosti, ki je dostikrat prisotna pri filmskih ustvarjalcih in teoretične enostranskosti, katero lahko zasledimo pri filmski kritiki, bo mogoče skupno premostiti težave, ki jih resnici na ljubo ni malo in niso zgolj v nezadostnih finančnih sredstvih, ki bi ovirala razvoj slovenske filmske umetnosti.

Če sem v naslovu postavil dilemo: slovenska filmska kritika — ljubiteljstvo ali stroka?, potem lahko na to vprašanje odgovorim takole. Slovenska filmska kritika se je v svoji dosednji "zgodovini" (čas je prekratek, da bi mu pritaknili tak vzdevek), razvijala bolj kot ljubiteljstvo posameznih filmskih zanesenjakov, ki so se "izobraževali" ob branju tuje literature in gledanju filmov (bodisi v kinoteki, bodisi v rednem sporedu). Danes tako "samoizobraževanje" ni več niti smotno, niti zadostno, ker spričo razvoja sedme umetnosti, tako v svetu, kot doma, zahteva strokovno utemeljeno ovrednotenje dosežkov. Tako strokovno ovrednotenje pa je nemogoče brez najširše izobrazbe v vseh tistih elementih, ki so bili že omenjeni.

Redki osamljeni primeri "preboja" iz območja ljubiteljstva in "samoizobraževanja" so bili večidel registrirani v edinem filmskem časopisu ta trenutek pri nas, Ekranu, vendar so to bili, kot že rečeno, osamljeni primeri, ki niso našli ne potrebne odmevnosti, niti posebne podpore v širši kulturni javnosti. Bolj kot osamljenost takih poizkusov, zaskrbljuje njihov majhen vpliv na dogajanja v slovenski filmski umetnosti.

## komentar

# Filmska kritika in nacionalna filmska kultura

## Matjaž Zajec

Kot prvo misel velja zapisati, da slovenska filmska kritika ustreza ravni naše filmske ustvarjalnosti, slovenske kinematografije in naše nacionalne filmske kulture. Zapisana trditev se zdi na prvi pogled zelo logična, hkrati pa nepoznavalcu ne pove prav ničesar; kaj pravzaprav s slovensko filmsko kritiko je, kaj je z našo filmsko ustvarjalnostjo in kaj je z našo filmsko kulturo. Pove samo to, da gre za povezanost tako naše kulture, katere del je filmska kultura s kinematografijo, filmsko ustvarjalnostjo in s kritičnim in teoretičnim pisanjem o (predvsem) domači filmski ustvarjalnosti. In naprej, kolikor ta nedvomna usodna povezanost drži, potem bi lahko, takoj na začetku, logično ugotovili, da pretresajo kritično in teoretično pisanje o filmu enake krize in problemi, s kakršnimi se spopadata slovenska filmska kultura in slovenska filmska ustvarjalnost. Po eni strani gre, širše gledano, za položaj kulture v naši družbi sploh, in po drugi strani za problematičen status naše kinematografije kot celote. Še posebej namreč velja za film, za kinematografijo, da ga ideološko in teoretično, tudi filmsko teoretično, še nismo opredelili in še vedno pri marsikom velja, da sta film (širše gledano) in domača filmska ustvarjalnost marginaliji v našem kulturnem prostoru. Verjetno gre za problem opredelitve pomembnosti in hkrati statusa naše kinematografije (v mislih imam vse njene veje) in v okvirih takšnega, problematičnega in nedomišljenega opredeljevanja, se giblje tudi slovenska teoretična in kritična misel o filmu. Glede na to, da je tema opredeljena le na področju problematike in vloge kritike v sodobni slovenski umetnosti, verjetno ne velja posebej podrobno opredeljevati kritičnih problemov kinematografije in slovenske filmske ustvarjalnosti (večine teh problemov se zavedamo, ali vsaj o njih nekaj vemo), zavedati pa se moramo povezanosti filmske prakse s teorijo in kritičnim pisanjem o filmu.

Če najprej ugotovimo vlogo filmske kritike v sodobni filmski ustvarjalnosti, potem velja predvsem

zapisati, da je filmsko teoretično in kritično pisanje soustvarjalni del slovenske filmske ustvarjalnosti in kinematografije nasploh. Naloga tega pisanja je, da skupaj s filmskimi ustvarjalci, skupaj z delavci v kinematografiji išče nove, še skrite možnosti in poti v okvirih izraznih možnosti filmskega medija, da afirmira vse tiste nove vrednote, ki nastajajo v slovenskem filmskem ustvarjanju, da na ustvarjalen način raziskuje nove razsežnosti filmskega jezika, nove razsežnosti vsebin, ujetih v nove forme, da skupaj s filmskimi ustvarjalci hodi po magični poti raziskovanja odpirajočih se možnosti filmskega medija, filmske umetnosti, ki v svojem skrajnem in največjem cilju teži k vse večji humanizaciji človeka in družbe kot celote.

Na tej poti pisanja o filmu je seveda veliko previsov, nevarnih čeri in seveda stranpoti, ki zavestno, pa tudi nezavestno, prispevajo k najrazličnejšim oblikam odtujevanja filmske ustvarjalnosti pa tudi pisanja o filmu. Kot so že nekajkrat povedali, so cilji umetnosti in politike sicer isti, vendar pa poti do teh ciljev različne; vendar je gotovo, da je prvenstvena naloga filmske teorije in filmske kritike ustvarjanje podstat za nastanek novih filmskih teorij, novih možnosti, ki naj bodo osnova novih umetniških dejanj, ki bodo postala del naše nacionalne filmske kulture.

Ob tem še nekaj misli o marksistični kritiki, o filmski marksistični kritiki. Do dandanes nimamo neke vsesplošne marksistične estetike, ki bi bila lahko edina osnova za kritično pisanje o umetnosti, imamo pa marksistično metodo, ki nam omogoča uporabo cele vrste obstoječih estetik. To pa seveda pomeni, da bomo imeli veliko estetskih pristopov k filmskemu delu, ki pa bodo izhajali iz istega izhodišča. V tem ni seveda prav nič napačnega, saj konec koncev edinole takšen pristop k umetniškemu dejanju pomeni svobodnost ustvarjalnosti in sokreativnost kritičnosti. Edinole na takšen način in na tej ravni lahko prihaja do sožitja ali pa kreativnega spopada na ravni ustvarjalnost —

kritika. Le v tem primeru lahko govorimo o kritiki, filmski kritiki, kot soustvarjalnem delu nacionalne filmske kulture.

Tako pojmovanje filmske ustvarjalnosti in filmske kritike, ki ga spremlja in na nek način soustvarja, predvideva tudi spopadanje in polemiko. Spopad, kadar gre za bistvene različnosti in odtujevanja, in za polemiko takrat, ko gre za kreativen razgovor in iskanje istosti v umetniških različnostih. Z drugimi besedami povedano, se spopadamo takrat, ko so že izhodišča bistveno različna, in za polemiko takrat, ko si nasprotujemo v poteh (ali izrazu, estetiki, jeziku, kakorkoli pač že to poimenujemo). In če pomeni spopad dokončno konfrontacijo, potem mora polemika pomeniti kreativen dialog. Dialog brez diskvalifikacij, dialog odprtih možnosti, dialog, ki pomeni vsestranske možnosti izpolnjevanja in nadgrajevanja. Spopad je dokončen, polemika je dialog različnega o istem.

Zdi se, da je že dlje časa vloga kritike, še posebej filmske kritike na nek način dovolj nepomembna in neodločujoča. Kar zadeva kritično pisanje o filmu, je status tega pisanja izrazito v senci tradicionalne slovenske literarne usmerjenosti, katere nosilci še dandanes ne priznavajo izrednega pomena filmske ustvarjalnosti. Ti tradicionalisti morda nehoti pozabljajo na bistvene podatke, na podatke o številu predvajanih filmov, na podatek, da še tako poprečen slovenski film vidi več gledalcev, kot pa je bralcev nove slovenske knjige. Filmska ustvarjalnost (slovenska) ostaja tako v senci literature in gledališča. In v časopisih in revijah odmerjeni prostor je za film nekajkrat manjši, kot pa je prostor, ki je namenjen drugim umetnostim. V takšnih okvirih se giblje tudi slovenska filmska kritika, njena vloga je omejena na skromen časopisni in revijalni prostor, ki se prostorsko razbohoti edinole takrat, ko gre za atraktivnost in s tem tudi za prodajnost. To je politika časopisnih hiš, ki v Sloveniji ne utegnejo v celoti zaposliti niti enega filmskega kritika, češ, da je to zanje nerentabilno.

Poklica filmskega kritika na Slovenskem ni, tudi na naših visokih šolah in akademiji študentov ne pripravljajo na ta poklic. Filmska kritika je konjiček, s katerim se ukvarjajo intenzivno le tisti, ki se jim še ni treba spopadati z eksistencialnimi problemi. Če gre pri kritičkem pisanju nasploh za poklicno ukvarjanje, potem gre pri filmski kritiki za amaterizem. Filmski muzej, ki bi bila lahko ena izmed možnosti poglobljenega in študijskega dela na področju filmske teorije in kritike, smo priključili gledališkemu muzeju, kar sicer ne bi bilo napak, če ne bi oba životarila, ohranili smo edinole revijo Ekran, kjer vrsta entuziastov opravlja tudi tisto delo, ki bi ga sicer morale druge institucije (šole, naša kinematografija kot celota in še kdo).

Kakorkoli že, filmsko pisanje je del nacionalne filmske kulture in kulture sploh. Ob množici tujih filmov, samo televizija jih letno predvaja več kot 250 in kinematografi približno enako, če ne večje število, ob slovenski filmski in televizijsko-filmski ustvarjalnosti, ob jugoslovanski filmski produkciji, ki je vsako leto skoraj trideset filmov, je vloga filmsko kritičkega pisanja še kako pomembna. V primerjavi z drugim kritičkim pisanjem je podvrednotena in zavoljo tega mnogokrat manj učinkovita, kot bi ob tej priložnosti želeli povedati.

op. ur.  
Matjaž Zajec in Milenko Vakanjac sta pripravila svoja prispevka za deveti plenum kulturnih delavcev OF, posvečen vprašanju naše povojne umetnostne kritike, ki je bil 25. in 26. septembra 1981 v Velikih Laščah, v okviru obeležitve 150-letnice rojstva Frana Levstika. Obsežnejši referat o teh vprašanih filmske kritike je imel tudi Sašo Schrott, vendar je bil njegov prispevek objavljen že v Naših razgledih, 23. 10. 1981, št. 20, zato ni razloga, da bi ga ponatiskovali.

intervju

## Rajko Grlić



## ob filmu Samo enkrat se ljubi



*"Mislim, da so kvalitetni dosežki v vsakem filmu rezultat posameznikovega kvalitetnega dela. Če pa je v filmu kaj slabega, potem je za to kriv edinole režiser."*



#### Ekran

Po našem mnenju je osnovni interes filma *Samo enkrat se ljubi* aktualizacija odločilnih, prelomnih zgodovinskih situacij, ki so nas in nas morda bremenijo še dandanes. Od kod ustvarjalen interes, napraviti film o tistem zgodovinskem času, ki na določen način še vedno traja

#### Grlič

V zvezi s tem vprašanjem, ki je najbrž elementarno pri razlaganju tega filma, je cela vrsta, cel niz odgovorov. Zakaj smo se vrnili v nek čas, pretekli čas, zakaj v čas, ki ni naš čas? Zakaj smo se igrali z igračko, ki pravzaprav ni igračka?

Zdi se mi, da se že od svojega šestnajstega leta naprej igram situacije svojega časa, svojega prostora in ljudi, ki žive ob meni. Že od takrat dalje ustvarjam zgodbe videnja, mojega videnja življenja, ki je sestavljeno iz cele vrste situacij, ljudi, časa in problemov. Sočasno s tem prvim obdobjem, takrat še amaterskega ustvarjanja, sem se pričel soočati z nekaterimi problemi, za katere nisem našel razrešitve, niti njihove umetniške uresničitve. Teh in takšnih situacij nisem mogel in ne morem do konca zaobjeti.

Ko razmišljam o koreninah našega življenja, o koreninah morale družbenih odnosov, se mi zdi, da izhaja velik del teh korenin iz časa prehajanja vojne v čas miru. Zaradi tega se mi zdi o teh koreninah potrebno govoriti, o njihovem izvoru in o njihovih posledicah. Pri tem iskanju naših korenin sem naletel na nekaj zgodb, ki so s tem časom povezane, tako v dnevniku Ruže Jurkovič, kjer gre za avtentično zgodbo, ki nosi v sebi povsem drugačno vizuro gledanja. Gre za zgodbo ženske, ki je spoznala tragedijo svojega zakona, ki je obstojal znotraj dveh svetov, znotraj neke sobe, znotraj nekega erotičnega triletnega delikta, ki je trajal med dvema človekoma. Zazdelo se mi je, da smo s to zgodbo, s to usodo, našli možnost izstopa iz koordinatnega sistema nekega življenja, nekega načina življenja, ta usoda je ponujala posebno kazanje življenja v tistem času, času, ki je imel svoje konotacije, ki so bile dosti trše od današnjih. Vse to se mi je zdelo hvaležen okvir za filmsko zgodbo.

S Karanovičem sva napisala prvo verzijo scenarija in ko je bila

končana, sva začutila, da ne moreva preseči teksta, iz katerega sva izhajala. Napisani dnevnik naju je s svojo intimnostjo preveč obremenjeval, ta dnevniška ženska intima je sčasoma postala vizura njenega hotenja, da bi se vse tako dogodilo, to pa je zgodbo oddaljevalo od stvarnosti. Tako sva s Karanovičem prišla v slepo ulico.

Ko sva na Bledu pisala scenarij za Petrijin venec, smo se srečali z Brankom Šömnom in po pogovorih z njim se mi je zazdelo, da je on tisti, ki je mnogo bliže tistemu času, da ima do tistega časa avtentičen odnos, da je celo sodeloval pri nekaterih filmih, ki so obravnavali tisti čas, da je Branko glede na leta, razliko v letih, tisti, ki lahko zagotovi potrebno distanco. Tako se je pričelo naše sodelovanje.

#### Ekran

**Naš film se veliko ukvarja z našo preteklostjo in če se omejimo le na tiste prave filme, od kod umetniški interes iskanja opredelitev sedanjosti z našo preteklostjo**

#### Grlič

Verjetno nisem najbolj primeren, da bi odgovoril na zastavljeno vprašanje. Vse, kar sem delal do tega filma, je bilo povezano z našo sedanjostjo. Sprašljivo je, če se sedanjost res oplaja v preteklosti, da v preteklosti lahko najdemo naš danes, da smo, na primer, odvisni od srednjega veka, ki da se kaže na nek način na ravni sedanjosti? Ko iščemo odgovore na ta vprašanja, je v njih vedno nekaj izumetličnega. Za mene, intimno, je bilo potrebno izredno veliko energije, da se ustvarjalno odločim za obdobje, ki mu ne pripadam. Morda sem se odločil zaradi fobije jugoslovanskega filma, ki sam sebi laže, ko zatrjuje, da preteklost pripoveduje o sedanjosti. Naš pristop je bil drugačen, bolj premeten, se mi zdi. Mi časa, ki ga v filmu kažemo, sploh nismo hoteli predstaviti kot del današnjega časa. Predvsem so nas zanimale korenine časa, korenine problema, ne delamo nekaj iz današnjosti, temveč nekaj o koreninah današnjega. Zaradi tega je tudi film komponiran na sorealističen način, zelo sem se trudil, da bi napravil sorealističen film, film poln povzdignjenih vizur, ki naj iz časa napravijo tudi karikaturo.

Ob delanju filma smo razpolagali s številnimi podatki, ki so

naravnost mamili, da bi se z njimi poigrali, tudi zato, ker je bil tisti čas izredno težak. Po vseh teh informacijah, karikaturah in odstopanjih pričevalcev, smo morali od nečesa pričeti. Poskušali smo našo pripoved postaviti tako, da ima svoj časovni razvoj, hkrati pa funkcionira mimo časa. Tudi zaradi tega je melodrama osnova filma, kot obešalnik za obleko je, da bi zagotovila komunikacijo. Konec koncev je že Godard pred časom rekel, da je vsak politik tudi ljubimec ...

#### Ekran

**Naj se vseeno nekoliko vrnemo, gotovo je čas prvih let svobode, tja do srede petdesetih let, čas, ki še vedno traja, da revolucija traja tudi s svojimi spodrsrljaji. Tudi zaradi tega se zdi film pomemben, pomemben zato, ker morda kaže, kje so bile napake napravljene. Kaj misliš o tem?**

#### Grlič

Mislil, da bi bilo mnogo bolj natančno, če bi rekli, da smo iskali, kje so bili premiki v človekovi zavesti in da smo se pri tem izogibali sodbam o kategorijah napak in dobrega. Hoteli smo se izogniti kategorijam današnjega dne, ki so osnova sodba, kot smo se hoteli v filmu izogniti ironizaciji časa na ravni pojavnosti, iskanja napak z današnjega stališča, ker bi to sodilo v okvir nekakšne krščansko marksistične vizure iskanja napak v socializaciji. Zaradi tega sem hotel junake osvoboditi grešnosti njihovih dejanj, hotel sem pripovedovati o premikih v zavesti, o premikih na ravni moralnih in etičnih kategorij, ki so bile v svetu, v katerem so ti ljudje živeli.

#### Ekran

**Film ne velja razumeti kot neke vrste spopad s preteklostjo ali s sedanjostjo, saj gre za skrajno human film, v katerem prihaja do spopadov na ravni nerazumevanja svobode in svobodnosti, da se novi nosilci oblasti ne zmorejo zavesti nove svobodnosti, da se še niso osvobodili nesvobode. Spolnost v tvojem filmu je gotovo metafora za to, erotika je tudi neka možnost osvobajanja človeka.**

**Tvojemu junaku je svoboda odvzeta, ne politična svoboda, intimna svoboda, ker so mu odvzeli njegovo privatno življenje. Proglasili so ga za norega, ker bi bil lahko škodljiv. In nor je skozi vrsto let, obrit, zaprt v umobolnico in ko mu uspe**

**pobegniti, je že uničen človek, človek, ki je izgubil vse. Tudi samomor je v tem primeru osvoboditev ...**

#### Grlič

Ne bi odgovarjal tudi na takšne možne interpretacije filma. Mislim, da je najlepše, kar se nekemu filmu lahko pripeti, to, da omogoča različne interpretacije. Da ima film toliko emocionalne energije, da ljudi, gledalce pripravi do tega, da svoje lastno čustvovanje razlagajo na svoj način.

Mislil, tudi, da v filmu ne gre za spopad s preteklostjo, ker pač kazana preteklost ni moja preteklost. Nihče od ustvarjalcev ni hotel obračunati s to preteklostjo, ker to pač ni naša preteklost. V tem sem popolnoma čist. Ta čas je v meni kot del mojega čustvovanja, kot del moje intime, zaradi tega je moj odnos do tega časa čist. Mi namreč v vsakodnevnostih preteklost prilagajamo sedanjosti, vse bolj je podoba preteklosti šminka dnevnih potreb. Preteklost uporabljamo vedno takrat, ko hočemo nekaj dokazovati za sedanjost. Redko pa mislimo na preteklost kot na čas s svojimi koordinatami in značilnostmi, ki jih seveda v sedanjosti ne moremo s pridom uporabiti. To je čas, ki je preživel.

Po drugi strani gre za izredno delikatno obdobje naše preteklosti, za čas, o katerem neradi govorimo. To je bil čas postavljanja koordinat življenja in povsem normalno je, da ima postavljanje življenja tudi svoje stranpoti. Tudi v našem filmu se dogaja, da takrat, ko se film loteva preteklosti, nekateri skušajo marsikaj insinuirati, da posameznosti iz preteklosti kar same po sebi postanejo usoda ne posameznikov, temveč usoda naroda, časa in prostora in da s tem hočejo filmi nekaj dokazati ...

Ta čas me zanima, ker so bile v tem času kategorije življenja zelo opredeljene, opredeljevale so jih brošure, vplivi zunanjih sil, našo nedolžno deželo smo pričeli prilagajati kategorijam, ki niso bile naše, sprejemanje teh kategorij je bilo zasnovano na verovanju v neko drugo deželo in to ni tako nepomembno za opredeljevanje našega takratnega mišljenja, pogledov. Na neverjeten način so postali družbeno privatno in privatno družbeno. Ni bilo mogoče razlikovati zasebno od družbenega. In to je imelo za



nekateri ljudi usodne posledice, plačali so tako na ravni javnega kot na ravni intimnega.

#### **Ekran**

Normalno je, da erotika ne more v nobeni civilizaciji voditi enakopravnega dialoga s socialno podstatjo. O tem so razmišljali Reich, Marcuse in ostali. Ob tej erotiki v filmu nas zanimajo stranske osebe, oče in mati, na primer, tisti, ki so ostali nespremenjeni, pristali pa so na nekatere spremembe, ki jih je prinesel čas. Tako oče, na primer, čita Lenina, morda je nekaj let prej kaj drugega, vendar je na nek način korak pred glavnim junakom filma.

#### **Grlič**

Če se česa spominjam iz tega časa, potem se spominjam take vrste ljudi. Slučajno poznam takšne družine, poznam njihov način mišljenja; to so bili ljudje, ki so bili pripravljene sprejeti spremembe, zaradi bolečin in strahu, ki jim jih je prinesel čas. Takšni ljudje so živeli v ozadju, čakajo na spremembe, spremembe je treba preživeti, če hoče meščanstvo preživeti in obstati. Prav to meščanstvo je tisto, njihova kontinuiteta, ki se uspešno kosa z našimi nazori in nas zaradi tega v marsičem onemogoča. To meščanstvo je bilo takrat pripravljeno na vsakršne kompromise, ker je hotelo preživeti mnogomeščanstvo. Zaradi tega so z lahkoto jemali v roke različne brošure in knjige, da bi se pripravili na spremembe, da bi lahko te spremembe uporabili zase.

Seveda naš film ni napravljen s stališča teh ljudi, je pa odgovor nanja. Oblikujemo nove nazore in stališča, pa vendar ne ustvarimo potrebne distance. Kakorkoli že, mi smo okolje, ki ni polno doživelo svojega meščanstva, to je okolje, ki mu manjka stopnja meščanstva. Vse to, kar humorno doživljamo, vikendice, zgodbe o direktorjih, vse to je neizživeto meščanstvo, to so neizživeti bidermajerji, saloni, elementarne strasti po materialnem posedovanju.

#### **Ekran**

Ali ste se zaradi tega izognili melodramatičnemu preobratu

#### **Grlič**

Ali mislite na melodramatični preobrat, ki se v tem filmu po eni strani izogiba strukturi dveh ravni melodramatičnosti,



melodramatičnosti na ravni družine, kjer melodrama nastaja in kamor se vrača, in druge ravni na ravni erotičnega, ko je v vsaki melodrami eros vezan na napetost in na nakazovanja, ko se javlja kot agens melodrame, pa se v melodrami nikoli ne pripeti? Potem smo se seveda izognili takšnemu melodramatičnemu preobratu.

### Ekran

**Pripovedi ustrežna je tudi filmska estetika, estetika, ki vodi prek kodov socrealizma kot estetskega stila v povsem nov stil. Velik delež je pri tem imela fotografija Tomislava Pinterja, ki je z igro svetlobe in sence, malo zakritih situacij, dala svojski ton filmu. Filmska estetika, uporabljeni filmski znaki so realizirali vsebino.**

### Grlič

Čas je socrealističen, mišljenje je socrealistično in to omogoča širjenje koordinat filma. Izhodišče je bilo tako zgodovina filma kot socrealizem kot forma nekega časa. Zgodovinsko gledano, smo bili v jugoslovanskem filmu neizmerno srečni, ko se je pojavil realizem kot nasprotje socrealizma, mislili smo, da to pomeni ogromen korak naprej. Da bo prefinjenost realizma zatrla dogmatičnost socrealizma.

Ko sem razmišljal o scenariju, o filmu, sem dojel, da lahko edinole z radikalizacijo razrešim filmsko formo. Zavedel sem se, da kolikor pričnem film na socrealistični način in ga kasneje prevesim v realizem, da se bom ujel v past. Moral sem se odločiti za bolj radikalen način, za način, ki ga narekuje stališče glavnega junaka. V tem smo se resnično trudili in od tod način kadriranja, način uporabe svetlobe... Mislim, da mora biti film vedno takšen, kot da bi ga delal glavni junak za sebe. Takšen pristop pa zahteva upoštevanje ravni mišljenja glavnega junaka. Le v tem primeru film funkcionira. Zaradi tega smo bili zelo pozorni pri pripravah na snemanje filma.

Če vemo, da prvih deset, petnajst minut filma oblikuje njegov potek do kraja, potem smo mi nastavljal past in zavajali na napačne poti, da bo film socrealistična bajka, krimič, pa intimna melodrama, da smo lahko film dosledno oblikovali do njegovega zaključka, to nelogičnost smo presnovali v filmu brez olupševajočega leska, tudi na primer na ravni uporabe svetlobe.

Pinter se je tu izkazal, s posebno disciplinirano uporabo svetlobe mu je uspelo doseči pravo igro sence in svetlobe in žal mi je, da tega nismo uspeli do konca izpeljati. Najprej smo hoteli posneti črno-beli film in smo že posneli poskusne prizore, Pičo je preizkušal stare kamere, ki so imele izredno skromen razpon objektivov, ki so nas silile k askezi filmskega izraza... In potem smo posneli film v barvah. Vendar Pinter vsekakor ni bil tiste vrste snemalec, ki bi vprašal, kaj bomo snemali danes, bil je kameraman s svojim konceptom dela.

### Ekran

**Zelo pomembno za film je, da vemo, da se dogaja v daljšem časovnem obdobju, to je važno za razumevanje razvoja glavnega lika. Njegove transformacije niso stvar trenutka, temveč stvar časa. Morda je ta čas, to daljše obdobje spreminjanja junaka v času, v filmu nekoliko nejasno.**

### Grlič

Čas pričetka dogajanja je v filmu natančno opredeljen, podani so vsi potrebni znaki, vse potrebne informacije. Tu gre za petnajst prvih minut filma. Potem mi po razmisleku ni bilo pomembno, za kakšno obdobje gre, čeprav sem ga delovno opredelil na leti 46 in 47. Vse informacije, vsi znaki so vezani na obdobje teh dveh let. Samo ena informacija je izven tega časovnega obdobja, to je pesem Samo jednom se ljubi, ki je bila sicer napisana leta 1947, vendar je splošno znana kot hit iz leta 1952. Zaradi tega sem se spraševal, če lahko uporabim neko pesem, ki je postala znana kasneje, za dogajanje, ki da godaja pred tem. Vendar sem se med nekaj sto pesmimi iz tega časa vseeno odločil za to pesem, ker mislim, da za večino gledalcev ta pesem pomeni nekaj minulega in ni važno iz natančno katerega leta je, pa tudi zato, ker mi deluje v racionalizaciji nekega časa lažno. Zdi se mi, da sem na ta način dosegel, da deluje človeška usoda izvenčasovno, kakorkoli je že časovno natančno opredeljena.

Razmišljal sem, da bi ob koncu filma posnel datum njegovega dogajanja, da ne bi bilo dvomov, ki pa so mi ljubi.

### Ekran

**Tvoja razlaga uporabe vizualnih znakov je izredno zanimiva, še posebej o tistem, kar sta s Pinterjem študirala in pripravljala.**

**Brez dvoma vodijo nekateri vizualni znaki v melodramatičnost, nekaterih pa se ne da vezati na nek konkreten filmski žanr. Zanima nas, če si prepričan, da si z raznovrstnostjo uporabe oblikovnih znakov ustregel direktni ali asociativni pomenskosti**

### Grlič

Mislim, da filmski znaki nimajo ilustrativne ali informativne narave. Če gre za prave kode, potem se izogibajo informativni naraciji sebe samih. Prav zaradi tega gre pri tem filmu za seštevek različnih kodiranja, različnega označevanja filma na njegovem začetku. Če pripovedujemo melodramo z melodramatičnimi kodi, pogojno rečeno melodramo, potem moramo onemogočiti to, da bo film razumljen le kot melodrama na ravni melodrame, da omogočimo različnost interpretacije uporabljenih znakov.

Mislim, da se naš film kodira banalno in da so ti kodi temu ustrezno razumljeni. Na takšen način se v jugofilmu sporazumevamo. Meni se takšen način mišljenja gabi, zaradi tega sem hotel dokazati in seveda sebi in filmu omogočiti komunikacijo z gledalcem na ravni širine, na možnosti izbora interpretacije v filmu uporabljenih znakov in njihove večpomenskosti.

Z Rajkom Grličem sta se na festivalu v Pulju pogovarjala **Jože Dolmark** in **Matjaž Zejec**, ki je razgovor pripravil za objavo.

## bibliografija

### Rajko Grlič

Rojen 1947. v Zagrebu. Diplomiral režijo igranega filma na Filmski fakulteti Akademije lepih umetnosti v Pragi v razredu profesorja Elmara Klosa. Ukvarjal se je z igranjem, pisanjem, novinarstvom in režijo.

#### TV dokumentarni filmi:

**Mi iz Prage** (Mi iz Praga), **Vsak človek je dober** (Svaki čovjek dobar), **Človek v slabem svetu** (Čovek u rdavom svijetu), **Pohvale**, **Ostre zgodbe** (Žestoke priče)

#### Celovečerni filmi:

**Kar bo pa bo** (Kud puklo da puklo), **Bravo Maestro**, **Samo enkrat se ljubi** (Samo jednom se ljubi)

**Kot koscenarist je sodeloval pri naslednjih filmih:**

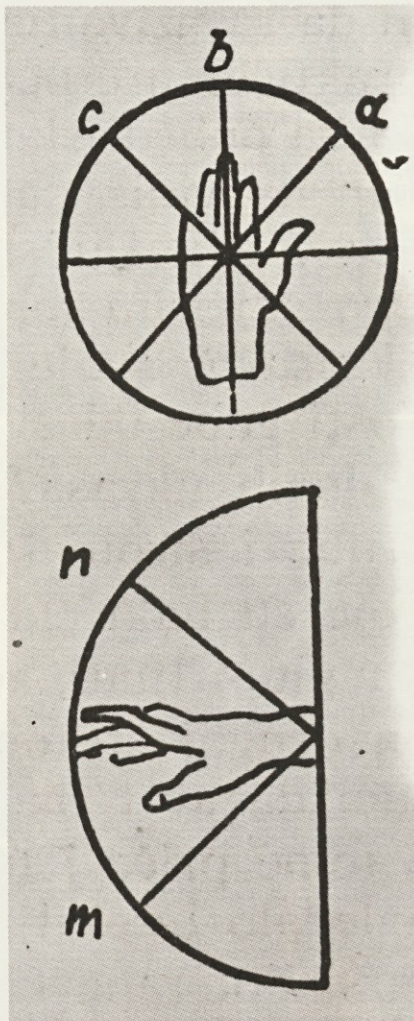
**Družbena igra** (Društvena igra), **Kar bo pa bo** (Kud puklo da puklo), **Na vrat na nos** (Grlom u jagode), **Vonj poljskega cvetja** (Miris poljskog cvijeća), **Bravo maestro**, **Erogena cona** (Erogena zona), **Petrijin venec** (Petrijin venac), **Samo enkrat se ljubi** (Samo jednom se ljubi)

# Transpozicija gibanja v posnetku in podobi

Jure Mikuž

Gibanje je v strogo fizičnem smislu sprememba položaja z ozirom na referenčni sistem prostorsko-časovnih koordinat. Kot težko opredeljivi in razločljivi pojav je predmet številnih filozofskih spekulacij, v vizualnem dojetju pa je tisti moment, ki najbolj pritegne gledalčevo pozornost. (1) Ko se podoba gibanja projecira na mrežnico očesa, stimulira različne živčne receptorje, ki sekvence oblikovnih sprememb posredujejo možganom, kjer se s stapljanjem hitrih menjav slike ustvarja vtis oziroma iluzija premika. To nam omogoča časovna integracija, se pravi sposobnost organizma, da združi dojetje sedanosti, spomin preteklosti in pričakovanje prihodnosti. Modeli neposrednih sočasnih dražljajev, sledi spomina in izkušnje ter predvidevanje so torej združeni v skupno organizacijo. V trenutku, ko opazimo gibanje nekega živega objekta, vstopa njegova neverbalna telesna govorica z našim dojetjem v komunikativni sistem, ki tako postaja sestavni del kulture. Soočeni smo z jezikom akcije, ki sodi s svojimi lastnostmi na področje semiotičnih raziskav. Že od Maussovih ugotovitev naprej se ne moremo več zadovoljiti z mehanicistično obravnavo telesne akcije, ampak je ta, kot ostali semiotični sistemi družbeni pojav. (2) Kljub prizadevanju številnih znanstvenih disciplin, da bi kodificirale in razložile sistematično telesne govorice, danes še nimamo natančnejših rezultatov od zelo splošne formule  $S - E - I$  (stanje organizma — ekspresija — impresija opazovalca). (3) Glavni problem znanosti je namreč prevod gibanja, ki je trenutno in minljivo, v primeren medij, ki bi zabeležil in ohranil vse njegove značilnosti, s čemer bi raziskovanje šele konkretiziralo svoj predpogoj — merljiv in opredeljen predmet raziskave. (4)

Prvi, ki se je zavedel teh težav je bil, tudi na področju raziskovanja gibanja, Leonardo. Ob statičnih slikah udov oziroma teles, zabeleženih v prostorskih koordinatah, je razvijal večkrat zapletene in težko razumljive besedne opise: "ko skače človek v



Leonardo da Vinci, Traktat o slikarstvu. O tem, kako nemogoče je, da bi spomin obdržal vse izglede in spremembe telesnih delov

višino, se giblje glava trikrat hitreje kot peta in dvakrat hitreje kot kolki, predno se človek odlepi od zemlje. To se dogaja zato, ker se istočasno izravnava trije koti, od katerih je najvišji tisti, pod katerim se trup spaja s sprednjim delom stegen..." Pri tem se je zavedal, da je nemogoče, da bi spomin kogarkoli zadržal vse podobe ali premene nekega telesa, s čemer je prvi poudaril pomen medijev vizualne umetnosti kot možnih registratorjev, ki sploh omogočajo analiziranje gibanja. Kajti, pravi Leonardo, "vsaka kontinuirana kvantiteta je deljiva do neskončnosti, zato gibanje očesa, ki spremlja gibanje roke skozi določen prostor, potuje skozi prostor, ki je prav tako kontinuirana kvantiteta in zato deljiva do neskončnosti. V vsakem položaju gibanja se videz in oblika roke spremenita..." Leonardo tudi dobesedno napoveduje Muybridgeove fotografske poskuse: "Isti položaj (telesa v gibanju) se kaže v neskončnem številu variacij, ker ga lahko vidimo z neskončnega števila mest, ki so v kontinuirani kvantiteti, deljivi na neskončno število delcev.

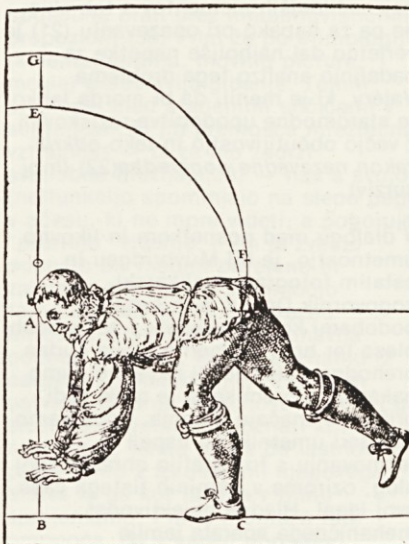
Zato se kaže vsako človeško dejanje v neskončnih raznoterostih situacijeh". (5)

Leonardo ločuje v svojih zapisih dve obliki gibanja: moto lochale in moto actionale. Bistveni značaj gibanja, kontinuiteto in neskončnost, skuša grafično ponazoriti s pomočjo krogov in epicikloide (v geom. krivulja, ki jo opisuje točka kroga, ki se kotali po zunanji strani drugega kroga). Leonardo sam sicer ni uspel svojih ugotovitev dokončno izoblikovati, možno pa je tudi, da jih je, a se niso ohranila. Kot je pokazal Panofsky, je njegova dognanja zelo dobro poznal anonimni avtor traktata, ki je danes znan kot Codex Huygens in je nastal okoli leta 1570. V drugi knjigi (Regola II del Disegno De 'Moti naturali fol. 89 v.) deli gibanje na moti accidentali, naturali, pensati, fabricati, universali in violenti. Naravno človeško gibanje so zanj tisti zunanji gibi telesa, ki jih povzročajo premikanje hrbtenice in udov v skladu z njihovim značajem. Vse gibe povzročata duh, ki je duša in središče celote (spirito, centro et

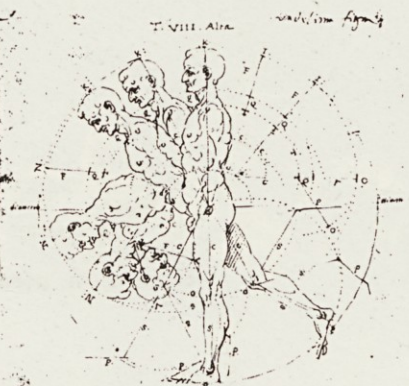
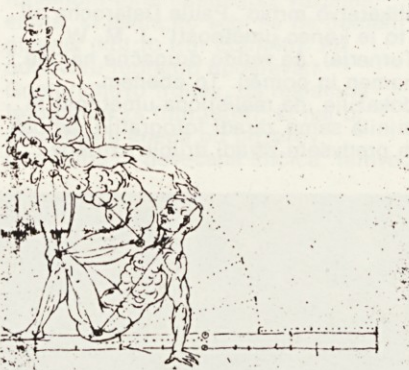
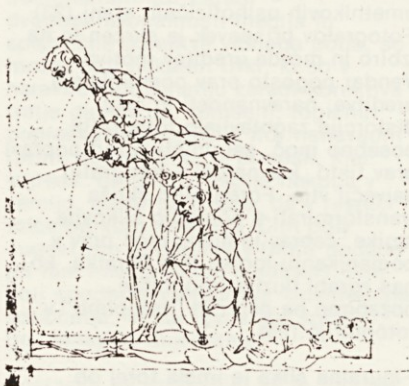
anima del tutto). Gibanje je krožno okoli središča, kot potujejo nebesna telesa. Posebno vrednost imajo ilustracije tega kodeksa, ki izpričujejo izpeljavo osnovne Leonardove ideje o simultani združitvi dveh položajev, kot jih opisuje Vitruvij, s kinematografskim prikazom v eni figuri, za katero se zdi, da ima več rok in nog. Panofsky celo piše, da je avtor teh ilustracij zasenčil če že ne sodobni film pa gotovo "multiflash" fotografijo. (5)

Risb in verbalnih opisov za transkripcijo gibanja se poslužujejo tudi naslednji traktati, med katerimi je eden najzanimivejših prav najzgodnejši, posvečen akrobatiki, ki ga je leta 1599 v Parizu objavil Sr. Arcange Tuccaro z naslovom *Toris dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air. Avec les figures, qui servent à la parfaite demonstration et intelligence dudict art.* (6) Medija besede in risbe sta bila torej pred izumom sredstev mehaničnega posnetka edina razpoložljiva pripomočka analitikom gibanja. Toda najrazličnejše oblike premikanja so od nekdaj zanimale tudi slikarje in kiparje. Antika je v skladu z Aristotelovim opazovanjem živalskega gibanja kot osnega neravnotežja ustvarjala podobe gibanja z največjo možno iluzijo nestabilnosti. Kot piše Gombrich, so telesa v grški umetnosti podana v položajih, za katere vemo iz izkušenj, da jih ni mogoče obdržati, mišice so usločene, draperije plapolajo v vetru in nakazujejo hitrost in prehodnost, kar vse razkriva potrebo po kompromisu med nasprotujočima si zahtevama po največji berljivosti in največji razgibanosti (7), obenem pa se vključuje v splošno (in od tedaj večno) diskusijo o načinu upodabljanja, ki jo je sformuliral Plinij: "ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse". (8)

Po večstoletnem prevladovanju simboličnega izražanja se pričnejo skulpture gotskih katedral z nakazovanjem volumna in gibanja osvobajati podstavkov in stebrov (9). Albertijev stavek: "Ma noi dipintori i qualli volliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo", kanonizira v renesančni teoriji in slikarstvu zahtevo po upodabljanju gibanja kot edinem možnem sredstvu predstavitve človekovega duševnega stanja (10). Da je zanimala Leonarda tudi umetniška upodobitev gibanja, nam poleg slik priča tudi naslov njegovega izgubljenega traktata iz leta 1498: *De pittura e movimenti humani* (11), Condivi pa poroča, da bi osrednja tema zamišljene Michelangelove razprave obravnavala vse načine človeškega gibanja s preprosto teorijo, do katere je umetnik prišel v svoji dolgi praksi (12). Renesančno teorijo človeškega gibanja, ki je temeljila predvsem na ideji *contrapposta* (13), je z opredelitvijo *figurae serpentinatae* razvil Lomazzo do pravih jezikovnih bravur (14). O sinhronični upodobitvi gibanja na



Primer "kinematografskega" gibanja (Panofsky).



Neznani avtor (po Leonardu?): Codex Huygeus, okoli leta 1570

slikovni ploskvi govori Bellori: vsi deli slike sestojijo v enem trenutku in znotraj enotnosti enega dejanja in gibanja (15).

Barok je bil izrazit čas gibanja, aktivnosti, raziskav in začetkov strojev, tako da nekateri trdijo, da je bila simbol dobe mehanična ura, ki je prevedla gibanje časa v prostorske razsežnosti. Človek mora spraviti svoje gibanje v sklad s kozmično harmonijo. Descartove in ostale filozofske spekulacije so formulirane v mehaničnih terminih. Gibanje je bistveno za vse vrste umetnosti: od preprostega naraščanja motivov angelov, ptic in podobnega, od gibljevih scenerij in premikajočih se kipov, do pretehtanih kompozicijskih in svetlobnih učinkov iluzionističnega slikarstva in arhitekture. Guercinovo podobo Jakobovega blagoslova je kongenialno opisal Denis Mahon: "Najbolj bežen trenutek zgodbe je bil izbran za negrešljivim instinktom za dramtizacijo. Vse, kar je v epizodi bistvenega, je kristalizirano v tem samem, življenjsko važnem trenutku. Nič ne more trajati, Škripanje pručke, na kateri kleči Jožef in njegove hlastne besede očetu, so v trenutku mimo. Stari mož ne more obdržati rok v tej drži več kot sekundo ali dve, niti ne more vztrajati v tem neudobnem položaju. Njegova glava se bo morala vsak hip obrniti proti dečkoma in Manase mora skloniti glavo. Tudi ni mogoče verjeti, da lahko ostane draperija nespremenjena. Zdi se nam, da se je v resnici zgodilo točno tako, brez scenske prireditve, brez ponavljanja." (16) Shaftesbury leta 1714 svetuje, kako slikati podobo trenutka v določenem prizoru, da bo slika aktivirala gledalčev spomin in anticipacije. Pri Herkulu na razpotju je primeren trenutek, ko vidimo junaka, kako okleva, a že nakazuje, da se bo odločil za pot kreposti. Tudi Lessing v Laokoonu opozarja, da mora slikar izbrati najbolj plodonosni trenutek, ki nam najbolje dopušča, da si predstavljamo, kaj se je zgodilo prej in kaj bo sledilo. To je tisti hip, ki pusti domišljiji čim bolj prosto pot, da ga lahko dopolni. (17)

Fotografiji so ob rojstvu, ob prvem razočaranju, ko so pešči dobesedno odšli in kočije odpeljale z dolgo eksponiranih mestnih ulic, kjer je vztrajal le čistilec čevljev, odrekli magično moč zaustaviti trenutek gibanja, ki je bila pripisovana slikarstvu. Leta 1839 je neki novinar pisal, da premikajoči se objekti ne bodo nikoli pravilno fotografirani brez pomoči spomina. (18) Ko so prizadevanja posneti objekt v gibanju v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja obrodila prve sadove, so bili ti šokantni. Že leta 1863 piše Holmes, da se noben umetnik ne bi upal narisati človeške hoje na način, ki ga je razkrila fotografija. Filozof Eugène Véron leta 1878 trdi, da fotograf ne more podati gibanja, ker lahko zabeleži samo statično držo. Resničnost mora biti predstavljena tako, kot se kaže čutom našega vida in ne kakršna je, saj mora biti podoba usklajena s fiziološkim značajem

človeka. Za Ogdena Rooda je leta 1879 sicer trenutni posnetek resničen, a se vseeno kaže napačen, ker zaustavlja le enega od hipnih intervalov, ki jih dejansko dojemamo samo v njihovem zaporedju. Tako na primer vidimo ude samo v trenutku mirovanja, v točki, ko se konča gibanje v eno smer in se prične vračati. To je hip, ki ga mora umetnik ohraniti, ne pa posnemati prehodnih trenutkov, ki so, čeprav verodostojni, vseeno absurdni. Isto svetuje leta 1889 tudi Abney, ki navaja kot primer fotografske laži vrteče se kolo voza, ki v svoji "zamrznjeni" obliki ne daje vtisa gibanja. (19)

Poleg umetnikov so se tudi različni znanstveniki, vojaki in ostali trudili prikazati pravilno gibanje konja v hoji, diru in pri preskakovanju. Verjeli so, da bo fotografski aparat prinesel neovrgljivi odgovor. Marey je tedaj napovedoval revolucijo v umetnosti, saj bodo slikarji oskrbljeni z resnično predstavo gibanja in položaja telesa v kateremkoli trenutku, tudi v fazah, ki jih ne more zavzeti noben model. Ko je Muybridge leta 1878 uspelo posneti konjsko gibanje, se je izkazalo, da ga skoraj noben umetnik v zgodovini ni podal pravilno. Fotograf sam je to razlagal s pomočjo simbolov, ki so nam v življenju tako vcepljeni, da se od njih ne moremo ločiti, čeprav razum in opazovanje pričata drugače. Mnogi ustvarjalci so obtožili aparat, da laže. Pristaši novega videnja pa so trdili, da umetnik, če je interpret narave, ne sme vztrajati pri napačni podobi. V času impresionizma so se nekateri sklicevali na slikarsko prakso "razmazane" oblike, kot jo na primer vidimo v podobi kolovratovega kolesa na Velásquezovih Predicah, kjer je umetniku uspelo ujeti tako imenovani stroboskopski učinek. (20) Čeprav že majhne Géricaultove študije dokazujejo, da je šlo pri velikih slikarskih realizacijah za svobodne umetniške odločitve in za strnitev

najznačilnejših elementov s teh skic, ne pa za napako pri opazovanju. (21) je verjetno dal najboljše napotke za nadaljnjo analizo tega problema Valéry, ki je menil, da bi morda lahko te staromodne upodobitve raziskovali z večjo občutljivostjo in tako *odkrili zakon nezavedne ponaredbe* (22) (moj kurziv).

V dialogu med posnetkom in likovno umetnostjo, je bil Muybridge in ostalim fotografom slikarski sogovornik Degas, ki s svojimi podobami konj in plesalk v sekvencah plesa ter hoje, namerno izbira čudne prehodne položaje; ti navadno samo nakazujejo premike in le redki tudi pričajo o značaju gibanja. Toda samo nekateri umetniki so uspeli v tekmovanju s fotografijo ohraniti svoj slog, oziroma v terminih tistega časa, svoj ideal. Hladna objektivnost mehničnega aparata jemlje fotografijam slikarske slogovne lastnosti in prispevek ustvarjalčevega, tokrat zopet giba, kot posrednika umetnikovih psihofizičnih stanj. (23) Fotografov prispevek je skrčen le na izbiro in morda ureditev motiva. Vendar pogosto prav pomanjkanje ureditve, naravnosti in celo distorcije zagotavljajo fotografiji posebno moč, saj umetnik rad popravi prav tisto, kar naredi v fotografiji največji vtis. Fotografijo skuša transformirati s pomočjo slikovne logike, čeprav je njena moč prav v pomanjkanju logike. (24) Skratka, ko nas zgrabi iluzija fotografije, pozabimo na papir in "vstopimo" v fotografijo. (25)

Figuralna slika je imela torej ob pojavu fotografije (kljub trditvam okoli leta 1840, kot so "od danes je slikarstvo mrtvo" Paula Delarocha ali "to je konec umetnosti" J. M. W. Turnerja), še vedno drugačne naloge, namen in pomen. To obenem dokazuje, da realistična umetnost ni minila samo zaradi fotografije, ampak in predvsem zaradi drugih vzrokov.

Obenem pa je fotografija od tedaj naprej v neprestanem dvogovoru s slikarstvom. Medtem ko so na primer Muybridgeovi posnetki uvedli v slikarstvo popolnoma brezizhodno smer. Ker rešuje nakazane probleme film, pa Mareyevi poskusi s fotografskimi transparenkami in superpozicijami odpirajo problem sinhroničnega zajetja gibanja v isti slikovni ploskvi, ki ga v umetnosti razvijajo Duchamp, futuristi, op-art in sploh vsa kinetična umetnost. (26)

Ko je uspelo fotografiji ujeti trenutek gibanja, je postala koristen pripomoček znanstvenim raziskavam. Že Darwin je raje izbral fotografske ilustracije, ker je bil prepričan, da slike ne morejo ustrezno predstaviti položajev gibanja, saj igrajo pri njih glavno vlogo vnaprejšnje ideje o lepoti. (27) Muybridge si ne prizadeval podati smisla gibanja, temveč ga je skušal zaustaviti v fiksiranih posnetkih tistih položajev, ki jih sicer oko dojema, vendar jih zaradi obstojnosti podobe na mrežnici ne uspe izolirati. (28) Z beleženjem ekvidistanc je pokazal, da obstajajo v sekveni infinitezimalni presledki, ki so teoretično lahko merljivi. (29) E. J. Marey je s pomočjo kronografije Muybridgeov časovni element nadomestil s prostorskim, ker je menil, da gibanja ne moremo razumeti s pomočjo multiplikacije neodvisnih podob, ampak v konstrukciji ploskovne geometrijske celote. (30)

Nadaljnji razvoj fotografije nas je naučil, da "verjamemo" njenim kaotičnim konfiguracijam, razen če ne predstavljajo za naše oko povsem neverjetnega giba. Zato se nam zdi danes večina trenutnih posnetkov (snapshots) ustreznih, verodostojnost vtisa gibanja pa je slej ko prej odvisna od možnosti, ki jih fotografija dopušča za aktiviranje spomina in predvidevanja prihodnosti. (31) Pri tem puščamo ob strani probleme najnovejše znanstvene fotografije, kjer se prenaša posnetek, kodiran v računalniku, vprašanje dojemanja stacionarnih objektov, kadar je subjekt v gibanju (npr. pilot pri pristajanju), problem perifernega videnja, ki je skicozno pri dojetanju oblik in barv, je pa zelo odzivno na vsak premik: ko ga opazi, ga oko takoj zajame v žarišče (foveal area) ter mu sledi, pri čemer opušča iz opazanja ostalo. (32)

Kljub hitremu razvoju fotografske tehnike ostaja nezaupanje znanstvenikov do fotografije kot ustreznega dokumenta gibanja vedno prisotno. Polti si je do leta 1892 zamislil nov sistem notiranja gibanja. Pri premikih telesa je položaj egiptovske mumije rigidna točka 0, od katere merimo lahko vsa odstopanja podobno kot v zemljepisju. S tem je prišel do zelo zapletenih formul: formula za pozo Mironovega metalca diska je na primer devetvrstična, ena od vrstic pa izgleda takole: P ä t ê i ô u d e i o u s ê i ô ü. (33) Med novejšimi sistemi naj omenimo še Pikejevega, ki vzame za merilne enote osamljene najvišje točke



Theodore Géricault, Konjske dirke v Epsomju, 1821

amplitudnega valovanja aktivnosti kot nukleusa, ki jih po lingvističnem zgledu vzpostavlja na substancialni in strukturalni sistemski osi(34), in Bouissacovega, ki analizira gibanje volumnov v trodimenzionalnem prostoru, pri čemer si pomaga s stereografijo in holografijo.(35)

Začetnik vseh novejših raziskav, ki se bavijo s komunikativnimi oblikami telesnega gibanja in ustanovitelj nove vede — kinezike, pa je Ray L. Birdwhistell (Introduction to Kinesics, 1952)(36). Za naše razmišljanje je predvsem pomembna njegova (lingvistični vzporedna) delitev gibanja na najmanjše enote, ki jih imenuje kine. Ti sami po sebi ničesar ne pomenijo, njihova funkcija pa je, da oblikujejo kinemorfe kot nosilce pomena, kompleksna konstrukcija teh pa predstavlja gibanje. Kljub temu, da Birdwhistell svari pred nevarnostjo deformacije objekta v posnetku,(37) so seveda risba, fotoaparati in filmska kamera pripomočki nove znanosti, kar že samo po sebi postavlja vizualne medije in analitični diskurz kinezike v zanimiv odnos. Naloga tega zapisa je preveriti, do kakšne mere je ta diskurz uporaben v analizi in interpretaciji umetniške podobe gibanja, tedaj torej, ko stojimo pred podvojitvijo sporočila, ker je telesna govorica sporočena skozi govorico upodobitve.

Ponuja se naslednja hipoteza: fotografija je objektivni posnetek — registracija oziroma transpozicija kina, slika ali kip sta subjektivna upodobitev — interpretacija oziroma podajanje kinemorfa, film pa je objektivni posnetek in/ali subjektivna upodobitev gibanja. Stvar je seveda celovita in relativna, saj se oznake spreminjajo tudi z dobo (npr. od današnjih različne izkušnje ob prvih prikazih gibanja v filmu nekdanj) in v sinhroniji časa v različnih kulturnih prostorih (prim. poskus antropologa Melvilla Herskovitza: ko je pokazal Bušmanki fotografijo njenega sina, je ni bila

sposobna brati brez metalingvističnih propozicij).(38) Film že po etimologiji (kinematografija, moving picture, movie) predstavlja gibanje. Temni presledki med statičnimi sličicami v sekvencah, ki jih premošča mrežnična vztrajnost — ta za hip zadrži svetlobne dražljaje(39) — nas s svojo (ne)funkcijo spominjajo na slepo pego v očesu, ki ne more videti, a pogojuje "pravilno" videnje. Film je zvesto posneto ali vsebini prirejeno in zaigrano gibanje, ki s pomočjo fotografiranih kinov z ustrezno hitrostjo odvijanja sličic obnavlja podobe premika, kot ga poznamo iz narave ali s kadriranjem in trikom ustvarja gibanje neke nove vrste, ki ga sicer ne moremo prepoznati kot naravnega, lahko pa ga po lastnostih primerjamo z izkušnjami njegovega bistva in ga kot takega v filmu sprejemamo. Filmu montaža tudi omogoča, da v naravi normalno vzročnost ali logično zaporedje gibanja zamenja z nepričakovanim, iracionalnim itd. Zaradi dvodimenzionalnosti medija in specifične omejitve vidnega polja, so možni tudi nekateri triki, ki so v naravnem dojetju zaradi korektivna tretje dimenzije, izkušen, logičnih popravkov, sinestezijskih itd. nenavadni (prim. znani prizor iz burlesk, kjer izgleda, da igralec zabija nekoga v zemljo, nakar se izkaže, da v resnici tolče po kolu za njim). Čim bolj sugestivno je gibanje v filmu podano (in film ima za to več sredstev), tem bolj spodbudi gledalčeva kinestetična soobčutja, ki kot izkušnja, spomin, itd. okrepijo dojetanje.

Postavlja se vprašanje, ali je filmska sličica res samo kin, po analogiji s fonemom torej najmanjša vizualna enota, ki sama po sebi še ne pomeni gibanja (kot to trdi Eco)(40). Pri odgovoru moramo upoštevati Gombrichovo trditev, da reklamna fotografija za film (still), ki naj bi predstavila enega od prizorov, praviloma ni povečana sličica, temveč

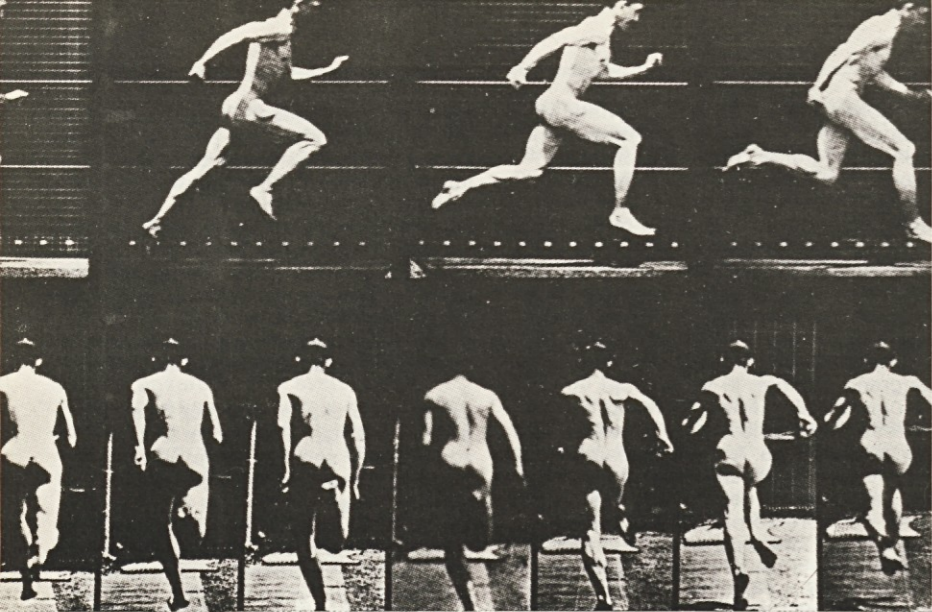
na isti sceni posebej prirejen posnetek dogodka.(41) Le redke sličice namreč ustrezno podajajo iluzijo gibanja. To potrjujejo tudi fotografski začetki, ko so presenetljivost novosti in tradicija likovne umetnosti ter še ne uzaveščena in tehnično nemogoča izbira ustreznega posnetka iz celega "rafala" in premajhna pozornost na pregnani trenutek, dopuščale branje trenutnega posnetka le kot kina.

Velika slikarska in kiparska dela bi bila po naši delitvi kinemorfi, ki združujejo v sebi perfektno iluzijo gibanja. Vendar se dejanje odvija v času po fazah enot, ki jih dojemamo kot trenutke in njihova zaustavitev ter ekstrapolacija sta kljub verodostojnosti posnetka nepravilna. Že sveti Avguštin pravi, da s silabom ne merimo zvoka, ker je pač izzvenel, tako da merimo le spomin na zvok. Čim namreč govorimo o odlomku časa, naletimo na Zenonov paradoks o Ahilu, ki ne more ujeti želve. Vendar nam (kot pri zvoku slušni) pri podobi pomaga vizualni spomin in predvsem vztrajnost čutnih vtisov, ki ostajajo na mrežnici za trenutek dalj, ko je stimulus že mimo, ter neposredni spomin, oziroma primarno obdržanje v spominu, ko je videno za trenutek spravljen v možgane in ga lahko v istem hipu še obnovimo. Podobno velja tudi za anticipiranje prihodnosti. Spoonerjev efekt dokazuje živčni impulz, ki je pripravljen za vnaprejšnjo aktivnost. Toda v vizualnem je, razen pri pojavu eidetičnosti, težko z gotovostjo govoriti o pričakovanih in spominu. Načelo prvenstvene vloge pomena nam narekuje, da najprej razberemo predstavljeni dogodek, ki ga v naši izkušnji poistovetimo z živo sceno, z resničnim dogodkom, ki se v pričakovanju vnaprej izpolni po nakazanih silnicah.(42) Predvsem klasične figuralne kompozicije torej lahko beremo kot strnjeno bistvo zgodbe v celoti — če opustimo vprašanje kontinuirane upodobitve od njenih začetkov do stripa. Značilnosti zgodbe so umetniki prevajali v pomensko nasičene drže in geste (prim. tudi Pathosformel!) in jih prepustili gledalcu v razbiranje, kar je pripeljalo tudi do navideznih absurdov, kot je na primer podoba peteronogega bika v asirski skulpturi. Vendar so vse te nepravilnosti, pretiranosti itd. posledica umetniškega sklicevanja na "logiko stvari".(43)

Če si odmislimo holografsko fotografijo, bi težko našli vzporednico, kot jo ima slikarstvo v fotografiji tudi za kiparstvo. Še najustreznejšo je postavil Galvano della Volpe med avtentičnim kipom in v isti pozi najdenim v lavi zoglenelim truplom pompejskega prebivalca.(44) Rodin, ki tudi pravi, da fotografija laže in da je umetniško delo resnično, kajti v resnici se čas ne ustavlja, poudarja, da umetnik upodablja prehod iz položaja v položaj ter označuje, kako neopazno drsi prvi v drugega. V njegovem delu odkrivamo del tistega, kar je bilo in kar bo. Kipar gledalca prisili, da sledi razvoju

Edgar Degas, Le pas battu, 1879

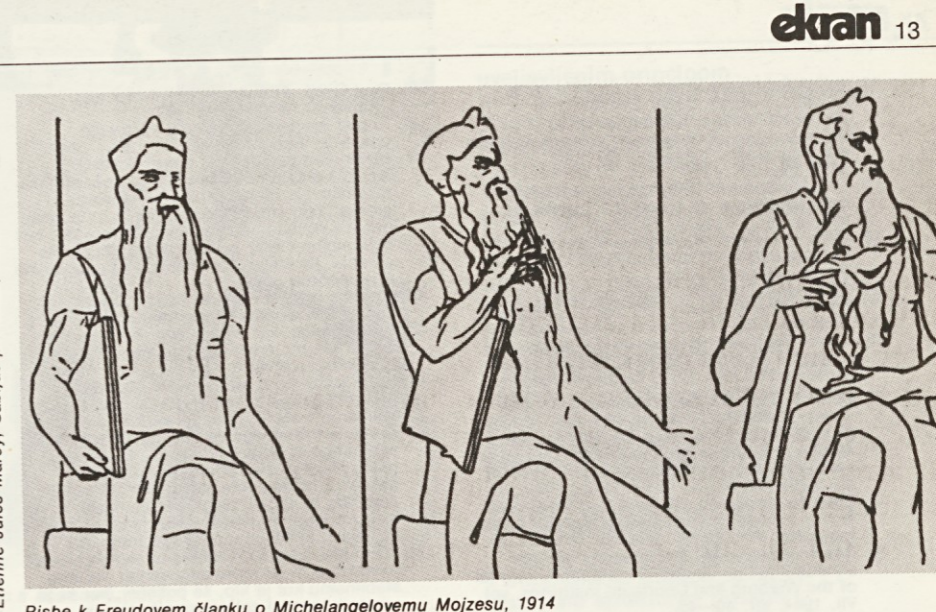




Eadweard Muybridge, Animal Locomotion, 1887



Etienne Jules Marey, Sabljač pri vadbi, 1885



Risbe k Freudovemu članku o Michelangelovemu Mojzesu, 1914

dogajanja na neki figuri in ko opazimo zaporedne trenutke istega dejanja se nam zdi, da se kip giblje.(45) Vendar, kot pravi Arnheim, strogo vzeto nobena slika ali kip ne moreta resnično predstavljati gibanja, temveč samo napetost, ki jo vsebuje odstopanje od normalne postavitve. V sliki ali skulpturi vidimo določeno usmerjene vizualne oblike (Kandinsky govori o "usmerjeni napetosti"). O tem je več teorij, najprepričljivejša je, poleg hipoteze o iluziji izpolnitve pričakovanega gibanja, da oblike, ki aludirajo na konico, puščico, klin itd., potencirajo vtis gibanja. Najbolj spontano opažamo kot odstopanje od osnovnega prostorskega sistema poševnost,(46) poleg kompozicionalnih lastnosti samih pa lahko vplivajo na vtis gibanja tudi nedokončanost izvedbe (izpolnitev!), Poggendorfova iluzija itd.(47)

Tako se nam v figuralni umetnosti predstavi problem mimesis ne le po označevalni, temveč tudi po pomenski plati. Sledi gibanja v nekaterih predmetih narave (val, školjka, polž itd.) so rezultati fizičnih sil, ki so jih izoblikovali procesi širjenja, krčenja, kotaljenja, rasti itd. Če je torej slika strnjenje spomina in postopka, v katerem je realizirana, je s tem na semantični ravni kodirana po naravi,(48) s čemer je obenem legitimizirana tudi abstraktna umetnost.

Vendar prav ta vseobsežnost iluzije gibanja v kinemorfu slike implicira tudi dvoumnost oziroma večplastnost možnih interpretacij. Tu se znajde govornica giba v sinhronično — diahroničnem križu ideologije, ki predstavlja v pomenski ravni napetostno razpoko; ta problematizira podobo in je obenem prostor, kjer se realizira hotenje po interpretaciji, ki se pogosto poraja in generira iz same sebe in s svojo (navidezno) izpolnitvijo odpira nove interpretativne možnosti. Kakor so se torej slikarji in kiparji tudi s pomočjo teorije trudili, v zaustavljenem prizoru osredotočiti bistvo gibanja v določeni sceni, ki je glavni nosilec pomena podobe, tako si pisci prizadevajo to gibanje razvozljati, ugotoviti njegovo primarno

funkcijo v sinhroničnem prerezu prostora podobe in interpretirati njegove globlje pomene v procesu odvijanja motivne zgodbe in v odnosu do narave, kulture in zgodovine. Če postavimo vzporednico, bi rekli, da so si trudili filmsko "odvrteti" celotni kader, v katerega se na začetku, vmes ali na koncu umešča upodobljeni gib, in ga opredeliti v odnosu do retorike in poetike umetnosti. Podobno vlogo kot pri ustvarjanju odigra seveda tudi pri razlagi interpretova subjektivnost, ki jo določa širši ideološki kontekst (nazorska pripadnost, uporabljena metodologija, čas, v katerem živi in dela itd.). Fotografija in film sta odigrala pri tem pomembno vlogo, saj sta legitimizirala "sekvenčno" branje. Fotografija trenutka je s svojimi korekcijami opravila določeno vlogo pri preverjanju nekaterih položajev gibanja, ki so se navadno izkazali kot objektivno napačni: najlepši primer je Mironov metalec diska.(48a) Nov način vsebinskega branja podobe je zato nujno kombinirati z upoštevanjem formalnih elementov. Tako branje bi nam pomagalo drugače razumeti marsikatero umetniško delo. V Botticellijevem Rojstvu Venere je na primer iz popravkov oziroma preslikav (pentimenti), ki so ostali vidni na platnu, Gombrich opazil, da je bil slikar negotov glede položaja desne roke in ramena.(49) Morda bi bilo treba večkratne obrise Venerine desne roke, to je prikrite (ne pokrite!) in resničnega, razumeti kot hoteno predstavitev sledi giba roke, s katero si Venera zakrije prsi in se tako postavi v prizoru ustreznih tip "Venus pudica". Sugestivnost in paradoksalnost tega defenzivnega giba, ki je dvoumen glede na privlačnost postave, so analizirali v svojih poskusih tudi sodobni psihologi, ki so opozorili na intenzivnost, s katero ta gesta onemogoča interakcijo med naslikano Venero in njenim okoljem.(50)

Zaradi kompleksnosti, prikritosti in nezavednih pobud umetnikove namere, zaradi časovne odmaknjenosti, pomanjkanja virov, različnih ideoloških naravnosti ustvarjalca in interpreta, zaradi metodoloških razlik v pristopu itd., je

pogosto dvoumnost večplastne vsebine velikega umetniškega dela težko in nikoli dokončno rešljiva. Klasični primer takih diskusij v umetnostnem zgodovinopisju je Michelangelov Mojzes. Kot je pokazal Panofsky, ne bi nikoli prišlo do zmotne interpretacije, ki je znana že od baroka, če bi bil kip postavljen na mesto, ki mu je bilo namenjeno.(51) To interpretacijo je po Burckhardt prevzel Wölfflin, ki je prvi opozarjal, da je zgrešeno renesančne umetnine obravnavati kot specifične predstavitev trenutka nekega dejanja, ker podajajo bistvo zgodbe v celoti in sicer navadno s kombiniranjem elementov, ki pripadajo različnim epizodam.(52) Ker imamo tudi v slovenski literaturi lep primer te ovržene razlage, ga tu v celoti navajamo: "Mojzes je upodobljen v kontrapostu in psihično v trenutku, ko njegovo duševno razpoloženje omahuje. Desna noga je obrnjena naravnost naprej, prav tako trup, leva noga se je umaknila nazaj, rame pa so se zasukale proti desni in glava še bolj v isto smer. Tudi tu je telesno gibanje izraz notranjega nemira, ki so ga že od nekdaj razlagali kot trenutek, preden izbruhne prerokova jeza nad nezvestim ljudstvom, ki se vdaja malikovanju: pogled se mu je uprl v nezanesljiv narod, čelo se mu je grozeče nagubalo, desnica nemirno riji po velikanski bradi, desna noga se je že zganila, da vrže trup konci, zdaj zdaj bo izbruhnila divja jeza tega silnega temperamenta."(53)

V nasprotju s to razlago je Freudova, ki izhaja iz zavržka opazovanja(54): "Naš Mojzes se ne bo pognal in treščil ploščo daleč stran. V njem ne vidimo začetka nasilnega dejanja, temveč ostanke čustva, ki ugaša. V napadu jeze je hotel planiti, se maščevati, pozabiti na plošči, a premagal je skušnjavo, potlačil je bes in obsedel bo takole v bolečini, pomešani s prezirom. Prav tako ne bo zavrgel plošč in ju zdrobil ob skali, saj je zaradi njiju obvladal svoj srd; le da bi ju rešil, je premagal svoj strastni zanos. Dokler se je prepuščal gnevu, je moral pozabiti na plošči, odtegnil je roko, ki ju je držala. Zdrsnili sta, nevarno je bilo, da se

zdrobita. Ob tem se je streznil. Pomislil je na svoje poslanstvo in zaradi njega se je odrekel temu, da bi zadostil svoji strasti. Urno je segel in rešil plošči, preden sta mogli pasti. Obstal je v pričakujoči drži in tako ga je Michelangelo upodobil kot varuha grobnice." Dokaz o "najhujšem psihičnem naporu, kar ga človek zmore: premagati svojo strast v imenu poslanstva, ki se mu je posvetil", je mogel Freud razbrati iz kipa le z retrogradnim nizanjem sekvenc, pri čemer mu je pomagal nek risar.(55) Držo Mojzesa je torej razložil s končno sekvenco kot v filmskem kadru prikazane akcije, na njegovo razlagao pa je vplivala praksa učitelja Brückeja, ki je v svojih delih uporabljal kot dokaz Muybridgeove fotografije.(56)

S tem pa interpretacija Mojzesovega giba, ki ga imenuje Panofsky "movement without locomotion", James Ackerman pa "action in repose", še ni končana. Panofsky razlaga pomen kipa iz širšega ikonografskega konteksta kot prispodobno vita activa in vita contemplativa,(57) medtem ko Janson dopolnjuje Tolnayeve ugotovitve, da je v testi roke Michelangelo uporabil le eno od Pathosformel.(58) Med pristaši psihoanalize potekajo diskusije za in proti Freudovemu "ljubitelskemu" prispevku. Tako Christiane Rabant opozarja, da je Freud vpeljal v interpretacijo načelo trajanja pogleda predvsem zato, ker se je bolj ukvarjal z vprašanjem odnosa med očetom in postavo kot pa s skulpturo samo.(59) Rudy Bremer trdi, da kip sploh ne predstavlja Mojzesovega prvega, ampak drugi prihod na goro(60), kar je vzbudilo ugovore.(61) Z diskusijami okoli interpretacije Mojzesa smo želeli na konkretnem primeru opozoriti na večplastnost interpretativnih možnosti, ki jih ponuja "zamrznjeno" gibanje v umetninah in pokazati relevantnost ideologije, metodologije itd. pri njihovih interpretacijah, ki pogosto segajo preko zavednega v umetnikovem namenu.

Videli smo torej, da moramo, ko govorimo o trenutnem posnetku, najprej ločiti risbo oziroma fotografijo, ki služi preučevanju

gibanja, od umetniškega dela. Razlikovanje med posnetkom in podobo, vpeljano v naslovu, zato odgovarja delitvi med fotografijo in sliko oziroma kipom le pogojno. Umetniška fotografija namreč lahko z investicijo avtorja kot ustvarjalca (izbira trenutka, ureditev postavitve itd.) presega nepomensko obliko posnetka in postane podoba gibanja. Prav tako ni vsaka figuralna slika že a priori podoba gibanja, ampak lahko ostaja njegov posnetek, kar se je še posebej pokazalo na slikah, delanih po fotografijah. Če pa problem obrnemo, vidimo, da vsako fazo gibanja objektivno posname le fotografija, medtem ko jih je slikarstvo pred iznajdbo fotografije lahko le preprosteje. Tako je oblika gibanja lahko posneta, zaustavljena v fotografiji, medtem ko skuša slikarstvo podati njegovo vsebino. Fotografija namreč fiksira gibanje v najmanjšem možnem trenutku, medtem ko je v prostoru slike ali kipa lahko sinhronično združenih več položajev, ki osamljeni ne bi pomenili ničesar, v celoti pa ustvarjajo iluzijo gibanja. Vse to se seveda dogaja na ravni transponiranja gibanja v vizualni medij, se pravi s sodelovanjem avtorja, toda predno vstopa posnetek ali podoba z gledalčevim dojetjem v komunikativni proces. V opoziciji narava — kultura je seveda vsako umetniško početje umeščeno v prostor kulture, medtem ko ostaja analitični diskurz kinezike na ravni transponiranja naravnega gibanja. Vendar se v naslednji artikulaciji jasno pokaže, da je fotografija posnetek gibanja, ki se je v naravi zgodilo, medtem ko je slika njegova kulturizirana konvencija. V dojetanju gibanja podanega v vizualnih medijih, je problem njegove percepcije podvojen. Nerazločljivost tega problema tiči v fizikalno — filozofski kategoriji časa, ki ga kljub znanstvenim raziskavam in miselnim spekulacijam ne moremo uporabiti kot popolno pojasnilo gibanja, katerega prostor realizacije je. Časovno — prostorske razlage, ki jih ponujata predvsem sodobna psihoanaliza in fenomenologija, postavljajo sicer nekatere analogije z metodologijo strok samih, kot je na primer

prepletanje preteklosti in prihodnosti, obravnavanje gibanja oziroma pojavnosti nasploh, ki izvira iz predmeta ali subjekta samega itd., vendar obenem kažejo tudi nemoč opredelitve. Z nekaterimi trditvami spominjajo celo na Aristotelovo doktrino končnih vzrokov ali na grške razlage o očesnih žarkih, ki otipljejo predmet v prostoru izven sebe. Tudi film je pri raziskovanju vreden iste pozornosti: zaporedje sličic ustvarja v dinamičnem kadru vtis transponiranega gibanja. S tem se odpira prostor novemu vprašanju: ali lahko z vidika značaja kadriranega filmskega gibanja poimenujemo tisto fotografijo, ki je samo posnetek oblike gibanja (kot smo videli, je to največkrat tudi vsaka od sličic filma), kot označevalec in slika oziroma kip, torej šifrirani nosilec vsebine gibanja, kot označenec? Ta hipoteza pa presega okvire zapisa in jo prepuščam v razmislek bolj večšim semiotikom.

#### Opombe

- György Kepes (Ed.), *The Nature and Art of Motion*, New York, 1965.
- A. J. Greimas, *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*: Langages, 10, juin 1968, str. 3—35.
- John Spiegel and Pavel Machotka, *Messages of the Body*, London, 1974, str. 3—155.
- Paul Bouissac, *La mesure des gestes: prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Paris, 1973. Approaches to semiotics, 3.
- Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, Beograd, 1964, str. 55; Irma A. Richter (Ed.), *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1977, str. 157—158; Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London, 1940.
- Bouissac, o. c.
- Ernst H. Gombrich, *Action and Expression in Western Art*: R. A. Hinde (Ed.), *Non-verbal Communication*, Cambridge, 1972, str. 373—393; še starejša umetnost nas s preprostimi rešitvami tu ne zanima. Gibe figur v umetnosti starega egiptovskega kraljestva npr. imenujejo "Brezizrazne robotske geste". Cf. Henriette — Antonia Groenewegen — Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*, London, 1951, str. 40—54.
- J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven, London, 1974, str. 29.
- Roland Recht, *Torsion et hanchement dans la sculpture gothique: Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby*, Pamela Z. Blum (Ed.), Gesta XV 1—2, 1976, str. 179—184.
- Alberti, *De pictura*, Cecil Grayson (Ed.), Rim, 1975; Leon Battista Alberti, *On Painting*, John R. Spencer (Ed.), New Haven, 1956.

11. Julius Schosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, 1964, str. 161; Heiner Mühlmann, *Leonard et la representation du mouvement humain*, Gazette des Beaux-Arts, maj-junij, 1971, str. 353—356.
12. Ascanio Condivi, *Michelangelo, La vita raccolta dal suo discepolo A. Condivi*, A. Maraini (Ed.) Firenze, 1928, str. 90—91.
13. David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, str. 71—96, 406—417.
14. Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Roberto Paolo Ciardi (Ed.) Vol. 1, 2. Firenze, 1973, 1974.
15. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Evelina Borea, Giovanni Previtali (Ed.), Torino, 1976.
16. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1974, str. 72—73; gl. tudi: William Fleming, *The Element of Motion in Baroque Art and Music*: Journal of aesthetics and Art Criticism, vol. 5, 1946/47, str. 121—128.
17. Ernst H. Gombrich, *Moment and Movement in Art*: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. XXVII, 1964, str. 293—306.
18. Beaumont Newhall, *Photography and the Development of Kinetic Visualization*: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. VII, 1944, str. 40—45.
19. Newhall, o. c.
20. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth, 1974, str. 226—227.
21. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1960, str. 192.
22. Jacques Thuillier, Philippe Grunchev, *L'opera completa di Géricault*, Milano, 1978.
23. Hollis Frampton, *Eadweard Muybridge: Fragments of Tesseract*: Artforum, mar. 1973, str. 43—52.
24. Gombrich, *Moment and Movement in Art*, 1. c., str. 305; Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana, 1980, str. 153—157. Scharf, o. c., str. 208—209.
25. Sarah Kent: *Photography: Social and Sensual*: Floris M. Neustuis (Ed.), Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie, Köln, 1979, str. 186—203.
26. Kepes (Ed.), o. c.
27. Charles Darwin, *The expression of Emotions in Men and Animals*, London, 1872.
28. Giulio Carlo Argan, *Occasioni di critica*, Roma, 1981, str. 89.
29. Bouissac, o. c., str. 139—149.
30. Bouissac, o. c., str. 150—157.
31. Gombrich, *Moment and Movement in Art*, 1. c.
32. Ernst H. Gombrich, *Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye*: Critical Inquiry, Winter 1980, str. 237—273.
33. Bouissac, o. c., str. 106—115.
34. K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Haag, 1967.
35. Bouissac, o. c. str. 173 sq.
36. Odlična komentirana bibliografija vseh za semiotično analizo pertinentnih del s tega področja do leta 1965: Julija Kristeva, M. Lacoste, *Pratiques et langages gestuels*: Langages, 10, juin 1968, str. 134—149; cf. tudi: Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essays on Body — Motion Communication*, London, 1971; Françoise Kostolany, *Connaître les autres par les gestes*, Paris, 1976; Alfred S. Hayes, *Paralinguistics and Kinesics: Pedagogical Perspectives*: Thomas A. Sebeok, Alfred S. Hayes, Mary Catherine Bateson, Cultural Anthropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology. Transactions of the Indiana University Conference on Paralinguistics and Kinesics, The Hague, Paris, 1964, Janua Linguarum Series Maior XV, str. 145—172; izredno obsežna, deloma komentirana bibliografija del o problemih neverbalnega izraza: Francis C. Hayes, *Gesture. A Working Bibliography*: Southern Folklore Quarterly, vol. 21, dec. 1957, str. 213—317.
37. Ray L. Birdwhistell, *Still Photographs, Interviews, and Filming*: I. c. str. 147—203.
38. Alan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*: Artforum, jan. 1975, str. 37—45.
39. Conrad G. Mueleler, Mae Rudolph, *Svetloba in vid*, Ljubljana, 1970, str. 174.
40. Umberto Eco, *Kinematografski kod* (1968): Dušan Stojanović (Ed.), Teorija filma, Beograd, 1978, str. 460—470.
41. Gombrich, *Moment and Movement in Art*, 1. c.
42. Gombrich, *ibid.*, str. 299—303.
43. Boris A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd, 1979, str. 334—335.
44. Galvano della Volpe, *Kritika ukusa*, Beograd, 1975, str. 234.
45. Paul Gsell, *Auguste Rodin. Umetnost*, Ljubljana, 1947, str. 50—53.
46. Rudolf Arnheim, *Umetnost in vizuelno opažanje*, Beograd, 1971, str. 365—374.
47. Neverjeten paradoks je opazil Scharf, o. c., str. 223 prav pri elementu, ki je pobudil taka razmišljanja: ideja, da oblike "letečega galopa" bolj sugerirajo gibanje in da so zato prišle v navado, je dvomljiva. Ravnovesje teh oblik namreč bolj umirja kot spodbuja vtis gibanja, katerega bi vsekakor bolj spodbujale npr. skrčene noge.
48. Kajti na ravni "zvestobe naravi" izgubi označenec termina svoj pomen. Scharf, o. c. str. 211 piše: kar je resnično, ne more biti vedno videno in kar je lahko videno, ne more biti vedno resnično.
49. a. Ko govorimo o Matissovem občutenju gibanja, navaja Lebensztein: "Gibanje, ki ga ujamemo v akciji, nima nikakršnega pomena, razen če trenutnega zaznavanja ne ločimo od prejšnjega in od prihodnjega... Človeka, ki meče disk, so skušali stari Grki zajeti v trenutku, ko se zbere, oziroma ko je v najbolj napetem in najbolj tveganem položaju, ki ga njegovo gibanje dopušča, kar je kipar zajel v skrajšavi, ki naj bi vzpostavila idejo in ravnotežje trajanja. Gibanje je samo po sebi nestabilno in ne more odgovarjati nečemu stabilnemu kot je kip, še posebej, ker se je umetnik zavedal celotnega gibanja, od katerega je lahko predstavil samo trenutek." cf. Jean-Claude Lebensztein, *Zigzag*, Paris, 1981, str. 172.
50. Ernst H. Gombrich, *Psycho-Analysis and the History of Art. Meditations on a Hobby Horse*, London, 1963, str. 30—44, 35.
51. Spiegel and Machotka, o. c., str. 159—213.
52. Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*: (1939) Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York, 1972, str. 171—203.
53. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: Einführung in die italienische Renaissance*, München, 1899.
54. Izidor Cankar, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. III. Razvoj stila v dobi renesanse*, Ljubljana, 1936, str. 150—153.
55. Hubert Damisch, *Varuh interpretacije, Problemi-razprave*, št. 98—99, 1971, str. 67—95, 71.
56. Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo* (1914): *Gesammelte Werke X*, str. 172—201.
57. Jack J. Spector, *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art*, London, New York, 1972; Peter Fuller, *Art and Psychoanalysis*, London, 1980, str. 35—47.
58. Panofsky, o. c.
59. H. W. Janson, *The Right Arm of Michelangelo's Moses* (1968): Sixteen Studies, New York, s. d., str. 291—302.
60. Christiane Rabant, *Peinture et psychanalyse. Etudes de singularités*: Revue d'esthétique, 1, 1976, str. 93—137.
61. Rudy Bremer, *Freud and Michelangelo's Moses*: American Imago, 33, 1976, str. 60—75.
62. Robert Plank, *Freud, Michelangelo's Moses and Conrad Ferdinand Meyer*: American Imago, 34, 1977, str. 109—114. cf. tudi starejše diskusije o tem problemu, npr.: Eva M. Rosenfeld, *The Pan — Headed Moses — a Paralel*: International Journal of Psycho — Analysis, vol. 32, 1951, str. 83—93; Emilio Servadio, *An Unknown Statuette of Moses*: *ibid.*, str. 95—96; Herbert Read, *Psycho -Analysis and the Problem of Aesthetic Value*: *ibid.*, str. 73—82.

## fotografija

# Boj za sliko

## Impresionizem in fotografija

### Jože Dolmark

Marsikatera impresionistična podoba se kaže s svojimi "bežečimi" in fragmentarnimi kvalitetami tako, kakor nobena slika dotlej. V času, ko se je povečalo zanimanje za fotografijo, je postalo nekako samoumevno, da marsikatera teh slik tudi spominja na fotografije. Veliko umetnostno zgodovinskih študij, med njimi tudi vplivna Scharfova razprava "Umetnost in fotografija", je pripomoglo takšnim primerjavam: slikovne inovacije impresionizma bistveno izvirajo iz vedenja posameznih slikarjev o magičnem vplivu fotografij, ki so jih tako ali drugače videvali. (1) Zmotno bi bilo trditi, da fotografija ni imela nikakršnega vpliva v formiranju posameznih slikarskih konceptov. Še bolj nespametno pa je prezeti dejstvo, da so določene strukturalne novosti impresionistične slike zgolj rezultat fotografskih postopkov in ne posledica v spremembah slikovne strategije, ki so se izvršile v slikarstvu samem okoli leta 1800(2).

Ko razpravljamo o teh kompleksnih odnosih, moramo upoštevati dve osnovni vprašanji. Prvo se nanaša na dejanski vpliv fotografije na slikarstvo sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Drugo zadeva razvoj impresionističnega slikarstva v istem času in se bavi s tem, kar danes razumemo kot "fotografsko gledanje". Gre za različne stvari in kakorkoli cenimo pomembnost odgovorov na prvo vprašanje, ne smemo zanemariti razreševanja druge "skrivnosti", ker le-ta v marsičem razkriva prvo. Če hočemo razumeti izvirnost impresionističnih slikarjev, moramo kritično ovrednotiti meje, znotraj katerih fotografija lahko pripomore v razlaganju slikarstva druge polovice devetnajstega stoletja.

Težko je reči, da je fotografija bistveno vplivala na slikarske postopke takrat, kadar jo je slikar uporabljal kot pripomoček pri svojem slikanju. V tem primeru je fotografija služila kot dokument, slikarjevo pomagalo in ni odločujoče vplivala na naravne zakonitosti slikanja. Delacroix je pogosto posegal po fotografijah aktov, vendar bi bilo neprimerno trditi, da so te fotografije vplivale



Edgard Degas, *Place de la Concorde* (Vikomt Lepic s hčerama, 1875)

kako drugače na naslikane akte njegovih dokončnih platen od njegovih živih modelov. Fotografije so mu preprosto olajševale delo. (3) Prav gotovo je kakšna fotografija do te mere navdušila tega ali onega slikarja, da jo je skoraj preslikal. Gre za pojav, ki se v krajni konsekvenci ne razlikuje od Delacroixove "uporabe" fotografije in nam kot takšen ne bo pripomogel v odrejanju njenih bistvenih pomenskih vplivov. Ti ležijo v označevalni praksi umetnikovih načinov upodabljanja — v kompoziciji, prostorskih odnosih, tonskem razmaku, itd.

Razmisлити moramo zlasti o takšnih skupnih konstitutivnih lastnostih fotografije in slikarstva in dokazati, da fotografija premore nekaj specifičnih lastnosti, ki bi utegnile svojevrstno vplivati na slikarstvo. Vprašati se torej moramo po tistih dejavnostih fotografije, ki bi slikarjem omogočili vpogled v nekaj, česar niso nikoli poprej videli. Najprej bi pomislili, da je izum fotografske emulzije, ki je omogočala hitre ekspozicije, okoli leta 1860, pripomogel k "objavi" povsem novih posnetkov v nenavadnih perspektivah in zornih kotih, z nepričakovanim kadriranjem mizanscene in "iskrenim" vtisom neposrednosti. Vse to je nedvomno pomenilo novost v čutno-nazornem zaznavanju in dojemanju sveta. (4) Razširile so se meje človekovega gledanja, pomnožili so se načini njegovih vidnih izkušenj. Gre za zanimiva vprašanja vizualne antropologije, ki pa presegajo namen našega zapisa. Nas na tem mestu predvsem zanima odgovor na preprosto vprašanje: kaj je fotografija novega pokazala slikarjem; kaj je v njeni podobi takšnega, česar ni bilo moč zapaziti v prejšnjih slikah?

Prvi odgovor je kratek: nič posebno odločujočega. Potrditev te teze pa zahteva daljšo razlago, ker je potrebno osvetliti načine, s katerimi fotografija svojevrstno učinkuje znotraj spreminjanja določenih slikarskih sintaks. Fotografija se je navezala na nov način upodabljanja sveta (ki je že obstajal v slikarstvu z začetka stoletja) in njen vpliv leži v postopnem "vsiljevanju" ter

razširjanju njenega specifično obročnega "rodovnika" uprizarjanja, ki je strogo povezan z geometrijskim in optičnim organiziranjem podob.

Fotografski aparat (kot mehansko sredstvo upodabljanja) je sinteza različnih mehanskih pripomočkov za doseganje točne perspektive. Zamotan proces izpopolnjevanja teh naprav je trajal dobrih štiristo let. (5) V vsem tem času je lovljenje perspektive s pomočjo camere obscure potekalo znotraj dveh skrajnosti. Pri prvem načinu uporabe so upoštevana "pravila" (splošno določeni zorni kot gledanja, izračunana razdalja ter izrez širine slikovnega polja), ki so omogočala verodostojno in dopadljivo iluzijo upodobljenega sveta v obliki "okenskega pogleda". Če pa je bila camera obscura uporabljena na način, ki ni bil običajen, je proizvedla sliko, ki je s svojimi proporcionalnimi prostorskimi odnosi naravnost groteskno izpadla iz splošnih norm slikovnega upodabljanja. Slikarji, ki so posegali po optičnih pomagalah za sistematično izrabo perspektivnih možnosti, so se dobro zavedali tega "nihanja" pri uporabi mehanskih pripomočkov. Gotovo jim je šlo za čimbolj "normalno" sliko, ki upošteva preverjene dogovore prostorskega upodabljanja. Vendar je zlasti tiste slikarje, ki so ljubili eksperimente, odvelkle v skušnjava, da bi raziskali čudne in ekspresivne učinke nenavadnih (posebni zorni koti; anamorfne, povečane in skrajšane prostorske konfiguracije) prostorskih struktur. Eksperimenti Piera della Francesce, Uccella in drugih slikarjev petnajstega stoletja so začrtali posebno zanimanje za raziskovanje obročnih in "nenormalnih" perspektivnih pojavov. Sredi 17. stoletja, pa so nizozemski slikarji to dejavnost postavili v središče lastnih umetniških naporov, da bi se končno 19. stoletje z vsemi razpoložljivimi silami posvetilo razreševanju teh problemov. (6)

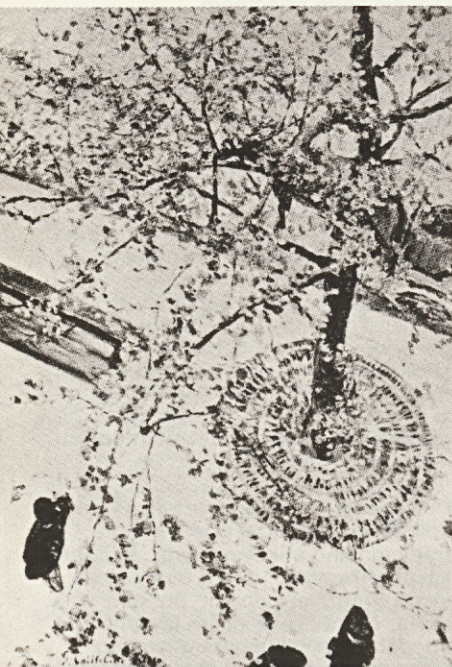
Zgodnji fotografi so se pridružili tej alternativni tradiciji, vendar s precejšnjo mero previdnosti. Svoje napore so usmerili k takšnemu proizvajanju slike, ki je odgovarjalo

uvejavljenim principom tradicionalnega uprizarjanja realnosti. V tem pogledu so bili celo bolj konzervativni kakor Piero della Francesca ali Vermeer, čeprav so v vsakodnevni fotografski praksi pogostokrat zdrsnili v nezavedno razreševanje "obročnih" slikovnih posebnosti, ki jih je fotografija prinašala s specifikom objektivov in optike. Poudarek je še vedno tičal na obvladovanju osnovnih problemov klasičnega perspektivnega upodabljanja. Temu namenu so skušali prikrojiti novo vizualno govorico, navkljub nekaterim strukturalnim novostim, ki jih je fotografija neodtuljivo nazakovala v svojem scenskem organiziranju povsem običajnih ali nekoliko bolj reprezentančnih prizorišč.

Fotografija je morala opraviti določene strukturne posege v tradicionalno slikovno polje. Podobno kakor slikarstvo, je tudi ona gradila svojo dvodimenzionalno podobo sveta, čeprav se je njena izvedba upodabljanja odlikovala z izredno mero mimetičnosti, z dotlej nevideno iluzijo realnosti. Vendar ti posegi v sintakso slikovne govorice ne izvirajo iz njene sijajne mehanske sposobnosti natančnega posnemanja stvarnosti, ker so primarno zakoreninjeni v njenih tehnoloških predispozicijah; v raznolikosti oblikovnih postopkov, ki izvirajo iz njenega optičnega ustroja. Tako je fotografija postopoma pričela privajati človekovo oko na nekako "neukvirjen" prostor svoje podobe, znotraj katerega so se pojavile nekatere slikovne "nepravilnosti": zaporedje globinskih planov se je nekako stopilo, predmeti v prvem planu so pridobili zastrašujoče povečave ali pa so se občutno zmanjšali z najmanjšimi razdaljami; stranski zidovi stavb so se potapljali proti obzorju v pretiranih piramidnih oblikah; prazni prostori so se molče razpredli v ospredje... Ti učinki so bili vgrajeni v perspektivni sistem enega samega gledališča in se slikarju niso mogli dogoditi, ker bi se njegovo oko premeščalo in se skušalo izogniti neprimernim pogledom. Fotograf pa je opazoval svet skozi objektiv, vendar ni bil sposoben z izbiro določenega pogleda tudi dokončno obvladati v hipu zabeleženo podobo. Toda čedalje bolj so si ljudje ogledovali "popačenost" nekaterih fotografij, tem manj nenavadne so se jim zdele.

Postopno sprejemanje teh nepravilnosti, ki so sčasoma postale povsem običajne sestavine fotografske podobe, v marsičem spominja na neprekinjeno nihanje dveh alternativ v zgodovini umetnosti, ki jih je Heinrich Wölfflin v svojih razpravah označil s kategorijami absolutne in relativne jasnosti: med "klasično" zasnovno upodabljanja predmeta, osebe ali prizora z diagramsko dovršenostjo in preglednostjo (npr. iztegnjena dlan s petimi prsti) ter "baročno" zamišljeno upodobitvijo zgolj dela celote ali njenega stranskega, oziroma izkrivljenega pojavnega videza





Gustave Caillebotte, Bulevar od zgoraj, 1880

Claude Monet, Boulevard des Capucines, 1873 (spodaj detajl)



(diagonalno okrajšana dlan, kjer sta vidna samo dva prsta).(7) Fotografski aparat pogosto dopušča beleženje nenavadnih izgledov pojavnosti, čeprav s svojo mehansko natančnostjo zelo detajlno opisuje sleherno površino upodabljanja. Že v prvih letih fotografije, se je zlasti v posnetkih eksterierov pogosto dogajalo, da se je dober pogled skozi objektiv naknadno izrisal na fotografski plošči ali emulziji kot nepričakovano, skorajda "baročno" videnje nečesa, kar se je nahajalo v bližini nameravanega vpogleda. Če si je fotograf zamislil zahtevano scensko upodobitev, je velikokrat izdelal fotografijo, ki je s svojo vizualno konfiguracijo v marsičem "zastrla" preglednost podobe. Tako mu ni preostalo drugega, kakor da se sprijazni z "neizogibnimi kompromisi". Mestne vedute iz šestdesetih let prejšnjega stoletja prikazujejo silhuetne sprehajalce s štirimi nogami; pešce, ki s svojimi glavami spominjajo na ulične svetilke ali avtomobilska kolesa in množico drugih skrajšav ali zatemnitev. Te deformacije so nastale zaradi dolgih osvetlitev "počasnih emulzij", ko pa so v osemdesetih letih izdelali kakovostno emulzijo, ki je znatno zmanjšala čas osvetlitve, je bilo možno posneti tudi podobe s hitrimi nogami. Dejstvo pa je, da so se "počasne" podobe s kalejdoskopom najrazličnejših slikovnih izmaličenj sčasoma udomačile in postale povsem prirodne.

Ti primeri dokazujejo, kako je fotografija pripomogla k tolerantnemu odstopanju od zakoreninjenih vizualnih norm, da je pri tem vzpodbujala določen konsenzus med tradicionalnimi vrednostimi in novimi pričakovani optično zasnovanega načina upodabljanja. Ti primeri pa dokazujejo še nekaj, kar je bolj pomembno od golega vpliva fotografije: obstojajo namreč razlike med zgodovino fotografije in obsežnejšo zgodovino različnih načinov upodabljanja ("fotografsko gledanje" je eden izmed njih in je pomemben za naše razpravljanje). Kadar se določene slikovne strukture, za katere menimo, da so specifično "fotografske", pojavijo v slikarstvu, običajno ne delujejo po fotografskih mehanizmi. Drzni izrezi, posebni perspektivni prostori, nenavadni zorni kot itd., so se pojavljali v slikarstvu od 15. stoletja dalje z željo, da se izgrajujejo posebni slikovni prostori, ki naj bi razširjali človekove vidne izkušnje. Fotografija je te postopke bistveno pospešila, ne moremo pa zagotovo trditi, da jih je prva odkrila. Nekaj je zgodovina fotografije in njen vpliv na slikarstvo, nekaj povsem drugega pa je zgodovina zapletenih načinov upodabljanja (ki so blizu "fotografskemu gledanju"), ki so po svojih močeh pripomogli k izumu fotografije.

Fotografija se je pojavila v trenutku, ko je lahko najbolj zadostila modernim idejam po čimbolj verodostojni upodobitvi realnosti. Vsa optično-geometrična tradicija slikovnih raziskav v umetnosti, ki je

nedvomno starejša od fotografske govorice, se je s pojavom novega medija še naprej razvijala povsem samostojno. To pa pomeni, da ima slikarstvo 19. stoletja mnoge skupne lastnosti s fotografijo, ne da bi bilo pri tem od nje bistveno vplivano. Če se nad tem vsaj za hip zamislimo, bomo ugotovili, da lahko fotografiji mimogrede pripišemo veliko večji vpliv, kakor ga je na slikarstvo dejansko imela. Hladni Ingresovi detajli, toge skice in brezračna prizorišča pre-raffa-elitov, kakor obsesivna miniaturnost Meissoniera, v marsičem izhajajo iz izvorov starejše umetnosti, navkljub nekaterim soglasjem v istočasni fotografiji. Tovrstne sledi se kažejo tudi v rimskem opusu Corota ter v slikah danskih slikarjev Eckersberga in Kobkeja, ki presenetljivo fotografsko učinkujejo v beleženju svetlobe in prostorskih struktur že v času pred izumom fotografije. Najbolj provokativno in težko obrazložljivo, pa je v tem smislu slikarstvo impresionistov, ki se je podalo v raziskovanje nenavadne geometrične, optične slikovnosti, s katero se je pomerila fotografija šele nekaj desetletij kasneje. Tako morda ravno impresionizem najbolj očitno opozarja na nepopolnost dokazov, ki hočejo za vsako ceno pripisati samo fotografiji vso možno vplivnost "fotografskega načina gledanja", čeprav so se takšni postopki uveljavili v slikarstvu samem v času, ko fotografije še ni bilo. Za impresionistične slike je bilo največkrat rečeno, da spominjajo na fotografije. Avtorji sodobnih študij o impresionizmu pa trdijo, da fotografija ni bistveno vplivala na definiranje impresionistične slike. V tem trenutku lahko zagotovo trdimo, da nobena impresionistična podoba "ne spominja" na istočasne fotografije. Najbrž pa je res, da marsikateri lastnosti impresionizma pripisujemo fotografski značaj, ki je rezultat sodobnega gledanja na fotografijo našega časa.

Težko bi našli fotografijo iz let okoli 1870, ki bi kakorkoli spominjala na Degasovo podobo "Place de la Concorde" ("Vikont Lepic s hčerka", 1875, slika 1) ali na Caillebottovo sliko "Bulevar od zgoraj" (1880, slika 2). Tedanji fotograf ne bi nikoli posnel takšne fotografije. Če pa bi se slučajno pripetilo, da bi skozi objektiv ogledal Degasovo ali Caillebottovo kompozicijo, nikakor ne bi pritisnil na sprožilec. V kolikor pa bi povsem slučajno "ujel" takšno sliko, bi fotografsko ploščo po vsej verjetnosti zabilisal v koš za "neposrečene posnetke".

Nespretno je torej trditi, da so na Degasa in Caillebotta vplivali določeni fotografski postopki radikalnih izrezov (nenavadno kadriranje slike ali neobičajni zorni koti) in rušenje prostorskega ravnotežja. Te lastnosti so vidne šele na fotografijah po letu 1880, ko so izboljšave fotografske tehnike (občutljivejša emulzija, hitrejša osvetlitve) omogočale "trenutne" posnetke (t. i. "snapshots" fotografu niso več dopuščali, da bi temeljiteje preučil kompozicijo

podobe, ki jo je nameraval posneti. Fotograf je bil večkrat prisiljen, da v trenutku pritiska na sprožilec in tvega podobo "Degasovega tipa"). Če trdimo, da je fotografija pripomogla k slikovni definiciji Degasove ali Caillebottove slike, potem je naše prepričanje problematično že zategadelj, ker ne upoštevamo njenega kronološkega razvoja. Zavedati se namreč moramo, da tovrstni fotografski posnetki sploh niso bili možni v šestdesetih oziroma sedemdesetih letih. Takšna primerjanja fotografije in slikarstva so preveč poenostavljena in ne upoštevajo niti bogatih možnosti fotografskega medija niti sprememb v slikovni sintaksi slikarstva samega. Večji del zaverovanosti v fotografske vplive počiva na prepričanju o neposrednih podobnostih med slikovnim poljem določenega slikarstva in posameznih fotografij. Nekateri slikovni fenomeni se sicer pojavljajo v obeh vrstah podob, vendar je njihov nastop prej rezultat specifičnih naporov v "šolanju percepcije". S tem preizkušanjem percepcije so pričeli slikarji krajin na začetku stoletja. Njihova skušnjava je v marsičem omogočila nastop fotografije in brez teh dogodkov si impresionizem nikakor ne bi mogel začrtati tako brezkompromisno strategijo moderne podobe. Ljudje—"madeži" na Monetovi sliki "Boulevard des Capucines" (1873—74, slika 3) najbrž niso prevzeti iz zabrisanih zgodnjih fotografij ljudi v gibanju (posledica dolgih osvetlitev), kakor se je precej časa verjelo. Kajti če bi ta hipoteza držala, potem predlagana primerjava ignorira kompleksnost Monetove slike v celoti. Na zgodnjih fotografijah z urbano tematiko so človeške figure resda zabrisane, medtem, ko je vsa ostala "negibna predmetnost" (hiše, drevesa...) popolnoma ostro upodobljena. Monet pa svoj bulevar, hiše in drevesa slika na isti način kakor ljudi, mešajoč pri tem različne in nerazločne oblike pojavnosti preko celotne površine podobe. Nemir človeškega gibanja, ki ga je fotografija lovila z obstoječo neskladnostjo, tvori osnovo Monetove slikarske vizije. Tovrstna realizacija, ki zajema atmosferska "trepanja" z občutljivim rokovanjem slikarske poteze, barve in relativne preglednosti, pove veliko več o izvoru "madežev" kakor preprosto sklicevanje na fotografijo.

Drzni odsekanosti figur na Degasovi "Place de la Concorde" se je svoj čas pripisovalo izvor v arbitrarnem kadriranju zgodnjih fotografij (zlasti v stereoskopski fotografiji iz let okoli 1860). Vendar je tudi ta primerjava dokaj površna. Degasov eksperiment ni zanimiv samo zategadelj, ker so figure nenavadno izrezane in horizont podobe dvignjen, ali ker obstaja prazen prostor v sredini slike. Odlika teh posnetkov je v slikarjevi odločitvi, da tvega z neobičajno slikovno sintakso, ki je bila v osnovah nakazana pred pojavom fotografije v japonski grafiki, pri Mantegnini in El Grecu. Degas je vse to zagotovo poznal, vendar je njegova novost v

tem, da svoje slikarske vizije ni našel, temveč si jo je izdelal. Če se Degasove slike "kažejo" kot fotografije, ker razpolagajo z vtisom razkosanega časa hitrih situacijskih posnetkov pristnih pojavnosti, kar je v kratkem velika kvaliteta realizma, potem lahko rečemo, da je "fotografski način" Degasovega gledanja na svet teoretično možen. Če pa si omenjeni problem ogledamo s stališča zgodovine, bomo ugotovili, da je Degas sam poglobil dosežke svojevrstne "šole očesa" slikarjev zgodnjega devetnajstega stoletja. Zanimivo je, da so napore Constabla in ostalih slikarskih raziskovalcev percepcije dobesedno pripeljali v izum fotografije in kmalu zatem bistveno opešali. V marsičem so tudi pripomogli pri uveljavljanju realizma, čeprav se je potem Courbetova šola dopolnjevala v povsem drugi smeri slikarske in socialne prakse, ki nas na tem mestu bistveno ne zanima. Šele impresionizem je radikalno izpeljal potezo čopiča, "šolo očesa in percepcije", ki so bistvene novosti Constabla, Corota, Kobkeja in ostalih z začetka stoletja. Fotografija je v vsem tem dogajanju ostala nekeje posredi: "izsiljena" je bila s Constablovo tradicijo, ontološko ter epistemološko se je razlikovala od Courbetove skušnje realizma in končno se je napatila po poti, ki ni sovpadala z modernimi sistemi impresionističnega upodabljanja. Pogojno je te različne umetnostne težnje sicer povezovala "ideja realizma", toda "posamezni realizmi" so se med seboj v marsičem razlikovali.

Če natančno primerjamo realizem iz okoli leta 1870, ki je postopoma zapuščal stare koncencije uprizorjanja z analitičnim drobljenjem časa in dejstev na posamezne fragmente (neodvisne od alegoričnih, metafizičnih ali celo običajnih pripovednih nabojev) s tedanjo fotografijo, se nam ponujajo samo približne podobnosti. Kajti umetnost poznih "realistov" (Flaubert, Zola, Monet, Degas) se je dopolnjevala z določenimi strukturnimi elementi upodabljanja (neposrednost zaznavanja, sinekdoha, razbijanje osnovnih materialnih entitet...), ki jih je fotografija pričela "izkoriščati" šele tridesetih letih dvajsetega stoletja. Nevarnost, ki enači realizem raznih umetnosti s konca stoletja, izhaja iz določene harmonije na nivoju konceptualne analogije med realizmom kot "estetično dejstev" in razumevanjem fotografije kot "mehansko verodostojnega procesa". Tej površnosti je prav gotovo botrovalo formalistično stališče o "osnovnih strukturah" medija (barva in površina v slikarstvu, dejanskost mehanske neposrednosti v primeru fotografije). Novosti, ki so jih izpeljali impresionisti, pa opozarjajo na razlike med realizmom njihovih slik in istočasnih fotografij ter hkrati kažejo na razkorak med tedanjimi fotografijami in mislijo, ki smo si jo o njej izoblikovali dandanes.

Fotografija se je podala v zavzetje udobne profesionalnosti, medtem ko je slikarstvo krenilo po poti "tvegane

avtentičnosti". Fotografije so vsebovale mero slučajnosti in neposrednosti brez večjega pomenjenja. Impresionistične slike so o slučajnosti in neposrednosti, kot konfiguracijah določenih pomenov. Zamisli o realnosti (o vrsti realizma) si impresionistična slika ni izposodila od fotografije in je ni ujela s preprosto priliko. Ta zamisel je bila izumljena kot rezultat inteligentnega selektivnega opazovanja ter minucioznega izgrajevanja slikovne oblike s povsem novimi dejavniki upodabljanja.

Smer, ki so jo začrtali Monet, Degas in Caillebotte, se je razvijala z raziskovanjem ekspresivnih možnosti nove realistične vizije. To slikarstvo se je kmalu obrnilo iz realizma v določen anti-naturalizem (impresionistični eksperimenti neobičajnega razumevanja časa, prostora in zornega kota so bili preusmerjeni v nemimetrično, ekspresivno in dekorativno izgrajevanje slikovnega polja). Šele veliko kasneje (ko se je na fotografskem trgu pojavil Leica aparat in ko je evropsko misel fasciniral nadrealizem) sta fotografija in film z vso resnostjo začela raziskovati dejavnike moderne slike, ki so jih začrtali slikarski eksperimenti evropskega realizma nekeje po letu 1870.

#### Opombe:

1. K tem stališčem sta bistveno pripomogli študiji Aarona Scharfa "Art and Photography" (Harmondsworth, 1968; razširjena izdaja, 1974) in Van Deren Cokea, "The Painter and the Photograph" (Albuquerque, 1964; razširjena izdaja, 1972). Zanimivi so Cokeovi zaključki o impresionizmu in fotografiji (1972) na str. 13, 15 in 81, ter Scharfovi poglavi "Impressionism" (str. 165—179) in "Degas and the instantaneous image" (str. 181—209).
2. S tem problemom so se v zadnjem času bavili ameriški umetnostni zgodovinarji. Peter Galassi ("Before Photography", razst. kat., New York, 1981), Sam Varndoe ("Easy Pictures, Uneasy Art", Arts, oktober 1976), Kirk Varndoe ("The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered", Art in America, januar 1980; "The Ideology of Time: Degas and Photography", Art in America, poletje 1980) in Douglas Crimp ("Positive/Negative: A Note on Degas' Photographs", October, št. 5, poletje 1978) so v svojih tekstih opozorili, da je pojav fotografije legitimno dejanje in spremembah slikovne strategije slikarstva samega okoli leta 1800. Ta trditve se mi zdi dokaj smiselna, saj obravnava fotografijo s stališča širših konceptov slikovnega polja in ne zgolj kot "bastarda, ki ga je znanost pustila na predverju moderne umetnosti", kar so tako vneto zagovarjali starejši umetnostni zgodovinarji (Heinrich Schwartz, naprimer).
3. O tem problemu razpravlja Scharf (1974) v poglavju "Delacroix and Photography".
4. Odnos med slikanjem in čutno-nazornim zaznavanjem je veliko bolj kompleksen, ter je tako nemogoče, da se z njim natančneje bavimo na tem mestu. Dober uvod v to problematiko predstavljajo naslednja dela: E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton, 1960; nadaljnja Gombrichova raziskava "Illusion and Art" v zborniku "Illusion in Nature and Art", London, 1973; R. L. Gregory, "The Intelligent Eye", New York, 1970 ter knjiga J. J. Gibsona "The Senses Considered as Perceptual Systems", Boston, 1966.
5. Zgodovina camere obscure je podana v uvodnem poglavju ("The Prehistory of Photography") knjige Helmuta in Allison Gernesheim, "The History of Photography", New York, 1969 (srbohrvaški prevod: "Fotografija. Sažeta istorija.", Beograd, 1973).
6. Odnos med perspektivo in fotografijo je obravnavan v knjigi M. H. Pirrennea "Optics, Printing and Photography", Cambridge, 1970.
7. Heinrich Wölfflin, "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe", orig. 1915, (srbohrvaški prevod: "Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti", Sarajevo, 1958).

# Fotografija — predstava ali jezik

Ješa Denegri

## O objektivnosti fotografske slike

André Bazin je v tekstu *Ontologija fotografske slike* (1945) pri razpravljanju o specifičnosti fotografije posebej vztrajal na njeni objektivnosti: za razliko od slikarstva, ki vselej neizogibno razkriva osebni impulz in temperament avtorja, ima fotografija po njegovem lastnost strogo tehničnega determinizma, zahvaljujoč kateremu končni izgled posnetka ne poudarja refleksa in ne razgalja prisotnosti izrazito poudarjene subjektivne vizije. "Fotografija deluje na nas kot naraven pojav", meni Bazin in to trditev dokazuje z ugotovitvijo, da je razmerje med predmetom in vizualno predstavitev tega premeta v tem primeru vzpostavljen s pomočjo mehničnega objektiva, ki avtomatsko fiksira obstoječo in nespremenjeno sliko danega fragmenta resničnosti. Toda v tej analizi Bazin prezre dejstvo, da se proces realizacije fotografske slike začne veliko pred trenutkom aktiviranja aparata, kajti vsaka fotografija, čeprav nastane v trenutku in je še tako resnična, je vedno neizogibno rezultat neke odločitve ali nekega izbora, katerega uresničenje je do konca v pristojnosti osebnosti, ki rokuje ali ki uporablja kamero kot instrument. Kot medij objektivna, je fotografija pravzaprav vedno subjektivna kot predstava. Vsaka slika je posledica posebnega načina gledanja, doživljanja in dojemanja, to pa potem pomeni, da je v bistvu interpretacija in ne registracija fenomenov resničnosti.

## Funkcija fotografije: informacija ali komunikacija

Če torej fotografija ni samo registracija nekega pojava, temveč interpretacija le-tega s strani osebe, ki je nedvomno njen avtor, je gotovo tudi to, da v tem primeru ni niti enosmerni prenosnik določenega sporočila, temveč pravzaprav medij, s katerim se to sporočilo artikulira v spregi komunikacijskih razmerij. Da bi namreč uresničila to možnost svojega funkcioniranja v kulturnem in družbenem kontekstu, vsaka

fotografska slika zahteva, da razen osebe, ki fotografijo delajo, obstajajo tudi osebe, ki to fotografijo "berejo". Šele to "branje namreč fotografiji jamči njeno efektivno bivanje v medčloveškem okolju; fotografija hoče biti razumljena kot delo zavestnega dejanja in ne kot posledica poljubnih, slučajnih okoliščin. In prav ta potreba po "branju" in doemanju fotografske slike pogojuje nujnost definiranja fotografije kot komunikacijskega medija in ne samo kot kanala za prenos informacij. To še enkrat postavlja pod vprašaj tezo o objektivnosti fotografije, glede na nedvomno dejstvo, da mora imeti vsak komunikacijski odnos zelo določene namene, ki so vedno pogojeni z obstojem individualno motivirane volje.

## Fotografija kot jezik

Če to predpostavko sprejmemo kot realno (da je fotografija zmožna opravljati funkcijo komuniciranja), je takoj potem nujno treba poiskati sredstva, s katerimi to funkcijo lahko učinkovito udejani. Sposobnost komunikacije je lastnost jezika, vsak jezik pa ima vsekakor določeno lastno organizacijo, prek katere je zagotovljeno prepoznavanje njegove specifične znakovne strukture. Zahvaljujoč osnovni postavki utemeljitelja moderne lingvistike Ferdinanda de Saussurea, ki je pojem jezika (*langue*) razumel veliko širše od pojma govornice (*langage*), lahko danes z zanesljivimi argumenti dokazujemo obstoj različnih sistemov medčloveškega sporazumevanja, ki sicer ne temeljijo na verbalni artikulaciji. Obstoj filmskega jezika ali jezika arhitekture ni vprašljiv; ne postavlja se pod vprašaj možnost delovanja jezika slikarstva ali jezika kiparstva. Torej ne bo neutemeljeno govoriti o jeziku fotografije ali, natančneje, o fotografiji kot jeziku: toda, da bi ta predpostavka lahko dobila določeno operativno uporabnost, bo treba specificirati kodeks tega jezika, ki naj bi bil sposoben ohraniti svojo samostojnost

in nenadomestljivost z drugimi oblikami znakovnega sporočanja.

## Iskanje semiološkega obrazca

Kar je Roland Barthes ugotovil za jezik filma, očitno v enaki meri velja tudi za jezik fotografije: nobeno od teh dveh področij se ne more speljati na povsem čisto semiološko polje, na enotno gramatiko znakov, ker se v njih ne da vzpostaviti stroge povezave med instancama označevalca in označenca. Vendar pa fotografija nedvomno vsebuje določeno količino znakov, urejenih po kodih, ki omogočajo vzpostavitev čvrste strukturalne organizacije njihovih medsebojnih spreg. Glede na to, da je tesno povezana s prikazovanjem resničnosti, fotografija namreč ne operira s termini, kakršna sta simbol ali metafora; znaki, ki jih uporablja, so po svoji osnovni naravi analogni resničnosti, s tem, da slike pojavne predmetnosti niso v njej fiksirane zato, da bi se kot neke vrste kopija uskladile ali podvojile z dano predmetnostjo, temveč zato, da bi postale nosilci (ali prenašalci) določenega, družbeno berljivega in razumljivega smisla. Tisto, kar fotografijo približuje drugim vrstam jezika, je prav to vzpostavljanje smisla, in to ne smisla, ki se nahaja v goli retoriki slike, v njeni uprizoritvi ali predstavi, ampak smisla, ki se razkriva v načinu strukturacije te uprizoritve ali te predstave. Pri tem z načinom strukturacije ne mislimo na kriterij, ki se skrajno netočno poimenuje za "estetsko kvaliteto", temveč kriterij, s katerim se prek čimbolj precizne evidence cilja uporabe znakovnih enot in njihovih celot ugotavlja tudi sam karakter pomenjenja, ki prav zato ni nikoli tudi arbitraren, ampak zares imanenten znakom, vključenim v sestav določene tematike. Ker se torej ne ukvarja z estetskim vrednotenjem, bi moral semiološki obrazec, ki ustreza naravi fotografije, njene osnovne značilnosti obravnavati kot na specifičen način pojmovano "označevalno prakso", oziroma na specifičen način opravljen proces "proizvodnje pomenjenja", če tu uporabimo termine, ki jih je sicer v



Sestre, Arbus Diane, New York, 1967

semioleški analizi literarnega jezika uporabljala Julia Kristeva.

#### Nekaj primerov: Diane Arbus, Duane Michals, Ugo Mulas

Avtorji, ki jih tu jemljemo za primer, iščejo svoje teme v realnem prostoru življenja, čeprav njihovega dela nikakor ne moremo poistovetiti s fotografijo reportažnega ali dokumentarnega tipa. Vsak na svoj način pravzaprav stremijo za tem, da bi prizore iz resničnosti strukturirali tako, da bi bili objekti, osebe in scene, prikazane na njihovih slikah, obravnavani kot znakovni sestavi, ki v bistvo danega predmeta prodirajo veliko globlje, kot bi se to dalo razbrati iz same vizualne percepcije danih motivov. Fotografije Diane Arbus niso samo arhiv slik nenavadnih človeških likov, ampak so ogledalo telesnih in duševnih frustracij, ki jih monotonno in odtujeno življenje množice povzroča v zunanosti in psihi krhkih in ne dovolj samostojnih posameznikov. To so zares slike resničnosti, a hkrati tudi slike avtorjevega skrajno individualiziranega odnosa do temeljne sociološke in psihološke determinante te resničnosti. Duane Michals je še bolj konceptualen: redno uporablja vrsto sukcesivno vezanih sekvens s tem, da ambientov in obnašanja ljudi v njih ne prevzema takih, kot so sami po sebi, temveč jih organizira v specifično "pisavo", v kateri analizira značaj vizualnega in mentalnega sklopa znakov, ki tvorijo navidez normalno, a v bistvu vedno ambivalentno strukturo prizora. Pri Ugu Mulasu pa je reportaža o enem dnevu življenja Marcela Duchampa veliko več od prikaza njegovega vsakodnevnega bivanja: v dvanajstih posnetkih tega ciklusa je pravzaprav fiksirana kvintesenca umetniških in filozofskih stališč tega izjemnega duha, katerega številne invencije, od prilaščanja banalnih predmetov do strategije zavestnega opuščanja produkcije finalnega izdelkov so temeljito spremenila problemsko fiziognomijo sodobne umetnosti. Mulas je bistvo Duchampove misli

uspel podati v prizorih, v katerih nobena situacija ni bila vnaprej aranžirana, vendar pa je bil trenutek snemanja vselej izbran tako, da je v teh navidezno preprostih delih ostalo zabeleženo tisto temeljno duhovno jedro, ki je značilno za subjekt njegovega fotografskega opazovanja.

#### Ideološka dimenzija fotografskega jezika

Izbira semioleškega pristopa k analizi, ki ne raziskuje slikovnega, ampak strukturalno funkcioniranje posnetega prizora, ne moti možnosti razpravljanja o odnosih, ki jih vsak avtor s svojim delom in s svojim obnašanjem neizogibno vzpostavlja s konkretno družbeno resničnostjo, v kateri sodeluje. Vsak posameznik, ki deluje v javnosti — fotografija pa je eno takih področij — se namreč zavestno in hkrati nezavedno opredeljujejo do niza bistvenih in manj važnih dejavnikov tega področja, tako da zato lahko rečemo, da vsak fotografski opus nujno vsebuje tudi komponento "ideologije, seveda ne v vulgarni obliki "odtujene zavesti", temveč v pomenu, ki ga temu pojmu daje Umberto Eco, po čigar besedah jo lahko kvalificiramo kot "sistem psiholoških pričakovanj, duhovnih vidikov, pridobljenih izkušenj in moralnih načel — torej kot kulturo v antropološkem smislu". Da vsebina fotografske slike dejansko implicira vse te lastnosti, je dobro vedel že Walter Benjamin, ko je v svoji Kratki zgodovini fotografije pisal, da "še s pomočjo fotografije odkrivamo optično-nezavedno, tako kot se nagonsko-nezavedno odkriva s pomočjo psihoanalize", to tezo pa je ilustriral z izredno poučnimi fragmenti o Atgetu, v katerih je ne samo opisal vizuelno tematiko, ampak je hkrati opozoril tudi na filozofsko in v skrajni konsekvenci tudi politično dimenzijo njegovih pričevanj: "Atget je skoraj vedno obšel velike vidike in takoimenovana znamenja, ustavljal pa se je ob dolgi vrsti sezujevalcev škornjev, na pariških dvoriščih, kjer so od večera do jutra postavljali v vrsto ročne vozičke, ob mizah, od katerih so pravkar vstali po obedu in

ob kupih umazane posode ...", pri čemer izrecno ugotavlja, da ta vrsta dokumenta "politično šolanemu očesu odpira polje, kjer izgine vsaka intimiteta za voljo po razkrivanju posameznosti". Torej ni dvoma, da tako za Atgeta kot za vsako drugo zares sugestivno in individualizirano fotografsko misel veljajo iste trditve, kajti vsaka fotografska slika je v spregi svojih izpovedanih in neposredno neizpovedanih označitev med drugim tudi oblika "ideološkega diagrama", družbene in moralne mentalitete svojega avtorja, prav v tej njeni lastnosti pa se nahaja tudi izjemna učinkovitost fotografskega jezika v utemeljevanju družbene in kulturne fiziognomije nekega okolja in nekega časa.

#### Govorica v prvi osebi

Potreba po razodevanju, po izražanju lastnih predstav in stališč, je ena izmed temeljnih potreb človekove prisotnosti v družbeni resničnosti. Toda to izražanje lastnih predstav in stališč v sodobni hiperorganizirani družbi danes ni niti najmanj preprosto: ovire (od materialnih do ideoloških) so številne, sredstva in kanali javnega komuniciranja pa so vse teže dostopni možnostim neposredne individualne uporabe. V tej situaciji ostaja fotografija eden redkih medijev, ki ne ogrožajo, pač pa naravnost podpirajo možnost svobodnega izražanja v prvi osebi. Glede na to, da je sposobna fiksirati prostor in "zaustaviti" čas, da lahko ostane skrajno realna in da je pri tem izrazito miselna, ponuja fotografija vrsto priložnosti za najrazličnejše oblike individualnih formulacij. Ob tem pa ne zahteva sodelovanja in dovoljenja institucionalizirane sfere družbe, ni kot likovne umetnosti obremenjena z neprestano dilemo o izumljanju primernih poti svoje socializacije, niti ne živi — tako kot mnoga druga področja tradicionalne "visoke" kulture — v senci kompleksa krivde pred lastno zgodovino. Ker je blizu prehodnosti vsakodnevnega življenjskega pretoka ter prilagodljiva vizijam in pojmovanjem velikega števila uporabnikov, je danes sposobna govoriti o resničnosti prek skrajno različnih in obenem skrajno avtentičnih ter izključno individualnih izpovedi. Da pa bi te izpovedi lahko obvladale sugestijo lastnega smisla, je nujno potrebno, da so formulirane in razumljene kot znaki čvrstih in zavestnih individualnih hotenj, ki obenem gradijo vse bistvene značilnosti jezika, v katerem se številni parcialni prispevki nazadnje konstituirajo v specifično in homogeno področje sporazumevanja med ljudmi.

prevedel Brane Kovič

fotografija

# Fotografija kot mentalna diverzija

Razgovor s fotografom Milanom Pajkom, letošnjim nagrajencem Prešernovega sklada 1981

**Ekran**  
Morda bi bilo umestno ta pogovor začeti z vprašanjem o tvojem prihodu k fotografiji in razumevanju le-te tako z vidika tehnike oziroma razvoja tehniških in oblikovalskih prijemov, konceptov, ki so dirigirali tak razvoj ter nazadnje še ikonografije fotografije?

**M. Pajk**  
Že moja prva serija, **Travelog**, kaže, kot jo gledam danes, da je bilo moje slikanje zmeraj vezano na prostor. Celotna serija je bila v bistvu odlikavanje nekih prostorov, kjer sem trenutno bil (mogoče bolj osebno, kot

pri novejših barvnih fotografijah); sledila je sekvenca petih fotografij **Moj prostor**, kjer pa ne gre za fizični prostor, ampak prej za prostor podzavesti, v katerem razčiščujem predvsem osebne probleme; nato so tu fotografije po workshopu v Arlesu, v katerih se kaže precejšen vpliv Lesa Krimsa, ki je workshop vodil in serija portretov, ki spadajo v vmesni čas, v fazo razmišljanja in iskanja nečesa novega. Na razstavi v Arkadah (nov./dec. 1979) je bila večina fotografij, npr. **Opatija in Fiera di Bologna**, spet vezanih na prostor, ravno tako tudi slike na moji zadnji razstavi v galeriji Ars. Gre za

odslikavo urbanih prostorov, v katerih ni nič posebnega, pretresljivega, značilnega. Lahko bi rekel, da se prav na to veže moj trenutni pogled na fotografijo. Fotografija je v bistvu v vsakem primeru dokument, kar za slikarstvo in za ostale umetnosti ne bi mogli reči.

**Ekran**  
Toda če vzamemo fotografijo kot medij, imamo skozi občutek, da jo obravnavaš kot sliko, z urejeno kompozicijo in organiziranimi projekcijami pomena. Tu je seveda še tehnika, ki je sama po sebi nekaj prosojnega, če je to res?



## M. Pajk

Tehnika je nekaj, prek česar ne moreš. Vendar se mi ne zdi bistveno, ali gre za snapshot ali za daljše proučevanje objekta, ki ga želim fotografirati. Načeloma slikam zelo hitro, za vsako fotografiranje pa je najpomembnejši koncept. Za fotografiranje se odločim z določenim konceptom, določenim pogledom na svet, z občutkom do kraja, v katerem se nahajam in odločitev, da bom nekaj poslikal, se sproži sama po sebi, brez preokupacij o formi, o geometrijski urejenosti posnetka.

## Ekran

**In kakšen je pri tebi ta koncept?**

## M. Pajk

Mislím, da smo dejansko obremenjeni in vodeni od prostora, v katerem živimo, prostori, ki so med seboj zelo različni, nas v bistvu določajo. Organizirani prostori, ki smo jih sami zgradili, reflektirajo naše počutje. Eden izmed ciljev moje zadnje (ameriške) serije je zaznava takšnih prostorov. Po moje se to ne da narediti z narisano sliko, ampak se da posneti samo s fotografijo, fotografija je edini način, ki gledalca prepriča, da tako je, da ga postavi v resnični svet.

## Ekran

**In obratno, da mu vedeti, da je treba fotografijo kot podobo resničnega sveta jemati z rezervo. Treba je namreč razlikovati dve vrsti fotografije, eno, ki je dokumentarni podatek, "corpus delicti", in drugo, ki je umetniška, ki je ne zanima konkretna vrednost podatka ...**

## M. Pajk

Posneti nek kraj popolnoma dokumentarno ali pa tako, da je opazna neka intervencija, oboje ima za cilj, da slika učinkuje kot znak, da funkcionira kot čisto sam, svoj prostor. Gledalec se osredotoči na nekaj, kar mu je sugerirano, trenutek gledanja je takorekoč zamrznjen.

## Ekran

**Fotografije torej zmerom bolj funkcionirajo kot dokazni material za mentalne delikte ...**

## M. Pajk

Da, fotografija je neke vrste mentalna diverzija, z nekaj nenavadnimi, popolnoma tujimi elementi (kot se je npr. dogajalo na dokaj banalen način z mojo serijo **Tiger Balm Park**) je dejansko mogoče nekaj premakniti v glavah gledalcev.

## Ekran

**Toda, serija Tiger Balm Park je umetniško morebiti manj pomembna, a zelo značilna, ker odpira tuj, eksotičen svet v slovenski prostor, in to v jeziku, ki je slovenski fotografski tradiciji tuj?**

## M. Pajk

Najprej moram pripomniti, da najbrž nisem človek, ki bi bil lahko tipičen za slovensko fotografijo v nacionalnem smislu, ker čutim v sebi veliko pomanjkanje nacionalne pripadnosti temu prostoru. Zmeraj



sem se počutil svetovljan, ne v banalnem smislu, temveč kot človek, ki živi na tem svetu, ne pa le v Sloveniji. Zato so mi vse te nacionalne posebnosti dokaj tuje, zato morda toliko več slikam v tujini; pri barvi je to mnogokrat pogoj, ker je naš urbani prostor siv, barve kot da nas je strah, barve dejansko tukaj ni. Drugod pa je, v Riminiju, že v Trstu je barva. Zato, mislim, sem zadnji fotograf v Sloveniji, na katerega bi lahko prilepili nacionalno etiketo, moje fotografije proglasili za slovenske.

## Ekran

**Je problem v tem, da te lokacije v Sloveniji ne inspirirajo? Moraš drugam, stran, torej skozi tvoje fotografije gledamo tuj svet?**

## M. Pajk

Mogoče svet, ki prihaja sem.

## Ekran

**Ta svet pa je svet visoko razvite tehnologije, elektronsko vzpostavljene civilizacije — je torej fotografija neke vrste pobeg, eskapizem, nekakšna tehnološka romantika?**

## M. Pajk

Ne, mislim, da bo ta svet v nekaj letih tukaj z dobrim in slabim. Stvari pač poganja ekonomija. Tukajšnja sivina je le vmesna faza.

## Ekran

**Fotografijo torej smiselno postavljaš v službo avtonomije sredstev, v službo estetskih učinkov?**

## M. Pajk

Prvo da, drugo manj. Mislim, da tukaj sploh ni problem, ali slikam črno-belo ali barvno, barva se mi zdi le podatek več. Sicer pa ne bi pristajal na uporabo barve zato, da bi naredil lepši, dopadljivejši izdelek. To se dogaja predvsem zaradi tega, ker sem pač estet.

## Ekran

**Te je kdajkoli zanimalo fotografsko, snemalsko delo pri filmu? Misliš, da bi bila lahko tvoja fotografija tudi kader iz filma?**

## M. Pajk

Dejansko izvira vse moje likovno znanje (ker pač za fotografijo ni šol) iz filma. Med svojim 18. in 26. letom sem bil vsaj štirikrat tedensko v kinu oziroma v kinoteki. S filmom sem vsekakor obremenjen, moj način dela, gledanja in kadriranja nesporno izhajajo iz filma.

Vendar pa me snemalsko delo kot tako ne zanima, ker gre pri njem za drugačen pristop, za drugačno tehniko, za drugačno vedenje. Tudi sama platojska fotografija me ne bi zanimala, ker gre za dokumentiranje nečesa, kar je že postavljeno, nečesa, na kar nimaš nobenega vpliva.

## Ekran

**Kako pa se ti kaže status fotografije v razmerju do slikarstva?**

## M. Pajk

Ena največjih zmot kritike se mi zdi uporaba istih kriterijev in istega branja za oba medija. Gre za dve popolnoma različni stvari. Celo hiperrealizem, ki dela na osnovi fotografske slike, konča s statusom slikarskega izdelka, torej popolnoma drugim načinom branja. Se tako zrežirana fotografija pa vsebuje element verjetja v situacijo na sliki. V slikarstvu me zares zanima le nadrealizem in abstraktna umetnost. Niti impresionizem niti starejša obdobja me ne prevzamejo, med novimi "realisti" me pritegne Hockney.

## Ekran

**Kako pa ocenjuješ slovensko fotografijo, recimo v razponu zadnjih 50 ali 60 let?**

## M. Pajk

Krašovec, Fajfar, Koloča v štiridesetih letih in prej, to so krasne stvari. Problem starejše generacije se mi zdi v tem, da ni imela izdelanega odnosa do fotografije. Tako niti ni vztrajala pri začetem, niti ni dohajala razvoja. Povojna leta zaznamuje cenzura, ki traja do nastopa Fotografe Solt in Mariborskega kroga. V prvi morda s preveč poudarka na tehniki, za mariborsko grupo pa mislim, da so verjetno prvi pri nas začeli razmišljati

o fotografiji kot zelo intimnem jeziku. Pomemben se mi zdi Kerbler. Čeprav mi tematika njegovih fotografij ni ravno blizu, pa se mi zdi zanimiv njegov način dela, ker je skozi svoje fotografije nekakšen dokumentarist. Še enkrat poudarjam, fotografija je zame kljub vsem možnim manipulacijam, neresnicam, možnostim poseganja vanjo, predvsem dokument. Čeprav se da vse zrežirati, vsako situacijo se da postaviti, ljudje v fotografijo verjamejo, pričrpani so, da je tisto, kar je poslikano, dejansko bilo, ne glede na to, ali je bilo postavljeno ali resnično, tisti trenutek je bilo tam. Fotograf ničesar ne slika, kar ne bi bilo res; drugo vprašanje pa je, na kakšen način je res.

#### Ekran

**Se ti ne zdi, da gre za poenostavljeno enačenje prepoznavanja z razumevanjem, tako kot pri filmu?**

#### M. Pajk

Morda gre za podoben mehanizem, čeprav je pri fotografiji razumevanje manj potrebno kot pri filmu, kjer slika nosilec neke zgodbe. Branje fotografske slike je osnovano na prepoznavanju, ostalo "opravi" gestalt.

#### Ekran

**Vse umetnosti rastejo iz lastne zgodovine, ne iz narave. Fotografija pa je edina, ki to recimo objektivno zaznamuje. Kako torej fotografijo ovrednotiti, kako o fotografiji pisati, kakšna naj bi bila kritika fotografije?**

#### M. Pajk

Ne vem, če sem pravi naslov za tako vprašanje. Resda sem sam skušal nekaj časa pisati o fotografiji, a sem kmalu odnehal. Mislim pa, da je o fotografiji nujno potrebno pisati, tega pisanja je zlasti v našem prostoru absolutno premalo. Tako fotografi sami kot publika potrebujejo pisanje o fotografiji. Vendar pa fotograf podobno kot slikar najbrž težko govori o branju slike. Zato bi se bilo treba obrniti h komu drugemu, h kritikom samim. Potrebno bi bilo tudi določiti neke kriterije, saj pogosto prihaja do velikih nesporazumov, do popolnoma izključujočih se stališč.

#### Ekran

**Kakšni naj bi bili ti kriteriji?**

#### M. Pajk

Ne gre za vrednostne kriterije, temveč bolj za način informiranja občinstva, kako pristopati k fotografiji, kako jo brati. Fotografija je namreč ves čas prisotna med nami, ne samo na razstavah, nismo pa še razvili bralnih navad, razen za nekatere zvrsti, npr. za reportažo, morda tudi za krajinsko fotografijo, pa še to je vprašanje, če prave.

#### Ekran

**Kako pa je na tvoje delo vplivala komercialna fotografija?**

#### M. Pajk

V začetku sem se zbal, da me bo stvar požrla. Toda prav občutek, da

držim fotoaparata v rokah, da izbiram pravi trenutek, kader, da pri še tako banalnem komercialnem naročilu ostaja trening videnja, gledanja, je premagal strah. Konkreten vpliv se morda kaže v tem, da sem od črno-bele prešel na barvno fotografijo. S fotografijo živim sedaj 24 ur na dan, ker pač samo fotografiranje pri tem poslu pride na vrsto čisto na koncu.

#### Ekran

**Tvoja fotografija je v bistvu hladna, oprta na larpularistično tehnološko vizijo sveta?**

#### M. Pajk

Izogibam se uvajanja ideologije v fotografijo, kajti z uvedbo ideologije takoj pristaneš na neko pedagogiko. Sem človek, ki ne verjame v možnost hitrega spreminjanja sveta. Bolje je stvari vzeti take kot so in živeti z njimi. Sam akt revolucije menja le formo, zgodovina teče iz nujnosti.

#### Ekran

**Kako opredeljuješ svojo pozicijo v razmerju do sodobnega slovenskega filma, do televizije, plakata in oblikovalske fotografije? Kaj si sposoben skozi svoje delo izraziti kot kritik te situacije?**

#### M. Pajk

Kot vem, so tako pri slovenskem filmu kot pri TV ljudje, ki se nezadovoljni s sedanjim nivojem trudijo spremeniti. To poskušam pri svojem delu tudi jaz. Problemi gotovo niso isti, so pa podobne narave. Vsi smo le en člen v celem delovnem procesu, tako, da je uspeh možen le ob dobrem hotenju vsaj še nekaj ostalih. V komercialni fotografiji je fotograf del teama, ki ga običajno poleg njega sestavljajo vsaj še naročnik, oblikovalec in tiskar. Če samo eden od teh svojega dela ne opravi kot bi moral, ni upanja na uspeh. To je tudi eden glavnih vzrokov, da imamo tako malo dobrega tiskanega materiala. Seveda je še polno drugih ekonomskih in tržnih vzrokov, vendar mislim, da je sestav ekipe bistven.

#### Ekran

**Če odmislimo komercialno fotografijo in se vrnemo k delom, ki jih razstavljaš v galerijah, bi nas zanimalo, kakšen je status te podobe v primerjavi s podobami, ki se sicer deklarirajo kot umetniške fotografije?**

#### M. Pajk

Na to težko odgovorim sam. Trenutno me bolj zanima medij kot posamezne fotografije. Veliko eksperimentiram, tako se morda od ostalih razlikujem po formalni plati. Žal je zelo malo samostojnih fotografskih razstav, ki po mojem mnenju edino lahko predstavijo avtorja, razstav, na katerih lahko nekdo predstavi nov cikel fotografij v celoti. Pogosto so to nekakšne majhne retrospektive. Ne verjamem, da je to prava pot. Tudi fotografske knjige, če že imamo možnost, da jih tiskamo, bi morale biti zaključeni projekti in ne zbirke fotografij, vsaj tako delajo fotografi zunaj. Treba je pač sprejeti tveganje.

Kljub vsemu ne bi smeli biti preveč zahtevni. V Sloveniji je dovolj dobrih fotografov, če omenim samo Arriglerja, Lundra, Pukšiča, Stojka in Vogrinčiča. Problem je verjetno drugje. Poleg kreativnosti je pač treba imeti denar in energijo za izpeljavo nekega fotografskega projekta do konca, torej do razstave ali knjige. Ob nekem vzporednem poklicu je to skoraj nemogoče, razstaviti 3 ali 4 fotografije na kaki razstavi Foto-zveze pa ne bi smela biti ambicija nekoga, ki mu fotografija kaj pomeni, čeprav tej organizaciji ne odrekam zaslug za širjenje ljubiteljske fotografije.

#### Ekran

**Tudi fotografija je postala del naše civilizacije, tako kot film in televizija, se ti ne zdi?**

#### M. Pajk

Dejansko je to postala že pred filmom in televizijo. Čeprav je njen vpliv v primerjavi z obema medijema zmanjšan, pa se vedno bolj razkriva kot avtonomen medij, morda edini, ki mu je uspelo ustaviti in izolirati trenutek. Pustimo umetnost in komercialno fotografijo, ki se danes večkrat pokriva, in pomislimo na milijone ljudi, ki slikajo svojo ženo, moža, otroke ...

#### Ekran

**Imaš občutek, da se socialni status fotografije pri nas spreminja?**

#### M. Pajk

Kar se tiče npr. založniške dejavnosti, izdajanja fotografskih knjig, so te še velika redkost. Vse skupaj je ponavadi preveč odvisno od truda avtorjev samih. Na galerijskem področju je bila pomembna izkušnja s Focusom, ki je obstajal tri leta in v teh treh letih gotovo nekaj premaknil. Toda ko ta izkušnja mine, ko se dejavnost prekine, kmalu pozabiš nanjo. Radikalnejše premike pričakujem v naslednjih letih, ko se bodo začeli vračati ljudje, ki študirajo v Pragi in v Londonu. Kolikor vem, jih je kakih 5 in verjetno bodo s seboj prinesli popolnoma nove poglede na fotografijo.

#### Ekran

**Kako pa je s šolanjem fotografov pri nas?**

#### M. Pajk

Pri nas so praktično vse šole usmerjene le v poučevanje fotografske tehnike in tehnologije. Sam sem vedno trdil, da je za razliko od slikarstva za nastanek fotografskega posnetka potrebno le minimalno tehnološko znanje. Mladi, ki študirajo v tujini, bodo sicer dobili tudi vse potrebno tehnično znanje, hkrati pa bodo prišli iz okolja, v katerem so jih 4 ali 5 let bombardirali z vprašanji, zakaj slikajo, kako slikajo in kakaj tako slikajo, ves čas so izpostavljeni tem debatam, utemeljevanju svojih opredelitev.

pogovarjali so se  
**Tomaž Brejc, Jože Dolmark in Brane Kovič,**  
ki je pogovor tudi pripravil za objavo



## bibliografija

### Milan Pajk

*Rojen 6. decembra 1942 v Ljubljani. Leta 1966 diplomiral na oddelku za gradbeništvo FAGG v Ljubljani. Od leta 1977 deluje kot fotograf\_samostojni umetnik. Član Društva oblikovalcev Slovenije (DOS).*

#### Samostojne razstave:

- 1975 Ljubljana, Galerija Atrij
- 1976 Ljubljana, Fotogalerija Focus Subotica, Mladinski dom (z B. Lemartom)  
Skopje, Mladinski dom (s T. Stojkom)
- 1977 Beograd, Galerija študentskega kulturnega centra
- 1978 Kranj, Galerija v Mestni hiši (z M. O. Adamičem)
- 1979 Ljubljana, Razstavišče Arkade
- 1981 Ljubljana, Galerija Ars Koper, Fotogalerija

#### Skupinske razstave:

- 1975 Fribourg (I. Triennale fotografije) Krakow (Venus)
- 1977 Gradec/Graz (II. mednarodni workshop)
- 1979 Ljubljana, Likovno razstavišče Rihard Jakopič (Slovenska likovna umetnost 1945—1948)  
Ljubljana, Galerija Labirint (Kritiki izbirajo)  
Beograd, Muzej sodobne umetnosti (Teme in funkcije fotografskega medija)  
Banja Luka, Kulturni dom (IX. jesenski salon — Prisotnost fotografije v sodobni umetnosti)
- 1980 Zagreb, Beograd, Maribor (Nova fotografija 3)



festivali — Gdansk, od 6. do 14. septembra 1981

# Ustvarjalna smer je — politični film

8. festival poljskega igranega filma

Branko Šömen

Čas na Poljskem je hitrejši, njegovo minevanje zrelejše, doživljanje tega časa poglobljeno. 1979 leta je bil poljski film na pragu svojega največjega uspeha in takratni namestnik ministra za kulturo, ki je odgovarjal za film, je v Gdansk povabil osemdeset znanih evropskih in ameriških kritikov, da bi se na kraju samem prepričali o "ustvarjalni svobodi" poljskih filmskih delavcev. Mladi fantje kot na primer Feliks Falk je predstavil svoj novi film *Šansa* in starejši film *Plesni učitelj*, Krzysztof Kieślowski film *Amater*, Agnieszka Holland prvenec *Podzełski gledališčniki* in Wojciech Marczewski zrelo debitantsko delo *Móre*. To so bila presenečenja, ki so si jih domači in tuji filmski kritiki zapomnili.

Leto dni pozneje je bil položaj v Gdanku precej drugačen. Avgustovska stavka pristaniških delavcev v Tromestju je omogočila odkrit pogovor s poljsko vlado. Vodja sindikatov Lech Walensa je rekel Andrzej Wajdi, da bo sedmi festival poljskih filmov v Gdanku le tedaj, če bo stavka uspela. Osem dni po končani stavki se je začel festival poljskih igranih filmov. Beseda Solidarnosti je prišla na prve strani časopisov, pojavila se je kot napis na belih majicah, kot značka, kot nova poljska politična odločitev. Takrat, med festivalskimi dnevi, trinajstega septembra, po polnoči, je bilo na sporedu dokumentarno filmsko gradivo, ki sta ga zadnje dni avgusta v ladjedelnici Vladimira Iljiča Lenina v Gdanku posnela režiserja Andrzej Chodakowski in Andrzej Zajoncowski. Film je imel delovni naslov *Delavci 80*. Dvorana, v kateri so prikazovali film, se je ob koncu projekcije spremenila v delavski miting: spregovoril je Lech Walensa, gledalci so zapeli poljsko himno, dokument o poljski vstaji je postal zgodovinska resničnost. Dan pozneje so novinarjem pokazali na pol ilegalno — cenzurirane dokumentarne filme Irene Kamienske, Bohdana Kosinskega, Marcela Lozinskega in drugih. Sedmega januarja leta 1981 so se poljski novinarji zbrali na svojem izjemnim plenumu, da bi pomagali filmu o stankah v kinematografije.

Posrečilo se jim je, čeprav so ga v kinematografskih sporedih, objavljenih v časopisih omenjali brez naslova. Oglaševali so ga pod naslovom: 'Vse predstave so rezervirane', seveda so gledalci kmalu ugotovili, za kakšen film je šlo. Dokument *Delavci 80*, ki je ostro spregovoril o pogovorih med stavkajočimi in predstavniki vlade, si je ogledalo pet milijonov Poljakov. Pol leta pozneje od skoraj ilegalnega ogleda cenzuriranih, prepovedanih dokumentarnih filmov, sem kot član mednarodne filmske žirije v Krakovu glasoval za film Irene Kamienske *Delavke*, ki je dobil grand prix, oziroma zlatega zmaja kot najboljši film na osemnajstem mednarodnem filmskem festivalu v Krakovu.

Pozneje je novi film Andrzeja Wajde *Železni človek* dobil v Cannesu zlato palmo in prav njegov film je odprl osmi festival poljskih igranih filmov, ki se je začel šestega septembra letos in končal osem dni kasneje.

Festival se je začel v kraju, kjer se je nekaj dni prej končal festival prepovedanih političnih pesmi in, kjer se je dan prej, petega septembra začel prvi kongres Solidarnosti, zveze poljskih sindikatov. Andrzej Wajda je predstavil svoj film *Železni človek* zunaj konkurence. Po predstavi filma je rekel, da mu je dovolj priznanj, da je dobil Zlato palmo, ki ni več samo njegova, marveč pripada poljski kinematografiji, s katero se je avtor tako človeško in zavzeto povezal, da pomeni njegov najnovejši film ne le ideološko naravnost v aktualne, žive teme poljskega vsakdanjega, političnega trenutka, marveč tudi uresničitev takšne filmske zamisli, ki je obenem svarilo in plakat, geslo in želja za boljše življenje na Poljskem.

Solidarnost je ljudi opogumila: začeli so misliti in govoriti odkrito. Filmski avtorji so začeli delati *politične* filme.

*Železni človek* je nadaljevanje *Marmornega človeka*. V obeh filmih se srečujemo z usodo družine Birkut. Novi junak filma Maciej Tomczyk je sin Mateusza Birkuta. Zgradba novega filma je podobna prejšnji. V *Marnornem*

*človeku* mlada režiserka Agnieszka skuša odkriti tragično usodo socialističnega udarnika, ki je padel pod streli v stavki leta 1970 v Gdanku. V *Železnem človeku* pa kompromitirani radijski urednik Winkel mora zbrati obtežilno gradivo zoper Macieja Tomczyka, enega izmed voditeljev avgustovske stavke. V obeh primerih je Wajda razgrnil pred nami poigravanje policijskega sistema s posameznikom. Mateusz Birkut se tega poigravanja ni zavedal, njegov sin se mu je uprl. Seveda sta morala scenarista Aleksander Ścibor-Rylski in režiser Andrzej Wajda najti izviren dramaturški vbod, da sta se dokopala do bistva dogodkov, do vznemirljivega spopada vlade z bazo, do zgodovinske prelomnice, ki ima svoje žrtve in spomenik v Gdanku. Wajda se je naslonil na klasično dramaturgijo filmske zgodbe: skozi usode posameznikov se je skušal dokopati do zgodovinskih resnic v zadnjih desetih letih. Pri tem je v marsikaterem ustvarjalnem trenutku zanemarljivo klasično, estetsko raven žirije, oprijel se je dokumentarnosti, jo pomešal z amaterskim postavljanjem svetlobnih teles, vztrajal pri naključnosti in sentimentalnosti, gnal se je za *fresko*, za izpoved in ji podredil igralce, kamero, montažo in ton. Slo mu je predvsem za hitro, učinkovito, morda celo *umetniško informacijo*, za ustvarjalno obveščanje ljudi o poljski politični krizi. V nekem svojem pogovoru s poljskimi novinarji je rekel: "Družba je spoznala, da tako živeti, kot živi, ne more več. Drama je v tem, da je sodobna ljudska zavest drugačna od zavesti vlade. V svojem nadaljnjem razvoju je vlada spoznala, da mora opustiti svoje položaje, da mora poiskati nove ljudi in oblikovati nov program. Drama je v tem, da eni ljudje odhajajo, drugi prihajajo. Zadnji del tega razvoja pa je v tem, da izginjajo sledovi preteklih dogodkov. Novi rodovi prihajajo že do krajev, kjer se je marsikaj zgodilo, prizorišča pa je prerasla trava..."

Andrzej Wajda je torej naredil *Železnega človeka* kot film plakat, film manifestacijo, ali kot politični filmski esej. Čeprav odkriva temnejše strani



Vročina, Agnieszka Holland.



Človek iz železa, režija Andrzej Wajda

poljskega življenja, ne zgublja vere v človeka, ne zgublja lastnega optimizma.

Poljska kinematografija je v minulemu letu posnela petinštirideset celovečernih filmov, v Gdansku pa so jih vrteli samo trideset. Od tega je bilo kar sedem filmov takih, ki so več let, nekateri celo trinajst let, čakali na dovoljenje ter pomenili v okviru sporeda izjemno osvežitev: nekaj filmov je bilo televizijskih, kajti letos je odpadel festival televizijskih filmov v Olsztynu, drugi pa so nastali v rednih filmskih skupinah. Pesimisti so odkrili v filmski proizvodnji, distribuciji, kinofikaciji ter v filmski kulturi polno napak, ki so domačemu filmu v preteklosti škodovala in hromile filmsko misel.

Sedem filmov, ki smo jih videli kot poljski "retro", so poglobili naše spoštovanje do tistega dela poljske filmske proizvodnje, ki je bila ob pravem času korak naprej pred drugimi, komercialnimi "odslikavanji" poljske resničnosti. Seveda so cenzorji mislili drugače: zanje so bili ti filmi vsaj sivi, če ne že kar črni. Govorili so o življenjskih razmerah, v katerih se je prepoznaval navaden Poljak. Ali konkretno: Antoni Krause je leta 1974 posnel film z naslovom *Cilj*. To je zgodba o človeku, ki se je vrnil iz zapora in išče prenočišče, zaposlitev. Najde znanca, ki ga povabi k sebi. Zapornik se hitro znajde; udomači se doma pri prijateljevi ženi, podkupeje otroke z darili, skuša potegniti prijatelja v kvartanje in v lahkotnejši zaslužek. Družina in prijatelj so na dnu in ne morejo se povzpeti, ker se ne znajdejo. Film je bil posnet za televizijo in je narejen v maniri Živojina Pavloviča. To pomeni, da je film verističen, življenje, ki ga prikazuje, pa socialno pritlično.

Dve leti pozneje, leta 1976, je Krzysztof Kieslowski, avtor odličnega Amaterja posnel prav tako televizijski film z naslovom *Mir*. Dialogue mu je pomagal oblikovati igralec Jerzy Stuhr, gotovo ena najbolj zanimivih osebnosti poljskega filma. Tudi ta film se začne s prihodom glavnega junaka iz zapora. Antek se zaposli na državnem gradbišču, poln je vere v ljudi, veselja do dela, zgradil si je skromen sistem uspeha v življenju in ga začel uresničevati. Ko je ob neki priložnosti obiskal prijatelja, mu je ta potožil, da se mu na televizijskem ekranu ob testiranju slike prikazujejo konji. Tudi Antek jih je videl, vendar si pojava ni znal razložiti. Pozneje se Antek poroči, postane dober zakonski mož, radi ga imajo delavci, rad ga ima njegov šef. Toda med delovodjo in delavci nastanejo nesporazumi, delavci stavkajo, delovodja nagovori Antka, naj skoči s tovornjakom v Krakov po cement in material, da bi lahko nadaljevali delo. Med vožnjo, sredi temne noči, v luči avtomobilskih žarometov pa Antek spet zagleda konje; tečejo pred avtomobilom in izginjajo v noč. Antek opravi svoje delo, toda delavci spet stavkajo. Antek postane posrednik med njimi in delodajalci. Njegov šef ga povabi na

**nagrade**

**Velika nagrada.** "Zlati gdanski levi":  
Vročica, Agnieszka Holland.

**Posebna nagrada.** Ex aequo:  
Krzysztof Kieślowski za film *Mir* in Antonio  
Krause za film *Cilj*.

**Tri glavne nagrade.** Srebrni gdanski levi:  
**Drhtenje** Wojciecha Marczewskega, **V beli dan**  
Edwarda Żebrowskega in *Nihalo* Filipa Bajona.

**Nagrade za najboljši debitantski film:**  
Juliusz Machulski za film *Vabank*,

**Nagrada za najboljšo moško vlogo:**  
Janusz Gajos za vlogo v filmu *Nihalo*,

**Nagrada za najboljšo žensko vlogo:**  
Miroslawa Marcheluk za vlogo v filmu *Nihalo*.

**Nagrada za najboljši scenarij:**

Filip Bajon za film *Nihalo*.  
Na festivalu so predstavili tudi sedem filmov, ki  
so bili posneti prej in prepovedani v letih 1967  
do 1980.

*Žirija pod vodstvom Kazimierza Kutza je  
ugotovila, da je treba storiti vse, da se politika  
ne bi nikoli več vmešavala v ustvarjanje in ne bi  
nasprotovala ustvarjalcem in poljski kulturi.*

večerjo, delavci ga svarijo, naj ne  
hodi. Antek odide na večerjo in  
delodajalcem pove, kaj misli o  
njihovih mahinacijah, lovu za  
pridobitništvom, korupciji,  
izkoriščanju, malverzacijah. Poslovi  
se. Na poti domov, pa ga napadejo  
delavci in pobijejo na tla. Ko leži na  
tleh, si dopoveduje, da se mora  
umiriti, medtem pa spet zagleda  
konje, kako drve mimo njegovih oči v  
temo. Sliši samo njihova kopita...

Zgodba sama je več kot preprosta,  
toda narejena je v enem samem  
zamahu, brez dramaturške  
razvlečenosti, brez režijskega  
ponavljanja in jecljanja: zrel, lep,  
pošten film je to.

Film Jerzyja Skolimowskega je čakal  
na svojo premiero trinajst let. *Roke  
kvišku* je film, ki so si ga lahko  
ogledali že filmski kritiki v Cannesu, v  
Gdanku so mu dali poljski novinarji  
svoje priznanje, kajti film ni dobil  
nobenega uradnega priznanja.

Andrzej Piotrowski je svoj film  
*Pregrade* posnel že leta 1973, Jerzy  
Gruza svoj film *Preselitev* leta 1972,  
Janusz Kijowski je naredil *Indeks* leta  
1977, Marcel Lozinski pa svoj film  
*Kako živeti* leta 1977.

Filmski režiser Janusz Kijowski je  
imel to smolo ali srečo, da se je  
predstavil poljskim gledalcem najprej  
s svojim drugim filmom *Kung fu* in  
še le štiri leta pozneje s svojim

prvencem *Indeks*. To je film, ki bi si  
ga morali ogledati mlajši in najmlajši  
jugoslovanski filmski režiserji, saj  
govori o študentih v letu 1968. O  
študentu, ki je moral zapustiti  
univerzo. Zaposlil se je v podjetju  
Kurivo in razvažal premog ter obenem  
pisal knjigo, tekal za dekleti in se  
znašel celo na policiji, kjer so ga  
vabili k sodelovanju. Rekli so mu, da  
bi bilo lepo, če bi dovolil, da bi mu  
pomagali, ker je simpatičen, lahko bi  
celo končal študij, lahko bi mu  
pomagali izdati knjigo. Fant pa se je  
čez noč odločil in se poročil. Pripravil  
je svatbo, ki se je spremenila v zadnjo  
večerjo. Na poroko je povabil vse, ki  
so mu hoteli dobro v življenju. Hotel  
jim je povedati, da jih je sit in da jih  
zapušča. Film ne govori o tem, kam  
je odšel. Mogoče je bil nekaj let  
pozneje član Solidarnosti...

Štirje filmi so nastali v najnovejšem  
času ter kvalitetno popravili  
nepopolno sliko najnovejše poljske  
filmske proizvodnje. *Vabank* je žanrski  
film mladega debitanta Juliusza  
Machulskega. Dobra kriminalka iz  
časov pred drugo svetovno vojno v  
Varšavi ima nekaj izjemnih, za  
novinarje zanimivih podrobnosti. To je  
namreč film, ki ga je posnel sin in dal  
glavno vlogo očetu, Janu  
Machulskemu. Juliusz Machulski se  
je rodil leta 1955 in je bil asistent pri  
filmu *Indeks* in pri *Lekciji mrtvega  
jezika* Janusza Majewskega. Obenem  
se je predstavil tudi kot igralec v  
filmu Krzysztofa Kieślowskega  
*Osebe*, v že omenjenem *Indeksu* in  
*Lekciji mrtvega jezika*, v filmu  
Krzysztofa Zanussija *Stalnica* ter v  
filmu *V beli dan* režiserja Edvarda  
Żebrowskega.

Rop banke, to je namreč vsebina  
filma, je narejen s takšno  
profesionalnostjo, kot da ga ne bi  
zrežiral mladenič, marveč veteran  
ameriškega kriminalističnega žanra.

Film *Vabank* je obenem dokaz na  
kakšni profesionalni ravni je  
pravzaprav poljski film.

Filip Bajon je svoj film *Nihalo* spravlil  
v dvosobno stanovanje, razprl med  
brata in sestro ter naredil dramo,  
polno neugotovljivosti, duševnega  
nasilja in odkrivanja politične  
preteklosti njune matere. Prav tako  
kot Krzysztof Kieślowski je tudi Filip  
Bajon stoodstotni režiser. To pomeni,  
da do kraja izdela scenarij, spoštuje  
dialog in režijsko sveže gradi svojo  
zgodbo do zaokrožene, večpomenske  
izpovedi, učinkovitega konca. Pa  
vendar: režiserka Agnieszka Holland  
je od obeh režiserjev najbolj "moški"  
ustvarjalec. Ustavlja se ob  
podrobnosti, ki je neprijetna. V filmu  
*Vročica* sta to kar dve likvidaciji, prva  
na začetku filma, ko mladi socialisti  
ubijejo svojega sobojevnika, ker jih je  
izdal, in na koncu filma, ko socialisti  
pade v roke takratni ruski policiji.

Vmes je *Vročica* zgodba o razstrelivu,  
o skonstruirani bombi, ki naj bi po  
atentatu sprožila delavsko revolucijo,  
vendar konča v vodi in reka odnese

njeno tako dolgo tempirano rušilno  
moč... Seveda je film zgodovinski.  
Govori o poljski vstaji leta 1905, ki ji  
je botroval Jožef Pilsudski. Avtorica  
*Podeželskih gledališčnikov* je z  
lahkoto segla po značilno "moški"  
filmski temi in naredila film, ki  
pomeni znotraj poljske filmske  
proizvodnje pomemben ideološki  
premik v odkrivanje avtentične poljske  
preteklosti. Igralka v tem filmu,  
Barbara Grabowska je dobila za svojo  
vlogo nagrado v Berlinu, režiserka  
Agnieszka Holland pa grand prix,  
oziroma zlate gdanske glave.

Nekako najbolj naš, najbolj grenak in  
obenem najbolj prizadet film je v  
Gdanku predstavil Wojtich  
Marczewski. Pred dvema letoma je  
debitiral s filmom *Môre*, v katerem je  
simbolično prikazal otroštvo ter ga  
povezal z jabolkom, ki ga oče  
glavnega junaka vrže v kamin in mu  
razloži, da daje jabolko pravi vonj šele  
v ognju, podobno tudi mladost  
postane zrela, ko je mimo, ko zgori...

Wojtich Marczewski je nadaljeval  
svojo zgodbo o mladosti in jo v filmu  
*Drhtenje* prenesel v osnovnošolska  
leta, mogoče v nižjo gimnazijo ter v  
čas stalinizma in določenega strahu,  
ki bi mu lahko rekli podstalinovski.

Zgodba o fantu, ki mu očeta zaprejo,  
njega pa pošljejo na taborjenje, je  
zgodba o odrasčanju, o izrabljanju  
mladega človeka. Film je poln  
nadrobnosti, ki več kot scenografija,  
govorijo o času, kakršnega so  
preživele generacije po vseh  
socialističnih deželah po vojni. Ko  
fant sprašuje prijatelja, ali je pravi  
komunist, mu ta odgovori: Pri bogu  
prisegam, da sem pravi komunist!

Bog in partija, to sta samo dve steni,  
med katerima se je znašel junak  
filma, ki mu od strahu in gorja, ki ga  
je videl in doživel drhtijo roke. Po  
srečanju s očetom, ki so ga izpustili  
iz zapore, se umiri, obenem pa se  
"odlepi" od znamke, ki jo je nosil ves  
čas s sabo in ki je bila z  
Madagaskarja, natisnjena leta 1937,  
torej takrat, ko se je rodil junak...

Film je dobil eno izmed treh priznanj,  
čeprav bi si zaslužil več, saj je  
lirično intimno odprl veliko  
zgodovinsko resnico o mladosti, ki so  
jo skušali nalagati in ji izgubljene  
ideale zamenjati za slike Marxa in  
Bejruta...

Minuli festival poljskega filma v  
Gdanku je minil v znamenju  
politizacije poljske filmske misli.

Andrzej Wajda je pokazal, kako je  
treba posegati v življenje okoli nas,  
drugi bodo to njegovo filmsko plitkost  
poglabljali in odkrivali nove in nove  
obrazne, pokrajine in ideologije poljske  
resničnosti.

festivali — Mannheim, od 5. do 10. oktobra 1981.

# Človek v našem času

XXX. filmski festival

## Mirjana Borčič

Mannheimski filmski teden, katerega geslo je Človek v našem času, je tudi tokrat program dopolnil z nizom prireditev, ki so obogatile informacijo o človeku in filmu v našem času. Predvsem velja ta skrb dostikrat zapostavljenim področjem: neprofesionalni kinematografiji, kinematografiji za mlade in filmsko vzgojo.

Nemška neprofesionalna kinematografija je bila predstavljena v programu nemškega filmskega podmladka. V trenutku, ko se je nemški dokumentarni film znašel v krizi, je novi nastopajoči rod prav posebno zanimiv. V njem je moč najti tisto, kar se izgublja v profesionalnem. To velja predvsem za konkretna politična izhodišča, v katerih je čutiti dovolj hrabrosti, s katero se ta mladi rod zoperstavlja etabliranim, dolgočasnim in že izumirajočim oblikam življenja. Vodilna nit tega programa je bilo opisovanje alternativnih oblik življenja kot poizkusov odnosov med ljudmi in v družbi, ki presegajo veljavne meščanske.

Filmi, ki jih je letos uvrstila selekcijska komisija v uradni tekmovalni program, so pokazali svet, ki je razdeljen na več in na manj vredne. Diferenciacija je bila v filmih zabeležena na vseh ravneh: rasni, verski, narodnostni, razredni. Po tematski plati so filmi v precejšnji meri zadovoljili prvo zahtevo organizatorja po pogumnem in angažiranem prikazovanju bolečih in včasih tudi prikritih tem našega časa. V obravnavi posameznih tem pa so avtorji zapustili področje političnega angažmana ter se zaustavili na človeško-družbenem. Zaradi zaostrene politične situacije, ko konzervativizem dviga svoja krila prav na vseh koncih sveta, so postali avtorji bolj oprezní in manj proklamativni ter preusmerili svoja raziskovanja v analizo obstoječih človekovih stanj. Filmske teme postajajo prav zaradi tega bolj prepričljive in bolj odmevne. Žal pa niso zadovoljili zahtevi po iskanju novih možnosti filmskega izražanja. Letošnji pregled na na tem planu prinesel nobenih odkritij.

Neposredni človeški angažma je seval iz preprostega filma Švicarja Johannesa Flütscha *Nežnost in bes* (Zärtlichkeit und Zorn). V filmu, ki traja 90 minut, je poizkušal v obliki filmskega eseja — ne da bi upošteval tradicionalne etnološke trditve — razčleniti svoj odnos do romske družine, ki se je odločila, da bo živela dalje po tradicijah svojega naroda z naravo in za naravo. Pri tem ni poizkušal tolmačiti njihovo življenje niti posredovati njihovih vrednot. Izhajal je iz stališča, da so na eni strani Romi, na drugi ostali s svojim načinom življenja. Metoda, ki si jo je izbral, in ki nam je dajala občutek udeleženca v življenju romske družine ne pa opazovalca od zunaj, nam je omogočila spontano spoznanje, da obstojajo ob naših tudi drugačne vrednote, ki jih je vredno upoštevati. S tem, da se v filmu ne pojavljajo Švicarji in da je v ospredju dnevno življenje družine ter pripovedovanje očeta in matere o izkušnjah v stikih z njimi, se zožuje in omejuje njihov življenjski prostor. V prikazovanju stanj, v katerih se nahaja družina, ni čutiti avtorjevega sentimentalnega obžalovanja ali idealiziranja takšne oblike življenja. Življenje, ki se prikazuje, je pač dejstvo in družina se je zanj zavestno odločila in sprejema tudi vse posledice svoje svobode. Prav zato v pripovedi ni čutiti nestrpnosti in sovraštva do ljudi, ki jih ne razumejo in ne sprejemajo. Konflikt, ki pa je v zavesti teh romskih ljudi prisoten, nastaja zaradi nasilnega hotenja vključiti njihov način bivanja, čustvovanja in reagiranja v klišejska pravila okolja. Film se odlikuje po svoji oblikovni preprostosti in čistosti ter je prav zato preresel prikaz evropskega človeka do Roma in njegove oblike življenja. Postal je poetična prispevka neke splošne resnice ki domuje izven pregrad naših predsodkov.

Manj konsekventna a zelo prizadeta je v svojem, prav tako poetičnem filmskem opozorilu nemška Židinja Jeanine Meerapfel v filmu *V deželi mojih staršev* (Im Land meiner Eltern). Na zelo subjektiven način se sprašuje, če je domovina njenih staršev, ki so jo morali zapustiti,

lahko še tudi njena, ki se je vanjo vrnila. Spominke in kraje, kjer so bivali Židje in kjer so jih mučili in ubijali, povezuje z vodilnim motivom: židovsko dekletce, ki z radovedno naivnostjo opazuje ostanke židovstva v tej deželi in prepletanjem njene poti s tračnicami, ki simbolizirajo odhajanje, prihajanje in ponovna odhajanja Židov nemškega rodu. Preprosto, v spletu čistih dokumentarnih in insceniranih posnetkov, niza svoje vtise ter jih v prepričljivem crescendo poveže v nevsiljivo opozorilo o rasni nestrpnosti v našem času.

O rasizmu sta spregovorila tudi igrana filma *Na napačni strani* (Wrong Side of the Road) avstralskih avtorjev Neda Landerja in Greama Isaaca in Britanca Menelika Shabazza *Pokopana iluzija* (Burning an Illusion). V prvem filmu sta avtorja uporabila metodo, ki omogoča, da posamezniki obnove v filmu doživite življenjske situacije. Junaki filma so ogroženi rock glasbeniki, ki pripadajo avstralskim domorodcem. Poanta filma je v zapletu, ki nastaja zaradi belih prišlekov, ki ne priznavajo identitete domorodcev ter v deželi kroje dve pravici. V drugem pa avtor iz Barbadosa razvija trditev, da je tujcu v rasističnem okolju možna pot do mesta pod soncem le skozi politični angažma. Film je nastal v proizvodnji Britanskega filmskega inštituta, ki je predstavil tudi film *Križ in trpljenje* (Cross and Passion) Kima Longinotta in Claire Pollakove, ki sta v zelo asketskem prikazovanju asketskega okolja izdelala sociološko-kulturno studijo stanja v Severni Irski. Absurdni politični spor se kaže v odsotnosti moških, ki so prisotni le v pripovedi o aretacijah in ubijanjih, v igri otrok ter v vzgojnem postopku v dekliški šoli, kjer se širi vpliv cerkve na vsa življenjska področja tega kraja.

Ekonomska migracija XX. stoletja je bila druga pomembnejša tema tedna. Avtorji so predvsem obravnavali problem zdomskega brezdomstva. Tako je Hans Andreas Guttner v filmu *Družina Villano se ne bo vrnila* (Familie Villano kehrt nich zurück) prikazal družino iz južne Italije na delu v Zahodni Nemčiji, ki je razpeta med domačo vasjo in tujim krajem. Petkratni poizkus vračanja domov je dokazal da vrnitve domov ne more biti.

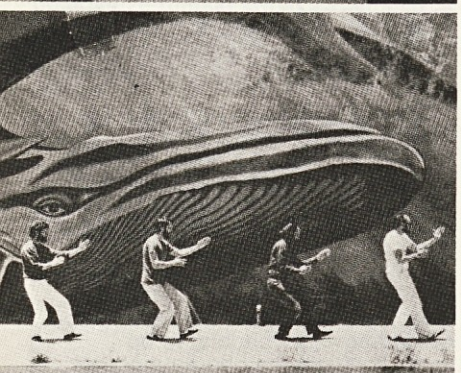
Dejansko nikamor več ne pripadajo. Prav to poslednje je v duhoviti komediji *Vzemi svojih 10 000 in izgini* (Prends 10 000 balles et cassetoi) upodobil Alžirec Mahmoud Zemmouri. Generacija rojena v tujini ima druge norme in vrednote kot rojaki v starem kraju, obdržala pa je tudi nekatere navade svojih staršev. Zato ni zasidrana v nobeni kulturi. Prvi film dokumentarno utemeljuje predvsem ekonomski moment, ki botruje odločitvi zdomcev, medtem ko drugi opozarja že na posledice, ki spreminjajo odnose v družbi bolj kot se je to dalo predvideti. Čeprav na videz različna, oba nakazujeta prihod nekega novega obdobja, ki bo ustvarilo svojo podobo na močnem



Nežnost in bes, režija Johannes Flütisch



Pokopana iluzija, režija Menelik Shabazz



Stena, stene, režija Agnes Varda

prepletanju različnih evropskih in tudi prekomorskih kultur. Opozarjata na stanje, ki prav posebno v sedanjih zapletenih ekonomskih odnosih zahteva strpnost do tistih, ki vnašajo svoj pečat v različne evropske kulture. Brez nje postane Evropa lahko ponovno rasistična klavnica.

Holandec Johan van der Keuken je v svojem 147 minut dolgem dokumentarnem filmu *Pot proti jugu* (De weg naar het zuiden) v obliki, ki zdaleč ni potopis, predstavil odnose v družbi, ki od bogatega evropskega severa do Egipta temelje na razlikovanju vseh variant. Gledalca sooča s problemom praznih hiš in njih zasedbe s strani brezdomcev v kapitalistični Holandiji, s tujimi delavci, združnimi delavci v krajih, na katere je pozabilo državno gospodarstvo, na rasno izoliranost, samotarsko življenje ob robu bleščavih dosežkov v sodobni družbi ter človeško elito v ležalnikih na terasah kairskega mondenega hotela, ki jo straži stražar z mitraljezom. Iz sekvence v sekvenco postaja njegov zapis vse bolj trd protest proti izoliranemu razredu na oblasti.

Manj dodelan in izpovedno bolj težno obarvan je film Poljaka Marcela Lozinskega *Kako živeti* (Jak żyć). Zgodovina nastajanja tega filma je že sama po sebi zanimiva. Najprej je nastajal kot dokumentarni film o počitniškem taboru za mlajše zakonce. Pozneje ga je avtor po nasvetu Andrzeja Wajde dopolnil z igranimi vložki. Film je tako dobil svojo zgodbo, dokumentaristično prikazovanje dogajanja pa jo je naredilo prepričljivo. Zato je prikazovanje sistema, ki je nagnjen k programiranju človekove individualne in intimne odločitve ter njegovega življenjskega ritma, ki ustvarja plodna tla za karierizem, zastrašujoče. Posebno aktualnost filmu daje podatek, da je bil posnet že leta 1977 in da dovoljenja za javno prikazovanje ni dobil. Isti avtor je v svojem kratkem dokumentarnem filmu *Preizkušnja mikrofona* (Proba mikrofonu) obravnaval odtujenost vodstva tovarne od dogajanj v njej. Oba pa sta zanimivo pričevanje o neki sistemski situaciji, ki je pravzaprav sprožila družbena gibanja današnje Poljske.

Madžari pa za spremembo od ostalih ne prikazujejo svojih predsodkov ampak se norčujejo iz njih ter jih tako obsojajo kot družbeni pojav. József Mágyar je v filmu *Mi ponosni Madžari* (Mi büszke Magyarok) v odgovorih vprašancev našel snov za duhovito satiro o pretirani nacionalni samozavesti. V igranem filmu *Želje in upanja* (Rontas es Pemenyseg) z dokumentaristično metodo, s smislom za tragikomično in z zanimivim dramaturškim pristopom sooča Domakos Moldovan dve mentaliteti, ki zaradi predsodkov zgubljajo z vidika tisto, kar bi življenje enih in drugih naredilo bolj znosno, če ne celo prijetno.

Agnes Varda pa je zbrala vso to težo, ki pritiska na sodobnega človeka na slikah ki so jih upodobili umetniki

Los Angelesa na zidovih svojega mesta. V filmu *Stena, stene* (Mur Murs) jih je spletla v poetsko sporočilo o njihovi in njeni grozljivi viziji sveta.

Nesmotrnost marsikaterega početja v našem času je kazal tudi film *Srečen praznik* (Frohes Fest) Georga Taborija, zahodnonemškega režiserja madžarskega rodu. Film je prejel grand prix. Verjetno pa je žirija dodelila prej teži kot pa njeni umetniški upodobitvi. Režiser je uporabil božični praznik in dogajanje okoli njega, da bi s pomočjo potrošniške mrzlice in brezglavega početja udeležencev v njej, ustvaril satiro o življenju v Zvezni republiki Nemčiji. Brezglava množica, ki nakupuje, da bi praznovala, je zmanipulirana gmota v načrtovani potrošniški družbi. Razumska opredelitev vsega početja je skoraj nemogoča ter je njena prisposoba z verskim praznikom, ki je v zavesti te množice celo izgubil svoj prvotni namen, šokantna. Sporočilo naj bi bilo tudi zelo radikalno. Vendar ga estetska nadgradnja ni naredila prepričljivega. Čeprav je avtor želel s posebnimi snemalnimi pristopi in organizacijo gibanja v prostoru filmsko nadgraditi svojo tezo in v gledalcu vzbuditi gnus do takšne oblike življenja, je v njej preveč sprenevedanja s kamero in v igri igralcev, da bi mu to uspelo. Tako je film zaradi nedomišljenih oblikovnih rešitev ostal le zanimivo ne pa učinkovito delo.

Podeljeni grand prix tako na nek način pravzaprav definira bero letošnjega mannheimskega filmskega tedna. Veliko zanimivih tem in ostrih tez ni našlo primerne umetniške upodobitve. Filmi so ostali le dragocena informacija o času, v katerem živimo, niso pa (razen nekaterih izjem) uspeli doseči umetniškega učinka. Tej zahtevi je popolnoma ustregel jugoslovanski film Slobodana Sijana *Kdo neki tam poje*. ki je uspel z estetskimi vrednotami svojega dela gledalce usmeriti v razmišljanje o nepomembnih malomeščanskih zdrahah, nagajanjih in izživljanjih, o nespoštovanju sočloveka, o rasizmu, o omejenosti, ki ni sposobna preseči svojo majhnost in se postaviti po robu sovražstvu, ki gnoji tla za vojne vseh vrst. Film je s svojo umetniško vrednostjo ponujal več kot čisti propagandni antimilitaristični filmi, ki so prihajali predvsem iz Zvezne republike Nemčije, ZDA, Južne Amerike in Afrike. S svojo direktno informacijo pa ti seznanjajo svet o nevarnosti vojne ter o njeni pravi podobi. Ker govore o vojni, ki je na mnogih koncih sveta že prisotna in od katere se posameznik največkrat distancira, so potrebni in koristni. Sporočilo mannheimskega filmskega tedna bi lahko takole definirali: živi z drugimi in ne sovraži, opazuj in presoja dogajanje okoli sebe. Njih pojav pa je odziv poštenega človeškega angažmaja avtorjev, prirediteljev in na koncu tudi gledalcev, ki so prisluhnili trenutku našega časa.

festivali — Hyères, od 12. do 20. september 1981

# 17. mednarodni festival mladega filma

Toni Gomišček

Vse se je začelo tistega 1965. leta. Jean-Luc Goddard je prišel spomladi v Hyères, da bi posnel svojega *Norega Pierrota*. Ni bilo prvič, da so se filmske horde zaustavile v tem malem mestu, najbolj zahodni turistični postojanki Azurne obale, toda prav to leto je njihova prisotnost dobila poseben pomen. V spletu srečnih okoliščin in zlasti zaradi zagrizenosti ljubiteljev "avtorskega filma" so se mestni očetje odločili, da bodo dali stredo nad glavo festivalu, ki želi spraviti v kinodvorane filme, za katere se komercialna distribucija ne zanima. Prvi nagradenec je bil Claude Lelouch, nato pa vedno nova imena, saj je v statutu festivala zapisano, da uvrstijo v program le prvence (ali izjemoma drugi film še "neodkritega" režiserja), prav tako si lastijo pravico, da zavrnejo vsa dela, ki so že gostovala na mednarodnih festivalih. Da pa ima vsaka, še tako stroga zapoved, svojo izjemo, ki potrjuje pravilo, smo se lahko prepričali prav letos, ko je še sveža dobitnica beneškega Zlatega leva Margarethe Von Trotta dobila tudi v Hyèresu Veliko nagrado za dve leti star film *Sestri* (Schwestern). (1)

Danes je festival mladega filma sestavljen iz dveh ločenih programov. V selekciji *Filmi danes* (cinéma d'aujourd'hui) vrte filme, nastale v okvirju običajnih produkcij. Za izbor je letos skrbel Pierre-Henri Deleau, ki se je odločil za odprtje festivala h kinematografijam tretjega sveta. Od trinajstih filmov sta bila dva iz Maroka in po eden iz Konga in Turčije, v spremnem netekmovalnem delu pa še predstavnik Slonokoščene obale. Poleg Von Trotte je Veliko nagrado ex aequo prejel tudi Gianni Serra za še en filmski podvig italijanske televizije, *Dekle iz Ulice Tisočlir* (La ragazza di Via Millelire). Zgodba o neučinkovitosti vseh mogočih centrov za socialno delo z mladimi, ki so še posebej ranljivi v procesu družbenega razsula, je zgrajena z dokumentarno verodostojnostjo (med botri filma je tudi znani italijanski novinar Ugo Zatterin), avtor pa jo je posvetil mednarodnemu letu otroka. Iskren film si je zlahka pridobil tudi simpatije občinstva in zato ne

preseneča nagrada publike. V posebnem programu se je zvrstilo še 28 kratkometražnih filmov, skoraj izključno francoskih, žirija pa je nagradila mladega Léosa Caraxa za *Davitveni blues* (Strangulation Blues).

Selekciji *drugačnega filma* (cinéma différent), ki jo je že deveto leto zapored pripravil Marcel Mazé, se bomo v celoti posvetili v nadaljevanju članka, zato še prej nekaj zabeležek o značilnostih letošnjega festivala. Predvsem velja omeniti, da organizatorji ne skrivajo navdušenja nad novim socialističnim vodstvom v Franciji in da si prav od novega vetra iz Elizejske palače obetajo pravi razcvet. Ni naključje, da je Figaro v septemberskih dneh na veliko poročal o "nezaslišanem" obnašanju kulturnega ministra Jacka Langa, ki je povsem ignoriral vsakoletno parado ameriških filmov v Deauvillu. Tisti, ki ne delijo mnenja s Figarjem, pa so prepričani, da je storil prav, saj so naenkrat vsi spoznali, kako ideološko zavraten je lahko "ameriški prijatelj". Zato pa se je Jack Lang pobrigal, da so v Hyèresu dovolj zgodaj dobili njegov pozdravni telegram in ga v velikosti manjšega plakata nalepili na najvidnejša mesta press centra. In ker Lang sam ni uspel priti v Hyères, je tja poslal svojega svetnika za filmsko področje, Francis Becka, ki je v nešteti pogovorih z novinarji nakazoval osnovne smernice dela vladne komisije za celovito kinematografsko preobrazbo Francije. In končno, tu je bil Paul Guimard, Mitterandov osebni kulturni svetovalec. Po protokolu so se morali festivala udeležiti tudi najvidnejši predstavniki varskega okrožja.

Zadnja novost letošnjega festivala se navezuje na dvorane. Direkcija festivala je imela doslej v zakupu tri dvorane komercialnega kinematografa *Femina*, med prihodki od vstopnic in izdatki za projekcije pa je bil seštevek vedno v rdečih številkah. Letos so bile projekcije v prostorih, s katerimi upravlja županstvo: v dvorani starinskega *Casinoja* za "filme danes" in v pritlični sobani *Mestne hiše* za "drugačne filme". V slednjem, dokaj improviziranem kinematografu, so bile

vse projekcije brezplačne, s tem pa tudi obisk precej večji od dosedanjega povprečja. Dodatna kvaliteta je v opremi, saj so se potrudili dobiti vse potrebne aparature za formate filmov drugačnih cineastov, torej od navadnih in super osmic do enojnega ali dvojnega šestnajstmilimetrskega traku. Poleg tega je organizatorjem končno le uspelo pogruntati najprimernejše ponavljanje programov in to po čisto enostavni formuli, A—B—C—D danes, D—C—B—A jutri in to od štirih popoldan pa vse do zaključka tam nekje okoli polnoči. Resnici na ljubo so se projekcije začele že ob dveh popoldne. Pariško združenje "drugačnih cineastov" *Collectif Jeune Cinéma* je ob desetletnici svojega obstoja pripravilo izbor iz svojega bogatega kataloga(2) in s tem poskrbelo za primeren uvod v vsakodnevna srečevanja z množstvom filmskih iskanj (39 filmov v konkurenci, enajst za popestritev, ob tem še 32 filmov iz kataloga, skupaj 82 kratkih, srednjih ali dolgih pričevanj o izkušnjah ljudi s kamero pa je že kar lep izkupiček, tako za sestavljalce programov kot za spremljevalce projekcij!). In za vzdušje, da bo šlo tokrat zares, so prvi dan poskrbeli klasični eksperimenti Maye Deren, Andyja Warhola in Brucea Baillija. Skoraj ritualni poklon koreninam avantgardizma, ki so ga v naslednjih dneh dopolnili Jean Genet, Jacques Monory, Dave Geary, Erwin Huppert, Dominique Noguez, Alain Fleischer, Stuart Pound, Ken Kobland, Maurice Lemaitre in drugi. V duhu vljudnostnih poklonov se je začel tudi sam tekmovalni del, saj je japonski režiser Kihiko Nakagawa svoji *Dve ločeni sobi*(3) posvetil francoskim gostiteljem oziroma osebno Alainu-Robbe Grilletu. Sicer pa je Daljni Vzhod prinesel bolj malo svežine v Hyères. Film dolgih kadrov *Pozno kosilo* režiserke Akiko Limure se je igral s presvetlitvami in počasnimi izostrovanji, boljši del tega polurnega nizanja "tipa", vrtnic in foteljev pa je bila glasba, nekakšen japonsko-ameriški *jam session*. Takahiro limura pa se je v svojem zadnjem fenomenološkem eksperimentu poigral z izgovorjanjem misli



Jacquesa Derridaja, "slišim sebe istočasno, ko si govorim... istočasno ko si govorim, slišim sebe". Poskus oživitve gledalcev, ki naj bi vsak v svojem jeziku ponavljali misel, je (seveda) propadel, neuničljivi limura pa se je tolažil z mislijo, da se je proces ponavljanja vršil na nivoju notranjega glasu.

Bogat izbor iz novih nizozemskih drugačnih filmov je začel *Perverzni otrok in stric*, surrealistični (sanjski) projekt slikarja Henrija Plaata, kjer je najbolj običajna sladkarija, mali bonbonček, denuncirana kot uspešen posrednik prikritega pedofilskega odnosa. Tudi Gijs Schneemann se je v filmu *Pogled na morje* odločil za uporabo posrednika, tokrat daljnogleda, ob katerem razpleta določen tip odnosov med moškim in žensko. On ima daljnogled, ona pa usmerja pogled; on ji mora opisovati, kaj vidi, nato pa se osamosvoji in samo še nemo zre proti morju in modremu nebu, kar sprejme ona tako, da si sama izmišlja njegova obzorja. Vitor Pomar je za svoj film *Moja vzgoja* uporabil manj znano besedilo Franza Kafke. Šest odstavkov angleškega teksta Spiker vztrajno ponavlja v offu (v angleščini; manjši oziroma krajši del francoskega prevoda pa ima čez ženski glas), medtem ko se na platnu jeguljasto zvijata goli telesi dveh mladeničev, gledamo v prazno sobo, dolgotrajni tek bika po ograjenem pašniku (v negativu) ali pa prisostvujemo performansom drugih umetnikov. In še en nizozemski film prvega dne: *Horizontale* elektronskega inženirja Barta Vegterha, potrpežljivo prefilnavanje belega lista papirja, namensko "plosk film, ker je tudi platno plosko, brez globine"

Francozi so bili — poleg Nizozemcev in Američanov — najštevilnejše zastopani (po osem filmov). Najbolj je presenetil Jean-Luis Gonnet s *Filmanjem Muybridgea*. Avtor se je leto dni ukvarjal z zanimivim projektom, ponovno oživitvijo gradiva Eadwearda Muybridgea. Uporabil je štirideset fotografskih sekvenec in jih združil v polurno filmsko pripoved, uporabljajoč kot vezni element vse

osnovne montažne principe. Gibanje znotraj gibanja je dodatno obogatil s počasnim, a vztrajnim približevanjem kamere fotografijam, tako da se po animaciji detajlov film konča z animacijo črno-belih polj off-setnega ponatisa. Film je bil nagrajen z nagrado zbranih kritikov (kar je bila istočasno obvezna protiutež odločitvam žirije, ki je "pozabila" dodeliti katerokoli izmed uradnih priznanj francoskim cineastom!).

Ob glasbi Bizeta in literarni predlogi Alphonsa Daudeta je Bernard Roue posnel *Arležanko*, četrtorni "črni" film z vsega skupaj dvema minutama prebliskov četvernih kadrov nagega telesa naslovne "junakinje". Frustracija "ne videti nič" naj bi stopnjevala obsesijo za "videti vse" in ostrila pogled. Naj bi...

Pierre Bressan je letos pokazal *Bele noči*. Še en film, v katerem daje v ospredje svojih preokupacij žensko. Kot pravi perfekcionist se vedno znova potrjuje v gradnji kadra, njegov zadnji film pa ostaja kljub nedvomno večjim pretenzijam le dovršen dokaz o možnostih poustvarjanja zdušja kakega Resnaisa ali Hitchcocka, toda tokrat ne za dobri stari "suspense", ampak prešeren smeh med projekcijo.

Gibanje telesa kot filmični motiv je očaralo tudi Francoisa Denisa, avtorja *Zemlje senc*. Elegantno, vendar tudi povsem *déjàvu*.

Larry Jordan je svojo kratko animacijo posvetil Vivaldijevemu "largo" in ji dal naslov *Maškerada*. John Knecht se je s filmom *Prvotna zanimanja Roya G. Biva* spustil v analizo osnovnega barvnega spektra, v filmanje svojih slikarskih preokupacij. Film je sestavljen iz devetih delov, vsak hoče biti kar najbližje "zanimanju", ki ga obravnava. Prav zato se menja tudi sama obdelava filmskega traku, od navadnega snemanja do dosnemavanj, risanja po traku, animacije ipd. Različne možnosti uporabe tehničnih/optičnih možnosti kamere in traku so zanimale tudi Jeana-Michela Maziera, ki je v angleški produkciji (R.C.A.) posnel film *Brez naslova*. S kamero izza okna hoče

avtor odkriti nek prostor, mu postaviti dodatne koordinate z zoomi, večkratnim nasnemavanjem, premikanjem kamere ipd. Podobno tudi Martin Sercombe, le da se je s kamero spustil v *gibanje*, umetno, kot je vožnja z vlakom in naravno, kot je valovanje vode.

Petero nemških filmov je dalo pečat začetku druge tretjine festivalskega filmskega "paketa". Christine Noll-Brinkmann je prinesla s seboj kar dva filma. V *Karola II* nam hoče prikazati dekle, ki se pripravlja na zanimiv (?) večer, kar sama sebi dopoveduje z božanjem bleščeče kromirane izpušne cevi mogočnega motorja. V *Prvotni sceni* pa se poskuša avtorica pokloniti Freudovi bradi in vestno snema očkovo in mamino spalnico. Oboje brez vsakršne senzibilnosti, grozotno dolgočasno. Nič boljšega vtisa niso pustili *Horizonti* Rüdigerja Neumanna, s to razliko, da je bil vsaj njegov trud spoštovanja vreden. S pomočjo elektronskega žreba si je določil 88 izmed 4.000 topografskih kart ZRN in na teh kartah (spet s pomočjo elektronskega žreba) določil koordinate, kamor se je odpravil s kamero in posnel 24 segmentov horizonta. "Kot dokumentacijo za obnovitev narave po tretji svetovni vojni", pravi. Prav tako izjemno delo je vložil v svoj film *Menjava* Christoph Janetzko, ki je iz (že spet!) pogleda skozi okno ustvaril enkraten barvni trip. Film uporablja dva osnovna kadra, povezana z *zoomom*: pogled na okno in pogled na skupino stanovanjskih stolpnic, ki jo vidimo skozi okno. Estetska vrednost filma se potrjuje tako v iskanju barvnih kombinacij kot v sosledju podob, torej z uporabo negativov, pozitivov, nadsnemavanj, filtriranj, risanja po traku in kopirne maske ter v izjemnem občutenju montažnega ritma. Film je prejel nagrado mesta Hyères, kar bi ustrezalo drugi nagradi v selekciji drugačnega filma. Pri zadnjem nemškem filmu, *Razglednicami iz Amerike* Ulricha Steina, pa je naravnost presenečalo dejstvo, kako je avtorju uspevalo združevati tihe črnobeke kadre ameriškega življenja s pravljičami, ki sta jih v angleščini in francoščini pripovedovala glasova v offu.



Pogled na morje, režija Gjis Schneemann

Drugi del nizozemskega izbora je otvoril Jan Ketelaars s *Projekcija*. V sobo moškega-samca se začno vtihotapljati podobe. Sprva se zdi, da jih lahko nadzoruje, kot pač začetek vsakega spominjanja. Podobe ga kmalu prisilijo, da se z njimi sooči, dokler jim ne podleže kot po predolgo odlaganem obračunu. Vse to ob čvrsti glasbeni komponenti, ki jo opredeljuje rezka igra saksofona. Srhljivo glasbo podob je dosegel Andras Hamelberg v nemem filmu *Crescendo*, ritmičnem, skoraj nevrotičnem nizanju kontrastnih kâdrov golega zidu. Vrtoglavo — za gledalca! *Dvojnîk* Edwarda Luykena priča predvsem o njegovi "slikarski akciji", malanju dublet in njih namakanje v morje, poslikavo ogromnega platna, razrezanju slike, (predolg) sprehod po plaži in končno potopitev vsega skupaj. Noud Kerkens pa je z *Nikogaršnje zemljo* poskusil analizirati odnos moški-ženska, tokrat preko medija-fotografiranja. Vse se konča z nenadnim samozavedanjem modela, ki noče več pozirati.

Mnogo radikalneje so analizo tega večnega odnosa med spoloma zastavile ameriške režiserke. Karin Luner-Rosen, ki je za glasbeni punk film *Zdolgočasena* prejela "posebno priznanje žirije", je namesto moškega uporabila kar njegovo imitacijo, lutko v naravni velikosti, ter ji ob zvokih PIL, Boris Policeband in drugih novovalovskih bandov zabila plastični penis v široko razprt gobec in prazno steklenico šampanjca v rit. Tako! V poduk vsem maskulinskim svinjam fašističnim. Skorajda Ferrerijeve *Zadnja ženska* v malem, bi lahko bil ta obračun z moškim, posnet na S-8, toda avtorica očitno ni tako romantično prepričana v notranjo moč žensk in zato raje konča vse skupaj s smrtjo Nje v kabini fotoavtomata. Tudi *Obleke neke druge* režiserke Karyn Kay so predvsem ženski film: ženska detektivka išče izginulo "dekle v rdečem", poslušá pričevanje o njej, se poskuša z njo poistovetiti, jo poiskati v zakotnih barih in modnih ateljejih... vse uporabljajoč znano shemo hollywoodskega črnega filma. In mogoče je prav to najbolj presenetljivo, ta povratek k

pripovednim strukturam, ki so se jih filmski eksperimenti skoraj dosledno izogibali in se jih sramovali.

Verjetno ni odveč omeniti razpoloženja z vsakodnevnih jutranjih pogovorov o videnih filmih. Nikoli kot letos se ni toliko govorilo o pripovedi, o vsebini, s katero se mora soočiti "drugačni film". Manj konvencionalizirana uporaba medija mu daje možnosti brezkompromisnega spopada s še neizbrljenimi ali nedotaknjenimi temami. Treba je sprejeti izziv družbe, saj je z izzivom filmske kamere že zdavnaj opravil Denis Arkadjevič-Kaufman alias Dziga Vertov.

Idealen spoj tehnične in vsebinske drugačnosti je uspel Kenu McMullanu, avtorju filma *Odpor*, dobitniku Velike nagrade. Film, ki je nastal pod okriljem BFI (Britanskega filmskega inštituta), je predvsem skupinsko delo. V projektu, izpeljanem iz ideje o skupinski terapiji na osnovi dveh slik iz francoskega odporniškega gibanja, so sodelovali zgodovinarji, ki so usmerili "igralce", vodja terapije pa je bil pravi psihoterapevt. Na nekaj zaporednih seansah je režiser zbral petindvajset ur gradiva, posnetega na magnetoskopski trak. Celotno snemanje je potekalo s štirimi video kamerami in s sprotnim miksanjem izbranih kâdrov. Z dodatno obdelavo, krajšanji in ponovno montažo je nastal devetdesetminutni film, ki iz prikaza verodostojnega poskusa poistovetenja z liki iz odporniškega gibanja med drugo svetovno vojno uspešno izpelje idejo o odporu do vsakega nasilja, vključno z nasiljem psihoterapevtske metode in sodobnih medijev, ki vsi gradijo na nasilni identifikaciji z nekom drugim. Prav zato se v zaključku filma "pacienti" uprejo zdravniku in režiserju ter sami izpeljejo in odigrajo tisto "rešitev", ki bi sicer morala ostati na nivoju verbalnega spoznanja. Vsebinska svežina se združuje s tehničnimi prvini, montažo, uporabo dokumentarnih posnetkov, skrivnostnih glasov izven kadra, vesci izrabljuje možnosti preslikavanja magnetoskopskega posnetka in

kratкими "šaljivimi" inserti, ki pomagajo vzdržati potrebno visoko koncentracijo. Kakšna razlika od, recimo, še enega iz neskončne serije osebnih dnevnikov Howarda Guttenplana, ki, čeprav s kamero navidezno meša po slikarski paleti, ostaja zaprt v preizkušen samovšečni model, kateremu ne dodaja nobenih novih spoznanj ali prijemov. Z edino razliko, da je svoj zadnji film vendarle naslovil nekolikanj drugače, tokrat *Očesni kontekst*, namesto "Diary".

Alain Mazars bo verjetno pri naslednjem filmu nekoliko bolj preračunljivo izbral glasbeno plat. Dejstvo je, da je njegov *Spomin na pomlad v Liao-Ningu* prav pristrčna obdelava filmskih zapisov bivanja v Ljudski republiki Kitajski, v katerem ves čas izstopajo predvsem ljudje, taki, kot jih je srečal na ulici ali taki, kot so se mu v vsej vseodpuščajoči naivnosti nastavljali pred kamero, le glasbo je šel povsem naključno iskat v domačo diskoteko in z nesrečnim izborom pokvaril vse. Vsekakor bi bilo mnogo bolje pustiti film nem, saj je montaža ujela pravi ritem spominjanja in dala dovolj močno oporo vizualni pripovedi. Sicer pa to ni edini primer vdora naivnega amaterizma. Eric Sandre se je v filmu *Oko* zadovoljil s prikazom notranjega mirnega sveta sobe in agresivnega pouličnega blišča velikih mest; oko, ki je vse to sprva ločilo, je nato vse pomešalo v eno samo spoznanje. *Coma-Prana* je zadnji filmski eksperiment Guya Trierja, ki se je po smelih dokumentarnih zapisih o rekrutiranju plačancev v Nigerijo in Biafro ter o Pragi 68. leta sedaj raje spoprijel s filmanjem snopa žarkov, kot se lomijo v barvne komponente ob prehodu skozi gladko aluminijasto cev. Čisto notranjim osebnim nalomom pa je posvečen film Jean-Pierra Cetona, *Še sem ljubil to dolino*, najverjetneje dolino otroštva, iz katere pride nekega dne vest o očetovi smrti. Ceton se s filmom vrne v dolino, jo posname, nekaj hiš, poslovlilni pejsaž,... obračun z domačim krajem je tako končan.

*Preobrazba* Faramarza Moattarja je bil prvi iranski film, prikazan v selekciji



drugačnega filma. Gre za vizualno poemo o brezupnosti domače dežele, ki je kljub uporabi dokaj oguljenih šablon eksperimentalnega filma vredna ogleda, še zlasti pretresljiva pa je sekvenca smrti ribe v puščavi. Tereza Tyszkiewicz je z *Dahom* predstavljala Poljake. V nizu vizualnih analiz razpoloženskih stanj je poskusila vzpostaviti stik med realnim in imaginarnim, poskus, ki ji je še najbolj uspel v neskončni sekvenci brezuspešnega vrtanja luknje (izpod mize/v strop?) in v oblačenju v snežnobelo vato. Stik med stvarnim in domišljajskim je iskala tudi Jaschi Klein in filmu *Na dosegu roke*, nizu metafor o osnovnih čustvih. *Giblјivim slikam* Lucy Panteli pa je edina preokupacija razbitje gibanja na pragibe. Podobno kot Muybridge, le da sto let kasneje, toda tehnično mnogo, mnogo slabše. Erika Beckman sicer zatrjuje, da je film *Izven dosega* grajen iz perspektive Henryja Jamesa: gledamo malega dečka, ki ga igra velik fant, kamera pa se ukvarja z zaznavo otroka, tako da bi se gledalčevo "odraslo" izhodišče poistovetilo z otroškim svetom. Ob vsem spoštovanju te namere je treba tudi tu dodati, da je Sezamova ulica kot neposreden referenčni model mnogo uspešnejša v tem poskusu. Doris Chase se je za svoj *Plexi Radar* poslužila synthetiziranja in mu zaupala nalogo, da združi posnetke vrteče se plastične skulpture. Uporabila je šest kamer in dosegla tehniki ustrezno hladnost posnetkov. Nasprotno je bil *Človek, ki ni mogel videti dovolj daleč* poln osebne prizadetosti avtorja Petra Rosa. V nizu petih filmskih esejev je avtor uporabil pet različnih tehnik, izbranih za podkrepitev vizualnega in/ali verbalnega sporočila, oziroma za določanje odnosa med gledalcem in ustvarjalcem, znotraj "eseja" pa med prostorom, časom in svetlobo. Najvznemirljivejši eseji so spominjanje na otroštvo ob pomolu nedeleč od visečega mostu čez Golden Gate, uspel poskus 25-kratnega naloma kadra skupine na plaži, prizori čakanja na sončni mrk in veliki avtorjev podvig, sprehod čez nosilno vrv ogromnega visečega mostu, najverjetneje Brooklyna. Avtor je za film prejel nagrado žirije, s posebnim priznanjem žirije pa so bili nagrajeni *Prazni kovčki* Bette Gordon. Gre za skoraj enourno pričevanje o ženski, ki si brezupno išče svoje mesto v sistemu obstoječih družbenih in političnih odnosov. Naslov kaže na še zadnjo uteho protagonistke, opiranje na možnost stalnega preseljevanja na relaciji Chicago-New York, ne da bi ji seveda ti prostorski premiki prinesli kakršnokoli rešitev. Zato tudi konec s pripisom, da je "junakinja trenutno na begu pred agenti FBI, ki jo iščejo zaradi sodelovanja v psevdorevolucionarni skupini".

slednjega z ostanki z montažne mize prvega. Obakrat njen glas, njene pripovedi o ljubezenskih hrepenenjih in skrbno izbrani mrtvohladni kadri kot iz revije Vogue, podobe pa le "komentarji" ali mogoče "spodbujevalci" besednih razmišljanj. "J'ai plus d'image de lui donner..." (nimam več podob, da bi mu jih dala), pravi ona v *Atlantskem človeku* in daje gledalcem pol ure trde teme. Pravico do tega početja nedvomno ima, samo škoda, da jo na njeni poti po mrtvem rokavu neznane reke spremlja vse preveč posnemovalcev.

Še dve filmajoči ženski: Isa Hesse-Rabinovitch je z *Otokom žensk* postavila prava galerijo sodobnih siren: pevk, striptizet, travestitov, oseb s podrobnja družbenega dogajanja. Sneman v Parizu, New Yorku in sem ter tja po Švici je film pravi dokument časa, zastrašujoč v svoji neizmerni iskrenosti, ki jo še podkrepljuje križec ob imenu ene izmed glavnih igralk, lepe plesalke s kačo. Umrla je nasilne smrti, ubil jo je nek moški, vendar to spada skoraj v sklop delovnih nezgod urbaniziranih siren. Raymonde Carasco pa je filmala moškega, izjemnega preprostega zidarja *Juliena*, ki se



lepega dne odloči, da si bo zapisoval svoje spomine na otroštvo in sanje. Nekaj prizorov iz vsakdana in tudi nekatere sanje so posnete s pretresljivim realizmom, polnim Julienove modrosti, privilegijem izkušenega delavca-garača, občasno pa se avtorica preveč pusti lastnim esteticizirajočim nagibom, katerih posledica so nepotrebni "korintski" okraski na čvrstem Julienovem dorskem steburu.

V informativnem programu je pokazal svoja najnovejša filmska iskanja tudi dolgoletni festivalski znanec, Jean-Paul Dupuis. Potem, ko je zadnja leta posnel kar precej koreografij, se je odločil, da bo odslej s kamero snemal le še *Speve* (koreografije pa — po naročilu). Letos je prikazal prvih pet spevov, posvečenih nedotaknjeni lepoti (3), moškosti, valovanju morja. Dupuis pristopa z občutenjem prefinjenega fotografa (zato se v črno-beli tehniki znajde bolj kot v barvah), prav tako je večina avtorjeve senzibilnosti omejena na izgradnjo kadra, tako da se strogo kodirane mikro-enote izgubljajo v ohlapni formi speva, kar občasno ustvarja obojestranski (avtorjev-gledalčev) občutek neprizadetosti do filmanega materiala.

Množica filmov, srečanj, vtisov. In vedno znova presenečenje ob izjemni energiji, ki jo žarči mali festival v Hyèresu. V odkrivanju novega in seznanjanju z manj znanimi kinematografijami imajo sedaj organizatorji namen, da bodo za naslednje leto pripravili retrospektivo drugačnega filma vzhodnoevropskih držav, pri čemer naj bi prav na jugoslovanske filmske raziskovalce odpadel levji delež programa. Mogoče pa bodo s tem končno le odprta tudi pota za trajnejšo prisotnost našega filma v obeh tekmovalnih sekcijah mednarodnega festivala mladega filma v Hyèresu, saj je dobila jugoslovanska kinematografija za dosedanje udeležbe nagrado Khalimer za film Živojina Pavloviča *Ko bom mrtev in bel* (1969), jugoslovanski desant med "drugačne filme" 1979. leta (Franci Slak, Slobodan Valentinčič, Ljubomir Šimunić in Biljana Belić + Dragiša Krstić) pa se je končal z nagrado kritike za Šimuničev *Pression*.

#### Opombe

- 1 Resnici na ljubo si vsak selektor dokaj svobodno razlaga statutarne omejitve glede udeležbe na festivalu. Za "drugačne filme" še najbolj velja načelo, da morajo doživeti v Hyèresu mednarodni festivalski debut, avtorjeva starost in filmografija nista važni. V selekciji "filma danes" pa je precej odvisno od mobilnosti samega selektorja. Že zlepa ni bilo toliko odstopani kot letos. Ob burki z Grand Prixem *Sestri* Margarethe Von Trotta je bila tu še Helke Sander, nagrajenka izpred treh let, pa še kdo s "predzadnjim" filmom.
- 2 Prav med festivalom je izšla dopolnjena izdaja kataloga filmov, ki si jih posamezni ljubitelji (krožki, šole, filmski klubi in tudi kinematografi) lahko sposodijo pri Collectifu. Krajši pogovor z ustanoviteljem, Marcelom Mazéjem, bo objavljen v eni prihodnjih števil **EKRANA**.
- 3 Pri vseh naslovih "drugačnih filmov" dosledno uporabljamo slovenski prevod iz francoščine, saj originalni naslovi filmov niso bili vedno citirani, navajanje francoskih naslovov kot originalov pa bi bilo neprimerno.

Toliko o tekmovalnem delu. Netekmovalni del (in dobršen del družabnega festivalskega življenja) pa je obvladovala Marguerite Duras, ki je letos zaključila dva filmska projekta, *Agato* in *Atlantskega človeka*,

televizija

# Jonov let

Milenko Vakanjac



Ob nastanku celovečernega prvenca režiserja Filipa Robarja-Dorina Jonov let se mi zdi potrebno spregovoriti nekaj o njegovih predzgodovini, saj le-ta na določen način ilustrira trenutno situacijo znotraj slovenskega filma. Tako Robarjev Jonov let kot tudi Slakovo Krizno obdobje sta nastala v letu, ko je normalna filmska produkcija v Sloveniji "mirovala", se pravi, da sta oba avtorja morala poiskati "zasilnega" producenta, če sta sploh hotela posneti film. Ta producent je postala televizija, ki je seveda oba projekta prikrojila za svoje potrebe, tako da sta luč sveta ugledala predvsem kot televizijska filma. To se jima tudi pozna, zlasti v tem, da sta bila v prvotni verziji posneta na 16 mm, zato so bile pri njenem presnemavanju (Slakov film je šel presnet v Pulj) na 35 mm nujne korekcije.

Resnici na ljubo je treba povedati, da bi bilo za oba avtorja veliko bolje, ko bi njuna prvenca nastala v nekih "normalnejših" pogojih, ko bi tekla neovirana filmska produkcija pri Vibi in ko ne bi bila spričo "sile razmer" kot edina slovenska filmska izdelka porinjena v brezobzirno konkurenco na jugoslovanskem filmskem trgu in reprezentiranje "realnih" možnosti sedanjega trenutka slovenske kinematografije. Tako se jima je zgodila krivica in nepopravljiva škoda, ki jo bo težko popariti.

Toda pogledimo si raje Robarjev film Jonov let. Filip Robar je glede na svoja leta, a tudi izkušnje, dokaj pozno dobil priložnost za snemanje svojega prvega celovečernega filma.

Vstop v svet celovečernega filma pri štiridesetih in nekoliko čez, je vedno dokaj tvegana zadevščina. V tem "čakanju Godota" brščas opeša marsikatera dobra zamisel, mladostni žar ali ideja. Napake se seštevajo z mikroskopsko pedantnostjo in ledeno analitičnim pristopom do avtorja in njegovega dela. Veliko manj je pripravljenosti spregledati drobne spodrsiljaje in jih benevolentno tolerirati, veliko več je nestrpnega gledanja pod prste in "objektivnih" sodb, ki so po možnosti kar "dokončne". Zadeva je še veliko hujsša, če film v celoti ni tisto, kar bi pričakovali od beckettovsko čakajočega avtorja.

Vse te nevšečnosti so se pripetile tudi Robarju. Bržkone se mu je zdelo, da je scenarij po romanu Mateta Dolenca tista filmska snov, iz katere bo moč izpeljati filmsko zanimivo pripoved, kakor tudi, da je ta scenarij priložnost, pokazati vse izkušnje in vizije, ki so se v njem kopičile skozi dolga leta čakanja.

Žal je to prva in osnovna Robarjeva zabloda. Dolenčev tekst je preprosto izven dogajanj, ki bi jih lahko pripisali današnji mladini ali pa generaciji, ki naj bi se identificirala s to filmsko pripovedjo. Svet Dolenčevih junakov (in v filmu tudi Robarjevih) je že krepko za nami, to so leta med šestdesetimi in sedemdesetimi, to je morda svet beatnikov, morda hipijev (na ljubljanski način), ni pa to svet punka, rocka in ostalih simbolov, ki bi jih mladi in malo manj mladi lahko vzeli za svoje.

V tem smislu je tudi Robarjev film bolj spominjanje na lastno mladost, brez relevance in refleksije na svet, v katerem je nastal. Ta film je na nek način konzerviran fosil določene generacije in njenih "problemov", kar pa bi hotel raztegniti in prezentirati kot univerzalni problem, veljaven za vse čase in generacije. To pa je kamen spotike in razhajanj, ki se vlečejo skozi ves film.

Robarjev junak Maks, sin uglednih meščanskih staršev, vnet zrakoplovec in potapljač (zadeva je sumljivo koincidenčna z nekaterimi avtobiografskimi potezami znane osebnosti iz ljubljanskih krogov ter morda (o, bogovi!) celo narkoman, preprosto ne ve, kam bi sam s seboj (kar je pogost problem meščanskih otrok že od Thomasa Manna dalje). Torej naš Maks ali Maks kar tako, potuje s svojimi prijatelji med vsemi Scilami in Karibdami "okrutnega življenja", polnega zoprnih staršev, zoprne policije in nekih ne pretirano inteligentnih žensk in seveda vseskozi nedefiniranega "spleena".

Uteho najde v pilotiranju, kar se mora po ne vem kakšnem (dramskem) zapletu seveda tragično končati. Preobrazba, ki jo doživi Maks, ko mora iz ozračja "civilne neodgovornosti" v objem nežnega dekleta, naj bi nas prepričala (filmsko), da gre za pomembno "življenjsko prelomnico", ki jo je treba jemati nadvse resno in obvezno.

Ta "resnost" in "obveznost" sta prej komični kot pa podlaga za tehten razmislek o psiholoških "zapletih", ki jih je deležen Maks. Bolj kot ta njegova neobveznost je filmsko neprepričljiva rustikalna nostalgija, ki obhaja Maksa ob srečanju z dekletovimi starši (nekje na Primorskem). Mesto je gnilo in brezupno (Maks pa zna poprijeti za vsako delo!).

Treba je oditi nekam daleč (po možnosti na samotni otok, neoskrunjen od civilizacije in odživeti pravo pravcato ljubezensko romanco (ob kitari in plesu ter po možnosti dobrem črnem domačem vinu).

Seveda je moč trditi, da gre pri vseh teh filmanih podvigih družinskega upornika Maksa za ironiziranje ali samoironiziranje določenih oseb in situacij, kar ponavadi filmska kritika v nobenem primeru ne doume. Toda to je zgolj hipoteza, ki ni uporabna niti za filmske začetnike, kaj šele za filmske veterane, ki imajo ambicijo, da bi njihov film jemali resno. Konec filma, hipotezo o "ironiziranju", preprosto demantira, saj s pomočjo tragičnega dogodka umesti tudi tragično dimenzijo celotnega filma, česar pa fabula, temelječa na tako šibkih predpostavkah, ne prenese.

"Prekuri" jo tako slaba režija, medla montaža in neizrazita kamera, o igralskih dosežkih tega filma ne kaže izgubljeni besed, so pač taki kot so, bolj amaterski, kot profesionalni, če seveda odštejemo "profesionalno" pilotiranje ali šofiranje, kar pa v filmski obrti ravno ne šteje veliko.

Seveda ostaja ključno vprašanje: kaj je slovenski film pridobil z Robarjevim filmom? Zanrsko sodoben film? Moderno psihološko dramo, ki bi nam govorila o svetu, v katerem živimo? Nič od vsega, kar je bilo omenjeno.

"Pridobil" je v skupnem seštevku en film več, ki pa bolj kaže in opozarja predvsem na to, da nimamo kvalitetnih scenarijev, kar pa je še huje, da nimamo pravih kriterijev, ko gre za izbiro scenarijev, ki bi jih morali (ali pa tudi ne) realizirati. Kriterij take izbire bi se moral predvsem ozirati po tistem, kar je v svetu, pa tudi že pri nas (v jugoslovanskem filmu), postalo *conditio sine qua non* dobrega filmskega scenarija. Pri tem ne gre za "pogrom" zoper literarne scenarije ali novinarske scenarije ali pa kakršnekoli scenarije, temveč za njihovo filmičnost in filmsko aplikativnost, "prevod" v filmski jezik in filmski stil. Če je ta kriterij prepuščen samo in izključno režiserju, potem mora ta le-tega voditi kaj več kot njegov subjektivni "instinkt" in "dobra volja". Prisotno mora biti tudi znanje in obvladovanje filmske obrti ali kakor je pred dnevi dejal Rajko Grlič: "...da je naš film danes predraga zadeva, da bi lahko z njo eksperimentirali!"

Tako ostaja Robarjev film bolj dokument nekega eksperimenta, ki se zavaljo že omenjenih okoliščin ni posrečil, oziroma že ne samem startu ni imel pravih možnosti, da bi se "posrečil". Temu je verjetno najmanj botroval sam režiser, kar morda zveni paradoksalno. Robar se je v predolgem čakanju na svoj celovečerni prvenec preprosto "iztrošil", filmsko "pokritje", vsebovano v njegovih kratkih filmih (nekateri med njimi so izvrstni), je bilo premajhna garancija, da bo uspel tudi v celovečernem podvigu.

Poprijel je za prvo in morda edino priložnost, ki se mu je ponudila, da posname "pravi film". Stisnjen med izbiro, ali posneti celovečerec ali čakati, se je odločil za prvo možnost.

Ta možnost se je izjalovila in sedaj Robarju preostaja, da čaka na svoj drugi film in razmišlja, kaj bi bilo v prvem lahko boljše. To čakanje pa bo lahko različno dolgo, odvisno od razmer v slovenskem filmu, te pa, kakor je znano, niso ravno rožnate in naklonjene "popravnim izpitom".

## Jonov let

scenarij: Filip Robar-Dorin po zgodbi Mateta Dolenca  
režija: Filip Robar-Dorin  
igrajo: Igor Samobor, Marina Urbanc, Maja Blagovič, Tone Gogala  
proizvodnja: TV Ljubljana, 1981

## filmi na TV

**Jaz, Pierre Riviere, ki sem ubil svojo mater, sestro in brata***(Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...)*

scenarij: René Allio, Pascal Bonitzer, Jean Jourdeuil, Serge Toubiana po knjigi, kjer je Michel Foucault predstavil Rivierovo pričevanje  
 režija: René Allio  
 kamera: Nurith Aviv  
 montaža: Sylvie Blanc  
 igrajo: Claude Hebert, Jacqueline Milliere, Joseph Leportier, Annick Gehan, Nicole Gehan  
 proizvodnja: Les Films Arquebuse Polsim Production, Societe francaise de production institut national de l'audiovisuel, 1976

"Zame je bila to knjiga past. Saj vam je znano, kako danes dolgovezijo o delikventih, njihovi psihologiji, o njihovem nezavednem, njihovih pulzijah, željah itn. Govor psihiatrov, kriminologov, psihologov o fenomenu delikvence je neizčrpen. Toda to je diskurz, ki datira nekje v letih 1830 in ima torej okoli 150 let. Tedaj, leta 1836, so imeli čudovit primer — trojni umor, in o tem zločinu so bili ne le vsi mogoči procesi, marveč je obstajalo tudi edinstveno pričevanje samega zločinca na približno sto straneh. Objava tega pričevanja je pomenila zame določen izziv tem gospodom 'psi' (se pravi, psihiatrom, psihologom,

psihoanalitikom...): vaša stroka je stara 150 let in tukaj imate primer, ki je sodoben njenemu nastanku. Kaj lahko o tem rečete?... Toda nihče se ni oglasil, da bi rekel: jaz vam lahko danes o Rivieru povem, kar v 19. stoletju niso mogli reči... Zato menim, da so današnji psihiatri v isti zagati kot v 19. stoletju. Vendar moram pozdraviti njihovo previdnost, s katero so se odrekli, da bi o Rivieru kaj povedali." (Michel Foucault v intervjuju za Cahiers du cinéma, št. 271, 1976).

To pričevanje Pierre Riviera je Foucault odkril ob zbiranju gradiva za knjigo **Nadzorovati in kaznovati** (Surveiller et



punir, Gallimard, 1975) in je nato izšlo v zbirki "Archives" pri založbi Gallimard-Julliard (1975). V odlomku iz intervjuja s Foucaultom je dovolj jasno opredeljen razlog objave Riviérovega pričevanja, tukaj pa ima ta citat nalogo opozorila na dejstvo, da je bila ta publikacija "literarna predloga" Alliojevega filma, ki pa mu seveda ni mogoče pripisati Foucaultovih razlogov. Vendar se zadržuje v zarisu, ki ga je očrtala Foucaultova misel iz uvodne študije k objavi pričevanja: da sta bila za Pierreove sodobnike sam zločin in pripoved o njem konsubstancialna, se pravi, da sta se dejstvo uboja in dejstvo pisanja prepletala kot istorodna elementa, oziroma da je postal Pierrov tekst enako, če ne še bolj pomemben kot njegov zločin.

Od tod osnovni načrt filma, ki ne skuša biti pripoved o zločinu, marveč o spominu nanj: o spominu, ki ga Allio "obnavlja" z vrsto dokumentov (izjave prič, policijski zapisnik, sodni proces, predvsem pa seveda sam Riviérov tekst), razporejajoč jih v serije konfrontacij med tem, kar pove Pierre, in kar izjavljajo priče, ne da bi šilo pri tem za spodbijanje enih "dokazov" z drugimi, marveč prej za premišljanje vidika, za zmeraj drugačen pogled na zločin in njegovega izvršilca. Toda to je obenem (in predvsem) film o spominu, ki so ga ne le tekstovno, temveč telesno obnovili sami normandijski kmetje, ki so "na kraju samem" s svojimi raskavimi glasovi in okornimi kretnjami "odigrali" to staro kmečko tragedijo. K tej njihovi "igri" se bo treba še vrniti, medtem pa bi se posvetili zločinu in Pierru Riviéru.

V Pierrovem pričevanju ni težko prepoznati "ideološkega" scenarija, po katerem naj bi se zločin pripetil kot maščevanje resnice nad silami lažnivega, ki so ženskega spola in imajo materin obraz. Pierre se namenja uničiti "žensko žival", ki oslabi vse, kar je pošteno, pravilno, resnično, se pravi, moško. Mati je lažniva — ona se pretvarja, vara, igra (npr. v prizoru, kjer se meče pred možem na tla, da ne bi zasegel njenega imetja). Oče je resničen, ker pove to, kar občuti, in ker začuti svoj propad. Pierre si bo torej zločin zamislil kot dejanje, ki naj maščuje resnico in moško (očetovo) poštenost, in srp bo njegovo orodje; on sam, Pierre, pa bo glasnik te resnice (in na tribuni sodišča) in obenem njen mučenik.

Toda ta scenarij se ponesreči — že pred samim zločinom je Pierre v dvomu in se prične vesti teatralično (ga skrbi, ker nima svečane obleke, primerne, da bi na sodišču razedel sveto resnico), medtem ko dobi "program" dejanja iznenada slepilo vlogo: in sicer z ubojem majhnega brata, s čimer je hotel Pierre vzbuditi očetovo grozo, dejansko pa je s tem le potvoril svojo meščevalno gesto. Da bi osvobodil resnico, je torej Pierre izbral masko in dvomnost, in namesto da bi bila njegova gesta jasna, je postala protislovna in povzročajoča zmedo upravičevanja. In komaj je izvršil zločin, že se Pierre ne prepozna in ne znajde več: realno, mrlič, ga zagrabi kot silovito zamajanje njegovega imaginarnega scenarija. Smisel je zgubljen in Pierre ne bo sedel na obtoženčevo klopi kot junak pravice, kar je hotel biti, marveč kot slučajen in smešen izvršilec krutega in nesmiselnega dejanja. Zdaj je ves potr, toda ne zaradi storjenega dejanja, marveč zaradi njegove nepopravljive lažnivosti oziroma neskladnosti z (ideološko) resnico (maščevati lažnivost žensk), v katero je verjel in ki je zdaj postala smešna, iluzorna.

A ta lažnost ne potre samo Pierra, ampak okuži vse, tako da se nihče več v njej ne znajde. Pierre je nepravil norec in nepravil zločinec oziroma eno ali drugo. Naprtijo mu odgovornost za zločin, potem ga razbremenijo, ne da bi mu upali prisoditi prave neodgovornosti. Tudi omilitve kazni je čista nedoslednost: če je zločinec, zasluži smrt, če je norec, pa azil, medtem ko dosmrtna ječa ničemur ne ustreza. Zato je tudi sam Pierre ne prenese, ker materializira nesmisel, grozo njegovega položaja. Hoče umreti, torej biti kaznovani zločinec. Misli, da je mrtev, torej je nor: nazadnje se obesi, kot norec in zločinec, ali niti eno niti drugo.

Vendar pa Pierreove drame ne bi želeli osamiti oziroma jo pokazati brez prizorišča strategij, kjer se je odvijala vojna med očetom in materjo. Glavni vzvod njunih taktik in strategij je bila (kot je to dobro imenovala že Riviérova sosedka) priklenjenost na imetje, vendar na dva temeljno različna načina: mati je lahko to imetje, ki ga je sicer imela le polovico v lasti, samo branila, medtem ko si je oče prizadeval, da bi ga povečal. Mati je torej že od samega

začetka v defenzivi in pri tem dvojno razorožena: najprej kot ženska in potem s poročno pogodbo, ki jo z vsem njenim imetjem vred izroči tistemu, ki ima do nje zakonsko pravico. Zato ji preostane samo ena taktika — zvižanost, pretvarjanje, nagajanje, torej prava gverila, s katero ji uspe spraviti moža na rob pameti in ob denar. Zdaj se seveda situacija preobrne in je oče tisti, ki se mora braniti: daleč od tega, da bi lahko mislil na povečanje imetja, si mora prizadevati, da bi ga sploh ohranil. Zato je tudi zmeraj prikazan pri delu, medtem ko mati nikoli ne dela, ampak se v skladu s svojo gverilsko taktiko samo nenehno premešča, da bi ga izzivala bodisi na njegovem bodisi na svojem domu (se pravi, da bi ga npr. obmetavala z gnojem ali ga zmerjala z zverino, češ da je "pustil" umreti otroka). Mati je v iznajdljivosti te svoje "nesramne" igre seveda videti dovolj neznosna in kruta, morda še toliko bolj, ker je tako prepričana v svojo zmago in polna zaničevanja do svojega bednega nasprotnika, ki se že vede kot žrtev. Mož se je boji in se zmeraj opira na druge: nič čudnega torej, če ga mora drugi rešiti na najbolj strašen način, z maščevalnim projektom angela pokončevalca, ki s srpom rušuje "moško stvar".

Odnosi med očetom in materjo so tudi prostorsko zaznamovani z dvema tipoma premeščanja, ki spominjata na gledališke "vstope" in "odhode" in se zvajata na ločitve in vrnitve: mati se po vsakem sporu z očetom zmeraj iznenada pojavi v polju, kot da bi stopila izza kulis ali vskočila kot kakšen vrag iz škatle, in vdre v neko že nameščeno sceno (kosilo, bdenje ob bolniški postelji, košnja), da bi jo zmotila in zamajala. In pri teh svojih "vstopih" nosi zmeraj določen kostim, ki karakterizira njeno "sceno" (pride kot "beračica", "objokana mati"). Očetovi "vstopi" so, nasprotno, komaj opazni, ker pomenijo večno ponavljanje iste teme (denar, imetje) in so v tej enoličnosti podobni vsakemu drugemu delu, ki ga oče običajno opravlja na polju ali v hlevu. Podobno je z "izhodi", ki pomenijo zaključek prizora in obenem napoved novega ter imajo tukaj — vsaj kar zadeva materine — vlogo suspezna: kadar namreč mati zapusti prostor, je očetu jasno, da se mora samo še bolj bati tega prostora zunaj kadra, od koder lahko mati vsak hip ponovno intervenira in mu pripravi presenečenje. Če je torej vsak materin "vstop" za očeta nov udarec, je vsak njen "izhod" nova grožnja, ki povečuje njegovo muko.

V filmu je dovolj razvidna določena dokumentarnost, ki je seveda dosežena predvsem z "igro" normandijskih kmetov, obenem pa z načinom snemanja oziroma s tem zornim kotom, ki se drži Pierrovega očesa, se pravi, tiste nujne razdalje (vzpostavljene s Pierrovim pričevanjem o zločinu), ki je potrebna za doumetje opisanega prizora — torej razdalje, ki se umešča med igralčeve kretnje in pripovedovalčev glas, da bi v njej bolje zaigralo telo v svojem naporu "utelešenja" teksta. To nas vrača k "igri" normandijskih kmetov, ki seveda ne skuša po gledališkem vzoru izraziti neko "notranje čustvo", marveč spominja prej na "gimnastično vajo" (če uporabimo ta Barthesov izraz), ki si prizadeva organizirati "muskulature strasti". Nadvse učinkovito pa je to igro opisala Danièle Dubroux (v Cahiers du Cinéma, št. 271, 1976), in sicer s figuro kmečkega delovnega konja: z njegovim težkim, majavim, z zemljo zlepljenim premikanjem, ki z zanesljivim korakom razmejuje prostor in pušča v njem svoje sledi. S prav takim ravnovesjem med telesom, kretnjami in prostorom se premikajo tudi igralci, medtem ko se zven njihovih glasov in prozodija njihovih stavkov "ujema" z udarjanjem kopit in zibanjem telesa — nekako tako, kot da bi telesa, kretnje in glasovi sledili ritmu (in njegovemu užitku) metronoma. To rmanje telesa in glasu nas lahko spomni na prizor, kjer vidimo Pierrovo staro mamo, kako po smrti Pierrovega mlajšega brata kleči v svoji sobi in udarja z glavo ob posteljo ter pri tem ponavlja "o Bog, zakaj moram tako trpeti"; ali na prizor, kjer neka priča navaja, kako je videla Pierra sekati zeljnate glave, in potem podkrepi svojo izjavo s posnemanjem Pierrovih kretenj.

Igra nepoklicnih igralcev (normandijskih kmetov) se torej zvaja na tisto nujno gibanje, ki je potrebno za "produkcijo geste", da bi se bolje razlikovala od igre poklicnih igralcev, ki nastopajo v vlogah predstavnikov zakona in institucij. Njihova igra ima vse gledališke kvalitete, kot jih ima tudi socialna praksa oseb, ki jih predstavljajo — župnikov, učiteljev, sodnikov, ki nujno teatralizirajo, kolikor so zavezani nekemu občinstvu.

**Zdenko Vrdlovec**

## Krajsanje

(Postřižiny)

scenarij: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel

režija: Jiří Menzel

kamera: Jaromír Šofr

montaža: Jiří Brožek

igrajo: Jiří Schmitzer, Magda Vašaryová, Jaromír Hanzlík, Rudolf Hrušínský, Oldřich Vlach, František Reháček, Petr Čepek

produkcija: Film Studio Barrandov, Praga, 1980, ČSSR



Jiří Menzel je za film *Krajsanje*, ki ga je predstavil na zadnjem beneškem festivalu in ki ga je začuda hitro predvajala ljubljanska televizija, že tretjič posegel po literarnem besedilu znanega češkega pisatelja Bohumila Hrabala. Njuno sodelovanje se je začelo že pri režiserjevem prvencu, *Smrti profesorja Balthazarja* (1965), eni izmed epizod omnibusa *Biseri na vodnem dnu* (naslov Hrabalove zbirke novel), nadaljevalo pa s *Strogo nadzorovanimi vlaki* (1966), ki so Menzlu prinesli Oskarja za najboljši neameriški film.

Čeprav etiketiran kot "retro-komedija", ki naj s prepletom šarma in nostalgije prikaže čas, ko so ljudje še verjeli v čarobno moč besed "znanost" in "napredek" ter bili hkrati dovolj senzibilni, da so brez naglice preizkušali in preverjali prihajajoče spremembe, je Menzlov najnovejši izdelek več kot le prijeten srednjeevropski valček na temo zgodnjih dvajsetih let. Zaprt svet podeželske pivovarne, ki jo upravlja pedanten in sramežljiv uradnik, neskončno zaljubljen v svojo prelepo, radoživo soprogo, namreč funkcionira kot prisposoba nekega širšega "zaprtga sveta", ki nam je precej bližji: sodobne družbe, njene birokratske ozkosti in spopada posameznikove volje po samouresničenju z imperativi oblastniških struktur. Na videz nepomirljivi nasprotji Menzel izpelje v optimistično vizijo upanja, svoja junaka izza zidov pivovarne odpelje v prostrano travniško zelenje, po načelu "incipit vita nova", podkrepljenem še z novico, da je na poti otrok. Toda za prihod "novega sveta" je treba najprej razčistiti s starim, razkriti logiko njegovega funkcioniranja in se šele nato obrniti proti njej. Simbolika dogodkov je v filmski pripovedi očitna: v eni uvodnih

sekvenc prisostvujemo obredu klanja prašiča sredi sončnega majskega dne (intervencija je potrebna, ker si je roznati debelušček zlomil nogo), v drugi polovici filma pa si očarljiva pivovarnarjeva žena z nerodno plesno figuro zvije gleženj in mora (na veliko veselje moža, ki jo hoče na vsak način "ukrotiti" in dokazati, kako temeljito skrbi zanjo) nekaj tednov ostati vsa nebogljena v postelji. Dodatno simbolno razkrije birokratskega reda predstavlja prihod moževega brata Pepina v pivovarniški milje — Pepin namreč ne more "normalno" govoriti, ampak lahko le kriči, kar seveda v ustaljenem redu upravnikovega doma povzroči nemalo težav. Aluzija je očitna: glasno govoriti v hierarhični ureditvi je nezaželeno, anarhični duh, ki ga v prej mirni, zaprti ambient vnašajo Pepinova prepevanja in zidove rušeča pripovedovanja družinskih anekdot, pa je zato treba zatreti, za kar je najboljši način neprestano obremenjevati kričača z novimi delovnimi obveznostmi.

V finalu se je Menzel izognil radikalni izpeljavi svojih kritičnih (resda šifriranih in s komedijsko formo kamufliranih) izhodišč in se raje usmeril v površno karikiranje nekaterih značajev (npr. zdravnika, romantično zaljubljenega v svojo lepo pacientko, in poveljnika prostovoljne gasilske brigade, ki je že kar stereotipna figura). Utišanje eksplicitno satiričnega diskurza je takorekoč na silo prekril z napovedjo "novega časa", v katerem se vse krajša — razdalje (s pomočjo radia), ženska krila in lasje pa s pomočjo škarij — ki so, če smo nekoliko provokativni, lahko tudi cenzorske škarje...

Brane Kovič

**Nemčija, bleda mati**

(Deutschland, bleiche Mutter)

scenarij in režija: **Helma Sanders-Brahms**  
 glasba: **Jürgen Knieper**  
 kamera: **Jürgen Jürges**  
 montaža: **Elfi Tillach**  
 igrajo: **Eva Mattes, Ernst Jacobi, Elisabeth Stepanek**  
 proizvodnja: **ZR Nemčija, 1979**



Film scenaristke in režiserke Helme Sanders-Brahms **Nemčija, bleda mati** uvede glas Brechtove hčerke, ki bere pesem, po kateri je film naslovljen; temu sledi glas druge hčerke, ki v offu opisuje seznanitev matere z očetom (na plesu brez glasbene spremljave, zato pa ob spremstvu dveh nacistov). Ta zunanji glas, ki je obenem hčerin in pripovedovalčev, predvsem pa glas ednine ženskega spola, vnaša razdaljo do slike, slikovne pripovedi, da bi z njo v govor o nemški zgodovini vpisal vrnitev singularnosti v zgodovino — singularnosti, ki se kaže v obliki ženske ednine oziroma simptoma, bolezenskega znamenja na materinem licu.

Toda "osnovna materija" singularnosti v filmu je igralčevo telo: od tod tudi po eni strani siromašnost dekora in osrediščenje filmskega dela na igralca (predvsem dva — Eva Mattes in Ernst Jacobi), po drugi strani pa umestitev filmske zgodbe v proces ločevanja dveh teles, ki ju veže zakon in razdružuje zgodovina. Ta proces ločevanja teles je opazen v treh ponovitvah — vsakič, ko se vrne mož z vojne — in sicer kot nemožnost telesnega oziroma spolnega stika; zmeraj pride nekaj vmes, prvič je to moževa brutalna gesta, ki odtrga gumb na bluzi (in potem še klofuta, ki bo zaznamovala mesto simptoma na ženinem obrazu), drugič otroški jok in zadnjič, po dokončni vrnitvi z vojne, vzajemno prepoznanje tujosti teles.

Vzporedno z ločevanjem zakonsko povezanih, starševskih teles, pa se krepi nova telesna in ljubezenska vez med materjo in hčerko, nedvomno najtrdneje vzpostavljena v tisti izredni sekvenci, kjer nosi mati hčerko po nemški zimi in nemških ruševinah ter vso vojno obdobje zgosti v pripovedovanje črne pravljice. Toda ta nova vez ni le ljubezensko razmerje med materjo in hčerko, marveč prej nekakšen ženski "vojni stroj", ki prečka vojno na skrajni točki svobode, obupnega, vendar plemenitega bega. Ko hčerin glas v offu reče, da jima nikoli ni šlo tako dobro kot takrat, ko je bilo vse zgubljeno, to spominja na vrhovno radost skrajnega pesimizma, kar se kaže tudi v tem, da mati ni bila nikoli tako lepa kot tedaj, ko je hodila po ruševinah; svojo mirnost je ohranila celo med posilstvom, ki se je pripetilo pred hčerinimi očmi (oziroma je ostala mirna prav zato, ker so jo posilili pred hčerinimi očmi).

Ta ženski "vojni stroj" se bo zlomil s koncem vojne in z vrnitvijo v videz normalnega družinskega življenja. Tedaj se bo materin obraz razpolovil z bolezensko masko, ki zaznamuje njen drugi beg, kjer ne potrebuje več hčerke, ker je to beg pred notranjo vojno, pred sovraštvom in obupom nad povojnim življenjem, ki si nadeva masko normalnosti, kot da se ne bi prej nič zgodilo.

Ob izhodu iz kina (oziroma Cankarjevega doma) sem med občinstvom slišal očitke na račun sentimentalnosti (tudi iz ust zahodnonemškega kritika Pflauma, ki ni maral tega filma); k temu bi rad samo dodal, da je lahko sentimentalnost tudi zavajajoča (kar je njeno takorekoč "bistvo"), saj tukaj dobro prikriva krutost pogleda — krutost, ki ne prevaja nobenega sovraštva, marveč samo obupen hlad in tujost pogleda.

## Albert — zakaj?

(Albert — warum?)

scenarij in režija: Josef Rödel  
 kamera: Karlheinz Gschwind  
 montaža: Josef Rödel  
 igrajo: Fritz Binner, Michael Eichenseer, Georg Schiessl, Elfriede Biesteiner  
 proizvodnja: ZR Nemčija, 1978



Prav gotovo ni naključje, da posamezne slike in atmosfera v Rödlovem filmu marsikdaj spominjajo na tiste "frankensteinovske" filme, v katerih je nastopal Boris Karloff, zakaj njegov junak in znameniti Frankensteinov monstrum (recimo v Whalejevi filmski verziji) imata brez dvoma marsikaj skupnega. To seveda ne velja le za tiste prizore, kjer se Albertova podoba — zaradi specifične maske, osvetlitve in izreza — vizualno približa frankensteinovski pošasti, marveč se vsaj v tolikšni meri pokaže tudi v opredelitvi njegovega položaja v družbenem okolju, čeprav je obenem jasno, da nemški režiser v bistvu parodira to "srhljivo" temo — kajpada ne v območju neposredno komičnega, pač pa na ravni strupene ironije. Slednje seveda za gledalca ne pomeni nikakršnega olajšanja, temveč ga sooči z resnično tesnobno atmosfero, ki v končnem učinku deluje prav nasprotno od kakršnekoli "horror" koncepcije, kajti Rödl ne dopušča več izhoda, ne dovoljuje več izgovora: "Saj to je samo film" in ne postavlja več pregrade med mogočim in nemogočim.

Če je bil Frankensteinov monstrum kratko malo sestavljen kot kakšen stroj, kar ga umešča v polje najbolj prozorne fantastike, je Albert "proizveden", namreč proizveden kot norec (in je v tem pogledu dobesedno "družbeni proizvod"), kar je seveda nekaj veliko bolj vsakdanjega. Pa vendar je pozicija obeh junakov skoraj identična (in to v zadostni meri utemeljuje zadevne Rödlove aluzije): oba sta potisnjena na družbeno obrobje, oba sta lastnemu okolju tako ali drugače odveč, sta tako rekoč neuporabna, celo škodljiva oziroma nevarna, in obeh se skuša družba (na neposreden ali posreden način) znebiti. Sta zrcalno nasprotje okolja, v katerem se gibljeta, in nevarna prav zategadelj, ker relativizirata ustaljene odnose in razmerja; oba predstavljata tisto točko, kjer se ti odnosi in razmerja lomijo in kjer prodira na plan resnica o družbi. Oba sta brez domovine in brez matere, tako enega kot drugega se je oče (oziroma "oče") odrekel, oba sta navsezadnje tudi spolno zatrta, blokirana, onemogočena.

Toda te stične točke, ki so — resnici na ljubo — vendarle bolj površinske narave, nas ne smejo preveč zapeljati, zakaj družbeno okolje frankensteinovskega monstruma je tako rekoč nedefinirano, zato ta figura dejansko ne deluje subverzivno; nasprotno pa je vaško okolje sodobne Nemčije, kjer vlada pridobitniška mentaliteta in kjer je vse podrejeno izrivanju tistih, ki niso "naši", ki mislijo drugače in ki se zoperstavljajo obstoječemu redu, v Rödlovem filmu socialno jasno opredeljeno. Vseskozi se natančno ve, proti komu je naperjena ost tega filma, katera je tista miselnost, ki Alberta mehanicistično tretira kot nekakšno frankensteinovsko pošast (in to nikakor ne brez rasističnih podtonov) in vseskozi je tudi jasno, da Rödl neusmiljeno obračunava z ideologijo tako imenovanega "Heimatfilma", se pravi filmskega žanra, ki je doživel svoj razcvet v obdobju nacizma, vendar tudi po vojni še zdaleč ni izumrl. Če Rödl na to podlago "cepi" frankensteinovsko atmosfero, počne to pač zategadelj, ker le-ta izvrstno ustreza monstruoznosti samega "heimatfilmskega" sveta, obenem to vendarle učinkuje kot potujitveni postopek, ki mu omogoča, da se distancira od tovrstnih filmskih koncepcij in njihovih ideološkega ozadja. Šele s te distance lahko potem dokončno obrne kopje in s samomorom glavnega junaka (ki pa ga je mogoče in najbrž celo treba razumeti — vsaj v širšem socialnem kontekstu — kot umor) razločno pokaže, da je v resnici "frankensteinovsko" to vaško okolje samo.

Bojan Kavčič



## Drugo prebujenje Christe Klages

(Das zweite Erwachen der Christa Klages)

scenarij: Margareth von Trotta, Luise Francia  
 režija: Margarethe von Trotta  
 glasba: Klaus Doldinger  
 kamera: Franz Rath  
 montaža: Anette Dorn  
 igrajo: Tina Engel, Silvia Reize, Katherina Tjalbach  
 proizvodnja: ZR Nemčija, 1977



"Christie Klages" je film, ki se dokaj nazorno uvršča v tisti tok v nemškem filmu, ki prav konstituira ta film kot t. im. mladi ali novi nemški film, od katerega se predikata "mladi" in "novi" ne ločujeta, četudi o fenomenu takšnega filma govorimo že vsaj petnajst let. Kar torej uvršča ta film v njegov kontekst filmskega gibanja, je njegovo "levičarstvo", ali politični radikalizem, ki je tista sestavina "estetike" mladega nemškega filma, ki jo določena obskurantistična filmska kritika zapopada kot "prišito" k sami estetiki filmov, in ne zapopade njene konstitutivnosti. Tej vrsti kritike seveda potem njen lastni predmet razpade v njenem ideološko razločilnem pogledu. Novi nemški film potem ne nastopa kot "enotna estetska smer", ampak kot "izredna raznolikost tem in avtorjev, ki so si po svojem estetskem konceptu različni." Vpis političnega v estetsko se z zornega kota takšne, za Umetnost zelo zavzete obravnave, kaže kot nekaj akcidentalnega (recimo pogojenega s časom), pri čem pa ne vidi, da bi prav brez vpisa akcidentatnega v formo, ne bilo niti same forme, in da bi torej n. pr. o Eisensteinu z njenega vidika ne bilo mogoče govoriti.

"Christie Klages" je po svoji filmski narativni formi na prvi pogled zelo enostaven, da ne rečemo linearen. Te narativne forme tudi ne prebijajo nikakršne digresije oniričnih in podobnih retrospektiv in lahko bi rekli, da gre za film, ki je po svoji formi dokaj asketski. Toda vse to je vzpostavljeno s samo temo filma, oziroma z artikulacijo te teme. V tej točki namreč naletimo na preobrat v razmerju med družbenim in individualnim, ki od daleč spominja na zgodnjega Godarda, toda brez eksistencialistične ali "absurdistične" komponente. Kajti subjekta, ki je v mreži družbenega, ki je vedno dano kot ideološko, "Christie Klages" artikulira kot v tej mreži orientiranega. Natančneje: ni vprašanja o recimo "etični utemeljenosti" roparskega dejanja (kar v danih nemških političnih okoliščinah nastopa kot metafora terorizma), kajti film daje dokaj jasno materialistično konceptijo o fundiranosti ideološkega kompleksa družbenega na drugih elementih, kot so etični. Etika je slej ko prej prav samo stvar subjekta, stvar konstitucije njegove želje, torej konstitucije samega subjekta sploh. Toda na drugi ravni poskus preboja ideološke zapore, ki ohranja družbena razmerja, vzpostavlja problem etičnosti, tiste

etičnosti, ki jo subjekt poskusa preboja (v tem primeru roparskega dejanja) "pozabi" vračunati, kar vzvratno reducira doseg samega dejanja in tako razkrije ideološke korenine samega radikalizma, ki fetišizira dejanje.

V filmu ta moment nastopa v dveh ponovitvah: najprej v zavrtnitvi naropanega denarja v alternativnem otroškem vrtcu, ki je bil motiv ropa in na Portugalskem, ko konzervativnost revolucionarnih kmetov odreče gostoljubje glavni junakinji filma in njeni prijateljici. Toda etični zalog mlade roparke, ki jo igralsko popolno poda Tina Engel, se vendar izplača tako, da ga zapopade bančna uslužbenka, za katero se ves čas zdi, da jo vzpostavlja namen izsleditve roparke. Iz tega pa sledi radikalistična konsekvence filma, ki legitimizira sam upor zoper dana družbena razmerja, ali če hočete: legitimizira levičarstvo, ki je karakteristika mlajših nemških generacij po letu 1968.

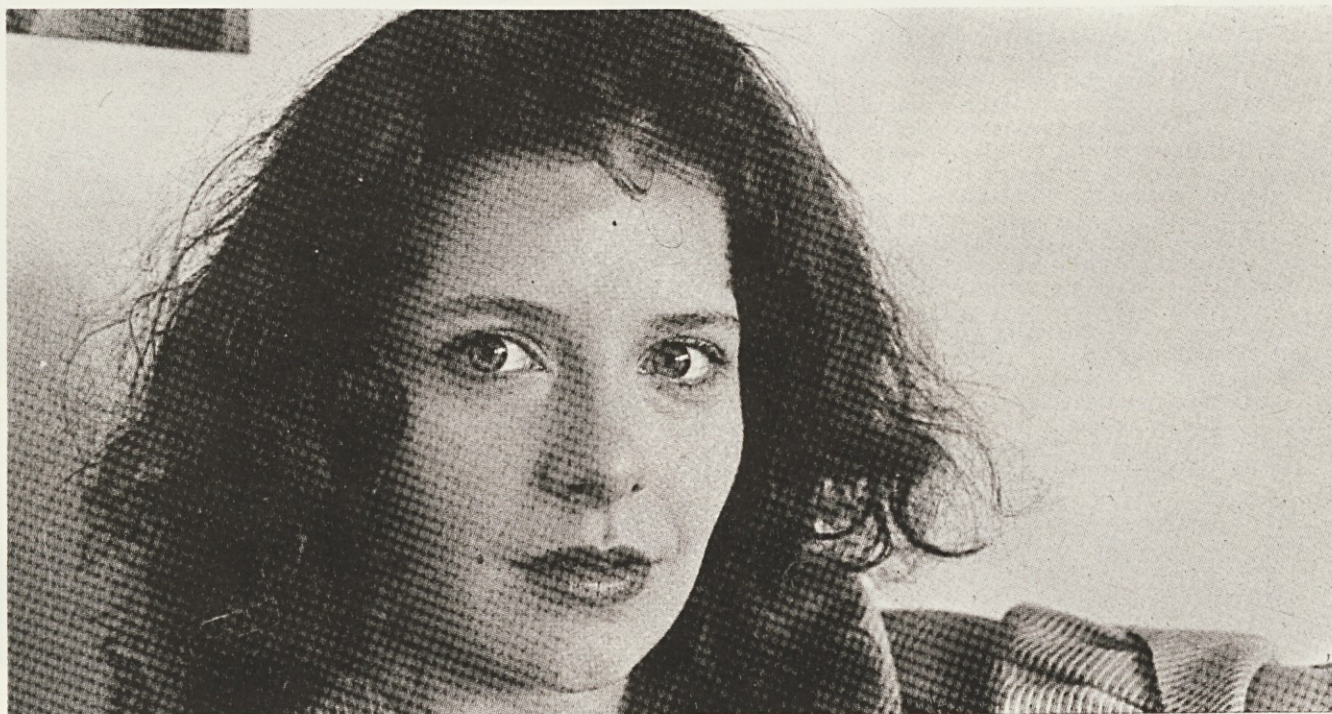
Te osnovne poante filma pa žal njeno ozadje ne izriše v zadostni razvidnosti, ampak jo prej zastre v **mélange** določene ideološke konfuzije. Tako so akterji, ki pasivno pomagajo glavni junakinji zasnovani v vse preveč velikih razponih svoje ideološke konstitucije: duhovnik, ki pridiga o Brechtu in prijateljica junakinje, ki je poročena z oficirjem Bundeswehra. K vtisu dramaturške šibkosti filma pripomore še scenarijska pomanjkljivost v nezadostnosti obdelave samega motiva roparskega dejanja.

Toda kljub temu je po svoji linearni strukturi in dovolj tekoči in jasni povezanosti profesionalno posnetih kadrov, film le "dosegel svoj namen" in je na ravni pomena dovolj nedvoumen. Ne bi pa smeli pozabiti še na en element filma, ki ta pomen podpira — namreč feminizem. Le-ta ni dan v sami motivacijski komponenti, ki povezuje celotno fabulo, niti kot "vodilna nit" (kakor n. pr. pri Agnes Varda), ampak je izrečen že s samo inherentno pogojenostjo glavne junakinje in prebija v svoji ideološki izrecnosti v scenah srečanj med junakinjo in njeno prijateljico. Oficirjevi ženi se namreč srečanje s prijateljico iz mladosti, ki je "seksualno osvobodjena", pripeti kot razpoznanje omejenosti njenega socialnega položaja.

Darko Štrajn

1 + 1 = 3

scenarij in režija: Heidi Genée  
 kamera: Gernot Roll  
 glasba: Andreas Köbner  
 igrajo: Adelheid Arndt, Dominik Graf, Christoph Quest  
 proizvodnja: ZR Nemčija, 1979



"Ena in ena je enako tri" je v vsakdanji jezik vključena matematično nepravilna izjava, katere konotacija je v performativu povsem nedvoumna in banalna. Kar nepravilnost v matematičnem pogledu sprevača v performativno resničnost je seveda udeležnost seksualnega, ki pa se prav v zatekanju v izigravanje matematične evidence kaže v svoji ujetosti v ideološko. Če je torej ta izjava dana na ravni banalne govornice, je njen pomen takšen: če imata moški in ženska seksualne odnose, ženska zanosti in rodi se otrok, torej imamo namesto dveh opraviti s tremi. Toda to pomeni, da je v "nedolžnosti" te izjave še nekaj več, kajti izjava je situirana v ideološki predpostavki, da seštevek enega in enega ni samo trojica ljudi, ampak seštevek zamenjuje tudi končni pomen seksualne zveze "enega in enega": družino. Tu pa se odpre ideološko polje "seksualne represije", ki je tako represija slej ko prej družbene ekonomije, kakor na tej bazi vzpostavljene ideologije, ki določa moškemu in ženski in otroku njegovo mesto v pravno definirani reproduktivni "družbeni celici".

Z izpostavitvijo segmenta banalnega diskurza film 1 + 1 = 3 zariše polje svoje problematike, v katerem poskuša legitimizirati feministično komponento. Tematika filma je namreč "nekonvencionalno" ravnanje glavne junakinje, ki se na vsakem korak srečuje z represijo "moškega šovinizma", ki se na ravni dialoga kristalizira v lahko razpoznavnih ideologemih, ki so vselej artikulirani imperativno. Akterka filma je igralka, torej **bi morala** paziti na kariero in se odreči nosečnosti. Akterka zanosi in **bi se morala** poročiti z bodočim očetom otroka. Nakar akterka sreča drugega moškega in **bi se morala** poročiti z njim, ker je on voljan sprejeti njo in otroka. Negativne reakcije glavne junakinje na vse te imperativne pa jasno izpostavljajo kritiki implicirano kontraktibilnost kot formo meščanske svobode. Vsi ti imperativi pa po drugi plati zadevajo pglavitne teme militantnega feminizma in film v svoji obdelavi te teme enostavno in nazorno artikulira in posledično tudi ostane v aporijah same feministične ideologije. Kot gibanje za svobodo žensk nikoli ne more zadovoljivo formulirati svojega objekta želje — namreč svobode žensk, tako film razreši svojo junakinjo v samostojnost, ki pa ne more biti nič več

kot samo negacija. Kaj je svoboda ženske nasproti "zaslužjenosti" v kuhinji, "zaslužjenosti" družini (otrokom) itn., glede na označevalni moment v samem "normalnem" heteroseksualnem razmerju, ni mogoče tudi formulirati nikakor drugače, kakor samo **per negationem**. Iz tega torej očitno izhaja, da je feminizem nujno ujet v sam ideologem svobode in se torej mora nujno zaplesti v "antifalokratizem", ali v ideologijo seksualne svobode, ki ostane v najboljšem primeru anarhoidna koncepcija. S tem pa feminizem izgubi lastnost prevratnega socialnega projekta in ostane le meščansko gibanje za emancipacijo državljanov "drugega reda". Odtod je tudi lahko pojasniti absorbcijo seksualne svobode v dani meščanski red, kar pomeni njeno vključitev v celotni red družbene ekonomije, v kateri poseben segment seksualne ekonomije sicer spremeni formo, ne spremeni pa svoje funkcije in lahko celo govorimo o prilagoditvi forme spremembam v celotnem redu družbene reprodukcije.

Film Heidi Genée pravzaprav uspešno artikulira aporetično strukturo ideologije feminizma, pri čemer njegovo filmsko "obrtno" plat seveda najbolj zadeva vprašanje nazornosti feminističnih tem v partikularni narativni strukturi. In tu je potrebno priznati, da avtorici uspe, da njena akterka ne nastopa kot "ilustracija teže", ampak, da celoten film, ki tvori kontekst ideoloških momentov, kateri opredeljujejo junakinjo filma, učinkuje kot reprezentacija konkretnih razmerij seksualne represije.

Darko Štrajn

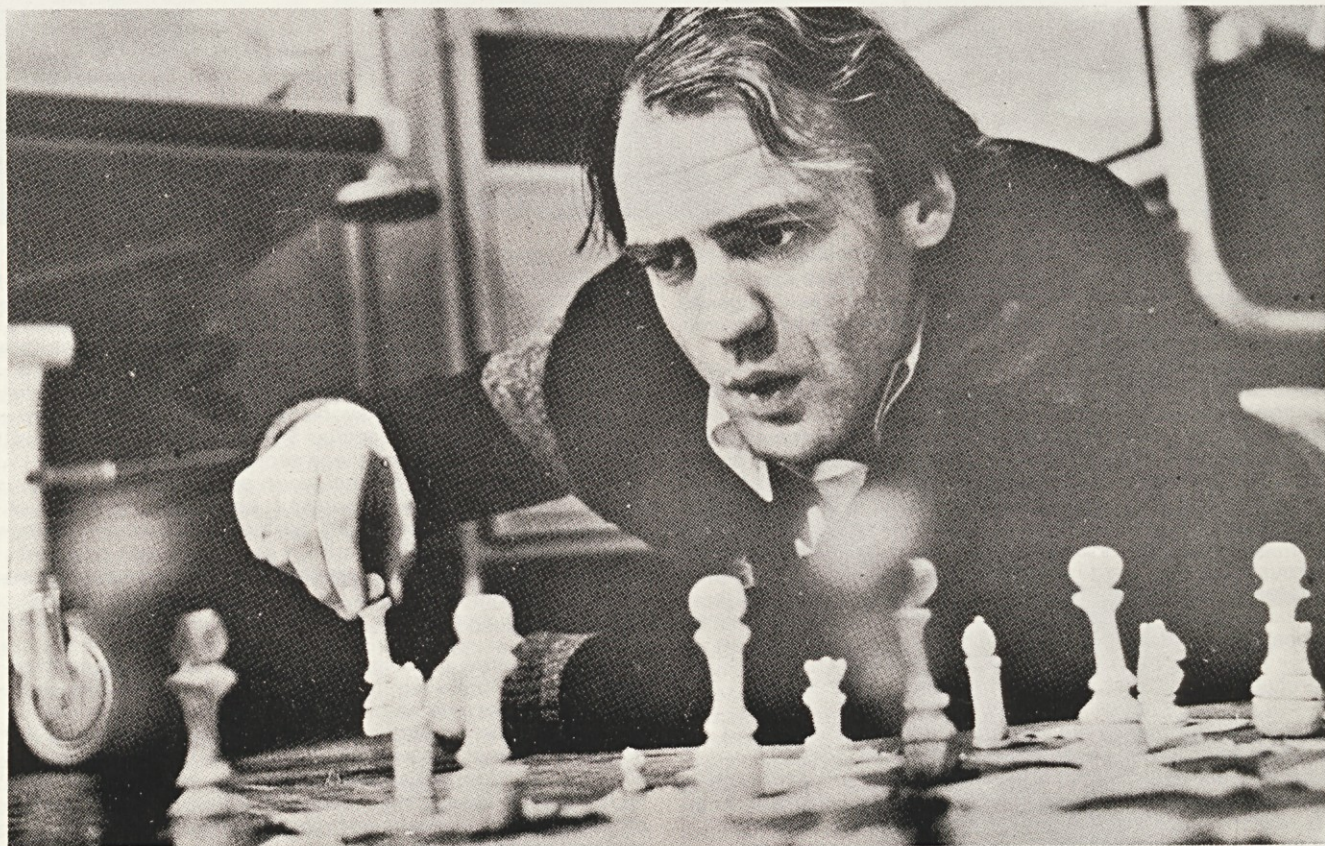
**Črno in belo kot dnevi in noči**

(Schwarz und weiss wie Tage und Nächte)

scenarij: Karl-Heinz Wilschrei, Jochen Wedegärtner, Wolfgang Petersen  
 režija: Wolfgang Petersen  
 glasba: Klaus Dildinger  
 kamera: Jörg-Michael Bladenius  
 montaža: Johannes Nickel  
 igrajo: Bruno Ganz, Gila von Weitershausen, Ljuba Tadić, René Deltgen  
 proizvodnja: ZR Nemčija, 1978

Gre za enega najšibkejših izdelkov novejše nemške produkcije, ki mu ni mogoče priznati kot olajševalno okoliščino niti dejstvo, da je pravzaprav nastal kot televizijski film, saj le-to samo na sebi še zdaleč ne opravičuje "tenke" pripovedi, šepave dramaturgije, nesmiselnih dialogov in neverjetno neizenačenih igalskih storitev (ob Brunu Ganzu, ki je kljub vsemu pokazal nekaj svojega mojstrstva, je tu še cela vrsta protagonistov — med njimi seveda nemalo znanih obrazov iz domačih logov, saj je bil film večidel posnet pri nas — katerih prispevki, če se blago izrazimo, ne učinkujejo ravno prepričljivo). Poleg tega bi lahko avtorjem filma očitali korenito nepoznavanje snovi, ki so se je očitno lotili na vrat na nos, zakaj šahovska igra (ta namreč igra "glavno vlogo") je dandanes — vsaj v sistemu tekmovanj za svetovnega prvaka, v kar Petersenov film prostodušno posega — izredno strogo kontroliran posel, biznis z dlakocepsko natančno določenimi pravili, ki vrh vsega obrača tudi precejšnja finančna sredstva. Že zgolj zaradi slednjega, pa tudi zaradi železnega sistema, ki terja postopno vzpenjanje po lestvici, so popolnoma nemogoče "padalske" akcije zasebnikov, s kakršno nam postreže film.

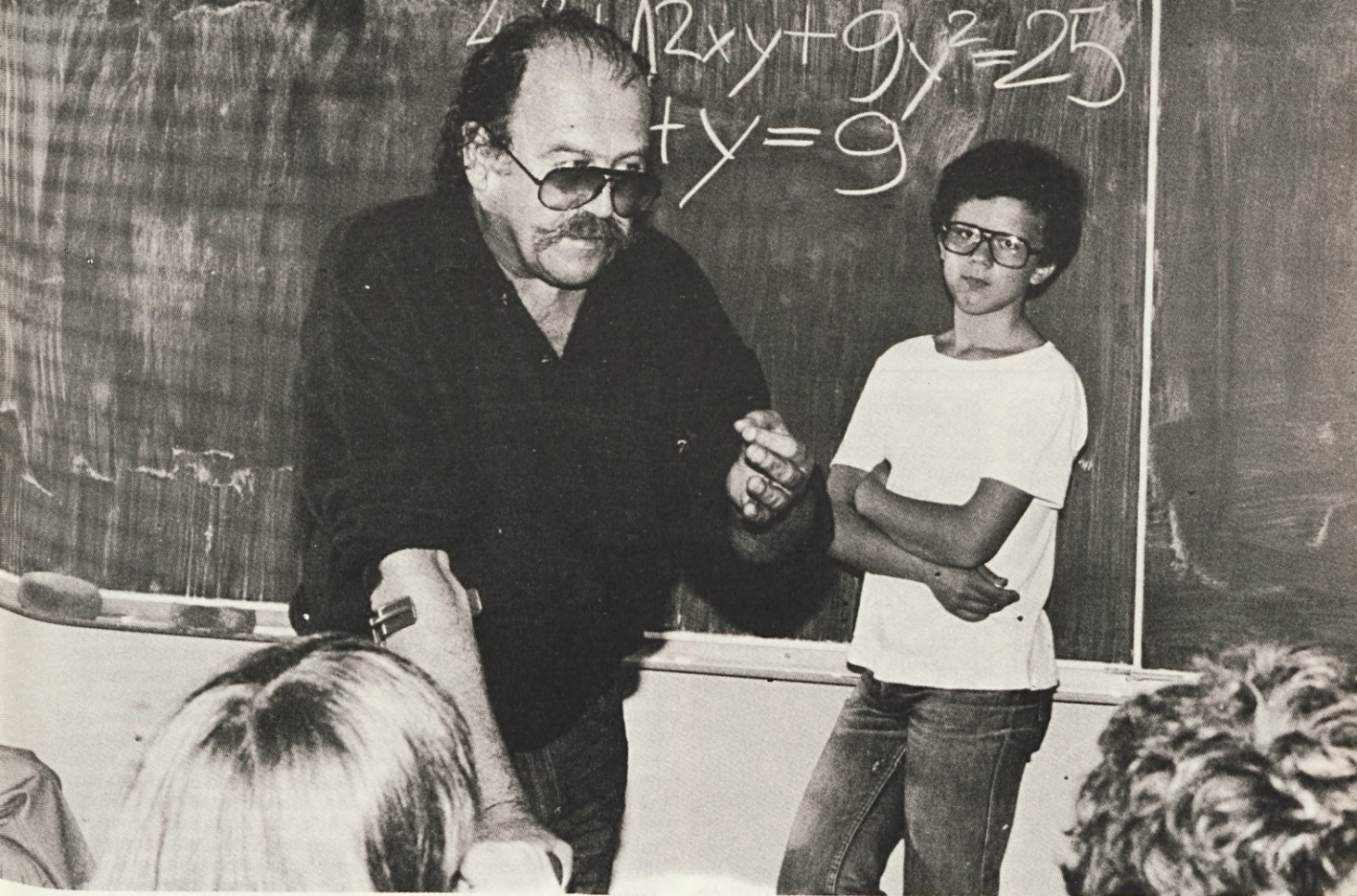
Možen je kajpada ugovor, da predstavlja šahovska igra v filmu "Črno in belo kot dnevi in noči" zgolj okvir, znotraj katerega so želeli avtorji razviti pripoved o strasti do igre nasploh, o boleštni težnji po zmagi, oblasti itd. — a žal je film tudi po tej plati prav diletantski. Ceneno psihologiziranje, s katerim skuša film nadoknaditi očitne slabosti scenarija, se namreč prav dobro ujema s skrajnje naivnim obravnavanjem šaha, cela vrsta dramaturških spodrsrljavev tako "psihološke" kot "šahovske" narave pa je zgolj nujna posledica takega pristopa. Če k temu dodamo še povprečno obrtno-tehnično izvedbo, izrazito linearno in vrh tega dokaj okorno montažo ter mestoma prav komično "pomenljive" dialoge, smo povedali takorekoč vse. Kaj nam je pravzaprav hotel povedati ta film in zakaj so ga selektorji uvrstili v izbor "Dnevoev filma Zvezne republike Nemčije" — pa ostaja slejkoprej nejasno.

**Bojan Kavčič**

O programu nemškega filma, ki je potekal od 13. do 16. oktobra v Cankarjevem domu v okviru manifestacije "Dnevi nemške kulture v Ljubljani", le nekaj opomb.

● predvsem je razočaral, za kar niti niso toliko krive ženske, ki so avtorice kar treh filmov. Kriva je ta izbira, ki je na račun "večno zapostavljenih" zapostavila avtorje, ki že imajo tak status v nemški kinematografiji — to so seveda Syberberg, Werner Schroeter in Jean-Marie Straub. Skupaj z njimi pa je bil po našem mnenju zanemarljiv še en avtor, ki snema filme z bogato mero cinofilije, ali bolje, obsedenosti — obsedenosti, ki je na delu v sami sliki kot obsesije smrti in praznine: to je Wim Wenders;

● zdaj ne gre več za program, marveč za pojem "novega" nemškega filma, ki ga je skušala "zadeti" okrogla miza ob udeležbi Münchenskega kritika Pflauma; takó okroglo mizo kot samo prireditelj jemljemo za spodbudo, da posvetimo temu fenomenu eno naslednjih števil Ekran, ki k predstavitvi sodobnih nemških filmov doslej ni veliko več prispeval kot naši distributerji.



▲ Jane Kavčič na snemanju novega slovenskega filma "Učna leta izumitelja Polža"

"Deseti brat" režiserja Vojka Duletiča ▼



slovenski film '81

## Kamere tečejo — problemi ostajajo

Že vrsto let nam je bilo jasno, saj gre do Viba filmu stvari močno narobe in pravzaprav nismo bili prav nič presenečeni, ko je predvsem organizacijsko proizvodna kriza ob snemanju projekta Dražgoška bitka izbila sodu dno, da so prav takrat dokončno izbruhnile na dan vse pomanjkljivosti in nepravilnosti, ki so leta obremenjevale to naše edino filmsko podjetje za snemanje celovečernih in kratkometražnih filmov. Ni da bi znova naštevati pomanjkljivosti in analizirali vzroke, saj je bilo o tem že veliko napisanega, strokovne ocene so dali zunanji strokovnjaki, ki so v času zadnjega leta iskali možnosti za sanacijo Vibe. Organ posebnega družbenega varstva je koncem poletja zaključil svoje delo in predlagal razrešitev. V Vibo so pričeli prihajati nekateri novi vodstveni delavci, predvsem pa je Viba dobila novega direktorja Bojana Štiha, ki je v eni osebi združil tako ekonomsko, kot tudi umetniško vodenje filmskega podjetja.

Prvi in najbolj potreben ukrep je bila zelena luč za pričetek snemanja dveh celovečernih filmov, Kavčičevega "Učna leta izumitelj Polža" in Duletičevega "Desetega brata". Podjetje, ki več kot leto dni ni funkcioniralo in so bili delavci praktično brez vsakršnega dela, je pričelo funkcionirati, toda funkcionirati v domala enakih okvirih, v kakršnih je bilo, ko je kriza izbruhnila na dan.

Tako smo lahko po eni strani radostni, da se je na področju slovenske filmske ustvarjalnosti premaknilo (pri tem naj ne razmišljamo o ustreznosti takšnih in o možnosti nekaterih drugih programskih odločitev), po drugi strani pa ne smemo pozabiti, da je ostala velika večina problemov, ki so Vibo neprestano ogrožali, še vedno nerazrešenih. Naj vsaj nekatere izmed teh problemov navržemo v razmislek.

Kakorkoli že in kakršnikoli so nadaljnji sanacijski načrti za ureditev razmer na podro-

čju slovenske filmske proizvodnje, gotovo je, da se sanacija pravzaprav še ni celovito začela. Gre namreč za dva temeljna problema, za dve dilemi, na kateri bomo morali argumentirano in dokončno odgovoriti, preden bo lahko prava sanacija stekla. V prvi vrsti si bomo morali odgovoriti, kaj slovenska družba od slovenskega filma pričakuje in v kakšnih okvirih ga za prihodnje obdobje načrtuje. S tem v zvezi je druga dilema, ki je povezana z organizacijo slovenske filmske proizvodnje. Kolikor ne razpolagamo z dolgoročnimi načrti na področju slovenske kinematografije in s tem seveda filmske proizvodnje, potem ne moremo kolikor toliko trdno začrtati obsega, organizacijske strukture in razvoja filmske proizvodnje. Prepričan sem, da smo na prvo dilemo do sedaj odgovorili dokaj megleno in neopredeljeno in nam zaradi tega tudi niso jasni odgovori, ki bi razrešili drugo dilemo.

Zdi se, katera bi bila najbolj ustrežna pot naprej. Po eni strani družba (oziroma njene samoupravne strukture) ne ve, kako in kaj naj bo v prihodnje z našim filmom, po drugi strani pa med izvajalci na področju kinematografije ni toliko poguma (ali pa avtoritete), da bi lahko ponudili lastne vizije vloge, mesta in razvoja kinematografije in filmske proizvodnje v naši družbi.

Obstoj Vibe v takšnih pogojih pomeni seveda neprestane nevarnosti, da se bodo krize na področju filmske proizvodnje utegnile ponavljati, to pa bo pomenilo vse hitrejšee hiranje tako proizvodnje kot filmske ustvarjalnosti vse do tiste stopnje, ko bomo ugotovili, da slovenskega filma teoretično in praktično ni več. Tako pesimistična napoved ima svoje korenine v izkušnjah minulih let, ko se je vsa problematika slovenske kinematografije obravnavala vse preveč površno in so bile vse rešitve, vsi ukrepi le trenutni in so

najrazličnejše krize le omilili, ali pa zakrili.

Jasno je, da čudežne rešitve ne bodo prišle same od sebe. Verjetno jih bodo morali filmski delavci (tudi redni zaposleni delavci Vibe) poiskati sami. Pričeti bodo morali razmišljati o filmskem podjetju realno, v okvirih sredstev, ki jih namenja proizvodnji filmov družba in v okviru sredstev, ki jih lahko filmsko podjetje ustvari z lastnimi silami z najrazličnejšimi dejavnostmi (naročenimi filmi, filmskimi uslugami, scenografskimi uslugami in še bi lahko naštevale). Hkrati se morajo zavedati, da so od družbe odmerjena sredstva namenjena filmski proizvodnji in le v manjši meri sedaj izredno visoki režiji delovne organizacije. Pred njimi je potemtakem naloga, da zvišajo proizvodnjo, zmanjšajo stroške in na ta način zagotovijo sredstva, ki jih potrebujejo za normalen obstoj delovne organizacije. Kolikor tega ne bi mogli doseči, in v minulih letih jim to ni uspelo, potem bodo morali delovno organizacijo temeljito spremeniti.

Kaj pa pomeni spremeniti delovno organizacijo? V prvi vrsti to, da jo bodo morali postaviti v realne proizvodne okvire, zmanjšati bodo morali število zaposlenih, odpovedati se bodo morali glomaznim, zastarelim in za vzdrževanje dragim prostorom, hkrati pa zagotoviti takšno organizacijo dela, ki bo stroške zmanjševala ob večji produktivnosti dela.

Verjetno je ta pot v tem trenutku edinole pravilna, pot, s katero se bo Viba postavila v normalne in objektivno sprejemljive proizvodne organizacijske okvire. Težko je namreč verjeti, da bi Vibi kar čez noč, ali vsaj v doglednem času, uspelo polno zaposliti tako svoje kadrovske kot proizvodne potencialne. Zaradi tega bi veljalo ta trenutek pričeti iz skromnih okvirov sedanjih ekonomskih možnosti in nato, šele postopoma, glede na razmere, razmišljati o morebitnih širitvah, ki pa bodo morale ustrezati predvidljivim ekonomskim pogojem.

Takšne vrste razmišljanja narekuje trenutna situacija v slovenski kinematografiji, ki je nepovezana, predvsem pa ni v njej takšnih dohodkovnih in samoupravnih povezav, ki bi zagotavljale njeno soodvisnost, tesno povezanost, ekonomsko trdnost, pa tudi večji ekonomski po-

tencial, ki bi se lahko pretilval znotraj slovenske kinematografije. Tako povezana kinematografija bi lahko nastopala kot mnogo bolj upoštevana vreden partner ostalih jugoslovanskih kinematografij, pa tudi navzven, do inozemskih partnerjev. O potrebnosti samoupravnega in dohodkovnega povezovanja znotraj slovenske kinematografije je bilo že veliko zapisanega, še več pa povedanega. Pa delavci v kinematografiji še do danes niso znali najti skupnega jezika in so njihovi dogovori in dogovaranja ostali le na pol poti, predvsem pa za vse povsem neobvezni. Čudno le, da se vsaka veja kinematografije pritožuje zaradi težav, s katerimi se spopada, zaradi svojega neurejenega statusa, zaradi slabih ekonomskih razmer in s svojimi težavami obrača na družbo, le malo pa razmišlja o tem, katere probleme bi mnogo laže in učinkoviteje razreševali v povezavi z ostalimi vejami kinematografije.

Pri teh povezanostih, ki jih sedaj še ni, ne bi smeli izpustiti tudi televizije, kot najmočnejšega kupca filmov, najmočnejšega prikazovalca filmov in konec koncev tudi najmočnejšega producenta filmskega sporeda za televizijsko predvajanje. Tudi televizija ne bi smela ostati zunaj povezav znotraj kinematografije, pa naj bo njen status še tako specifičen in njena problematika problematika posebne vrste. Brez vključevanja televizije predvsem v filmsko proizvodnjo kot enega močnih naročnikov najrazličnejših uslug, si namreč ne moremo predstavljati obstoja in razvoja trdne slovenske filmske baze. Težko pa je pričakovati, da bi se televizija vključevala v filmsko proizvodnjo in se z njo dohodkovno povezovala, če je ta proizvodnja organizirana stihijsko in ne zagotavlja solidnih uslug po konkurenčnih cenah. Za televizijo je bilo to že velikokrat preveliko tveganje, ki je namesto rezultatov rodilo le pleve.

Slovenska filmska proizvodnja je stekla, poleg dveh filmov obetajo do srede prihodnjega leta start še treh celovečernih filmov. Za njihovo proizvodnjo je na voljo relativno dovolj sredstev, vprašanje pa je, če jih bo Viba film, takšna kot je, zmogla posneti in ne bo prej zabredla v nove težave. Ta kanec pesimizma ob veselju, da se je v slovenskem filmu vendarle nekaj premaknilo, vsekakor ni odveč.

**Matjaž Zajec**

Dokumentarna  
kinematografija nevrščenih

Kranj, 21. — 26. 10. 81

Prva revija dokumentarnih filmov nevrščenih držav se je predstavila kot polovično izrabljena priložnost. Njeno izpeljavo je v anale naše, se pravi jugoslovanske filmsko-kinematografske prisotnosti v zdajšnjih svetovnih prizadevanjih pospremlilo nekaj točk, ki imajo pozitiven predznak, žal pa tudi približno enako število takih, ki opozarjajo na minimalno, torej pomanjkljivo in nezadostno učinkovitost te sicer dobronamerno zastavljene akcije. Med izrazito pozitivna dejstva gre šteti pobudo samo, čeprav je hkrati res, da je do nje prišlo z neopravičljivo zamudo. Gre naploh za jugoslovanski delež pri medsebojnem povezovanju in širšem mednarodnem manifestiranju ter afirmiranju filmskih prizadevanj in posebej filmskih dosežkov v posameznih nevrščenih državah in na "terenu" nevrščenega gibanja kot celote. Dvajsetletna zgodovina tega gibanja, ki ga je Jugoslavija s svojo vsestransko aktivnostjo ter s svojo pozicijo v samem jedru njegovega dogajanja ves čas intenzivno usmerjala k realnim zgodovinsko-političnim, razvojnim in kulturnim ciljem, je — več kot logično — netila pobude tudi na integralnih področjih, ki sodijo v okvir globalne politične strategije tega gibanja. Ena izmed teh področij je, kajpak, tudi kinematografija. Kot so se porodile (in bile medtem do določene mere že tudi uresničene) pobude na področju vzajemnega pretoka informacij (agencijski pool nevrščenih), na področju radio-difuzije in televizije (festival nevrščenih televizij), na področju publicistike in založništva, na posameznih znanstveno-raziskovalnih in aplikativnih področjih in pod, se je želja po organiziranju mednarodnega festivala nevrščenih kinematografij na jugoslovanskih tleh (konkretno v Zagrebu) porodila tudi na področju filmske kulture, a je žal ostala do današnjih dni neuresničena. Šlo je, kajpak, za festival igranih celovečernih filmov,

ki kratkometražne in dokumentarne proizvodnje — kot kaže ni jemal v poštev. Pobud na tem posebnem področju se je oprjel Interfilm, ki se je v sicer gosto stكاني mreži mednarodnih filmskih manifestacij in festivalov že dodobra uveljavil kot organizator bienalnih mednarodnih festivalov športnih in turističnih filmov.

Do tega trenutka sta gojila Jugoslavija in njena kinematografija (upoštevanje njeno občinstvo kot porabniško sfero) nasproti kinematografijam različnih nevrščenih držav izrazito mačehovski in celo podcenjujoče-zanikovalen odnos. Če je ta ali oni uvoznik oziroma distributer izjemoma vendarle odkupil licence za jugoslovansko prikazovanje kakega "nevrščenega" filma, lahko z gotovostjo ugotavljamo, da v nadaljnjem postopku "prometa" bodisi sploh ni bil poslan v redno kinematografsko eksploatacijo, ali pa je bil med eventualnim prikazovanjem deležen izrazito nenaklonjenega odnosa s strani gledalcev in torej tudi s strani prikazovalcev. Zatrdimmo lahko, da filmom iz sicer prijateljskih nevrščenih držav v svoji zavesti in svojem ravnanju ne pripisujemo domala nikakršne vrednosti (z izjemo poskusov njihovega afirmativnega plasmaja v zahtevnejših televizijskih filmskih ciklikih), temveč jih domala v vseh pogledih že apriorno obravnavamo kot cineastične proizvode postranskega pomena, nastale pač zunaj tokov etabliranih nacionalnih (ali multinacionalnih) "velikih" kinematografij, kar je adekvatno odnosu, ki ga do vseh tozadevnih alternativ gojijo v zahodno-kapitalističnih kinematografskih mrežah.

Le da se v našem primeru neskladje med načeli in dejanskim ravnanjem očituje v tolikanj bolj jarki in nelagodnost povzročujoči luči, še posebej, če se zavemo, da so nas pri mednarodni afirmaciji in plasmaju posameznih "nevrščenih" nacionalnih kinematografij na svojem (moskovskem) filmskem

festivalu prehiteli, denimo, sovjetski kinematografski managerji, ki so storili vse, da bi iz prestižnih razlogov dokazali svojo posebno zavzetost in skrb za razvoj in proboj novo porajajočih se ustvarjalnih jeder na afriških, azijskih in latinskoameriških tleh.

Do kakršnekoli širše ali globlje medsebojne povezanosti teh nacionalnih kinematografij, adekvatne političnim in ekonomskim povezavam samih nevrščenih držav, pa po tej (sovjetsko koncipirani) poti kljub vsemu ni prišlo. Prostor je ostal prazen in vrata vanj odprta. Ob upravičeni domnevi, da bi bila povezava nevrščenih kinematografij vendarle potrebna in smotrna, se je kot nosilka — žal doslej še neuresničene — pobude predstavila prav Jugoslavija. Glavnino te pobude naj bi seveda realiziral napovedani festival celovečernih igranih filmov iz nevrščenih držav z vsemi spremnimi manifestacijami, dogovori in iz njih izhajajočimi obveznostmi, kajti več kot očitno je, da bi bilo potrebno vzpostaviti sistem medsebojne strokovne izmenjave in pomoči, sistem vzajemnega filmskega marketinga, organiziranega šolanja filmsko-ustvarjalnega in filmsko-operativnega kadra in kar je še podobnih prispevkov k razvojni krivulji doslej nerazvitih kinematografij.

Zamisel o organiziranju revije dokumentarnih filmov iz nevrščenih držav je treba obravnavati kot sestavni del (ali delček) celotnega potencialnega projekta, katerega uresničenje pa ob sedanjih gmotnih možnostih tako naše države kot vsega nevrščenega gibanja ni v prvem planu in bo po vsej verjetnosti (kar nedvoumno obžalujemo) odloženo v odmaknejša leta. Prav zato pa je "dokumentarna" revija sama po sebi — v načelu — še tolikanj bolj dragocena, saj pomeni most čez presušeno brezno.

Očitno pa je, da jugoslovanski državno-politični mehanizem (ki filmu in kinematografiji nasploš ne namenja posebne pozornosti) tudi Interfilmovi še tako dobrodošli pobudi ni pripisal veljave, kot bi si jo zaslužila. To se je odrazilo v vseh fazah priprave in izvedbe tokratne filmske manifestacije, o kateri moramo, žal, zapisati, da vloge Jugoslavije kot intenzivne spodbujevalke teorije in prakse nevrščenosti ni kdove kako zgovorno potrjevala oziroma ji (na svojem močno stran-

skem tiru) ni bila v poseben prid. Interfilm je bil pri organiziranju udeležbe posameznih nacionalnih kinematografij ter pri sestavi repertoarja kranjske revije prepričan bolj ali manj samemu sebi, pri čemer se je moral opirati na dokaj skromne lastne organizacijske in gmotne možnosti. Zelo očitno se je izkazalo, da zgolj korespondenčni kontakti s filmsko-kinematografskimi izpostavami v različnih deželah ali institucijah nevrščenega gibanja niso zadostno jamstvo niti za udeležbo na samem "festivalu" niti za kakovosten filmski izbor, kakršnega so si pobudniki te manifestacije vendarle zamislili. Ko bi jim bilo omogočeno, da bi po nevrščenih državah razposlali svoje "odposlance", ki bi detajlno obrazložili celotno zamisel, se v vzratnem smislu naddrobno seznanili z načini in vsebinami filmske (še posebej dokumentarne) proizvodnje ter kot selektorji pomagali pri izboru najbolj ustreznih filmskih del, bi bila podoba kranjske revije zagotovo precej drugačna od te, ki nam je bila predstavljena v letošnjem oktobru. Pokazalo se je namreč — vsaj zdi se tako — da so v prenekanteru nevrščenih držav vabilo k sodelovanju dojeli napak, sodeč, da gre (v Interfilmovem športno-turističnem primeru) zgolj za "nevrščeno varianto" že tradicionalnega pregleda športnih in turističnih filmov. Tako so v razmeroma velikem številu poslali v Kranj turistično-propagandne kolute, namenjene predstavitvi naravnih lepote in zanimivosti svojih dežel, njihovih razvojnih težej in dosežkov ter nasploš vseh tistih dejstev, ki jih sleherni državno-nacionalni sistem običajno uporablja za uveljavljanje svojega vzorca. Takšnih filmov lahko v sporedu revije naštejemo več: pakistanska "Podoba blaginje", argentinski "Turizem in gospodarstvo", perujska "Dežela Inkov", iraška "Pestra dežela", kuvajtski "Napredek v Kuvajtu", egiptovski "Ples mornarjev", indijske "Nove vizije", libijska "Folklor"... Dalo bi se celo zatrdati, da so bili v večini in so, čeprav med seboj do te ali one mere različni, določali dominantno barvo gledalskih doživetij. Nekaterim izmed teh turističnih ali kar državno-propagandnih filmov seveda lahko pripišemo tudi precejšen informativno-ilustrativni pomen, saj so nas s svojo (mestoma) pretehtano pa tudi obvladano filmsko vizualizacijo stanja v posameznih deželah nadrob-

no seznanjali z dejstvi (predvsem seveda prirodnimi, etnografsko-kulturnimi, deloma tudi socialnimi, razvojnimi in političnimi) iz okolij, ki so naši vednosti odmaknjena, kar vse pa vendarle ni moglo prekriti propagandno-narocenih obeležij teh filmov — v nasprotju z našimi družbeno-kritičnimi in družbeno-angažiranimi pričakovanji. Ni sicer znano, kolikšen je v posameznih neuvrščenih državah nasploh delež dokumentarnega filma oziroma tistih njegovih zvrsti, ki bi kritično obravnavale položaj človeka v razredno strukturiranem družbenem dogajanju, z gotovostjo pa smemo domnevati, da je teh in takih poskusov v različnih neuvrščenih nacionalnih kinematografijah vendarle več, kot nam jih je prezentirala kranjska revija. (Njena izrazita pomanjkljivost je bila, da ni postregla s temeljitim študioznim prikazom oziroma opisom filmskih dogajanj v neuvrščenem svetu.)

Človeka, njegovega dela, njegovega življenja in njegovega družbenega statusa je bilo v celotnem sporedu šestih filmskih večerov (v katerih se je zvrstilo 25 filmov iz 19 različnih držav) razmeroma malo. Med filme s takšnim obeležjem lahko z večjo ali manjšo gotovostjo vpišemo: kувajtsko "Tkanje pri beduinih", ciprsko "Ciprsko svatbo", šrilansko "Petdesetletnico volilne pravice", indijsko "Čarobno vez", iransko "Slamarsko obrt", kubansko "Granado — majhno deželo, veliko revolucijo", tanzanijsko "Pravico otrok" ter jugoslovanske "Kasabe", čeprav, seveda, tudi vseh teh ni mogoče nizati pod kakšenkoli skupni imenovalec, zlasti ne pod naslov "poglavja" o družbenokritičnem načinu obravnavanja življenjskih razmer v posameznih državah ali socialnih okoljih. Dobršen del naštetih filmov je namreč razčlenjeval zgolj posamezna opravila ali običaje (tkanje, slamarsko obrt, potek svatbe in pod.), ne da bi bili njihovi avtorji do vsega tega zavzemali kakršnokoli angažirano stališče ali odnos. Dejanskega angažmaja je bilo v celotnem prikazanem gradivu izredno malo, vsaj ne tistega s poudarjenimi intelektualno-kritičnimi izhodišči. Kolikor se je vendarle izkazoval, je bil na izrazito preprosti, naivni (čeprav v svojem kontekstu simpatici) ravni, kar smo še posebej podoživeli ob tanzanijskem prispevku, neke vrste igranem dokumentarcu z naslovom "Pravica otrok", v katerem so skušali njegovi

avtorji ponazoriti zlo tradicionalistične očetovske avtoritarnosti, izhajajoče iz domala sužnjeposestniškega odnosa do otrok in žene-matere, obremenjene pa vrhu vsega še s kroničnim alkoholizmom; to in takšno mentaliteto je skušal film neposredno razkrinkati in jo — dobesedno: prek odločitev sodnika, ki je povzročitelja okrnjenih pravic svojih otrok poklical predse — tudi nedvoumno obsoditi.

A to je bil v tem oziru tudi skrajni domet!

Do prave, poglobljene in zares zavzete družbene analize socialnih dogajanj v sporedu, kot ga je razgrnila kranjska filmska revija, ni prišlo. Težiščno os sporeda smo — vsaj deloma — odkrivali v drugi smeri: na razpotjih in prelomnicah med tradicijo in programom, med starim in novim, med preteklostjo in sedanostjo, ki razkriva že tudi elemente predvidene prihodnosti. Najbolj določno je ta krč presnove razkril jugoslovanski film "Kasabe" s svojim duhovito zastavljenim kontrapunktiranjem starega in novega v tipično bosanskem okolju. (Ta film pa je, med drugim, dokazal tudi pomembnost aktivnega izbiranja filmov s strani organizatorjev takšne revije: jugoslovansko udeležbo so zagotovo določili sami, upošteva je temeljne namene celotne manifestacije; glede drugih so bili odvisni od njihove ponudbe, ki pa je v mnogočem tako vsebinsko kot kakovostno zatajila.)

Dolga vrsta neuvrščenih držav svojih filmov za tokratno prikazovanje v Kranju ni niti prijavila, mnoge pa so, kot že rečeno, prijavljale svoje filme, oprte na napačne podmene. Kar smo videli, torej ni ustreglo pričakovanjem in napovedim, vsaj ne v zadostni meri in seveda ne v celoti: veliko preskromen je bil delež avtentičnih prikazov življenjske stvarnosti v deželah, ki so slejkoprej v ospredju občega (in posebej tudi jugoslovanskega) zgodovinskega interesa na prelomnicah, kakršne uveljavlja postkolonialistično obdobje druge polovice našega stoletja, prek njih pa se s krčevitimi napori stomilijonskih množic oblikuje nova podoba zemeljskega občestva.

Filmsko beleženje teh dogajanj ima slejkoprej pomembno sporočilno in s tem tudi razvojno funkcijo.

Prva revija dokumentarnih filmov iz neuvrščenih držav temu dejstvu s svojim izborom in s svojimi učinki žal ni bila kos.

## dogodki

**Sergio Amadei — 55 let v italijanskem filmu**

Gorica, srednje veliko mesto ob italijansko-jugoslovanski meji, je znano daleč naokrog po svojem trgovskem duhu. Staro mestno jedro z opečnatimi strehami je strnjeno ob vznožju gradu, mogočne utrdbe, ki s starinsko arhitekturo zakriva dejstvo, da so jo obnovili oziroma na novo zgradili pred pol stoletja. Grad kot grad ima svojo zgodovino, povezano s krvavim zatrtjem tolminskih puntarjev in streljanjem talcev, pa tudi zgodbe o prikazni grajske dame s tropom pobesnelih psov. V prvi polovici letošnjega avgusta pa je grad zaživel v kulturnem utripu, ki so mu ga dajali filmi največjega italijanskega scenarista, Sergia Amadeia.

Filmski scenaristi so pogosto najbolj zastavljeni med vsemi filmskimi ustvarjalci. Dokaz več za to ugotovitev je samo dejstvo, da v Italiji vse do filmskih večerov, posvečenih 55-letni prisotnosti Sergia Amadeia v nacionalni kinematografiji, ni bilo organizacijsko resno zastavljene prireditve, ki bi posebej izpostavljala scenaristov delež v filmskem ustvarjalnem procesu. Prav-

zaprav so tudi prvotne zamisli goriške občinske uprave o poletni filmski manifestaciji potekale v drugačnih smereh. Tako je ena izmed delovnih hipotez sporeda predvidevala soočenja med starim in novim, recimo med *Sedmimi samuraji* Akira Kurosave in *Sedmimi veličastnimi* Johna Sturgesa. Šele ob koncu letošnje zime se je začelo resneje razmišljati o možnosti, da bi dali Gorici izvirno filmsko prireditev in kmalu po odločitvi za vrednotenje scenaristovega prispevka v filmu je postalo jasno, da je treba začeti z Amideiem. Končno: Amidei ima goriške korenine, rojen je bil 1904. leta v Trstu, mati pa je bila z obrobja Gorice, iz Solkana, ki je sedaj v novogoriški občini. Amidei sam se je rad spominjal krajev ob Soči — to je bila tudi osrednja tema pogovora z enim izmed sedanjih pobudnikov filmske manifestacije, slovenskim Goričanom Darkom Bratino, ko sta se v povsem slučajno srečala v hotelu Metropol, na FESTu 1978. leta. Ta veliki scenarist je ob ponovnem srečanju marca letos obljubil, da se bo zagotovo udeležil goriških filmskih večerov, posvečenih njegovim filmom. Na žalost ga je smrt prehitela. Umrl je v aprilu, čakajoč na inhalacije, s katerimi si je blažil astmatične napade.

Sergio Amidei je dal svetovni kinematografiji nepozabno galerijo likov. Njegovo ime je tesno prepleteno z neorealizmom in italijansko komedijo, kot pravi obrtniški mojster pa se je rad preskušal v različnih žanrih in raznovrstnih situacijah. K filmu je prišel naključno. Začel je kot statist, kmalu nato je postal masker, kinooperater in sploh je počel vse, kar je povezano z zakulisjem. Filmski scenaristiki se je dokončno zapisal sredi tridesetih let. Po podatkih, ki jih je zbral in uredil tržaški filmski kritik Lorenzo Codelli, je Amidei sodeloval pri 95 filmih. Številni med njimi so zasloveli po imenih režiserjev: Rosselinija, De Sice, Emmerja, Zampe, zadnja dva scenarija pa je napisal za Ettoreja Scolo (*Beg v Varennes*) in Marca Ferrerija (*Zgodbe običajne norosti*, po Charlesu Bukowskem).

Goriški poletni filmski večeri pa so omogočili drugačno gledanje filmov, iskanje enotnosti v dramaturgiji, v toplini dialogov, v prepoznavljivosti likov.

Organizatorjem goriških srečanj s Sergiom Amideiem je



Tatovi koles, režija Vittorio de Sica, scenarji Sergio Amidei

uspelo dobiti triindvajset filmov: večino je prispevala državna kinoteka, nekaj pa tudi polprivatne inštitucije in zasebni filmski zbiralci. Za film *Nedelja v avgustu* (režiserja Luciano Emmer) pa je kopijo plačala kar goriška občina. Teško bi trdili, da je bilo v devetih dneh prikazano vse najpomembnejše iz obsežnega Amideijevega opusa, vsekakor pa je treba priznati, da se je v teh festivalskih dneh razkril dober del zgodovine italijanske kinematografije. Naj naštejemo samo nekatere izmed predvajanih filmov: *Rim, odprto mesto*, *Paisà*, *Čistilci čevljev*, *Tatovi koles*, *Stroj, ki ubija hudobne*, *Bila je noč v Rimu*, *Povsem mali malomeščan*,... skratka, brez izjeme prvorazredna kinotečna selekcija, ki so jo dodatno bogatili filmi, nastali v medvojnem času. Mogoče še najbolj preseneča, da se je projekcij udeleževalo do sedemsto ljudi, zadnji dan pa ni bilo na gradu niti enega samega samcatega prostega stola, gledalci pa so zavzeli tudi obzidje utrbe. Ob sami kulturni vrednosti prireditve je torej največji uspeh filmskih dnevo Sergio Amideia prav množična udeležba ljubiteljev filma, pretežno Goričanov, mnogih pa tudi iz bližnjih krajev in sosednje Nove Gorice. Vsekakor bodo morali organizatorji še posebej proučiti fenomen obiska, ki je presegel vsa, še tako optimistična pričakovanja. Redkokdaj in redkokje si je kinotečne filme ogledalo toliko ljudi. Goriški župan Scarano ni za-

man v zaključnem govoru laskal gledalcem: "Vi ste krasna publika!" Po ocenah je bilo na grajskih filmskih projekcijah približno 7.000 gledalcev. Res je, da puljska arena pospravi to število v enem večeru, toda novi filmi so vse kaj drugačna vaba od starih, zaprašenih filmskih kolotov. Tega so se zavedli tudi organizatorji, goriška občinska uprava, ki so se odločili za prost vstop in brezplačno publikacijo festivalskega kataloga. Prireditve sama ni bila pretirano draga: ureditev prostora s petsto sedeži, najemnine filmov, tiskanje plakatov, kataloga in drugih materialov ter stroški posveta o liku in delu Sergia Amideia, vse skupaj ni preseglo dvaindvajset milijonov lir. Vendar je bil denar dobro investiran in po prvih skromnih napovedih, da bo letošnja retrospektiva samo prva iz serije, se sedaj že uradno govori o institucionalizaciji nagrade mesta Gorice za scenarista debitanta ter za uveljavljenega scenarista v italijanski kinematografiji in o nagradi za tujega scenarista. Nagrada bi nosila ime Sergia Amideia in bi jo podeljevali ob vsakoletni poletni filmski prireditvi.

Prav tako vsakoleten naj bi bil tudi posvet o scenaristiki. Letos so se na delovnem srečanju zbrali predvsem prijatelji in sodelavci Sergia Amideia in osnovni ton pogovora je bil nujno prežet z živimi spomini na tega velikega scenarista. Alberto Sordi, Nanni Loy, Carlo Li-

zzani in drugi so z anekdotami orisali lik Amideia kot zahtevnega tovariša, vedno superiornega s svojim srednjeevropskim poreklom, prepričanega, da so vsi ljudje na njegovem inteligenčnem nivoju in nato besnega, razočaranega nad pomanjkljivo izobrazbo drugih. Amidei ni prenesel povprečnosti. Od sebe in drugih je zahteval popoln angažma, vse sile je vpregel v potešitev svoje neizmerne radovednosti, opazoval, se pogovarjal, iskal nova spoznanja, ki jih je znal potem mojstrsko oblikovati v filmske scenarije, polne izkušenj resničnega življenja. Sicer pa je prav Sergio Amidei vnesel v italijanski film novo politično komponento, antifašizem. Režiser Nanni Loy je celo prepričan, da so Italijani postali antifašisti šele s pomočjo filma in to tistega filma, ki ga je zasnoval in stalno nadgrajeval Amidei. S filmi kot *Rim, odprto mesto*, *Bila je noč v Rimu*, *Paisà* ali *General Della Rovere* je slikal drugačno podobo medvojnega Italije. Znal je oblikovati filmska sporočila, ki so utrjevala razmajano tovarštvo, dvigala ponos človeka z ulice, krepila vero v lepši jutri in v srečo, ki lahko pride samo z delom.

Končno, Amidei je bil tudi dober učitelj. Ob njem so se kalili Age Incroci, Furio Scarpelli, Carlo Lizzani in drugi znani italijanski scenaristi. Njihova imena bomo po vsej verjetnosti zasledili na naslednjih poletnih filmskih srečanjih na goriškem gradu. Prireditelji pa ne skrivajo želje, da bi se tudi mednarodno odprli in občasno gostili filme vzhodnoevropskih kinematografij oziroma scenaristov. S tem pa bi se le še bolj utrdil pomen mesta Gorice v procesu spoznavanja in zблиževanja kultur različnih izvorov in vsebin, torej kot mesta, ki se zaveda svojih odgovornosti in prednosti, izhajajočih iz statusa mesta ob meji in jih zna tudi koristno uveljavljati.

Toni Gomišček

filmska dejavnost  
ZKOS

Poročilo  
o seminarju/  
laboratoriju

### Koncept

Delo in načrt seminarja/laboratorija sta bila zasnovana prav v omenjeni dvojnosti seminarja in laboratorija, teorije in prakse znotraj filmskega medija, analize posameznih elementov strukture (filma) in konstruktivne (kreativne) sinteze.

Šlo je za izstop iz priučenih matric razumevanje in tolmačenja filma, strukturiranosti filmskega jezika, ki ga ponuja in določa mass media z vsem svojim (vplivnim) aparatom. Izstop in sestop sta bila možna šele skozi (samo)premislek vseh elementov komunikacijskega kanala avtor/film/svet, kar pomeni preverjanje "razmerja" do sebe, medija in sveta.

Vloga *seminariuma* (lat. drevesnica, sadilnica, vzgajališče) je bila zasnovana tedaj izključno na študijski (avto)refleksiji posameznih elementov in razsežnosti (današnjega) bivanja, elementov in strukturiranosti filmskega medija, nadalje ideologiji(-am), ki zakriva(jo) podobo sveta. Interdisciplinarna obravnava je šele lahko razprla sicer zastrt in programiran (konzumno) odnos do sebe, medija in sveta, premislek posameznih elementov je šele lahko pokazal njihovo razsežnost in pomen filma, kot medija in kreativne možnosti. Pokazalo se je (kot nujno), da je višja vklopljenost v filmsko kulturo, nujno pomenila tudi rigidnejše in ožje razumevanje in uporabo samega medija (in kajpada tudi sebe skozi medij). Šele redukcija k temelju in árhe-pomenu je omogočala ustrezno in nemanipulirano (neprogramirano) uporabo in čutenje (sveta) skozi film, kar pomeni, da je bil izvršen sestop k popolni odprtosti in nekodificiranosti (filmskega) artikularanja. Odprtost v polju (filmske) artikularacije je pomenila tudi odprtost in svobodo v razmerje "sebe" do (bivajočega) sveta. Ali rečeno drugače: šele odpiranje in izstopanje iz (nekritično) naučenega in povzete-



Bila je noč v Rimu, režija Roberto Rossellini, scenarij Sergio



ga, v svobodno oblikovanje materiala, je avtorjem omogočalo odpirati novih razsežnosti v oblikovanju filmskega materiala in percipiranja (bivajočega). Sele skozi ta proces "osvobajanja" in vračanja v temeljno, pa je bila tudi izgradnja seminaristov v avtorje (augere, lat. rasti, povečati...), zmožne odprte kreacije in ne zgolj mimetičnih gest v smislu igranja kvazi profesionalnega, kodificiranega, filmanja. Napak pa bi bilo razumeti ta proces odpiranja in razmišljanja o mediju, sebi in svetu kot zgolj informacijo, najmanj v smislu in-formo, saj bi potemtakem šlo le za pre-formiranje v zgolj drugačne ustvarjalne okvire. Opozoriti je nujno tudi na pričakovan in dosežen premik iz pasivnega (predprogramiranega, nekritičnega, nereflektivnega, manipuliranega) konzumnega tipa, v (emisivni) kreativni tip, četudi je bilo med seminaristi nekaj (literarnih, filmskih) ustvarjalcev, kjer pa je bilo opaziti premik v mišljenju predmeta ustvarjanja.

mi tekočega filmskega sporeda — Polnočni ekspres; ob vseh teh projekcijah so se razvijali pogovori o filmski strukturi, človeku, ideologijah, svetu, kreativnem procesu ipd. V predavanjih se je neposredno dotikalo problematike in vprašanj sodobnega filmskega izraza, elementov filma, dramaturgije, montaže, žanrov, fenomena filma, ideološke manipulacije, komunikacije, čistega filma, političnega filma, percepcije, literature, vprašanja moči, bivanja ipd. ipd. Predavanja so se dogajala na poti k temelju posameznih stvari in tem, niso bila informacija, ampak so slonela na odprtem mišljenju predavanega, problematiziranju tradicionalnega, analiziranju danega. Sele tako, skozi stalno pro-vokacijo, preverjanje je bilo moč sestopiti v drugačno, netradicionalno, nezmanipulirano gledanje oziroma spregledati manipulacijo, sterilum tradicije ipd. V seminarskem delu so sodelovali T. Rački, M. Milavec, I. Obrenov, Ž. Žilnik, K.

mentov, lastne pozicije ipd., iskanja nove vloge medija, sebe-v-svetu in pozicije (bivajočega) sveta. 2. Laboratorij je vključeval 600 m črnobelega traku (ki mu je potekel rok trajanja že pred dvema letoma!) 16 mm, dve tonski kameri in eno običajno; na TV Ljubljana so bile dostopne montažne mize v sodelovanju z montažerji, ki so bili hkrati instruktorji; prav tako so bile na razpolago montažne mize in sodelavci podjetja VIBA FILM. Laboratorij je razpolagal s projekcijsko dvorano na VIBI! V raziskovalnem delu so bili vključeni tudi trije profesionalni snemalci, ki so funkcionirali v vlogah instruktorjev/snemalcev. 3. Pri raziskovalnem delu so bili udeleženci razdeljeni v pet raziskovalnih skupin; vsaka je bila izbrana po ključu raznorodnosti: različna starost, (filmska) predizobrazba, usmerjenost, regionalna pripadnost ipd. so bila določila, ki so oblikovala skupine tako, da je bilo ustvarjenih petero dovolj neeksponiranih delovnih skupin, brez nekega "vnaprejšnjega" ustvarjalnega karakterja. Vsaka raziskovalna skupina petih si je izžrebala delovni naslov, tako, da naslovi niso bili izbrani po intencijah posameznih skupin, ampak so bili postavljeni provokativno — kar terja "odprt" odnos do teme, izbora filmskih elementov, iskanja lastnega mišljenja in (ob)čutenja teme (sveta). Laboratorijske teme so bile:

1. Ljudje—potovanja
2. Ženska (igrani film)
3. Moški (igrani film)
4. Bistro
5. Ulica—jutro

Teme so bile opredeljene — dve kot igrani film/raziskovalni projekt, ostale tri kot dokumentarni/žanrski ipd. pristop. Vsaka skupina je dobila za raziskavo teme 120 m filma, možnost sodelovanja snemalca, osvetljača, in ostale tehnične usluge. Skupne so bile samo formalno enotne; če je bilo znotraj skupine več ustvarjalnih konceptov se je dopuščala možnost več variacij na temo, več videnj teme ipd. Od skupin ni bilo zahtevano predložiti scenarij, ali izdelovati snemalne knjige. Skupine in posamezniki v raziskovalnih skupinah so imeli možnost stalnih konsultacij z mentorji in predavatelji na seminarju, vendar se je insistiralo na doslednem "nevplivanju" mentorjev in predavateljev na razisko-

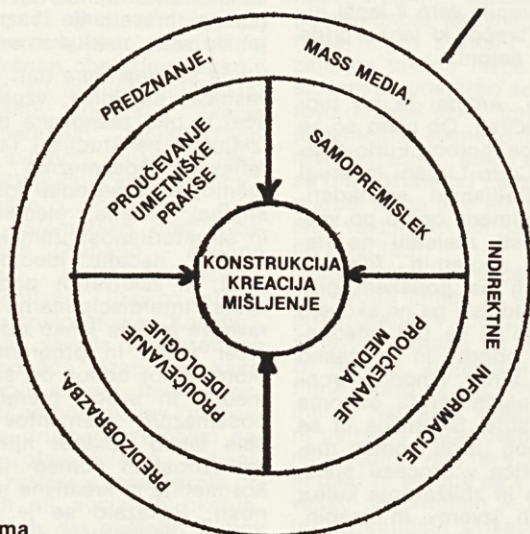
valne projekte, oziroma avtorje, četudi se je nemalokrat pojavila močna težnja laborantov po iskanju izhodišč in pristopov pri omenjenih zunanjih sodelavcih, kar je kazalo na težavnost in problematiko odprtosti v medij in svet, pomanjkanje kotstruktivne samozavesti ipd.

Pri laborantskem raziskovalnem delu so se skupine same dogovarjale glede spojojanja tehnike, sodelovanja s snemalci in ostalimi sodelavci. Pri tem so nemalokrat nastale čisto tehnične težave (zamude, izpraznjeni akumulatorji, manjkajoči snemalci ipd.), kar pa ni bistveno vplivalo na potek in kvaliteto dela. Vzoredno z laboratorijem je tekel seminar, predvsem projekcije in razgovori, ki so bili hkrati samopremislek tekočega dela raziskovalcev, tako da je bila skupina stalno v procesu oblikovanja: kretivno in reflektivno in niso nastajali zastoji in časovni žepi, ki bi mrtvilo delo, čeprav je bil v tej fazi seminar (skozi predavanja) že v izteku.

Vsi filmski projekti so bili posneti pravočasno, tako da je na razvijanje v TV Zagreb odšel ves material naenkrat. Filmi so bili razviti v enem dnevu! Montaža se je dogajala na TV Ljubljana in na VIBA filmu. Vsi filmi so bili zmontirani v času trajanja laboratorija. Trije projekti so bili v tem času opremljeni tudi z zvokom; za ostala dva obstaja možnost nadaljne obdelave in zvočne opreme. V laborantskem delu lahko rezimiramo:

1. Razmerje med posnetim materialom in uporabljenim je bilo minimalno
2. Tehnično je bil posneti material, glede na starost filma, dovolj kvaliteten.
3. Montažni proces je bil za laborante ne le izobraževalnega, ampak tudi ustvarjalnega pomena.
4. Filmski pristop k temam je pri nekaterih skupinah, oziroma avtorjih pokazal zanimivo svežino in izvirnost; pri drugih je to veljalo predvsem za sam proces (kreativnega) dela. (Laboratorij je imel namreč credo: ni nujno narediti končnega izdelka, takó ali takó razumljivega in sprejemljivega, ampak je pomemben sam PROCES dela s filmskimi elementi, ČUTE-NJE skozi medij ipd.).

V laboratorijskem raziskovanju so kot strokovni sodelavci in mentorji sodelovali: R. Čok, B. Vrhovc, A. Zupan-



Shema seminarskega postopka

### Realizacija

Realizacija "mišljenskega premika" je obsegala obravnavo fundamentalnih vprašanj in soočanj znotraj vsakdanjega bivanja, razumevanja in mišljenja medija in sveta. Predvajano je bilo približno 27—28 ur filmov (celovečerna filma AKCIJA, VESNA, filmi Žilnika, Godine, ŠKUCA, Obrenova, filmi s prejšnjih seminarjev, amaterski filmi Minifilma, dva TV filma, Bunuel, filmski happening S. Valentinčiča, gledali so se fil-

Godina, P. M. Jarh, J. Dolmark, J. Kavčič, M. Rožanc, L. Kralj, B. Vrhovc, B. Štrboja, B. Žorga.

### Laboratorij

(lat. laboratorium — delavnica, preizkuševalnica, prostor namenjen za znanstvena raziskovanja...)

1. Sele po seminarskem/premišljevalskem sestopu v bistvo medija, lastne vloge v svetu in svetu sploh je bilo možno začeti ponovno strukturiranje filmskih ele-

mentov, lastne pozicije ipd., iskanja nove vloge medija, sebe-v-svetu in pozicije (bivajočega) sveta.

čič. J. Rus. J. Stare, J. Jauh. M. Milavec. I. Obrenov, B. Štrboja, B. Žorga, P. Milovanovič Jarh, Z. Žilnik, S. Valentinčič, J. Horvat.

### Seminar/laboratorij

1. Na seminar/laboratorij je bilo prijavljenih 30 slušateljev, na praktično delo je bilo sprejetih 25, ostali so poslušali teorijo.

2. Seminaristi so bili večinoma študentje, srednješolci, nekaj je bilo uslužbencev, delavcev in učiteljev. Povprečna starost je bila okoli 25 let.

2. K sodelovanju so bili vabljeni vsi filmski klubi, krožki, neprofesionalne avtorske skupine in posamezniki iz predhodnih seminarjev ZKOS za film.

Seminar/laboratorij je bil objavljen v Tribuni, Mladini, Radiu Student, razpis zanj je bil poslan vsem občinskim konferencam ZSMS in vsem občinskim zvezam kulturnih organizacij in zamejskim organizacijam.

4. Kotizacija za seminar je znašala (samo za udeležence laboratorija) 450.- din.

5. Za seminar/laboratorij je ZKOS namenila po svojem programu 64.000,00 dinarjev. S sodelovanjem in *gratis* uslugami TV Ljubljane, podjetja VIBA FILM, Akademije za gledališče, film in TV v Ljubljani in TV studijem Koper, je seminar realiziral vsaj za 130% obsežnejša sredstva, kot pa je zanj namenila ZKOS v svojem programu!

Seminar/laboratorij je obsegal pribl. 27—28 ur filmskih projekcij in okoli 130 ur predavanja, pogovorov, konzultacij, filmskega ustvarjanja in premišljevanja.

Seminar/laboratorij se bo nadaljeval s poskusom svobodne filmske katedre, ki jo pripravljata ZKOS/ŠKUC

Seminar/laboratorij so oblikovali Peter Milovanovič Jarh v sodelovanju s T. Račkimi, B. Žorgo, B. Vrhovcem, J. Jauhom, R. Čokom in F. Slakom.

Seminar/laboratorij je produktivno črpal iz konceptov filmskega dela priobčenih v Media Methods in iz spisa J. Hribarjeve PROJEKT MIRANO 76 (EKAN '78 št. 5/6) itd.

Peter Milovanovič Jarh

### filmska dejavnost ZKOS

Seminar za filmske pedagoge srednjega izobraževanja

Koper, od 6. do 11. julija 1981.

Začelo se je šolsko leto, ki predstavlja nekakšno kulturno-zgodovinsko znamenitost: prvič v zgodovini slovenskega šolstva bodo vsi učenci srednjih šol, tisti s skrajšanim programom in tisti s celotnim programom, spoznali celotno pahljačo umetnostnih zvrsti, od klasičnih-glasbene in likovne vzgoje do gledališča, filma in plesa.

Tisti, ki so sodelovali pri sestavljanju učnih načrtov za te nove predmete smo si predstavljali, da bodo šole sodelovale s strokovnjaki za posamezna področja. En strokovnjak bi lahko zadoščal večim šolam. Praksa pa se je izkazala, tako kot se to nemalokrat zgodi, za drugačno. Novi programi srednjega izobraževanja so pokazali, da imajo učitelji slovensščine še nezasedene ure in šole so jim ponudile za dopolnilo poučevanje umetnostne vzgoje. Tako je bila struktura poslušalcev, ki so se med poletnimi počitnicami zbrali v Kopru precej drugačna od tiste, kakršno smo si prvotno predstavljali.

Filmski seminar je bil "poročen" z gledališkim in plesnim. Vsi trije so tekli hkrati in čeprav so organizatorji predvideli povzetke je bilo pri seminaristih čutiti hudo raztrganost, saj je bilo zelo veliko takih, ki naj bi prevzeli na šoli celotno umetnostno vzgojo in so imeli ves čas občutek da nekaj zamujajo. Tako so nastale skupine "krožečih" seminaristov, ki so potovali od zvrsti do zvrsti in bi bilo treba ob prihodnji organizaciji takega seminarja razčistiti vprašanje, če le ne bi kazalo omogočiti udeležencem, da spremljajo program vsake zvrsti nemoteno od začetka do konca.

Koper, natančneje rečeno Dom učencev se je izkazal kot zelo obljudeno področje kamor bi prej sodil seminar za učitelje nemščine. Tako bi za prihodnje seminarje bilo vredno razmisliti, če jih ne bi organizirali v kakih bolj perifernih področjih in

tiste dele seminarja, ki niso vezani na projekcijsko tehniko, odvili v obliki šole v naravi.

Učna tehnologija je dobila na tem seminarju veliko vlogo in organizatorji smo opazili, da seminaristom ni bilo žal ur oddiha, da bi spremljali filmske in televizijske informacije, ki so jih bili predavatelji vgradili v svoje teme.

To je bil prvi seminar te vrste, zato smo dali poseben poudarek tistim temam, ki povezujejo film z ostalimi umetnostmi, odnosu filma in televizije pa tudi sociologiji filma. Neokrnjene so ostale centralne teme, kot so razvoj filmske umetnosti, zvrsti in žanri, nastajanje filma in filmska izrazna sredstva. Za seminariste je bilo važno, da so spoznali organizacijo kinematografije, zakone, ki to področje urejajo in samoupravno organiziranost filmske umetnosti. Vprašanja kjer nastopa film kot del nacionalne kulture in sploh slovenski in jugoslovanski film niso bila dovolj osvetljena. Med drugim tudi zaradi tega, ker v Sloveniji nimamo mediateke, ki bi omogočala, da se vsak seznanil s klasičnimi slovenskimi in jugoslovanskimi filmskimi deli. Dokler mediateka ne bo organizirana bo to področje ostalo še nadalje premalo obdelano, saj filmske informacije te vrste učencem in učiteljem niso dostopne.

Na seminarju smo želeli izvesti isti metodični postopek kot naj bi ga izvajali pedagogi z učenci — skupinsko delo. To ni popolnoma uspelo, ker so morale biti informacije delno preveč koncentrirane, pa tudi zaradi "krožečih" seminaristov, ki so redčili stalne delovne skupine. Seminaristi so ugotovili, da bi si želeli več metodičnih vzorcev, več kritičnih vrednotenj in strukturnih analiz filmskih del pa tudi kompleksno osvetlitev vseh umetnostnih zvrsti v posameznih zgodovinskih obdobjih.

V zimskih počitnicah bo verjetno v Ptuj u nadaljevanje koprškega seminarja. Seveda bomo poskrbeli tudi za začetnike, saj pričakujemo še večji odziv kakor v Kopru. V Ptuj u bodo seminaristi druge stopnje spoznali organizacijo filmske učne ure, organizacijo kulturnih dni, vrednotenje filma in koriščenje priročnika za filmsko vzgojo.

Mako Sajko

### dogodki

#### 18. republiški festival amaterskega filma

24. 10. je tržiški filmski klub Tomo Križnar gostil 18. festival amaterskega filma Slovenije. Na organizatorjev naslov je letos prispelo 70 filmov, 14 jih je žirija uvrstila v informativno projekcijo, 9 pa v uradno. Zanimanje občinstva je bilo izredno, že na dopoldanski informativni projekciji so gledalci dobobra napolnili dvorano, zvečer pa je bila dvorana Cankarjevega doma nabito polna. Na žalost filmi niso zaslužili tolikšnega zanimanja, razen dveh animiranih filmov osnovnošolcev iz Izole, enega dokumentarca o lokostrelcih, ene zabebancije z naslovom *To je sranje* (Franc Kopic, Maribor) in enega igranega filma o narkomanskem tripu, so bili preostali filmi skrajnje nedomiselnosti. Bolj zanimiva je bila zato okrogla miza. Kot je že navada so take okrogle mize pred večernimi (slavnostnimi) projekcijami, tako da udeleženci ne morejo spregovoriti o nagajanih filmih, letos pa se v Trzinu ni pojavil niti en član žirije, tako da je tudi debata o nagradah odpadla. So pa zbrani kinoamaterji imeli dva konstruktivna predloga, kot prvo so zahtevali, da bi imeli prihodnji festivali bolj revijski značaj, se pravi, da bi zavrteli vse prijavljene filme, drugi predlog pa je bil, da bi moral dobiti amaterski film svoje mesto tudi v rednem TV programu. Nedvomno bi to prispevalo k popularizaciji in kvalitetnemu porastu amaterskega filma.

Še nagrade: prvih dveh nagrad v zvrsti igranega filma, žirija ni podelila, bronasto plaketo pa je prisodila dvema filmoma, *Marjetica* Janeza Kosmača iz Foto kino kluba Mavrica, Radomlje in *Tripu* Darinke Bašič in Milana Malovrha (tudi zlata plaketa za najboljšo snemalsko delo) iz tržiškega filmskega kluba Tomo Križnar, zlato plaketo za animirani film je dobil Dean Kocjančič iz osnovne šole Vojka Šmuca iz Izole za *Tabletomanijo*, zlato plaketo za dokumentarni film Kova-

čija Mira Konečnika in Vilija Velerja iz Koroškega kino kluba Prevalje, srebrno Tetiva Božidarja Kunstla iz Kino kluba Maribor, bronasto pa Barong Rudija Jakla iz Kino kluba Maribor. Klusko nagrado je dobil Koroški kino klub Prevalje, prehodni pokal za najboljšo klusko selekcijo pa osnovna šola Vojka Šmuca iz Izole. Organizacija je bila zelo dobra.

B. Ž.



#### Festival otroškega amaterskega filma

V Pitomači, podravskem kraju ob madžarski meji, kjer že 24 let uspešno deluje osnovnošolski filmski klub Slavica je bil XI. festival otroškega amaterskega filma. 106 filmov je prijaviilo 48 skupin iz cele Jugoslavije. Manjkali so le filmi iz Makedonije in Črne gore. Otroci se v dokumentarnem, animiranem in igranem filmu izražali bolj ali manj uspešno svoj odnos do okolja, beležili znamenitosti svojega kraja in dogodke v njem. K temam, ki so si včasih tudi zelo podobne, so pristopali na različne načine. V pristopu se je našla iskriava otroška samosvojost, včasih pa tudi popolno prilagajanje slabi profesionalni kinematografiji in televiziji.

Posebnost prireditve je v tem, da je zgubila tekmovalni značaj in postaja srečanje mladih ustvarjalcev s svojimi vrstniki od drugod.

Zanimiv je bil tudi posvet mentorjev o igri v otroškem filmu. Tema je bila smotno izbrana, saj je igrani film v otroški ustvarjalnosti najmanj prisoten. Mnogi udeleženci pa so izrazili željo, da bi FEDAF, ki že tako opuščja svoj festivalski značaj, postal šola za otroke-ustvarjalce in njihove mentorje.

M. B.

amaterji

#### Predstavlja se filmski klub "Minifilm" iz Ljubljane

Konec letošnjega leta bo amaterski filmski klub "Minifilm" praznoval 11-letnico svojega obstoja. To je dovolj tehten razlog, da se člani kluba ozrejo na do sedaj prehojeno pot. Začetki segajo v leto 1970 in še dalj. Z delom sta začela dva fanta, sošolca na srednji tehnični šoli, oba navdušena za film in polna idej. Eden je bil Vasja Herbst, ustanovitelj in prvi predsednik kluba, ki ga je vodil devet let, drugi pa Miro Kermelj. Slednjega je življenjska pot pripeljala v Velenje, kjer je tudi ustanovil filmski klub pod pokroviteljstvom tovarne "Gorenje". To omenjam med drugim tudi zato, ker ima "Minifilm" že vsa leta prijateljska in delovna srečanja s klubom "Gorenje", kar sicer ni ravno v navadi med drugimi klubi. Omeniti velja tudi, da je Vasja Herbst izšel iz družinske tradicije — njegov oče Pavle Herbst, ki je tudi član kluba in že vrsto let vodi sekcijo za vzgojni in poučni film, ga je prvi navdušil in mu tudi pomagal pri nakupu prve kamere super 8, seveda na obročno odplačevanje. Že prvi posneti material je pokazal, da je fant resno mislil in da ne bo ostalo samo pri beleženju prizorov družinske atmosfere in popotnih doživetij. Vasji se je pridružilo še nekaj ljubiteljev in klub je zaživel. Kot že rečeno, pisalo se je leto 1970 in na pohodu je bil eksperimentalni-protestni film in povsem razumljivo je, da so se člani na prvih metrih posnetega filmskega traku skušali izraziti prav v tej žanrski opredelitvi. Že na prvih medklubskih tekmovanjih so se lepo

odrezali in dobili prva priznanja.

Klubu sta se pridružila še študenta AGRFT Drago Pečko in Jože Perko, kar je vsekakor imelo ugoden vpliv na ostale člane. Kot rezultat takega dela sta omenjena avtorja prinesla klubu velik ugled s filmoma "Cankarjanstvo je bilo" in "Prodiv šelest".

Na tem mestu nimam name-na naštevati različnih nagrad na festivalih, bodisi klubskih ali republiških, ki jih je klub s svojimi filmi prejemal v naslednjih letih.

Res je, da vsakemu klubu kot tudi posamezniku — amaterju nagrada predstavlja dokaz, da je na pravi poti, po drugi strani pa se lahko prav v teh nagradah skriva nevarna težnja po hlastanju za prestižem. Razni festivali pa mnogim amaterjem pomenijo skoraj edino možnost, da predstavijo svoje delo in izmenjajo izkušnje, čeprav je slednjega na žalost vse premalo. Amaterski filmski festivali namreč potekajo v preveč tekmovalnem vzdušju, kjer takorekoč ni prostora za kakšno okroglo mizo, čeprav bi bila ob prisotnosti nekaterih poklicnih filmskih delavcev to lepa priložnost, da razčistijo marsikatero dilemo, ki so prisotne takorekoč v vseh klubih. Dokler ne bo iz "Fotokinozveze", katere član je tudi "Minifilm", prišla pobuda, da je festival, pa naj gre za zveznega, republiškega ali kate-regakoli pač, predvsem srečanje klubov, izmenjava izkušenj in predstavitev dela

svojih članov, ni pričakovati, da se bo v tej smeri kaj premaknilo. Če je naš osrednji profesionalni filmski festival v Pulju lahko zreduciral nagrade, bi bil čas, da se tudi amaterji zgledujejo po njem, ne pa da je namesto svežih, izvernih idej v premnogih amaterskih filmih čutili koketiranje s profesionalnim filmom. Šele ko bo v klubih prevladala miselnost, da je glavna naloga amaterskega filma iskanje novih idej, s katerimi želi avtor gledalcu podati nek trenutek življenja in da je ravno v tej svobodi prednost amaterja pred profesionalcem, ki je prevečkrat vkleščen v institucionalne zahteve, bo amaterski film napravil korak naprej.

Omenim naj tudi članstvo v Mestni zvezi organizacij za tehnično kulturo, ki je našemu klubu ob 10-letnici podelila srebrno plaketo "Borisa Kidriča". Smo tudi član Zveze kulturnih organizacij Slovenije in nekaj članov kluba se je udeležilo dveh seminarjev v Kopru in enega v Ljubljani, katerih namen je bil pospešiti izobraževanje in izpopolnjevanje filmskih avtorjev in mentorjev, hkrati s spoznavanjem poetike filma, sodobne filmske govornice in njenih estetskih tokov. Prav to pa si je klub zadal kot smernico pri nadaljni filmski poti svojih članov, ki so se že potrdili z nekaterimi avtorskimi filmi. Druga smernica pa bi bila pridobivanje novih članov in organiziranje tečajev po izobraževalnem programu, ki vključuje vse faze nastajanja filma, od pisanja scenarija do kamere, režije, tehnike osvetlitve do organizacije in splošne filmske kulture. Klub je v preteklih letih že organiziral podobne tečaje, toda v klusko dejavnost se je vključilo le malo tečajnikov. Razlog za to je treba iskati tako v samem delu v klubu, ki ni vedno znal dovolj uspešno vključevati teh novincev v svoje projekte, kot tudi v željah mnogih prijavitelencev, da si v takih tečajih pridobijo predvsem nekaj osnovnih spretnosti in znanja za uporabo kamere v privatne namene.

"Zlati časi" kluba tako v ustvarjalnem kot v kolektivnem delovanju so bili pod taktirko Vasje Herbst. V zadnjih dveh letih so nad klubom pogosto plavali temni oblaki nesoglasij in notranje dezorganiziranosti, kar pa navsezadnje ne pomeni zatona dela kluba, ampak samo krizo odnosov, ki se lahko pojavi pri vsakem ko-



lektivnem delu. Upamo, da nam bo to ob praznovanju 11-letnice — za to priložnost načrtujemo izdajo kataloga s filmografijo doslej posnetih filmov — samo še meglen spomin in motivacija več, da vsak korak vstran še ne pomeni odstopa od začrtane in prehojene poti.

Posebno pozornost naš klub posveča izdelavi igranih mladinskih filmov, katerih stroški realizacije so mnogo večji in delo z mladimi igralci zahtevnejše kot pri ostalih filmih. Pri tem nas vodi misel, da je ravno mlad gledalec najbolj kritičen in da je naša dolžnost, da s kvalitetno realiziranim projektom prispevamo k oblikovanju okusa in filmski vzgoji mladega človeka. Kako velika je potreba po primernih mladinskih filmih, se lahko prepričamo, če zasledujemo redni spored ljubljanskih kinematografov, ki pogosto prikazujejo razne hong-kongške karate filme ter filme nasilja in groze, ki sicer mladega gledalca privlačijo po akcijski plati, medtem ko ga v duhovno estetskem smislu nič ne obogatijo. Naš klub zato sistematično goji mladinsko tematiko in tako pokriva deficitarno področje mladinskega filma v naši republici, zlasti na amaterskem področju.

Ne želimo tožiti o pičlo odmerjenih finančnih sredstvih, katerih večino porabimo za realiziranje mladinskih filmov, a se tudi ne hvaliti s tem, da mnogi naši člani vložijo v realizacijo svojih projektov ne samo velik del svojega prostega časa, ampak tudi velik del svojih sredstev. Zavest, da so se naši mladinski filmi odvrteli po številnih vrtcih in šolah širom naše ožje domovine in bili povsod toplo sprejeti, nam je najlepše povračilo za vloženi trud.

Čeprav ne želimo poudarjati prejete nagrade, pa le ne moremo mimo priznanja našemu članu Igorju Bervarju, ki je dobil bronasto medaljo na IAFF (International Amateur Film Festival) v Lahen-steinu, v ZRN za svoj film "Spomin". Za isti film je prejel tudi bronasto medaljo in diplomu za kamero na Film Festival der Nationen, v Veldenu v Avstriji.

Zadnji priznanji, ki ju je prejel klub (za film "Onkraj Mure", Grand prix na festivalu v Omoljici letos avgusta in srebrna plaketa na medklubskem festivalu v Ljutomeru v mesecu septembru

za mladinski film "Lokomotiva Berta" po scenariju Vita-na Mala in v režiji Slavka Hrena), vendarle pomenita članom še en dokaz, da je ustvarjalna kriza zadnjih dveh let premagana.

"Minifilm" načrtuje tudi nekaj filmskih večerov v "Klubu delegatov" v Ljubljani, ki so bili v prejšnjih letih zelo dobro obiskani. Poleg klubskih filmov smo na teh večerih predstavili tudi druge avtorje, tako tudi Stanka Jošta iz Celja, ki se kot edini pri nas ukvarja z dolgometražnimi amaterskimi filmi po literarnih predlogah.

Našemu klubu se je v zadnjih mesecih pridružil že večkrat v mednarodni amaterski filmski areni nagrajeni avtor Celjan Mišo Čoh.

Zaključim naj z mislijo, da je v letu 1981 vendarle že čas, da se amaterski film pobere iz preživetega okvira tehnične dejavnosti in da ne bi bil v javnosti prepogosto obravnavan kot manjvredna konjičkarska kompenzacija nekaterih posameznikov, ampak ga je treba ustrezno ovrednotiti v kolikor to s svojo izpovednostjo seveda zasluži.

**Vojka Šterk**

### Prvi diplomiranci

**Šole za film in TV pri Dopisni delavski univerzi Univerzum v Ljubljani**

Na Šoli za film in TV, ki jo je pred petimi leti ustanovila Dopisna delavska univerza "Univerzum" v Ljubljani, so letos v mesecu maju prejeli diplome o končanem študiju prvi štirje slušatelji.

Učni načrt te šole ima za cilj strokovno usposabljanje slušateljev za ustrezno uporabo sodobnih komunikacijskih sredstev tako za lastno izpopolnitev, kot za javno uporabo. Program obsega specifično gradivo, ki uvaja slušatelje v poznanje in uporabo značilno komunikacijskih področij na polju filma in televizije. Šola je v petih letih pripravila izredno kvaliteten didaktični material, ki ga predstavljajo učbeniki (16). Slušatelje uvajajo v predmet, ki je predstavljen (tudi) preko učbenika včasih sami avtorji učbenikov, tako, da jim dajo potrebna navodila — prikaz vsebine, osnovne pojme in vodilne poudarke.

Glavni cilj programa je seveda srečanje s filmom ali televizijsko oddajo. V ta namen so strokovna predavanja h katerim so navadno povabljeni režiserji, scenaristi, igralci in drugi filmski delavci, ki na licu mesta razložijo kako in zakaj so film oblikovali tako in ne drugače.

Program je zaradi svojega teoretskega nivoja in praktične angažiranosti izredno zahteven, oziroma — zaradi izredne zavzetosti pedagoškega osebja obenem tudi nadvse učinkovit. Profesorji so izredno zavzeti za delo in napredek slušateljev. Vsak letnik ima svojega mentorja, ki ni zgolj na razpolago temveč nudi možnost, da slušatelji prihajajo tudi na razgovore.

Šola za film in TV pri DDU Univerzum je pokazala in dokazala svojo zrelost in kvaliteto raven. Slovenska družba je dobila ustanovo, ki je sposobna usposabljanje strokovnjake za oblikovanje učencev občeoblikovalnih šol v umevanju in uporabi sodobnih komunikacijskih sredstev, zlasti filma in televizije. Če bi preštudirali diplomske naloge štirih diplomirancev, bi se to jasno pokazalo. Gre za dvoje: da nosilci težkega bremena, ki je povezano s vsakim pionirskim delom, dobijo priznanje za svoje delo. Nič manj pomembno pa ne bi bilo, da bi ta šola postala uradno priznana ustanova za oblikovanje strokovnjakov za pouk o komunikacijskih sredstvih filma in televizije v naših šolah.

**Valter Dermota**

razstave

**Res "nujno zlo"!**

Ob letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah je italijanska veja družbe Gaumont pripravila zanimivo razstavo fotografskih dosežkov devetih scenariskih fotografov. Za postavitev razstave v predverju festivalske palače na Lidu je poskrbel Rolling Studio iz Rima, v tekočem letu pa bo izmenoma obiskala vse večje kinematografske dvorane v okrilju Gaumontove distribucijske mreže.

Federico Fellini je nekoč izjavil, da je scenski fotograf nujno zlo, toda pričujoči izbor iz fotografskih opusov Tonina Benedettija, Bruna Brunija, Diva Cavicchiolija, Pierluigija, G. B. Poletta, Paula Ronaldala, Tazie Secchiarolija, Sergia Strizzija in Maria Tursija postavlja režiserjevo izjavo pod resen vprašaj. Ko se slika zaustavi (tak je tudi podnaslov razstave), ko filmski kader postane fotografska kompozicija, "balzamirana" situacija (če uporabimo Bazinov izraz), ko se objektiv obrne od postavljene scene nekoliko vstran in razkrije delček mehanizma ustvarjanja filmske iluzije, hkrati zabeleži tudi del filmske zgodovine in arheologije, s tem pa nam da "podatek več", privilegirano informacijo o nekem procesu, od katerega navadno poznamo le končni rezultat. Impulz spomini (z le pogojno nostalgijimi konotacijami), evokacija filmov, ki smo jih imeli radi in ljudi, ki so jih delali, znova aktualizira Bazinova razmišljanja o ontologiji fotografske podobe, pa čeprav v specifičnem, od osnovne naravnosti njegovega eseja različnem smislu. Anita Ekberg, ki se koplje v Fontani di Trevi, Pietro Germi kot železničar, Luchino Visconti in krznem plašču med snemanjem *Ludwiga*, Maria Callas kot Pasolinijeva Medeja, to je le nekaj na fotografskem papirju fiksiranih trenutkov, ki so si nesporno že zagotovili mesto v filmski in kulturni zgodovini našega stoletja, v dokajšnji meri prav po zaslu-

gi mojstrov kamere, ki zadnjih trideset in več let neumorno pritiskajo na sprožilce svojih Nikkonov, Leic, Canonov itd. Nekateri, kot na primer Ronald, Benedetti in Strizzi, tako kot v petdesetih letih s Fellinijem, De Sico, Dassinom, Germijem, Sophio Loren, Anno Magnani, Gino Lollobrigido, Vittorio Gasmannom danes spremljajo ekipe, ki jih sestavljajo nova režiserska in igralska imena, od Scole do Morettija, od Laure Antonelli do Dustina Hoffmana, drugi, kot na primer Divo Cavichiolli, ki ima nekje v Kolumbiji majhno restavracijo, so za vedno zapustili studije rimske Cinecittà, a se jim čustveno nikakor ne morejo odreči (v Cavicchiolijevem lokalu je posebna soba, "Old boys Queimada club", v spomin na film *Queimada* Gilla Pontecorva, za katerega je fotograf naredil toliko nepozabnih posnetkov...). Pierluigi in Tazio Secchiarioli sta dokaj pesimistično razpoložena glede razmer, v kakršnih danes nastajajo filmi, oba tožita za časi, ko so bili "veliki ustvarjalci veliki profesionalci", ko je bil "film zares film, s pravimi producenti, ki so vedeli, kaj hočejo, in je bilo mnogo manj prepuščenega naključju"; zato prvi raje ostaja v svojem ateljeju, drugi pa se ukvarja predvsem z reportažno fotografijo. Secchiarioli je celih petnajst let delal s Sophio Loren in spominja se, da je včasih z igralko tudi po več dni razpravjal o kakem posnetku, preden jo je uspel prepričati, da ne gre za "ukradeno" sliko, ki bi jo bilo treba skriti pred javnostjo. Priznava pa, da je v premoru med snemanjem Godardovega *Prezira* "ukradel" Brigitte Bardot, kar mu je povzročilo nemalo težav... Videti v delu scenskih fotografov reverz dogajanja, katerega običajno poznamo samo po njegovem averzu, je torej nujnost, da pomaga zaokrožiti naše vedenje o filmu. Beneška razstava je bila v tem pogledu upoštevanja vredna vzpodbuda; ki bi morala biti vsekakor več kot enkratno naključje.

**Brane Kovič**

## knjige

### Film v ZRN

**Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler:**  
**Film in der Bundesrepublik Deutschland.**

**Der neue deutsche Film.**

**Herkunft.**

**Gegenwärtige Situation. Ein Handbuch.**

Carl Hanser Verlag, München

— Wien 1979.

332 str.

Avtorja v uvodni opombi poudarjata, da njune knjige ne gre razumeti kot "zgodovino" filma v Zvezni republiki Nemčiji, marveč kot osnovno informacijo o nemški kinematografiji v zadnjih letih, namenjeno tistim domačim in tujim bralcem, ki se želijo šele seznaniti s to zanimivo produkcijo. Opomba velja seveda le za prvi del knjige, ki nosi naslov "Pregled", zakaj drugi, leksikalni del (sestavljajo ga obsežen slovar pojmov s področja tako imenovane filmske politike in še obsežnejši leksikon režiserjev, ki obsega sto imen, ter izčrpna bibliografija) je tako po obsegu kot po bogastvu podatkov brez dvoma zanimiv tudi za strokovnjake.

Ne glede na omenjeno opombo, ki sicer nikakor ni brez podlage, saj na skopih osemdesetih straneh res ni mogoče podati zgodovine tudi mnogo manj obsežne in razvite filmske produkcije, kot je nemška, pa lahko rečemo, da pisca v "Pregledu" na dovolj sistematičen, zanimiv in tudi kritičen način povzemata razvoj fenomena, znanega pod imenom "mladi" ali "novi nemški film". Pozornosti je vredna že njuna ugotovitev, da se "novi nemški film", katerega začetek formalno označuje znameniti "Oberhausenski manifest" iz leta 1962, kot širši fenomen dejansko pojavi šele v drugi polovici šestdesetih let s prvimi celovečernimi igranimi filmi Alexandra Klugeja, francoskega emigranta Jeana-Marie Strauba in v Franciji (pri Mallu, Resnaisu in Melvillu) "izšolanega" Volkerja Schlöndorffa. Sama opredelitev je sporna, saj v resnici ne gre za nikakršno gibanje z jasno

opredeljenim skupnim programom in z razvito teoretsko bazo, marveč zgolj za bolj ali manj podobna prizadevanja skupine mladih filmskih ustvarjalcev, nezadovoljnih s konvencionalnostjo in komercializmom usihajoče nemške kinematografije. Vsekakor je pomembnejša od "Oberhausenskega manifesta" ustanovitev "Kuratorija mladega nemškega filma" v letu 1965.

Pflaum in Prinzler nadalje ugotavljata, da je obdobje od nastopa nemškega "novega vala" (ki seveda ni nastal brez povezav s francoskim "Nouvelle Vague", britanskim "Free Cinema" in s podobnimi prizadevanji v Braziliji, Italiji ter nekaterih socialističnih deželah) pa vse do današnjega dne pravzaprav obdobje globoke krize "uradne" oziroma inštitucionalne filmske proizvodnje v ZRN, zaradi česar novi filmi zvečine nastajajo ob pomoči (ali kar v produkciji) televizije, raznih skladov, priložnostnih koproducentov in tujega kapitala. Ta negotova materialna osnova, ki avtorju nemalokrat sili v komercialne vode, v koketiranje z občinstvom (konvencionalne obdelave popularnih literarnih del) in celo v emigracijo, je poglavitna ovira dosedanjega in prihodnjega razvoja nemške kinematografije.

Posebno zanimiva je tematska opredelitev sodobnega nemškega filma, ki ga avtorja — če povzamemo v nekoliko poenostavljeni obliki — razdelita na dve veliki skupini: za dela iz prve je značilen "spopad z dejanskostjo" Zvezne republike Nemčije in z njeno nacionalsocialistično preteklostjo (vrsta filmov, ki obdelujejo socialne, vojne in politične teme, tako imenovani "levi domovinski filmi", "berlinski delavski filmi" itd.), v drugo skupino pa sodijo številne ekranizacije literarnih del, "čiste" filmske komedije in druga dela, za katera je značilen "odmik od realnosti". To seveda ne pomeni, da so, denimo, filmi, posneti po literarnih delih, zmeraj neaktualni ali da ne morejo biti družbeno kritični (to je kajpak odvisno že od izbora predloge, še bolj pa od obdelave) in da npr. "delavski filmi" ne posegajo v preteklost, v zgodovino nemškega delavskega gibanja. Opisana delitev je kajpada — še posebej v pričujoči obliki — nujno nekoliko nasilna in velja le za pretežni del produkcije, nikakor pa ne more zajeti najpomembnejših filmskih del, ki svoje teme praviloma "nadgradijo".

Temeljna značilnost, ki povezuje obe omenjeni skupini in naj bi tudi najjasneje opredelila "novi nemški film", je prizadevanje po novi, nekonvencionalni filmski govorici, kar ima nemara večjo "ideološko" težo (pač glede na dejstvo, da se konvencionalna forma zvečine povezuje z reakcionarno ideologijo) kot sama izbira tematike. Težava pa je v tem, da je celo pri avtorjih, ki se odlikujejo s prepoznavno filmsko pisavo (Herzog, Fassbinder, Wenders, Geissendörfer, Schlöndorff) — in nemara pri njih še toliko bolj — komaj mogoče govoriti o skupnih potezah, če se seveda nočemo zadovoljiti z ohlapnim kriterijem, utemeljenim in opredeljenim z odmikom od hollywoodske zvezdniške tradicije.

Poseben problem predstavlja naposled skupina najbolj radikalnih in v določenem smislu najbolj plodnih ustvarjalcev znotraj nemškega "novega vala", ki so celo v tem kontekstu učinkovali preveč nekonvencionalno in so se bili pod pritiskom okoliščin prisiljeni umakniti v emigracijo (npr. dvakratni emigrant Straub) ali pa so preprosto "izginili" s prizorišča (npr. Werner Schroeter, Rosa von Praunheim, režiser jugoslovanskega rodu Vlado Kristl itd.). Za te ustvarjalce, ki so se najbolj konsequentno odpovedali ustaljenim filmskim formam in postopkom, je v času, ko se je večina drugih predstavnikov sodobnega nemškega filma začela "prilagajati" zahtevam tržišča (približevanje občinstvu z boljšo "gledljivimi" deli), preprosto zmanjkalo prostora. Prav ta boleča točka odpira — po mnenju avtorjev — eno od najpomembnejših vprašanih prihodnosti filma v Zvezni republiki Nemčiji, saj umikanje najbolj raziskujočih (in v določenem smislu tudi najbolj plodnih) ustvarjalcev in hkratna, čeprav zgolj postopna "komercializacija" preostalih ne obeta ravno rožnatih perspektiv.

Knjigi bi bilo seveda mogoče tudi kaj malega očitati (na primer skoraj popolno ignoriranje Syberberga), vendar to ne bi v ničemer spremenilo dejstva, da imamo opraviti s priročnikom, ki ponuja pregleden in "ekonomičen" vpogled v sodobno nemško kinematografijo, obenem — in to je nemara še pomembnejše — pa prinaša številne, sistematično urejene biografske, filmografske, bibliografske in druge podatke o ustvarjalcih in njihovih delih.

**Bojan Kavčič**

izkušnje

## Avto-kino

V petdesetih letih sem delal v avto-kinu Starlite. Trgal sem vstopnice in prodajal popcorn; skrbel sem za ozvočenje, čistil napise po zidovih moških stranišč in trkal z baterijo po blatnikih avtomobilov, v katerih so se glave ljubimcev spustile pod višino oken: "Okay, to pa delajte kar v zadnji vrsti! V zadnjo vrsto!" V moških straniščih je navadno pisalo "Gertrude to dela, Edith noče, Mabel ne more." V ženskih straniščih je bilo bolj jasno. Navadno smo rekli: "O Bog, to je gnusno!"

Ta moj stari avto-kino se ni dosti spremenil. Mojo staro kabino za prodajo popcorna so povečali in zdaj prodajajo še hamburgerje, pomfrit, hladne pijače in sladoled. Osebe je uniformirano, počesano in polizano kot bi prej delali v Disneylandu. Zunaj so stare rampe, stojala za zvočnike in smerne luči istega videza kot nekoč. Sedanji lastnik je povedal: "Zdi se mi, da se ni dosti spremenilo. Ista pravila kot nekoč. Nobenih avtomobilskih luči, usmerjenih na platno. Če si hočeš privoščiti nekoliko privatne zabave, pojdi v zadnjo vrsto. Če vidim, da sklanjajo glave, jih vržem iz kina. Trudimo se vse obdržati v okviru dobre družinske tradicije."

V mestu Charlotte v Južni Karolini dela Bob McLure, za katerega pravijo, da "je bil pri stvari od spočetja". Govorila sva o zgodnjih kinematografih za avtomobile. "Vraga, to se je začelo prav tod okoli. Moj prijatelj je bil med prvimi." Telefoniiral je Hughu Skyesu, ki se je hitro pojavil pri nama in skupaj z McLurom sta v spominu segla v štiridesetih let, da bi ugotovila, kje je prvič film doživel svoje predvajanje na pašniku. Pravijo, da je nek bistroumni farmar postavil dva telefonska drogova, mednju napel platno in začel posel z enim filmom in projektorjem. Nista se mogla zediniti o točni lokaciji — ali je bilo v Južni ali v Severni Karolini,

vedela sta le, da je bila vstopnica 25 centov. McLure se je spominjal tudi gledalcev: "Veste, to je bilo še pred pojavom televizije in ti stari farmarji so gledali vse, kar se je premikalo. Karkoli. Prišli so na primer šele sredi filma, pa jim je bilo vseeno. Prišlo je tudi veliko mladine, razprostrli so si rjuhe in legli na tla za avtomobili. Seveda, bilo je novo in hkrati so vsi prišli gledat, kdo vse se bo pojavil v kinu. Po mojem je bil to tedaj bolj družaben dogodek kot pa karkoli drugega."

Skyes je govoril o finančah. "Film si najel za ceno 12 dolarjev. Potem, ko si imel na polju petdeset avtomobilov, je bilo vse ostalo čisti dobiček. Takratni lastniki so služili lep denar."

V vseh avto-kinih po deželi so enakega mnenja: če namerna-vaš napraviti festival filmov Ingmarja Bergmana, potem to napravi v deževnem vremenu. Pod jasnim nebom in zvezdami ni prostora za cikluse filmov Eisensteina ali Fellinija. "Državljan Kane" z Orsonom Wellsom v glavni vlogi bi se slabo obnesel, medtem ko bi vsak film, v katerem se pojavi Elvis Presley, lahko predvajali v neskončnost. Mnogo vrst propagande je, kako privabiti čim več avtomobilov v kino"; recimo, na velikonočni večer začnejo z "Mašnim plaščem", nadaljujejo z "Znakom križa" in ob zori končajo z "Desetimi zapovedmi", kjer izstopa deset metrov visok križ čez vse platno, lokalni pastor pa zaprosi vse prisotne, ki ljubijo Boga, naj bliskajo z lučmi in trobijo. Predstava ob priliki dneva mrtvih bo morda nudila nagrade kot je brezplačna krsta, prostor na pokopališču ali brezplačen pogreb.

Lastnik takega avto-kina Terry Hollman je znan po tem, da ob svojih predstavah grozljivk podeli za nagrado truplo. Truplo se izkaže za zmrznjenega purana. Hollman ima velik avto-kino, s prostorom za 450 avtomobilov. Na razpolago ima klimatske priprave z vrečico za komarje; pa še zvočno ureditev, ki omogoča priključek filmskega zvočnega posnetka na avtoradio; če imate v avtu stereo, toliko bolje.

"Moj največji problem niso filmi, ampak vandalizem. V zadnjem mesecu sem izgubil tri klimatske naprave, pa je vsaka izmed njih težka skoraj petdeset kilogramov! Vraga, ukrali bi prav vse, recimo zvočnike, potem pa jih prodajo v Georgii drugemu avto-kinu."

Hollman, uspešen podjetnik, prodaja najcenejše pivo v okolici, hkrati pa zalaga območje z blažimi pornografskimi filmi. Tu na jugu ZDA, kjer mrgoli križev in konzervativnih rdečevratcev, so verniki in zagovorniki pornografije neprestano v sporih. V moških straniščih študentje teoloških fakultet lepijo nalepke z Jezusovimi slikami čez odprtine avtomatov za prezervative, v katerih so ob priložnosti dvestoletnice ZDA prodajali celo rdeče-belo-modre prezervative...

Filmi morajo biti za tako občinstvo prav skrbno izbrani. Med južnjaškimi polji bombaža in soje v Missisipiju, tu hoče fant, ki se drenja v vrsti za pijačo ali navali na svoje dekle, po opravljenem dejanju spet slediti filmu. Zato mora biti zgodba dovolj preprosta, da se lahko vanjo vključi kadarkoli hoče. Jezna množica, bliskajoča z lučmi in viseča na hupah, kaj hitro pojasni svoje nezadovoljstvo lastniku in tudi filmskim producentom. Terry Hollman temu pravi zelo enostavno: tisto, kar množica hoče videti.

V drugi, še bolj konzervativni in rasistični državi, Georgii, je povedal nek tak lastnik, imenujmo ga Max, zanimive stvari in precizna opazanja. Maxov trebuh visi daleč čez pas; odprl je dve konzervi s pivom in začel pripovedovati. S tem poslom se ukvarja že od začetka štiridesetih let. Tudi on se strinja, da so se gledalci medtem spremenili.

"Prav gotovo so se. Že spolnost v avtomobilih je drugačna. V štiridesetih in petdesetih letih so se samo mečkali in rosili šipe. Zdaj pridejo sem z blazinami in vključijo kasetne magnetofone. Kar poglejte v avtomobile, gotovo boste videli kakega polizanega usnjača, obloženega z blazinami!"

Odprl je novo konzervo piva in gledal, kako kipi pena. "Kak večer se ozrem na zadnjo vrsto avtomobilov in ne vidim niti ene glave! Niti ene. Vsi porivajo. Lahko, bi jim kazal črnega predsednika na platnu...! Vendar, moram reči, nobenih težav nimam. Mladina je danes bolj umirjena. Kar se tiče starejših gledalcev — njih pa spreminja televizija. Na koncu se bo izkazalo, da jih bo tudi pokopala... Vedno bolj so si podobni; vsi zvenijo enako. Najboljši čas za naš posel je bil teden po

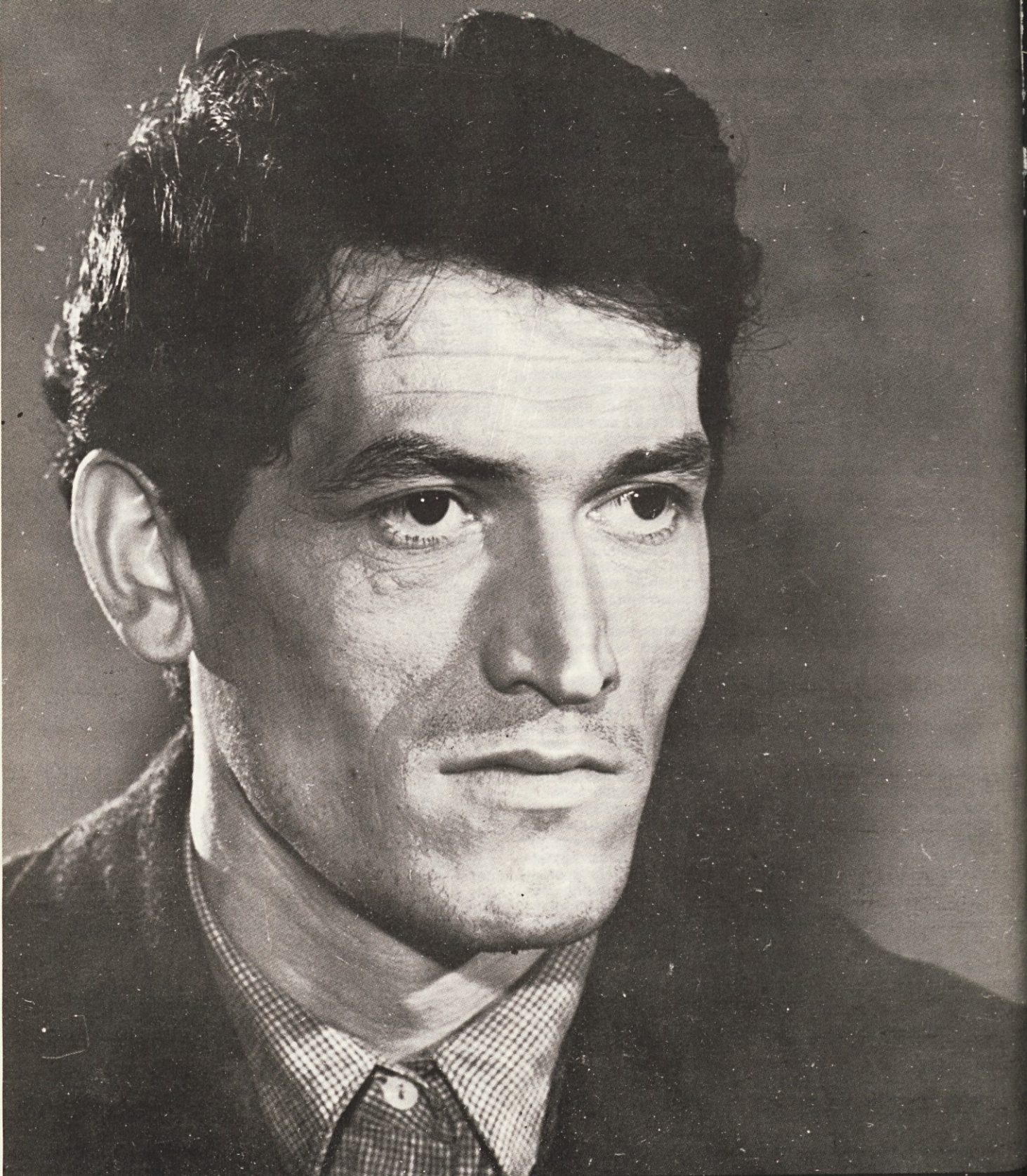
Kennedyjevem umoru. Tu so stali v vrstah po dve, tri ure. Razumite jih, onemogočili so jim gledati njihovo običajno srnanje po televiziji. Drugo tako uspešno obdobje je bil čas poletov na Luno. In še ena stvar stoodstotno drži: vse prihaja in se umika v valovih. Nekaj časa so bili moderni filmi s peščenih plaž; potem je prišel Steve Reeves in drugi mišičnjaki. Zdaj kaže, da so najbolj vroče grozljivke in filmi o okultnih temah. A nobena stvar ni večna, nobena."

"Včasih, kadar sem dovolj pijan, sem kar žalosten. Veste, ti ljudje v kinu, ti so končali osnovno šolo z najslabšimi ocenami. Še vedno nosijo nogometne majice. V vsem letu ne preberejo niti ene knjige, nikoli. In vendar se je precej spremenilo od časov izpred tridesetih, štiridesetih let. Zdaj se takle stari, ki je ves vozil tovornjak, stegne v svojem avtu, odpre pivo in seže z roko po svoji stari. Če tako gledaš na stvar, jim nudimo zelo veliko za malo denarja. Tudi meni je vseeno, kaj kaže platno. Mladi so danes veliko bolj ostri. Hitri. Hitri kot blisk. Veste, kdaj porivajo, kadar je na sporedu dober film? Med risanko!"

Minila je tudi zadnja predstava in avtomobili so zapuščali svoje prostore, ko je Max odprl nov komplet šestih konzerv piva. "Zdaj so tudi bolj neposredni, bolj pametni." To drži. V navadni kinodvorani bo zdolgočasen in razočaran gledalec škripal z zobmi in se vrtel na sedežu ter morda preklinjal po koncu predstave. Toda zunaj, v avtomobilih, pod zvezdami, ob pivu in ocvrtih piščancih, med ljubljenjem, tu je še vedno glavna kupčeva zahteva. Tu so gledalci dovolj samozavestni, da znajo mežikati z lučmi in trobiti, razbijati po vratih in tleh vozil, dokler ne dobijo natančno tistega, kar hočejo. Kot pravi Max: "Zdaj niso več boječi; zdaj so prava mora. Ampak, kaj morda to ni razumljivo? Včasih preišljam; ko bom star in debel, bom tudi sam užival v tem. Povem vam, v žepu imam dve vstopnici za "Zrelo" za navadno kinodvorano. Pa ne bom šel. Raje si ga bom ogledal v svojem Buicku. V njem imam majhen hladilnik in... saj veste, čez "flegma ga ni."

William Price Fox

Priredil Stane Sušnik



in memoriam

## Rudi Kosmač

1932 — 1981

V zgodovini slovenskega filma bo ostal zapisan kot Ožbej iz SAMORASTNIKOV in kot Temnikarjev izdajalski zet iz BALADE O TROBENTI IN OBLAKU; kot trmasti Prežihov kmet, ki izsili iz suhe zemlje vodo v tretji izmed TREH ZGODB — prvega filma "mladega" rodu slovenskih filmarjev — in kot Pavlovičev samoučiteljski Tunč v prekmurskem LETU MRTVE PTICE. Vsaka izmed teh vlog pomeni drugačno skrajnost; uvedbo novega — ali na novo pojmovanega — lika v abecednik slovenskega filmskega izraza; nekaj temeljnega in v tako zaokroženi podobi skorajda neponovljivega, kar je zgradila polnokrvna umetniška osebnost, ki je dala likom močno individualnost in jih hkrati obarvala z izrazito rodovno pripadnostjo, tistim neopredeljivim, a ostro občutnim, "slovenstvom", značilnim,

denimo, tudi za filmske vloge Majde Potokarjeve, Hudabivške Mete Kosmačevega Ožbeja. "Jezdec prepusti konja in steče proti studencu. Lepo raščen mladenič nežno rezanih potez, skoraj pretanek in pregospodski za kmeta ..." beremo v Duletičevem scenariju. In Rudi Kosmač kot bi vstal iz zapisanih strani, suvereno in žlahtno si je nadel podobo enega najbolj nehvaležnih antijunakov, kar jih premore slovenska literatura. Ožbej je veljal bralcem Prežihove novele za slabiča; Rudi Kosmač je pokazal njegov pogum. Ožbej pri njem zastavlja vse za vse; za izživetje svoje velike ljubezni, svoje individualne pravice, žrtvuje položaj in imetje, uklanjajoč se pravilom rodu, ki jih priznava. V konfliktu med dvema lojalnostima ostane zvest obema — in se pri tem stre. Ohraniti zna dostojanstvo, ko kleči pred očetom in zvestobo svojemu čustvu, ko žensko, ki ji je privržen, pred njim do kraja ponižajo. V tej figuri je Kosmač, skratka, združil tanko občutje za zgodovinsko pogojenost svojega junaka in njegovo človeško vrednost; to pa je izjemen dosežek — in ne samo za slovenski film.

Povsem drugače je izrabil svoj asketski obraz upadlih lic in plemenite kostne konstrukcije v filmu soimenjaka Franceta Kosmača KOPLJI POD BREZO, svoji prvi filmski vlogi. Notranji ogenj, ki je razžiral njegovega ljubezensko zamaknjene Ožbeja, se je v tem filmu prvinskega spopada človeka s skopuško naravo sprevrgel v naravnost monomanično zagnanost grčavega kmeta, prisiliti sovražno ljubico Zemljo, da rodi. Trd, mračen, zagrizen, je izsilil iz nje, kar se je namenil, vodo, četudi za ceno svojega življenja.

Spet nov je bil v TROBENTI IN OBLAKU po noveli drugega soimenjaka, Primorca Cirila Kosmača. V skorajda nemi, statični vlogi mora učinkovati s samo pojavo — kot divji lovec z ubito srno čez ramo je v hipu ustvaril atmosfero zla, napetosti, strahu — podobo izdajalca, ki ga ne vodijo nikakršni višji nameni, temveč mu je v zadoščenje kratko malo škoditi — živali, človeku, osvobodilnemu boju, čemurkoli že — zaradi bežne slasti imeti moč, izvajati oblast nad tujim življenjem. In v trenutku, ko se je pokazal na platnu, je dosegel, da smo to doumeli.

V dolgem obdobju, ki je sledilo do LETA MRTVE PTICE, je dal vsaj eno vlogo, ki je ostala v spominu. Bil je eden izmed treh gruntarskih sinov v LUCIJI, filmu Franceta Kosmača po Finžgarjevi novelici STRICI — najbolj diskreten, najmanj opazen izmed bratov. Toda že v tem, kako je potisnil klobuk na kodrasto glavo, je bilo vsebovano vse — njegovo kljubovanje, zamera drugorojenca, upor in podajanje očetovi avtoriteti in končno njegovo popuščanje plemenitejšemu vzgibu človečnosti. Z vsakim vlaknom svojega telesa je bil kmečki sin s preloma stoletja, enako prepričljiv Gorenjec kot je bil prej Korošec in Primorec.

Z LETOM MRTVE PTICE se je preselil v Prekmurje in tako zaokrožil geografijo svojega slovenstva. Živinozdravnik Tunč je asket, študiran kmečki sin, ki pa je zgubil korenine v zemlji in zdaj "meditira o moči, krivdi, veličini", jedko in samoučiteljsko. S tem, ko skuša v podoben mazohizem prisiliti svakinjo, sproži tragedijo — nezavedno in nesmiselno, ker ne more upoštevati nizke miselnosti okolice ne surovosti njenih odzivov.

Slovenski film Rudiju Kosmaču ni ponudil priložnosti, pokazati drugo vedro plat svojega igraltva, ki jo je na odru tako zmagoslavno razvil posebno v zadnjih letih, v SENTIMENTALNI KOMEDIJI na primer ali v Kmeclovi LEPI VIDU. Njegove filmske figure imajo vse teman obstret; saj so same tudi svetle, stoje proti luči, da zarišejo na obzorje temno silhueto.

Spopadajo se skoraj vedno z Velikim Nepremagljivim — v sebi, okoli sebe, nad seboj — a čeprav v tem boju zmagati ni mogoče, nikoli ne izidejo iz njega kot poraženci.

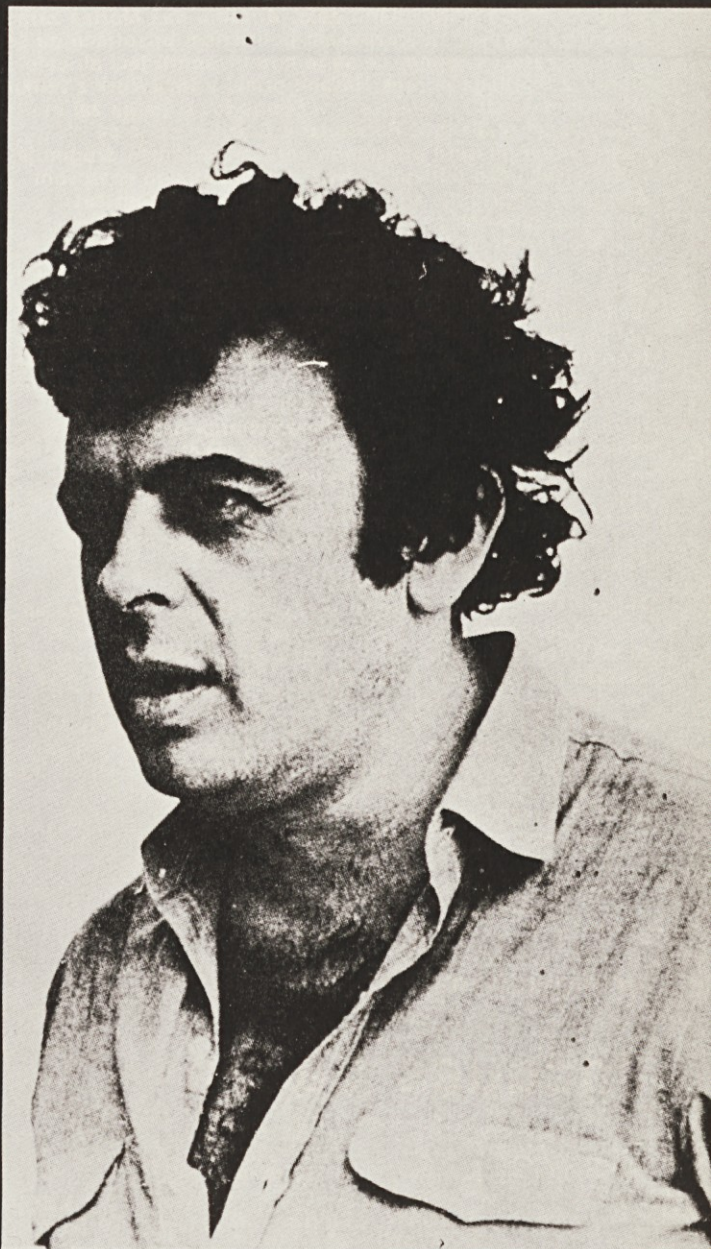
V Kosmačevih filmskih likih znova in znova oživlja zgodovinsko pogojena stiska slovenskega fanta in moža, preigral je tako rekoč njune arhetipske situacije, jih z močjo svoje ustvarjalnosti kristaliziral in takšne vklestil v naš nacionalni spomin. Z njimi bo ostal Rudi Kosmač za vedno med nami.

Rapa Šuklje

in memoriam

## Glauber Rocha

1939 — 1981



Novica o smrti Glauberja Roche se je med filmskim svetom pravzaprav razširila šele v prvih septembrskih dneh, med beneškimi festivalom, čeprav je ta brazilski režiser orkanskega temperamenta in eden izmed karizmatičnih vodij takoimenovanega *cinema novo*, preminil že 22. avgusta. Ni naključje, da se je prav na Mostri o njem toliko govorilo, saj je lani, na tiskovni konferenci ob svojem zadnjem filmu, *A idade da terra* (Obdobje zemlje), sprožil srdito polemiko proti kritikom, ki je to delo enoglasno odklonila. Kot skromno oddolžitev njegovemu spominu so letos na Lidu prikazali le njegov kratki film *Di Cavalcanti*, poemomeditacija o smrti, temi, ki ga je vedno znova fascinirala in ki ji je posvetil dovršen del svojega opusa.



Rocha je nekoč sam izjavil, da je "nadrealist, futurist, dadaist, mistik in marksist, umetnik iz tropskih krajev, revolucionar in prekletnik", in dodal, da je na to ponosen. Pri 28 letih je imel za seboj dva filma, *Deus e o Diabo* (Bog in hudič) in *Terra em Transe* (Zemlja v transu), ki sta oba zaznamovala filmsko produkcijo cele generacije brazilskih cineastov, katerih nesporni vzor in vodja je bil. Skozi njegova dela so obvezno potekale vse teoretske reference o kinematografijah tretjega sveta in prav lahko bi bil živel od tako pridobljene slave. Toda Glauber, ki je bil priča rojstvu upanja nekega ljudstva in nekega sveta, da se bo dvignil iz bede in tudi s filmskimi sredstvi izpovedal resnico o sebi, je svoje življenje posvetil realizaciji te utopije. Leta 1968, ko so Evropo prežemala revolucionarna vrenja in je študentsko gibanje mednarodno doseglo svoj višek, je Rocha posnel svoje verjetno najbolj znano delo, *Antonio das Mortes* zaradi zaostrenih razmer na brazilskem političnem prizorišču pa se je moral zateči v tujino, če se je hotel izogniti ječi ali celo smrti. Iz Santiaga je prek Havane prišel v New York z velikim projektom *America nuestra — l'Eldorado*, ki pa ga žal ni nikoli uspel realizirati. Po vrnitvi v Brazilijo se je še intenzivneje posvetil političnim vprašanjem, med drugim je vodil televizijsko oddajo "v živo" s pomenljivim naslovom *Abertura* (Odprtost), ki si je v razmeroma kratkem času pridobila ogromen avditorij in postala nekak neuraden glasnik prizadevanj za demokratizacijo in liberalizacijo brazilskih družbe. Toda veliko obdobje "cinema novo" je bilo sedaj mimo in Rocha se je moral spoprijeti z novimi razmerami tako v kinematografiji kot v širšem družbeno-političnem kontekstu, zato se je z veliko vnemo predal teoretičnim razmišljanjem in polemičnemu pisanju. Vendar je bil globoko v sebi predvsem cineast in po filmih *Lev ima sedem glav*, *Odsekane glave* in *Clara*, ki jih je posnel v tujini, je z *Obdobjem zemlje* nenamena napisal svojo oporoko, zadnji film latinskoameriške avantgarde, frenetičen in obupan krik osamljenca, ki mu je smrt iztrgala toliko najdražjih, od občudovane sestre-igralko do spoštovanega in cenjenega učitelja Paula Emilia Salesa Gomeza, od Rosselinija, ki ga je Rocha imenoval "prerok miru", do Pasolinija, "preroka vojne".

Zmagoslavni pohod "novega Hollywooda" je bil zanj še en hud udarec, takorekoč negacija dvajsetletnih prizadevanj, da bi se kinematografija tretjega sveta osvobodila kolonialnega statusa — kot da bi lev pokazal še eno izmed svojih glav. S tem tesnobnim občutkom, da vrzel med razvitimi in nerazvitimi postaja vse večja, se je iztekla življenjska pot Glauberja Roche, režiserja, ki je v eni svojih zadnjih pesmi zapisal "Que assim mal divido esse mundo anda errado, que a terra é do homem, nao é de Deus nem do Diabo!" (v prostem prevodu: "da je tako slabo razdeljen ta svet zgrešen, saj zemlja pripada ljudem, ne bogu in ne hudiču").

Brane Kovič

in memoriam

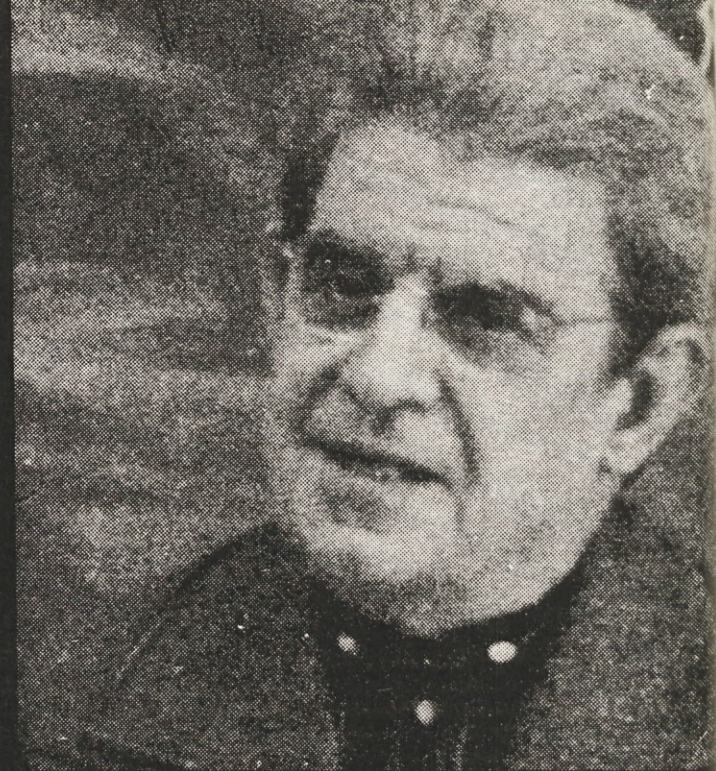
## Jacques Lacan

1901 — 1980

"Ni važno, kaj je, dokler to imenujemo"

Smrt Jacquesa Lacana ni bila nepričakovana; a seveda Lacan, ki je odkril subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve, ne more umreti. V zgodovini bo ostal zapisan kot označevalec, člen označevalne verige, ki jo je razumel. Njegovi teksti ("scripta volant, verba manent"), "diagonalno branje" Freudovih ("Vi ste mogoče lacanovci, jaz pa sem freudovec."), so skupaj z njimi tako rekoč spremenili podobo sveta. Na marsikaterem področju, tudi na področju filmske teorije in kritike, so se zamajali "klasični" vzorci razumevanja in je njihova nezadostnost postala razvidna. Kakor je zapisal A. Wilden, Lacana lahko sprejemamo ali zavračamo, ne moremo pa ga (več) ignorirati.

Lacan je deloval v času in prostoru cele generacije piscev-teoretikov in je bil z njimi povezan če ne osebno, pa s številnimi referencami. A brez njega ta generacija ne bi



nikdar imela tolikšnega dometa; brez njegove drznosti, pronicljivosti in jasnosti v besedi bi se descartesovski (psihološki) subjekt še naprej izgubljal v brezizhodnosti slabe neskončnosti refleksivnih jazov. Subverzija subjekta, pri slabih poznavalcih Lacana že zloglasni pojem, ne pomeni nič drugega kot umestitev subjekta v označevalec in radikalni prelom s fenomenološkim jazom. Lacanova "freudovska" metoda je v tem, da poišče mesta, na katerih se subjekt sam subvertira, se pravi mesta simptoma.

Težko bi trdili, da je Lacan odkril subjekt izjavljanja, tudi ni odkril označevalne verige, niti simbola z oklepajem imaginarnega, čeprav je dal tem konceptom povsem nov smisel. Njegovo temeljno odkritje je odkritje freudovskega realnega: manka, spodrsllaja. Zato je bil za življenja mnogim neznošen — odkrivati manko pomeni odkrivati rano, vrzel, nepopolnost; pomeni odkrivati zavezanost tej nepopolnosti, svojemu simptomu. Pomeni tudi odkrivati cinizem humanizma: da je namreč Humanist lahko samo Gospodar, ki ima, ne pa tudi oni, ki ga humanizem potrebuje, ker pač nima česa dati.

Navedimo nekaj *lacanizmov*, kot bi dejal Jacques-Alain Miller, temeljnih formulacij Lacanovega diskurza: nezavedno je strukturirano kot govorica, označevalec reprezentira subjekt za drugi označevalec, subjekt je *locus* označevalca, simptom je metafora, želja je metonimija, subjekt želi kot Drugi — ampak na ta način seveda ne pridemo daleč.

Branje Lacana je za nas, ki ga nismo imeli priložnosti poslušati, nadvse zahtevno delo, ker prevzema z neko nepričakovano etiko, z odgovornostjo za stil, ki ji je sam zavezan z vsako besedo. Nepričakovano? Ne, saj sta polna beseda in pozornost za drugega psihoanalitiku temeljni vodili. Toda Lacan gre dlje, v avtoanalizo — in tu, kakor vsakdo ve, niti slučajno ni vseeno, kaj se govori, čeprav analiza pri njem ne zahteva nekega vpogleda v intimno življenje, prej v intimo teorije — se pravi v analizo izkustva ne-celosti, prikrajšanosti bivanja v nekem zgodovinskem trenutku, kolikor ga je použil in mu dodal v svojih okroglo osemdesetih letih. V tej analizi mu drugi postane (simbolni) Drugi, tisti, ki mu cenzurira tekst, še preden je izgovorjen. Lacan se nanj naslavlja s silovitostjo, vredno revolucionarja.

Nimamo namena podajati dispozitiv Lacanovega prispevka teoriji, ki je ogromen, niti vrtati v njegovo zasebno in družabno življenje, ki ga je zaključil. Naš namen je le pozdraviti velikana duha pri odhodu na kraj, odkoder bo njegovo ime še dolgo odzvanjalo.

"Za zdaj se moramo ustaviti pri tem."

Bogdan Lešnik

*This issue of EKRAN is mainly concerned with photography as pertinent to a pictorial discourse, having in the last few years rather aggressively intervened into the Slovenian culture space. The section on photography refers to our string of texts on the questions of the visual, among which we are publishing parts of **Alain Bergala's Introductions to the Semiology of Pictorial Narration**. Texts on this subject, all by our contributors, are arranged according to the topic as from the general to the specific. **Jure Mikuž** investigates means of representation of the motion illusion from researches of renaissance painters to Muybridge and Marey, **Jože Dolmark** in his **Fight for Image** deals with the relation between painting and photography in the 19th century, and **Ješa Denegri** takes examples of modern photography to penetrate the system of signs, or language, of photography. An interview with **Milan Pajk**, one of the most interesting young Slovenian photographers, brings this section to termination.*

*The introductory part of the issue is devoted to Slovenian film criticism as it revealed on the occasion of a conference regarding Fran Levstik, a Slovenian Author of the previous century — film criticism as profession or hobby is distinguished by **Milenko Vakanjac**, and the relation between film criticism and the national film culture is found by **Matjaž Zajec**.*

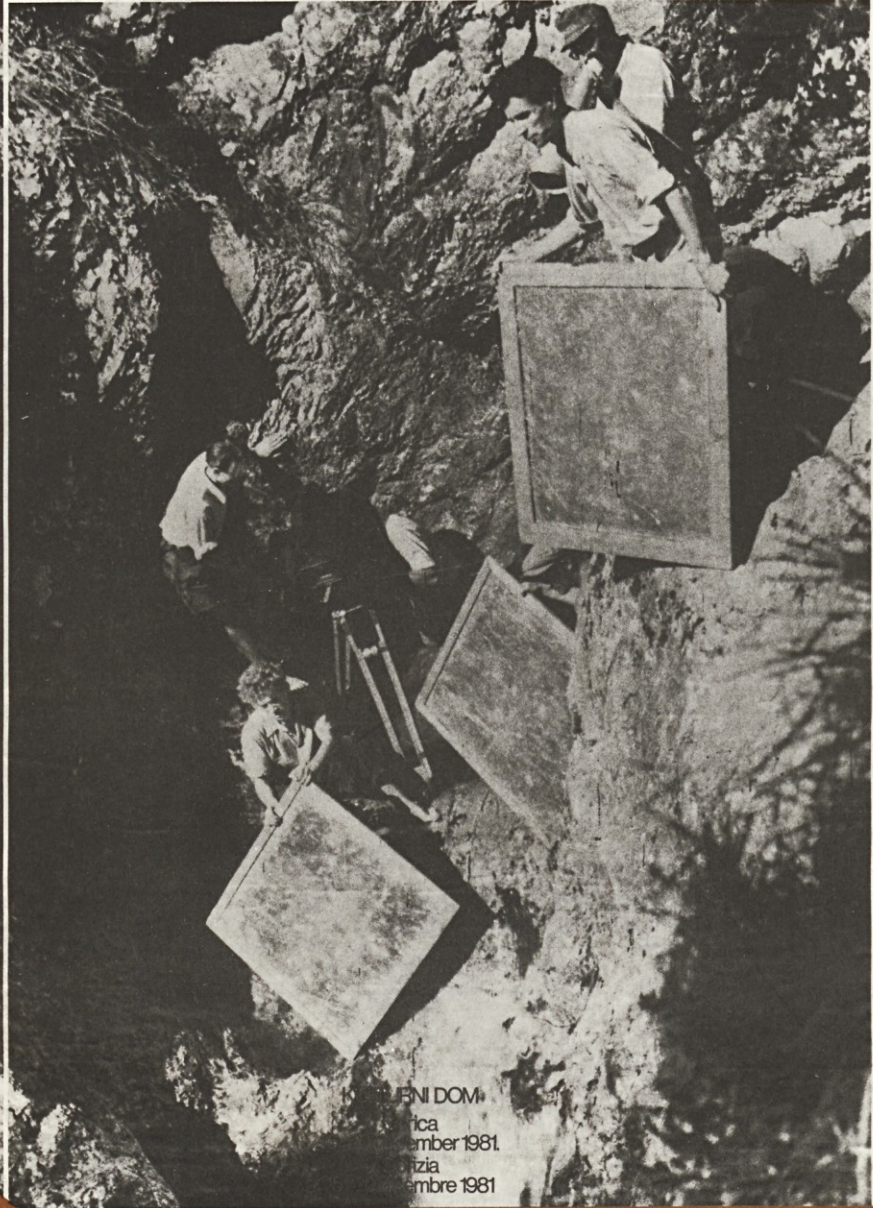
*Our series of interviews with the most promising Yugoslav directors of feature films is continued by **Matjaž Zajec's** conversation with **Rajko Grlić**, who made **You only Love once** seen at the Pula festival this year.*

*Festival are reviewed by **Branko Sömen** (Gdansk), **Mirjana Borčič** (Manheim), and **Toni Gomišček** (Hyêres). To conclude the issue there are obituaries to **Rudi Kosmač**, **Glauber Rocha** and **Jacques Lacan**.*

*editors*

*V Gorici je bila od 15. do 20. decembra 1981. retrospektiva*

**slovenski film 1946-1981 v cinemata slovenija**



*v osrednjem sporedu  
so bili prikazani  
naslednji filmi:*

*Na svoji zemlji  
Trenutki odločitve  
Tri zgodbe  
Dolina miru  
Veselica  
Balada o trobenti in oblaku  
Peščeni grad  
Tistega lepega dne  
Samorastniki  
Na papirnatih avionih  
Sedmina  
Rdeče klasje  
Na klancu  
Krč  
Splav Meduze*