

revija za film in televizijo

# ekran 12

vol. 9  
(letnik XXI) 1984  
cena 120 din



NOVI SLOVENSKI FILM  
TRIJE PRISPEVKI K SLOVENSKI BLAZNOSTI

INTERVJU  
VLADIMIR KAVČIČ, LOTHAR LAMBERT

VIDEO

FEST

ustanovitelj in izdajatelj  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira  
Kulturna skupnost Slovenije

**izdajateljski svet**

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

**ureja uredniški odbor**

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

**stalni sodelavci**

Bojan Baskar  
Darko Štrajn  
Jože Vogrinc  
Melita Zajc

**oblikovanje**

Cveta Stepančič

**lektor**

Peter Kuhar

**sekretar uredništva**

Majda Širca

**tisk**

Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

**naslov uredništva**

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

**stiki s sodelavci in naročniki**

vsak dan med 13. in 14. uro

**cena posameznega izvida**

enojna številka 80 din  
dvojna številka 120 din  
celoletna naročnina 600 din  
za dijake in študente 500 din

**žiro račun**

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

1	komentar	Skromna hvalnica norosti	Maksimiljan Oplazniški
2	TDF Celje '83	Posvetovanje »Nasilje v filmu«	
3		Prikazovanje nasilja v filmu	Mirjana Borčič
4		Filmska predstava kot sporočilo	Bernard Stritih
5		Vpliv nasilja v filmih na gledalca	Janez Bečej
8		Ali mladim nasilje v filmu škoduje?	Bojan Dekleva, Zoran Pavlovič
11		»Nasilje« malega ekrana	Bojan Kavčič
12		Mladi o nasilju na ekranu	Miša Grčar
14	posvetovanje	Gledanost in gledljivost slovenskih filmov	Viktor Konjar
15		nagrade »Metod Badjura«	
16	intervju	Vladimir Kavčič: Nujnost temeljitih sprememb	Sašo Schrott
19	novi slovenski film	Trije prispevki k slovenski blaznosti	Zdenko Vrdlovec, Darko Štrajn, Grega Tomc, Leon Magdalenc, Viktor Konjar Peter M. Jarh
25	video	Re-vizija videa	Brane Kovič
27		Paikologija	Jean-Paul Fargier
31		Pogovor z Nam June Paikom	Jean-P. Fargier, Jean-P. Cassagnac, Silvia van der Stegen
33		ŠKUC - Forumova video produkcija	Dušan Mandič
36	FEST '84	Reprezentativen izbor filmskega leta 1983	Viktor Konjar
37		Zelig	Zdenko Vrdlovec
39		Ime: Carmen	Zdenko Vrdlovec
40		Fanny in Alexander	Zdenko Vrdlovec
42		Zgodba o Pieri	Melita Zajc
43		Flambirana ženska	Melita Zajc
44		Srečen božič, gospod Lawrence	Melita Zajc
45		Rambo-First Blood	Leon Magdalenc
		Ključ	Leon Magdalenc
46		Sinja strela	Leon Magdalenc
47	festivali	Budimpešta '83	Lorenzo Codelli
49		Leipzig '83	Vladimir Koch
50	kritika	Iztrebljevalec	Bogdan Lešnik
51		Eni in drugi	Bogdan Lešnik
52		Pink Floyd - Zid	Jelka Stergel
		Sorodniki	Peter M. Jarh
53	televizija	Življenje v krogu	Peter M. Jarh
54		Oblaki so rdeči	Peter M. Jarh
55	spisi	Kazati ali ne kazati	Majda Širca
57		Kaj vidi otrok, ko gleda film	Franček Rudolf
59	pogovor	Lothar Lambert	Bogdan Lešnik
62	alternativa	Balász Béla Stúdió	Slobodan Valentinčič
64		Desetina madžarskih razglednic	Štefan Horvat
65		Teze iz teorije ponavljanja Opazovanja iz teorije poistovetenja	Miklós Erdély
66	priredivte	Ekranov teden filmov Koža, Laura, Prijateljici, Ulica brez zakona, Vrv	Zdenko Vrdlovec, Majda Širca, Bojan Kavčič
68	zapisovanja	Photo-imago/Milan Stepanovič • ŠKUC-ova vitrina / Andrej Brecljnik	

**PRILOGA**

**EKRANOVA KNJIŽNICA FILMSKI POJMI**

41 Gledalec / Zdenko Vrdlovec

na naslovni strani

prizor iz filma ZELIG, režiser Woody Allen

## komentar

## Skromna hvalnica norosti

ali

dvajset let dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani 1963–1983

Institucije ti z iztekom najstniških let podelijo osebno izkaznico, častno te sprejmejo v krog enakih med enakimi, torej si zrel, in privoščiš si lahko tudi vozniško dovoljenje, in če imajo starši »moč in denar«, ti tvoj uspeh pri zrelostnem izpitu nagradijo z avtomobilom (kar je lepa »ameriška« navada, ki jo tako dobro poznamo iz filmov petdesetih in kasnejših let). Užitek in odgovornost si skočita v objem, vrata (renesančno okno pri filmu) so ti odprta v svet, v času »divjega zahoda« pa bi te v teh trenutkih spremljal še vzklík: »Go West, Young Boy!«. Metafora s konjem je danes nekoliko zgubljena, zato pa lahko z vso »osebnostjo« izbranih sedeš za volan in se odpelješ v romantične kraje (ki pa, upajmo, niso tisti iz filma *Osvobajanje* Johna Boormana) in v mesta med ljudi. Majhen popravek: preden zapelješ, najprej sedeš v naročje industrijske statusne »ljubice«, v naročje avtomobila, ki pa, upajmo, ni Christine fascinantna, magična, posestniška in ubijalska iz istoimenskega zadnjega filma Johna Carpenterja, režiserja grozljivk, ki prične z opisovanjem povsem običajnih predmetov in stvari, da bi nam kasneje razkril njihovo »zunajzemeljsko« naravo.

In če sedaj odštejemo ta nekatera slojevska (razredna), erotična (v sledovih seksualno-perverzna) in filmska (imaginarna) podtikanja, namenjena najstniku (novepočnemu socialno-zgodovinskemu subjektu), je le-ta v tem trenutku »vržen« v brezkompromisno igro s svetom, zavzema vlogo v spektaklu, ki pa je tokrat realen. V njem si zastaviš in najdeš svojo identiteto, prav tako pa te lahko spektakel prelisiči in okrade nastavke tvoje bivajske projekcije, čeprav obstaja tudi »srednja pot«, ki so jo filozofi in pesniki označili kot »pot smrti«, pot kot lagoden in »avtomatičen« slalom z utilitaristično računico kot vodičem, ki ne pozna privlačne in hkrati skeleče delitve na »jaz« in »svet«. Delitve, ki je razdvojenost v enem in je temeljni predpogoj za ustvarjalno, napeto in nemirno razmerje med »jazom« in »svetom«.

V tej situaciji se danes nahaja tudi slovenska filmska »votlina« (prosto po Platonu), je v letih, ko je z zglednimi ocenami opravila maturitetno preizkušnjo, bila je torej tisti dijak, ki obeta zaradi talenta in entuziazma na specifičnih področjih in ki ni velikokrat larvljiv in »naučen« odličnjak. S to maturo v žepu, čeprav v nekoliko iztrošeni obleki iz začetka šestdesetih let (če se spomnimo samo škripajočega podnožja in obrabljenega rdečega usnja sedežev ljubljanske kinoteke, kar pa ji daje samo tisti samosvoj šarm filmske efemerčnosti), se dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani odpravlja v avanturo se bolj jasnega opredeljevanja lastne identitete (upajmo, da je ne bo doletel kakšen institucionalni »pokop« ali pa, da bo zašla na »srednjo pot«). Z zrelostnim izpitom se vpisuje v igralno akademijo realnosti in skuša z vso odgovornostjo zavzeti ustrezno mesto znotraj filmske (ki je v drugih segmentih večinoma ožarjena z bolj sončno/umetnoreflektorsko svetlobo) in kulturne (ki mnogokrat »votlino« razume dobesedno, v dimenzijah vulgariziranja in barbariziranja ostalih, posevčenejših oblik umetniške prakse) infrastrukture na Slovenskem.

Dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani tako ve za otroške fascinacije in nedolžne prekrške, omrežili so jo najstniški čustveni in subjektivistični »izpadi«, v njeno dušo je vrezano vse tisto, kar ostaja in kar motivira nemir in radovednost, torej ne več samo sluti, ampak se tudi že oprijemljivo zaveda lastne zasvojenosti s cenzuro in istočasno popkovino med realnim in imaginarnim. Z eno besedo, slovenska filmska »votlina« se je ujela v tisto »norost«, s katero umetnost in kultura neprestano vznemirjata svet in mu ne dovoljujeta, da bi se ujel v zanko lastnih totalitarno-utopičnih ideologij. Svojo mladostniško dušo je dala v zakup zdravi, toda z nekim peklenščkovim znamenjem obeleženi človeški norosti, ki jo je sprožila cinefilska obsedenost in želja po spoznavanju filmskih dvojnikov in fantomov realnosti tako, kot jih je pisala zgodovina.

Pisca te »slabe« filmske proze je doletelo srečno naključje, da je po maturi zajahal provincialne medkrajevne in ljubljanske mestne avtobuse in da je v tesnem stiku s to kinotečno »votlinico« preživel njena najstniška leta. Najprej jo je zamaknjeno gledal, boječe tipal, romantično-travmatično sanjal v njenih slepilnih videzih in latentnih vsebinah, zanesenjaško ljubil in istočasno sovražil v njenih in predvsem lastnih varanjih in izdajah, da bi jo kasneje prepoznal kot nekaj, kar ne moreš niti čustveno niti razumsko zajeti, zasesti ali obvladati, ampak kot nekaj, kar biva neko čudno življenje, ki ti je zdaj domače zdaj tuje. Idealistična vera v deviškost deklisklega telesa, ki je do pikic tvoje prav zato, ker ga ne vzameš, se je spremenila v spoznanje o fatalni ženski, ki je lahko tudi tvoja, in to samo takrat, ko jo zgrabiš za njen najbolj stvarni del, ki je pravzaprav votel in prazen, ki je »votlinica«. Izenačevanje življenja in filma, stvar-

nosti in slike oziroma iluzija o totalnem filmu se je zamajala in pokazala so se njeni robovi in »laži« montažnih spojev, polnost in samozadostnost deklisklega telesa se je z odkritjem svoje prave osi spremenila v fatalno filmsko žensko, ki ti v črnini kinematografske dvorane brez sramu kaže svojo »špranjico« in ti ponuja imaginarni užitek. Vero v stvarnost, celo »stvarnost več« filmske slike je zamenjalo spoznanje o njeni arbitrarnosti, o predestinirani pripadnosti filmske slike imaginarnemu, ki pa se zaradi svoje analoščnosti in zgodovinske pogojenosti vsekakor ne more izogniti vpetosti v realnost ideoloških mrež, ki so na nek način tudi edina referencialna realnost filma.

In če se zdi, da se je v piščevi izkušnji s filmom Bazinova teorija zgodovine filma obrnila na glavo in doživela zasuk kamere za 180 stopinj, toda ne zato, da bi novo točko gledanja neopazno diegetizirala v filmsko pripoved, ampak da bi hkrati nakazala tudi realno mesto produkcije lastne pripovedi; in če se dozdeva, da je Bazinov koncept evolucije filma preusmerjen od najvišjega stadija k začetku, da se začne s tistimi, ki so verjeli v »stvarnost« in konča s tistimi, ki verjamejo v »sliko«, pa je ta obrat in preusmeritev le igra z dvema ekstremnima ideologijama filmske govorice. Zgodovina filmskih teorij je videla »pravo« naravo filma v naslombah zdaj na to zdaj na drugo »ideološko« konstrukcijo, v piščevi izkušnji pa je prej omenjeni obrat pomenil le poskus artikuliranjšega premisleka o filmski praksi, ki pa v obeh ekstremnih primerih ohranja dimenzijo »meta-realnosti«. Tako film »stvarnosti« kot film »slike« vzdrzuje napetost med realnim in imaginarnim, neizbežno je namreč zapisan cezuri in popkovini med njima. Ta njegova zaznamovanost z »odpetostjo-spetostjo«, rezom in spojem med realnim in imaginarnim, ki jo prav montaža kot privilegirana figura filmske umetnosti kaže najbolj konkretno na delu, je tudi tista poteza, ki otežkoča kritično-teoretski diskurz o filmu, hkrati pa film tudi varuje pred osvajalnimi naskoki demagoških umetnostnih ideologij. Za konec tega »kavarniškega« filozofiranja omenimo še, da je morda enota »reza-spoja« tudi tista instanca, ki gledalca filma povleče v identifikacijske mehanizme, ga zašije v strukturo svojega teksta, ga zapelje v spektakel (in prav tako iz njega tudi izvrže).

Ta spis se je precej neuravnovešeno opotekal med besedami, jih izrabil za iztiskanje delcev osebnih obsesij in sestrelitev drobcev nekaterih filmskih problemov, morda pa je ta verbalna vinjenost vsaj deloma opravičljiva z jubilejem »slovenske kinoteke«, ki kar sam napeljuje na neobvezno klepetanje. Vsako klepetanje pa je večinoma direktno ali pa v premeščeni obliki izpeljano šepetanje o lastnih »zapletih«, zato se je prazničen govor skorajda neopazno prevesil v izzivanje lastnega spomina in »kinoteko«, kakor tudi vznemirjanje »kinotecnega spomina« samega. Mesto opisovanja »zgodovine institucije« je tako zasedlo »intimno zgodbičarjenje«, ki je letnico rojstva »kinoteke« na Slovenskem vzelo dobesedno in tako zapadlo v se eno izmed številnih filmskih prevar. Najstniška leta slovenske filmske »špranjice« so se le piscu te »filmske proze« (napisane v čast velikega mojstra Janeza Svetokriškega in na način, ki v sledovih odseva nekaj malega njegovega stila) kazala kot takšna; bila so »nedolžna zunanost«, vaba, ki je pod svojo deklisko obleko skrivala zanko fatalnosti (sic!). Med filmska čustva so se namreč pomesali tudi pogodbeni papirji, ki so le-tem odvzeli nekaj »idealistične« zasanjanosti, dali pa jim obeležja »poklicne« odgovornosti. Izkušena filmska dama, kinotečna »votlina«, pa je v slovensko filmsko sceno in kulturno omrežje stopila v dekliskem videzu morda tudi zato, da bi prikrila svojo zamudo in leta, da bi zamaskirala še eno slovensko cepetanje za evropsko kulturo. In da to cepetanje v našem primeru ni ravno tako usodno, pa je zasluga malega števila posemeznikov, filmskih entuziastov in »norcev«, ki so ob ustreznem posluhu slovenske kulturne politike iz začetka šestdesetih let odprli vrata filmskim čarovnicam na Miklošičevi cesti. In ker se stara le stavba in ne filmi, zato se lahko za vsakega novega gledalca, mladega ali starega, »kinoteka« znova obleče v deklisko obleko: (»kinoteka« kot bitje v imaginarnem času, ki vedno zazivi le v zgodovinskem času gledalca-subjekta).

Maksimiljan Oplazniški

90 2551/86

11. teden domačega filma

Celje  
2. - 9. XI.  
1983

Radio Celje



## Mladi in nasilje na ekranu

V okviru 11. tedna domačega filma v Celju (2.-9. 11. 1983) je bilo v soboto (5. 11.) v veliki dvorani Doma JLA strokovno posvetovanje *Mladi in nasilje na ekranu*, sicer že tradicionalno srečanje filmskovzgojnih delavcev Slovenije, ki ga prireja TDF v soorganizaciji Zavoda SR Slovenije za šolstvo.

Za temo o nasilju v filmu in na televiziji smo se odločili iz prepričanja, da je potrebno o nasilju, ki je sestavni del življenja, spregovoriti tudi pri filmskovzgojnem delu z učenci, saj bi bilo hudo narobe, če bi ponujali mladim le filme s podobo sveta brez nasprotij. Resda niso nasilju v filmu in na TV izpostavljeni le mladi gledalci, temveč tudi odrasli, vendar se vsak drugače odziva nanj.

Prikazi nasilja opozarjajo na deformacije v človeku in družbi, in do njih se je treba opredeliti, sicer bomo podlegali komercialnim zlorabam, ki nenehno prežijo na nas. To pa je eden izmed smotrov filmske vzgoje, ki si prizadeva izoblikovati učenca v aktivnega, kritičnega gledalca.

To pot smo poleg cineastov povabili na posvet tudi psihologe, ki se pri svojem poklicnem delu sicer ne ukvarjajo s preučevanjem filma, vendar so prisiljeni razmišljati tudi o vplivu filma na mladino.

Menili smo, da utegne njihovo sodelovanje prinesiti nekaj novih osvetlitev in pogledov na to problematiko pri nas.

Uvodne referate so pripravili:

**Mirjana Borčič**, filmska pedagoginja;

**Bernard Stritih**, višji predavatelj na Višji šoli za socialne delavce v Ljubljani;

**Bojan Dekleva** (s sodelovanjem Zorana Pavloviča), raziskovalni sodelavec na Inštitutu za kriminologijo pri Pravni fakulteti v Ljubljani;

**Janez Bečaj**, psiholog v Svetovalnem centru za otroke, mladostnike in starše v Ljubljani;

**Bojan Kavčič**, filmski in TV kritik in publicist;

**Miša Grčar**, filmska kritičarka in strokovna sodelavka na Inštitutu za sociologijo v Ljubljani.

Stanko Simenc

# Prikazovanje nasilja v filmu

Mirjana Borčič

Nasilje v filmu se tako kot v življenju pojavlja v različnih oblikah. Ko govorimo o nasilju v filmu, je v navadi, da mislimo predvsem na prikazovanje fizičnega nasilja in ga le redko povežemo z ekonomskim, ideološkim in političnim nasiljem. Te oblike nasilja, spretne zavite v vabljivo embalažo, ustvarjajo posebno ugodne pogoje za pojav nasilja, ki ga posameznik lahko izvaja nad tistimi, s katerimi živi. Čeprav je to verjetno resnejši problem in najbolj verjetno prav to nasilje sproža tudi človekovo zahtevo po opazovanju nasilja na filmskem platnu, se namerevam v svojih razmišljanjih zadržati predvsem pri obravnavi fizičnega nasilja v filmu. Torej bolj pri oblikah in posledicah kot pri vzrokih.

Val filmov z nasiljem je prišel k nam z malenkostno zamudo ter tudi pri nas kot drugod po svetu zasvojil določen del gledalcev. Pri tem je potrebno upoštevati, da so se filmi z nasiljem pojavili v tako množični proizvodnji najprej v kinematografijah, v katerih je film obravnavan predvsem kot trgovsko blago. Val nasilja v filmu pa prav gotovo ne bi komercialno uspel, če se gledalci ne bi odzvali.

Prav ta odziv gledalcev pa je usmeril tudi ponudbo slovenskih kinematografov, ki poslujejo zvečinoma kot gospodarske organizacije in žive od lastnega prihodka. Zato so prisiljeni svoj spored prilagajati tistemu, ki ta pihodek omogoča – to je gledalcu, ki kupi vstopnico. Zahteve gledalca narekujejo izbor filmov v sporedu vsakega posameznega kinematografa. Kriteriji, ki so v imenu nacionalne kulture bolj zaželeni od prej navedenih, so upoštevani šele potem, ali pa jih v najboljših primerih obravnavajo kulturne skupnosti občin.

Kolikor toliko realno sliko povpraševanja in ponudbe na področju reproduktivne kinematografije v Sloveniji dobimo iz kataloga top lestvic iz leta 1981, ki ga je aprila 1982 izdalo splošno združenje kinematografije Slovenije. Podatki, ki so zbrani na osnovi pregleda obiska v 41 rednih kinematografih (nekateri med njimi imajo po več dvoran) po svoje kažejo zahteve gledalcev in njim prilagojeno repertoarno politiko. Top lestvice desetih najbolj gledanih filmov pa ponujajo tudi informacijo o filmskem fondu distributerjev. Podatki – sicer pomanjkljivi – so lahko prav zanimivi in koristni za začetek razmišljanja o delovanju filmov z nasiljem na mladega gledalca.

Ce želimo dobiti pravi vtis o filmih z nasiljem v sporedu slovenskih kinematografov, moramo najprej določiti razmerja med filmi nasilja in erotičnimi filmi ter vsemi drugimi, ki pa tudi lahko vsebujejo oboje elemente – vendar zanje najdemo vsebinsko ali oblikovno utemeljitvev, zakaj so na sporedu. Omenjena top lestvica kaže, da 63 odstotkov repertoarja sestavljajo filmi,

v katerih sta atraktivno prisotna nasilje (28 odst.) in erotika (35 odst.). Nasilje v filmih prevladuje v kinematografu Lenart (70 odst.), ter Ajdovščini, Dravogradu, Murski Soboti, Ravnah (50 odst.). Zanimanje za erotične filme je večje od zanimanja za filme z nasiljem. V Postojni je na seznamu med 10 najbolj obiskanimi 90 odst. erotičnih filmov, v Celju 80 odst., v Novem mestu, Ptuj, Trbovljah, Zagorju 60 odst., v Crnomlju, Kranju in Mariboru pa 50 odst. So pa tudi kraji, ki kažejo na drugačno repertoarno politiko oziroma potrebe publike. Tako je med desetimi najbolj obiskanimi filmi v Ljubljani le 10 odst. filmov z nasiljem in erotiko kot atrakcijo, v Idriji 30 odst., v Litiji 40 odst., v Grosupljem, Kamniku, Kopru, Metliki, Novi Gorici, Rogaški Slatini, Sežani in Vrhniki pa tvorijo polovico prikazanih filmov.

Navedba je površna. Teško je tudi postaviti ločnico med filmi z nasiljem oziroma erotiko, ki nimajo estetske in družbene vrednosti, ter ostalim filmskim sporedom. Nasilje se namreč pojavlja v tako imenovanih erotičnih filmih, seks v filmih nasilja, oboje – sicer v drugačnem pomenu in funkciji – v filmih, ki imajo izrazito umetniško vrednost.

Pojav nasilja v filmu je potrebno obravnavati z vseh vidikov in določiti vzroke in razloge zanj. Napak bi namreč bilo problem poenostaviti in obilico filmov z nasiljem v jugoslovanskem repertoarju pripisati zgolj slabemu okusu distributerjev oziroma njihovi gonji za zaslužkom. Komercialno uspešen je pravzaprav lahko le tisti film, ki se pojavi pravočasno, to je v trenutku, ko so neke človekove intimne in družbene silnice primerna tla za sprejem ponujenega.

Nasilje v filmu je danes pomemben element komercialne ponudbe. Pojavlja se predvsem v filmih, ki so namenjeni zabavi nezahtevne gledalca. Največkrat posreduje vsebino, ki ne aktivira človekovih misli in človeka z ničemer ne obvezuje. Važno je le, da pripoveduje zgodbe o nasilju na preprost in neobvezujoč način in da sta zaplet in razplet izpeljana na pretepih, pregonih, maltretiranju ljudi in živali, umorih in ubojih. Zlo, ki se pojavlja v človeški podobi in ki junaku onemogoča uresničevanje skritih želja, je na koncu tudi obvladano.

Ta pravilni princip je eden od pomembnejših elementov, ki pritegujejo gledalca k ogledu filmov z nasiljem. Drugi je način pripovedi, ki je zasnovan na tekočem niza-nju dogodkov, ki premočrtno usmerjajo gledalčevo pozornost k določenemu cilju. Pripoved pa je izpeljana dovolj večše, da gledalčeva napetost spremljanja dogajanja na filmu ne popusti. Strah in groza, olajšanje in potešitev se pojavljajo ob pravem trenutku in na pravem mestu ter v takšnem zaporedju, da gledalca psihično in miselno ne obremenjujejo. V tretjem planu je za uspeh filmov z nasiljem pomembna tudi tehnična izvedba. Hibe v uporabi filmskih ukan, slaba kamera, nedinamična montaža ali neadekvatna zvočna oprema, pa tudi slabo predvajanje zmanjšujejo stopnjo gledalčevega vzvišljanja. Ker pa je to potrebno za komercialni uspeh, realizatorji filmov, ki ob plehki vsebini zaradi komercialnega učinka ponujajo nasilje, pazijo na tehnično brezhibnost svojih proizvodov. V teh filmih se pogosto uporabljajo znani klišeji in stereotipi. Največkrat jamčijo prav ti poleg že omenjenih elementov pravilnosti, napete pripovedi in tehnične popolnosti za komercialni uspeh filma.

Film, ki prikazuje nasilje, se je najprej v bolj množični obliki pojavil v okoljih, kjer je vsakdanjost do skrajnosti racionalizirana,

oblike življenja perfekcionirane in kjer je vse človekovo prizadevanje usmerjeno v uspeh za vsako ceno in v boj za preživetje. Takšno življenje je podvrženo vedno večjim pritiskom, ki zahtevajo od posameznika vedno večje prilagajanje, odrekanje, samoorganizacijo. Ker je človek zaradi tega ujetnik zahtev okolja in obveznosti do njega, je podvržen konfliktom, katerim sam ni kos. Teža vsakodnevnih pritiskov ga sili, da išče umetno ustvarjena stanja, v katerih lahko odreaga tisto, kar v resničnosti ne zmore. Zato gledalec rad opazuje, kako junak v filmu premaguje nasilje, ki je v prenesenem smislu podobno tistemu, kakršnega prenaša sam. Igralec tako obvlada in reši filmski (imaginarni), s tem pa tudi gledalčev (realni) problem.

Kinematografska predstava mu ta način sproščanja omogoča. Zatemnjena dvorana najprej jamči anonimnost posameznika, ki neopazno na osnovi čutne zaznave sprošča svoje nagone in čustva. Ker so ti filmi grajeni tako, da vodijo gledalčevo dožemanje čimbolj programirano, so tudi reakcije večine gledalcev približno enake. Posameznik začuti v množičnem sproščanju svojo pripadnost sebi enakim v dvorani.

Gledalec, ki je pripravljen brez premisleka sprejemati programirane impulze, vzvičeti se v množično doživljanje ter se zadovoljiti z namišljenimi rešitvami, postane pogosto objekt manipulacije. Njegovo prvotno hrepenenje po bolj preprostem načinu življenja in po mirnejših dneh se izriva s ponujenimi merili, ki pomen posameznika in njegovo veljavnost določajo z imetjem in prestižem, kakršnega je največkrat mogoče doseči z nasiljem. Nasilno uveljavljanje vrednosti – tako postane vrednota. Model, ki omogoča njeno potrditev, pa je način življenja.

Nasilje je vse pogostejše prikazano tudi v filmih, ki so nastali iz umetniških pobud. Funkcija nasilja je pomembna vsebinski in oblikovni element, rezultati prikazovanja pa naj bi oblikovali zavest prisotnosti nasilja v našem življenju ter o psihičnih in družbenih deformacijah, ki ga pogojujejo. Dramska in njej ustrezna vizualna struktura filmov z nasiljem je odvisna predvsem od namena in ciljev avtorjev, producentov ter njihove človeške in družabne naravnosti. Dramska struktura eksponira konflikte na način, ki lahko gledalca podredi ideji ali pa ga prisili v dialog z njo. Temu cilju so podrejeni tudi način pripovedovanja zgodbe, njen zaplet in razplet ter ritem filma. Uporabljena izrazna sredstva so tej zahtevi močnejše podrejena kot sama zgodba.

Nasilje v filmu ima več funkcij. Lahko je element pripovedi. Takrat junak filma prehaja iz pretepa v pretep, iz pregona v pregon ter dokazuje svojo moč, s katero obvladuje svojega nasprotnika. Gledalci tej ekshibiciji prisostvujejo, kot da bi opazovali neko bolj razburljivo nogometno ali hokejsko tekmo. Važne so le napete scene nasilja, ne pa tisto, ker tvori zgodbo in oblikuje idejo filma. To je tipično za tiste filme z nasiljem, ki jim odrekamo umetniško in družbeno vrednost. Prav ti filmi pa so močno priljubljeni med gledalci. V zadnjem času se uveljavljajo tudi kot poseben žanr. Najbolj uspešni so filmi hongkoške proizvodnje.

V dramskem smislu so v takšnih filmih pri-zori nasilja elementi zunanje akcije, ki odteguje pozornost od vzrokov in hkrati razvija le prilagajalne in obrambne mehanizme v človekovi psihi. V ospredju je ponujanje represivnega modela urejanja odnosov med ljudmi. Njihova dramaturgija je največkrat brezhibna. Hitra izmenjava posnetkov naredi pripoved bolj dinamično in



privlačno. Ker ne dopušča premisleka, usmerja gledalcev tok misli k točno opredeljenemu cilju. Mimogrede se največkrat potrjujejo v življenju prisotni principi nasilnega uveljavljanja pravic in prestiža ter priznava maščevanje kot normalno obliko človekovega reagiranja.

V takšnih filmih je nasilja pogosto več, kot ga življenje lahko prenese. Učinek je zato nasproten. Gledalec kmalu nasilja več ne čuti. Občutje, ki nastane ob gledanju filma, pa se prenese tudi v življenje. Gledalčeva pozornost je odvrnjena od nasilja v najožjem okolju, zmanjšan pa je tudi grozeč pritisk nasilja v njegovi zavesti. Potrebo po takšnih filmih na določen način lahko izenačimo s porabo alkohola in mamil.

Nasilje v filmu pa je tudi dostikrat sredstvo, ki prisili gledalca, da zazna njegov pojav v filmski zgodbi, se opredeli do njega ter s pomočjo ob filmu pridobljene izkušnje na podoben pojav v svojem okolju tudi angazirano reagira.

Nasilje se pojavlja kot dramski zaplet skoraj v vseh žanrih. Prisotno je v prikazovanju erotičnih in družbenih odnosov. Pogosto je tudi sredstvo za urejevanje odnosov med ljudmi. Za pripoved in oblikovanje ideje je najpomembnejše, da se pojavi v prepričljivi vsebinski in oblikovni povezavi. Najbolj pogosto so prizori nasilja prisotni v vesternih in kriminalkah, pa tudi v grozljivkah, spektaklih, erotičnih in vojnih filmih. Najdemo ga tudi v filmih za otroke.

Vestern in kriminalka uporabljata najraje zgodbe z enostavnim konfliktom, ki ga z nasiljem rešuje z »deus ex machina«. Junaki zgodb postanejo zaradi surovosti okolja največkrat tudi sami surovi, kar omogoča scenaristu klišejsko utemeljevanje zmagovitega uveljavljanja nasilja v imenu pozitivnih vrednot. Obračun med »slabim« in »dobrim« nasilnežem pa je za režiserja hvalečnega element zunanje akcije, ki ga je z iznajdljivostjo in dobrim poznavanjem filmske tehnologije moč blesteče prikazati. Vendar se tudi v teh dveh žanrih najde veliko filmov, ki govorijo o spopadu med dobrim in zlim z drugačnimi sredstvi in na bolj human način. Ti »drugični« filmi podirajo mit zmagovite pravice, ki dovoljuje nasilje v imenu ohranjanja vrednot ter se kritično ozirajo na tiste človeške in družbene silnice, ki pogojujejo in vzdržujejo nasilje. S tem pa se soočajo z enim od najbolj perečih problemov naše civilizacije.

Poseben odnos zahtevajo filmi za otroke in doraščajočo mladino, ki prikazujejo nasilje ali pa iz atraktivnih razlogov predstavljajo prizore nasilja. Že v risankah najdemo nešteto variant nasilja, ki se vidi v zgodbi, načinu pripovedi in risbi. Prav gotovo je ta pojav odsev vzdušja, v katerem živi sodoben otrok, ki je prav tako kot odrasli podvržen pritiskom in pretresom. Vendar pa je prikazovanje oblik nasilja in upodabljanje nasilja v filmih za otroke še veliko bolj obvezujoče. Prav gotovo bi bilo narobe, če bi v filmih za otroke zamolčali nasilje, ki obstaja v življenju. Priprava za življenje mora vsebovati tudi seznanjanje z nasiljem. Kako – to pa je resen problem. Mnoge od nametanih misli nas obvezujejo, da nasilje v filmu obravnavamo z vseh aspektov in se od tujih izkušenj premaknemo v naše, domače. Zato pa je potrebno prenehati z iskanjem krivca v filmu ali televiziji in obravnavati življenje našega otroka in mladostnika v sklopu dogajanja in modelov življenja v njegovem okolju. Odkrivanje vzrokov in pojavov nasilja je pač pomembnejše od preganjanja posledic.

Film pa naj bo pomagalo pri tem – ne pa grešni kozel.

## Filmska predstava kot sporočilo

### Bernard Stritih

Vabilo na posvetovanje sem sprejel le zato, ker se pri delu z otroki in mladino neprestano srečujem tudi s filmsko problematiko. Ker nimam nobenega posebnega znanja o filmu, se mi je zdelo, da bo to morda primerna prilžnost, da se nekoliko poglobim v snov, zlasti pa, da slišim mnenja drugih udeležencev.

Zdi se mi, da je vredno spregovoriti tudi o vidikih, ki se odpirajo pri delu z mladino. Čeprav izkušnje, ki si jih človek lahko pridobi pri preventivnem in socialno terapevtskem delu z mladino, nimajo vrednosti raziskovalnih rezultatov, bodo za praktike gotovo zanimive. Precej zanimivih stvari se lahko izve na kakšnih izletih, pri hoji v naravi, ko postane malo dolgočasno in otroci pričnejo pripovedovati, kako je bilo zadnjič v kinu ali pa, kako dober film so gledali na televiziji. Takrat sem večkrat prav presenečen nad tem, kar slišim in izvem iz spontanega pripovedovanja.

Ko sem nekajkrat poskušal sešteti vse ure, ki jih nekateri otroci preživijo pred televizijo in v kinematografih, sem prišel do števil, ki niso dosti manjše od tedenske šolske obveznosti. Včasih pa je čas, ki ga otroci preživijo v kinu ali pred televizijo, celo znatno daljši od šolskih obvez.

Kaže, da je motivacija za »gledanje« dvojna.

– Nekateri filme gledajo otroci zato, ker jim nekaj pomenijo, predstave pa so zanimive in privlačne.

– Precejšen del filmov otroci gledajo nekako prostovoljno, bodisi da so to reklame, pa tudi drugi vloži, ki jih gledajo, ko čakajo na tisto, kar jih zanima. Še večkrat pa otroci gledajo neprostovoljno, ker jih h gledanju sili dolgčas.

– Vedno več filmov gledajo šolarji in študentje tudi zato, ker so obvezni del pouka in raznih proslav.

Dolgčas ni le praznina, ko morda nikogar ni doma, ampak je tudi praznina, ki nastane, ko otrok ne ve, kaj bi počel, ko se npr. ne more odločiti med potrebo po pisanju naloge in željo, da bi se igral, ali pa praznina, ki nastane zaradi prepovedi staršev in zahtev, naj jih otroci ne motijo itd.

– Nekateri otroci in mladostniki pa tudi starši imajo že kar ustaljeno navado, da ob določenem času povsem samodejno pritisnejo na gumb televizorja. Podobno si nekateri otroci in mladostniki ne morejo mistliti prostih popoldnevov in večerov brez kina. V vseh teh primerih lahko reče-

mo le za manjši del gledanega programa, da je bil otrokom res zanimiv; marsikaj je pozabljeno že ob koncu programa.

Lahko bi rekli, da film in televizija večkrat prevzmeta vlogo varuhov naših otrok. Včasih se mi zdi, da je televizor še bolj priden in skromen varuh otrok kot stari starši. Ko otroci sedijo v kinu ali pred televizorjem, si starši lahko vzamejo čas »za sebe«. Ne vem, kako bi bilo mogoče pri tolikšni zaposlenosti staršev in pri današnjem načinu življenja glede tega kaj spremeniti.

Takih razmer ne mislim zagovarjati, navažam le to, kar slišim in vidim. Hkrati pa marsikaj dokazuje, da bi otroci lahko živeli tudi z mnogo manjšo »dozo« teh medijev. V terapevtskih kolonijah, ki smo jih prirejali v preteklosti, in v letnih taborjenjih, ki jih prirejamo zadnja leta, otroci po več tednov ne gledajo niti televizije niti ne hodijo v kino, in zdi se, da v tistem okolju, ob programu življenja in dela v taboru, televizije niti ne pogrešajo. Čeprav bi bila doma morda prava družinska nesreča, če bi osrednji član družine utihnil in če bi izginila slika, se vendarle da preživeti tudi brez vsega tega. Zanimivo pa je, da se zadnja leta otroci ob koncu taborjenja vse pogosteje dogovorijo, da bodo šli ob povratku v mesto najprej skupno v kino. V tem vidijo simboliko, kino je v tem primeru nekakšen prag, prek katerega se vračajo v svojo vsakdanjost.

Zdi se, da je gledanja televizije in filmov tem več, čim več so vredni v mreži vzgojnih, varstvenih in rekreativnih dejavnosti družine in družbenih institucij. In kadar govorimo o nasilju na filmu v zvezi z otroki in mladino, se mi zdi, da je najpomembnejše nasilje to, da so nekateri otroci »prisiljeni« preveč časa preživeti na ta način.

Film in televizija zapolnjujeta tudi vrzeli, ki nastajajo v vsebini domače in šolske vzgoje ter izobraževanja.

Otrok, ki je med mnogimi oblikami uporabe svojega časa izbral ravno televizijo in kino, tega gotovo ni naredil slučajno, ampak je imel razloge:

– morda se boji stikov z vrstniki, zato rajši gleda televizijo, kakor da bi se igral;

– morda otroke navajajo starši, naj rajši gledajo televizijo, kakor da bi povabili domov prijatelje, ali da bi si sami vzeli nekaj časa za druženje z njimi;

– morda gredo otroci rajši v kino kakor v solo, ker se v kinu vendarle počutijo bolj svobodne. V vseh primerih sta televizija in film izhod v stiski, včasih pa dobesedno beg od življenjskega k filmskemu nasilju;

– morda otroci ob ogledu filmov lahko vidijo veliko stvari, ki jih zanimajo, a jih v vsakdanjem življenju ne morejo videti; morda se filmarji manj ogibajo tradicionalnih tabujev in prepovedi kakor starši in sosa;

– morda otroci najdejo v filmih možnost za projekcijo lastnih stisk in dvomov, pa tudi potrdilo lastnih teženj po uveljavitvi ter po osebnostni rasti, po vključitvi v svobodno demokratične in odprte družbene odnose. Pri pedagoškem in psihoterapevtskem delu z otroki in mladino je potrebno upoštevati, da vpliv filmov sega preko okvirov filmskih predstav samih. Doživetje filmov otroci uporabljajo tudi pri predelo-

vanju izkušen iz realnega življenja; s filmskimi vtisi in z njihovo pomočjo postopoma gradijo celovito strukturo svoje socialne realitete. S pomočjo filmskih in svojih doživetij otroci oblikujejo svoje pojmovanje dobrega in zla, filmska doživetja jih popeljejo v svet, ki ni siv in brezbarven, ampak poln kontrastnih barv, z močno izraženo simboliko in dinamično strukturo; ko se vračajo iz tega sveta v vsakdanost, si pogosto ne tolmačijo filmskih doživetij s pomočjo življenja, ampak obratno: življenje si tolmačijo s pomočjo filma.

Otroci vidijo v življenju mnogo več vsega, kakor si mi odrasli mislimo. Otroci vidijo marsikakšen erotičen, pa tudi marsikak nasilen prizor v družini, vidijo in slišijo starše, ko se pritožujejo nad odnosi in nad »svinjarijami«, ki so jih »skuhali« v službi itd. Vsega tega otroci in mladostniki največkrat ne razumejo, ampak doživljajo predvsem mučna čustva strahu, krivice itd. V nasprotju s tem pa ima nasilje na filmu ponavadi nekdo logiko, dogajanje je zgoščeno in pregledno, in to ima za otroke velik pomen.

Kako otroci razlagajo in ponazarjajo realnost s filmom, lahko vidimo v takih primerih. Sli smo na izlet v sotesko potoka Martulek, več mostov je bilo porušeni, zato smo si pri prehodih čez potok pomagali z vrvmi, bilo je prav pustolovsko doživetje. Zvečer so bili izletniki izredno zadovoljni in največje priznanje je bilo, ko so rekli, da je bilo kakor v kinu.

Vse to ni nič novega, od najstarejših časov so si ljudje razlagali svet v skladu s kulturnim izročilom, ki jim je bilo posredovano kot miti, pravljice, religiozne predstave in je bilo posredovano z ljudsko pesmijo, glasbo, z ljudskimi plesi in običaji. Novost in posebnost filma je zlasti v njegovi tehnični izvedbi. Film omogoča intenzivna receptivna doživetja, omogoča ustvarjanje izredno nazornih predstav, s posnemanjem predmetne realnosti, film tudi lahko ustvarja iluzijo, da je možno prestopiti mejo med svetom idej in stvarnostjo. Poleg teh lastnosti ima film še nekatere druge posebnosti, ki nikakor niso nepomembne. Pri tem mislim zlasti na obstojnost filmskih kopij, na velike možnosti prenašanja in predvajanja filmov v raznih delih sveta ter v različnih časovnih obdobjih. Morda najpomembnejša posebnost filma, ki izhaja iz naštetih lastnosti, a dejansko predstavlja del celovitega sistema ekonomskih odnosov, je komercialnost filma. Prav zaradi slednjega postaja film sila, ki se odtuja tradicionalni kulturi in pri ljudeh vzbuja strahospoštovanje.

Prav zaradi komercialne narave filma si njegovi ustvarjalci večina ne morejo privoščiti izdelkov, ki ne bi ustrezali potrebam sodobnega človeka kot družbenega bitja in kot posameznika.

In če sedaj premaknemo našo pozornost od filma in televizije na šolo in na druge oblike kulturnega življenja, ki so dostopne otrokom in mladostnikom, se nam prav verjetno utrne misel, da je film v marsikaterem pogledu vendarle bolj življenjski kot šolski program. V znanjih, ki jih ponuja in vsiljuje šola, je polno vrzeli, zlasti o erotiki in o nasilju otroci v šolah izvejo zelo malo. Po drugi strani se šolsko znanje otrokom in vsem drugim vsiljuje, medtem ko so filmi oblikovani tako, da so privlačni in zanimivi. Nekateri pisci menijo, da je film dominantna oblika kulturnega izražanja našega časa. Tako kakor je bila srednjeveška umetnost z institucijo mecenstva zvezana z

vladajočim družbenim razredom, je film prek svoje komercialnosti povezan s kapitalom.

Zdaj pa nekaj več o takem načinu gledanja filmov, ko otrok ali mladostnik že ob izhodu pozabi, kaj je pravzaprav gledal. Zdi se, kot da je tak način doživljanja filmov predvsem oblika zabijanja časa. Vendar tudi v takih primerih film pusti svoje sledi; otroci morda hitro pozabijo posamezne like in razne podrobnosti filmske zgodbe, a filmski prizori ostajajo v duševnosti otrok kot nekakšno ozadje, na katero se potem odslikava življenje. To si lahko zamišljamo, kakor da bi nekdo risal na potiskan časopisni papir. Časopis bi v tem primeru predstavljal ozadje, risba pa figuro; tako so sledi filmskih in televizijskih vtisov, katerim je otrok nenehno izpostavljen, lahko ozadje, na katerem se potem odslikavajo posamezna življenjska doživetja.

Pozitivna motivacija nikakor še ne zagotavlja, da bo otrok prišel do pomembnega ali vrednega filmskega doživetja. Menim, da tega ne zagotavlja niti kvaliteta filma samega. Kino lahko postane otrokom in mladostnikom predvsem navada in priljubljenost za beg iz vsakdanosti, kjer doživljajo nemoč in kjer vladajo razne prisile; to je umik v okolje, ki ponuja iluzijo prostosti in moči, kjer otrok lahko dobi vnaprej privravnjene sanje. Otroci ali odrasli se v takem primeru vživijo v film, čas mu hitreje mine, po končanem filmu se ponovno prekopirajo v svojo sivo realnost in komaj čaka, da bo zopet prestopil v svet sanj. Verjetno se to dogaja odraslim še veliko pogosteje kot otrokom. Če pomislimo na to, da pri tem odteka čas našega življenja, nam lahko pride na misel, da mora biti res nekaj narobe z ljudmi in z njihovimi življenjskimi razmerami, da so tako nekritični do raznih oblik bega.

Zdi se, kot da je ena od značilnosti sedanjosti, da so kapitalskim odnosom nekatere skupine ljudi povsem odsoj: to so zlasti otroci, mladina, bolni in neproduktivni ljudje ter starejši. Ni čudno, če kultura tem ljudem oskrbi možnost, da vsaj začasno izginejo iz časa in prostora. Iz kulturnega življenja prejšnjih generacij pa bi morda lahko povzeli spoznanje, da kulturni proizvodi ne delujejo na ljudi neposredno, ampak da je učinek vedno odvisen od načina uživanja in premišljanja, da ni toliko vprašljiva kvaliteta filma kakor način uživanja te kulturne dobrine. Filmi, ki prikazujejo nasilje, so verjetno še bolj pripravi za beg. Ker v nas samih delujejo strogi kontrolni mehanizmi za odzivanje in potlačevanje agresivnosti, filma, ki prikazuje nasilje, skoro ne moremo gledati tako, da bi se delno identificirali z nasilnežem in ga skušali razumeti ter hkrati doživljali sebe in razumeli svoj odnos do junaka nasilne vloge, ampak se v celoti prepustimo enemu ekstremu in izključno zavest o sebi. V tem pogledu delujejo precej podobni mehanizmi pri mladostnikih in pri odraslih, medtem ko otroci največkrat sploh ne morejo sami izbirati, ampak jih dogajanje kar potegne. Otroci z različno osebnostno strukturo ter iz različnih socialnih razmer lahko doživljajo isto filmsko predstavo povsem različno. Zdi se, kot da nekateri otroci in mladostniki filmske snovi, ki so jo preceptivno sprejeli, ne asimilirajo. Mnogi mladostniki pri gledanju filmov zavestno blokirajo čustveno odzivanje; to se posebno pogosto dogaja pri filmih, ki vsebujejo dosti nasilja, in pri tistih mladih gledalcih, ki si bolj ali manj zavestno želijo tak življenjski stil, da bi bili čustveno čimbolj hladni. V takih primerih mladi ljudje lahko izrabljajo filme z nasilno vsebino za nekakšen trening de-

senzibilizacije. Filmska predstava lahko postane doživetje, če človek obrdži zavest o sebi kot o subjektu, ki predstavo doživlja.

Nič ni izgubljeno, če film lahko pritegne gledalca, da pozabi nase, na svoje življenje in na realno okolje. Pravzaprav filma skoro ne moremo doživeti, če ne pridemo pod vpliv njegovega »čara«. Tako kakor člani plemena naredijo vse potrebno, da v plesu vračev lahko vidijo nekaj drugega kakor le zapovrstje posameznih gibov, tako tudi mi naredimo vse potrebno, da se projekcije malih zapovrstnih posnetkov zlijejo v celoto filmske predstave. Gledalec se verjetno zave sebe le ob zaokretnih filmske zgodbe, ko morda začuti nevarnost ali dileme, ki jih ponazarja film.

Bistvenega pomena je, kakšen odnos zavzame človek po predstavi: ali predstavo odrine, hkrati pa si jo znova želi, ali pa razmišlja o predstavi kot o vrsti realnih lastnih doživetij.

Kakor sem že zapisal v prvem delu tega sestavka, menim, da sta kino in televizija lahko učinkoviti sredstva za pasivizacijo velikih skupin prebivalstva, ki glede na družbeno delitev dela in organizacijo ostajajo nekako ob strani (starejši, invalidi, brezposelni, mladina). Gotovo, da je pasivizacija mladih v družbenem pogledu najbolj problematična. Če zastopam mnenje, da filmski in televizijski medij lahko predstavlja pot v pasivizacijo, še ni rečeno, da ne bi bilo možno uporabiti teh poti tudi kot izhod iz pasivnosti. Kaj mislim s tem, naj ponazorim z izkušnjami. Kadar se mi je dogajalo, da v pogovoru s posameznimi otroki in mladostniki ali s skupino beseda ni stekla, kadar je zavladalo neprijetno vzdušje, je bila najpripravnejša rešitev pogovor o filmih. Skratka, če se pričnemo pogovarjati o filmskih in televizijskih predstavah, se mladi sogovorniki najlaže aktivirajo.

Kdor bi rad pri teh rečeh pomagal otrokom in drugim ljudem, bi se moral najprej sam nekoliko poglobiti v lastna filmska doživetja. To pomeni, da je dobro obnoviti svoje vtise in doživetja ob predstavi. Pri tem se utrinjajo razne asociacije in postopoma začutimo, kako smo velik del filmskega doživetja ustvarili sami, film je bil le spodbuda. Šele za subjektivnim doživljanjem lahko odkrijemo druge plasti umetnine, ki govorijo o avtorju in o njegovi družbeni situaciji. Menim, da pogosto grešimo, ko pri razpravljanju z otroki in z drugimi najprej zastavimo vprašanje, kaj nam hoče avtor povedati.

Otrokom je pri obravnavi filmskih doživetij potrebno dati priložnost, da najprej po- doživijo tisto, kar so doživljali med pred-



stavo; pri tem imajo večkrat potrebo po neverbalnem izražanju. Nato pridejo otroci sponatno do opredelitve lastnega stališča in lastnih doživetij, ki presegajo okvir vsebine filma. Včasih je dobro, da se pri tem toliko časa zadržimo, dokler otroci sami ne zastavijo vprašanja, ali tudi drugi doživljajo film podobno in kaj je avtor pravzaprav hotel povedati s filmom.

Sporočilnost filma se nekako skriva v doživljajski celovitosti filmskega doživetja. V tem je moč filma, v tem je njegova vrednost pa tudi nevarnost. Gledalec, ki filmskega sporočila ne uspe tako izluščiti, da lahko zavzame do tega sporočila dvoje stališč, ne more postati subjekt predstave. Pri delu z otroki in mladino, bi lahko rekli, se otroci oziroma tako imenovani subjekti znajdejo med dvema ognjema, ki jim vsak po svoje onemogočata, da bi zares postali subjekti. Na eni strani je film s svojo magično močjo, na drugi pa učitelj, ki najbolje ve, kaj je v filmu vrednega in kaj ne.

Otroci in mladostniki si večkrat želijo, da bi se v skupinah pogovarjali o filmih, ki so jih gledali. Vedeti moramo, da mladi ljudje pri tem težijo za poglobljanjem in predelovanjem svojih doživetij, odrasli pa smo s svojim znanjem in razlagami kaj lahko prava motnja tega procesa. Zato se otroci sodelovanja odraslih pri obravnavanju filmov prej bojijo, kot pa si ga želijo.

Odrasli naj bi se naučili, kako v skupini otrok ali mladostnikov, ki se je posvetila obravnavi filmov, prevzeti vlogo katalizatorja in moderatorja.

Odrasli naj bi v začetku pogovora delovali tako, da se poveča osredotočenost vseh članov na obravnavano snov. To je možno narediti z obnavljanjem zgodbe: otroci ali mladostniki naj postopoma obnavljajo zgodbo, vodja naj jih usmerja s pripombami in vprašanji tako, da se filmska zgodba postopoma zariše v celoti, dobro je, če vodja pri tem pritegne vse sodelujoče. Ni potrebno, da bi se vodja pogovora delal nevedneža, paziti pa je treba na to, da ne bi pričel sam razkazovati svoj odlični spomin. Če resnično poslušamo, kako o filmu pripovedujejo različni člani skupine, bomo gotovo odkrili veliko podrobnosti, pa tudi dosti pomembnejših dogodkov, ki bi jih sicer pozabili.

Pomemben del skupinskega pogovora bi moral biti posvečen predelovanju čustvenih doživetij filmske predstave. Računati je potrebno s tem, da otroci in mladostniki ne morejo izražati svojih čustev s pretanjenim besednim izražanjem, ampak bodo sprva bolj izživljali svoja doživetja kot pa o njih govorili. To se morda sliši in vidi grdo; vzgojitelj ima pri tem mogoče občutek, da otroci posnemajo film in da se na ta način učijo grobosti iz filma. Izkušnje pa kažejo, da to posnemanje pogosto izzvini hkrati z izzvenenjem čustvenega doživetja. Večkrat smo že odigrali kakšen prizor filmskega nasilja v skupinah mladostnikov, kjer so sodelovali tudi takti fantje, ki so imeli nasploh problem z agresivnostjo, vendar nikoli ni prišlo do hušjih – resničnih udarcev ali celo do poškodb.

Razpravljanje o filmskem sporočilu naj v nobenem primeru ne bi izostalo, verjetno pa je bolje, če se odvija potem, ko je skupina predelala čustveno vsebino. Pri tem naj se učitelj zaveda, da otroci zares sprejmejo le tisto, do česar se sami dokopljajo. Zaradi dinamike, ki jo povzroča sam filmski medij, je razpravljanje o filmskem sporočilu prijetna naloga, saj udeležencev ni težko aktivirati, zato si bodo učitelji pri tem delu lahko nabrali izkušnje, ki jim bodo koristile tudi pri drugem delu.

## Vpliv nasilja v filmih na gledalca

Janez Bečaj

Kot drugod po svetu so tudi pri nas problemi v zvezi z agresivnostjo in prestopništvom na splošno v različnih časovnih intervalih različno pomembni. Od časa do časa se različna občila in javnost bolj intenzivno zanimajo za probleme prestopništva, zlasti seveda takrat, ko pride do kakšnega večjega incidenta, ki kot senzacija odmeva na vse mogoče načine. Ob takih priložnostih se časopisi razpišejo o problematiki nasilja, radio in televizija organizirata razne pogovore in oddaje na to temo, drugi morda celo kakšno posvetovanje – vse z namenom, da bi se našlo vzroke za zaskrbljujoče pojave in stanje, s katerim družba ne more biti zadovoljna. Med vedno sumljivimi faktorji, katerim se pripisuje največ krivde za neugodno stanje, se poleg družine, socialnih služb in drugih znajdeta rada tudi film in televizija. Standardni sum je, da bi utegnili biti agresivnost tudi posledica predvajanja filmov z agresivno vsebino oz. agresivnimi prizori. »Tu se naučijo nasilja in nič čudnega ni, da imamo potem probleme,« je pogosta trditev.

Javnost in nekateri strokovnjaki različnih profilov postavljajo podobna vprašanja tudi takrat, ko se znajde na programu kinematograf ali pa na televiziji film, oz. oddaja, ki s svojimi prizori, vsebino ali sporočilom ogroža v kulturi dobro zasidrana stališča, moralo. Protest proti takim filmom je ponavadi podprt s skrbjo za naprej, češ: če bomo prikazovali take filme, potem moramo računati tudi na porast delikvence, tj. agresivnosti. In ker si tega nihče ne želi, bi bilo potrebno take filme umakniti s programa.

Dilema, koliko pravzaprav film s prikazovanjem agresivnosti lahko vpliva na gledalca in pri njem povzroči ali poveča agresivnost, ni vedno znova zanimiva za javnost, ampak tudi za različne stroke. Tudi v okviru psihologije je bilo na tem področju kar precej narejenega. Poskušali bomo narediti kratek pregled ugotovitev v zvezi z obravnavanim problemom.

Preden pa začnemo razmišljati o vplivu opazovanja agresivnosti ali nasilja na gledalca, moramo nekaj besed spregovoriti o tem, kako se agresivnost sploh oblikuje. Prostor nam dopušča le kratek in povprečen pregled, zato se bomo v tej skici omejili le na tisto, kar utegne biti pomembnejše za ta tekst.

Nekako od leta 1939 dalje je na podlagi dela Dollarada in sodelavcev veljalo kar lep čas, da je podlaga za agresivnost frustracija. Ta pojem v psihološki terminologiji pomeni neugodno psihološko stanje, ki je ustvarjeno s preprečevanjem doseganja nekega, za posameznika pomembnega cilja. Danes je pomen frustriranosti sicer še vedno priznan, vendar menijo, da to ni edini niti ne najbolj pomemben pogoj za pojav agresivnosti. Tako velja npr., da

agresivnost ni nujno v direktnem, premem sorazmerju s stopnjo frustracije, tudi če je prisotna. Kljub visoki frustriranosti do agresivnosti morda ne bo prišlo, ker je strah pred posledicami prevelik (socialno neodobranje, stališča, norme itd). Pomembno se s tem v zvezi zdi opozorilo psihoanalitične psihologije, ki pravi, da se v takem primeru agresivnost ne more kar razbliniti, ampak se nekako mora vendarle realizirati. Če se zaradi prehudega pritiska stališč, ki to preprečujejo. Ob zavedanju dejstva, da je določena stopnja agresivnosti iz kakršnegakoli vzroka v vsakem posamezniku, je ta ugotovitev seveda pomembna. Pravi namreč, da se bo agresivnost morala nekako sprostiti in je torej pomembno, da najdemo način, ki je ugoden za posameznika in ni ogrožujoč za njegovo okolje.

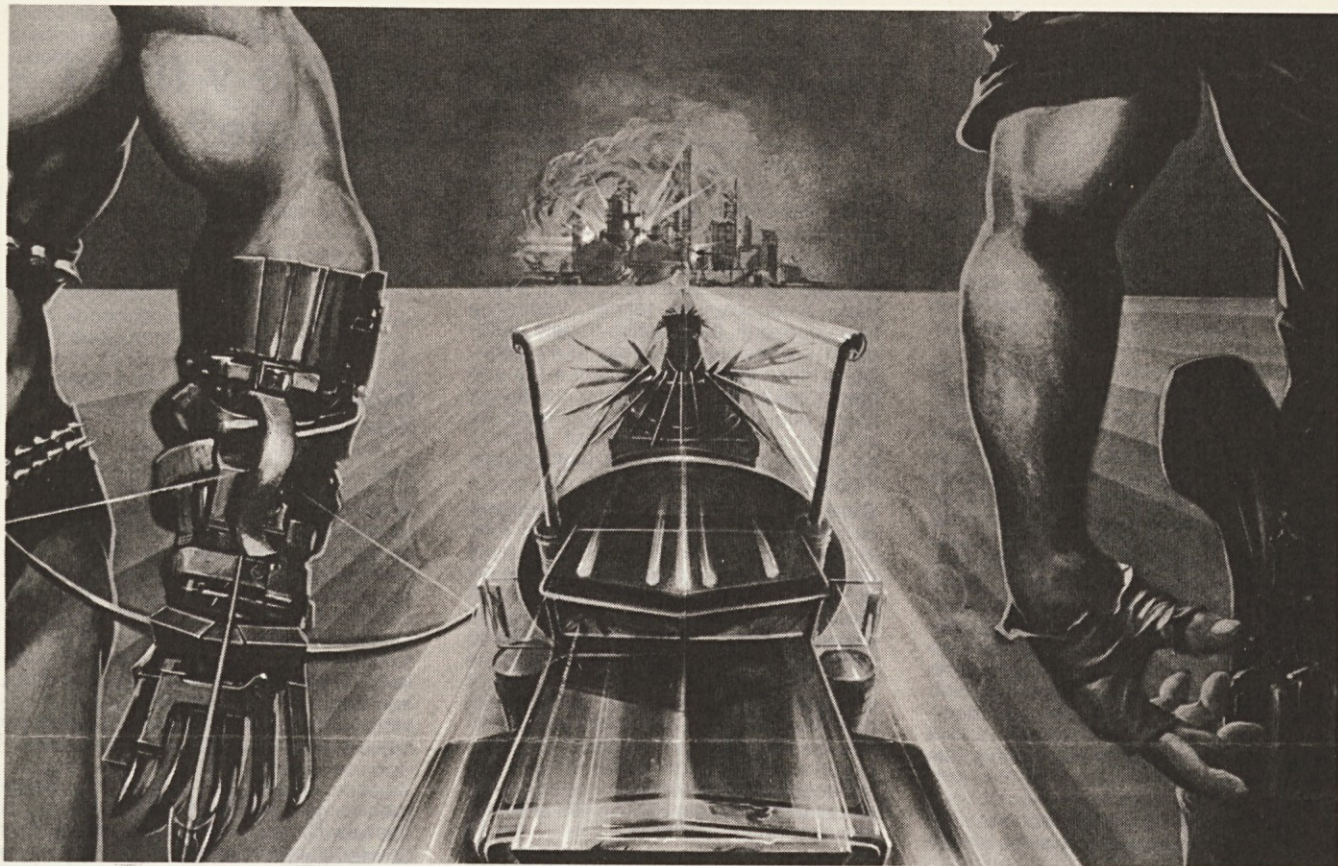
Namesto teorije, ki kot podlaga za agresivnost vidi frustracijo, stopa v ospredje »teorija čustvenega vznemirjanja« (emotional arousal). Obe nazirani se ne izključujeta; lahko bi rekli, da je teorija vznemirjena širša in vključuje tudi stanje frustriranosti. Razlika je v tem, da je frustracija posledica neke preprečenosti, kar pa ni nujno za »vznemirjenje«. To je stanje splošnega biološkega vznemirjenja, ki se kaže v različnih spremenljivih in izmerljivih stanjih, kot je npr. povečan krvni pritisk. Pot od frustracije do agresivnosti vodi torej preko stanja vznemirjenosti, ki ga pa lahko povzroči tudi drug faktor. Pomembnost tega dejstva bomo uporabili nekoliko pozneje.

Tako najdemo na področju psihologije glede obravnavanega problema predvsem dva, navidez nasprotujoča si vidika. Enega zastopa behavioristična smer, ki pravi, da je opazovanje vedenja koga drugega učenje za opazovalca. O tem govorijo avtorji Dollard in Miller ter zlasti Bandura v okviru teorij socialnega učenja ali imitacije. Človek po njihovem mnenju ne oblikuje svojega vedenja le na podlagi lastnih izkušenj, ampak tudi s pomočjo opazovanja in imitiranja. Po teh teorijah je mogoče predvideti, da bo prikazovanje agresivnosti, nasilja, delovalo na gledalce kot vzorec vedenja, katerega lahko ti prevzamejo za svojega. Prikazovanje nasilja je tukaj pravzaprav učenje nasilnega vedenja.

Drugi vidik, psihoanalitični, je nasproten. Omenili smo že, da je po tej teoriji v vsakem človeku nakopičena določena mera agresivnosti, ki se ne more izgubiti kar tako, ampak se mora nekako sprostiti. To se lahko zgodi na destruktivnem nivoju, ki je nevaren tako posamezniku kot njegovemu okolju, ali pa na kakšen drug sprejemljiv način. Eden od njih je ta, da človek gleda agresivno sceno, se živi v agresorja in na ta način »preko njega« sprosti svojo lastno napetost. S tega vidika gledanje filma z agresivno tematiko ni nevarno, da bi posameznik postal agresiven. Zgodilo naj bi se prav obratno, gledalec naj bi s tem na sprejemljiv neškodljiv način doživel svojo lastno katarzo, se »očistil« svoje napadalnosti.

Zelo veliko eksperimentov je bilo narejenih, da bi dokazali pravilnost tako prvega kot drugega vidika. DeCharms in Wilkins dokazujeta, da subjekt izrazi višjo stopnjo verbalne agresivnosti, če pred tem poslušala nekoga drugega, ki počne isto. Tudi Wheeler in Caggiola ugotavljata nekaj podobnega in sicer, da ob opazovanju agresivnega vedenja nekoga drugega pri opazovalcu oslabi inhibicija lastne agresivnosti. Šlo naj bi za nekakšno vedenjsko »okužbo«, o kateri govorita tudi Fritz Redl





in David Wineman v delu *Agresivni otrok*. Šubjekt z agresivnim vedenjem naj bi tako služil drugim kot vedenjski model in jih potegnil za seboj v enako vedenje. Da pa ta stvar ni tako enostavna, kaže Goransovo edlo. On je dobil podatke, da opazovanje nasilnosti poveča opazovalčevo agresivnost le takrat, kadar se mu opazovanje nasilja zdi upravičeno. Ne pride pa do ojačanja takrat, kadar se zdi krivično. Isti avtor tudi predpostavlja, da utegne biti pomembna intenzivnost opazovane agresivnosti. Poskusnim osebam je kazal posnetke boksarskega spopada, v katerem je eden od tekmovalcev na koncu obležal v ringu. Tista polovica poskusnih oseb, kateri je bilo rečeno, da je boksar pozneje v slačilnici umrl, je pokazala pomembno manj lastne agresivnosti. Avtor na podlagi tega sklepa, da visoka stopnja agresivnosti lahko povzroči inhibicijo agresivnosti pri gledalcu. Ta rezultat je izredno zanimiv. Če je namreč to res, potem pomeni, da izrazito agresivni prizori, ki v največji meri ogrožajo stališče in moralo javnosti, niso le nenevarni, ampak pri gledalcu njegovo lastno agresivnost celo inhibirajo. Veliko bolj nevarni so, po tem avtorju, prizori »normalne« agresivnosti, ki je v gledalčevih očeh upravičena.

Tudi stališče, da je opazovanje agresivnosti lahko koristno, ima svoje zagovornike ter tudi eksperimentalno gradivo. Feshbach je poskusnim osebam kazal filme, od katerih jih je nekaj bilo z agresivno vsebino, drugi pa so bili nevtralni. In nekatere od poskusnih oseb, so bile pred gledanjem filmov na kakšen način prizadete (užalili so jih). Tisti, ki so bili užaljeni in so nato gledali film z agresivno vsebino, so pozneje pokazali manj agresivnosti kot tisti, ki so gledali neagresivne filme in bili pred njimi tudi prizadeti na enak način. Vzrok za razliko naj bi bil v tem, da je prišlo pri prvi skupini do nadomestnega odreagiranja.

Eksperimentalno gradivo ne potrjuje izključno enega ali drugega vidika, zato ne dobimo odgovora v tem smislu, katera stran ima prav. Obe tezi se zdita verjetni, vsaj v določenih situacijah ter določenimi pogoji tudi dokazani. Izredno zanimiv je tudi vidik, da namreč utegne biti podlaga agresivnosti ne frustracija, pač pa splošno čustveno vznemirjenje. Če pristajamo na teorijo vznemirjenosti, ni več toliko pomembno vprašanje, če gledanje agresivnosti povzroča ali reducira opazovalčevo lastno agresivnost, pač pa postane pomembno vse, kar ga utegne vznemiriti. In res najdemo podatke, ki so kar presenetljivi. Zillman je predvajal poskusnim osebam film z agresivno vsebino, drugi skupini pa turistični film. Pri prvih je izmeril višji krvni pritisk in večji upad temperature na površini kože kot pri drugih. Prvi so po gledanju filma pokazali več agresivnosti. Nato pa je Zillman uporabil še tretji film, ki je prikazoval par pri seksualni predigrji. Za moške gledalce je bil ta film najbolj vznemirljiv, in predhodno »užaljeni« so po prikazovanju tega filma v primerjavi z ostalimi pokazali največ agresivnosti. Ta vidik odpira popolnoma novo perspektivo, saj dovoljuje razmišljanje v tej smeri, da agresivnosti pri gledalcih ne povečujejo le prikazane oblike nasilja, ampak sploh vse stvari, ki jih utegnejo dovolj čustveno vznemiriti. Ze tu bomo pa opozorili, da ni dokazov, da bi lahko vse take scene povzročile agresivnost pri vseh gledalcih.

Učinkujejo pri tistih, kjer je agresivnost že »nastavljena«. Tudi ne velja, da čustvena vznemirjenost direktno povzroča agresivnost. To seveda ni nujno, zgodi se pa, ko je posameznik z nečim znotraj sebe ali v svojem okolju k temu spodbujen.

V prid razmišljanja z vidika teorije čustvene vznemirjenosti govorijo tudi podatki Berkowitza in Turnerja, Goransona ter Goldsteina in Armsa. Vsi ti avtorji ugotav-

ljajo, da je lahko izvor agresivnega vedenja tudi gledanje športov, ki zahtevajo tesen fizični kontakt tekmovalcev, kot npr. rugby. Izjemna sovražnost je bila pri gledalcih po tekmi večja kot pred njo – in to ne glede na izid! Iz tega se je rodil nasvet t. i. »nogometnim vdovam«, katerih moške ob vikendih z vso strastjo na televiziji spremljajo tekme, naj vsaj nekaj ur po končani tekmi ne rečejo ali storijo ničesar takega, kar bi lahko služilo njihovim možem kot povod za agresivnost.

Še en zanimiv primer lahko navedemo. F. Redl in D. Wineman, ki sta delala z mladimi delinkventi, poročata, da niso imeli v vzgojnem zavodu nobenih problemov, ko so gojenci šli gledat v kino kavbojko. V takih primerih so lahko šli sami tja in nazaj, brez vsakega problema. Pač pa so bile težave, ko so šli gledat npr. Disneyevo *Sneguljčico*. Očitno jih je ta film veliko bolj vznemiril in izzval v njih agresivno vedenje na poti nazaj v zavod. Po kavbojki, kljub vsem obveznim pretepaškim scenam v saloonu, se kaj takega ni zgodilo. Ne povzroča nasilja torej le opazovanje nasilja samega.

Dokončnega in popolnoma jasnega odgovora na vprašanje, kakšna je zveza med agresivnimi scenami v filmu in nasilnostjo pri gledalcih, zaenkrat ni mogoče dati. Pač pa vlada med večino avtorjev s tega področja prepričanje, da film oz. televizija sama po sebi ne zmoreta povzročiti agresivnosti pri gledalcu. Njun vpliv je dovosen od gledalca samega. Če je ta iz kateregakoli vzroka že »nastavljen« agresivno, potem seveda pod določenimi pogoji film z agresivno vsebino nanj lahko vpliva. Ideja o tem, kako bi bilo mogoče izvesti rop, je lahko dobrodošla nekomu, ki itak že namerava izpeljati tak podvig. Nobenega dokaza pa ni, da bi lahko do takega vedenja prišlo pri normalnem, povprečnem človeku samo zaradi tega, ker je gledal tak film. Agresivno že naravnemu posamezniku pa film resnično lahko predstavlja pobudo

(ne vzrok) za agresivno vedenje, lahko ga oblikuje, tudi potencira. Vendar je treba vedeti, da ta del populacije lahko agresivno reagira tudi zaradi tega, ker film nanjo deluje vznemirjajoče in lahko to doseže tudi z neagresivnimi prizori. Gre torej za populacijo, ki je osebnostno že tako strukturirana, da predstavlja disocialnost ali antisocialnost dovolj stabilno oblikovan stil življenja. Tukaj tudi film z agresivno vsebino torej ne povzroča, pač pa kvečjemu oblikuje nasilnost.

Kaže torej, da je v večini primerov problem nasilja na platnu prej problem stališč in vrednot okolja kot pa resnična nevarnost.

Zdaj si obravnavani problem pogledajmo še z enega aspekta. Na področju vedenjske modifikacije poznamo posebno tehniko učenja novih vedenjskih oblik, ki se imenuje »socialno modeliranje«. Uporablja se v primerih, če kdo ne obvlada ustreznega vedenja in mu želimo pomagati, da bi se ga naučil. Postopek teče tako, da vedenje, katerega želimo naučiti, najprej pokaže nekdo drug (model), potem pa ga »učelec« poskuša ponoviti. V bistvu gre za enak problem, kot ga tu obravnavamo. V našem primeru je film tak potencialni model, otrok pa potencialni učenec modelovega vedenja. Če si pogledamo pogoje, ki morajo biti izpolnjeni za uspešno »socialno modeliranje«, bomo na ta način dobili odgovor, koliko je film za otroka – gledalca v resnici nevaren. Bandura našteva tele pogoje:

1. Otroku mora biti omogočeno razumevanje socialne spretnosti, ki naj bi se je naučil.
2. Pomembne so modelove karakteristike, njihova sprejemljivost za otroka.
3. Opazovano vedenje bo osvojeno tem bolje, čim prej po opazovanju bo subjekt sam poskušal izvesti vedenje. Imitacija naj bi torej sledila čim bolj neposredno opazovanju.
4. Pomembna je vaja, ki daje subjektu povratno informacijo o izvajanem vedenju. Tu šele pride do ojačanja, utrditve vedenja.

Če našteje točke pogledamo bolj podrobno, lahko odgovorimo na vprašanje, do kakšne mere neki konkretni film, lahko deluje kot model in v kakšni meri so izpolnjeni ostali pogoji, da bi gledalec lahko sam prevzel opazovano vedenje. V zvezi s prvo točko se lahko vprašamo, kaj se bo zgodilo takrat, ko otrok opazovanega nasilja ne razume. Teoretično lahko predpostavljamo, da do učenja v takem primeru ne more priti; otrok bo tovrstno nasilje bolj verjetno odklonil.

Podobno velja za drugo točko. Če je nosilec nasilnega vedenja v filmu oseba, ki



otroku ni simpatična in se ne more z njo identificirati, tudi ne bo prišlo do prevzemanja njenega vedenja. Otroci v vzgojnem zavodu se pri gledanju kriminalke ne identificirajo s »svojimi kolegi«, ampak z zmagovalci. Nasilno vedenje »slabih fantov«, s katerimi se ne morejo identificirati, zanje tako ni neposredno nevarno. Bolj ogrožujoče je takrat, kadar je nasilnež na kakšen način simpatičen, sprejemljiv, ko je možna identifikacija.

Tretji pogoj zahteva čim prejšnjo ponovitev opazovanega vedenja. Zunanji pogoji redko omogočajo kaj takega. Vendar je treba opozoriti, da se lahko to delo nadomesti s ponavljanjem vedenja »v sebi«. Otrok lahko tako pred spanjem, v fantaziji odigra nekatere scene in sam nastopa v glavni vlogi (to je seveda možno takrat, ko se lahko z likom identificira, kot smo rekli ob prejšnji točki). Tudi taka fantazija ima moč ojačevanja vedenja.

Četrty pogoj zahteva povratne informacije za imitirano vedenje, in seveda vajo, torej večkratno ponavljanje. To je, zdi se, eden najbolj pomembnih pogojev. Pravi namreč, da bo do prevzemanja opazovanega vedenja prišlo takrat (ob izpolnjenih ostalih pogojih), ko vsakdanje življenje samo to vedenje krepi (nagrajuje, prinaša ugodne posledice). Prevzeto vedenje mora torej v realnosti prinesiti izvajalcu neko korist, prijetnost, nagrado. Film lahko tako »nauči« gledalca tistega vedenja, ki se v realnosti, vsakdanjem življenju, obnese. Če realnost sama določenega nasilnega vedenja ne nagraduje, potem je film brez moči.

Če upoštevamo Bandurine pogoje za »socialno modeliranje«, potem se zdijo utemeljeni rezultati tistih raziskovalcev, ki trdijo, da je najbolj nevarno prikazovanje tistega nasilja, ki se zdi gledalcu upravičeno in je v okviru »normalne«. To namreč zadočuje našete pogoje: vedenje je razumljivo, njegov nosilec je sprejemljiv (možno se je z njim identificirati), vedenje je mogoče ponoviti v realnosti in dobiti zanj primerno ojačanje. Film tako krepi in »učí« predvsem tisto nasilje, ki je že prisotno v realnosti – tu je zgled verjetno resnično uspešen. Filma tako ni mogoče ločiti od vsakdanjega življenja, saj iz njega nastaja, istočasno mu je pa tudi kriterij za vzratno učinkovanje. Vzroke na nezaželeno oblike nasilnega vedenja bi morali tako iskati veliko prej v načinu življenja kot pa v filmu, saj to samo odloča, do katere mere in v kateri smeri bo film imel vpliv na svojega gledalca.

Formulaciji, da je »normalno nasilje za gledalca najbolj nevarno«, bi bilo tudi treba odvzeti precej ostrine. Dejstvo je namreč, da posameznik brez neke določene mere agresivnosti ni sposoben živeti. Znati mora posegati v svoje okolje (s tem še ni nujno, da ogroža druge) in biti mora tudi sposoben zaščititi samega sebe. Učenje take »agresivnosti« je pa nujno potrebno in film lahko v tem smislu opravlja celo koristno funkcijo – agresivnost, ki je nujna, namreč pomaga ustrezno, konstruktivno oblikovati. Pod izrazom, da je normalno nasilje za gledalca najbolj nevarno, mislimo torej, da je zanj najbolj dovozen in to bi vendarle kazalo upoštevati. Vprašanje, ali naj film prikazuje nasilje ali ne, tako dobi neke nove dimenzije. Tisto, česar se najbolj bojimo in kar najbolj ogroža naš vrednotni sistem, se v resnici ne zdi niti zdaleč tako ogrožujoče. Veliko bolj je pa pomembno tisto, kar prenesemo, kar se nam zdi normalno in kar ponavadi prezremo. Prav to slednje, pogosto prezrto, ob vseh ostalih vplivih seveda, veliko bolj pomaga oblikovati mladega gledalca.

## Ali mladim nasilje v filmu škoduje?

Bojan Dekleva  
Zoran Pavlovič

1.

Naslov teme »Mladi in nasilje na ekranu« se navezujejo na že več desetletij trajajočo strokovno in laično diskusijo po vseh celinah sveta, in sicer razpravo, ki jo lahko bolj natančno (in poenostavljeno) predstavimo z alternativnim vprašanjem: »Ali nasilje v filmih mladim škoduje ali ne?« V to diskusijo so se vključevali strokovni delavci različnih strok (pedagogi, psihologi, sociologi), filmski ustvarjalci, pravi čustveni naboj in družbeno težo pa so ji vedno dajali različni »zaščitniki javne morale«.

Že samo spraševanje o »Mladih in nasilju na ekranu« implicira načelno mnenje, da nasilje v filmih (mladim) škodi, saj se brez takega (vsaj) implicitnega prepričanja ne bi spraševali prav po tem. Prepričanje o negativnosti tega pojava pa kot da sili družbeno pristojne in odgovorne ljudi k nekaterim ukrepom v imenu zaščite družbeno manj odgovornih in pristojnih, pri čemer so ti ukrepi pedagoško-vzgojne narave, lahko so usmerjalni ali pa celo omejevalni.

Razčlenjevanje fraze o »mladih in nasilju na ekranu« (ter implicitno mnenje o negativnosti te zveze) nas vodi k vprašanju, kaj je pravzaprav slabo. Nasilje? Mladi? Film? in če je nasilje v filmu slabo za mlade, ali potem za stare ni slabo? Če je nasilje v filmu slabo za mlade, mar potem za njne ni slabo tudi nasilje v stvarnosti? In končno, če je za mlade slabo nasilje (v filmih), so mar zanje dobre druge, manj nasilne oblike odnosov? Vsa ta vprašanja se vrtijo okrog pojava nasilja, ki ga je potrebno zato podrobneje opredeliti in ga umestiti v stvarni svet.

2.

Začetek takega opredeljevanja bi lahko bila teza, da je nasilje eden izmed stalno prisotnih elementov ali oblik odnosa med posamezniki, skupinami, ustanovami, narodi in državnimi tvorbami.<sup>1</sup> Tako stanje je posledica dejstva, da je v pogojih omejenega obsega dobrin neizbežen konflikt,<sup>2</sup> ki vključuje dejansko uporabo sile ali pa njegovo napoved. Nasilje kot možni ali uresničeni odnos je na ta način konstitutivni element naših odnosov, bodisi da gre za odnose med konkretnimi posamezniki, za bodisi splošnejša družbena razmerja ali pa celo za odnose posameznika do samega sebe.<sup>3</sup>

Če sprejmemo tezo, da je nasilje družbena, zgodovinska in morda antropološka danost, se odpre vprašanje, čemu to danost vrednotiti slabo oziroma s kakšnih položajev je mogoče kateri del nasilnosti vrednotiti kot slab. Na vprašanje o dejan-

skem obstoju nasilja v družbi oziroma o vrednotenju njegove uporabe najdemo najsplošnejši odgovor v definiciji države »kot organizacije monopoliziranja fizičnega prisiljevanja... z namenom vzpostavljanja vsaj razmeroma enovitega prostora nemotene organizacije proizvodnje dobrin«. <sup>4</sup> Izhajajoč iz tega pojmovanja sklepamo, da je načelno slabo tisto nasilje, ki ni »državno« oziroma, drugače povedano, da je slabo le tisto nasilje, ki ni vključeno v ustanove in podсистeme državne organizacije monopola nasilja. Pokaže se, da (s stališča vsakega družbenega sistema oziroma »podružbljenega« subjekta izjavljanja) ni slabo nasilje kot tako, temveč je pomembno še vprašanje upravičenosti in legitimnosti ciljev nasilja: najbolj negativno je nasilje proti monopolu prisiljevanja in njegovim ustanovam; manj obsojanja vredna je nasilnost med posamezniki – nosilci družbenih vlog v proizvodnji, med uporabniki zdravstva, socialnega in invalidskega zavarovanja, med nosilci biološke in primarno socializacijske reprodukcije človeka; najmanj obsojanja vredna pa je nasilnost, ki je usmerjena proti samemu sebi.

### 3.

Ob dejstvu, da predstavlja nasilje neizbežen dejavnik družbenih odnosov, se z razvojem družbe spreminjajo njegove pojavne oblike, sredstva, posredniki, pa tudi samo dojetje nasilja je podvrženo spremembam celote življenjskih načinov. Družbeno življenje z naraščajočo delitvijo dela postaja vedno bolj sestavljeno in obenem v posamezni prostorski ali časovni točki bolj parcialno; povečuje se število družbenih vlog, v katerih posameznik nastopa, hitrost njihovega menjavanja ter s tem tudi formalnost posamezne vloge. Zdi se, da v takšnih pogojih človek izgublja možnost celovitega dojetja in odzivanja, saj se mora odzivati vedno le v okviru svoje trenutne vloge – ter vloge svojega sogovornika. Razcepjenost in hitrost menjavanja vlog povzročata, da enostavni in neposredni izrazi agresivnosti postajajo vedno bolj nemogoči in neprilagojeni: v množici vlog je vedno manj jasno, kaj ali kdo je pravzaprav povzročitelj posameznikove napetosti, ki ga sili k delovanju; vedno manj je jasno, kaj ali kdo naj bo cilj nasilnega delovanja, formalizirane in specializirane vloge pa v vedno manjši meri dopuščajo nefunkcionalne (nasilniške) vedenjske odstopke. Zdi se, kot da le še primerne skupine (družina, prijateljske družbe) omogočajo izražanje nasilja, pa bodisi da se vzroki zanj nahajajo v sami skupini ali pa primarna skupina igra le vlogo prostora, kjer se sproščajo napetosti, ki so nastale drugje (pri sodelovanju posameznika v večjih formalnih družbenih sistemih). Sproščanje nasilnosti v primarnih skupinah pa je – kot je bilo omenjeno v prejšnji točki – tudi družbeno manj obsojanja vredno in manj sankcionirano.

Uravnavanje človekovega vedenja lahko ob napredujoči delitvi dela ter formalizaciji sistemov družbenih vlog poteka le z večjo stopnjo simbolizacije pomenov in sporočil, kar pomeni možnost bolj abstraktnega in prilagodljivega označevanja odnosov med ljudmi ter med ljudmi in stvarmi. Simbolni svet, ki v veliki meri posreduje pri interakcijah ljudi v različnih vlogah, pa pomeni za dojetje in izražanje nasilnih teženj oviro: ob tablici na uredniškem okencu »sem na malici« je nemogoče dojeti, ali je ta malica upravičena ali ne; zaradi te zadrege je težko določiti tudi upravičenost lastnih občutkov; težko je biti »smiselno« nasilen do tablice, za katero ni videti nobene kon-

kretno osebo, obenem pa za njo stoji uradniški aparat. Posameznik v tem položaju ostane brez moči, njegovi občutki ki ga izzivajo k delovanju, pa morajo ostati v njem.

V današnjih (razvitih) družbah, ki temeljijo na ideologiji svobodnega pristanka, se neposredna uporaba fizičnega prisiljevanja uveljavlja le redko: naloge prisiljevanja oziroma preprečevanja <sup>5</sup> situacij, ki bi klicale k uporabi monopoliziranega nasilja, prevzamejo drugi sistemi, kot so ekonomski, kulturni, politični. Svpadanje sredstev in vlog v teh različnih sistemih spleta okrog posameznika tako prepletene vezi, da se prisiljevalnih mehanizmov v njih stežka zave, poleg tega pa ni pravih obetov, da bi njegova – individualna – nasilnost lahko dosegla pravi cilj. <sup>6</sup>

Vsi omenjeni pogoji in značilnosti današnjih družb delujejo preprečevalno v smislu razvoja (neposrednega fizičnega) nasilja (fizičnih oseb), čeprav po drugi strani pomenijo, da se nasilje v bolj posrednih in manj razpoznavnih oblikah »seli« v velike formalizirane družbene sisteme, nasproti katerim je človek s »svojem« nasiljem zelo nemočen. Izražanje napetosti posameznikovih vzburjenj in frustracij (tudi v obliki nasilja) pa se prenaša stran iz točk, kjer se napetosti in konflikti porajajo (če je sploh mogoče pokazati na takšne točke). Izrazi nasilja se prenašajo v sfero prostega časa, v male primarne skupine, v odnos posameznika do samega sebe. Morebitni pozitivni smoter nasilnosti – spreminjanje razmerij moči v konfliktu – tako izgublja svoj pomen.

Neposredno fizično nasilje postaja v celoti bolj redko, nemogoče (tudi če je hoteno), vedno bolj iracionalno, nerazumljivo, <sup>7</sup> ter v skladu s tem tudi vedno bolj pojmovano kot patološko, povezano z osebno motnjo posameznika, bolezensko neprilagojenostjo. Individualno fizično nasilje je zaradi svoje konkretnosti in neposrednosti v kontekstu vedno posredovanih in običajnih družbenih vlog nefunkcionalno, nezdružljivo s kakršnokoli družbeno vlogo razen z vlogami, ki so namenjene prav simbolnemu sproščanju tvorstne razcepjenosti: z vlogo protagonista borilnega športa v mirnem času in vlogo heroja med vojno. V normalnih razmerah ostaja fizično nasilje še sprejemljiv del družbene vloge tudi pri otrocih, katerih družbeni položaj še dopušča nekakšno živalsko, (še) nevzgojeno, neposredno nasilnost.

### 4.

Kljub opisanemu preseljevanju mehanizmov in sredstev prisiljevanja v velike, formalne in simbolizirane sisteme, pa družba le obstaja zaradi in preko potrebe in pripravljenosti človeka kot posameznika za zunanjo aktivnost. Med človekovo sposobnostjo za vzburjanje, delovanje, odzivanje (kot razmeroma nevtralnimi bio-fiziološko-psihološkimi opredelitvami) ter nasilnostjo (kot že moralno negativno opredeljenim pojmom) obstajajo namreč zveze: po eni strani je namreč nasilnost le na poseben način usmerjena in socialno ocenjena človekova dejavnost, po drugi strani pa je tako rekoč vsaka človekova dejavnost v določenem smislu zaznamovana z uporabo sile, s konfliktom med obstoječim in zaželenim stanjem, ki naj bi ga posameznikova dejavnost dosegla. Družbeno delovanje in rast sta v sedanjih stopnjah razvoja zagotovljena z uporabo človekovih dejavnostnih pripravljenosti v sferi proizvodnje, na bolj poseben način pa tudi z uporabo in kanaliziranjem človekovih energij, napetosti, frustracij, v nasilno ve-

denje, vendar v pravem družbenem kontekstu nasproti »pravemu«, družbeno opravičljivemu cilju nasilja. <sup>8</sup>

Ko se zavzemamo za preprečevanje, zatiranje ali obsojanje individualnega (nefunkcionalnega) nasilja, odkrijemo težavo, da reproduciranje današnjih družb zahteva tudi reproduciranje posameznikovih pripravljenosti za nasilno delovanje, pri čemer pa morajo biti cilji, sredstva in pogoji take usmerjene nasilnosti strogo določeni in kanalizirani. Takšno usmerjanje poteka z razširjanjem, posredovanjem in medijsko produkcijo simbolov, vrednot, družbenih mitov in tabujev, obrazcev vedenja, ki vsi opisujejo socialno odobrene cilje, odnose, sredstva in pogoje, v katerih naj se sprošča posameznikova nasilnost. Ustanove, kot so šolstvo, predšolska vzgoja, kultura in druge, proizvajajo in prenašajo predstave modelnih odnosov, ki »kultivirajo« človekovo prvinsko pripravljenost za (nasilno) delovanje. »Problem« v zvezi s temi modeli je v tem, da so med njimi tudi mnogi presenetljivo podobni modelom vedenja, ki jih – uporabljene na nepravem kraju, ob nepravem času, doživimo od nepravne osebe in zaradi nepravne cilja – označujemo z moralno negativnimi oznakami (vandalizem, nasilništvo, destruktivnost, huliganizem, itd.).

Med tematskimi področji družbenega usmerjanja nasilnosti lahko izpostavimo dve: področje socializacije za sodelovanje v industrijsko-potrošniški družbi ter področje domovinsko-patriotske vzgoje. Današnja proizvodnja v mnogočem sloni na motiviranem delavcu, pri čemer se dober del te motiviranosti družbeno posreduje skozi vrednote tekmovalnosti, lastne uveljavitve, individualizma, družbenega vzpenjanja. V sferi prostega časa se razširjajo modeli uporabe statusnih simbolov, sledenja konjunkturnim vzorcem potrošnje (mode). »Pravo« sporočilo o naravi »zaželenega« sodelovanja posameznika v družbeni produkciji in potrošnji je pogosto jasno razvidno v razčlembi simbolov (reklame), stilov, vrednot prostega časa. Ta »podzemeljska« <sup>9</sup> sporočila so pogosto povezana z vrednotami nedela, lagodnosti, individualistične vzvišenosti nad načeli (družbene) koristnosti ali pravičnosti, obenem pa tudi vsemogočnosti, nepremagljivosti in nasilnega obvladovanja sveta (kavboji). Najbolj neposredno pa se vzorci nasilja pojavljajo v zvezi z domoljubno vzgojo. Individualno nasilje je namreč dovoljeno in potrebno v nenormalnih, vojnih razmerah, vendar spet v zvezi s »pravo« opredelitvijo motiviranosti tega nasilja. Vzorce domoljubnega nasilja, ki jih vse družbe sveta bolj ali manj sistematično posredujejo svojim članom že od malih nog, praviloma spremlja obrazložitev njihove obrambne narave ter tudi širše (nacionalne) družbene upravičenosti.

### 5.

Vrnimo se ponovno k izhodiščnemu vprašanju o »Mladih in nasilju na ekranu«. Nasilje smo predhodno opredelili kot univerzalno in konstitutivno za naš svet, kot preseljujoče se od posameznikov in njihovega neposrednega fizičnega nasilja v velike družbene formalne sisteme v obliki simboliziranega nasilja, ter na koncu kot funkcionalno v obnavljanju današnje družbe. Takšna predstavitev nasilja odpira dve vprašanji v zvezi z izhodiščnim vprašanjem:

– Ali razmišljanje o »nasilju in mladih« zgreši svoj pravi cilj, če se nanaša na individualizirano, neposredno, nesocializirano, grobo, neosveščeno fizično nasilje

posameznikov, ko pa naš svet vendar obvladuje posplošeno, posredno, simbolno, »socializirano«, »nežno« nasilje vsakdajnih odnosov? Ali se torej z vprašanjem o »pretepanju mulcev med seboj v gostilni« ne izogibamo mnogo resnejšim in pomembnejšim vprašanjem?

– ob vsej univerzalnosti nasilja je vendar kar čudno, da je neposrednega fizičnega nasilja v naših odnosih (v normalnem družbenem življenju) tako malo. Vprašanje je torej, na kakšne načine družbena posredovanost različnih oblik odnosov (v tem primeru nasilnih) doseže posameznika in lahko vpliva na njegovo vedenje.

Če se torej odločimo, da nas bo zanimalo predvsem individualno »neprilagojeno« nasilje v danem kontekstu družbenih odnosov, potem zapademo predpostavki, da je tako rekoč vsako osebno, personalizirano nasilje kot nefunkcionalno odvečno, da terja posebne obrazložitve (moralno, bolezensko), ter da je v tem kontekstu vprašanje naslovne teme razumeti kot »Ali prikazovanje grobih fizičnih nasilnosti v filmih lahko pripravi (mlade) gledalce do tega, da bodo v kontekstu stvarnega življenja kot posamezniki tudi uveljavljali take oblike odnosov in lastne dejavnosti?«. Z namenom pregledne predstavitve lahko sicer celovit in simultani proces »nastajanja« človekovega (nasilnega) vedenja razdelimo na tri (zaporedne) faze:

1. Za kakršnokoli dejavnost človeka je potrebno nekakšno temeljno motivacijsko vzburljenje, nekakšno psihično in fiziološko stanje, ki sili k delovanju s ciljem razrešitve napetosti. Takšno stanje lahko nastane kot posledica nezadovoljnosti temeljnih bioloških motivov, v kompleksni človeški družbi pa so takšna stanja praviloma socialno posredovana oziroma stopa v ospredje tako imenovana socialna motivacija, ki je povezana s človekovim razumevanjem samega sebe, družbe, pravičnega in nepravilnega, itd.
2. To motivacijsko vzburljenje, ki zahteva sprostitve (praviloma prek uresničitve cilja), se lahko sprošča na več bolj ali manj posrednih načinov glede na cilj motivacije. Za človeka je značilno, da so vsi načini zadovoljevanja motivov bolj ali manj posredovani, posredni, socializirani, podružbljeni (torej ne instinktivni ali mehanični). Zadovoljitev kakršnihkoli specifičnih ali nespecifičnih vzurjenj (glede na stopnjo prepoznavanja cilja)<sup>10</sup> običajno poteka po socialno posredovanih vzorcih, po običajih, ki so vezani na aktualne socialne kontekste, ki nalagajo vsak svoj specifičen »bonton« vedenja. Na kakšen način bo človek dosegal svoje cilje, je torej odvisno od tega, kakšne načine in sredstva doseganja ciljev pozna oziroma kakšna sredstva in načine lahko na osnovi svoje socialne izkušnje v trenutku potrebe sam razvije.
3. Med različnimi možnostmi doseganja motivacijskega cilja pa se uresniči tista, ki je najprimernejša aktualnemu kontekstu vedenja, priložnostim, ki jih situacija odpira, vlogi posameznika v določeni situaciji, predvsem pa zamišljenim posledicam, ki jih posameznik pripisuje različnim možnostim motivacijske uresničitve. Če govorimo o nasilnem ali splošnem odklonškem vedenju, lahko dogajanja v tej tretji fazi poimenujemo kot procese

se družbenega nadzorstva, ki se v svoji formalni obliki utelešajo v posebnih družbenih ustanovah (policija, sodišča, itd.), v svoji neformalni obliki pa v vsaki neformalni človeški skupini.

Enostavno povedano: če naj pride do uresničitve nasilnega vedenja posameznika, mora biti pri njem prisotna neka specifična ali nespecifična motivacijska vzburljenost, iz lastne ali tuje izkušnje mora poznati nasilniški vedenjski vzorec, ki bi mu lahko prinesel sprostitev, dejanje samo pa se mora dogajati v takem socialnem kontekstu, da mu bo v posledicah prineslo več koristi kot škode (stroškov – materialnih in psihičnih). Čeprav film kot medij lahko vpliva na vse tri faze opisanega procesa (to lahko povzroča pri gledalcih vzburljenja, napetosti, frustracije; lahko pokaže, kako se po nasilju sprosti; lahko posreduje sporočilo, da nasilnežev tako ali tako »ne dobijo«), pa se zdi, da je njegov pomembnejši vpliv le v drugi fazi opisanega procesa. Film lahko gledalcu posreduje sporočila o vsebini, pogojih, ciljih, socialno legitimnega vedenja, oziroma uči novih oblik sproščanja napetosti. Vendar ostajajo taka sporočila neizkoriščena, kolikor človek sicer nima močnejše motivacijske pripravljenosti, ki ga sili k dejanjem, ter kolikor človek ne doživlja izkušnje o tem, da se nasilno vedenje splača. Oboje opisano pa je v večji meri domena stvarnega življenja, domena priložnosti, domena družbenega nadzorstva. Lahko bi rekli, da film lahko posreduje modele nasilnega vedenja,<sup>11</sup> za njihovo uresničenje pa je mnogo važnejše vsakdanje kanaliziranje posameznikovih fizičnih in psihičnih energij oziroma struktura priložnosti za nasilnost in njenih posledic.

6.

In sedaj se ozirimo na »mlade«. Tako kot njihovi starši, starejši bratje, vzgojitelji tudi mladi gledajo nasilje v filmih: eni z očitnim odobravanjem, drugi ravnodušno, tretji z odporom, le da jim pogosto ni treba samim skrbeti za ugašanje televizorja, ker jim pri tem pomagajo starejši.

Zakaj pravzaprav vprašljivost nasilja v filmih ugotovljati posebej v zvezi z mladimi? Ali zato, ker so mladi družbeno priznani objekt skrbništva, ali pa obstajajo pri mladih kake posebnosti v zvezi z dojemanjem nasilja? Zdi se, da je mogoče odgovor na to vprašanje iskati z dveh aspektov: eden izhaja iz stvarno ugotovljivega nasilja (mladih), drugi pa stvarnega nasilja ne upošteva in ga zato lahko poimenujemo za ideološkega.

Izhajajoč iz stvarnega aspekta moramo ugotoviti, da največ nasilnih dejanj izvajajo mladi ljudje.<sup>12</sup> Ti »mladi« v starostnem intervalu od kakih 16 do kakih 35 let ne zajemajo vseh prebivalcev te starosti, temveč posebne skupine, ki se jih deloma da izločiti tudi po socioloških kriterijih.

Preprosta pojasnitev te nasilnosti mladih bi bila dvojna: po eni strani je fizična nasilnost deloma funkcija fizične in psihične energije, razgibanosti in živahnosti posameznika. Možna je teza, da bi pojavljanje fizične nasilnosti ob ostalih enakih pogojih bilo najpogostejše pri posameznikih na višku njihove psihofizične razvitosti. Vendar pa pogoji (družben položaji!) dejansko niso enaki: za mlade je (poleg starostnikov) v veliki meri značilno, da so manj vezani na formalne družbene vloge, da so v manjšem številu in bolj sporadično vključeni v produkcijski proces, ki nudi mnoge ugodnosti, obenem pa od človeka zahteva mnogo energije in (samo)discipliniranja.

Mladi si zaradi svojega posebnega družbenega položaja nasilnost laže »privoščijo« (z manjšo verjetnostjo neugodnih socialnih posledic, posebej še, če je to nasilnost med mladimi samimi, ne pa nasilnost, ki bi interferirala z izpolnjevanjem kake od družbeno »produktivnih« vlog). Strah pred prikazovanjem nasilja mladim, ki imajo mnogo energije in imajo zaradi svoje relativne ne vključenosti v družbeno življenje manj razloga za prostovoljno odrekanje kršitvam formalnih norm, je torej upravičen. Vendar na uresničenje nasilja tudi v tem primeru mnogo pomembneje vplivajo dejavniki v stvarnem življenju.

Ideološki pogled na mlade kot »našo bodočnost« prepozna<sup>13</sup> mlade kot poseben center družbene skrbi, kot simbol in kriterij »dobrega« in »naprednega«, kar prek paternalizma (povezanega z odgovornostjo »odraslih«) vodi k odrekanju odgovornosti zase. Varovanje mladih pred nasiljem skupaj s tezo o »naši bodočnosti« temelji na nekakšnem prepričanju, da bodo mladi – vzgojeni v brezskrbnosti in varovani pred vsem zlim v svetu – z vstopom v odraslost ter s prevzemom družbenih položajev zgradili nenasilni svet, boljši, kot smo ga znali zgraditi odrasli. Ta teza predpostavlja, da bo mlade takrat nekdo vprašal, kakšen svet si želijo; toda česa takega jih ne bo vprašal nihče.<sup>14</sup> Manj idealistična varianta take zamisli je prepričanje, da bi mlade kolikor mogoče dolgo obvarovali pred neprijetnimi stranmi sveta, nato pa se bodo – »tako kot smo se mi vsi« – že sami spoprijeli z življenjem. Vendar takšno obvarovanje mladih ni mogoče. V sferi uradnega so mladi tako ali tako izpostavljeni mnogim socializacijskim vsebinam, ki jih uvaja v »prave« vrednote v zvezi s proizvodnjo, potrošnjo, patriotizmom in drugimi področji. Se bolj pomembno pa je, da tudi sfera prostega časa, osebnega in družinskega življenja ne more biti osvobodena tistih vsebin in vrednot, pa če človek to želi ali ne. Določeni vzroci družinske vzgoje so namreč pogojeni nadindividualno:<sup>14</sup> z načinom organizacije proizvodnje, družbenega življenja, zaposlovanjem žena, itd.<sup>15</sup>

7.

Na koncu pristanemo pri filmu, ki kot medij, umetnost, tržna proizvodnja, propaganda ali indoktrinacija ostaja vpet v naš svet, ki je obenem del tega sveta, njegova refleksija ali kot pozitivna utopija – presežek ustvarjalčevih hrepenenj nad pogoji lastne eksistence. Le-ta je v odnosu do tega sveta lahko učinkovito sredstvo socializacije ali pa simptom družbenih konfliktov.

Ob vsem povedanem se zdi, da je bilo izhodiščno vprašanje o »Mladih in nasilju v filmu« narobe postavljeno. Morda že zato, ker z vpraševanjem po (ne)funkcionalnosti nasilja (v filmih) film kot umetnost poniža na raven sredstva nečesa drugega. Vlogo nasilja v filmu in spraševanje po tem nasilju pa morda osvetljuje tudi naslednja primerjava: kot dvojčka spadata skupaj dve temi: »erotika v filmu« in »nasilje v filmu«. In medtem, ko se načelno in deklarativno strinjamo, da je erotika v bistvu nekaj pozitivnega, nasilje pa nekaj negativnega, se v (ideološki) praksi dogaja, da je erotika v filmih mnogo bolj omejevana, dostopna je posegom vsakršnih cenzorjev in obsojanju javnosti, medtem ko se nasilje v filmih svobodneje razrašča. Ali lahko domnevamo, da je tako zato, ker nas erotika z obljubo izpolnitve (ljubezni, smisla in človeške bližine) – v nasprotju z realnostjo – frustrira, nasilje pa naše frustracije sprošča? In česa smo bolj potrebni?

## Pomombe

<sup>1</sup> Kot ilustrativno anekdoto lahko omenim, da sem na dan, ki je bil določen kot zadnji termin za oddajo tega prispevka (25. 10. 1983), v ljubljanskem TV dnevniku videl v zaporedju tri prispevke, ki so kazali medosebno in državno nasilje, ki je skoraj v istem trenutku potekalo po svetu: 1. ameriške pomorske sile so napadle Grenado, 2. začele so se priprave na nameščanje jedrskih raket na Češkoslovaškem in v Vzhodni Nemčiji, 3. Iransko-iraška vojna je prešla v novo fazo, ki jo je komentator označil kot vojno do dokončnega uničenja. Za to tazo je značilno uničenje civilnega prebivalstva, uničevanje temeljnih proizvodnih kapacitet in dokončno izčrpavanje.

<sup>2</sup> Nasilje tu pojmuje kot uporabo ali grožnjo uporabe (pri)sil(ije)(vanja), ki se uporablja proti volji objekta nasilja in ki lahko grozi psihofizično integriteto objekta nasilja. Konflikt obvezno (vsaj kot grožnja) vključuje je nasilje zato, ker je nasilje velikokrat najučinkovitejša pot rešitve konflikta in korist ene od strani.

<sup>3</sup> Po prevladujočih teorijah socializacije mora posameznik v procesu normalnega razvoja »ponotranjiti«<sup>2</sup> značilnosti prej stvarno prisotnih odnosov. To pomeni, da se posameznik začne v določenih prehodih obnašati tako, kot bi bila prisotna možnost nasilnega odnosa (z avtoriteto), čeprav je možnosti v resnici ni.

<sup>4</sup> Kušelj, Uvod v pravoznanstvo, PF, Ljubljana 1977.  
<sup>5</sup> Preprečevanje je lahko v tem kontekstu predvsem zagotavljanje posameznikovega strinjanja z obstoječimi odnosi, posameznik mora sprejeti kot legitimni tisti simboli in materialni sistem (na primer ekonomski), ki ga »potiska«<sup>3</sup> v določeno – bolj ali manj ugodno – vlogo. Če posameznik doživi ta sistem kot nasilen, je s tem že omejena predpostavka svobodnega strinjanja, s katero se taka družba utemeljuje.

<sup>6</sup> Agresivnost je eden od poznanih načinov odzivanja posameznika na frustracijo. Biološki mehanizem odzivanja na frustracijo je filogenetsko zelo star in je nastal v času, ko se je moralo ogroženo bitje najpogosteje neposredno spopasti z napadalcem ali pa čim hitreje zbežati. V današnjem času je neposredno izražanje agresivnosti uporabno (funkcionalno) le v omejenih primerih. Bio-fiziološki mehanizem aktivacije agresivnosti pa se vedno obstaja in išče drugačnih načinov sprostitve.

<sup>7</sup> Individualno fizično nasilje dejansko je iracionalno, saj nasilje posameznika praviloma ne prinese nobenih družbenih koristi, ki so vezane na postopke izbire in napredovanja v formalnih sistemih. V tem oziru – s stališča zdravega razuma družbe z razvito delitvijo dela – je nasilje tudi zares nerazumljivo, smešno, presenetljivo, moteče.

<sup>8</sup> Primeri takšnih opravičljivih ciljev nasilja so bili in so: sovražnik v »pravilni«<sup>4</sup> vojni; drug narod, ki ogroža »pravo«<sup>5</sup> našega naroda do ekspanzije; predstavniki moralnih manjšin, ki vzpostavljajo napetost do moralne sredine (čarovnice, homoseksualci, itd.).

<sup>9</sup> Matza, D. in Sykes, G. M.: Juvenile Delinquency and Subterranean Valeus, Amer. Sociol. Rev., 1961.

<sup>10</sup> Prav zaradi družbene posredovanosti ter konfliktnosti motivacijskih ciljev in sredstev njihovega doseganja so mogoča vzburljenja posameznika, ki se v njegovi zavesti še ne nanašajo na povsem določen cilj.

<sup>11</sup> Da jih lahko posreduje, ni dvoma; vendar jih lahko posredujejo še številni drugi mediji, predvsem pa življenje samo.

<sup>12</sup> Tu so mišljena kaznivna dejanja proti telesu in življenju ter določene vrste prekrškov proti javnemu redu in miru. V zvezi z nasilnostjo pa obstaja veliko »temno polje«, uradnim statistikam in ustanovam neznanu število tavnih kaznivih dejanj in prekrškov.

<sup>13</sup> Ideologija jih »prepoznavna«, njihov stvarni družbeni položaj pa jih v tem materialno determinira.

<sup>14</sup> O vlogi »individuuma ali kaj vse lahko pod tem razume«<sup>6</sup> piše Z. Pavlovic v Časopisu za kritiko znanosti, št. 57/58, 1983.

<sup>15</sup> Tretja varianta nestvarnega pogleda na odnos med nasiljem in mladimi se glasi: »Prikazovanje nasilja bi nežni psihi mladega človeka škodilo, vendar ne v tem smislu, da bi sam postal nasilen, temveč na ta način, da bi postal nemotiviran, depresiven, da bi težil k umiku iz družbenega življenja. Zato je treba mladim nasilje prikazovati postopoma in čim kasneje.«<sup>7</sup> Nasprotna teza temu pogledu bi se glasila: »Mladim bo škodilo ravno to, če ne bodo mogli spoznati sveta, kakršen je, saj bodo tako preslabo pripravljani na delovanje v njem.«<sup>8</sup> Različnost med obema tezama kaže na različno stopnjo, v kateri obe tezi obravnavata psihični razvoj mladega človeka kot nekaj izoliranega, zaprtega nesocialnega ali pa, nasprotno, izrazito socialnega, medosebnega, odprtega.

## »Nasilje« malega ekrana

Bojan Kavčič

Najprej je treba nekoliko pojasniti, kaj ima prazprav opravi televizija s temo »Mladi in nasilje v filmu«. Kot pove že naslov tega posvetovanja, nas tu zanima – z nekega posebnega vidika, kajpada – predvsem film. (Tudi prireditev, v okviru katere se posvet odvija, je posvečena filmu). Televizijski medij pa je, kot vemo, nekaj povsem drugega, se pravi, da bi ga bilo bržčas treba obravnavati tudi v drugačnem kontekstu. Tako se nemara res zdi na prvi pogled, toda obenem je televizija vendarle naš največji kinematograf (tako po številu filmov, ki jih predvaja, kot po številu gledalcev), najbolj razširjen, najvplivnejši in v marsikaterem pogledu tudi najučinkovitejši posredovalec filmskih del. Se več, televizija je danes edina, ki gledalca seznanja tudi s kratkimi filmi, zakaj iz kinematografov je kratki film (kot tako imenovani »predfilm«<sup>9</sup>) že zdavnaj izginil. In ne nazadnje: tudi večji del »izvirne«<sup>10</sup> televizijske produkcije (še zlasti pa njen igrani program) je oblikovan po filmskih načelih, v skladu z zakonitostmi filmskega medija. Zato smemo reči, da dobršen del ugotovitev, ki v okviru naše teme zadevajo (kolikor pač res zadevajo) film, v večji ali manjši meri velja tudi za televizijo (kar velja za konkretno filmsko delo, velja seveda za to delo tudi v primeru, če je posredovano na TV ekranu).

Če že govorimo o »mladih«, potem najbrž ni treba posebej poudarjati, da sodijo ravno mladi (in še zlasti otroci) med najzvestejše gledalce televizije. Kar pa se tiče »nasilja«, je videti seveda televizija manj »nevarena«<sup>11</sup> kot film (saj je celo izbor filmov po tej plati strožji kot v kinematografih), ker pač izključuje vse in vsakršne ekstreme. A ta vtis je varljiv, zakaj televizija ima z »nasiljem«<sup>12</sup> opraviti veliko več, kot smo pripravljani uvideti in priznati, čeprav v nekem širšem in celo drugačnem pomenu, kakor ga predpostavlja naslov našega posvetovanja. Prav v zvezi s tem pa je treba upoštevati nekatere specifične poteze TV medija, ki ga – ne glede na omenjene skupne točke – precej oddaljujejo od filma.

Televiziji pripada med sodobnimi množičnimi komunikacijskimi sredstvi posebno mesto, saj je sposobna povezati nekatere poglobitve značilnosti drugih medijev in jih preoblikovati v povsem novo kvaliteto v sistemu javnega komuniciranja. Po načinu in hitrosti prenašanja (posredovanja) informacij je podobna radiu, po načinu oblikovanja informacij (ki so istočasno vizualne in auditivne) spominja na film, po količini in obsegu informacij pa na časopis oziroma ilustrirano revijo. Od vsakega od naštetih medijev se obenem tudi bistveno razlikuje: od radija npr. ne le zato, ker lahko poleg zvoka prinaša tudi sliko, marveč tudi zato, ker zahteva od uporabnika neprimerno več pozornosti (veliko bolj ga »okupira«<sup>13</sup>); od filma je drugačna ne zgolj zato, ker je televizijska slika manjša, slab-

še kvalitete in ker uporablja TV pri oblikovanju svojih avdiovizualnih sporočil drugačno (elektronsko) tehnologijo, ampak tudi zato, ker prinaša informacije neposredno na dom in ker pošilja svoj program neprekinjeno od jutra do večera; od časopisov in revij pa se razlikuje ne le za tegadelj, ker je bistveno hitrejša in ker prinaša »žive«<sup>14</sup> informacije (gibljava slika + zvočni zapis), temveč tudi zato, ker uporabnika pasivizira in mu omejuje svobodo izbora (informacije prinaša v tako rekoč dokončni slikovno-zvočni podobi, kar pomeni, da jih ni treba v procesu branja šele »dekodirati«, obenem pa TV programa ni mogoče začeti »brati«, denimo, od zadaj ali na tistem mestu, ki nas pač zanima, kakor dopušča časopis, pač pa je treba počakati na oddajo, ki priteguje našo pozornost (tj. televizija in z njo gledalec sta ujeta v časovni potek programa). Slednje se z nekaterimi novimi oblikami uporabe TV medija sicer spreminja, vendar pa lahko to tukaj mirno zanemarimo, saj ni nas teh sprememb še nekaj časa ne bo čutili.

Če bi skušali vse našete značilnosti televizije postaviti na skupni imenovalec, bi pač morali ugotoviti, da televizija ukinja neko distanco, ki jo drugi množični mediji recipientu še dopuščajo. TV je treba poleg poslušanja tudi gledati (moramo se ji torej docela posvetiti), informacije nam prinaša na dom, tako rekoč v dnevno sobo, tisto, kar nam posreduje, pa je dostopno celo nepismenim. Televizija človeka kratko malo okupira, kar pomeni, da je kot medij neprimerno bolj agresivna od drugih oblik javne komunikacije. Da nam pri tem lahko posreduje karkoli, torej tudi »agresivne vsebine«<sup>15</sup> (prikazuje nasilje), je bržkone jasno – v tem primeru kajpada govorimo o »nasilju«, ki ga TV zgolj prikazuje oziroma posreduje (medij je tu le posrednik).

Vsekakor je treba omeniti še tretji vidik »nasilja«, povezanega s televizijo. Ta je namreč že po svoji naravi izrazilo protisloven medij, zato njene značilnosti, o katerih smo govorili in za katere smo rekli, da prispevajo k zmanjševanju distance med medijem in recipientom (in torej k agresivnosti medija) – obenem omogočajo (vsaj v principu) določeno demokratizacijo informiranja. Televizijska informacija namreč lahko doseže tako rekoč vsakogar, hkrati pa je moči prek televizije posredovati vsakršne »vsebine«. Toda prav zato (in to je le eden od paradoksov televizije) prav zaradi njene splošne uporabnosti in izredne učinkovitosti je TV v vseh državah in družbenih ureditvah najbolj strogo kontroliran medij – seveda s strani tistih, ki so na oblasti, zakaj TV je brez dvoma tudi pomembno sredstvo v boju za oblast oziroma v prizadevanjih za ohranitev oblasti. To kajpak narekuje določeno selekcijo programa, ki pač ne sme biti v nasprotju z vladajočo ideologijo, kar pomeni, da je TV hčeš nočeš neposredno ali posredno instrument razrednega gospodarstva, ideološki aparat države in s tem sredstvo političnega nasilja. Prav v tej točki se pomembno razlikuje od drugih medijev, ki so vsi po vrsti dostopni tudi »neodvisnim«, »alternativnim«, »drugačnim«<sup>16</sup> ipd. usmeritvam – pri TV pa je taka diferenciacija skorajda nemogoča (celo privatne TV postaje, kakršne pozna npr. sosednja Italija, bo država dopuščala le toliko časa, dokler ne bodo začele pomembneje ogrožati informacijskega sistema razreda na oblasti oziroma kar družbene ureditve – v tistem trenutku bo že našla »pravno pot«, da jih onemogoči oziroma prepove, kajti pravo je zmeraj v službi vladajočega).

Ta ambivalentnost televizije, medija, ki nima med demokratičnim osvobajanjem in omejevanjem (zapiranjem, selekcionira-



njem) informacij, ki po eni strani agresivno ukinja distanco do uporabnika, po drugi pa mu skuša čim bolj ustreči (se mu prilagaja in prilizuje) – ta ambivalentnost TV tudi in še posebej, ko gre za nasilje, nas kajpak sili, da premislimo sam pojem nasilja, kajti očitno je, da je tudi ta sam na določen način protisloven. V dosedanji, odtujeni (razredni) zgodovini je bila namreč sleher na kultura (tako imenovani »razvoj višjih potencialov«) plačana z represijo, s potlačitvijo »nagonskih potencialov« (se pravi, človekove »narave«) v službi družbenega gospodstva. Ali drugače povedano: sleherne »sublimacije« (usmeritve t. i. nagonske energije v »višje«, na primer umetniške oblike dejavnosti) se je nujno držal pečat **represije**. Kot pravi Walter Benjamin: Ni dokumenta kulture, ki ne bi bil hkrati dokument barbarstva. Danes je to protislovje, ki je seveda konstitutivno – tudi za kulturo, v horizontu katere teče ta posvet – zaostreno do skrajnosti, vzporedno s tem pa se krepijo prizadevanja, da bi se to protislovje maskiralo, zakamufiliralo, potlačilo. Eden najpomembnejših instrumentov tega procesa maskiranja je brez dvoma ravno televizija, pri tem pa se prav skoz TV medij še posebej jasno kaže neko drugo protislovje kulture: z ene strani se namreč zdi ta pojem skrajne »odprt«, saj je skoraj nemogoče naštet, kaj vse vključuje, ker pokriva naravnost nepregledno področje najrazličnejših umetniških in z umetnostjo tako ali drugače povezanih prizadevanj (kolikor govorimo zgolj o kulturi v ožjem pomenu) – z druge strani pa se odkljuje s prav togim »elitizmom«, saj dosledno izključuje domala vse vrste tako imenovane množične kulture. (Opredelitev, kot sta »subkultura« in »antikultura«, se tu mešajo z zaničljivimi oznakami »kič«, »plaža«, »estrada« ipd.). In četudi je televizija izrazit medij množične kulture, pozna – vsaj pri nas – zgolj eno vrsto kulturnih oddaj: takšne, ki so posvečene izključno institucionalni, osrednji ali etablirani kulturi – vse drugo pa je prepuščeno neobveznemu »zabavnemu programu«. (Tudi tu se seveda nadaljuje isto protislovje, ki ima pač podobo prepada med avantgardnimi, progresivnimi, kreativnimi ipd. oblikami množične kulture in tistim njenim delom, ki mu pravimo tudi »kulturna industrija«). Zdi se, da se kulturi ravno skoz množično kulturo vrača tisto »potlačeno«, kar je v procesu svojega konstituiranja zatrla – zato ni čudno, če skuša zdaj izriniti celotno množično kulturo na svoje obojbe, pri čemer si v veliki meri pomaga s televizijo. A televizija ima v primeri z drugimi sodobnimi mediji to prednost, da nam – čeravno v nasprotju z namerami tistih, ki jo usmerjajo – kljub ločevanju kulturnega in zabavnega programa kaže oboje hkrati – v okviru enega in istega sporeda. S tem na določen način zanika deklarirano ločitev obeh sfer, saj njen zabavni program – nedomiseln, konformističen in steril, kakršnen nedvomno je – dovolj zgovorno izpričuje, da je ta »zabava« legitimni pendant naše osrednje kulture. (Mimogrede: če že govorimo o nasilju televizije nad mladim gledalcem, potem nikakor ne smemo zaobiti njenih »zabavnih« oddaj, ki s svojo stupidnostjo »vzgjajajo« mladega gledalca v poslušnega podanika televizije, nesposobnega kritične refleksije – primerjava s šolsko vzgojno dresuro bi bila bržčas poučna, a to že presega namen pričujočega prispevka.)

Televizijo seveda gledamo v tako imenovanem prostem času, kar z drugimi besedami pomeni, da je nad vse značilen medij »sodobnega sveta«, ki ga označuje razcepjenost, raztrganost subjekta. Čeprav je namreč družbeno življenje – po Marxu – enoten proces »produkcije in reprodukcije

ljudi in stvari«, kar pomeni, da produkcija še zdaleč ni zgolj materialna, marveč vključuje tudi proizvodnjo zavesti (kultura, šolstvo itn.), se v meščanskih družbah in kajpada tudi v družbah tako imenovanega prehodnega obdobja dogaja ločevanje družbenega življenja na **produktivno** in **neproduktivno** sfero. Temu ustreza ločevanje življenjskega procesa na **delo** in **prosti čas**, s čimer je pravzaprav utemeljena odtujenost »industrijskega človeka«. Ko subjekt – vpet v kapitalske odnose – definira delo kot nekaj neugodnega in tujeja, zavrže to generično človeško funkcijo kot bistveno človeško razežnost in beži v **zabavo**. Delo se tako zreducira na sredstvo za ohranitev eksistence, dela se pravzaprav le še za prosti čas. Odločilno je kajpak, da pri tem subjekt ne išče identitete v tako imenovanih »kreativnih estetskih doživljajih«, marveč v pasivni zabavi. Kot vemo, zna televizija temu še kako dobro streči in ustreči, pri tem pa se sklicuje ravno na želje in zahteve »povprečnega gledalca«, ki izvirajo prav iz situacije odtujenega človeka (tem bolj, ker je »povprečni gledalec« čista fikcija).

Ker po drugi strani televizije briše razliko med **javnim** in **privatnim** (TV slika vdira v domove, tj. v zasebno sfero, obenem pa se lahko tako rekoč vsakdo pojavi na ekranu, torej v javnosti), v bistvu maskira opisano situacijo sodobnega subjekta – njegovo odtujenost oziroma raztrganost – ter vzpostavlja njegovo fiktivno enotnost. Eden od vidikov »nasilnosti« televizije je potemtakem tudi v tem, da ta medij ne reflektira realne situacije gledalca, pač pa pomaga vzdrževati njeno imaginarno podobo, prek katere se kaže gledalcu fikcija kot »avtentična« realnost in narobe.

Tu je treba opozoriti na bistveno razliko med televizijo in filmom, ko gre za prikazovanje oziroma uprizorjanje nasilja. Film ima namreč svoj začetek in konec, svojo temo in način obdelave – in prikazovanje pa obravnavanje nasilja (ki je pri filmu zmeraj dojet in doživeto kot iluzija – če ne prej, pa potem, ko se prižgejo luči v dvorani) učinkuje konec koncev »katarzično« (na koncu se pač vedno »zbudimo«). Kakor nas film med projekcijo pilepi nase, tako nas ob koncu spet prepusti realnosti. Na televiziji pa je meja med fikcijo in realnostjo docela nejasna, saj »zasvojeni« gledalec težko loči med informacijami o realnih dogodkih in med odigranimi prizori kake TV drame, serije itn., zakaj vse to je vključeno v **en in isti TV spored**. Televizijski program je mozaičen, ne pozna konca in ni ga treba spremljati v posebni, zatemnjeni dvorani – »prebuditve« kratko malo ni, ker preprosto ni mogoča, zato tudi ni »katarzičnega« učinka. Ločnica med tako imenovano umetniško oblikovano uprizoritvijo nasilja in informacijami o dejanskem nasilju (političnem, vojaškem ali kriminalnem) je spričo velikanske količine programa povsem zabrisana – tako da lahko konec koncev govorimo le še o »nasilju« televizije same.

Seveda bi bilo povsem zgrešeno, če bi za sklepe ugotovili, da je televizija kratko malo »škodljiva«, kajti današnja stopnja uporaba tega pomembnega množičnega medija pač ni nikakršno zveličavno merilo, predvsem pa ničesar ne pove o njegovih dejanskih potencialih. In če prepoved nasploh ni posebno uspešen pedagoški ukrep, je kakršnakoli »prepoved« gledanja televizije (kar npr. starši radi prakticirajo) povsem brez koristi. Televiziji se kajpak ni mogoče izmakniti, zato pa je mogoče razviti kritično distanco do programa, kakršnega nam danes ponuja. Prav s kritično distanco se je namreč edino mogoče zoperstaviti »nasilju« televizije.

# Mladi o nasilju na ekranu

Miša Grčar

## Predgovor

Čeprav je film s pojavom televizije izgubil del popularnosti, ni mogoče trditi, da se je zmanjšalo njegovo učinkovanje na gledalce. Čeprav določenega občinstva ne zanimajo ostale kategorije kulturnih aktivnosti v prostem času, pa jim je prav primerjava z obiski drugih kulturno-umetniških prirediteljev in predstavi ter z obiskom filmske predstave (ne »odhoda v kino«) posebno vodilo pri njihovi prostočasnih kulturnih aktivnostih.

Vendar lahko govorimo tudi o bolj ali manj izoblikovanem delu ljudi, ki selekcionirajo svoje interese in ki imajo za seboj že določene »filmske izkušnje« pri poznavanju filmske nacionalnosti, žanrov, režiserjev in drugih ustvarjalcev.

Posebno filmsko občinstvo predstavljajo otroci; kljub zakonom posameznih držav, ki prepovedujejo ogled filmov posameznim starostnim kategorijam, jih pač težko kdo kontrolira, razen neposrednega družinskega okolja ali pedagogov, pri izbiri filmov bodisi v kinematografih ali doma na televizijskih ekranih. Starostne meje ali cenzurne kartice pri določanju filmov, primernih ali neprimernih za otroke in mlajšo mladino, se uokvirjajo pri postavljanju zakonov predvsem v misel o (ne)sprejemljivi spolnosti ali (ne)sprejemljivem nasilju. Seveda samo takrat, ko govorimo o (primernih) filmih za mladino, sicer pa so znani tudi drugi cenzurni ukrepi, ki obravnavajo moralnost, politično sprejemljivost, ideološko dognanost in podobno.

Izpostavljanje mladih in otrok prizorom nasilja v filmu (poleg prizorov seksualne narave) je z različnimi merili, zakoni, pravili in cenzurnimi posegi omejeno v svetu v tolikšni meri, da bi skoraj lahko trdili, kako mladi skoraj nimajo »vpogleda« v filmsko nasilje. Tako je teoretično; praktično pa le redkokdaj kontrolirajo ob vhodih v kinematografe starost obiskovalcev in nemalekkrat je oznaka »za mladino do tega in tega leta je ogled filma prepovedan« ali »mlajšim od 15 let ne dovolimo ogleda tega filma« le bolj ali manj reklamni trik, kateremu nasedajo gledalci, ki so jim pri srcu seksualni in erotični prizori.

Postavimo pa, da ima »nasilni« film v kinematografu manj možnosti vplivanja na mladostnika zaradi meril, ki mu omejujejo ogled takšnega filma, če primerjamo film, prikazan na televiziji in tako rekoč »serviran na pladnju« v dom mladostnika. Zato bi bilo treba posvetiti vso pozornost prav televizijskim filmom in nadaljevanjam.

## Iz raziskave

To je vodilo Inštituta za sociologijo v Ljubljani (ISU) v preteklih letih, da se je posvečal v svojih raziskavah filmu in njegovim obiskovalcem, se pravi njihovu odnosu do filma nasploh ali do posameznih del. Ni treba ponavljati, da sestavlja glavino občinstva mladina. Podatki nekaterih sver-

tovnih raziskav govorijo o mladini od devetnajstega do petindvajsetega, po drugih pa je spodnja meja precej nižja.

Če smo hoteli raziskovati vpliv nasilja v filmu na mladega gledalca, smo opustili starostno skupino od osemnajstega leta naprej, upoštevajoč dejstvo, da je ta skupina že prerasla pubertetniške negotovosti ali, z drugimi besedami, ta skupina je nekako že prerasla dovzetnost za – v tem oviru – filmske vplive. Lahko bi seveda spregovorili tudi o filmskih vplivih, ki se jim ne morejo upreti tudi starejše starostne skupine, o eskapizmu, istovetenjih in podobnem, vendar ostanimo zdaj v okviru mlajše filmske populacije.

V svetu so že pred daljšim časom psihologi, sociologi, pedagogi, celo antropologi in drugi strokovnjaki začeli raziskovati vpliv nasilja v filmih na mlade gledalce. Na primer, v zgodnjih šestdesetih letih je bilo v ameriškem televizijskem programu pogosto videti oddaje z veliko nasilja in agresije, bile so tudi tako popularne, da so vzbudile pri mladem občinstvu posnemanja, pri omenjenih znanstvenikih pa razmišljanja in vroče diskusije. Hovland je že prej, 1954. leta ugotovil, da vplivajo časopisi, knjige, radio, televizija in filmi pomembno na stališča in vrednote svojega občinstva. Vendar pa se razhajanja usmerjajo v vprašanje o tem, ali imajo mediji moč povzročanja določenih dogodkov, določenega obnašanja. Na dilemo, ali televizijsko in filmsko nasilje stopnjuje ali zmanjšuje možnost kasnejšega agresivnega obnašanja pri posameznem gledalcu, odgovarjajo nekateri z odločnim »da« (na primer Wertham, 1954), vendar pa veliko več znanstvenikov po drugi strani ugotavlja, da ima takšno »fantazijsko nasilje« družbeno koristen vpliv, ker nudi varne nadomestne izhode za domnevno zatrto agresivno energijo pri gledalcih (Klapper, 1960).

O takšnih diametralnih razhajanjih, do katerih so prišli raziskovalci v različnih delih sveta in so videti nekonsistentna in kontradiktorna, bi lahko spregovorili karseda na široko s podatki in dokazi; tudi o poskusih z otroki, ki so gledali risanke. Po teh poskusih so ugotovili, da so bili tisti otroci, ki so bili izpostavljeni risankam z nasilno vsebino, potem bolj agresivni do svojih igrač kot otroci, ki so poprej gledali nenasilne filme, prav tako pa tudi tisti majhni otroci, ki so gledali film s prizori nasilja in bili potem izpostavljeni blažji frustraciji. Med temi ugotovitvami in poskusi obstaja tudi doktrina »simbolične katarze«, ki predstavlja stališča nasprotovanja. Njen zagovornik Feshbach (1955, 1961) trdi, da lahko simbolični izraz agresivne reakcije ali sodelovanja pri nadomestni agresivni aktivnosti oslabi impulz za nadaljnjo agresijo v primernih okoljih. Takšno zmanjšanje želje po agresiji se verjetno pojavi le, kadar se agresivna želja vzdrami v nadomestni aktivnosti. Opravil je poskuse z otroki in študenti, ki so potrdili njegovo hipotezo.

Še bi lahko naštevali različne poskuse, bilo jih je toliko, da so spodbodili željo, da bi kakšen psihološki poskus napravili tudi pri nas. Na ISU smo pripravili projekt »Prizori nasilja v filmu in njihov eventualni vpliv na mladino«. Izbrali smo šestnajst šol po vsej Sloveniji. Vzorec je zajel zadnji razred osemletke in prvo stopnjo srednjih šol. Upraviteljstva vseh šol so bila pripravljena sodelovati, vendar pa je nastal zaplet, prvi v vrsti zapletov, ker vse šole niso imele projektorjev za predvajanje 16-milimetrskega filma, primernege prostora ali obojega. Naslednji zaplet nas je čakal ob iskanju primernih strokovnjakov za ta poskus, in še eden za nakup primernege fil-

ma. Dogovorili smo se tudi z ljubljansko televizijo, da bi predvajala določen film z nasilnimi prizori, potrebovali pa bi ogromno ekipo, ki bi sedela skupaj z izbranimi respondenti pred televizijskimi ekrani, spremljala njihove reakcije in jih nato intervjuvala. Ni šlo. Na koncu smo se vendarle odločili za skupinski eksperiment ob jugoslovanskem kratkem filmu *Ko te zabode moj nož* in za to pripravili vrsto različnih vprašanj, ki bi jih postavljali po predvajanju filma. Nazadnje pa je bila kopija tega edinega dosegljivega filma iz tega okvira – pisali smo leto 1976 – tako slaba, da ga nismo mogli uporabiti.

Vse povedano je le ilustracija, kako lahko strokovni, objektivni in celo banalni razlogi preprečijo tvrsten eksperiment. Nismo odnehali. Opravili smo nekakšen kvazi eksperiment kasneje, ob teh naših nedoseženih ambicijah pa smo se zadovoljili z analizo pism, ki jih je v tistem času dobivala filmska redakcija televizije, ker so bili prav tedaj na programu filmi, ob katere so se spotali mladi – morda pod vodstvom pedagogov, pa tudi starejši, ki jih je skrbel razvoj njihovih otrok.

Morda se kdo še spominja poljske nadaljevanke *Potop*, ki je nastala po znani Sienkiewiczovi literarni predlogi. Prva epizoda v tej šestdelni nadaljevanke je bila resnično kruta in v barvni tehniki še bolj grozljiva zaradi prizorov brezsrčnih pokolov in prelivanja krvi. Kasnejše epizode te krutosti niso ne dosegle ne presegle, vendar je nadaljevanke sprožila plaz hudih reakcij. Naj omenimo pismo iz Zaloga, uradni dopis, s podpisu učencev četrtega razreda, ki so vsi protestirali proti krvi, mrtvim, surovostim – da ne naštevamo naprej. Morda bi bilo zanimivo, če bi televizija nadaljevanke ponavljala in bi zdaj, po sedmih letih ugotavljali reakcije.

*Potop* ni bilo edino filmsko predvajanje, ki je povzročilo takšne reakcije, celo lovljenje Toma in Jerryja je povzročilo hudo kri, še posebej pa švedski film *Tujec je stopil z vlaka*, vendar iz drugega konteksta; tokrat so protesti leteli na seks in neobremenjen prevod.

Tempora mutantur, bi rekli, kajti zdaj takšnih protestov ni več – morda jih ne more biti, ker smo iz dneva v dan zasuti s takšnimi ali podobnimi filmi, oddajami, celo dokumentarnimi prikazi. Vseeno pa med vsemi temi pismi ne gre pozabiti enega, ki je prišlo iz gornje Stajerske in je povedalo o žalostnem primeru po ogledu filma *Dolina miru*. Po njegovem ogledu je namreč učenec petega razreda končal svoje mlado življenje. Odšel je v gozd in pri igri poskušal posnemati letalca, ki se s padalom zaplete v drevo. Za rešitev je bilo prepozno... Vendar pri tem filmu ne gre za vpliv nasilja niti za poskus nasilja nad seboj, gre za nesrečen primer ob posnemanju prizorov v filmih, enega med neštetimi, ki razburja domišljijo mladih in pusti neponovljive posledice, čeprav takšen prizor pri kom drugem, da ne rečemo odraslem, ne daje neobenege vzvoda za posnemanje.

Kot rečeno, s filmskimi eksperimenti na ISU nismo odnehali in smo štiri leta kasneje pripravili poskus s filmom *Okupacija v 26 slikah*. Film je verjetno vsem še v živem spominu, ker smo ga kot celoto in nadaljevanke, posneto ob njem, še ne tako davno ponovno gledali na televiziji.

Projekt smo naslovlili *Vrednostne sodbe v odnosu mladih gledalcev do filma* in en njegov del je predstavljal vprašalnik, ki smo ga dali mladim respondentom takoj po ogledu filma, ki – kot vemo – vsebuje tudi hude prizore krutosti, nasilja, agresije, pri čemer posebej izstopa tako imenovana

»avtobusna sekvenca«. V poskusu je sodelovalo 39 dijakov različnih profilov ljubljanskih srednjih šol, njihova starost se je gibala med sedemnajstim in devetnajstim letom.

Anketa je bila razdeljena na dva dela. Prvi je bil neposredno povezan s filmom in so morali respondenti odgovarjati na določene vprašanja, ki so zadevala film sam, drugi pa je spraševal po njihovem mnenju o vojni in o tem, kaj bi se dogajalo v današnji Ljubljani, če bi se znašla v situaciji, v kakršni se je tedaj Dubrovnik. Skupina raziskovalnih sodelavcev je kategorizirala najbolj značilne odgovore ali tiste, ki so se največkrat ponavljali.

Med vprašanji iz prvega dela so bila tudi ta, ki so spraševala po spreminjanju odnosa do nekaterih vrednot v izjemnih situacijah. Zelo jasno so ovrednotili svoj pogled na okupacijo, na žrtvovanje, narodno zavest, ljubezen... Ob vprašanju o tem, kateri prizor ali prizori jim najbolj ostajajo v spominu takoj po ogledu filma, ni bilo presenetljivo, da jih je najbolj vzmernirala »avtobusna sekvenca«, zanimivo pa je tudi to, da niso ostali – negativno – ravnodušni do prizorov v javni hiši.

Značilno med odgovori ali opisi »avtobusne sekvence« je, da jim je bila v celotnem kontekstu filma odveč, nekateri so tudi napisali, da so bili nanjo že prej opozorjeni in je sploh niso hoteli spremljati, ker »kažejo samo okrutnost in krvoločnost ljudi«. Nasilje in krvoločnost sta v tem okviru pogosto omenjena, vendar je treba poudariti, da je bila mladina, ki si je ogledala ta film in nato odgovarjala na vprašanja, že nad tisto mejo, ki je z nekakšnimi zakoni in pravili označena s postavko »mladini do petnajstega leta ne dovolimo ogleda filma« ali nekaj podobnega. Zato smo po prvem prikazovanju *Okupacije v 26 slikah* mimogrede povprašali še zelo mlade gledalce, stare okrog deset let, kako so dojemali »avtobusno sekvenco«, in dobili med drugim tudi značilne odgovore: »Nič posebnega, take stvari gledamo tudi v drugih filmih, to je samo film, v resnici pa ni tako, in podobno«. Rekli bi, da smo lahko prepričani, da ti mladi gledalci ne bodo posnemali nasilja v avtobusu, ne bodo sekali glav in rezali jezikov, vseeno pa bi se veljalo zamisliti ob stavku »take stvari gledamo tudi v drugih filmih«, ker to pomeni le, da je filmsko nasilje – če govorimo zdaj le o filmu – postalo del, skorajda neopažen, našega vsakdanjega življenja.

Nepričakovan odgovor v drugem delu vprašalnika, ki je nudil možnosti »se strinjam, delno se strinjam, ne strinjam se«, pa se je izkazal v najvišjem procentu za »strinjam se« na postavko: v vojni je dobra stvar to, da se skozi njene preskušnje izkaže človekov značaj. Le šest anketirancev se ne strinja, dva pa nista odgovorila. Hkrati pa so skoraj vsi odgovorili pritrdilno na postavko: vojna je tako izjemno grozljiv pojav, da bi morali storiti vse, kar je v naših močeh, da se nikoli več ne bi ponovila. Ni na nas zdaj in tukaj, da bi razčlenjevali vse odgovore, ki smo jih dobili, niti da bi vrednotili izbor respondentov, ki ga je pripravila mladinska organizacija na posameznih šolah, vendar lahko sklenemo, da je bil izbor pripravljen tako, da je bilo pričakovati domišljene, inteligentne odgovore. To pa kajpak ne daje prave podobe o doživljanju, sprejemanju filmov ali njihovih izsekov pri mladostnikih.

Na naši instituciji smo pač opravili le skromne poskuse, ki bi vsekakor zahtevali nadaljevanje, poglobljenost in ne nazadnje komparacije s podobnimi raziskavami drugod pri nas in po svetu.

## posvetovanje v okviru TDF 1983

## Gledanost in gledljivost slovenskih filmov

Viktor Konjar

Eno izmed celjskih posvetovanj je svojim udeležencem zastavilo jasno vprašanje: kaj je razlog za razmeroma skromen odziv gledalcev na domače, slovenske filme? Izhodiščni naziv posvetovanja je bil »gledljivost slovenskega filma«, kar je, v nekoliko zoženem pomenu ponujalo razmislek zgolj o vsebinski in izrazni komunikativnosti naših filmskih izdelkov ter o njenih korelacijah z zanimanjem, nagnjenji, pričakovanji in potrebami gledalcev, predvsem domačih, slovenskih, a ne le njih; pretehtati bi kazalo tudi (ne)odmevnost naših filmskih stvaritev drugod po Jugoslaviji in na tujem, kjer pa je možnost za ugotavljanje v tem smislu razmeroma malo, saj je zelo malo slovenskih filmov, ki bi bili v tujino prodani in v njenih kinematografskih mrežah predvajani; seveda pa je tudi to ena izmed značilnosti, zavoljo katerih razmislek o gledljivosti slovenskih filmov nikakor ni odveč.

Posamezne plasti vprašanj in odgovorov v zvezi z gledljivostjo in odmevnostjo slovenskih filmov vključujejo naslednje sklope: idejno-estetsko (tematsko, vsebinsko, dramaturško, izvedbeno) naravnost in kvaliteto slovenskih filmov; propagandno ozaveščanje domačega in tujega (potencialnega) občinstva obstoju, vrednosti in pomenu teh del; programsko-organizacijsko zmožnost in pripravljenost nosilcev kinematografskega dogajanja, da bi slovenske filme doma (in drugod) obravnavali kot dogodka, vredne vidnejše pozornosti; sodelovanje javnih informativnih medijev v teh prizadevanjih; in ne nazadnje, čeprav ob sklepu verige, naravnost obstoječega (in potencialnega) občinstva, pri čemer je potrebno upoštevati njegove gledalsko-doživljajske dispozicije, njegove privzgojene ali neprivzgojene potrebe, njegovo mentaliteto in njegov odnos do kulture nasploh ter do kina oziroma filma posebej.

Ključnega in izhodiščnega pomena za vsa v različne smeri spekulacije zasusana razmišljanja je že – iz statistike povzeto – nasprotno dejstvo, da ima večina slovenskih igranih filmov razmeroma majhen gledalski avditorij, in sicer tako v Sloveniji, kot tudi (in še posebej) drugod v Jugoslaviji ali onstran jugoslovanskih meja. So sicer tudi izjeme, kakršnih ena – najbolj očitna – je bil pred leti Bevčev film *To so gadi*, vendar moramo pri tem poudariti časovno navedbo »pred leti«. V zadnjem nekajletnem obdobju so slovenski filmi tudi v Sloveniji, še posebej pa v ostalih jugoslovanskih predelih, obiskani slabo, pod pričakovanji in željami, slabše od vrste uvoženih tujih in od vrste siceršnjih sodasnih jugoslovanskih filmskih del. Medtem ko je ob-

iskanost nekaterih vidnejših jugoslovanskih filmskih stvaritev na Slovenskem prav na vrhu ali v bližini vrha gledalske odzivnosti v slovenskih mestih in na slovenskem podeželju, ostajajo slovenski filmi na sredini evidenčne lestvice ali celo v bližini njenega dna.

Že na začetku razmišljanja o vzrokih, zakaj je tako, se zastavi vprašanje, ali niso nemara naši filmi sami krivi, da v gledalcih ne zanetijo močnejše resonance na svojo vsebino in na svoje sporočilo. Zakaj torej filmi, nastajajoči v Beogradu, Zagrebu ali drugod po Jugoslaviji – že kar praviloma – osvajajo oči, srca in duha jugoslovanskih pa tudi slovenskih gledalcev, slovenski filmi pa, razen izjemoma, ne ogrejejo niti slovenskega kinematografskega občinstva (ki je do njih vendarle v nekem posebnem, nacionalno »sorodstvenem« razmerju), še manj pa druge jugoslovanske gledalce, ki so za slovenska filmska dejanja večidel popolnoma brezčutni, saj jih tako rekoč vnaprej odklanjajo? Pri tem vzporejanju seveda nimamo v mislih tistega dela beograjske filmske proizvodnje, ki nastaja iz izrazito merkantilnih pobud, brez vseh in vsakršnih umetniško-sporočilnih namerov (npr. Čaličeva serija komedij, katerih edino hotenje je ustvarjati kinematografski dobiček, breknanje na struno množične potrebe po ceneni in površni zabavi). V mislih imamo filmska dela, ki nastajajo iz evidentnih umetniško-sporočilnih pobud in skušajo biti cineastične stvaritve, ki bodo kosu kompeticiji tudi na najvišji mednarodni filmski ravni. Kar delajo Karanović, Grlič, Pavlovič, Šijan, Kusturica, Paskaljevič ali Marković in Zafranović in Mimica, do vseh, ki bi jih bilo vredno omeniti, ne naštevamo, nedvomno sodi v to kategorijo. Pri vsem tem pa so njihovi filmi v jugoslovanskih gledalskih statistikah, ki beležijo število gledalcev, na samem vrhu top-list ali vsaj v neposredni bližini tega vrha, pa ne le v njihovih »matičnih« območjih, ampak tudi pri nas, v Sloveniji. Zakaj? Ob vsem drugem, kar sodi zraven, je pglavljivi razlog vendarle tudi komunikativna vrednost teh filmov (ki jih imamo v mislih). Ti filmi zadevajo ob strune, ki so napete v gledalčevih čutilih in zavesti, se odzivajo na gledalčeve doživljajske potrebe, zavoljo katerih prihaja v kino, odgovarjajo na njegova vprašanja o njem samem in o življenjskem času, v katerega je vpet. Povedano natančneje: to počno na avtentičen, vsestransko pretehtan način. Zdi se, da ugotovitev te vrste ob slovenskih filmih – ob enaki izšolanosti in izrazni naravnosti naših avtorjev – ni možna. Sicer skušajo biti tudi slovenski filmi na ta ali oni na-

čin refleks bivanjskih (socio-psiholoških) problemov naših dni, vendar – to bodi poskus nosilne ugotovitve v tej zvezi – premalo pretehtano in domišljeno, prav ta izhodiščna tematsko-povedna in dramaturško-izvedbena nedomišljenost pa jih že 'apriori' okni za tisto bistveno in pravišnje v smislu komunikativne približnosti »uporabnikom«, se pravi občinstvu.

Razlog je, kot vse kaže, v samem proizvodnem načinu. Na Slovenskem nastajajo filmi tako, da »umetniška pisarna« proizvodnega podjetja za izdelavo filmov (po vzorcu radijske ali televizijske redakcije za igrani oziroma dramski spored) naroča tekste pri scenaristih, sestavlja na podlagi prispelih besedil repertoar in ga oddaja v realizacijo režiserjem; v nekaterih primerih so scenaristi sicer režiserji sami ali pa kak scenarist napiše tekst na hrbet določenega režiserja in v sodelovanju z njim, kar pa osnovnega proizvodnega modela ne spreminja: za repertoar je pristojno podjetje, režiser se pri njem udinja kot izvajalec projekta, ves potreben denar pa zagotovi Kulturna skupnost Slovenije. Režiser mora film posneti z dodeljenim mu denarjem in v okvirih, ki mu jih določi podjetje. Za opravljen del prejme samoupravno predvideni znesek honorarja – in za nadaljnje življenje filma, ki ga po dokončanju preda v eksploatacijski postopek podjetju, ni več odgovoren, torej tudi ne materialno zainteresiran. Njegovo plačilo je enako, naj je film izrazito gledan in dohodkovno uspešen ali povsem neodziven in brez povračila.

Dobri del avtorjev-režiserjev v drugih jugoslovanskih centrih pripravlja in realizira svoje filmske projekte na popolnoma drugačen, tako rekoč obrnjen način. Ob samem startu, se pravi v trenutku, ko se lotijo snovanja in pisanja scenaristične predloge (bodisi sami bodisi s scenaristom), nimajo nikakršnih vnaprejšnjih zagotovljenih finančnih sredstev. Edini kapital, s katerim »operirajo«, je zanimiva, prava, dobro zastavljena tema, ki sama po sebi obeta, da bo za gledalce privlačna – in si je z njo mogoče na račun nedvoumnih vnaprejšnjih obetov, kar zadeva zanimanje, obisk in dohodek, pridobiti producentov vložek, ta ali oni kredit, donacijo ali vsaj delno dotacijo, kar vse se mora kasneje, po dokončanju filma in fazi njegove eksploatacije na kinematografskem trgu obrestovati in izplačati. Bistvenega in odločilnega pomena pri tem je, da mora avtor v znamenju klasičnega »quidquid agis, prudenter agis, et respice finem« – (tj. kar koli delaš, delaj pametno in pazi na konec) – že od vsega začetka snovanja projekta



misli na komunikativnost svojega izdelka, na vizualni »profit« oziroma užitek svojega gledalca, začeni z izbiro teme pa vse tja do zadnjih detajlov filmske izraznosti. Res je sicer, da to vnaprejšnje »koketiranje« z gledalčevimi potrebami, naravnostjo in okusom v tem ali onem ne tako maloštevilnem filmskem »primeru« pretirano poudari cenenost idejno-estetskih sestavin ter izrine na stranski tir celo minimum umetniško-sporočilne tehtnosti izdelka (kar je značilnost predvsem dobrega dela beograjske filmske proizvodnje). Toda nič manj res ni, da so vidnejši avtorji to nevarno čer že kajkrat uspešno premagali in s trdno umetniško voljo ustvarili dela, ki so zastavljena popolnoma resno ter realizirana v znamenju visoko zastavljenih cineastičnih nalog, pa hkrati gledalsko všečna, gledljiva in komunikativna, pri čemer ni nobenega dvoma, da jim je lahko »všečnost« tudi po cineastični plati samo v prid.

Torej lahko pridamo – z mislijo na slovenske filme: marsikateremu bi bilo lahko samo v prid, ko bi bili njihovi avtorji že med pisanjem scenarijev in kasneje med snemanjem in v fazi montaže prisiljeni v izdatnejši meri misliti tudi na obstoječe gledalske potrebe, prizadevaje si, da bi se jim bolj (in kar najbolj) približali. A kaj, ko k temu spričo veljavnega slovenskega proizvodnega modela pač niso prisiljeni!

Druga plast na Slovenskem nerazčiščenih vprašanj zadeva propagiranje filmov ter pripravljanje gledalcev nanje. Prave, pretehtane in obvladane propagande je malo ali – premalo, premisliti pa moramo tudi o njeni ustreznosti. O slovenskih filmskih projektih zve javnost vnaprej le to, da so jih začeli snemati oziroma da so končani. Vse drugo ostaja do premiere »poslovna skrivnost«, saj celo novinarji, ki pišejo o filmskem dogajanju, ne zvedo vnaprej ničesar, kar bi jim omogočilo primerno zagrevanje javnosti za napovedani novi film. Programski delavci v kinematografih pa so še zlasti neobveščeni in ne morejo prispevati ničesar zares oprijemljivega k pričakujočemu vzdušju, ki je vseskozi podhlajeno. Zdi se, da je poglavitni vzrok za vse to sindrom »odtujenosti« med proizvodnim podjetjem in režiserjem posameznega filma, kajti avtor filmskega projekta se ne čuti prav posebej dolžnega, da bi svoj izdelek tudi propagandno forsiral, ker je to pač producentova funkcija, producent pa to svojo funkcijo obravnava uradniško hladno (pa čeprav ponavadi z dostojno oblikovanimi prospekti in plakati, kar je oblikovalčeva zasluga), brez potrebnega »prebitka« v smislu zavzetosti za film.

Vsekakor slovenska filmska propaganda ne seže v gledalčevo notranjo zavest, zato tudi njegovo pričakovanje novih domačih (slovenskih) filmov ni prav nič »prežarjeno« – in same premierné predstave ne premorejo nabojev prazničnosti (v smislu izpolnitve pričakovanj).

Sestavni del propagandne spodbude za film naj bi bila tudi filmska kritika. Njena pozicija seveda je in mora ostati avtonomna. Kar je hvale vredno, naj pohvali, kar terja grajo, naj v imenu estetskih kriterijev odkloni, seveda na podlagi argumentov in razčlenitev. Ali slovenska filmska kritika, ko gre za domače filmske stvaritve, tako zares tudi počne? Načeloma – da, praktično – pravzaprav ne. Čeprav redni zapisovalci ob predstavitev slovenskih filmov objavijo svoje ocene, je le malokatera (vsekakor pa ne tudi celota vseh teh zapisov) tako nedvoumna, jasna in prodorna, da bi jo potencialni gledalci filma tudi zares prebrali, jo povzeli in prek nje izoblikovali svoj odnos do stvaritve. V tem pogledu je slovensko filmsko-kritično pisanje po svoje brez učinkov. Tega je do neke mere

kriva tudi bralska publika, ki se filmskim presojam ne posveča s potrebno zbranostjo in zavzetostjo, toda poglavitni krivci te »dialektike« so vendarle filmski kritiki sami, hkrati z njimi pa tudi uredniška politika časopisov, ki kritični resonanci že dolgo ne odmerjajo ne ustreznega prostora ne ustrezne pozornosti ali veljave.

Seveda bi kinematografski delavci sami morali postoriti veliko več, kot postorijo, in se povezati z drugimi nosilci kulturnega dogajanja in vzdušja v posameznih krajih oziroma okoljih; pri tem imamo v mislih dejavnike v okviru zveze kulturnih organizacij, pa kulturne skupnosti, pa kulturne animatorje v tem ali onem družbeno-organizacijskem sestavu. Že samo dejstvo, da so slovenski filmi »proizvodi«, za katere (posredno ali neposredno) prispevajo svoj denarni delež vsi delovni ljudje in občani Slovenije, terja posebno pozornost do teh izdelkov, posebna obeležja, izstopajoča iz siceršnje repertoarne vsakdanosti posameznih kinematografov. Več kot normalno bi bilo, da bi si vodstvo kinematografov prizadevalo povabiti k ogledu slovenskega filma – celo ne glede na njegovo kvaliteto in komunikativnost ali všečnost – več gledalcev, kot jih absorbirajo drugi repertoarni naslovi, pa tudi tiste potencialne gledalce, ki sicer v kino ne hodijo. Gledanje bi morala, po logiki stvari, spodbujati, namesto da ga prepuščajo spontani odzivnosti, ki pa je v večini slovenskih krajev, spričo vsega povedanega, minimalna, marsikje celo (iz ne povsem umevnih pobud, morda spričo negativnih, apriorističnih referenc) odklonilna, kar povzroča, da precejšnje število slovenskih filmov na repertoar sploh ne sprejmejo, češ da se niti poskusiti ne splača.

Takšno zadrgovanje večnega kroga ne pelje kajpak nikamor, kajti dobršen del slovenskega prebivalstva nima po tej logiki nikakršne možnosti, da bi sploh preverjal upravičenost svoje nezainteresiranosti za slovenske filme, ki jih mnogi štejejo za nemikavne in negledljive.

Toda ob vsej tej »psihofizični« argumentaciji, v kateri je nanizanih toliko in toliko subjektivnih razlogov o tem, zakaj je gledanost slovenskih filmov manjša, kot bi po vsej logiki naše kulturniške usmerjenosti smela biti, imamo opraviti tudi s povsem praktičnimi in na prvi pogled objektivnimi ovirami, ki slovenskemu filmu same po sebi branijo prihod k dobršnemu delu slovenskih gledalcev. Na celjskem posvetovanju so jih označili kot »banalne«. Gre za izrazito tehnično-tehnološke faktorje. V celi vrsti podeželskih (zadružnih, svobodaških, sindikalnih, krajevnih, celo gasilskih in pod.) kinematografov so projektorji in predvsem tonske aparature v tako slabem stanju, da besed iz zvočnikov spričo popačenega tona sploh ni razločiti, zato je prikazovanje slovenskih filmov (ki nimajo podnapisov) povsem nesmiselno – in v resnici nemogoče. Če je nekaj kinematografskih praktikov-udeležencev posvetovanja predlagalo, naj bi Kulturna skupnost Slovenije nekaj let namenjala del svojih filmskih dejavnosti namenjenih sredstev (daje jih predvsem za izdelavo novih filmov) raje za tehnično sanacijo amortiziranih kinematografov, je to sicer zvenelo demagoško in tjavendan izrečeno, ni pa bilo brez osnove, kajti ves slet idejno-estetske baziranosti in orientiranosti slovenskega filmskega ustvarjanja se tu, pri koreninah svoje temeljne namembnosti (prihajanja pred slovenske gledalce) začneja in končuje. Korenine namembnosti so bile in ostajajo: vztrajati v službi potreb svojega naroda. V slovenskem filmsko-kinematografskem primeru tega zlitja ni. Razpoka je slej ko prej preobčutna.

## nagrade »Metod Badjura«

Žirija za podelitev nagrad Društva slovenskih filmskih delavcev »Metod Badjura« za vidne dosežke na področju kinematografije v SR Sloveniji v letu 1983 – v sestavi Fran Žizek, predsednik, Mirjana Borčič, Brane Kovič, Igor Koršič in Ivan Marinček – je z večino glasov ali soglasno podelila naslednje nagrade:

● **Zlato plaketo** »Metod Badjura« z diplomom in nagrado 25.000 din prejme režiser **Filip Robar Dorin** za dokumentarni film *Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* (Opre Roma – Na noge, Romi) v proizvodnji Viba filma

● **Srebrno plaketo** »Metod Badjura« z diplomom in nagrado 7500 din za celovečerni film prejmeta ex equo **Zdravko Papič** za scenografijo v filmih *Eva* in *Trije prispevki k slovenski blaznosti* v produkciji Viba filma

in  
● **Slavko Vajt** za fotografijo v filmih *Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* v proizvodnji Viba filma in *Izginjajoča podoba narcisa* v proizvodnji TV Ljubljana.

● **Srebrno plaketo** »Metod Badjura« z diplomom in nagrado 8000 din za kratek film prejme **Boris Jurjašević** za scenarij, režijo in montažo v filmu *Kronika norosti* v omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti* v produkciji Viba filma

## priznanja

● za mlajšega snemalca prejme **Zoran Hochstätter** za kamero v filmih *Eva* in *Kronika norosti* v proizvodnji Viba filma.

● za najboljši celovitega filmskega avtorja-študenta prejme **Igor Šmid** za film *Veš, sine, jaz sem bohem* v proizvodnji AGRFT.

● igralka **Majda Potokar** za vlogo v filmu *Kronika upora* v omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti* v proizvodnji Viba filma

● igralka **Miranda Caharija** za glavno vlogo v filmu *Eva* v proizvodnji Viba filma

● **Meta Sever** za kostumografijo v omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti* v proizvodnji Viba filma

● **Hanna Preuss-Slak** za ustvarjalno zvočno opremo v omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti*

● **Bojan Jurca**, avtor animiranega filma *Jutri je Novo leto* v proizvodnji Viba filma za izvrstno risbo in animacijo.

● **Boštjan Korbar**, študent režije na AGRFT za montažo filma *V Slugi je moč* v proizvodnji AGRFT.

**intervju**

Vladimir Kavčič, predsednik Kulturne skupnosti Slovenije

**Nujnost temeljnih sprememb****»Iluzija je, da nekdo lahko samo zagotavlja sredstva, filmski delavci pa samo proizvajajo filme.«****Ekran**

Naša revija je v zadnjih osmih, devetih letih posvetila veliko pozornost kulturnopolitični, organizacijski in ekonomski situaciji, kar zadeva slovensko filmsko proizvodnjo in nekoliko manj tudi igranemu programu TV Ljubljana. Bile so tudi številne razprave (zlasti ob znani Vibini krizi) tako v DSFD, sredstvih javnega obveščanja, v najrazličnejših forumih družbenopolitičnih organizacij in skupnosti, v samoupravnih interesnih skupnostih itd. Toda zdi se, da se ugotovitve iz leta v leto ponavljajo, sicer pa vlada v dnevni praksi inercija, problemi ostajajo nerešeni . . .

Kje so po vašem mnenju osnovni razlogi za to?

**Kavčič**

Res je, problemi ostajajo nerešeni, vedno več jih je. Začetek našega filma, če se spomnimo prvega celovečerca Na svoji zemlji, pa je bil kar srečen. Nisem bil neposredna priča, ne začetku ne nadaljnjemu razvoju slovenske kinematografije, zato vzroke za njeno sedanje stanje lahko iščem in ugotavljam le iz njenega sedanjega položaja, iz današnjega trenutka.

Menim, da je vzrokov za sedanje stanje več vrst, da se med seboj prepletajo in da jih bo težko razrešiti. Poglavitni vzrok za sedanje zadrege vidim predvsem v pomanjkanju jasnega in trdno opredeljenega koncepta za razvoj naše produktivne in reproduktivne kinematografije, in vedno, kadar govorim o slovenskem filmu, imam v mislih to celoto. V sedanjem položaju se elementi večdesetletnega razvoja prepletajo z interesi in pogledi sodobnikov. Enotnosti ni skoraj v nobenem pogledu. Različni samoupravni in organizacijski subjekti vsak zase in za svoje področje iščejočasne in delne rešitve. Krpajo največje luknje in s skupnimi naporiseproizvodnja slovenskega filma nekako nadaljuje. Za nekatere je že samo to dejstvo dovolj spodbudno . . . Nihče ne izdelakoncepta celovite rešitve, pa tudi če kdo kaj poskuša storiti v tej smeri, pripriči na nasprotno interese in na nasprotujoče ugovore.

Neusklajenost, nepripravljenost razumeti in upoštevati partnerjeva stališča je po mojem mnenju pogojena tudi s prepričanjem, da je film za slovensko kulturo posebej pomemben. Iz tega naj bi si zagotavljal posebno družbeno vlogo in, seveda, bil deležen posebne družbene skrbi. Takšna stališča so bila večkrat izražena v prvih povojnih letih, deloma zato, ker je tedaj prvič v zgodovini slovenski film dobil trdnejšo organizacijsko oporo in družbeno podporo, deloma pa je to izhajalo iz stališča revolucionarne oblasti, ki ima svoje korenine pri Leninu, da je namreč za revolucionarno oblast od vseh umetnosti najvažnejši film. Najbrž ne zaradi umetnosti kot take, temveč film kot specifično sredstvo za oblikovanje družbene zavesti. Družba je torej vselej dolžna reševati to področje iz kritičnih situacij in mu zagotavljati potrebna materialna sredstva. Doslej se je to tudi res dogajalo, vendar, sodeč po rezultatih, neustrezni obliki in le z začasnim učinkom. Vse kaže, da se bodo podobne rešitve nadaljevale tudi v prihodnje. Zainteresirani navzven sicer kažejo interes za celovite rešitve, toda do sprožilnega trenutka, ko bi začele nastajati spremembe, ne pride. Tudi v kulturnih skupnostih ni nič drugegače, saj delujejo predvsem kot prostor za sporazumevanje. V njih se različni pogledi in interesi srečujejo in soočajo, v teh procesih pa nove kvalitete ne nastanejo ali pa nastajajo tako počasi, da jih še ni opaziti. Pri dogovorih je pač treba upoštevati tudi delne in celo posamične interese, nihče nima pravice, da bi vprašanja meritorno rangiral na bolj in manj pomembna, in posledica takšnih dogovarjanj je vedno kompromis. Za spremembo sedanjega stanja v slovenski kinematografiji pa bi bile potrebne radikalne rešitve. Za začetek seveda tudi radikalne ocene sedanjega stanja. Problem se začne že tu. Nekateri namreč menijo, da je slovenska kinematografija kar v redu, le nekatere malenkosti bi bilo treba izboljšati.

**Ekran**

Morda je prvo vprašanje prepslošno. V nekaterih člankih, še po-



sebej v razpravah v KSS ste bili do razmer v slovenski filmski produkciji izredno kritični. V Delu ste zapisali: »Kdaj se bomo zavedli, da tako ni mogoče naprej in da tako ne bomo prišli nikamor.« Kaj torej storiti?

**Kavčič**

Da na dosedanji način ne gre več naprej, bi se morali zavedati predvsem tisti, ki pri filmu delajo. Domnevati bi smeli, da so oni tudi najbolj merodajni za oceno in analizo sedanjega stanja. Oni bi zlasti morali vedeti, kaj je treba storiti, morali bi prevzeti odgovornost za storjene ukrepe oziroma za nove oblike delovanja. O vseh problemih slovenske kinematografije naj bi spregovorila »stroka« sama.

Vendar tudi stroka ni v dosti boljšem položaju kot mi ostali, njeni zunanji opazovalci. Tudi ona se ubada z dilemami in nasprotji, ki jih ni mogoče preprosto razrešiti.

a) Najbrž bi bilo mogoče skoraj vsa vprašanja okrog slovenskega filma uspešno razrešiti, če bi za to dejavnost imeli na razpolago več sredstev. Nasploh ekstenzivno in nesmotrno gospodarjenje z družbenimi sredstvi je tudi na tem področju zapustilo pogubne posledice. Po mojem mnenju tudi zelo močne iluzije. V to območje uvrščam željo oziroma zahtevo, da je treba na Slovenskem vsako leto izdelati vsaj pet celovečernih ter deset do petnajst kratkometražnih filmov. V območje iluzij spadajo tudi pričakovani organizacijski in materialni pogoji, v katerih naj bi bili ti filmski načrti uresničeni. Vanjo spada zamisel o producerskem podjetju, ki bi delovalo kot dosedanja in sedanja VIBA, zagotovljeno delo in ustrezen materialni status za vse, ki bi želeli delati pri filmu. V to iluzijo spada tudi gospodarjenje s proizvedenimi filmi na dosedanji, negospodaren način. Domači film ni zaščiten niti v domači republiki, ne kinematografi ne TV ga ni dolžna predvajati, enak je tudi njegov položaj na področju cele države, premalo je storjeno za njegov plasman v inozemstvo. Distribucija ni odvisna od domače proizvodnje, ni je dolžna podpirati, ni dolžna skrbeti za njeno reprodukcijo.

Takšen gospodarski liberalizem si lahko privoščijo komaj najbolj razvite dežele na svetu, ne pa mi. Osemdeset milijonov jugoslovanskih filmskih gledalcev letno je treba bolj povezati z usodo domačega filma v celoti in v vsaki nacionalni sredini še posebej. To je skupen jugoslovanski problem, ki ga je treba reševati z ustreznim sporazumevanjem pa tudi z enostranskimi odločitvami, če ne gre drugače. S temi vprašanji je seveda povezan tudi uvoz tujih filmov. Rokohitrski računici o tem, kako se tuji filmi pocieni, s stališča nacionalne ekonomije ne vzdržijo kritike. Sedanje razmerje med domačim in tujim filmom v sporednih kinematografih bi bilo potrebno popraviti v korist domačih filmov. Kinematografi niso izdvojeni, neodvisen del družbenega gospodarstva, ne izdvojene in sebi zadostne kulturne politike. Vsi ti segmenti kinematografije so med seboj soodvisni, vsi so del skupne družbene usmeritve. Seveda bi bilo za mnoge nadvse imenitno, če bi se tem problemom lahko povsem izognili in film samo proizvajali, na čimbolj filmski način. Iluzija je, da nekdo lahko samo zagotavlja materialna sredstva, filmski delavci pa samo proizvajajo filme. Za vse, kar temu sledi, pa spet skrbi nekdo drug. Problemi so dozoreli tako daleč, da je treba hkrati obravnavati in urejati celo produkcijsko in reprodukcijsko verigo. Država tega ni uspela storiti v preteklosti, družba tega ne zmore v sedanosti in ne bo mogla v prihodnosti. Če takšni »idealni« odnosi morda še uspevajo na kakšnem drugem kulturnem ali umetniškem področju, lahko uspevajo le začasno in kot izjema, nikakor pa ne kot model, ki bi bil vsesplošno uporaben. Film, po moji sodbi, naravnost kliče po drugačni, bolj učinkoviti, bolj smotni, bolj gospodarni ureditvi. Menim, da ima za to tudi posebne možnosti, ker uporablja tehnologijo, s katero je mogoče proizvajati tako komercialne kot umetniške izdelke.

b) O usodi slovenskega filma je mogoče razmišljati tudi v okviru sedaj razpoložljivih sredstev. V okvirih tega razmišljanja bi si morali zastaviti vprašanje, kaj pričakujemo od našega filma, za kakšen film smo kot družba zainteresirani, v kakšne filme bomo usmerjali družbena sredstva. Ali je kinematografija v celoti umetniška in kulturna dejavnost? Ali je kinematografija v celoti umetniška in kulturna dejavnost, ki si je sama dolžna zagotavljati svojo reprodukcijo?

### Ekran

Zadnje čase se dokaj veliko govori o prestrukturiranju slovenske kulture v celoti. Hkrati pa še vedno velja teza, da je pravzaprav slovenska filmska produkcija pastorek v družini posameznih segmentov slovenske kulture in umetniške ustvarjalnosti. Kakšna je vaša vizija o mestu in vlogi domače filmske produkcije v t.i. prestrukturirani slovenski kulturi?

### Kavčič

O prestrukturiranju slovenske kulture

v celoti bi morali razpravljati na vseh nivojih naše družbe, vsekakor pa predvsem v SZDL in v skupščinskih telesih, saj gre za pomembna vprašanja nadaljnega družbenega razvoja. Žal na vseh nivojih še vedno govorimo samo o potrebi sprememb, razprava se še ni dotaknila vsebine teh sprememb.

Postaviti izhodišča za razpravo o prestrukturiranju slovenske kulture, je zelo zahtevna naloga. Potrebno bi bilo odgovoriti na vprašanje, kaj je temeljno za nacionalno kulturo v sedanosti, če sploh še hoče ostati nacionalna in če vsi skupaj sploh še hočemo ostati nacija, vprašati bi se morali, kaj od sedanje kulture hočemo ohraniti za prihodnost, razvijati v prihodnje čase. Po letu 1945 je bila v našem razvoju močno prisotna težnja po vsestranski afirmaciji duhovnih manifestacij in institucij po zgledu večjih in bolj razvitih narodov. Ta usmeritev je dala pomembne rezultate. Nikoli v svoji dosedanjih zgodovini naš narod ni doživel takšne afirmacije in tako hitrega razvoja kot v tem obdobju. V tem času pa je postalo tudi jasno, bolj jasno, kot kdajkoli v preteklosti, da vsega, kar je na kulturnem področju nastalo v zadnjem stoletju ne bo mogoče ohranjati in celo razvijati v prihodnost, hkrati pa vsako leto dodajati vedno nove programe in nove ustanove. V materialnem, civilizacijskem pogledu ne zmoremo dohitevati in dohiteti drugih, bolj razvitih, enostavno nimamo dovolj moči, da bi lahko sledili tej tekmi, zato skoraj ni mogoče verjeti, da bi v bližnji prihodnosti lahko vlagali bistveno več v razvoj družbenih dejavnosti, tudi v razvoj kulture. (Mogoče je seveda začeti razpravo o delitvi nacionalnega dohodka, in treba jo bo začeti. Ne samo zaradi preverjanja razmerij med samimi družbenimi dejavnostmi, temveč tudi zaradi razmerja med gospodarstvom in družbenimi dejavnostmi. Na prvi pogled ni mogoče ugovarjati ugotovitvi, da je v sedanjih razmerah gospodarstvo preveč obremenjeno in ima premalo možnosti za vlaganja v svoj lastni razvoj. Res je v svojem razvoju prepočasno, pogledati pa bo tudi treba, koliko je samo v sebi gospodarno. Koliko ga obremenjujejo tudi druga razmerja v okviru države kot celote).

Gospodarstvo majhnega naroda in kultura za relativno majhno število prebivalcev imata še svoje posebne probleme, prav tako relativno majhna državna skupnost z razmeroma avtarlično naravnostjo. Toda naj bo razvoj v prihodnje še tako spodbuden in uspešen, nikakor ni mogoče računati, da bi nastale materialne možnosti, ki bi bile ugodnejše od tistih v najbolj razvitih državah, vsaj za daljše obdobje, ne bo mogoče zagotoviti materialnih sredstev, s katerimi bi mogli realizirati vse pobude, ki bi nastale v kulturni sferi. Nasprotno, povsod bo treba iskati čimbolj neposredne zveze med kulturnimi (in drugimi) potrebami in možnostmi za njihovo zadovoljevanje.

Po mojem mnenju tudi pri filmu. Film je mogoče tehnološko povezati s potrebami na področju industrije, turizma, trgovine, gospodarstva nasploh, s TV in s proizvodnjo video kaset, s potrebami šole, izobraževanje, informiranja itd. V širšem pomenu je vse to del nacionalne kulture, žal v sedanosti kar slabo razviti del. In prav značilno je, da se na tem področju sprošča vrsta zasebnih in osebnih iniciativ, ki so strokovno in gospodarsko uspešne.

Družbeno podjetje, ki deluje na tem področju pa se ne more izkopati iz organizacijskih in materialnih težav. Menim, da je potrebno intenzivirati gospodarjenje z družbenimi sredstvi tudi na področju filma in kinematografije. Umetniški status naj ima tista proizvodnja, ki bo dosegla umetniške rezultate. Zanj naj se zagotavljajo sredstva v svobodni menjavi dela. Večji del slovenske filmske proizvodnje pa lahko deluje na ekonomski osnovi.

### Ekran

Kakršnakoli radikalnejša misel o spremembah, ki bi dreznile v obstoječe stanje navadno naletijo predvsem na žolčno reakcijo prizadetih, brez resnejšega razmisleka o mogočih spremembah. Kaj menite o tezi, da gre pravzaprav za sprenevedanje in zavestno vztrajanje pri starem in to tudi pri tistih, ki sicer nadvse radi tudi javno govorijo o potrebi po novem?

### Kavčič

To je kar naša skupna in občečloveška lastnost. Teško se odločimo za spremembe, ker ne vemo, kaj bodo prinesle, kaj bodo sploh pomenile. Spremenila bi se obstoječa razmerja, to pa je tveganje, ki ga ne prevzamemo radi. V našem sistemu in še posebej v sedanjem položaju, pa se na vseh nivojih še posebej težko odločamo za spremembe. Spremembe lahko prinesejo drugačno razporeditev družbene moči, drugačno razporeditev vpliva in materialnih možnosti. Teško se je dogovoriti, kdo bo nosilec sprememb, kdo bo prevzel odgovornost zanje. Bolj udobna je neprestana opozicija do eventualnih možnih sprememb. Takšna opozicija nam omogoča, da nismo nikoli odgovorni za posledice in da v vsakem primeru še naprej delamo po svoje, tako, kot je prav nam, tako kot se sklada z našimi interesi. Kar vprašajmo se, komu bi v sedanjem položaju zaupali reorganizacijo slovenske filmske proizvodnje in reprodukcije? Komu bi zagotovili ustrezno avtoriteto in moč, da bi to lahko storil? Saj se ne moremo niti do kraja sporazumeti, kaj bi bilo potrebno storiti. In dokler bodo vsa ta med seboj tako različna mnenja enakopravna, ne bo mogoče doseči nobene bistvene spremembe. Medtem pa propadajo ustvarjalne moči slovenskih filmskih delavcev, propada materialna osnova slovenskega filma. Propadajo stavbe, propada tehnična oprema filmske proizvodnje in filmske reprodukcije. Samo uvozniki filmov še nekako uspevajo, a ne bodo dolgo.

**Ekran**

V Ekranu smo že pred leti razvili tezo oziroma vizijo o »združenih slovenskih kinematografiji«, ki naj bi predstavljala produkcijsko vez med neposredno produkcijo, ter obema segmentoma reproduktivne kinematografije t. j. distribucijo in mrežo. Zoper idejo ni imel sicer nihče nič, storjenega pa seveda ni bilo prav tako nič.

**Kavčič**

Seveda, nič ni bilo storjenega, ker nihče ni bil pooblaščen, da bi kaj ukrenil, samo od sebe ne nastane nič. Videti je, da se morajo navzkrižja še bolj zaostri, nastati mora brezizhoden položaj za ljudi, ki v teh dejavnostih delajo. Potem se bodo morda zganili... Naš model obnašanja pa je v takšnih primerih pravzaprav drugačen. Dokler delujemo uspešno, dokler nam stvari še kolikor toliko tečejo, je to zasluga delovnega kolektiva. Ze posamezniku v njem težko priznamo njegovo vlogo. Ko pa se zatakne, ko na vrata potrka kriza, se karajoči prst obrne najprej proti vodilnim, nato pa se odgovornost za nastalo prenese kar na družbo v celoti.

Če se odmaknemo od splošnosti in se vrnemo k slovenski filmski proizvodnji, distribuciji in kinematografom, bi rekel, da je skrajni čas za njihovo delovno povezavo, za njihovo vzajemno soodvisnost in sogovornost za nadaljnji uspešni razvoj teh dejavnosti. Ustvariti je treba nov model tovrstnega povezovanja in pri tem upoštevati izkušnje v drugih jugoslovanskih republikah. Kot je znano, nekateri v državnem merilu že razmišljajo, da bi proizvodnja in prikazovanje filmov postali gospodarska dejavnost. Tudi v spremenjenem gospodarskem položaju je treba iskati model, ki bo ustrezal našim razmeram, našim zavestno ugotovljenim in opredeljenim ciljem. Zdaj v družbenem merilu ne vemo, kaj bi radi. Radi bi pravzaprav vse, tega pa ne zmoremo.

**Ekran**

Tukaj je seveda še televizija s svojim igranim programom. Ob kadrovske ter materialnih in finančnih kapacitetah bi bilo verjetno najbolj normalno, da bi prišlo na vseh področjih od kadrovskega, do organizacijskega, tehničnega in tehnološkega kot finančnega sodelovanja s slovensko filmsko produkcijo. Plod začetkov sodelovanja pa vendarle ostajata v spominu predvsem Dražgoška bitka in Geniji in genialci?

**Kavčič**

S TV filmom bi povezal še gledališče in druge scenske dejavnosti. Možnosti za njihovo sodelovanje so velike. Toda do tega sodelovanja ne more priti, dokler na vsakem od teh področij ne prevlada prepričanje, da je takšno sodelovanje nujno. Doslej namreč ni bilo nujno, ne samo zato, ker za to sodelovanje ni bilo nobenega konkretnega projekta niti ne koncepta, temveč tudi zato, ker je vsako od teh področij delovalo v prepričanju, da bo mogoč in da je celo smotrno samostojen razvoj vsakega posebej. Vladala je

iluzija, da bo družba vse to tudi omogočila. Kot vsa družba, so tudi na teh področjih živeli v nerealnih materialnih in drugih družbenih razmerjih.

Prestrukturiranje bi seveda moralo zajeti tudi televizijo. Prej ali slej se bo morala odpovedati lastni produkciji kulturnometniškega programa in se v tem pogledu nasloniti na gledališča in na filmske producente. Vsi trije partnerji lahko skupaj uporabljajo svoje tehnične zmogljivosti, svoje strokovne kadre, celo svoja finančna sredstva. Pomemben partner v teh odnosih je tudi Cankarjev dom.

»Dražgoška bitka,« ki je seveda izgubljena bitka, pa bi lahko služila za pouk, da v prihodnje ne bi več nasedali različnim »genijem« in »genialcem«, temveč bi se podobnih projektov lotevali odgovorno in profesionalno. Vendar se še nismo sporazumeli, da je tak pouk sploh potreben. Zato lahko še pričakujemo bolj ali manj genialne reprize izgubljenih bitk.

**Ekran**

Kadrovska problematika na tem področju se kaže kot eno ključnih strateških vprašanj. Problemi so tako v zvezi z AGRFT kot pri »uporabnikih«, ki očitno nimajo prave vizije, včasih pa tudi volje ne, da bi na podlagi vsaj srednjeročne projekcije razvoja in planiranja potreb artikulirali svoje zahteve do šole. Le-ta pa živi predvsem po logiki inercije, za kar vse pa plačujejo davek navsezadnje edinole uporabniki te produkcije (kot filmski ali televizijski gledalci).

**Kavčič**

Evforija glede nadaljnjih razvojnih možnosti bo v prihodnjih desetih letih postopoma prešla v realne okvire. Pred tem bo seveda treba bolj realno kot doslej oceniti razvojne možnosti kulturnih ustanov, za katere izobražujejo umetniške šole. Prav gotovo je, da nadaljnji razvoj ne bo tako buren, kot je bil doslej. Toda o tem nam še manjkajo osnovna razmišljanja. Sedanje ocene so vse še zelo optimistične, kar se kaže v planiranju novih smeri v srednjem usmerjenem izobraževanju, to pa na načrtovano množitev kadrov v produkciji in posredovanju kulturnih programov. Tako imenovani uporabniki teh kadrov težko artikulirajo svoj odnos in svoj interes do teh vprašanj. Za to jim manjkajo temeljna izhodišča.

**Ekran**

Sam ste znan in priznan slovenski književnik. Pred nedavnim je bil ekraniziran tudi vaš roman Pustota. V pomanjkanju izvornih scenarijskih idej se slovenski režiserji zelo radi zatekajo pod varno okrilje že preverjene literature. Kako gledate na to vprašanje oziroma prakso, še zlasti, če vemo, da se takšni podvigi niso največkrat dobro končali niti za film niti za literaturo?

**Kavčič**

Naslonitev na književni tekst ni absolutna ovira za nastanek dobrega filma. Na podlagi literarnih tekstov so nastali dobri in celo nadpovprečno dobri filmi. Večina filmov pa se v resnici ne

naslanja na literarno podlogo. V svetovni filmski proizvodnji najbrž prevladujejo povprečni filmi. Kaj imamo sklepati iz tega? Ker je odnos med književnostjo in filmom deležen posebne pozornosti, lahko posredujem nekaj lastnih izkušenj. Književnost in film sta nedvomno dva različna medija. Uporabljata različen jezik in vsak od njiju je podvržen drugačnim zakonitostim. V načelu sta enakopravna in enakovredna. Morda je film celo bolj privlačen, bolj popularen, njegove izrazne možnosti so velike, bolj vsestranske, kompleksne, saj govori hkrati s sliko, besedo in glasbo. Književnost uporablja samo besedo, toda dobro postavljena beseda ima svojevrsten čar, vzbuja in sprošča fantazijo po meri in okusu bralca, kar je v nekem pogledu lahko bolj uspešno od filma. Film daje kompletno in večinoma tudi zaključeno informacijo. Ta je obvezna in ji v večini primerov ni mogoče nič dodati. Zato pravimo, da je doživljanje filma bolj pasivno kot doživljanje književnosti.

Vsekakor je film posebna stroka, ki se razlikuje od drugih »strok«, tudi od pisateljске. V sake stroke pa se je treba učiti, treba jo je preučevati, živeti z njo in zanjo. Nagel preskok iz ene stroke v drugo ni mogoč. Pisatelji, ki s filmom nimajo izkušenj, ne morejo biti dobri scenaristi. Prepričan pa sem, da je možna režiserjeva identifikacija z literarnim tekstom. Književno delo je mogoče prevesti v filmski jezik, tako kot drugi prevajalci pa je tudi filmski v nevarnosti, da se bo moral odpovedati bodisi lepoti bodisi točnosti prevoda. Če z lepoto mislimo estetsko učinkovitost, jo je mogoče v filmu doseči samo s filmskimi sredstvi. Spremembe in dopolnitve literarne predloge so torej nujne. Točen prevod ni lep prevod. Film in televizija pa sta tudi pomembna populizatorja književnosti, od tod njun mik in vedno znova se ponavljajoči izživi.

**Ekran**

Stara dilema kar zadeva revijo Ekran je, kako po eni strani razvijati stroko, zlasti teorijo, po drugi strani pa svoj program usklajevati s potrebami in željami »porabnikov«, ki imajo več ali manj parcialne interese. Urednikom je jasno, da so kompromisi nujni in potrebni, hkrati pa nočejo podlegati »populizmu« na račun kvalitete.

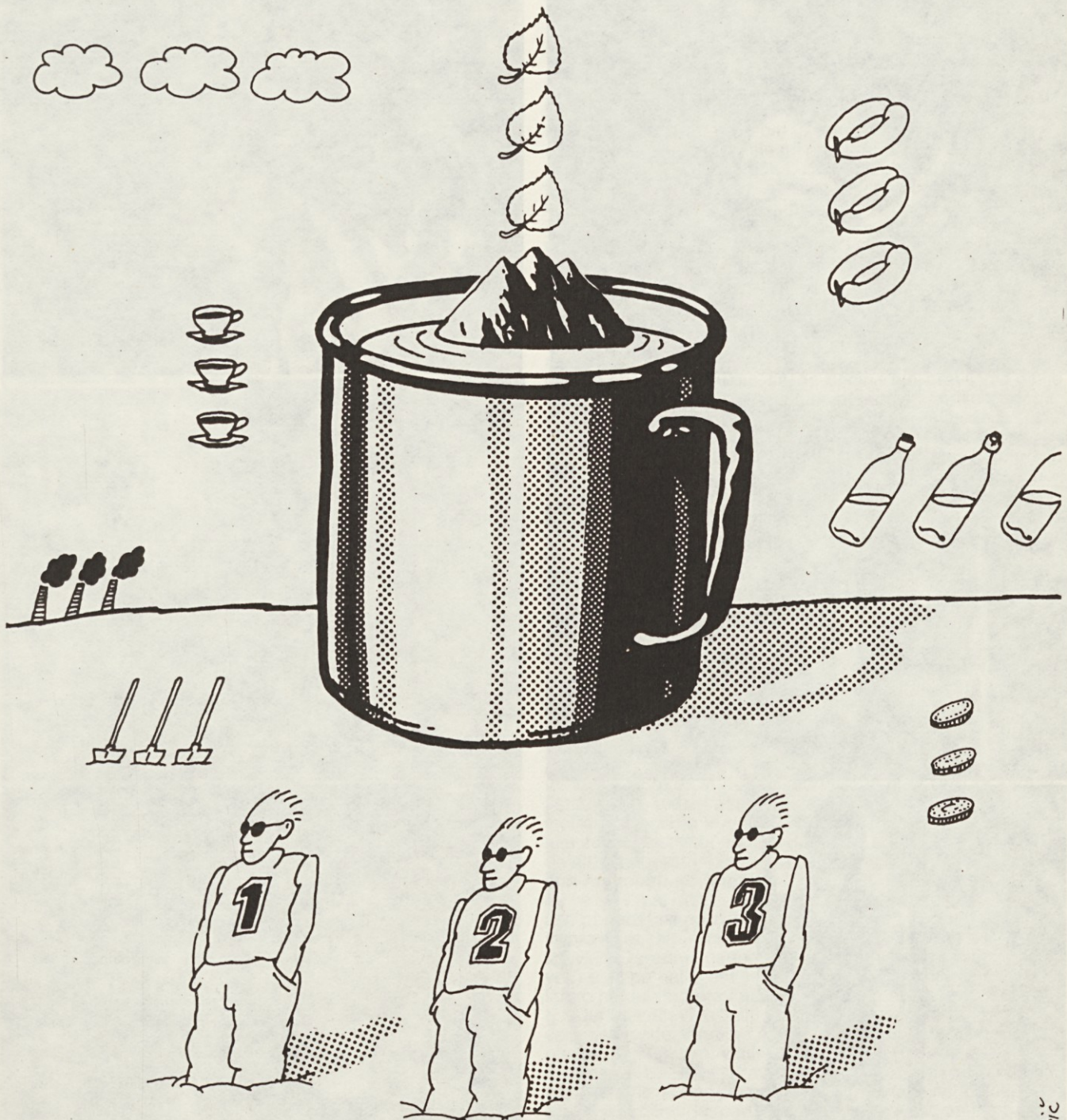
**Kavčič**

Ekran se zelo razlikuje od drugih slovenskih kulturnih revij. Bolj kot druge revije, se posveča svoji stroki. To je tudi bolj »nova« kot druge kulturne stroke. Poglavitni pomen te revije pa vendarle vidim v njeni vlogi pri kulturni vzgoji. Najprej mora vzgajati vzgojitelje, da bi ti kasneje lahko vzgajali učence. Film je privlačen in popularen medij, zelo dostopen mladim. Moramo jih učiti, kako naj gledajo film, da bodo znali razlikovati različne filmske žanre, da bodo vedeli, kateri film jih osvešča o resničnih življenjskih vprašanjih, kateri film jim prinaša več svobode, kaj sploh je svoboda.

pogovarjal se je **Sašo Schrott**

# Trije prispevki k slovenski blaznosti

direktor filma: Ljubo Struna | proizvodnja: Viba film, 1983 | distribucija: Vesna film | dolžina: 102 minuti - 2765 m | tehnika: eastmancolor-widescreen | laboratorijska obdelava: Jadran film, Zagreb | število snemalnih dni: 40 | cena 13,755.000 | premiera filma je bila v Cankarjevem domu 24. 2. 1984 | V enajstih dneh si je v kinu Komuna ogledalo film 8457 gledalcev.



Z. PAPIČ

**Kronika zločina**

scenarij in režija: Žare Lužnik  
 dramaturg: Diana Martinc  
 fotografija: Rado Likon  
 scenografija: Zdravko Papič  
 kostumografija: Meta Sever  
 glasba: Zoran Simjanović  
 zvok: Hanna Preuss  
 maska: Berta Meglič  
 montaža: Žare Lužnik  
 igrajo: Jožef Ropoša, Desa Muck

**Kronika norosti**

scenarij: Boris Jurjašević, Emil Filipčić  
 režija: Boris Jurjašević  
 dramaturg: Diana Martinc  
 fotografija: Zoran Hochstätter  
 scenografija: Zdravko Papič  
 kostumografija: Meta Sever  
 zvok: Hanna Preuss  
 maska: Berta Meglič  
 montaža: Boris Jurjašević  
 igrajo: Peter Boštjančič, Vladica Milosavljević



## Kronika upora

scenarij: Diana Martinc, Mitja Milavec  
 režija: Mitja Milavec  
 dramaturg: Diana Martinc  
 fotografija: Vilko Filač  
 scenografija: Zdravko Papič  
 kostumografija: Meta Sever  
 glasba: Zoran Simjanovič  
 zvok: Hanna Preuss  
 maska: Berta Meglič  
 montaža: Mitja Milavec  
 igrajo: Radko Polič, Majda Potokar, Miloš Batellino

## novi slovenski film: Trije prispevki k slovenski blaznosti



### Prispevek k slovenski realnosti

*Trem prispevkom k slovenski blaznosti* pripada ta zasluga, da vsaj v naslovu omenjajo temo (norost), ki je v slovenski kinematografiji tako redka kot kriminal. V presoji te redkosti, ki pa je nimamo za nikakršno jamstvo dragocenosti, bomo seveda pričeli s kriminalom in takoj prešli k tejle trditvi: če slovenska kinematografija ne premore prave kriminalke, tedaj zato, ker je socialistična, za socialistično kinematografijo pa velja natanko to, kar velja tudi za socialistično družbeno ureditev (tako samoupravno kot realno). Za socialistično ureditev je – na hitro rečeno – značilna ukinitvev kapitalistične dvojnosti »občinske«, »civilne« družbe in države, kjer prva predstavlja »depolitizirano« območje človeka kot zasebnika, torej območje, v katerem se ljudje ukvarjajo z dejavnostmi, ki zadevajo njihove zasebne interese (skratka, območje raznoterih človekovih svoboščin). Klasična detektivska literatura (in filmske kriminalke so v glavnem posnete po njej) bi lahko veljala za nekakšno epopejo prav te občanske družbe, saj se zločin v njej praviloma giblje na ravni zasebnosti: edini legitimni motivi zanj so pridobitništvo (bogata dediščina, kraja), družinsko-ljubezenski zapleti in podobno. V socializmu, ki ukine samostojnost občanske družbe, pa je celotno to področje »podružbljeno« in »politizirano«, zato tudi praviloma ni mogoč »nevtralen« zločin – sleherni zločin nujno dobi »družbenopolitično« razsežnost. »Družbenopolitična« razsežnost kriminala pa je seveda tudi v tem, da »pravi« kriminal (tj. tisti, ki se ne zmeni za drobne tatvine, utaje, rope itn.) v socialistični ureditvi ni prav mogoč brez sodelovanja »družbenopolitičnih struktur« (kar je s pedagoško nazornostjo pokazal Babičev film *Medeni mesec*). To ima kajpada določene posledice za kriminalko kot žanr – omenimo vsaj eno, ki je že dovolj pogubna: kriminalka nujno zgubi vso napetost in zagonetnost, če je nekako že vnaprej znano, kdo je storilec, kot tudi to, da storilca ne išče noben detektiv. Od tod izhaja druga, nemara celo bolj daljnosežna posledica, ki bi bila v tem, da je za »socialistično kriminalko« na neki način dovolj, če je film »družbenokritičen«.

Z norostjo seveda ni povsem tako kot z zločinom, saj je njej vendarle še ostal status zasebnosti. In prav zato za »socialistični film« tudi ni posebno zanimiva, kjer je njegovo privilegirano območje »podružbljena« ali »politizirana« družba, kjer zasebnost skopni pod »občimi interesi«. Če pohitimo, bi dejali, da norost lahko postane »primerna« tema le, če prične nastopati kot metafora »družbenopolitične« situacije, ali če se v njej razkrivajo širše družbene korenine (če nekoliko poenostavimo zasluge antipsihiatrije).

In prav kot taka »metafora« se pojavlja norost v *Treh prispevkih*. Osrednje osebe Kronik (delikvent, glasbenik, delavec) so – pa naj zveni še tako bedasto – »žrtve okolja«, ker lahko pokažemo prav na primeru, ki to domnevno zanikuje, tj. v Jurjaševičevi Kroniki norosti. Ta prispevek je sploh zgovoren: v gozdu naleti na pobeglega norca in takoj prevzame njegov »subjektivni vidik« oziroma »se gre« norost, kar se mu posreči tako, da obravnava norost kot oblikovno vprašanje (rušenje »principa realnosti«, svoboda asociacij, »odštekana« razmerja med osebami ipd.). Norec pa je obenem umetnik in tako ni naključje, če je ta prispevek, ki inkorporira »subjektivni vidik« norega umetnika, tudi najbolj »umetniški«. Iz norišnice pobegli glasbenik se zdi najde v družbenem in družinskem okolju, ki se ga skuša znebiti, ker ga je

ta norec premotil v njegovi dremavosti (evokacija orfejevskega mita nam dopoveduje, da je ta družbeno-družinska realnost »kraljevstvo senc«). Nori glasbenik je s svojim podjetjem »nacionalne prebuje« (v »resnici« je seveda skušal rešiti le Evridiko) zanetil pravcato »nacionalno vstajo«, ki kulminira v spektakularnem požigalniškem prizoru. Ta prizor ima sicer lahko status glasbenikove halucinacije, vendar to ni tako pomembno kot dejstvo, da je vzporejan s televizijskim ekranom, ki kaže posnetke množice s transparenti Solidarnosti. Če je spektakelski prizor pod glasbenikovim oknom halucinacija, pa moramo imeti televizijsko sliko za »jamstvo« realnosti, tako da dobimo skupaj z glasbenikom, ki se mu ne posreči zaigrati na piščal, dovolj zgovorno »metaforo«, ki govori o nezmožnosti upora (na Slovenskem, kajpada, ko pa gre za slovensko blaznost).

V Lužnikovi Kroniki zločina in Milavčevi Kroniki upora je ta moment okolja (družinskega, družbenega, stanovjskega, tovarniškega itn.) kot »generatorja« blaznosti naravnost ekspliciten, tako da nam ga ni treba obnavljati. Pomudili bi se le pri »metaforah«, ki izidejo iz režijskega dela: Kronika zločina je tako polna raznih kletk in prizorov ponesrečene »zakonske sreče«, da si lahko rečemo samo: »tu smo v ječi in noben beg se nam ne posreči«. Stanovjski blok v Kroniki upora je seveda »živa norišnica«, tovarna pa je tako ali tako prostovoljni arest: »pa te vprašam – kam?«

Te metafore so lahko pretresljive, vendar utegnejo postati tudi zanemarljive. Kaj neki bi še ostalo od njihove »pesniške avre«, če bi jih prevedli v prozo vsakdanjosti, ki jo lahko preberemo celo na straneh glasil SZDL? Tako bi glede »nezmožnosti upora« zvedeli, da še vzbujajo začudenje oblasti, za »ječo« pa bi bil kar dober nadomestek depozit.

**Zdenko Vrdlovec**

### Trije prispevki v slovensko blaznost

Omnibusni »eksperiment« s slovenskim potencialnim filmskim podmladkom sicer ponuja nekaj razlogov za ugotovitev, da je končno na slovenska obzorja stopila »generacija«, ki se ji pozna, da je *gledala* filme. Tako bi lahko rekli, da Trem prispevkom ni mogoče očitati popolnega pomanjkanja elementov filmske naracije, vendar pa bi žal težko rekli, da omnibus pomeni takšen preboj, ki bi travmo Slovencev v odnosu do filma že odpravil. Torej ni zgolj naključje, da je tematika filma blaznost, ki se zdaj kaže tako, kot da je fantazma o »slovenskem filmu« sploh svojevrstna blaznost. Medij, kakršen je film, dokaj težko zreši problem nacionalne identitete, kajti po svoji konstituciji (glede na »univerzalnost« njegove »govorice«) je veliko primernejši kot medij razcepa. V *Treh prispevkih* je paradigma nacionalne identitete – ideološko vzeta že iz literature, nekaterih vej naravoslovja in alpinizma – samo negativno preslikana, ni pa filmsko zadovoljivo rešena. Edini slovenski *filmski* avtor – zgodnji Boštjan Hladnik – do danes pač ni našel ustreznega nadaljevanja. Vedno znova se je slovenski film v svoji slovenskosti opotekal v literaturo, in »prodor« mladih je pač spet razkril ponovno križanje sodobne slovenske literature z njej tujim medijem. Pri tem kajpak niti ni pomembno, ali je literatura sedanje slovenske književniške generacije stopila v ta film kot originalni scenariji. Zlasti v Kroniki zločina je nazorno razvidno, da dialog ne teče v soglasju z gibljivo sliko, temveč je prej pojasnjevanje zapisanega teksta; namesto da bi se dialog slišal kot govorica znotraj kadrov, deluje kot filmu tuji pripovedovalec zgodbe. Kar zadeva ta problem, je Kronika norosti (predvsem zaradi blage nadrealističnosti scenarijskega teksta) mnogo bolj homogena. Sploh je druga »zgodba«, v kateri se posreči obuditev že tolikokrat porabljenega mita Orfeja in Evridike, še najatraktivnejša in ponuja nekaj povsem užitnih domislic. Sicer pa izvrstna brechtovsko obarvana variacija na temo kulta slovenske matere v izvedbi Majde Potokar v *Kroniki upora* dopolni podobo o ujetosti celotnega projekta v ideologijo slovenstva.

Z izjemo zgodnjih Hladnikov filmov torej ne moremo govoriti, da je »magijo slovenske besede s platna« zamenjala »magija kadiranja«, kajti tudi v najnovejšem in veliko obetajočem filmskem projektu filmskega podmladka je vidno, da se je mladina nekaj naučila od trenutno vladajoče filmske »generacije«. To se kaže na več ravneh, ki jih lahko rezimiramo iz dosedaj povedanega: na ravni komponiranja dialogov v

potek filmske naracije, na ravni neprevladanega kompleksa filma do literature, in na ravni »frontalnega« spoprijema z ideološkimi vzorci nacionalne identitete. Končni rezultat je v oči bijoča obsedenost z »umetniškim« filmom, ki je paranoični simptom večine slovenskih filmov.

Toliko bi kajpak lahko rekli z gledišča upanja o končnem prelomu v slovenskem filmu. Vprašanje, ali je v obstoječi institucionalni mašineriji, ki proizvaja slovenski film tak prelom (ki ga bo mogoče opredeliti samo takrat, ko se bo premeril) sploh mogoč, kajpak puščamo ob strani.

Toda to ne pomeni, da ne kaže omeniti nekaj vendarle uspešnih sekvenc in narativnih rešitev, ki temu omnibusu zagotavljajo mesto v zgornji polovici slovenskih filmskih dosežkov. Kljub temu, da prva sekvenca Kronike zločina obravnava do pogošnosti izrabljen obrazec nesrečnega otroštva, pa je vendar filmsko dovolj prepričljivo glede na pomen, ki ga sugerira premik kamere čez mater božjo v kotu (z žarečo osvetlitvijo za soho) na spečega otroka prek vmontiranih detajlov do kontrapunkta scene med staršema in končne metafore izgubljanja puha. *Kroniko zločina* nadalje veže na *Kroniko norosti* fantazmatska upodoba, ki spominja na imaginativnost kratkometražnih Godinovitih *Gratiniranih možganov*. V *Kroniki norosti* se ta nadrealistična sugestija razlije po celotni teksturi filma in doseže vrh učinkovito režiranimi množičnimi prizori.

Končno pa kaže izločiti še interierje *Kronike norosti*, ki karikirajo pojem slovenske skupnosti na njenem domu. Če sekvence s stanovalci bloka interpretiramo kot metaforo Slovencev v svoji Sloveniji (drugi pol istega so scene v nič manj bleščeči tovarni), se prav pokaže domet projekta filmske slovenske blaznosti. Iz ideološke ujetosti projekta ni drugega izhoda kot prav tako ideološka perspektiva, ki jo nakazuje vdranje z otrokom. Presenetljiv utrinek optimizma, ki se ne opira na nič, torej na tisto, kar bo.

**Darko Štrajn**

### Trije prispevki k samoupravni blaznosti

Film kot umetnost resničnosti (Alain Tanner) si mora prizadevati, da odstrani s pojavov, ki jih opisuje, tenčico, ki resnico prekrivajo. V našem primeru bi bilo ustrežnejše govoriti o železni zavesti ideologije, ki resnico ne le prekriva, temveč zamegljuje mejo med resničnostjo in domišljijo, med dejanskim in fiktivnim doživljanjem nosilcev samoupravnega vsakdana.

Samoupravna ideologija ustvarja celoten svet fiktivnih družbenih razmerij, v katere ljudje »stopajo«. Fiktivna realnost, ki je po definiciji brezmejna, se razraščča na račun dejanskih odnosov in omejuje njihov prostor manifestiranja. Zdi se, da se človek lahko realizira kot avtentično bitje predvsem, kadar stopa v fiktivne odnose, kadar pa skuša prebiti ideološke limitacije železne zavese, redno doživlja kritike na račun starega in preživelega, ki še vedno tičijo nekje globoko v njem.

Tak voluntarizem fiktivne prakse je zelo nazorno opisal Humpty Dumpty v pogovoru z Alico:

»Kadar uporabljam besedo,« je dejal Humpty Dumpty z dokaj zaničljivim prizvokom, »pomeni natanko to, kar jaz hočem, da pomeni – ne več ne manj.«

»Vprašanje je,« je dejala Alica, »če lahko besede pomenijo toliko različnih stvari.«

»Vprašanje je,« je dejal Humpty, »kdo naj bo gospodar – to je vse.«

V naši situaciji ta dilema že dolgo ne obstaja več. Seveda to ne pomeni, da imaginaren svet kraljuje v vseh odnosih in na vseh nivojih, čeprav je po drugi strani tudi res, da z decentralizacijo sistema – ob nespremenjeni ideološki monolitnosti – ideološka miskonstrukcija sveta vse bolj penetrira tudi nižje nivoje družbenega življenja. Tako je ideologija prodrla že na nivo krajevne skupnosti, če pa se bodo uresničila predvidevanja nekaterih teoretikov samoupravljanja, bodo posebne enote v bližnji bodočnosti zamenjale tudi družino kot eno od zadnjih postojank neusmerjenosti.

Ta malo daljši ekskurz v konstrukcijo realnosti vsakdanjega življenja se mi zdi nujen zaradi že na začetku omenjene opredelitve filma kot umetnosti resničnosti. Specifičnega odnosa med realnim in imaginarnim se mora zavedati vsak



resničen ustvarjalec, angažirani ustvarjalec pa mora do te miskonstrukcije vsakdanje resničnosti tudi imeti kritičen odnos. S filmom *Trije prispevki* smo Slovenci dobili delo, ki je nedvomno aktualen s svojo ideološkostjo. Samoupravljajna nevešč gledalec lahko le nemo opazuje neverjetne stvari, ki se pred njim odvijajo na filmskem platnu – blodnje se stapljajo z resničnostjo v neko neizdiferencirano gmoto, skozi perspektivo »odštekanih« protagonistov. Za avtorje filma kot tudi za Humptyja Dumptyja, družbena realnost ne obstaja, ampak obstajajo le blodnje posameznikov.

V tem smislu je torej film aktualen – tako kot resničnost ne zanima naših oblastnikov tudi ne zanima naših avtorjev oz. skonstruiranih likov, skozi katere so se odločili »spregovoriti.« In na tej točki se na zanimiv način stikata samoupravna in hipijevska ideologija ter njuni protagonisti.

Od kod pravzaprav izvira nemoč našega filma, da se mu nikakor ne posreči na avtentičen način spregovoriti o naši resnici? Zdi se mi, da je v veliki meri na to vprašanje odgovoril Želimir Žilnik, ko je v pogovoru za Ekran med drugim dejal:

... jugoslovanska kinematografija temelji na laži kot osnovni kvaliteti birokratskega izživiljanja. Mladinski tisk, rock glasba, teater in literatura, pa morda še kaj, so področja naše kulture, kjer birokratsko uživanje ne zmore prevladati in zato smo od teh panog deležni vrednih rezultatov.«

Zato mislim, da nikakor ni naključno, kako je v filmu prikazana več alternativna ustvarjalnost oz. točneje punk. V situaciji, ko film še ni ločen od Države, se lahko v tem mediju uveljavljajo le tisti ustvarjalci, ki prikazujejo vitalnost kot umik, nevednost kot moč in resničnost kot blodnje.

Gregor Tomc

### Prispevki fragmentov in detajlov

Na novem slovenskem omnibusu je kaj malo znakov, simbolov in atributov, preko katerih bi lahko ta trojni prispevek uvrstil v linearno produkcijsko verigo povojnega slovenskega filma. Menim, da trije prispevki nadaljujejo tam, kjer je končal Boštjan Hladnik leta 1961 s *Plesom v dežju*, torej, da nadaljujejo strogo avtorski pristop k mediju, pristop, ki noče komunicirati z nikomer drugim kot izključno s samim seboj. Vmesna dvajsetletna razlika ni relevantna, relevantna je le zunanja, tuja, predvsem italijanska kinematografija s Fellinijem na čelu, ki tem prispevkom nedvomno drži botrsko palico.

Asociacije vsake toliko časa preletijo vmesni prostor med platnom in gledalcem, enkrat prav drastično direktno: v *Kroniki zločina* je sanjska scena srečne družine s tremi belimi froci in vsemi protagonisti »naslednje« norosti direktno citiranje *Satirikona* in pri vseh treh bi se še našlo asociacij, za katere pa mislim, da jim ni potrebno dajati prevelike teže, ampak jih vzeti le na znanje, da se »zunaj« dogaja nekaj, kar ima vpliv na »znotraj«. To nasprotje *zunaj*: *znotraj* sem omenil zato, ker se mi zdi, da v prenesenem pomenu odločujoče opredeljujejo status junakov v treh prispevkih. Namreč, vsi glavni junaki se gibljejo na meji med zunaj in znotraj, na robu zajetja, ujetosti v obrazce, institucije, državne simbole, na robu neujetosti, neracionalnosti in imaginarnosti.

Ker je več kot očitno, da so trije prispevki nemajhen izziv vsem angažiranim teoretikom, se sam ne bom spuščal v interpretacijo vsebinskih vozlov, površnih in logičnih povezav, neresničnih in dvomljivih likov, neadekvatne preslikave realnosti, niti se ne bom motal po poteh blaznosti, zločina, upora in norosti, ampak bom v nekaj točkah opredelil tiste filmske občosti, za katere menim, da ta trojni prispevek uvrščajo med najboljše slovenske celuloidne izdelke. Torej, zamižal bom na eno oko, kar gotovo ni varen posel.

1. **Forma treh prispevkov.** Omnibus je dobesedno izginil iz svetovne kinematografije, kar se da razumeti dvojno: po eni strani avtorji neradi stopajo v takšno direktno »tekmovanje«, po drugi strani pa so producenti ugotovili, da nekomercialni omnibusni požrejo proizvodno veliko več denarja kot normalen celovečerec in le malo manj kot trije skupaj. Razlogi, zaradi katerih je Viba pristala na realizacijo Omnibusa, so jasni in jih ne bi razlagal. Trije prispevki so prav na nivoju omnibusa izredno posrečena formalna rešitev; vsak prispevek je avtonomna celota, v različnih variantah je mogoče

brati po dva skupaj, vsi trije skupaj pa prav tako zaokrožujejo smiselno celoto.

2. **Pripovedovanje zgodbe.** Preobremenjeni in z literaturo ter slovenstvom frustrirani slovenski film, ki preprosto ne zna pripovedovati zgodbe – z redkimi izjemami – je tu dobil svoj antipod: pripovedovanje teče brez problemov, kadri in sekvence so ravno toliko dolgi, da zalepijo dialog, tekst, vmesni tekst, obenem pa v večini primerov še vsak zase predstavi svojo lastno »vizualno tekstno mrežo«. Preskakovanja iz realnega v nerealno ne potrebujejo racionalne utemeljitve in kljub vmesni pretencioznosti in, rěčimo temu »nabuhli estetiki slike«, so trije prispevki samosvoji, avtentični in dinamični. To vse na nivoju pripovedovanja zgodb, torej brez povezav z dometi »vsebinskih« sporočil.

3. **Dialogi in zvok.** Sepavost teh dveh elementov je mogoče opaziti v vsakem slovenskem filmu, in v teh treh prispevkih sta prav dialog in zvok točki, ki prekinjata tradicijo gorjačasto knjižnega, gledališkega pogovarjanja. Ne mislim, da imajo dialogi težo, ampak so ob pomoči tonske sinhronizacije drugačni, bližji avtentičnosti kot kjerkoli drugje.

4. **Monolog** kot povsem gledališki »artikel« je kaj težko adekvatno uvesti v filmsko fikcijo brez dramskega prizvočka. Majda Potokarjeva pa je v »Uporu« odigrala antologijsko pijansko sekvenco, obdelano na imanentno filmski način, potrjeno še s televizijskim sprejemnikom.

5. Trije prispevki so prispevki **fragmentov in detajlov**, ki so bili v slovenski filmski govorici neizrabljeni kot pomenski drobci: puhasta lutka, rešetke, debela ženska – mati, prevrnjena steklenica šnopsa, sveče, spalna srajca, ogledala, flavta, umetna ženska glava, deodorant, televizija, tunel, rdeča zvezda in konec koncev prisotnost »kulis« v Kroniki norosti kot razkrinkanje filmskega fikcijskega spektakla.

V času, ko vse bolj pozabljamo in ignoriramo avtorski film, in v času ko slovenska kinematografija razen Karpa Godine nima režiserja, ki bi lahko neobremenjeno pometel in opravil s slovensko filmsko zgodovino, so me avtorji treh prispevkov prepričali s profesionalnim obvladanjem kodov modernega filma. Menim, da se lahko šele od tod dalje začnemo pogovarjati o njihovi kvalificiranosti govorjenja o slovenstosti, blaznosti, norosti, zločinu in uporu, o njihovi (pogojno vzeto) »neangažirani razredni poziciji« in mestu, s katerega se zarivajo v občutljivo slovensko telo.

Leon Magdalenc

### Generacijski tloris

Začetni impulzi, ki sledijo ogledu *Treh prispevkov* in vseh treh kronik v njihovem okviru, so na določen način presenetljivi: kljub vsej tematski provokativnosti, s kakršno so obeležili svoj vstop v našo zavest »trije mladi«, pa za pogovor o njihovih filmskih novelah v trenutku, ko je peza gledalskega podoživljanja fabul in njihove povednosti še sveža, nismo motivirani. Pogovor za nekaj časa zastane, zastavi pa se celo – v tem estetsko-idejnem in vsebinskem kontekstu nekoliko absurdno – vprašanje: o čem naj spričo vsega, kar nam je bilo dano na ogled, pravzaprav razmišljamo? Racionalno presnavljanje »kronik«, ki so iz posebnega, krčevitega zornega kota podana videnja življenjskih okoliščin, v kakršnih je bivati njihovim protagonistom, po neki čudni logiki ne prihaja v poštev in se zdi, vsaj v prvem trenutku po absorpciji, celo odvečno. Po preteku časa pa se vendarle izkaže (tudi to je neke vrste fenomen), da ti sporočilno-izpovedni svetovi v gledalčevi zavesti vendarle so obeležali, in sicer na nekem drugem, globljem nivoju, kot na svojevrstni preži, tako da zavest po določeni amplitudi notranjega podoživljanja le prežarijo. Šele po izteku te faze lahko doume, da je bil avtorjem nenavadnih »sporočil« v svojih začetnih gledalskih reakcijah nemara krivičen, saj jim je, pothoma, očital prazno, brezvsebinsko, neadekvatno akademijsko igračkanje z umišljenimi snovmi in izpeljavami.

Ko morbidna doživljanja »antijunakov« iz vseh treh kronik za določen čas odležejo v gledalčevi zavesti, se spomin nanje povrne in se na drugem nivoju na novo intenzivira prek vprašanja: kaj je pravzaprav tisto, kar so mi skušali njihovi duhovni očetje skoznje povedati in dopovedati? Ne sme biti dvoma o tem, da so ti »junaki«, ti motivi, te teme vendarle te-

meljni sestavni del njihovih človeško-doživljajskih in umetniško-intelektualnih pogledov na konkretni čas in na življenje oziroma življenjsko eksistenco sploh, se pravi del njihove bivanjske resnice. Na to nas še zlasti živo opozarja informacija, češ da so imeli najpoprej v mislih skupnega junaka, ki bi ga nato vsak izmed njih v svoji zgodbi modeliral in v distinkcijah modificiral po svoje. Če so se v nadaljnjem poteku priprav na realizacijo filma odločili za različne nosilne like posameznih zgodb, pač ni šlo za spreminjanje temeljev ali za prekvalifikacijo osnovnega hotenja, temveč le za modifikacijo istega tlorisa: tlorisa generacijsko pogojenega in opredeljenega gledanja na ta naš svet in njegova temačna, razkrajajoča eksistencialna obeležja, na njegove muke, odtujenosti, nemožnosti samouresničenja in osvoboditve. Bistvo vseh treh različnih junakov je skupno in enovito. Kar koli se jim je in se jim bo zgodilo v blaznem svetu, ki ga doživljajo, je v končni konsekvenci isto in enako: težka, onemogla brezizhodnost... za rešetkami zaporov, pod oboki norišnic, na praznih ulicah potrošniškega mravljišča, med podrtijami življenjskih prostorov. Te njihove kronike, naj se jim reče »zločin«, »norost« ali »upor«, so podobe temačne, neznosne, depresivne tesnobe, ki s svojimi sponomi oklepa človeško življenje in telesa ter duše teh mladih ljudi, zazrtih v izpraznjenost naših dni, teh in takšnih, tukajšnjih življenjskih situacij, v »blaznost« časa.

Ni nam sicer kazano sprejeti sugestije, da je to vsa in edina resnica o življenjskem prostoru, je pa vsekakor eden izmed relevantnih in veljavno prisotnih pogledov nanjo. Ta pogled je nedvomno verodostojen in kot tak vreden pozornosti, v idejno-estetskem smislu seveda.

In prav v tem smislu lahko ugotovimo, da so prišle filmsko izpovedne ekspresije Žareta Lužnika, Borisa Jurjaševića in Mitje Milavca na določen način »za nami« in so po svoje presumerile tudi naš notranji pogled – kot kronike tesnobe doživljanja življenja in mladosti v teh dneh in v teh življenjskih okoliščinah. Mimo njih preprosto ne bi kazalo iti s plašnicami na obeh.

**Viktor Konjar**

## Mladostne izmišljotine

Nekako samozavestno in radikalno se sliši naslov omnibusa treh mladih filmskih avtorjev – Lužnika, Jurjaševića in Milavca, kot bi hoteli v resnici in brez prizivov in oklevanja razkriati skozi slovenski film (!) zgodovinsko, socialno, mišljenjsko in še katero izmed slovenskih norosti, zablod in utvar, ki jih je skozi vse pretekle in kajpada nič manj današnje čase brez števila in sčasoma postajajo del narodove zgodovine in tudi sedanjega trenutka Slovencev. Vsekakor bi bila ta avantura razkrivajočega spomina treh avtorjev dobrodošla tako znotraj slovenske umetniške produkcije kot eden izmed naporov prebiti opno fantazem, ki si jih ustvarjamo in ki jih neutrudno proizvajajo ideologije, po drugi strani pa še velja to posebej za slovenski film, ki mu je kakršnakoli kritična ali mišljenjska distanca do preteklosti ali sedanosti (v zadnjih toliko in toliko letih produciranja filmov...) tako rekoč neznana ali pa celo nemožna.

Namen (naslov) torej obeta, obeta tudi dejstvo, da se filma in fantazme slovenstva in Slovencev lotevajo mladi, morebiti kritični ljudje, od katerih »se pričakuje...«, zagadatelj velja podrobneje premisliti, kaj torej prinaša in kakšne misterioznosti postavljajo v svojo delo Lužnik, Jurjašević in Milavec in po svoje prispevajo k razsvetlitvi »slovenske blaznosti«.

*Trije prispevki* so pravzaprav tri kronike – kronika zločina, norosti in upora, in vse te tri kronike so sestavljene iz samih nenavadnih in paradoksalnih stvari: tu je najprej »kronika« neke mladostne travme, drobca nekega mladostnega doživljanja, ki potem prerase v naravnost pogubno asocialnost in odtujenost družbi in ljudem, nesrečo, ki ubozega fanta, ki mu je drobec do kraja raztrgal dušo, vedno znova in znova odplavlja na sam rob družbe in na koncu (seveda) v umobolnico. Tu je tudi ljubezen, nenavadna in bolna (kakšna pa naj bi sicer bila v slovenskem filmu?), ki hoče reševati, pa vendar se ji vse ponesreči... junak je »kronike« ostaja zaznamovan in ujet v mreže, ki jih za te namene postavlja družba...

To je še začetak, prava komedija se še začena: iz umobolnice pobegne junak, napravlja se iskat svojo spominjano ljubezen, blodi po mrakovih starih, uglednih stanovanj, kjer je menda pustil del svoje mladosti in spominov... On je (verjetno) Orfej in ona (potemtakem: neulovljiva, izmuzljiva, fantazmagorična) Evidrika in ostalo je iskanje: bengalično, hrupno, znoreno do konca, utrudljivo od vsakršnih podob in halucinacij, zvokov in bliskov, kot da bi to Orfejevo poslanstvo bilo nekaj, kar lahko npr. uprizarja karneval, neugnana maškarada in kar je še takih špektakelskih domislic... Ta cirkus (utrudljiv, brezmejno domisel, a vseskozi brez pravega pomena) na koncu vzplamti in se sesuje v nič, da bi mogli na njegovem mestu postaviti sceno tretje »kronike«, naturalistično obarvano in zgneteno »štorijsko« o sodobnem bivanju, družbenem dnu in brezupu. Ta, tretji del omnibusa, kot da bi hotel po svoje povzeti tisto, kar so pred časom uprizarjali z velikim uspehom v ljubljanski Drami v angleškem komadu *Živite kot svinje* – tudi ti junaki z dna živijo namreč tako, po praščije, omejeno, topó; živijo tako in to je tudi vse, ni več nobenih iluzij, je le še blodenje v lastnem govnu, navkljub sentimentalnemu prizoru z otrokom. Ta, tretja kronika ob siceršnji preproščini ponuja izjemen igralski part Majde Potokarjeve – njena naturalistična igra je tako rekoč osupljiva, vzbujajoča stud in gnus, ki se kotita v ljudeh z dna, vendar je potrebno hkrati povedati, da avtor tega ni znal (ali pa morebiti ni hotel) vklopiti v znano resnico, da ljudje (danes, čedalje več in bolj) »živijo kot svinje«, da je to pravzaprav njihova usoda in resnica in edina možnost...

To je v glavnem vse, kar nam uprizarjajo v svojih »kronikah« Žare Lužnik, Boris Jurjašević in Mitja Milavec, in če natanko premislimo, vsi trije skeči resnično ne zmorejo razkriti, prispevati k slovenski blaznosti tako rekoč nič. Vse te mladostne izmišljotine, ki jih filmajo trije avtorji, vse te mogoče in nemogoče misterioznosti, ki so vfilmane z neverjetno navivnostjo in prostodušnostjo, hkrati pa tudi s kar neverjetno fingirano globokoumnostjo, niso nič drugega kot bleščeč kalejdoskop sličic, ništrc, brez globljega pomena in misli... v ničemer dotikajoč se, recimo usodnih in »blaznih« razsežij ali slovenstva ali človeškega bivanja sploh. Bilo je, v tem omnibusu, vsega dovolj in nič, bilo je dosti mladeniškega, navivnega hotenja »razkriti« in tudi spoznati, vendar se ni posrečilo seveda nič, vse preveč je bilo, očitno, samozavestnosti v izdelovanju lepih podob (kalejdoskopa), da bi se zmogla v njih razsvetliti, na primer, podoba univerzalne človeške usode. Zdi se, kot da bi gledali študijske, šolske filme, ki se, vsak zase, kosajo v naporih postaviti in sproducirati čimpopolnejšo vizualno bogastvo, scenografsko domiselnost in fotografsko bravuroznost, hkrati pa seveda ostajajo ravnodušni in osvobojeni vseh misli o čemerkoli drugem, usodnejšem, zavezujočem... Seveda na ta način ne moremo govoriti o kakršnihkoli »prispevkih«, ampak resnično le o kronikah, ki pa so, če smo seveda pripravljene sprejeti takšen obrat – zgolj kronika o sebi, lastni poziciji, lastnem paradoksu: filmski kulturi, domiselnosti, recimo navdušenju nad medijem, hkrati pa tudi miselni praznini in nemoči, ravnodušjem (?) do vsakršnih drugih in drugačnih pomenljivih razsežij tega sveta, ali pa tudi še nedozreli avtorski in mišljenjski poziciji, ki bi jemala v misel še kaj drugega mimo igranja z medijem... Ti trije avtorji v tem trenutku tudi kažejo na usodo slovenskega filma, ki se dogaja tako rekoč v istem, brezupnem krogu, kot smo rekli o treh kronikah, ki ostajajo brez vsakršne resne in usodne relevance s tem ali s katerimkoli od naših svetov...

Vendar, da hkrati tudi ne bo nesporazumov: ta igra z medijem, ki jo omenjamo, to vendarle ni tista usodna igra »kot« igra, ki si jemlje v svoj podtekst vse in vsakršne razsežnosti tega sveta in jih, kajpada, brezprizivno in neprizanesljivo razsvetljuje s svojo svojevrstno komedijantsko in sarkastično lučjo, ta igra, ki jo postavljajo trije mladci, ni nič več kot v nič in praznino iztekajoče početje, mladostni, nereflektivni, sam nad sabo se opajajoči in vrteči se »lepogled« (kalejdoskop); film kot uresničenje mladeniških sanjarij kot npr. pravi amaterizem...

**Peter Milovanovič Jarh**

video

## Re-vizija videa

Brane Kovič

Osmisla je to in področje vizualnih mediev. Čeprav  
novejši pojav, ki se razvija v pravih desetletjih  
modno razlikuje. Vse predstave namočeno odliko o  
gronem obdobju, o povsem drugačni senzibiliteti in iz-  
raznih. Vse to naj bi prineslo tudi drugače, morda viden-  
terja, tako pojav kot tudi dosežki. Vse to so redkeje  
veljajo za stvarjenje. Glasbenje, vendar v pravih  
afektu, uveljavitev novih predstavnih modelov v literaturo  
(vrednje k mističnemu, narativnemu, estetskega), preme-  
ne v literaturo, in ekranivnem pojmu sodobne fotografije  
ter prevlada tabularnih koncepcij (v dvojnem smislu-  
ložen, govorenemu pojmu tabule kot preproste <zgodbe> in  
<pravilice>, domišljajske fantazijske pripovedi) ter tihosti-  
tvoja zanov v filmski produkciji oziroma v kontekstu relief-  
gije o filmu se nekateri zmedejo, razvijajo znakov duna  
dane, kot se kažejo skazi posameznih oblik kulturnega  
kreativiranja. Ni torej naključje, da je do temeljnih spre-  
memb prišlo tudi v mediju, tako kot v zgodovini, kakršno  
ima video – Morda so videli drugačnost zaradi tega prav na  
področju videa tako različi.

Video se je skozi enega svojih epohalnih videov – kot v  
kulturnem kontekstu in literaturo.



Osemdeseta leta so na področju vizualnih medijev zaznamovana s pojavi, ki se od stremljenj v prejšnjem desetletju močno razlikujejo. Vse pogosteje namreč slišimo trditve o prelomnem obdobju, o povsem drugačni senzibilnosti in izraznosti. Vse to naj bi prineslo tudi drugačni merila vrednotenja tako pojavov kot tudi dosežkov, ki so še do nedavna veljali za avantgardne. Ekspanzija »nove podobe« v slikarstvu, uveljavitev novih predstavnih modelov v kiparstvu (vračanje k miškemu, narativnemu, arhetipskemu), premeine v tematskem in ekspresivnem polju sodobne fotografije ter prevlada fabulativnih koncepcij (v dvojnem etimološkem pomenu pojma fabule kot preproste »zgodbe« in »pravljice«, domišljajske fantastične pripovedi) ter rehabilitacija žanrov v filmski produkciji oziroma v kontekstu refleksije o filmu so nekateri izmed najbolj razvpitih znakov duha časa, kot se kažejo skozi posamezne oblike kulturnega udejstovanja. Ni torej naključje, da je do temeljnih sprememb prišlo tudi v mediju s tako kratko zgodovino, kakršno ima video. – Morda so vidiki drugačnosti zategadelj prav na področju videa tako izraziti.

Video se je skozi enega svojih specifičnih vidikov – kot video-umetnost (video-art) – vzpostavil in razširil v povezavi z lingvističnimi raziskavami, značilnimi za teorijo in prakso konceptualne umetnosti. To dejstvo je marsikaterega spremljevalca njegovega razvoja napeljevalo k sklepanju, da se z izčrpanjem problemskih horizontov konceptualizma z uporabo medijev v kontekstu proučevanja možnosti umetniškega izražanja in zadovoljevanja potrebe po atraktivnosti »novega« bliža konec eksploataciji video medija v umetniško-raziskovalnem smislu. Zgodilo pa se je nekaj povsem nasprotnega, seveda s prestopom v popolnoma drugačne kvalitativne ravni: video se je izmuznil privilegiranemu, relativno zaprtemu teritoriju galerijske prezentacije in tam pridobljenemu statusu elitne raritete, ki naj bi bila po svoji definiciji v očitnem konfliktu z vsem, kar predpostavlja množičnost, večinskost, univerzalno dostopnost. Ekspoziral se je v svojem medijskem bistvu, v kombinaciji slike, zvoka in gibanja ter njihovih elektronskih metamorfoz, prodril najprej v najrazličnejše multimedialne centre, alternativne prostore, v katerih je nastajala (zlasti mladinska) množična kultura, nato pa še v privatna stanovanja, do posameznikov, ki niso imeli nikakršnih umetniških pretenzij, ampak so v njem videli zgolj tehnični pripomoček za reproduciranje in presnemavanje (veliko redkeje za samostojno realizacijo) video-trakov. V »domači rabi« je postal video predvsem sredstvo za arhiviranje filmov, presnetih bodisi s televizijskega ekrana, bodisi kupljenih na kasetah, ki jih s presenetljivo ažurnostjo zalagajo in izdajajo filmske družbe in producenti (zaradi razmeroma visoke cene na ta način distribuiranih filmov se je seveda vzporedno razmahnilo video gusarstvo, privatno presnemavanje in distribucija v prijateljskem krogu, a tudi z nedvoumnimi pridobitniškimi cilji).

Drugi vidik množične uporabe video izdelkov pomeni tim, glasbeni video, natančneje video trakovi s posnetki pop in rock glasbe; pri tem lahko gre recimo za bolj ali manj domiselne posnetke nastopa kakšnega benda ali solista med izvajanjem določene skladbe ali na koncertu v živo, ali celo za »ilustracije«, zaigrane in zrežirane uprizoritve teksta ali glasbene vsebine izvajane kompozicije. Tovrstni produkti so se udomačili v diskotekah, mladinskih klubih in kulturnih centrih, opremljenih z ustreznimi tehničnimi pripomočki. Zelo uspešen je tudi njihov prodor na televizijo, kjer se pojavljajo v posebnih oddajah. Nekateri zasebne televizijske postaje na Zahodu pa jih predvajajo celo kot včasih že kar izključno specializacijo ali osrednjo programsko usmeritev. V sklopu »manjšinske« produkcije in distribucije pa še vedno obstaja kreativni video, za katerega se je obdržala oznaka video-art, pa naj gre za video kot delo umetnikov ali za stvaritve alternativnih, subkulturnih skupin, torej za nekakšne kontrainformacije o družbenih dogajanjih, videnih z deklarirano marginalne, outsiderske pozicije. Toda razlika v pristopu je očitna: video za umetnike ni več le očarljivo tehnično pomagalo, katerega izrazne možnosti in načine uporabe je treba raziskati v vseh registrih, temveč je preverjen medij, ki ga je treba izkoristiti z maksimalno intenzivnostjo. V tem pogledu je pomembna zlasti eksploatacija narativne razsež-

nosti videa. Tako nekateri teoretiki (npr. Vittorio Fagone) v zvezi z video produkcijo osemdesetih let govorijo o *novi narativnosti*, ki se razlikuje tako od literarne kot od filmske naracije. V strukturi te naracije je zelo poudarjena dominantna vloga zvoka, šuma, relevantnega akustičnega efekta, usklajenega s časom prisotnosti slike na ekranu. Zvok je od slike neločljiv, kontinuirano povezan z njo v specifični dinamiki, ki predpostavlja specifičen tip slike, ne več »slikarskega«, temveč »fotografskega«. Spomnimo se, da je večina prvih videastov izšla iz kroga likovnih umetnikov, medtem ko se v zadnjem času z videom ukvarja vse več fotografov, cineastov itd. Poudariti velja, da je slednjim »norma« aktualna sodobna fotografija, živahna v svoji kromatski kompoziciji, po tematski plati pa zasidrana v urbani ikonografiji in realnosti vsakdana, torej skrajno objektivna v reprezentaciji in skrajno subjektivna v izrazu. To med drugim potrjujejo novejši stvaritve videastov iz držav z zelo razvito produkcijo (Zah. Nemčija, Francija, Belgija, Italija). Nekateri avtorji namreč že opuščajo artificialni, eksperimentatorski pristop, ki temelji na tehničnem ekshibicionizmu, saj vse pogosteje snemajo v živo, v vsakdanjem okolju in v neposrednem stiku s potencialnimi konzumenti njihovih proizvodov, z množico, s protagonisti dogajanja na ulici in v drugih eksistencialnih ambientih urbanega vsakdana.

Namignili smo na nekaj razlik med videom v sedemdesetih in videom v osemdesetih letih. To naj bi bil uvod za besedila v tej številki Ekрана.

Ko smo konec leta 1977 v naši reviji predstavili krajši pregled zgodovine in tendenc na področju videa ter ga dopolnili z izbrano bibliografijo, so se naše reference nanašale predvsem na video-art. To je bilo samoumevno glede na tedanji status medija, raziskav znotraj njega in teoretske refleksije o njem. Tudi domača video produkcija se je dotlej v glavnem predstavljala v galerijskih prostorih in z delom umetnikov, ki so se formirali v krogu jugoslovanskega konceptualizma, svoje projekte pa pogosteje realizirali v tujini kot doma. V zadnjih nekaj letih se je položaj vidno izboljšal. Predstavitve domače in tuje video produkcije so tudi pri nas pogostejše. Oktobra lani smo celo v ljubljanskem Cankarjevem domu doživeli mednarodni video festival, ki je bil v marsičem sicer zaporen in nedorečen, vendar vsaj v informativnem pogledu zadovoljiv.

Uvodoma nanizani vidiki video produkcije osemdesetih let se v mejah objektivnih možnosti (dostopnost tehnične opreme, materiala in razpoložljiva finančna sredstva) kažejo tudi v našem prostoru, zato jih je nujno evidentirati in vključiti v kontekst dogajanj na mednarodni video sceni. Hkrati pa nam spremenjen položaj videa oziroma njegovih tendenc narekuje pogled nazaj, torej re-vizijo njegovih poglobitvenih značilnosti, razvoja in dosega v minulih dveh desetletjih njegove vpisanosti v medijski horizont in sodobno vizualno kulturo. Zato smo za pričujočo številko izbrali obsežno Fargierovo razmišljanje o Nam June Paiku, utemeljitelju in nespornemu protagonistu video raziskav; da bi čim bolj zaokrožili obdobje, ko je bil video obravnavan skoraj izključno kot segment nove umetniške prakse, smo to besedilo dopolnili z daljšim pogovorom sodelavcev revije Cahiers du Cinéma s tem korejskim ustvarjalcem. Kot pendant pogledu v sedemdeseta leta pa objavljamo prispevek Dušana Mandiča o video produkciji, ki nastaja znotraj Studentskega kulturnega centra in SKD Forum iz Ljubljane ter funkcionira kot sestavni del tako imenovane »ljubljanske subkulturne scene«. Ta fragmentarna in razmeroma poljubna konfrontacija različnih pogledov in naravnavanj do medija naj bi Ekranove strani odprla odslej spremljanju aktualnih dogodkov na področju videa, a tudi bolj poglobljenim in sintetičnim prispevkom domačih avtorjev in sodelavcev iz tujine. Posebno priložnost za pripravo obširnejšega »dosjeja« o videu, ki naj bi zaobjel tudi popolno jugoslovansko videografijo, vidimo v načrtu skupne številke s Sintezo, revijo za likovno kulturo, katere izid snujemo na koncu letnika 1984.

video

## Paikologija

Jean-Paul Fargier

»Nismo podgane« / Pierre Legendre

»Igra je vse« / Judy Garland

ALBUM. Paik stoji na klavirju, Paik tolče s pestjo po klavirju, Paik zvrne klavir (na gledalce), Paik razpara klavir, Paik se škropi z vedrom zraven klavirja, Paik igra na klavir v spodnjih hlačkah, njegova oblačila ležijo razmetana po prizorišču okrog klavirja, Paik vleče klavir za lase (klavirja), Paik zdrobi violino (jo ubije?) Paik na kolenih pripravlja violončelo za Charlotte Moorman (»Devica Orleanska nove glasbe« po Edgarju Vareseju), Paik striže kravato nekega ljubitelja glasbe, suknič nekega drugega, Paik na trebuhu končuje pisanje dolgega zenovskega znamenja s svojo glavo-čopičem, pomočeno v barvo, Paik na ulici sproži svojega elektronskega robota (ki lahko igra na klavir): fotografije. Fotografije, ki v knjigah, posvečenih Nam June Paiku, ilustrirajo njegovo obdobje glasbenega dadaizma.

FEED-BACK. Druga fotografija, tokrat v Cahiers du Cinéma (št. 292), veliko novejša: *Video-vrt*, razstavljen v Beaubourgu spomladi 1978.

Takšne *environmente* snuje Nam June Paik na željo muzejev in galerij. Od 13 preprostih alteracij nekega programa (Zah. Nemčija, 1962) do velikega parterja v Beaubourgu (realiziranega že v New Yorku, Kölnu in Amsterdamu) skuša Paik povezati TV z različnimi uporabnimi predmeti (posteljo, stolom, akvarijem, zelenimi rastlinami), kulturnimi izročili (Buda, Rodinov Mislec, violončelo) in simbolnimi pojmi (luna, ure). Rzsrediščenje, odtujenost, perverzija, sublimacija, popredmetenje, kritika: še lahko naštevate. Ker nisem na tekočem z umetniškimi trgom, bi rekel, da so Paikovi »koncepti« vselej zabavni, pogosto lepi, včasih sublimni. Kdor je v pariškem Muzeju moderne umetnosti videl *Moon is the oldest TV* (10 ali 12 sprejemnikov, potopljenih v temo velike dvorane, vsak prikazuje eno od luninih faz), ve, o čem govorim.

DEVICA ORLEANSKA. Paik pri klavirju, Charlotte Moorman z violončelom in plinsko masko (*Variacija na Saint-Saënsovo temo*, 1965). Charlotte Moorman med dvema policajema, aretirana skupaj s Paikom zaradi žalitve javne morale v *Opera Sextronique*, 1967. Charlotte Moorman leži na postelji iz TV sprejemnikov, 1973. Charlotte Moorman z violončelom na hrbtu kot nahrbtnikom, plazeč se kot bojevnik, s čelado in v vojaški obleki, 1970. Charlotte Moorman igra violončelo z dlanjo na uničenem tanku, 1976. In vedno in povsod, Charlotte Moorman, ki s svojim lokom boža edino struno *TV-čela*: instrumenta, narejenega s postavitvijo treh monitorjev različnih velikosti enega na drugega; na njihovih zaslonih so reproducirane slike violončelistke in njenega občinstva, direktni ter bolj ali manj deformirani posnetki zaradi sunkov loka in / ali domišljije snemalca. Pogosto dva mini ekrana na prsih Moormanove ponavljata te slike. Od leta 1964 je, tako kot katodna cev, telo Charlotte Moormanove neločljivo povezano z opusom Nam June Paika.

**BELEŽNICA Z IMENI PARTNERJEV.** V sedemdesetih letih je po nekaj variacijah z video sintetizatorjem glede prenosa simfonične glasbe na televizijo Nam June Paik, navadno za WNET-TV, ki oddaja na kanalu 13, realiziral okrog 30 minut dolge programe. Ti programi so ohranjeni na kasetah in se jih da občasno videti v nekaterih pomembnejših muzejih sodobne umetnosti, ki imajo kopije. Doslej so znani štirje naslovi.

**Global Grove, 1973.** Temeljni posnetki za različne elektronske manipulacije: plesalci (rocka, charlestonea, iz glasbenih komedij, korejskih plesov v ritmu bobna, itd.), pesnik, ki recitira pesem (Allen Ginsberg), glasbenik, ki razlaga svoje zamisli (John Cage), igralci v akciji (Living Theatre). Temu so dodani nespremenjeni reklamni vložki (med drugim za Pepsi Colo v korejščini in japonsščini).

**Tribute to John Cage, 1974.** Robot, ki hodi in govori (naredila sta ga Shuya Abe in Nam June Paik) na ulici z Johnom Cageom. Cage predava o svoji glasbi. Cage na ulici igra (posebej predelan) klavir. Akademik s Harvarda govori o glasbi in jecljanju; tudi sam je jecljavec. Charlotte Moorman izvaja razne trike. To je v glavnem vse gradivo, tu obdelano z različnimi pripomočki za elektronsko montažo.

**Guadalcanal Requiem, 1976.** Koščki hollywoodskih vojnih filmov, bivši marinci, ki so se borili na Pacifiku, prebivalci Filipinov, kjer so potekali ti boji, skupinski grobovi in kostnice v džungli in v »pokrajini po bitki« (na oklepu zarjavelega tanka) Charlotte Moorman, ki igra violončelo; to so »resnične« osebe, tu premešane s pomočjo elektronike.

**Merce by Merce ter Merce by Marcel, 1977.** Nekakšen diptih s koreografom Merce Cunninghamom in Marcelom Duchampom je skozi (zelo elektronsko) rafleksijo o plesu in težnosti, življenju in večnosti, nedvomno eno najambicioznejših Paikovih del. In najuspešnejših. Najlažjih in najresnejših. K njemu se bomo še vrnil.

Tem štirim naslovom bi bilo treba dodati še *Media Shuttle: New York – Moskva* Dimitrija Devjatkina, oddajo WNET-TV, ki je Paik ni v celoti realiziral (sicer pa je pogosto tako: spišek sodelavcev in uporabljenih filmskih materialov na koncu njegovih travok je vselej impresivno dolg), bil pa je njen producent in izvajalec elektronskih posegov. Gre za posnetke in zvoke, ki jih je Devjatkin naredil v New Yorku in v Moskvi z barvno prenosno kamero (nekaj sekvenc iz Rusije je črno-belih, ker so bile posnete več let pred ostalim gradivom). Sovjetski del je solidna, dobro posneta reportaža, oprta predvsem na zvočne, glasbene vtise: pravoslavne pesmi, jazz orkester v prvomajski paradi in predvsem nepozabni Sibirec, ki imitira – tako rekoč brez najmanjše napake – zvok slovite radijske postaje Glas Amerike. Ameriški del sestoji iz pohajkovanja nekega brkatega tipa (menda avtorja) po različnih newyorških ambientih (stanovanja, frizerski salon, sex-shop, kopalnica, itd.), ki jim je skupno to, da imajo med svojo opremo tudi vir elektronskih slik (televizor, video monitor, zaslon za prikazovanje pornografskih filmov). Ti aparati, vsi bolj miniaturni (eden, zelo majhen, je nameščen med stegna neke ženske), iz kadra v kader predvajajo isto besedilo, ki ga govori tip z brki; le-ta na različnih krajih gleda tako reproducirano sliko. Govori o številu avtomobilov in številu televizorjev v New Yorku. In o kriminalu. Nazadnje se v stanovanje, kjer se isto besedilo blešči na osamljenem prenosnem televizorju, priplazi tat, ugasne televizor, potisne anteno vanj in ga odnese.

**CUT UP.** Prav gotovo je, bolj kot video sintetizator (ki ga je Shuya Abejem izumil leta 1970 in ga nalašč ni patentiral, »da bi ga lahko vsi uporabljali«, najpomembnejše odkritje Nam June Paika tiče potrebe po mešanju abstraktnih in konkretnih podob. To odkritje je neločljivo od vsakega velikega umetniškega ustvarjanja – heterogenost. Heterogenost, h kateri je stremel in jo dosegel v »dekolajih« koncertov Fluxusa, v »konceptih« za galerije, v »environmentih« za muzeje ali v javnih nastopih Charlotte Moorman, toda ta heterogenost se zgubi takoj, ko se sintetizator zadovolji z generiranjem očarljivih barvanj na reproduktibilni podlagi-ča-

su. Kajti tisto, kar preseneti v trenutku (ekspozicije), se s trajnim ponavljanjem skrha, razpusti, postane dolgočasno. Zanimanje upade. Da bi ponovno oživel, mora odvijanje traku ponuditi pestrost objektov in snovi, ki se jih da primerjati vsaj s predstavljivo večjega števila video »konceptov« v galeriji ali v muzeju. Paik je to ponazoril s primerom barv (umetne ali abstraktne barve, ustvarjene s sintetizatorjem, realistične ali konkretne barve, narejene s kamero, bolj narejene kot reproducirane, kajti samoumevno je, da je sistem tako imenovanih realističnih barv kod, kod, ki stremi bolj k barvnim *razmerjem* kot k barvam samim.) Ista ponazoritev velja tudi za vse druge sestavine slike: trajnost, analogijo, enovitost, simbolni naboj. Vse so primerne za elektronsko oživitev, kajti video sintetizator je najprej *analizator* in vsako formo lahko loči od njene vsebine. Tako dobimo silhueto osebe ali predmeta, silhueto, ki je lahko zarisana linearno ali pa, nasprotno, podana v svoji masi, kot nošena senca. To silhueto in to maso je moč kasneje (ali pa takoj) obarvati, razvleči, razširiti, razpustiti, podvojiti, potrojiti, nešteto krat ponoviti ali pa zoperstaviti eno drugi.

**CUT IN.** Zoperstavljeni ena drugi ali povezani: ta raznorodnost se ne omejuje na menjavanje abstraktnih in konkretnih vrednot med dvema sekvencama ali celo med dvema kadroma, razširja se tudi v notranjost kadra. In vsekakor ta *montaža v kadru* predstavlja najbolj vznemirljivo posebnost video slike.

(Seveda bi lahko rekli in celo dokazali nasprotno, namreč, da noben elektronski efekt, noben video trik ni neuresničljiv pri filmu s ponavljanjem v času in z zadostno mero domiselnosti, saj je Méliès naredil skoraj vse. Vendar pa se dogaja ravno to, da se film vse bolj obrača k videu zaradi posebnih efektov, trikov, napisov. In to ni samo vprašanje ekonomije in izčrpanosti, dobrega okusa; kaže, da je tisto, kar je pri filmu naključno, pri videu bistveno. Vprašanje časa.)

Ta operacija se imenuje *inkrustacija* in je enakovredna filmskim trikom na osnovi skritja / protiskritja ali navidezne slike. Gre za elektronsko vstavitve fragmenta neke precej omejene slike (igralca, novinarja, predmeta, besede) v neko drugo sliko (dekor, ozadje, krajino, itd.). Ko Poivre d'Avror govori pred sliko premikajoče se množice, ni na ulici niti pred zaslonom, na katerega naj bi bila projicirana slika te množice, ampak sedi za svojo pisalno mizo v studiu drugega programa francoske televizije (Antenne 2), snema ga video kamera; in njegov obraz se s posredovanjem režije takoj lahko vpiše v katerokoli drugo sliko, ki jo izbere realizator za ozadje (navadno je to začetek naslednje reportaže). Inkrustacija ni zlitje, postopek, prek katerega se tako na televiziji kot na filmu premešata dve sliki, a pri tem vsaka od njih izgubi del svojih svetlobnih vrednosti. Pri inkrustaciji oba prenešana dela v celoti ohranita vse svoje vrednosti. Postopek je primerljiv z *okvirjenjem* pri prelomu časopisne strani. Zaradi tega je Jean-Christophe Averty, edini francoski televizijec, ki je raziskal vse možnosti izrazne inkrustacije, podpisoval (žal je treba uporabljati preteklik) svoje špice: realizacija in *prelom*.

Inkrustacija je prototip vseh postopkov analize in sinteze elektronsko ustvarjenih slik. Po tem načelu *vkjučitve* – a tudi *izključitve*: en fragment slike trči v drugega – si lahko izmislimo najbolj zapletene preobrazbe, najbolj neverjetne spremembe oblik, neskončno heterogenost.

Prav s te strani, z vidika neskončnega, Nam June Paik vse od svojih prvih preizkušenj vertikalnega signala usmerja svoja raziskovanja in pri tem vsakokrat odkrije kako novo izpeljanko signalov. In nov polet.

**HI-FLY.** Video: *letim*. In ne: vidim. To naj bi bil po Nam June Paiku končni smisel elektronske slike. Video umetnost ni film: po Paiku ima video več skupnega z našim odporom do težnosti kot z našo željo po videju; manj je hiter pogled kot hiter zamah s krili. Kogar so globoko prevzeli Paikovi videogrami, mora njegove navdušene izjave o zmagi videa nad univerzalnim gravitacijskim načelom vzeti zares vsaj v filozofskem, če že ne v ekonomskem smislu. In pod parolami o ekoloških perspektivah slišati tiho glasbo metafizičnega obupa. Smrt, kje je tvoja zmaga? *Letim*... Evklidski postulat v času po Einsteinu, to je nedvomno prepričanje, zaradi katerega so Paikove stvaritve tako ganljive.



Portret McLuhana iz serije Distorted TV Nam June Paika, 1969

Kajti slike, ki jih spreminja, sekvence, ki jih ureja, niso samo domiselne, ljubke, nenavadne, presenetljive, so tudi pretresljive. Celó v humorju. Ko najmanj pričakujemo, nam vcepijo tako neozdravljive viruse, kot sta strah pred smrtjo ali sen o večnosti. In to utripa, ne okrog kakih razmišljujočih izjav, temveč v samem srcu uporabljenih elektronskih procedur. Točke in linije se v katodni cevi spravijo v nered le zato, da bi se usmerile k vprašanju biti. In tu se mešanica abstraktnih in figuralnih podob razkrije za eno najodločilnejših, kajti prav zato, ker so figuralne podobe in zlasti upodobitve ljudi z elektroniko izpostavljene najhujšim motnjam in hkrati najbolj zaželenim transfiguracijam, duša gledalca omahuje.

*Strah pred smrtjo.* V pregibu dveh velikih ontoloških katastrof. Postati zasnova in postati dvojniki.

*Postati zasnova.* Figura – mislimo človeško figuro, tisto, ki povzroča identifikacijo, imaginarno sidrišče – figura je v videu razpršljiva. In pogosto razpršena. Nenehoma ji grozi vrnitev k črti, k elektronski točki, ki jo konstituira na cevi. Kot še nikoli poprej obstaja zgolj v času, in ta čas se lahko ustavi, obrne, ponovi, raztegne, zgosti, tako da muči oblike. Reprezentacija postane odvisna ne več od štiriindvajsetinsekunde, ampak najmanj od milijoninke. Nam June Paik se ni zmotil, ko se je zoperstavil Godardovemu reku z besedami, da v videu ni več resnice. Ni več ali skoraj ni več resnice, ker skoraj ni več resničnega. Prav toliko ga je, kolikor ga je treba za netivo.

Točka med točkami, linija med linijami, neizčrpna snov za risanje, figura – in nad vsem telo, človeško telo – ne kraljuje več kot gospodar nad prostorom, omejenim z okvirom. Če se

že ne more izogniti sklicevanju nanj, se video slika ne ravna več po razkosavanju telesa, ki pri filmu določa zaporedje kadrov. Človek in po dvakrat razširjenem pomenu vsako živo bitje ter vsak predmet nimajo več pravice do sredine ekrana. In kamera se ne čuti več dolžna slediti subjektu, ko se le-ta premakne: precej drugih načinov je, da znova prestežemo njegov tek, da ga rekadriramo ali pa, nasprotno, dekadriramo, izženemo. Kadarkoli ga lahko *odpihnemo*. Na začetek, nazaj. Prah se povrne v prah v velikem vrtničenju elektronov. Kot da bi se atomiziral. Z rahlim dotikom gumba. Kar nas navdaja z določenim strahom.

Odpihniti ali *pomnožiti*, še en način, da ta subjekt razpustimo. Pomnožiti ga, da okvir poskoči. Da skoči iz okvirja.

*Postati dvojniki.* Izguba identitete, enosti, se začneja pri dveh; potem se sploh ne spleča več šteti. Če bi to hoteli, bi bilo težko. Video naprave imajo tudi to grozljivo sposobnost, da osvobajajo sence svojih vezi, da jim zagotavljajo samostojnost, ki je niso nikdar imele. Iz kateregakoli subjekta ali objekta, ki pade v pletivo, lahko izvlečejo tisoč in eno silhueto, linearno ali masivno, obarvano ali progasto; in te silhete se takoj lahko spravijo v gibanje, v več smereh hkrati, medtem ko oblika, ki jih je spočela, ostane nespremenjena; nato ta oblika, to telo znova oživi, toda tokrat zato, da bi na monitorju, vključenem v dekor, opazovala svojega dvojnika, ki govori namesto nje; medtem ko sama molči, dvojniki, zelo nadarjen za posnemanje, oponašanje, natančno ponavlja tisto, kar je šlo že mimo, besede ali gibe celo prehitveva. Zaradi tega se nam zdi, da je tisto prvo mrtvo, senca, odsev.

Nedvomno je koeksistenca dveh kadrov na istem ekranu, pri čemer en uničuje drugega, še bolj grozljiva od kopičenja dvojnikov. Tu znova oživijo vsi fantazmi zobatega ogledala,

vse legende o nezgodah Narcisov, ki so se v svojem odsevu povampirili.

*Sanje o večnosti.* To telo, ki mu nenehno grozi vrnitev v neoločljivost oblik, barv, linij, to telo, vedno zapisano invaziji ali disperziji, to mučeno, potapljačo se, razlivajočo se, prekipavajočo telo, ki se mu lastna senca smeje v brk, ga prekinja, lomi, potiska nazaj, to je tisto telo, ki si ga video prizadeva spraviti v *ples*. in z njim vse, kar se lahko spleta na 625 linijah in še nekaj več. Popolnoma vse. Na enak način kot John Cage dela glasbo iz vsakega zvoka, iz vsakega šuma, na enak način kot Merce Cunningham dela koreografijo iz vsakega giba, iz vsake kretnje, na enak način Nam June Paik s svojim sintetizatorjem pritegne vsako – vidno ali zvočno – obliko v subtilni in takoj razvidni balet. To potrjujejo vsi njegovi videogrami, za teoretsko izhodišče pa lahko vzamemo trak *Merce by Merce*, ko soočen s slikami azijskih boksarjev, križišč avtocest in otroka, ki se uči hoditi, Paik vpiše vprašanje: *is this danse?* in nanj odgovori: *yes – may be – why not?* – medtem ko se (lahke, lahke) zajedajo ene v druge krastače in gorile.

Toda ples je le etapa, propedeutika, poskusni strel: navsezadnje gre za (začetek) *letenja*. Za Nam June Paika so vsi ljudje ptiči. In Kaliban postane Ariel. Z zamahom elektronske paličice Paik osvobodi telesa teže. Merce Cunninghama je treba premakniti na Niagerske slapove, nato v nebo. Vsi drugi živi so poklicani, naj gredo po tej poti, naj stopijo na zračno cesto. Tudi ribe. Dokaz je pred našimi očmi.

Ne velja le »golob leti« – saj vse leti. Zračne akrobacije posesajo vse like. Do učinkov pospešenega gibanja in vračanja nazaj, ki jih Paik uporablja z naivnostjo in zagnanostjo pionirjev kinematografije in ki v njegovih rokah postanejo tako razmislek o reverzibilnosti časa kot nov dokaz, da gravitacijska sila sploh ni nepremagljiva. Paik je Pascal, ki znova odkriva Geometrijo, preden izumi samokolnico, toda ker gre tokrat za geometrijo v prostoru (in za fiziko časa), bo samokolnica zato samokolnica *prostora*. In časa. S podobno samokolnico Marcel Duchamp (drugi del traku *Merce by Merce*) premeta *Renéja Descartes*. *Descartes: Descartes* – inkrustiran by Duchamp – leti. Celon. Frrr... Bye bye René! Smo zelo napredovali? Da, če ne maramo mitov.

**MAKE UP.** Ob rojstvu filma: *burleskno* telo (kot ga je nane mona poimenoval Jean Louis Schefer – *Cahiers du Cinéma* št. 296).

Nam June Paik na določen način obravnava telo v videu, kot ga je obravnavala burleska, preden se ga je polastil star-system in ga oktil v svojih laboratorijih za lepotičenje. Razdiranja, rokohitrstvo, poleti: tu smo našli že dovolj teh preobrazb, ki nas razveseljujejo, navdajajo s strahom.

Kljub temu pa je *star-system* tudi v videu Nam June Paika prisoten. Zvezda je video. Ne glede na to, kaj se dogaja, na nebu vsebinskih zasnov sije zvezda videa. Groteskna ali sublimna preobrazba prehaja v nadčutno, vse zasluge za to pa ima elektronika. Paikove manipulacije v kontekstu strahov in želja proizvajajo prepričljive učinke tako dosledno kot v ateljejih za *make-up*, ki v Hollywoodu snujejo uspešne obraze. Seveda pri Paiku to ne gre brez humorja. Celon ko podvoji občutje vsemogočnosti s futurističnimi teorijami, ki vse implicirajo naslednji sklep: zunaj videa ni rešitve (ekološke, kot pravi, kajti to je danes beseda, na katero prisega »zdrava družba«).

S Paikom je video postal nič manj kot tekmeč filmu na vseh področjih, na katerih je film kraljeval nad našimi sanjarjami. Na področju lepševanja naših strahov in sublimacij naših želja si video prizadeva zagotoviti prihodnost zase. In deloma že tudi nekaj naše sedanosti. Ko sem pregledal nekatere videografije, sem moral priznati, da ne gre za popolno zmoto. Seveda še ne bomo tako kmalu pozabili solza, ki se mešajo z (zadržanimi) solzami Judy Garland na koncu filma *Zvezda je rojena* (A Star is Born, režija George Cukor), niti trepetu, ko se pes spopade z merjascem pred neizkušnim očesom Georgea Hamiltona v Minellijevem filmu *Dom na griču* (Home from the Hill); video namreč ne zahteva tega od nas, kajti s tega vidika si ne želi drugega kot spraviti na kaseto hollywoodsko dediščino, vem pa tudi (ker sem to skušal), da nam bodo videofilska čustva kmalu tako nepogreš-

ljiva kot čustva, ki se porajajo iz kinematografskih fikcij. Najprej zato, ker se te elektronske emocije pošastno ujemajo z užitki našega časa, z užitki hitrosti, bliskovitih potovanj, dolgih telefonskih pogovorov in naveličanega prelistavanja skladovnic-časopisov, užitki naglega razmišljanja, binarnega mišljenja (This is dance – is this dance?), užitki psihoanalizoidnega blebetanja, žepnih računalnikov in hišnih računalnikov, fotokopij na obeh straneh lista, ovitkov gramofonskih plošč in kalifornijskega bordojca, ki, kot kaže, začenja prekašati francoskega. In potem še zato, ker ta čustva nazadnje niso tako drugačna od filmskih: še vedno gre za igro slepih miši z lastno smrtjo, za skok čez kozo s heroizmom, za ščegetanje z božanskim, za monopoly z ljubeznijo. Da, še malo in ne bomo več hoteli zamenjati Paika za Cukorja; strastno bomo zagovarjali oba. Ju varovali kot puncici naše duše.

**NAVODILO ZA UPORABO.** Video je velik in Paik je njegov prerok. Svojega sintetizatorja ni patentiral. Izvolite, postrežite si in delajte čudeže.

Bi torej zadostovalo igrakanje z njegovim sintetizatorjem, čim bolj še inkrustiranje negativa v pozitiv, črnega v belo, belega v barvno, linearnega v plastično, abstraktnega v konkretno in obratno, skratka vstavljanje malih *spotov* v velike, da bi se vznemirili do točke, do katere nas pripelje Paik? Gotovo ne. In Averty, ki z lahkoto obvladuje vse tehnike, nas usmerja v druga območja, k drugačnim užitkom.

V čem je torej Paikova izvirna moč? Ima kako skrivnost? Bodimo kratki in potihem recimo: če nas Paik tako prevzame, je to nedvomno zaradi izvirnih osnovnih slik, s katerimi napaja svoje elektronske naprave. Kulturološko nad-kodiranih slik, umetniških upodobitev, fragmentov že posredovanih sporočil (impozanten spisek *zahval* na zaključnih seznamih sodelavcev – filmotekam, videotekam, fototekam, zasebnim zbirkam, vsem, ki se tako ali drugače pojavljajo, vključno z Jean Marie Drotom s francoske televizije za intervju z Marcelom Duchampom). Visoka umetnost in umetnost za množice, umetnost preteklosti in sedanosti, vedno je umetnost tista, ki jo pri njem dobivamo med dvema zamisljima. Beethovnovno poprsje, ki govori v počasnem ognju, zažgani klavir, Cageovo predavanje in njegov obraz, presekan z rezi, Cunninghamove kretnje v sunkovitem gibanju z brutalnimi pospeški; in tisto samo metafore. Je tudi snovnost, ki gre v dim, v vrtnice elektronov. Izginjaje ne ostane dolgo slika samega sebe, tudi izginjanje je povod video efektom.

A katera umetnost postaja tu gorljiva (s tem, da je netivo, kot smo namignili zgoraj, »realno«, učinki realnosti, ki jih od časa do časa kot svežo kri vbrizgajo v učinke sinteze)? Ta umetnost se imenuje: *umetnost konca umetnosti*.

Umetnost je upepeljena, in z njo tisto, kar nas je hotelo preživeti. Strahovi. Humor. Umetnost je pepel, toda video bdi nad tem, da bi bil njen pogreb razkošen in svetovljanski. Izven videa ni rešitve, se glasi zmagoslavno oznanilo.

Drek ni rešitve! potihno odgovarja Odmev.

Nam June Paik je veseli ikonoklast.

**USLUGE IN REZERVNI DELI ZAGOTOVLJENI.** Česa takega še nisem videl. Nam June Paik sedi v naslanjaču, pred malim magnetofonom, klepetava. Predlagam, da začneva intervju in postavim prvo vprašanje. Paik me takoj prekine, pograbi magnetofon in reče: *one two three liberty etc.* Preizkus zvoka. Trak zavrti nazaj. Poslušava, dobro je. OK. lahko nadaljujemo. In dve uri je držal aparat z obema rokama, govoril je naravnost v vgrajeni mikrofon.

Nekaj dni kasneje smo na državnem inštitutu za avdiovizualne raziskave (INA), v arhivu, v ledenih Tours Mercuriales v Bagnoletu. Nam June Paik in Shigeko Kubota morata pregledati Godardove oddaje 6x2. Prinesejo nam kasete. Vstavimo prvo. Rečem: narobe, moralo bi biti v barvah, to pa je črno-belo. Vendar pa kaže, da so vse naprave pravilno naravnane. Po nekaj poskusih potegne Paik iz žepa baterijo in začne brskati po aparatih.

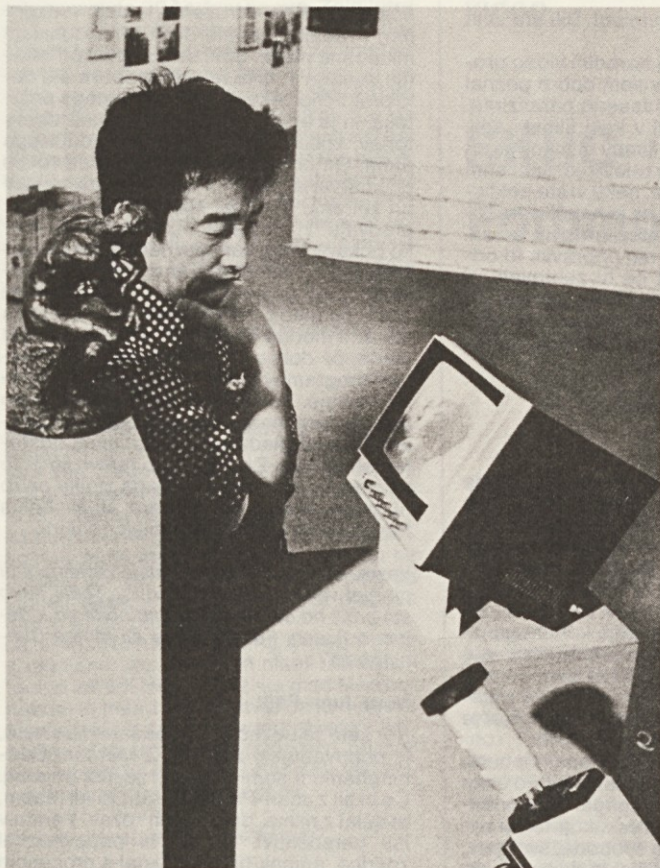
Paik: popravljalec klavirjev?

Prevedel Brane Kovič



video

## Pogovor z Nam June Paikom



Nam June Paik, T.V. Mislec

Jean-Paul Fargier,  
Jean-Paul Cassagnac,  
Sylvia van der Stegen

*Kako ste se začeli ukvarjati z videom?*

### Nam June Paik

Leta 1957 sem pisal Pierru Schaefferju, tedanjemu direktorju raziskovalnega oddelka francoske radiotelevizije in mu sporočil: rad bi delal v vašem studiu za konkretno glasbo. Nikoli mi ni odgovoril. Zato sem šel v Köln, k Stockhausnu. In študiral elektronsko glasbo. In odkril, da nisem dober skladatelj, dober skladatelj elektronske glasbe. Mislim, da bom vedno le drugorazredni skladatelj. Torej sem se moral odločiti za kaj drugega. Elektronska glasba je elektronski medij, toda televizija je tudi elektronika. Zato se je morala in se tudi je razvila elektronska televizija. Po letu 1958 je avdio začel prehajati v video. Domneval sem, da bo kdo zasnoval in izumil elektronsko televizijo. A niti za trenutek nisem pomislil, da bi bil jaz tisti, ki naj to stori, kajti bil sem le skladatelj. Zdelo se mi je, da je to bolj stvar slikarjev. Sicer pa je tedaj nemški slikar K. O. Goetz, ki je v Parizu razstavljal v galeriji Daniel Cordier, govoril o slikanju, oprtem na računalniške programe. Za svoj čas je bil zelo napreden. In jaz sem domneval, da bodo drugi njemu podobni umetniki po elektronski glasbi ustvarili elektronsko televizijo. Nisem vedel, da bom to naredil jaz. Za video sem se začel zanimati prek elektronike. V dveh letih sem se v Kölnu o njej marsikaj naučil. Nisem imel posebnega rad konkretnih podob. Ko sem razmišljal o slikah, so bile te slike zelo blizu tistim, ki jih lahko izdelajo elektronski impulzi. Nobene vnaprejšnje zamisli nisem imel o tistem, kar se je kmalu potem lahko zgodilo. V začetku je bilo vse čisto nagonsko. Ker je v televizijskem sprejemniku določeno število transistorjev in rezistorjev, sem vedel, da se bo nujno zgodilo nekaj novega, če jih povežem. Ne da bi imel kako predstavo o svoji bodoči usmeritvi, sem leta 1962 kupil trinajst televizijskih sprejemnikov.

črno-belih, in se nas skrivaj zaprl v neki atelje blizu Kölna. Imel sem občutek, da mi bo to vzelo kar nekaj časa.

Integriranih vezij tedaj še ni bilo. Lahko si torej rezal žice in pri svojem delu veliko eksperimentalno. Imel sem srečo, veste, kajti tehnika je bila tedaj še taka, da se je dalo z njo eksperimentirati. Pa poskusite to zdaj... Nemogoče!

Rad bi povedal nekaj, kar se mi zdi temeljnega pomena. Razlika med filmom in televizijo je v dejstvu, da je film slika in prostor, medtem ko pri televiziji ni prostora. Ni slike, ampak so samo črte, elektronske črte. Osnovni koncept televizije je čas. Slika na televiziji je elektronska slika, prepletana, na novo sestavljena slika na osnovi izredno hitrega spreminjanja določenega števila črt s snopom elektronov. Po proučevanju te slike sem odkril, da je stkana iz črt in na svoje odkritje sem bil zelo ponosen. Pri črno-beli televiziji so tri »izhodišča«: eno s štirimi milijoni nihajev, ki tvori svetlobno informacijo, se pravi sliko; a tudi 50 (v Evropi) oziroma 60 (ZDA, Japonska) nihajev po vertikali, hkrati s 15.000 nihajev na sekundo po horizontali. Tega pri filmu ni. Ko Godard govori o »resnici štiriindvajsetkrat na sekundo«, to velja le za film. Pri televiziji sploh ni resnice. In karkoli naredite, tudi slike ni. Vse je čista invencija, vse nastaja iz elektronskega in umetno ustvarjenega prepleta.

Tedaj sem kar precej vedel o elektroniki (danes vem veliko manj) in menil sem, da se s prvim izhodiščem ne da nič narediti. Kako naj bi se znašel s štirimi milijoni informacij na sekundo! Nasprotno pa je petdeset in petnajst tisoč nihajev drugih dveh izhodišč zelo nizko število, podobno številom zvočnih frekvenc pri hi-fi ali pri ojačevalcih, avdio generatorjih in filtrihi, ki se uporabljajo za proizvajanje elektronske glasbe. In tako sem se odločil uporabiti naprave, podobne avdio napravam, da bi nekaj naredil s slikami. Ne da bi se sploh

ukvarjal s štirimi milijoni nihajev. Sploh nisem vedel, da ti štirje milijoni nihajev dajejo svetlobno informacijo kameri. Kamere so bile predrage, da bi si lahko kakšno priskrbel, bil sem čisto brez denarja. Prva kamera, ki sem jo videl, je bila znamke Grundig in je stala petdeset tisoč mark. Pa še ta je bila najcenejša. Tedaj še nisem služil denarja, popolnoma sem bil odvisen od svoje družine. Ni me torej zanimala slika, temveč izdelovanje slike: tehnični in materialni pogoji njene izdelave, z drugimi besedami, vertikalna in horizontalna eksploracija. In s tega vidika bi lahko rekli, da sem bil veliko bolj »marksist« kot večina marksističnih režiserjev. K. O. Goetz ni uspel, ker se je lotil štirih milijonov nihajev. Jaz pa sem dobil takojšnje rezultate, ki so mi zelo olajšali izdelovanje še nikoli videne slike. Take raziskave so še danes, celo ob uporabi računalnikov, zelo drage. Zdi se mi nenavadno, da sem se prav jaz prvi spomnil na ta izhodišča za raziskave. Vse, kar sem tedaj odkril, ustreza grafičnim raziskavam s pomočjo računalnika, ki jih danes opravljajo pri Dolphin's Production v New Yorku. Jaz pa sem to odkril leta 1963. Ker sem menil, da nihče ne bo priznal, da sem to odkril jaz, sem januarja 1965 objavil shemo.

*Skratka, lahko bi rekli, da ste s svojimi raziskavami skušali najti procese deformacije televizijske slike. Zakaj vas deformacija te slike tako zanima?*

### Nam June Paik

Zame to ni deformacija, ampak konstrukcija slike. Veliko časa sem porabil s proučevanjem, kako naj bi elektronsko zgradil sliko. Deformacije me sploh ne navdušujejo. To je oblika *epoché*. Svetlobna informacija je kot *epoché*. *Epoché* je znamenit pojem, ki ga je vpeljal Husserl in ki pomeni odlog, postavitve svoje sodbe v oklepaj. Delam natančno isto kot pri fenome-

nologiji zavesti, kjer se nikdar ne sprašuje, če je esenca pred ekstenzenco ali obratno: ne postavljam si nobenega vprašanja o sliki, sprašujem se izključno o procesu. Že na začetku sem imel občutek, da ne more nihče predvideti, kaj bi se lahko zgodilo, če vzpostavim razmerje med dvema krogotokoma. Zelo me je mikalo, da bi to zvedel, dognal, kaj se bo zgodilo, in to je bilo zanimivo. Zato sem si rekel: začnimo in videli bomo . . .

*No, kljub temu pa je prostor televiziji mali ekran, ki reproducira drugi ekran, velikega, pravokotnik. Tisoči umetnikov in cineastov so ga uporabili in ga uporabljajo za pripovedovanje zgodb, pesnenje, posredovanje informacij v dokumentarnem smislu, itd. In glede na to, kaj naj bi torej predstavljale raziskave, s katerimi ste se ukvarjali?*

### Nam June Paik

Veste, pravokotnik pri televiziji je ameriški izum. Francoski televizijski sistem je spirala. Francoski sistem temelji na odstiranjju v spirali. Francozi so popolnoma nori! Česa vsega si ne izmislijo! Ampak v bistvu to ni tako noro, kot se zdi, ker . . . Kaj je prva televizija? Prva televizija, prva operativna televizija, je radar. Po tehnični plati sta radar in televizija eno in isto. 98-odstotno. In ker me je to zelo zanimalo, sem si kupil radar. In če je zame televizija isto kot radar, je to prav zategadelj, ker me ne zanima slika, ampak proces izdelovanja slike. Trenutno govorimo o dvosmerni televiziji: kabelski televiziji. To je danes najpomembnejše. Ko sami delate svoje slike, ni poudarek na dejstvu, da so dobre ali slabe, temveč na dejstvu, da gre za vaše slike. Če jih delate vi, ni več treba, da so dobre ali slabe. In to je, veste, zelo pomembno.

Trenutno so samo trije pomembni načini umetniškega delovanja: omamljanje, telefoniranje, ljubljenje. In ti so najbolj »razviti«, kajti vi ste tisti, ki počne te stvari. In vse, kar delate sami, je dvosmerna struktura. Revolucija, ki jo je prinesel video, je v tem, da se je televizija iz enostranskega komunikacijskega sredstva spremenila v dvosmerno. In z videom se lahko ukvarja prav vsak.

*No, nazadnje na ekranu vendarle ni karkoli, ko predvajamo kak vaš video izdelek. Kaj usmerja, vodi, opravičuje izbor vaših objektov? Zakaj taka slika in zakaj ne neka druga?*

### Nam June Paik

To je dobro vprašanje . . . Leta 1968 mi je Fred Barzyck, producent pri WGBH, predlagal, naj naredim neki program za televizijo. Pripravil je oddajo *Medium is the medium* in prosil me je, naj naredim nekaj z bostonskim simfoničnim orkestrom, nekaj, kar bi bilo lahko nov način posredovanja glasbe, koncertov. Pri realizaciji tega projekta so se možnosti uporabe mojega sintetizatorja neskončno razvile. Moj video sintetizator je zelo abstraktna naprava. Slike, ki jih producira, nimajo nič skupnega s klasičnimi, realističnimi slikami. Kot bivši pianist – zelo slab pianist – mislim v prstih in klaviaturah. Večina filmov misli zgodbe za pripovedovanje, ljubezenske romane, solze in jok. Jaz mislim izključno instrumentacijo, uporabo prstov, rok. Abstraktna manipulacija slike, ki se ji posvečam, se je začela s tem, kajti igrati na klavir pomeni igrati na instrument, ki je res temeljnega pomena. In delati z mešalcem slike je nekaj, kar imam v krvi. To je del moje izobrazbe. Uporaba sintetizatorja mi narekuje manualni pristop. Tako sem naredil dve zelo kratki stvaritvi, vsaka je tra-

jala kakih šest, sedem minut. Bili sta zelo abstraktni.

Nato so me prosili, naj naredim video program o Cageu. Čeprav sem dobro poznal Johna Cagea, sem bil vseeno paraliziran. Veste, nikoli nisem bil v kaki filmski šoli. Res je, da me delanje filmov ni nikoli zanimalo, ne za kino ne za televizijo. Imel sem se samo za skladatelja, neke vrste poklicnega avantgardista, ki se je naučil spraševati se o določenem številu novih smeri. Ko so me torej prosili, naj pripravim to oddajo, je bilo tako, kot če bi zahtevali od mene, naj vozim Boeing 747 potem, ko sem se naučil voziti Volkswagene. Ko sem jo realiziral, sem naenkrat prešel iz otroškega vrtca na univerzo.

*Kaj je bilo za vas najtežje?*

### Nam June Paik

Niti najmanjše izkušnje nisem imel glede realizacije televizijskih oddaj in videa. Na začetku sem se zadovoljil zgolj s prikazovanjem postopkov. Imel sem precej magnetoskopov, a nisem jih še uporabljal za snemanje. Rezultat ni bil nič več kot neke vrste kataliza. Video trakovi mi niso služili za to, da bi prišel do nekega končnega izdelka. Potreboval sem le pripravo za vaje s prsti, in to je bilo vse. Tako sem do leta 1969 pripravil izključno razstave v galerijah z instalacijami v zaprtih krogih, kjer je bilo moč videti samo te vrste slik.

Televizija in film sta taka tirana! Nobene svobode vam ne dopuščata: izbiro vam ves čas diktira nekaj drugega. Knjigo lahko berete tu in tam, preskakujete strani, se vračate nazaj. To je svoboda, svoboda, ki pripelje do konstrukcije. In do tega sem hotel priti: pri svojem delu z Johnom Cageom sem želel, naj ima umetnik popolno svobodo pri svojih izbirah. Naj izbere čas, ki ima več razsežnosti, ne le eno samo. Vse moje oddaje za televizijo sem realiziral tako rekoč s cevjo na sencih. A omogočile so mi, da sem se veliko naučil. Pri vsem, kar sem delal, sem ohranil popolno svobodo.

Vse do *Global Grove* so bili moji programi zelo abstraktni. Vzrok temu je bil, ker sem sovražil filme. Sovražil pa sem jih zaradi njihovih zame preveč realističnih barv. Barv, ki so se slabo mešale z umetnimi barvami. Ko sem jih poskušal pomešati, moram priznati, da sem najprej ravnal zelo sramežljivo, a to mi je omogočilo odkritje nečesa zelo pomembnega. Če predolgo delate umetno barvo s sintetizatorjem, se čez tri minute začnete dolgočasiti. Preveč abstraktno! Vstavite realistično barvo, čez minuto je vsega dovolj! Isto se dogaja z realističnim filmom. Celo Greta Garbo in Marilyn Monroe me dolgočasita, veste! Nasprotno pa tako eno kot drugo izboljšate, če z video pripomočki premešate ta dva tipa barv in dosežete posebne učinke.

*Vaše oddaje, celo manj abstraktne, kot npr. Global Grove ali Merce by Marcel, sploh niso podobne tistemu, kar televizija navadno predvaja . . .*

### Nam June Paik

Glavni vzrok je zelo praktičen. Kar se tiče stroškov, je produkcija mojih oddaj zelo poceni. Večina režiserjev porabi dva tisoč dolarjev na minuto. Posledica tega je, da običajna oddaja kaj hitro stane šestdeset tisoč dolarjev. In celo tisoč dolarjev na minuto je v Ameriki poceni. Jaz pa porabim le deset tisoč dolarjev za program, ki traja trideset minut. Vse doslej sem deset tisoč dolarjev, ki sem jih potreboval, našel sam. Ameriška televizija funkcionira tako, da zlahka dobite denar, če vas podpira kaka pomembna oseba, če vam zaupajo. Obi-

ščete prijatelje, združenja, in dajo vam denar. Prodajam lastno delo, a ne dobivam nikakršne plače. Sam se znajdem pri iskanju denarja in tako televizija dobi moje delo praktično zastonj. Imam krasnega prijatelja, ki je eden izmed programskih direktorjev, izjemnega človeka zelo odprtega duha. On bi hotel delati bolje, toda raven občinstva je zelo nizka. Zato ima težave pri zbiranju denarja, kljub temu pa skuša predvajati najboljše možne stvari. Ko lahko pokaže tisto, kar sem naredil je res zelo zadovoljen. Seveda, ti programi so predvajani proti polnoči, ko jih nihče ali skoraj nihče ne gleda. Na ameriški televiziji velja tovrstni modus vivendi: če jih nekaj nič ne stane, če dobijo vaše delo zastonj, direktorji programov lahko popolnoma svobodno izbirajo. Toliko bolj, če gre za barvne oddaje. Med enajsto in polnočjo je približno 100.000 gledalcev. Se pravi en odstotek občinstva. Za normalno televizijo je to zelo malo, ni dovolj. Z mojega vidika pa to ni slabo. Nisem kot Godard ali Nicholas Ray, ki lahko pritegneta milijone ljudi.

*Veste, Godard meseca avgusta verjetno tudi ni imel več gledalcev kot vi . . . Toda, kako ste prišli od del o abstraktnih objektih k delom o ljudeh, kot sta Cage ali Merce Cunningham?*

### Nam June Paik

Kot sem že povedal, ne spadam med tiste, ki pripovedujejo zgodbe. Z Mercom Cunninghamom sem delal, ker je moj prijatelj. Če bi bil z Jean-Paulom Sartrom ali Maom, bi delal z njima, brez večjih težav. Vedno v isti perspektivi. Ne da bi pripovedoval zgodbe, ampak bi se ukvarjal s procesom spreminjanja slike z mojim barvnim sintetizatorjem. Moj umetniški prispevek je v uporabi določenih tehničnih možnosti pri igranju s slikami na drugačen način.

*Vas zanima delo nekaterih filmskih eksperimentatorjev, na primer Snowa?*

### Nam June Paik

Seveda. Moj zelo dober prijatelj je. Ste videli njegovega *Rameaujevega nečaka*? Pet ur traja. Michael mi je v njem dal zelo pomembno vlogo. Glavna zvezda pa je Annette Michelson in je zaljubljena vame. Z Michaelom Snowom sva prijatelja od leta 1965. Preden je postal znan, sva bila njegova edina prijatelja Ken Jacobs in jaz. Bil sem prvi, kateremu je pokazal *Wavelength*. Leta 1965–66 njegova prva dela niso imela nikakršnega uspeha, nihče ni prihajal k njemu, jaz pa sem. Zdaj je obdan s skupino snobov, a jaz ne spadam mednje. O, ostala sva zelo dobra prijatelja in res ga občudujem.

*Kako so s tehničnega vidika realizirana vaša dela, namenjena TV?*

### Nam June Paik

No, to je zelo zanimivo tehnično vprašanje. To je verjetno tudi zelo koristno vprašanje za vašo revijo, kajti tehnika je odločilnejša od metafizike. Kar se tiče denarja, prodajam svoja umetniška dela, risbe galerijam in poučujem. Lahko se torej sam preživljam. Za oddajo pa potrebujem večje vsote. Če uspem poceni producirati, je to zato, ker doma, v lastnem studiu, opravičim večino dela. Kupil sem prenosno barvno kamero, poleg svojega sintetizatorja pa imam tudi montažno mizo Panasonic (3/4 palca). Gotovo najboljša investicija, v katero sem se kdajkoli spustil. Eno svojih najboljših del, *Video Buda*, sem prodal amsterdamskemu Stedelijk Muzeju in kupil te montažne naprave. To je boljše kot Buda . . . ha, ha! S tem sistemom lahko

zmontiram do 30 kadrov na uro. Zelo hitro dela. In v Ameriki stane le osem tisoč dolarjev! To je res najprimernejše za umetnike. Pa še sindikalnim problemom, ki jih imaš na televiziji, se tako izogneš. Lahko ga hkrati uporablja več umetnikov. Če ga še nimate, si ga ne najemajte, kupite si ga. Vreden je le mojo letno profesorsko plačo. Francoski umetniki bi morali zahtevati od vlade, da jim kupi dva ali tri. Rockefellerjeva fundacija in Umetnostni sklad ter svet države New York financirata ustanavljanje video centrov v različnih mestih oziroma delih države.

*Kakšen je vaš odnos do teorije medijev, posebej do Mac Luhana?*

**Nam June Paik**

Mac Luhana osebno nisem poznal, poznam pa njegovega sina. Prebrati pa moram vse njegove knjige. Časa za branje sploh nimam. Ravno tako je glede Umberto Eca. Nekomu je zaupal, da bi rad večerjal z mano. Ker pa nisem bral njegovih del, se mi z moje strani zdi neprimerno, da se srečam z njim. Zato sem mu sporočil, da nimam časa. Prebral bom torej njegove knjige in ga potem obiskal.

Ja... Mac Luhan je bil genij. Ukvarjal se je s teorijami. Jaz se nisem nikoli ukvarjal s teorijo zaradi teorije. Razlika med Mac Lahanom in mano je v dejstvu, da je njegova teorija izšla iz angleške srednjeveške filozofije – ki se še zmerom dobro drži, pri moji veri – medtem ko sem jaz vse skupaj odkrival sproti, pri delu z videom.

*Je kdo vplival na vaše raziskave?*

**Nam June Paik**

Na teoretski ravni je imel name bistven vpliv John Cage. Prepričan sem, da mora nekdo, ki je nor, nekaj narediti iz svoje norosti.

*In kaj je vaša norost?*

**Nam June Paik**

Ne vem. Pogosto imam migrene. Tedaj se moram lotiti dela. Če se ga ne, je prehudo.

*To ni slab odgovor.*

**Nam June Paik**

Toda to je res moj odgovor. Res me zelo pogosto boli glava in če nič ne delam, me še bolj boli. Veste, video ustvarjanje bi lahko oskrbovalo znanstveno fantastiko z dobrimi scenariji. V mislih imam zgodbo, ki jo je napisal neki Francoz, ne vem več, kdo. To je zgodba o paru, ki se odloči za preživljanje medenih tednov na luni. Težnosti ni. Ne moreta se ljubiti! Sijajno, ne? Bolje kot *Vojna zvezd*.

Z videom danes lahko zmanjšamo našo težnost. Ko delamo z video trakom, letimo, osvobodimo se težnosti. Z videom se nam ni treba premikati, naše misli in slike potujejo, ne potrebujemo več avtomobila. Tako je video v korist ekološkemu programu zmanjšanja porabe energije. Tako z ene kot z druge strani gre v bistvu le za premaganje težnosti. To ni znanstvena fantastika, to je samo bistvo videa. Če bomo z videom dosegli premaganje težnosti, potem ne bomo več potrebovali nafte, ne bo nam več treba sekati dreves. In, kdo ve, morda se bomo vrnili k naravi. Da, znova poudarjam, video je danes nekaj, kar se najbolj sklada z najnaprednejšimi idejami.

prevedel **Brane Kovič**

Op. prev.: Prevod je nekoliko skrajšana in prirejena verzija intervjuja, objavljenega v Cahiers du cinéma, št. 299, april 1979.

video

## ŠKUC- Forumova video produkcija

Dušan Mandić

**Come, come close to me, I tell you man you will see...**

Za označitev ŠKUC-Forumove video produkcije je potrebno vnesti vrsto distanciacij, kajti zožitev pomena na izdelek (video trak) je redukcija, ki oži polje interesa in obenem speljuje pozornost na »posamično«. Zato lahko spregledamo celoto, celoto v smislu vmetitve specifične prakse v družbeni kontekst. Potreba po refleksiji, kritični distanci, po vpisu ŠKUC-Forumove video produkcije v »tekst«, se kaže kot nujnost predvsem iz dveh razlogov:

● Čeprav lahko trdimo, da ima video produkcija na zahodu kratko »zgodovino«, niti dvajset let obstoja, ne moremo mimo dejstva, da ta zgodovina – zgodovina se zapisuje v tekst kot zgodovina interpretacij – pri nas skoraj ne obstaja. Razen dveh ali treh kratkih tekstov pri nas ne zasledimo kritičnega pisanja o videu, s tem pa tudi teoretična vmetitev medija v družbeni prostor in zgodovino ni mogoča.

● Drugi razlog je nedvomno bolj kompleksen, saj zadeva učinke ŠKUC-Forumove video produkcije. Z vpeljavo novih »vsebin« v video medij, kar je značilnost video produkcije osemdesetih let, se je pokazala potreba po »pravilni« interpretaciji te skozi medij predelane »realnosti«, kajti v nasprotnem primeru se bo ta »realnost«, ki je v končni instanci le *realnost temporalnosti video traku*, sprevrgla v nekaj drugega, v najslabšem primeru v politični eksces (kot v primeru televizijske »predstavitve« skupine Laibach na ljubljanskem TV omrežju).

Delovanje znotraj videa, ki je hkrati označilec in produkt vzpona medijske družbe, sodi v polje družbenega, in če naj kot umetnost ima kak učinek, bo tega doseglo le v razmerju do Drugega, ki je tu vpisan v podobi lastne prakse in njenega razmerja do kulturne hegemonije lastnega časa. Se več, umetnost je možna samo, če se vpišuje, po Gramscijevih besedah, »v drugo stran, zoper kulturno hegemonijo časa«. Prav to, kar Gramsci imenuje »druga stran«, ta nemogoči moment, ki ga družba, če se hoče vzpostaviti kot oblast, nujno prezre, potlači kot simptom; potencialna revolucionarnost mladih, ki se lahko udejani le v kulturni sferi, je najbolj izražena v mladinski alternativni kulturi. S pojavom punka, stila mladinske subkulture, ki zaživi prav skozi alternativni način življenja in zabave mladih ter z delovanjem nekaterih kulturnih organizacij – ŠKUC, Foruma in Radia Študent – z delovanjem alternativnega kluba FV, z organizacijo koncertov, diskó večerov s projekcijami filmov, z raz-

stavami, produkcijo in distribucijo glasbenih kaset, fanzinov, z nakupom video opreme in otvoritvijo video kluba – šele v sklopu vseh teh dejavnosti alternativnih kulturnih organizacij je mogoče poiskati reference do svetovne video produkcije osemdesetih let.

V tujini uveljavljeni termin »video art« (video umetnost) ne opredeljuje ali določa strukture umetniškega izraza, pač pa pomeni *samo* uporabo video tehnologije (kamera, rekorder in dodatne tehnične priprave). Prav ta »stilna« neopredeljenost videa nujno zahteva kritično obravnavo, drugače se lahko zgodi, da bomo v kratkem pod imenom video art med drugimi gledali uradni, predpisani TV program. S to problematiko stilne neopredeljenosti videa smo se lotili ključnega vprašanja, vprašanja samega konstituiranja video umetnosti. Čeprav se je na začetku v Združenih državah razglašal za obliko politične in estetske opozicije do komercialnih TV žanrov in bolj tradicionalnih oblik umetnosti, se je ves čas konstituiral prav v razmerju do televizije in aktualnih stilov znotraj »tradicionalnih oblik umetnosti«. V drugi polovici šestdesetih let in v sedemdesetih letih zasledimo video aktivnosti, ki se navezujejo na izkušnje slikarstva, skulpture, fotografije, filma, glasbe in literature. V razmerju do teh umetnostnih vrst je bil video opredeljen kot konceptualni, idejno orientirani, perceptualni, narativni, avtobiografski, performance, grafični, dokumentarni itn.

Kljub vpeljavi nekaterih stilnih opredelitev video aktivnosti v tekstu lahko trdimo, da je osnovna značilnost video produkcije sedemdesetih let *formalistični pristop k mediju*, ki je omejeval distribucijo in projekcijo video trakov na galerije in zelo majhno število konzumentov.

Video osemdesetih let je dobil *množično razsežnost* zaradi povezave s paralelnim rockovskim in alternativnim glasbenim dogajanjem – snemanje video kaset glasbenih skupin – in s tem postal sestavni del alternativne kulture in mladinskih kulturnih centrov. Obstaja vrsta alternativnih centrov, v katerih je zabava prevzela podobo kulture: v New Yorku (The Kitchen, White Columns, Danceteria), v Londonu (I. C. A.), v Rimu (Ex Mattatoio, kjer se je septembra 1983 predstavila tudi ŠKUC-Forumova video produkcija) itn. Nedvomno sta *vpliv glasbe na video* in obratno najpomembnejša v tem še ne dojetem razmerju, ki je sprožilo vrsto različnih učinkov. Ker tokrat ne nameravam obravnavati fenomena rock videa in njegovega razmerja do televizije, ker zasluži posebno analizo in s tem poseben tekst, naj samo

opozorimo na MTV (Music Television), najbolj gledano kabelsko televizijo v New Yorku, ki že dalj časa oddaja glasbeni video program nepretrgoma štiriindvajset ur dnevno.

Sestop videa iz visoke v množično kulturo, iz galerij v mladinske centre in klube, pri naša vrsto sprememb v kontekst, v katerega se je vmešal video prejšnjega desetletja. Tako zasledimo naslednje spremembe:<sup>1</sup>

- interes za zabavo namesto hermetične resnosti,
- evidentna in inherentna politična akcija namesto politične retorike,
- insistiranje na ukinjivi razlike med show bussinesom in visoko umetnostjo,
- manipulativnost namesto kontemplativnosti,
- hitrost in ne dolgočasnost,
- vizualnost in ne lingvističnost,
- antropološkost in ne historičnost,
- ukvarjanje z manjšinami in kulturo delavskega razreda, ne pa s kulturo srednjega razreda,
- sporočilo je na površini in ne v globini,
- video dela temeljijo na »parcialnem« in ne na »celoti«,
- so komična (posmehovalna) in ne tragična,
- se ukvarjajo s popularno umetnostjo in njenim transcendiranjem.

Dejstvo, da se tovrstna video produkcija proizvaja v subkulturnih centrih, določa izhodišča in cilje te produkcije. Kvaliteta video tehnologije, sistema VHS (ki je najcenejši) v primeru ŠKUC-Forumove video produkcije, nikakor ne zmanjšuje pomena končnih produktov, video trakov, saj kvaliteta »slike« nikakor ne vključuje kvalitete »pomena«. Interpretacije ŠKUC-Forumove video produkcije, ki se bodo sklicevale na dvojnico amaterizem/profesionalizem, bodo samo povnanjile mehanizem vladajoče ideologije, ki z opiranjem na tehnologijo od videa pričakuje zgolj prispevek k razmnoževanju »umetniško« proizvedenih, inovativnih medijskih raziskav, ki bodo v končni instanci funkcionirale tako, da bodo vladajoči ideologiji in njenemu medijskemu predstavniku, tj. televiziji dajale najmodernejšo estetiko. Prav nasprotno od te pričakovane pasivne vloge *odlagalca pogleda* mladinska subkulturna scena – spomnimo se ekscesov v zvezi s pojavom punka – in njena video produkcija »zahteva pogled«. V tej točki se ta produkcija kaže, seveda samo v svoji pojavi obliki, v vlogi ekshibicionista, saj načelno deluje tako, da hoče vzbujati nelagodje in odpor pri gledalcu. Z vpeljavo novih pomenskih kodov, ki skozi različne pristope k video mediju – s premeščanjem pomena, s prilaganjem posnetega televizijskega materiala, s serijsko ponovitvijo izbranih slikovnih segmentov, z vpeljavo »nenaravne seksualnosti« (pornografije, homoseksualnosti, lezbijštva) itn. – razkrivajo obscenosti znotraj predpisanega, dominantnega »pogleda«, se ŠKUC-Forumova vi-

deo produkcija vpisuje v drugo, narobno stran »že vseskozi« medijsko posredovane družbene normalnosti.

Četudi so video trakovi, obravnavani v tem tekstu, le del kompleksne alternativne kulture, za katero je značilno *družbeno angažirano audio-vizualno raziskovanje*, bi bila napaka, če bi vse video prijekte obravnavali na uniformen način ter s tem zabrisali pomembne razlike med njimi, ki hkrati proizvajajo različne učinke.

#### MEJE KONTROLE ŠT. 4 – video:

##### »Grožnja prihodnosti«

»Umetniki so producenti kulture – oni proizvajajo pomenjenje.« Enostavneje bi bilo reči, umetniki proizvajajo umetnost, toda to nam ne da nobene dejanske informacije. Bolj primerno je reči, da vse družbe producirajo in kultivirajo pogoje, skozi katere vzgajajo oblike kulturne prakse – umetnost in umetnike – ki pa je potrebna kot podpora vladajoči ideologiji posamičnega sistema, čigar funkcija je narediti sistem kontrole neviden. V takšni situaciji imajo umetniki, ki se zoperstavljajo dominantnemu »pogledu« lastne družbe, kaj malo izbire, razen da poizkušajo povnanjiti kontrolo ter jo s tem narediti vidno za analizo.<sup>2</sup>

»Grožnja prihodnosti je grožnja dominacije, grožnja izolacije, psihične nemoči, histerije in totalne kontrole. Grožnja prihodnosti je orwellovska nemoč, ki se ne sprizajni sama s seboj, ampak si daje poguma vsaj z zavestjo o sami sebi.«<sup>3</sup>

Onstran videza ni stvar na sebi, pač pa pogled. Kolikor ima video opraviti z videzom, vizualnim (in vemo, da se vizualno nanaša na stoletja dolgo zahodnoevropsko tradicijo likovnih umetnosti), smo pred ekranom postavljeni pred »pogled«, pogled Drugega, utelešen v reprodukciji video traku na monitorju. Smo gledana bitja in v tem smislu lahko dojamemo ekran kot metaforo očesa. Funkcija slike je v odnosu do pogleda: Hočeš gledati? Prav, glej tole! Nedvomno je to, kar vidimo, narejeno za nas, toda naj takoj opozorim na razliko med vsaj dvema različnima pogledoma, ki smo jo že vpeljali v tekst in ki se na eksemplarni način kaže v video *Grožnja prihodnosti*<sup>4</sup> skupine Meje kontrole št. 4.<sup>5</sup>

Video poteka nekako takole: Ob glasbi skupine %ello (Pin ball cha cha) in pevcu, ki nas vabi h gledanju (»Come, come close to me, I tell you man you will see . . .«), smo skozi fotografijo, diapozitiv in ples igralke pred ekranom postavljeni v pozicijo *peep show*. S spremembo svetlobe, z novim diapozitivom podvojene fotografije starejšega moškega je na monitorju prisoten še en »pogled«, pogled »zakona«, ki se pozneje s spremembo kadra transformira v senco sedeče oblečene ženske figure. Naslednja sekvenca videa nam kaže dve ženski pred televizijo v dnevni sobi ob gledanju večernega TV programa. Priča smo stereotipnemu ljubezenskem prepiru »normalnega« para. Zopet rez kadra, ki v prvi plan monitorja postavi inscenirani te-

levizijski program, v katerem spet srečamo obe igralki. Ob izmenjavi slikovnih planov (obrazi, figura) ter glasbi edine ljubljanske alternativne ženske skupine, Racija v kliniki merktor, se na ekranu poleg slike in zvoka vrstijo naslednji napisi: TAKE ME I'M %OURS; D'%A THINK I'M SEX%; %OU LOST %OUR LOVING FEELING . . . V zadnji kader nas popelje napis KAPITAL PUNISHMENT čez ves ekran. Temu sledi dialog igralk, posnet v kopalnici, o zaslišanju na policijski postaji v zvezi s prvim ljubljanskim fanzinom, pisanim grafitov po ljubljanskih ulicah in umetno skonstruirano naci-punk afero. Konec.

Začetno »vizualno ugodje«, ki ga *Grožnja prihodnosti* skozi pogled doseže pri gledalcu, je uravnoteženo s »spoznavnim šokom« v zadnjem kadru videa, ko fantazmatško realnost seksualnega objekta, na katerega je skozi pogled pripeta gledalčeva želja, nadomestijo ideološke implikacije »travmatičnega realnega«. Strukturno videa oziroma njemu imanentni postopek prehajanja iz ene scene v drugo lahko zasledimo v analognem procesu, ki se odvija v sanjah. Čeprav so sanje realizacija želje, se vdoru motečega, travmatičnega realnega ne morejo upreti. Trenutek »prebujanja« zaznamuje neznosni udar »drugačne« realnosti, ki jo moramo poiskati onstran sanj, »v tistem, kar so sanje omotale, ovile, kar so nam prikriale, zadaj za mankom predstave, od katere je v sanjah ostal le nadomestnik«. Tam je tisto realno, ki bolj kakor katerokoli drugo obvladuje naše dejavnosti in *Grožnja prihodnosti* nam ga kaže.

Tema sodobne umetnosti, če je le-ta sploh možna, nikakor ni »sanjsko«, »nezavedno«, kakor ga paranoično definirajo popularne likovne kritike, ko pišejo o »novi podobi«, pač pa, kot nam sugerira skupina Meje kontrole, predvsem samo »prebujanje«, tisti travmatični nevzdržni moment, ko izstopamo iz sanj, da bi nadaljevali s sanjami v budnem.

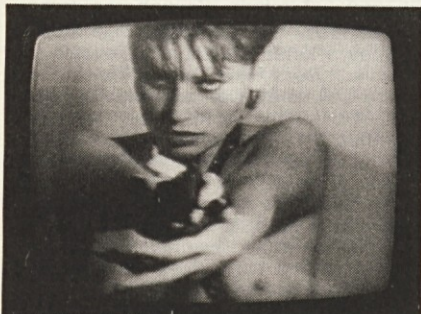
Poleg tega, da anticipira že prej naštete spremembe znotraj video medija, značilne za osemdeseta leta, skupina Meje kontrole št. 4 gradi video izraz skozi igro in dialoge dveh igralk, umetno konstruirano scenografijo, uporabo fotografije, diapozitivov in umetno inscenirani TV program.

#### FV VIDEO – video:

##### »Jugoslovanski sen«

»Z naraščajočo teatralizacijo videa in performansa sredi sedemdesetih let ter imanentno teatralično težnjo po narcisistični estetizaciji nam postaja jasno, da se fokus video aktivnosti politično zavednih umetnikov obrača k televiziji.«<sup>6</sup> Za razumevanje in pravilno interpretacijo video aktivnosti skupine FV<sup>7</sup> je odločilnega pomena obrat k množični kulturi in uporaba ter predelava zvočno-vizualnega materiala nacionalnega televizijskega programa.

Meje kontrole št. 4: Grožnja prihodnosti



Borghesija: On



FV: Obnova



## GLEDALEC

»Kino ne ureja nikakršne strukture alienacije, marveč prej strukturo realizacije in prilastitve nekega realnega, ne pa možnega: to realno je gledalec.«

Gledalec, o katerem in s stališča katerega govori Jean-Louis Schefer v knjigi *L'homme ordinaire du cinéma* (*Navadni človek iz kina*), seveda ni gledalec, ki je predmet statističnih, ekonomskih ali socioloških analiz: njihov gledalec je striktno množinski, to je občinstvo kot del populacije, ki obiskuje kino. Občinstvo je kajpada še kako pomembna sestavina kinematografske institucije in te analize ga tako tudi obravnavajo — namreč v funkciji rentabilnosti obratovanja kinematografske institucije. To vsekakor ne velja za vse, saj ne manjka kritičnih pristopov, ki se v glavnem znašajo nad 'politiko' kinematografske institucije in raziskujejo občinstvo kot njen manipulacijski objekt. Pri nas so še posebej priljubljene raziskave določene kategorije občinstva — mladine, ki ji sociološke ankete zastavljajo vprašanja, kakšne filme najraje gleda, s katerimi liki se identificira, ali te like tudi v vsakdanjem življenju imitira ipd.

Tu nam potemtakem ne gre za tega množinskega gledalca, občinstvo, marveč za gledalca kot subjekta individualnega, psihološkega in estetskega izkustva — tj. izkustva, ki je v samem jedru konstituiranja filma kot 'estetskega objekta'. Ta trditev ima nemara prizvok fenomenološke estetike, vendar bi ji lahko poiskali še veliko bolj oddaljen vir. Vprašanje filmskega gledalca, ki mu sodobna filmska teorija posveča tolikšno pozornost, je namreč tako staro kot filmska teorija sama. Knjiga, ki velja za prvo filmsko-teoretsko delo, *The Film: A psychological study. The Silent Photoplay in 1916* (*Film: Psihološka študija. Nema fotodrama v 1916*) Huga Münsterberga, si zastavi tale raziskovalni cilj: s kakšnimi mentalnimi sredstvi *photoplay* vpliva na gledalca? To pa seveda pomeni, da se je filmska teorija s tem 'izvornim' vprašanjem zastavila kot edina umetnostna teorija, ki se ni omejila zgolj na proučevanje svojega objekta, marveč je konstituirala objekt 'v korelaciji' s subjektom, tukaj gledalcem, in ga celo definirala kot replikacijo mentalnega mehanizma. Tako nam filmska teorija že na samem svojem začetku dopoveduje, kako jo je očaralo odkritje, ki je v filmu, temu poganjku tehnike reprodukcije, zagledalo takorekoč 'drugobit duha' ali vsaj napravo, ki je nekakšno utelešenje človeškega duha. Pri Münsterbergu sicer še ne zasledimo podobnih mašinskih metafor, zato pa Jean Epstein kakšnih 30 let za njim prav nič ne okleva primerjati film z robotom.

Hugo Münsterberg (1863 — 1916) je v Leipzigu študiral pri utemeljitelju eksperimentalne psihologije Wundtu. Ameriški psiholog in filozof William James ga je povabil v ZDA, kjer je kmalu zaslovel kot oče aplikativne psihologije in si pridobil ugledne prijatelje tudi med politiki (Woodrow Wilson, Th. Roosevelt) in industrialci. Knjigo o filmu je napisal malo pred svojo smrtjo in le slabo leto zatem, ko je skoraj celo poletje preživel v kinodvoranah; to je bilo njegovo prvo in edino filmsko izkustvo, ki pa je povsem zadostovalo za teorijo, docela izvirno, saj ni imela na razpolago nobenega relevantnega zapisa o filmu. Kljub temu je Münsterbergova knjiga o filmu oziroma o *photoplay*, kot ga imenuje, v ZDA ostala skoraj brez odmeva, kar dokazuje že dejstvo, da je ponovno izšla šele leta 1970.

Filmi, ki jih je Münsterberg videl, so bili vse prej kot na zgledni estetski ravni, vendar to za neokantovca ni bila nikakršna ovira, da ne bi konstituiral filma kot idealni estetski objekt. Ne glede na svojo empirično raznolikost, film že povsem izpolnjuje temeljni (kantovski) estetski pogoj, ki je v tem, da »predmet postane lep, ko je osvobojen vseh vezi z realnostjo« (Münsterberg, op. cit.) in ne vzbuja nikakršnega praktičnega apetita ali interesa. Film izpolnjuje ta pogoj po svoji strukturi, ker je — celo v večji meri kot druge umetnosti, zlasti gledališka, ali vsaj tako kot glasba — premagal masivno težo fizične realnosti in njene kategorije prostora, časa in vzročnosti: film je premagal kategorijo prostora, ker zmore poljubno menjavati prizorišča in istočasno prikazovati dogodke, ki se odvijajo na različnih mestih; kategorijo časa je premagal z možnostjo obnove preteklosti in vizije prihodnosti ter s prepletanjem obeh časov s sedanostjo; kategorije vzročnosti pa se je rešil s tem, da lahko prekine neko serijo dogodkov s prizorom, ki pripada drugi seriji, pri čemer ta novi prizor nastopa kot učinek, ki mu ne vidimo vzroka. S tem trojnim podvigom je film svojevrstna manifestacija »zmage duha nad naravo.« (Münsterberg): *photoplay*

nam namreč pripoveduje neko zgodbo tako, da »preseže forme zunanjega sveta — čas, prostor, vzročnost — in prilagodi dogodke oblikam notranjega življenja — pozornosti, spominu, imaginaciji, emociji«.

To trditev bi lahko predstavili tudi kot stičišče med prvim psihološkim in drugim estetskim delom Münsterbergove knjige. Estetika tedaj na filozofski ravni utemeljuje in potrjuje dognanja, ki jih je na znanstveni ravni postavila eksperimentalna psihologija, pri čemer si to vzajemno prekrivanje daje pod vzglavje gledalčeve glavo. Prvi del knjige je skoz klasične psihološke rubrike zaznave, pozornosti, spomina, domišljije in emocije izdelal psihologijo gledalca, ki postane v drugem delu subjekt ustanovitve filma kot estetskega objekta. Gledalec je tisti, ki zanj film idealno funkcionira: od najbolj elementarnega nivoja reprodukcije gibanja pa do višav fikcionalnega veselja filma je vse prirejeno tako, da posnema in zastopa delovanje gledalčevega duha: »Človeški duh razvija spominske in domišljijske ideje, ki v gibljivih slikah postanejo realnost.« To je seveda še zmerom realnost ideje, kajti »v filmu ne vidimo objektivne realnosti, marveč produkt našega duha«. In ko se gledalec ogleduje v tem »duševnem zrcalu«, ga spreleti estetski užitek, ki je — kot trdi Münsterberg — v tem, da je masivni zunanji svet zgubil svojo težo in se uklonil mentalnemu zamahu, ki prileti z gibčnostjo podob, spominjajočo na »lahkotnost glasbenih tonov.«

Münsterbergova knjiga je še danes dovolj pomembno delo o problemu gledalca, saj so v njej zajeti skoraj vsi vidiki, ki jih obravnavajo tudi sodobi posegi z različnih teoretskih izhodišč. Tako Münsterberg že na prvih straneh psihologije *photoplay* odkrije to, kar bodo prav potrdile šele kasnejše teoretizacije: da je zaznavanje filmskega gibanja psihološki fenomen, ne pa stvar fiziologije. Glede tega je dolgo prevladovala prav fiziološka razlaga (najdemo jo tudi v Sadoulovi *Zgodovini filma*), ki je pojasnjevala vtis gibanja kot posledico t. i. vztrajnosti mrežnice: po tej razlagi se vsaka faza gibanja nekega objekta vtisne na očesni mrežnici za nekaj delcev sekunde dlje kot traja sama percepcija, in se spoji z naslednjo, ki se prilepi na prejšnjo. Na tem fiziološkem dejstvu so temeljile znane optične igrache, denimo, John Parisov tavmatrop (iz leta 1827), ki ga omenja tudi Münsterberg, da bi dokazal efekt »naknadne podobe«, *after image*: tu gre za to, da oko v menjavanju slik ne zazna prekinitve oziroma nadomestitve ene negibne slike z drugo, marveč zazna zgolj menjavanje samo, kot »naknadno podobo«, ki je prav podoba gibanja. (Tehnika tavmatropa uporablja karto z dvema slikama, z eno na sprednji in drugo na hrbtni strani: če karto hitro zavrtimo okoli njene osi, se obe sliki združita v eno, tako dobimo jezdeca na konju, če sprednja slika kaže jahača in hrbtna konja.)

V kinu oziroma za zaznavanje filmskega gibanja pa taka naknadna podoba ni več dovolj. Münsterberg navaja ugotovitev eksperimentalne psihologije, da je videnje gibanja edinstveno izkustvo, ki je lahko povsem neodvisno od dejanskega gledanja menjave zaporednih položajev. Toda ta ugotovitev spominja prej na dognanja Gestalt psihologije, ki je prekinila s paralelizmom med dražljajem in zaznavo ter se z odkritjem znanega fenomena »fi« posvetila pojavom navideznega gibanja. Tako se Münsterberg sklicuje na eksperiment (podoben Wertheimerjevemu), ki potrjuje zaznavo gibanja neodvisno od zunanjega dražljaja; to ga privede v bližino gestalt-psihološkega stališča, da se zaznava ne omejuje na registracijo tega, kar ji je predpisano z vizualnimi dražljaji, marveč te dražljaje tako preuredi, da sama vzpostavi homogenost vidnega polja. Zaznava je potemtakem predvsem mentalna in pomenska aktivnost, in v filmu — trdi Münsterberg — kjer gibanje v primerjavi z gibanjem v gledališču »ni realno«, je bistveni pogoj za videnje gibanja gledalčeva »notranja mentalna aktivnost, ki zedinjuje ločene faze v idejo povezanega dejanja.<sup>2</sup> Gibanje v filmu ni realno, vendar je navzoče — navzoče kajpada kot realno odsotno in imaginarno prisotno. Navzoče je kot podoba — ali kakor pravi Münsterberg — »mešanica dejstva in simbola«.

To »mešanico« bi prav lahko pripeli na stroj fetišistične utajitve, ki jo Octave Mannoni povzame v formuli »dobro vem . . . , pa vendar . . . « (»Je sais bien, mais quand même . . .«, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, 1969, Paris). Gledalec dobro ve, da gibanje v filmu ni realno, marveč predstavljeno, pa vendar ga vidi, zaznava, in ga potemtakem ne more zanikati. To formulo pravzaprav najdemo že pri Münsterbergu, ki verjame, da v kinu nismo nikoli prevarani: zavedamo se gibanja, vendar ga nimamo za realnega. Tako se zdi, kot da bi gledalec nekoliko spodmaknil fetišistično pozicijo, ki jo — po Freudu — določa zanikanje realnosti oziroma utajitev zaznave, da mati nima penisa; v utajitvi preživi verovanje, da ga (penis) mati vendarle ima, tako da postane fetiš »znamenje zmage nad grožnjo kastracije in znamenje zaščite pred njok« (Freud, »Štirje spisi o psihologiji nezavednega«, v zborniku *Psihoanaliza in kultura*, DZS, 1981, Ljubljana). Utajitev materinskega falosa začrta model vseh drugih utajitev realnosti in predstavlja izvor vseh kasnejših transformacij verovanja. Bržkone tudi filmskega verovanja, pa čeprav Münsterbergov gledalec verjame, da ni prevaran. V tem je pravzaprav jedro zadeve: gledalec sicer prav dobro ve, da v kinu ni priča realnosti, marveč predstavam, pa vendar se pusti prevarati in verjame v kinematografsko simulacijo realnosti, ne da bi zato moral utajiti zaznave. Prej nasprotno, saj gledalca celo vznejevolji, če v filmski fikciji zazna kakšen spodrselj v hlinjenju realnosti ali kakršnokoli malenkostno hibo, ki popači režim verjetnosti (seveda so filmi, ki namerno pačijo režim verjetnosti, vendar morajo to početi na dovolj utemeljen ali, bolje, verjeten način, sicer jim gledalec ne verjame). To pa seveda pomeni, da v kinu prav zaznave utrjujejo vero v realnost, in sicer zato, ker so edino zaznave realne, čeprav ne zaznavajo nič realnega: gledalec zaznava dozdevke, fantome objektov, podobe, predstave, toda predstave, ki se prek zaznav dajejo kot realnost.

Münsterbergovo »mešanico dejstva in simbola«, ki sicer opredeljuje gibanje v filmu, bi v polju filmske teorije torej lahko šteli za prvo metaforo razcepa med (realno) vednostjo in (simbolnim) verovanjem, razcepa, v katerem se gledalec premetava kot nejeverni lahkovernež. Tu bi nam Lévi-Straussova etnologija postregla z dokazom, da se ta gledalec ne vede skoraj nič drugače kot otroški domorodec plemena Hopi, ki verjame v maske oziroma duhove. Tudi ta mladi domorodec uporabi Mannonijevo formulo in si reče: dobro vem, da Kacina niso duhovi, marveč moji očetje in strici, pa vendar so Kacina-duhovi tukaj, medtem ko moji očetje in strici plešejo. Ta etnološki primer, ki ga Mannoni povzema po Lévi-Straussu, lepo pokaže, da magično verovanje ali verovanje v duhove lahko vznikne šele iz utajitve (realne) vednosti, da se za maskami duhov skrivajo navadni strici. Vendar niso otroci edini, ki tako radi verjamejo v maske, čeprav je morda res – kot trdi Edgar Morin (*L'homme imaginaire du cinéma*) – da si skupaj z nevrasteniki in primitivci delijo »magični svet« in zlahka razumejo film. Dejali bi raje, da nam otroška lahkovernost pomaga pri utajitvi naših lastnih verovanj, kar pomeni, da so otroci nekakšna opora našim verovanjem, ki jih kinematografski dispozitiv tako umetelno reproducira: kot da ni tudi gledalec v poziciji, kjer prav dobro ve, da so maske, ki poplesujejo na ekranu, igralci iz krvi in mesa, pa vendar verjame v like, ki jih utelešajo, in v dogodke, v katerih nastopajo. (S)lepilo verovanja je zvarjeno prav iz utajitve vednosti, da realnost ‚manjka‘ oziroma je potvorjena. Ta utajitev pa je obenem pogoj ‚estetskega užitka‘, a ne le pri Münsterbergu, saj jo najdemo še lepo ohranjeno v tejle Bazinovi formulaciji: »Za estetsko polnost filmskega podjetja je potrebno, da lahko verjamejo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni (podčrtal André Bazin, »Montage interdit«, v *Qu'est-ce que le cinéma*, 1975, Paris).

Etnologija pa nam lahko ponudi podoben primer tudi za filmske delavce: gre za šamana, ki se seveda prav dobro zaveda vseh trikov in prevar, ki jih uporablja pri svoji čarovniji, pa vendar se mu lahko pripeti, da ga povsem očara in uroči drugi šaman, ki je večš istih trikov in prevar. Prevarant se tako sam prevara oziroma si sfabricira dobro vero v lastno početje. Filmskega režiserja sicer nočemo imeti za prevaranta, pa vendar . . . mar ni tako, da mu pogosto pri-skrbi vero v to, kar počne, ali ga celo napelje k temu početju, prav drugi režiser, ki ga očara s svojim mojstrstvom (tovrstnih biografskih pričevanj je nič koliko).

Povod za ta ovinek je bilo gibanje, ker je prav gibanje tisto, ki ‚oživlja podobe‘ in je v največji meri zaslužno za gledalčevo verovanje v realnost filmskega vesolja. To je še posebej prizadevno skušala dokazati prva znanstveno zasnovana filmska veda – filmologija: tako je med številnimi filmološkimi avtorji, ki so obravnavali gibanje v zvezi z vtisom realnosti, Jean-Jacques Rinièri v članku »Vtis realnosti v filmu: fenomen verovanja« (Filmske sveske, št. 1, 1970) zapisal, da se »vtis realnosti in fenomen verovanja predstavljata kot dojemanje gibanja«, ker se prav v gibanju potrjuje realnost in obenem utrjuje naše verovanje v realnost filmskih dogodkov. Refleksivni zavesti se sicer filmofanska realnost in ekransko gibanje kažeta kot kvazi-realnost in kvazi-gibanje, »vendar sta tako ta realnost kot to gibanje dojeta kot taka po zaslugi spektakelske spontanosti, kar pomeni, da sta predmeta verovanja«.

Gibanju so zapeli hvalnico skoraj vsi filmski teoretiki, ki tudi niso veliko oklevali, da mu ne bi prisodili vloge ‚bistva‘ filma ali vsaj njegove ‚magične formule‘: tako je, denimo, za Kra-cauerja gibanje »alfa in omega filma«, medtem ko je za Edgarja Morina »mana filma, njegova duša«. In če se zadržimo pri Morinu, moramo še dodati, da se filmu s pomočjo gibanja posreči »popolna iluzija realnosti, a taka popolna iluzija bi že lahko veljala za realnost samo (*L'homme imaginaire du cinéma*). Gibanje je namreč »odločilna sila realnosti« in tako obdari filmske slike s »telesno realnostjo«. Pri tem pa Morin ne zanemari gledalca, ki ima – tako kot za Münsterberga – odločilno vlogo, čeprav se je ne zaveda: »Gledalec se pogosto ne zaveda, da on sam – ne pa gibljive slike – vzpostavi globalno videnje.« Tako kot Münsterberg je tudi Morin prepričan, da za gledanje filma ni dovolj le ‚fizično oko‘ – tu je še neko ‚notranje oko‘, ki ga Morin imenuje »psihološko videnje«: temu vlada oko, ki je nekako ločeno od telesa in kroži zunaj njegovih ovir – »kot da vidi zunaj meja vidnosti očesa«.

Mi bi dejali, da je to Morinovo »psihološko videnje« prav pogled, ki predstavlja zmago nad očesom. V dialektiki očesa in pogleda – trdi Lacan – ne gre za koincidence, marveč v bistvu za slepilo. Subjekt se kaže, a daje videti kot nekaj drugega, kar je, in kar mu dajo videti, ni tisto, kar hoče videti. Pogled sega onstran vidnega oziroma videza, vznikne na narobni strani zavesti, ki daje subjektu iluzijo, da se vidi, da se vidi. Pogled – kakor subjekt, ki sanja – ne vidi, marveč sledi – sledi temu, kar mu kaže želja, ki jo žene izpadli, zgubljeni objekt, rana simbolne kastracije. Pogled sega onstran videza, toda onstran videza ni nič oziroma nič drugega kot prav manko objekta, čista zguba. Vse je potemtakem na površini, tudi ta nič, ki nastopa kot madež: madež je tisto, kar preči razvidni red stvari in ždi kot skrivna groza, grožnja, ki preti z izničenjem subjekta. Madež je past, ki se vanjo ujame pogled in njegov otrpli, prebledeli subjekt.

Car Ivan v Eisensteinovem filmu *Ivan Grozni* ni videl skrite Evfrozine, ki je na obzidek nastavila zločinsko kupo, toda njegov pogled je ujel to kupo in ga napeljal, da jo je ponesel k ustom bolehne carice Anastazije. Ob njeni krsti si v blede grozi zapriseže, da bo postal »Grozni« – kot da bi potreboval caričino smrt, da bi se mu želja ‚izpolnila‘. Ivanov pogled, ki je krožil po caričini spalnici, je našel, kar je iskal, prav kolikor ni videl Evfrozinine kretnje. Zločinska kupa se je za Ivana pojavila nekako sama od sebe, pravzaprav tako, kot da bi jo tja postavil njegov pogled. In v luči tega pogleda se tudi razreši protislovje Ivanove trdilno-nikalne izjave: »Sam sem. Samo tebe še imam.« Torej še nisem sam, ker si mi samo še ti napoti, da bi v grozi tvoje zgube vladal sam.

Gledalec je v tej režiji zločina edini, ki je ‚vse videl‘, ker je pač postavljen na mesto pogleda od zunaj. Toda ta njegov pogled od zunaj je določen znotraj same fikcije s pogledom Evfrozine, ki je prav tako na neki način zunaj: Evfrozina ždi kot zlovešči ptič za obzidkom, ki kakor nekakšna rampa loči ‚gledališko‘ sceno zakonske spalnice od njene zunanosti. Evfrozina se torej priplazi k rampi kot gledalec, toda gledalec, ki bi rad storil zločin. Obenem pa je gledalec, ki bolj posluša kot gleda. Če bi preveč gledala, bi jo opazili, in s tem bi nehala biti gledalec. Zato se njen pogled ravna po sluhu, kar je dober dokaz, da za pogled niso nujne oči. Evfrozina le enkrat skrivaj pogleda čez obzidek, toda tedaj kader ne pokaže tega, kar vidi, ne prevzame njenega subjektivnega vidika, pač pa se njen pogled montažno izmenja s pogledom Anastazije, prikazane v velikem planu. V tej izmenjavi dveh velikih planov je izvršeno videnje, da bi se srečala oba pogleda – pogled žrtve in pogled zločinca: Evfrozina namreč tvega pogled čez obzidek šele tedaj, ko je že postavila kupo s strupom na obzidek – s kretujo, ki jo je videl samo gledalec – in zato, da bi se prepričala o izidu svojega zločinskega podjetja. Tukaj pogled zahteva zločin ali – če rečemo s Hitchcockom – ni zločina razen za pogled. In ta pogled je seveda tudi gledalčev.

Tako bi lahko malo revidirali Morinovo »psihološko videnje«: česar se gledalec ne zaveda, ni to, da je on tisti, ki vzpostavlja »globalno videnje«, marveč to, da njega, gledalca, vzpostavlja oziroma vpotegne v fikcijo pogled, ki ugleda mrtvaško lobanjo. Jean-Louis Schefer zato ne govori zaman o gledalčevem zločinskem življenju: »Ta imaginarni svet me ne prizadeva, dejanja, ki ga odmerjajo, ne prečijo mojega življenja, pa vendar je prav ta svet tisti, kjer hočem na njegova telesa in videze opreti svoje mračne želje: kot da smo se v tem svetu in njegovih telesih naučili igrati z življenjem drugih v naše lastno zadovoljstvo« (*L'homme imaginaire du cinéma*).

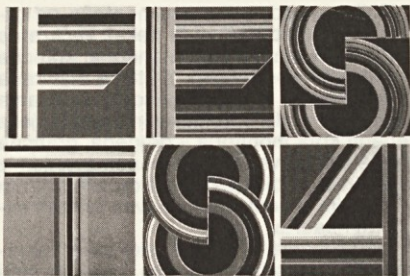
Montažna ‚igra pogledov‘, kot smo jo skušali orisati v nekem odlomku *Ivana Groznega*, temelji na velikih planih. In z velikim planom smo pri naslednjem poglavju Münsterbergove psihologije *photoplay* – pri pozornosti. To poglavje je nemara najlepši dokaz, kako je skoraj vsa zgodovina filmske teorije mirno spregledala svojega začetnika, saj še danes ponavlja ali izpeljuje to, kar je bilo izrečeno ali implicirano v Münsterbergovih ugotovitvah, ne da bi to kakorkoli omenila. Tako bi kot daljnosežno Münsterbergovo ugotovitev izpostavili tisto, ki sicer skopo in jedrnato zatrjuje, da se je umetnost filma pričela z invencijo velikega plana (ob stalni skrbi, da mora film oziroma ‚foto-dramo‘ primerjati z gledališčem, je Münsterberg že zdavnaj pred Balazsom, Sadoulom in še kom zapisal, da je film prav z velikim planom »močno presegel gledališče«). Ta trditev namreč implicira, da film temelji na različnih planih in s tem na razkosanju prostora, na montaži (gibanja pa ne bi znova premlevali) – torej na vseh tistih elementih, glede katerih še dandanes velja estetski konsenz, da tvorijo bistvo filmske umetnosti.

Münsterberg priliči vlogo velikega plana psihološki potezi pozornosti, ki je v tem, da »stvar, ki pritegne našo pozornost, stopi v ospredje, medtem ko ostale stvari postanejo manj žive, manj jasne in počasi izginejo...« Veliki plan to doseže z izoliranjem posameznega detajla, zato ga Münsterberg opiše kot tehniko, ki »objektivira naše mentalno dejanje pozornosti«. Glede na to, da je imela že pri izkustvu filmskega gibanja bistveno vlogo prav »notranja mentalna aktivnost«, je nemara primerno, da ponovno opozorimo na izvornost in doslednost Münsterbergovega postopka: ta odkriva sorodnost med filmom in gledalčevim mentalnim mehanizmom v vsaki posamezni tehniki, da bi slednjič izzvenel v estetski tezi, da je v filmu »objektivni svet zunanjih dogodkov tako preoblikovan, da postane priličen subjektivnim duševnim gibanjem«.

Čeprav so se Münsterbergova dognanja opirala na v estetskem pogledu bedna filmska dela, so vendarle upoštevala film le na stopnji, ko je potencialno že dosegel svoje ‚bistvo‘. Če mu je to med drugim uspelo prav z velikim planom, ki je izhajal iz famozne ‚osvoboditve‘ kamere, tedaj pač moramo spomniti na ugotovitve zgodovinarjev in teoretikov, da je ta invencija pomenila prelomnico v zgodovini kinematografije. Tu je ne bi na široko opisovali, pač pa bi jo povzeli z lucidno Balazsovo ugotovitvijo, da se je z uvedbo velikega plana nemi film »ponotranjik«: dogajanje, ki mu je dotlej kraljevalo burleskno telo, se je preneslo na obraz, kjer »se spopadajo divje strasti, misli in čustva«, oziroma v »duhovno dramo«, kjer »se ne križajo meči, temveč pogledi« (*Filmska kultura*). Münsterberg je osredotočenost gledalčeve pozornosti na igralčev obraz pojasnjeval z odsotnostjo govora v nemem filmu, kar nam ponuja lep nastavek za preobrat: če se je veliki plan usmeril na obraz, tedaj ne zato, da bi zamašil odsotnost govora, marveč da bi prav nasprotno dal videti, kako je govor v nemem filmu že navzoč in kako v svoji neslišnosti aficira govoreče osebe. Veliki plan ni skušal pokazati, o čem osebe govorijo – za to so bili pač bolj primerni mednapisi – temveč prav to, da so, brž ko govorijo, že prizadete z afektom oziroma ujetje v register želje. Sam Münsterberg to nekako že nakaže, ko glede t. i. nehotene pozornosti omeni, da jo še posebej pritegne to, kar »vzbuja upanje ali strah, navdušenje ali ogorčenje«. In film, ki naj usmerja gledalčevo pozornost, jo pač najlažje z velikimi plani, kjer nastopajo emocije, ki najbolj vznemirjajo že našo »nehoteno pozornost«. Veliki plan se potemtakem kot parcialna vizija omeji zgolj na emocijo, ne pokaže nič drugega kot emocijo in na neki način izniči ali vsaj marginalizira vso realnost, ki je enostavno ni več videti: veliki plan namreč eliminira globino polja, na katero se opira iluzija realnosti filmskega prizora, da bi spravil na površje emocijo, razrešeno vseh časovno-prostorskih koordinat.







festivali – FEST '84

## Reprezentativen izbor filmskega leta 1983

Viktor Konjar

Spored Festa 84 je napovedoval devetinpetdeset filmov (ter jih – z nekaj nebitnimi izjemami – toliko tudi prikazal), od tega: dvajset ameriških, pet italijanskih, po pet angleških in sovjetskih, tri španske, dva francoska, dva japonska, dva kitajska, dva poljska, dva češkoslovaška, dva avstralska, dva jugoslovanska ter po enega belgijskega, zahodnonemškega, madžarskega, švedskega, turškega, filipinskega in bocvanskega.

To preštevanje – tudi če bi ga razširili z naštevanjem naslovov – ne pove o vrednosti Festovega sporeda domala ničesar. Pač pa moramo že kar na prvi pogled ugotoviti, da število filmov, ki jih je »prispevala« kakšna nacionalna kinematografija, za vrednostno podobo sporeda ni bilo mero dajno. Samo »droben« argument v prid tej trditvi: čeprav smo turški, filipinski ali bocvanski delež našli »na repu« gornje razpredelnice, pa jih po umetniški teži filmov *Ena sezona v Hakariju*, *Zlato-srebro-smrt* in *Bogovi so padli na glavo* tja zlepa ne smemo uvrščati. Prav nasprotno: brez kakršnekoli zadrege jih lahko vpišemo med deset ali petnajst del, s katerimi se je Fest 84 vendarle legitimiral kot kakovostno prebran izbor lanskoletnih svetovnih filmskih dosežkov.

Sicer pa večja ali manjša zastopanost nacionalnih kinematografij na Festu za vrednost beogradskega izbora filmov z velikih in veljavnih mednarodnih festivalov ni bistvena. Do sodbe o tem, ali na Festu vidimo glavnino vsega, kar je ob sklepu prejšnjega filmskega leta videti treba, če hočeš biti dodobra obveščen o dogajanjih, se lahko dokopljemo prek soočenja Festovega sporeda s »poudarki« (udeleženci, nagrajenci itd.) centralnih festivalov, kot so vsakoletni Berlin, Cannes, Moskva v alternaciji s Karlovimi Vary, Benetke, Montreal in še nekateri, pa hkrati – ob vseh zadržkih, s katerimi se oziramo nanje – tudi s podeljenimi oskarji ter s seznanji najbolj gledanih filmov. (V zvezi z obema slednjima »postavkama« lahko ugotovimo, da smo – tudi prek Festa – povsem na tekočem z vsemi najbolj gledanimi filmi lanskega leta ali vseh časov, kot tudi z vsemi »oskarji«.)

V Berlinu 83 so pokazali in nagradili: z Zlatim medvedom angleški – Bennettov *Belfast 1920* in španski – Camusov *Panj*, s Srebrnim medvedom turški – Kiralov film *Ena sezona v Hakariju*, pa francoski – Rohmerjev film *Paulina na plaži* (za režijo), sovjetsko igralko Gluščenkovo za vlogo v filmu *Zaljubljen po lastni želji*, ameriškega ig-

ralca Derna za vlogo v filmu *Obdobje šampionov* in Avstrijca Schwarzenbergerja za režijo *Tihega oceana*...

Gledalcem Festa 84 so predstavili domala ves Berlin 83: *Belfast 1920*, *Panj*, *Eno sezono v Hakariju*, *Zaljubljenega po lastni želji*. Žal ni bilo na sporedu *Pauline na plaži* ter *Obdobja šampionov*.

V Cannesu 83 so videli Olmijev film *Cammina Cammina*, Ferrerijevo *Zgodbo o Pieri*, Erisejev *Jug*, Rittov *Cross Cric*, Scorsejevega *Kralja komedije*, Tarkovskega *Nostalgijo*, Bressonov *Denar*, Weirovo *Leto nevarnega življenja*, Imamurovo *Balado o Narajami* – vsekakor bogat in raznovrsten spored, ki pa po pričevanju kritičnih udeležencev festivala ni bil tudi ves in zares vrhunski, tako da so imeli gledalci opraviti tudi s popolnimi spodsrljaji in razočaranji. Nagradili so: z Zlato palmo Japonca Imamuro in njegovo *Balado o Narajami*, z veliko nagrado žirije Angleža Jonesa in njegov film *Monty Python in pomen življenja*, za najboljšo režijo Francoza Bressona za njegov *Denar*, ter Tarkovskega za njegovo *Nostalgijo*, za najboljša igralca so razglasili Hanno Schygullo v Ferrerijevi *Zgodbi o Pieri* ter Giana Mario Volonteja v Gorettovem filmu *Smrt Maria Richija*...

In kaj je videl gledalec Festa 84? *Balado o Narajami*, *Denar*, *Nostalgijo*, *Zgodbo o Pieri*, *Smrt Maria Richija*, *Carmen*, napovedali so mu (a ne tudi realizirali) *Monty Pythona* – skratka: glavnino Cannes in domala vse tisto, kar je na tem vrhunskem festivalu (ki pa v letu 1983 nasploh ni bil briljanten) kakorkoli zares štel.

V Moskvi 83 so z zlatom nagradili Ben Barkovega *Amoka*, Littinovega *Alsina in kondorja* in Vasso Gleba Panfilova, s srebrrom bolgarsko *Ravnateljce*, zahodnonemškega *Doktorja Fausta* in češkoslovaške *Pašnike na betonu*... in tako dalje.

*Amok* ter *Alsino in kondor* sta bila predstavljena že na lanskoletnem Festu. *Vassa* je prišla na Festov spored letos. Pomeni, da je bil v Beogradu ustrezno zastopan tudi kakovostni vrh Moskve 83.

V Benetkah 83 so prikazali Bergmanovo stvaritev *Fanny in Alexander*, Marquandovo *Vrnitev Jedija*, Allenovega *Zelja*, Badhamovo *Modro strelo*, Palcyjevo *Ulico črnih kolib*, Godardovo *Ime: Carmen*, Fellinijevo *Ladja gre*. Lynov *Flashdance* – in nagradili: z Zlatim levom Godarda za njegov film *Ime: Carmen*, s posebno nagrado žirije Francoza Rouquiera za film *Biquelarre*, z nagrado za najboljšo igralko Legitimusovo v francoski *Ulici črnih*

*kolib*, s Srebrnim levom Palcyja za *Ulico črnih kolib*, z nagrado FIPRESCI Bergmana (*Fanny in Alexander*), z nagrado mednarodne žirije kritike Alexandra Klugeja za njegovo *Moč občutkov*...

Na Festu 84 so bile Benetke zastopane z Godardom (*Ime Carmen*) z Bergmanom (*Fanny in Alexander*), z Jakubiskom (*Tisočletna čebela*) s Caligarijem (*Zastrupljena ljubezen*) in še nekaterimi »aduti«, žal pa ni bilo Klugeja (*Moč občutkov*) in – v katalogu sicer napovedanega – Palcyja (*Ulica črnih kolib*).

Fest 84 je poskrbel tudi za predstavitev filmov, ki so dominirali na nekaterih drugih vidnejših mednarodnih festivalih: grand prix in hkratno nagrado publike na festivalu v Montrealu je lani prejel Uys za svoj – bocvanski film *Bogovi so padli na zemljo*, v Manili 83 je prejel Zlatega orla Kitajec Sato Jishun za *Nedokončano partijo goa* ter Avstralec Gallaga posebno nagrado žirije za film *Zlato-srebro-smrt*, v Taormini 83 je prejel veliko nagrado Duvall za film *Angelo-moja ljubezen* (in tako naprej), kar vse je na Festu 84 visoko kotiralo.

Ne nazadnje si je vredno ogledati tudi spisek dvanajstih najboljših filmov sezone 1982/83, kot ga objavlja International film Guide 1984. To so – zapovrstjo: 1. *Nostalgija*, 2. *Fanny in Alexander*, 3. *Cammina Cammina*, 4. *Vročina in prah*, 5. *Srečen božič*, 6. *Andra dansen*, 7. *Liana*, 8. *Lokalni junak*, 9. *Leto nevarnega življenja*, 10. *Sofijina izbira*, 11. *Demoni v vrtu* in 12. *Angel*.

Šest jih je bilo na Festu 84, in sicer: *Nostalgija*, *Fanny in Alexander*, *Srečen božič*, *Mr. Lawrence*, *Lokalni junak*, *Leto nevarnega življenja*, *Sofijina izbira*, *Demoni v vrtu*. (In nekateri izmed dvanajstih naštetih pravzaprav še niso v svetovnem obtoku, tako da pridejo na vrsto šele ob letu).

Gledano v celoti je bil Fest 84 vendarle dovolj reprezentativen – z razmeroma maloštevilnimi opustitvami predstavi, ki ne bi smele manjkati, če želimo imeti popoln in kakovostno merodajen pregled dogajanja v filmski umetnosti na festivalski ravni.

Izmed 59 na Festu 84 predstavljenih filmov je na uvoznih listah jugoslovanskih distributerjev kar 51 naslovov, s čimer pa seveda še ni zagotovljeno, da bodo vsi ti filmi tudi zares prišli na jugoslovanska kinematografska platna – vsaj ne v doglednem času. Vsaj polovico tega izbora pa si v letu 1984 vendarle lahko obetamo.

## Zelig

scenarij in režija: Woody Allen  
 fotografija: Gordon Willis  
 glasba: Dick Hyman  
 igrajo: Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter, Sol Limata, Mary Louise Wilson  
 proizvodnja: Orion Pictures, Warner Bros, ZDA, 1983

V dvajsetih letih se je v ZDA pojavila čudna oseba z nenavadno sposobnostjo spreminjanja oziroma prilaganja svojemu bližnjiku: če je ta oseba, ki je bila židovskega rodu in se je imenovala Leonard Zelig, sedela, denimo, z gangsterji, je postala fizično podobna ob njej sedečemu gangsterju. Če se je Zelig, ki je bil belec, znašel med črnci ali Indijanci, je postal podoben črncu ali Indijancu; če so ga obkrožali psihiatri, se je pričel vesti in govoriti kot oni itn. Psihiatri so to Zeligovo sposobnost pripisovali biologiji in obravnavali Zeliga kot nekakšno biološko spako, vse dokler ni dr. Eudora Fletcher ugotovila, da je ta Zeligova bolezen psihična in jo imenovala kameleonizem. Medtem je »fenomen Zelig« že izzval prve socialne učinke, ki so se kazali v nadvse družabni in obe-

nem docela sprevrnjeni obliki: v obliki kameleonskega pleša, s katerim so množice Zeligovo psihično bolezen preobrnilo v fizično imitiranje kameleona.

Prvi dokument o Zeligu je zapis Scotta Fitzgeralda, ki ga je videl na neki vrtni zabavi. Toda kot dokumenti so posnete tudi vse Zeligove preobrazbe, vlogo dokumenta imajo prav tako interpretacije sodobnih newyorških intelektualcev (Susan Sontag, Saul Bellow, Bruno Bettelheim idr.), in končno je tu pripovedovalčev glas, ki »verificira« Zeliga kot realno osebo. Toda to realno osebo, o kateri govorijo sodobni newyorški intelektualci in o njej pričajo filmski dokumenti iz dvajsetih let, igra sam režiser Woody Allen, ki tudi nastopa v tistih dokumentih. Vsako zavlačevanje je seveda odveč:



Zelig ni nikakršna realna oseba, marveč čista scenaristična fikcija, realizirana na dokumentarističen način. Trik je imenitno uspel in dodal nekaj močnih točk v prid afirmaciji »brezmejne« moči filmske prevare, ki zmore »čisto fikcijo« predstaviti kot »avtentično realnost«. Woody Allen v nekem intervjuju omenja postopek, ki dokazuje, kako je treba v ta namen tudi s filmskim trakom ustrezno ravnati: direktor fotografije Gordon Willis in njegovi asistenti so trak najprej v kopalnici tuširali, nato pa vlačili po tleh in hodili po njem, da bi dobili zaželeni učinek.

Allenov trik je potemtakem popolnoma preobrnil tisti model filma, ki na fiktiven način pripoveduje o kakšni realni osebi, denimo, o Johnu Reedu, kot so to počeli *Rdeči* Warrena Beattyja. Prav v odnosu do tega filma je Allenov *Zelig* gotovo tudi parodija te metode, ki povzdigne zgodovino v višino zvezdniskega sistema: Allen ima rajši komično verzijo zgodovine in vanjo infiltrira z močmi nekdanje burleske obdarjeno osebo, ki zmore ne le igrati, marveč kar opiče posnemati bližnjike in historične osebnosti (npr. papeža Pija XI. ali nacističnega oficirja) ter obenem izzvati »družbene posledice« ali, bolje rečeno, pokazati družbo v njeni histeriji in fantazmatiki, pokriti z vsakdanjim plaščem zakonov, segregacij in ideologij. Zelig je oseba »brez identitete«, a prav kot taka dovoljuje in spodbuja najrazličnejše identifikacije: komunisti vidijo v njegovem kameleonizmu »tipično potezo« kapitalizma, medtem ko so katoliki ogorčeni, ker je v Rimu »posnemal« papeža; rasno mešano ameriško ljudstvo se domisli kameleonskega plesa, saj se je belec Zelig lahko spremenil tako v Indijanca kot črnca.

Toda ta moment identifikacije zadeva tudi gledalca oziroma kinematografski dispozitiv, ki gledalca ujame v primež t. i. dvojne identifikacije: »primarne« identifikacije s pogledom kamere oziroma gledalčeve identifikacije s samim sabo kot pogledom, in »sekundarne« identifikacije, kjer se gledalec poisti z osebami. S tega vidika dobijo Zeligove preobrazbe odlikovano karikaturno vlogo, ki ne govori le o tem, da se gledalec v kinu poisti z zmerom drugo osebo, marveč postavlja gledalčevo identifikacijo tudi v neposredno bližino opičjega posnemanja. Pa tudi »primarna« identifikacija ni zanemarjena: ko pripovedovalčev glas navaja, kje so ljudje videli Zeligove preobrazbe, so te preobrazbe takoj prikazane, kot da bi Zeligu vselej sledila dokumentaristova kamera. Toda nekje sredi filma, ko so bile prikazane že skoraj vse Zeligove preobrazbe, pripovedovalec pove, kako se je dr. Fletcherjeva namenila, da bo svojega pacienta na skrivaj snemala, da bi zabeležila njegova spreminjanja. Skratka, »pogled kamere« je v filmu nenehno evociran, a ne toliko kot dokument Zeligovih preobrazb, marveč prej kot dokument gledalčeve pozicije: gledalcu seveda ni treba verjeti temu »čudežnemu pojavu«, težje pa se izogne temu, da ne bi verjel temu, kar vidi.

Allenov *Zelig* je obenem izvrsten »dokumentarec« o prehodu iz nemega v zvočni film. V lažno dokumentarnih posnetkih iz dvajsetih let je Zelig samo nema senca ali, bolje rečeno, burleskna figura nemega filma, kjer nastopa predvsem kot spaka in sejmarska atrakcija (Zeligova sestra in njen mož sta prišla do lepega zaslužka z razkazovanjem »fenomena Zelig« po ameriških in evropskih zabaviščih). Zelig postane oseba zvočnega filma, ko ga vzame v oskrbo dr. Fletcherjeva (Mia Farrow): pelje ga v svojo podeželsko hišo z belo sobo, kjer bodo potekale njune seanse, snemane s tisto »skrito kamero«, ki naj bi registrirala Zeligove preobrazbe. Toda kamera ne registrira nobene Zeligove preobrazbe, marveč – glas. In pojav glasu je tudi trenutek Zeligove »ozdravitve«, trenutek, ko je Zelig osvobojen svojih identifikacij z bližnjikom. Prav glas, kot trdi Denis Vasse (*L'Ombilic et la Voix, Seuil, 1976*) konstituirata subjekta s tem, da mu prepove, da bi se zasnival v zrcalu, po svoji podobi in podobi svojega bližnjika. Ko prejme glas, postane Zelig tudi »želeči subjekt« in takoj izpove svoji zdravnici, kako je vanjo zaljubljen.

Zeligova »ozdravitve« je seveda predstavljena kot zmaga terapije, vendar jo Allen domiselno dopolni s prizorom, ki us-

peh terapije potrdi kot zvrst konformizma, prilagoditve »zdravi družbi«: Zeligova »ozdravitve« namreč prejme javno verifikacijo, ko na nekem nastopu učencem izjavi, da je »biti to, kar si, tipično ameriško«. Temu naj bi sledila njegova poroka s Fletcherjevo, ki pa jo prepreči prav ta »družba«, ki se ji je zdaj Zelig tako uspešno prilagodil. »Družba« ni mišljena kot totaliteta, ampak kot ne-cela, saj zajema samo ženski del. Z vseh koncev dežele se ženske prično pritoževati, da jim je Zelig, ko se je še znal spreminjati, včasih tudi v podobi njihovih mož napravil otroka. To vsekakor spominja na maščevalno dejanje, ki so ga ženske zasnovale, ker Zeligu ni uspela travestija, ker so bile ženske edini bližnjik, ki mu Zelig ni »podlegel«, se z njim identificiral: Zelig je lahko »ukinil« vse razlike (rasne, ideološke, verske, socialne), le ene ni mogel – spolne razlike; ker je to edina razlika, ki po vseh »redukcijah« ostane.

Glede na to, da je Zeligova »ozdravitve« pomenila konec družbenih učinkov kameleonizma, bi lahko ženske zahteve upoštevali tudi kot zadnji dokaz, da družba ne more živeti brez grešnega kozla. Zakaj neki so bile Zeligove preobrazbe nekaj tako »norega«, »nemogočega«, če ne prav zato, ker so slehernemu vrnile njegovo zrcalno podobo oziroma tisto podobo, v kateri se je sam predstavljal. Zelig je na določen način »fantomiziral« ta ideološki imperativ »bodi to, kar si«, kar pomeni: če si psihiater, bodi psihiater, če si komunist, bodi komunist, če si gangster, bodi gangster, itn. A s tem smo že blizu norosti, ki je po Lacanu v tem, da nekdo res misli, da je to, kar pravi, da je (norec ni zgolj berač, ki misli, da je kralj, marveč tudi in predvsem kralj, ki misli, da je kralj). Vidimo torej, da ta ideološki imperativ žene posameznika v norost, zato pač ni naključje, če so se z Zeligom, ki je sleherniku vrnil podobo, v kateri se je sam predstavljal, morali ukvarjati psihiatri. In njegova »ozdravitve« je povezana z edinim primerom, ko se bližnjik ni poistil s svojim simbolnim »mandatom«: dr. Fletcherjeva si je izmislila »trik« in Zeligu spodnesla oporo za identifikacijo, ko mu je zardila, da ni zdravnica. »Trik« je tako zelo uspel, da je zajel tudi njo samo: brž ko se odreče svojemu zdravniškemu »mandatu«, ostane »samo še« ženska, ki se je zdela Zeligu dovolj privlačna za poroko. Vendar s tem še ni konec filma.

Pod pritiskom vseh tistih ženskih terjatev, ki so gnale Zeligu celo na sodišče, se Zeligu vrne bolezen, tj. njegova zmožnost identifikacije z bližnjikom. Toda zdaj ta bolezen ne izzove več družbenih učinkov, marveč Zelig sam izkoristi neko družbeno gibanje, da bi v njem izginil. To družbeno gibanje je nacizem, kar seveda pomeni, da je imel Zelig dober nos: kot je zadevo komentiral Irving Howe, je Zelig izginil prav v tisti množici, kjer se je bilo posamezniku najlažje skriti, ker je priznavala samo vodjo. Vendar ga Fletcherjeva po dolgem iskanju le uspe izslediti na nekem nacističnem zborovanju, kjer je sedel vrsto ali dve za Hitlerjem. Zeligova vrnitev bolezni je prinesla tudi ponovno izgubo glasu in z njo obnovo nemega filma, ki tukaj zablesti v imenitnem burlesknem prizoru, kjer imajo glavno besedo kretnje: na govorniškem odru krili Hitler, toda scena se hipoma sprevrže, ko prične za njegovim hrbotom mahati še Zelig, ki je med občinstvom zagledal mahajočbo Fletcherjevo. Po tej preobrazbi v nacističnega rjavosrajčnika se je moral Zelig še enkrat spremeniti, da bi si rešil kožo in postal ameriški nacionalni junak: s Fletcherjevo sta ugrabila letalo in Zelig, ki ni še nikoli pilotiral, je vratolomno preletel vso dolgo pot iz Nemčije v Ameriko, kjer je izkoristil sprejem pri predsedniku, da bi navdušeni množici vzkliknil: »Vidite, kaj zmore človek, če je psihotik!«

**Zdenko Vrdlovec**

## Ime: Carmen

(Prénom Carmen)

scenarij: Anne-Marie Miéville

režija: Jean-Luc Godard

fotografija: Raoul Coutard

glasba: Ludwig van Beethoven

igrajo: Maruschka Detmers, Jacques Bonaffé, Myriem Roussed, Jean-Luc Godard

produkcija: Sara Films Pariz, Francija, 1983

»Ta vaš dokumentarec je pravzaprav fikcija, kajne?« vpraša Godard svojo nečakinjo Carmen, ki ga na začetku filma obišče v azilu, da bi ga pregovorila za sodelovanje pri snemanju filma, ki pa je dejansko pretveza za ugrabitev industrialca. Jean-Luc Godard pač nikoli ne skriva svojih kart, pa naj je »skrivni« delilec, kadar stoji za kamero, ali »distancirani« igravec, ko nastopa kot režiser v filmu, ki ga je sam režiral (doslej prvič v *Ime: Carmen*). Kolikor ima ta igra refleksivne in avto-ironične poteze (Godard, o samem sebi!), pa se obenem prav dobro ujema s tistimi karikaturnimi in potujitvenimi učinki, ki opredeljujejo Godardovo filmsko delo, tj. z učinki, ki vnesejo v fikcijo 'dokument' njene nemožnosti, ali ki t. i. neposredno snemanje »življenja samega« napatijo v naročje fikcije. Če potemtakem Godard podvomi o dokumentarcu, ki ne bi že bil fikcija, pa po drugi strani dobro ve, da je za fikcijo nujna neka prevara, ki je prav prevara realnosti. Tukaj je fikcija pravzaprav dvojna: je najprej v tem, da je film, ki ga načrtuje Carmen s svojo »bando«, docela izmišljen, le pretveza za realno dejanje (ugrabitev); in potem v tem, da to realno dejanje, čim je snemano, nujno spodleti v korist spektakelskega užitka. Ta užitek je mogoč prav kot zguba stvari, zguba, ki jo zakrivita pogled in beseda. Zato je v filmu vse *mal vu, mal dit*, slabo videno, slabo rečeno (besede, ki jih Godard odtipka na prazen list), kar seveda pomeni: nikoli prav, pa tudi – s kančkom zla. Film ni nedolžen pogled na svet, marveč pogled, ki pervertira naravni red stvari s tem, da v njih pokaže delež imaginarnega. V tem je nemara »poanta« paradoksa in pogosto citirane Godardove izjave: *pas des images justes, mais juste une image*, ne pravih slik, marveč prav slika – ni pravih slik, kolikor naj bi ustrezale nekakšni »objektivni realnosti«, marveč prav slika kot priča, da je vsa realnost že imaginarno posredovana. Za Godarda film ni priča sveta – naj nas ne moti njegova militantna preteklost – temveč priča podob sveta: filma namreč ne namaka toliko konkretnega življenja ljudi, kot prispeva k utemeljevanju njihovega imaginarnega.

In ker je važna »prav slika«, Godardu ne gre toliko za verženje, spenjanje slik, kot za njihovo razčlenitev, de-montažo. Vsaka filmska fikcija je neka povezava slik, ki svojo lepjenko imaginarnega sveta ponuja kot realnost. To je za Godarda »temeljna laž« filma: dozdevek, ki se daje kot realnost. Vendar bi bilo posmeril na pot resnice – pri tem pomagal z dokumentarnimi vložki ali s famoznim neposrednim snemanjem »realnosti same«. Neposredno snemanje realnosti ni nič drugega kot hrbtna stran njene fiktionalne predelave, ki se daje kot realnost: v fikciji se imaginarni svet ponuja kot realen, medtem ko v neposrednem snemanju realnost postane – ali konča kot – svet podob. V godardovskem mešanju ali prepletanju fiktivnega in neposrednega ne gre za napredovanje k realnosti, marveč za »spoštovanje realnega«.

Realno ni isto kot realnost. Tista t. i. »zunanja realnost« ni nič takega, kar bi bilo »samo po sebi«, temveč je zmerom že fantazmatično in imaginarno oblikovana; ni nikakršne »nulte točke« realnosti, sredi katere bi že ne bila na delu fantazmatika, tudi in še posebej takrat, kadar je ta realnost opisana kot družbenoekonomska (naj zadostuje primer iz domačih logov, ki se lepo prilega formuli fetišistične utajitve: »Dobro vemo, da v naši družbi birokracija ne more in ne sme biti vsemočna, pa vendar... je vsemočna«). Realno pa je – po lacanovski definiciji – nemogoče: to je travmatično jedro, ki ga ni mogoče simbolizirati in ki ga ni mogoče prenašati. Realno je prav tisto, pred čemer pobegnemo v realnost in imaginarno, kar bi pomenilo, da je realnost beg pred nezanosnostjo realnega. (Freud je tematiziral realno kot očetomor, kot travmo prvobitnega zločina, medtem ko je to pri Lacanu neki zgubljen, ločen objekt, ki ga vzpostavlja kastracija).

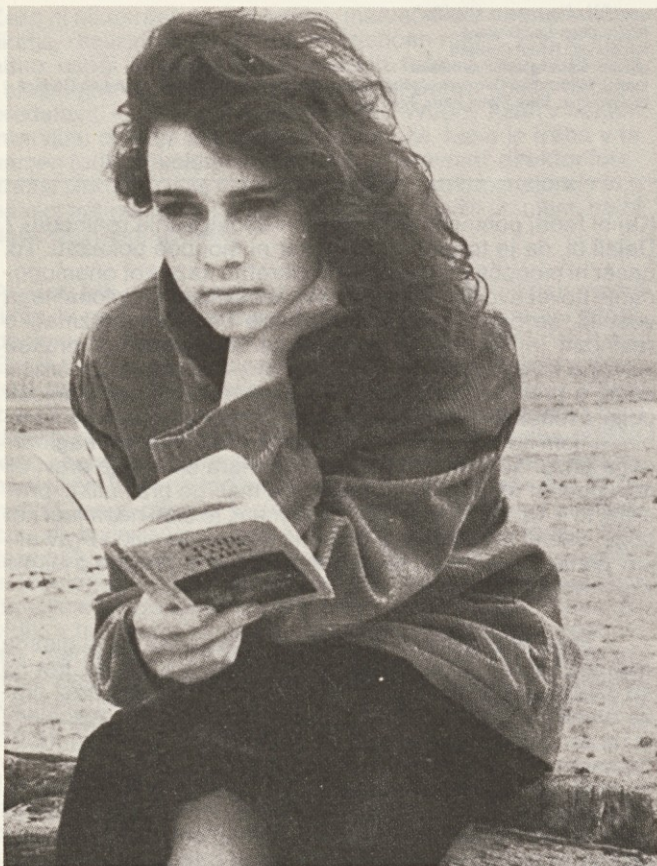
Kaj bi tedaj pomenilo Godardovo »spoštovanje realnega«? Dejali bi, da je to prav tisto, česar ni mogoče pokazati. To, česar ni mogoče pokazati, se konkretno kaže kot onemogočanje povezave slik in njenega vzpostavljanja fiktionalnega vesolja, se pravi, kot onemogočanje bega v fantazmatiko realnosti in realnost imaginarnega. Godardovska praksa vztrajno izvaja prevrtanje defileja slik s praznimi ali črnimi kadri, s prelomi v kontinuiteti, s presenečenji iz zunanosti polja, z refleksivnimi nanašanji na filmsko fabrikacijo, s kombiniranjem heterogenih epizod itn. To preluknjanje imaginarnega prizorišča, ki hlini realnost, nemara šele daje pravi ali novi pomen tej izjavi: ne pravih slik, marveč prav slika: prav slika, ki – kot zgolj ena – nič ne pomeni, je čisti nesmisel kot pogoj vselej naknadnega pomena povezave slik. »Prav slika« pomeni odsotnost slike, odsotnost, ki jo prevajajo luknje v slikovnem zaporedju.

V filmu *Ime: Carmen* drži mesto odsotnosti slike glasba oziroma kvartet, ki izvaja Beethovno sonato. Zdi se, kot da so glasbeni odlomki povsem heterogeni elementi, brez prave zveze z »zgodbo«, ki se razvija med Carmen in policajem, in da delujejo kot nekaj zunanjega oziroma – če je »zgodba« primarna – kot nekaj sekundarnega. Glasbeni odlomki so posneti kot vaja kvarteta, toda kvarteta, ki se ne pripravlja na nikakršen nastop ali kaj podobnega, kar bi dalo slutiti za metek nove »zgodbe«. To pa seveda pomeni, da kvartet vadi glasbo za to »zgodbo«, ki jo domnevno prekinja, ali – drugače – izvaja glasbeno spremljavo filma. V filmu je glasbena spremljava praviloma zunaj slike, nekako vzporedna z njo, v funkciji emocionalnega namakanja dogajanja. Godard pa ji nakaže vir v sliki sami, jo postavi v sliko, toda znotraj nje ločeno od dogajanja, ki ga slika sicer kaže. Seveda je ta ločenost povsem drugačne narave kot v primeru glasbene spremljave: glasba se zdaj pojavlja kot drugo od filmske zgodbe, obenem pa kot njen sestavni del, dejali bi celo – njen tvorni del. Glasbene »točke« nikakor niso navadne prekinitve filmske zgodbe, marveč so kot moment fragmentacije pripovedi tudi njena fermentacija, saj zaznamujejo njena vrelišča in prelome. Zdi se, kot da je prav v glasbi že zajeta vsa usoda zgodbe, vsa vednost o njej. Tako je tukaj glasba že dokaj blizu samega režijskega dela, nemara celo njegov »dvojnik«, kar bi še posebej lahko bila kot abstraktni red šumov in zvokov, ki se razvijejo v neko melodijo, ki je lahko model filmskih gibanj in dejanj. Filmska »zgodba« je potemtakem razsrediščena prav z momentom (glasbo), ki jo šele vzpostavlja.

Podobno mesto kot glasbeni odlomki zaseda v odnosu do »zgodbe« tudi Godard, ki stoji zunaj »zgodbe«, obenem pa ve za njen potek. Pri tem se Godard v vlogi režiserja nikoli ne zmeni za kamero, zato pa prenaša okoli kasetofon in tišči uho k zvočniku, kot da bi skušal dopovedovati, da je film prej zvok kot slika, ali nemara celo to, da »vidimo« sliko z ušesi.

S kasetofonom se pojavi tudi na kraju snemanja, ki je obenem kraj ugrabitve in mesto konca »ljubezenske zgodbe«. Na tem kraju se seveda pojavi tudi kvartet, enako ravnodušen do dogajanja kot Godard, ki izjavi, da v takih pogojih ne more delati.

Za fikcijo, smo dejali, je potrebna prevara, ki jo Godard prepusti ženski – Carmen kot posebljenju »mračne in divje« lepote, ki zapelje in zaslepi njenega preganjalca, policaja. Do srečanja pride v banki, ki jo je Carmen s svojo »bando« napadla. V banki smo seveda prav sredi realnosti, še več, tu smo kar v gospodarjevem domu, saj je vendar »denar sveta vladar«. Zato je kajpada denar vreden tudi vseh pre-



var, kot »tiranija« realnosti pa nasilja, kar se pozna že v dolgi zgodovini štorij o tolovajih in policajih. Toda bančni rop, ki je vsaj v kinematografski zgodovini dosegel že visoko stopnjo avtentičnosti, je Godard pokazal v povsem novi luči: predvsem ga je očistil nasilja, ki je njegov temeljni moment. Nasilje je sicer v tem prizoru še kako navzoče, vendar je razirano v posrečeni mešanici burlesknega, grotesknega in parodičnega stila, ki podeli pomembno vlogo snažilki, ki čisti krvne madeže. Tako se zdi, kot da je želel Godard vrniti banki čistost svetišča in njegovo spokojnost po opravljenem ritualu, ki pač zahteva nekaj žrtvenih trupel. Hkrati pa je prav na tleh tega svetišča poskrbel za pravo »transgresijo«, ki je prekrizala ritualno igro med tolovajem in policajem z nemogočim – ljubezenskim objemom, ki se lepo posreči po zaslugi lažnih spojev (Carmen in policaj streljata drug na drugega, se zvalita po stopnicah in na tleh poljubita). Lažni spoj je odlikovani moment vsake fikcije, z Gilles Deleuzom bi dejali, da je v njem vsebovana »razsežnost Odprtega«; lažni spoj realizira moč zunanosti polja, te prazne cone ali beline, ki jo je nemogoče filmati. Ta belina, ki jo je nemogoče filmati, je tukaj prav ljubezensko razmerje.

Carmen in policaj zbežita v neko vilo ob morju, kjer se namesto nadaljevanja »ljubezenske zgodbe« uprizarja razkosanje ljubezenskega razmerja: razkosanje, ki se dogaja z nemirnim, skoraj nevrotičnim in obenem burlesknim gibanjem obeh teles, z vprašanji o smislu eksistence obeh spolov, in sklene s prizorom ponesrečenega masturbiranja v hotelski kopalnici. Carmen se v hotelu vrne k svoji »bandi« in k tekočim terorističnim nalogam; iz kratkih sanj, ljubezenske fikcije, kjer je zadel ob nemogoče, neznosno realno, je zbežala nazaj v realnost. Toda po takem srečanju je beg lahko samo ponesrečen: Carmen in policaj obležita ob podobnem vzhodju stopnic, kjer sta se nekoč objela.

**Zdenko Vrdlovec**

## Fanny in Alexander

(Fanny och Alexander)

scenarij in režija: Ingmar Bergman

fotografija: Sven Nykvist

glasba: Daniel Bell

igrajo: Gunn Wallgren, Boerje Ahlstedt, Christina Schollin, Allan Edwall, Ewa Froeling, Pernilla Allwin, Bertil Guve

produkcija: AB Cinematograph/Swedish film Institute, Švedska, 1982

V Bergmanovi *Čarobni piščali* so veliki plani z dekliskim obrazom in strmečimi, očaranimi očmi privilegirali enega samega gledalca operne predstave: otroka. Otrokov pogled odpre tudi uvodno sceno v filmu *Fanny in Aleksander*, toda če bi v prvem primeru lahko dejali, da je Bergman posnel Mozartovo opero za otroške oči, bi glede zadnjega filma dejali, da je tukaj »suma« bergmanovskih tem uzrta »v višini« otroških oči. Mali Aleksander potuje skozi skoraj vse »bergmanovske teme« (krivda, bog, sovraštvo med zakoncema itn.), vendar mu stari Bergman podari možnost, da se iz njih zmaže, in sicer s pomočjo sanj oziroma z realno močjo imaginarnega; tako je Aleksander na dobri poti, da postane umetnik.

Bergmanovo darilo (ki je tudi konkretno: prek židovskega »posrednika« pošlje Aleksandru čudežno skrinjo, ki ga reši iz hiše Zla) je pravzaprav »čarobna formula« filma, ki temelji na vzporednicah med estetiko, magijo in sanjami. Ta formula je stara domala toliko kot zgodovina filma, vendar jo je verjetno še najbolje definiral Edgar Morin v delu *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire* (Paris, 1956): »Strukture filma so magične in ustrezajo istim potrebam domišljije kot strukture sanj... Toda film je magičen in estetski obenem,« pri čemer je »estetika veliko onirično slavje civilizacije, ki je ohranila dovtetnost za imaginarno, a je zgubila vero v objektivno realnost.«

Že uvodni prizor, kjer mali Aleksander zaspi v razkošnem stanovanju svoje stare matere, afirmira sanje v magični mo-

či oživljanja neživega (kipec, ki oživi pod Aleksandrovim sanjskim pogledom). Te sanjske sposobnosti oživljanja neživega ni težko povezati s prizorom »čiste« magije (v židovski delavnici lutk), ki pa nastopi z močjo ubijanja živega na daljavo. Aleksandrovo sanjarjenje pa bi nemara lahko povežali tudi z njegovim budnim nagnjenjem k laganju in izmišljanju, pri čemer je to njegovo laganje in izmišljanje nekaj povsem pozitivnega, tako rekoč ustvarjalna sila, ki pritiče bodočemu umetniku. Vsa zgodba tega filma je namreč v smrtne boju med to čudovito močjo laži, izmišljanja in sanjarjenja, ki jo zastopa Aleksander, in med principom realnosti, ki ga – kot instanca religioznega nadjaza – predstavlja Aleksandrov očim, duhovnik Vergerus.

Aleksandrov pravi oče umre že v prvem delu filma, in sicer v vlogi duha Hamletovega očeta, ki jo igra v gledališču. Aleksandrov oče se kot igralec potemtakem kar dobro ujema s sinovim imaginarnim svetom, zato pač ne preseneča, če se bo po svoji smrti v njem pojavil kot duh. Pred tem pa je očetova smrt pravto vozlišče drame: Aleksandra pokličejo pred umirajočega očeta, toda sin mu noče dati roke, ne prenese soočenja z realnim, njegovega smrtnega »dotika«; tedaj ga oče z nasilno roko smrti zgrabi za roko, in ta stisk je za Aleksandra višek groze in neznosnosti. To je ključni trenutek, ko se oče razcepi na dvoje – na realnega očeta, ki umira in ki nanj Aleksander ne prenese pogleda, ter na tega drugega očeta, ki preživi v obliki privida, halucinacije, kot angel varuh in igralec.

Po očetovi smrti se mati ponovno poroči prav s tistim, ki je očeta pokopal – z duhovnikom Vergerusom. Očim Vergerus bo za Aleksandra utelešal in ohranjal vse negativne sile smrti in med bivanjem v njegovi hiši se bo tudi začel pojavljati fantom mrtvega očeta. Vendar ta privid ni prav nič podoben duhu Hamletovega očeta (še manj pa običajnim filmskim predstavam, kjer v glavnem nastopa kot strašilo): to je povsem dobrodušen duh, ki ne zahteva nobenega maščevanja in ničesar ne zapoveduje. Mesto nadjaza zaseda izključno Vergerus, ki Aleksandra »privaja« kraljevstvu realnosti. Vergerus režira svoje lekcije kot majhen teater, pred občinstvom ali, bolje, pred pričami, ki s svojim sadističnim smehljajem (zadostuje en sam, tisti, ki ukrivi usta Vergerusove sestre) izdajo obscenost Zakona. Obsceno dejanje je namreč prav tisto, ki nastopa s pretenzijo, da se izvaja v imenu samega Zakona; in prav tako Vergerus kaznuje Aleksandra v imenu božjega zakona in za njegovo, Aleksandrovo, »dobro«.

Z dobrodušnim duhom je potemtakem Bergman sprevrnil določeno tradicijo prikazovanja fantomov kot strah in grozo zbujačih pojavov. Pri Bergmanu ni strašen duh, temveč realno samo (v obliki očetove smrti in smrtne groze v očimovi hiši). Duh, fantom je dejansko le podoba, odtrgana od realnosti, podoba, *imago*, ki jo je mogoče s pomočjo imaginacije »udomačiti«. In Bergmanov film lahko sprejmemo tudi kot hvalnico moči imaginacije oziroma moči oživljanja podob, ki je predstavljena na različne načine: z laterno magico, gledališčem, magijo, lutkami in končno s filmom samim.

Aleksandrov oče seveda ne nastopa tako naključno v gledališki vlogi duha Hamletovega očeta, saj so v filmskem dogajanju dovolj razločni momenti ojdipovskega teatra oziroma Hamletova tragedije. Prej kot momenti so to kar obdobja: prvo obdobje so zgodnja otroška leta v stanovanju stare matere, to je obdobje kraljevstva sanj, božičnih daril, laterne magice, gledališča, obdobje, ko se ima Aleksander za gos-

podarja podob. To obdobje se konča z očetovo smrtjo, ko Aleksander sreča nekaj, česar noče videti, česar njegov pogled ne prenese: to je trenutek pogleda..., trenutek, ko vznikne realnost smrti.

Drugo obdobje predstavlja kraljevstvo realnosti: to je ponovitev Hamletove drame, Aleksandrov boj proti očimu Vergerusu – ojdipovski teater. Vendar s to bistveno razliko, da je izid srečen: Aleksander namreč ne občuti nobene krivde, marveč samo sovraštvo, čeprav je ves Vergerusov napor naperjen prav k temu, da bi Aleksandru vcepil občutek krivde in greha. Tu je imeniten prizor, ki pokaže, kako Vergerus pri tem simbolno propade: Aleksander povsem mirno prisegže na Biblijo, da govori resnico, čeprav si je zgodbo o smrti prve Vergerusove žene in otroka gladko izmislil, toda Vergerus se mora zateči k sili in mučenju, da bi pripravil Aleksandra do priznanja svoje laži, greha nad realnostjo.

Nastopi tretje obdobje, ko Vergerusa vsi sovražijo: skupaj z Aleksandrom še njegova mati in sestra Fanny, ki je bila doslej komaj opazna. To je tudi trenutek »čudežne rešitve«, ki jo priskrbi Zid Izak Jacobi, ko otroka dobesedno ugrabi (odnese v skrinji) iz Vergerusove hiše. To je seveda »čudežni« izstop iz ojdipovskega teatra, izstop, ki je možen le v »magični« razsežnosti, kjer se mešajo meje med realnim in imaginarnim, pa tudi med življenjem in smrtjo ter med spoloma. V Izakovi hiši Aleksander sreča shizofrenega, dvospolnega, telepatskega Izmaela, ki takoj ugame njegove skrivne misli in jih usmeri priti »mediju« (Vergerusovi bolehnih sestri), ki zaneti ogenj in uniči Vergerusa. Vergerusova smrt je čisti učinek lažnih oziroma »magičnih« spojev slik in je tudi dirigirana iz hiše lutk, ki je povsem primerna metafora kinematografskega labirinta dozdevkov in ponaredkov.

Zdenko Vrdlovec



I. Bergman na snemanju filma Fanny in Alexander

**Zgodba o Pieri**

(La storia di Piera)

scenarij: Dacia Maraini, Piera degli Espositi, Marco Ferreri  
 režija: **Marco Ferreri**  
 fotografija: **Ennio Guarnieri**  
 glasba: **Philippe Sarde**  
 igrajo: **Hanna Schygulla, Isabelle Huppert, Marcello Mastroianni, Bettina Gruhn, Angelo Infanti**  
 proizvodnja: **Faso Film (Sara Films), Ascot Film, Italija, 1983**

*Zgodba o Pieri* je, tako kot je pač v navadi, pripoved o ljudeh. Njihove podobe zlasti v prevladujočih zunanjih posnetkih zavzemajo le majhen delež gledalčevega vidnega polja, vse ostalo so ogromni arhitektonski objekti in praznina. Točka pogleda je postavljena nekam daleč, tja, od koder nam je dano videti/vedeti, da se zgodba odvija v svetu, kjer je le malo prostora/pomena pripisanega ljudem. Čeprav je zato otežkočena določena mera identifikacije, ki pa naj bi bila glede na ustaljena pravila filmske govorice, pa nas film vseeno pritegne. Zasluga gre, paradoksalno, predvsem junakom zgodbe oziroma funkciji in pomenu, ki ga imajo njihove podobe – označevalci znotraj same naračije. Iz tega je mogoče nemudoma in povsem upravičeno sklepati, da gre v zgodbi o Pieri za upor (v najširšem pomenu) bodisi upor fikcije/zgodbe zoper realnost bodisi upor protagonistov zoper vlogo, ki jim je odmerjena v dani zgodovinsko-ideološki situaciji. Naš namen je pisati prav o njih. Ferrerijeva izbira igralcev je več kot ustrezna: vsakdanji Marcello Mastroianni v vlogi očeta, krhka Isabelle Huppert (na začetku Bettina Gruhn) v vlogi hčere, in sijoča Hanna Schygulla kot mati. Slednja z neubranljivim šarmom in privlačnostjo povsem zasenči dekleško »čipkarico«. Tako je nekje na polovici filma, ko se težišče pripovedi prevesi na hči Piero, film videti povsem zvođenel in brezbarven v primerjavi z začetnimi sekvencami, v katerih blesti njena mati Evgenija – v jutranjem mraku na železniški postaji, pobalinski voznji na kolesu, nakupovanju, najstniški zaljubljenosti v pustem obmorskem zalivu ...

To je torej predvsem zgodba o Evgeniji, pa tudi o Pieri – hčeri, ki vse svoje življenje živi v materini senci. Noben drug igralski par bi ne mogel doseči tega učinka. Oče (Mastroianni) je nekje na sredi – strastno in do smrti je zaljubljen v svojo ženo, in kot zgleden oče ljubi hčerko, a po njenem mnenju premalo. Zato se ta trudi za vsako ceno biti taka kot mati, kajti mati je tista, ki zares »ima« očeta in ki ji on ustrezno vrača to ljubezen.

Obrnjena, tisočletja stara formula torej; to pa še ne pomeni, da je *Zgodba o Pieri* enostavna, lahko berljiva psihološka drama. Pojem matere se tu namreč izneveri predstavi o vseh materah tega sveta, kakšne naj bi te pač že bile. Prav prek nje Ferreri ljubko zanika mit očeta kot nosilca družine. Ker to napravi v tradicionalno najbolj patriarhalni državi, je še bolj ljubko. Družina, kakršno nam je videti v podobah Ferrerijevega zapisa, nikakor ni to, kar bi si pod tem pojmom predstavljali, pa čeprav je oče »na mestu«. Mati je namreč tista, pri kateri se stvar zaplete. Zaplete se zato, ker ljubi – pa ne iz navade, s klofuto in v predpasniku, kot se od zakonske žene-matere pričakuje, pač pa iz ljubezni, zares, čeprav je taka ljubezen, kot se izkaže, naporno, predvsem pa nevarno čustvovanje. Evgenija namreč s tem prekrši množico zapovedi. Norišnica, v kateri se znajde z možem-sokrivcem na stara leta, je kot kazen, zapovedana po krščanskem kodeksu: grešnik bodi kaznovan.

Ferreri se skoz ves film poigrava z norostjo, toda njegov izhodiščni ludizem se povsem resno konča v norišnicah oziroma v neposredni bližini. Pierin poslednji poizkus, da bi premagala mater v boju za očeta, se izjalovi na dvorišču ustanove, kjer je oče pred smrtjo zaprt. Prav tu, v bližini, tudi prvič »premaga« mater Evgenijo z nekim drugim moškim – z materinim ljubimcem; to pa ne pomeni, da je tudi zmagala. V tej (filmski) norosti je avtor zamenjal boga. Tu ni prostora za zmagovalce, pa tudi ne za kaznovanje grešnikov. Tako norišnica ni kazen, ampak edina možna alternativa v današnjem svetu, kjer se posameznik more individualizirati zgolj z zapiranjem – bodisi v zapor bodisi norost; kolikor je kaj takega sploh mogoče.

**Melita Zajc**



## Flambirana ženska

(Die flambierte Frau)

scenarij: Robert van Ackeren, Katharina Swerenz

režija: Robert van Ackeren

fotografija: Jürgen Jürges

glasba: Peer Raben

igrajo: Gudrun Landgrebe, Matthieu Carrère, Hanns Zischler, Gabriele Lafari

proizvodnja: Robert van Ackeren Film, Dieter Geibler Film Prod., ZR Nemčija, 1983

»Zaljubila sem se v študenta, prebudila sem se ob dandyju, nočem pa se postarati ob lastniku galerije,« tako nekako pravi Eva prijatelju Chrissu. Očitno imamo torej opraviti s svetom, v katerem vsaka stvar (človek) zavzema svoje vnaprej določeno mesto in je torej vsakega posameznika mogoče opredeliti prav glede na to dozdevno pozicijo. Da filmsko realnost *Flambirane ženske* predstavlja ženska in hkrati družbeno verificirani dozdevki, ne preseneča, če upoštevamo, da je bila (in je) prav ženska zaradi svoje neulovljivosti in neopredeljivosti deležna največjih mistifikacij. Eva je utelešenje te neulovljivosti – ne da se ujeti ne fantu iz svojih študentovskih časov ne moškimi, ki bi kupovali njegovo telo in ljubezen, ne ljubljenu dandyju Chrissu. Vedno ostaja zunaj razmerji, v katera bi jo moški želeli ujeti in v katera bi morala vstopiti, ker je ženska. V bistvu so ta razmerja nujna in hkrati edina možna alternativa za žensko, saj le-ta v družbeni instituciji more zavzemati zgolj eno od teh pozicij – žena, prostitutka, ljubica.

Eva in Chriss se prostituirata, svoji telesi in ljubezen prodajata tistim, ki so že globoko zasidrani v teh razmerjih, točneje: v zakonskem razmerju mož-žena. Chriss zadovoljuje v zakonu zatirane, ljubezni željne ženske, Eva zatira in muči njih soproje; v sadomazohističnem odnosu nudi moškim največja zadovoljstva s tem, ko jih postavlja v zatiran, podrejen položaj. S tem, ko jih van Ackeren pokaže v sprevernjeni, pervertirani obliki, poraja dvom v relevantnost ustaljenih družbenih razmerij oziroma uveljavljenih predstav o njih. Njuna delovna aktivnost, zaposlitev ali kakor že to imenujemo, jima omogoča, da očiščena vseh obskurnih, motečih elementov vstopata v idealno spolno razmerje. Sta, kot pravi Eva, idealen par – vsaj v očeh nesrečnih bedakov, ki jih reprezentira omizje, kateremu je ta izjava namenjena. Lepa sta, mlada bogata, predvsem pa srečna drug z drugim. A vendar aktivnost, ki jo opravlja eden oziroma drugi, okuža njuno idealno razmerje, dokler ne postane tako moteča, da mora idealen par razpasti. S tem pa van Ackeren ne reproducira le formule o nemožnosti spolnega razmerja, ampak tudi ruši mit o ločljivosti zasebne sfere od javne, mit, na katerem temelji sodobna meščanska družba. Čeprav spregleda, da v filmu nezmožnost delitve funkcionira na primeru spolnih razmerij in kot taka, čeprav verjetna, ni reprezentativna.

In kaj je z žensko kot edinole ljubico, prostitutko, zakonsko ženo in nič drugega? Eva vseskozi hoče biti več – ali manj, vsekakor pa nekaj drugega, ostati zunaj vseh a priori določenih družbenih razmerij in hkrati znotraj njih oziroma biti deležna vseh ugodij, ki jih je iz tega znotraj moč iztisniti. Toda za človeka kot govoreče bitje je biti zunaj čista iluzija; človek je a priori znotraj ali pa sploh ni človek. Kako dosleden in dokončen je ta »znotraj«, se moremo prepričati na primeru Evinega svobodnjaštva, ki jo, potem, ko je odklonila možnost biti žena oziroma ljubica, po zakonu nekega sistema umesti v edino preostalo alternativo. O tem nas pouči dóbessedno branje filmskega konca: ko Eva dokončno zavrne Chrissa, jo ta polije z alkoholom in zažge. Eva ne umre, je pa flambirana, ujeta v njegove (?) mreže. Iz lokala, kamor je bila vajena zahajati s Chrissom, so jo nagnali; s prijateljico znova vstopita in si sami postrežeta s pijačo. Pride natak in ju postavi pred lokal – kako grozljivo bedno je maščevanje (zavrnenih moških). Ostaneta na ulici, vsaka na svojem stolu, s kozarci v rokah.

Dodajmo še, da van Ackeren v *Flambirani ženski* konstituira »marginalno«, »prepovedano« spolnost (sadizem, prostitucija, homoseksualnost) kot enakopraven element filmskega govora, osvobojen funkcije proizvodnje čutnega ugodja, ki ji je sicer namenjena. *Flambirana ženska* je eden najbolj doslednih in najlepših sodobnih filmov o ljubezni in ženski.



**Srečen božič, Mr. Lawrence**

(Merry Christmas, Mr. Lawrence)

scenarij: Nagisa Oshima, Paul Mayersberg, po romanu Laurensa van der Posta  
 režija: Nagisa Oshima  
 fotografija: Toichiro Narushima  
 glasba: Ryuichi Sakamoto  
 igrajo: David Bowie, Tom Conti, Ryuichi Sakamoto, Takeshi, Jack Thompson  
 proizvodnja: Jeremy Thomas, Recorded Picture Co., Japonska, 1983

Japonsko taborišče v Indoneziji leta 1942. Tam Oshima proučuje odnos zmagovalca (Japonci) – poraženec (ujeti angleški vojaki), a pravzaprav ne razkrije nič novega. Razen, seveda, če je novost dejstvo, da je fanatizem japonske vojske, nabit z emocijami in strastmi, pravo nasprotje evropske (angleške) razumsko dosledne zvestobe »kralju in domovini«. Njegovo slikanje bivanja, boja za obstoj in za zvestobo načelom lastne vojske, ki ga prožni gospod Lawrence v imenu vseh ujetnikov bije z norostjo japonskega vladanja, kakršno se zrcali v vrsti nelogičnih obsodb in pomilostitev, represij in odpuščanja, je samo po sebi sila dolgočasno. Enako deluje vtis eksotičnosti, ki naj bi ga dajalo kazanje japonskih »specialitet« – na primer harakirija.

Skratka – znotraj zelene sivine vojaških uniform, po čemer moremo tudi Oshimov film prepoznati kot vojno dramo, je Oshima še vedno najmočnejši, najprebojnejši v točki, ki predstavlja nadaljevanje rdeče niti iz njegovih prejšnjih filmov (*Carstvo strasti*, *Carstvo čutil* . . .) – strast. Seveda je takšno izpostavljanje, ločevanje umetno in posiljeno, saj je pripoved o ljubezni med poveljnikom taborišča (igra ga nadčloveško lepi japonski zvezdnik Sakamoto) in ujetim angleškim oficirjem Jackom Seliesom (David Bowie) neločljiv element »vojaškosti« filmskega diskurza. Bowie, japonski ujetnik, bi moral biti obsojen na smrt. Na sojenju se vanj zaljubi japonski veljak Sakamoto. Posledica te »ljubezni na prvi pogled« je, da Bowieja streljajo, a ne ustrelijo – kar je istočasno višek psihične torture in elegantno izveden kompromis med obsoditi (vojaško sodišče) in ne-obsoditi (Sakamoto). Fizično in psihično uničenega prepeljejo v bolnišnico taborišča, katerega poveljnik je Sakamoto.

Že na sodišču se torej med ječarjem in jetnikom neopazno vzpostavi spolno razmerje, ki je, ne glede na homoseksualni

značaj, spolno razmerje kot vsako drugo. Bowie, kot se izkaže tudi v njegovih fantazmah iz otroštva, v njem nastopa kot objekt in ne subjekt gledanja (Sakamoto), uteleša pasivno obliko spolne želje – na ravni označevalca ima torej funkcijo, ki sicer pripade ženski; spolna umestitev res ni nekaj z rojstvom, biološko danega. Istočasno pa njegova pasivnost, vzajemno z nemočno aktivnostjo Sakamoto, ki se nahaja na oni (pravi) strani ostre meje, ki ločuje fanatične zmagovalce od poražencev, konstituira to razmerje kot neuresničljivo in hkrati vselej možno. Proizvaja pa učinek napetosti, pričakovanja, da se »nekaj« mora zgoditi. Ko Bowie končno prestopi dvojno mejo, ki ga loči od realizacije spolne želje, se ta »nekaj« sicer zgodi, a trenutek udejanjenja njegovega razmerja (poljub na dvorišču taborišča) ga hkrati dokončno opredeli kot neuresničljivo, nemožno. Tu se film konča, ostalo je le pojasnjevanje – tako podoba do vratu v pesek zakopanega Bowieja kot epilog, v katerem oficir Lawrence (ki je kjub neštetim prestopkom tudi po zaslugi prijateljevanja z japonskim oficirjem preživel japonsko ujetništvo) obiše taistega oficirja, ki ga je angleško sodišče nepreklicno obsodilo na smrt. In seveda nujna refleksija, ki šele na tej ravni osmisli skoz ves film na videz nesmiselno merjenje moči.

Kolikor dogajanje – tako na mikronivoju (Sakamoto-Bowie) kot na makronivoju (Anglež Lawrence – japonski oficir) – razumemo kot merjenje moči med strastjo (človek) in razumom (Zakon, Sistem), je strast dokončno poražena. V Festovem biltenu piše, da je Nagisa Oshima študiral politično zgodovino in diplomiral pravo.

Melita Zajc



## Rambo

(First Blood)

scenarij: Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone, po romanu Davida Morrella

režija: Ted Kotcheff

fotografija: Andrew Laszlo

glasba: Jerry Goldsmith

igrajo: Sylvester Stallone, Richard Creena, Brian Dennehy, David Caruso, Jack Starrett

proizvodnja: Orion Picture, ZDA, 1982

Da je žanrovski film znova popularen, ni več nobena skrivnost. Zanimiva pa je poteza, s katero režiserji vpeljujejo žanrovske kode in kršitve v strukturo filmov. *Rambo* »naj bi bil akcijski film, film pustolovskega preganjanja in spektakularnega konca. Vprašanje, ki ga samo načentam – in ga v tem kontekstu ne bom razvijal – se glasi: Ali je akcijski film avtonomen »žanr« ali le nadomestek nekega drugega žanra ali »nadgradnja« druge matrice ali celo mešanica, hibrid več žanrov, ki se pomešajo med seboj?

Če bi odgovoril s predmetom obravnave – to je filmom Teda Kotcheffa – bi rekel takole: pod *Rambojem* se skriva, odkriva osnovna matrica vesterna. *Rambo* je odpadnik, maščevalec, ki pride v mesto, na prvi pogled povsem naključno, da se maščuje za greh preteklosti – *First Blood* – zakaj vsa »dežela« nosi na sebi krivdo Vietnama. Mesto se lahko odkupi le tako, da se prepusti *Rambojevemu* maščevanju, in na koncu, ko je maščevanju zadoščeno, z njim sklene pogodbo. To je osnovna matrica, ki je v filmu začinjena z nepreglednim številom načinov bojevanja, mrtvih, prevar.

*Rambo* pride v severnoameriško mesto, kjer naj bi še živel njegov tovariš iz Vietnama. Najde le molčeče sosede in vest, da je vojni tovariš mrtev. *Rambo* ostane edini, ki je še fizično živ iz vietnamske elitne skupine »zelenih baretk«, in edini, ki se še lahko maščuje. Vietnam ga »travmatsko« še vedno drži, čas za poravnavo dolgov »z družbo izjemne demokracije« je tu. Čeprav je »krivica« že locirana v preteklosti, *Rambo* še enkrat išče vzrok, ponovno se hoče prepričati, da je njegovo maščevanje divjanje upravičeno – mrtvi bojni tovariši in klasično nevljuden šerif niso zadosten razlog, da bi mu počil film. Rana mora biti simbolična, mora biti ponovitev prve. V iskanju ponovitve, nove rane, je jasno uspešen. Policijski državni represivni aparat ga v skladu s svojimi metodami obdela, kri na *Rambojevem* telesu simbolično napove začetek boja »brez konca«. *Rambo* se prelevi v komandosa zelenih baretk, briše časovno in prostorsko razdaljo, svojo zaposlitev (gverilsko bojevanje in uničevanje nasprotnika) vzame zares, maščevanje mora biti popolno. Nasprotnik je vedno večji (lokalna policija, policija širšega okoliša, vojska) – toda stalno isti. Ko pade prva žrtev, *Rambo* preizkusi nasprotnika: ali bo odnehal in priznal svojo krivdo ali pa bo spet spregledal »svoj greh« in v *Ramboju* videl sovražnika skupnosti številka ena. Nasprotnik figurira v lokalnem šerifu, ki se nikoli ne zmoti in ni za nič kriv, zato »se začeta igra maščevanja in lovljenja« ne ustavi. Šerif je ves čas prepričan, da kot predstavnik miru, ki na vsakem koraku išče nemir, lovi »norega« *Ramboja*, kratka, da gre za popoldanski lov na jelene. *Rambo* pa se umika samo zato, da lahko udari nazaj,

napade, da bi uničil/izničil vse, ker končno nima več kaj izgubiti. Ta njegova pozicija je recimo v grobem primerljiva s pozicijo »proletariata« v klasičnih kapitalistih razmerjih. To omenjam zato, ker je konec, se pravi posledica te pozicije, zopet primerljiva. Kljub svoji vlogi subjekta, ki mu je edino orožje neprestani boj, gre na limanice besedi nasprotnika, sovražnika – vodji zelenih baretk, poenostavljeno svojemu »očetu«. Polkovnik je oseba, ki ga prepriča, da je na njegovi strani – kar je objektivno nemogoče – in *Rambo* se ujame na limanice. Brezizhodni položaj, umankanje rešitve je laž, na katero se *Rambo* ujame. Boj do konca zamenja za premirje pred koncem, odstopi od svoje smrti, da obvaruje smrti svoje nasprotnike.

*Rambo* je v prvi vrsti stroj, neuničljiv, nadčloveško sposoben, izredno iznajdljiv, kratka »modernizirani kompjuter«, katerega lahko ustavi le njegov stvaritelj /izumitelj/ oče. *Rambo* je izvršitelj ukazov, suženj, hlapec, vojak, boj in uničevanje nasprotnika je njegov kod, njegova edina možna drža. Maščevanje za prvi greh – *First Blood* – se ne sme ustaviti, ne sme uslišati želje očeta, ne sme se zavezati njegovi »ves čas varljivi« besedi. A to je nemogoče. Zavezan je prav njemu, slej ko prej bo moral vzeti njegovo besedo zares, zato pred koncem odneha, oče/polkovnik ga pregovori. *Rambo* je zopet poražen, kljub fizični in moralni zmagi se ni izvil kleščam »stvaritelja«. Podaljšana roka države ga je znova zagrabila, demokracija treščila ob tla. A vseeno mu ostaja košček zadovoljstva. S tem, da je ponovil delo in da je izničil vse tisto, kar je ločevalo sovražno in nesovražno, je samo dokazal, da je bil pokol v Vietnamu predvsem vaja, kjer so poligon zamenjali s konkretnim ozemljem in ljudstvom. *Rambojeva* dejanja se da torej razumeti kot nemožno maščevanje – moralo bi biti permanentno – in poizkus domači poligon spreminiti v bojišče, kjer gre zares, zakaj boj se bije tukaj in ne na drugi strani morja.

Za konec še ena zanimivost: kritik »Varietya« v svoji nič kaj pohvalni kritiki – povsem v skladu z mestom, kamor spada – označi ta film za družbeno neodgovoren.

Čeprav bi se predvsem za ameriško filmsko produkcijo bilo prav zanimivo pozabavati s to formulacijo – kdaj je film družbeno odgovoren in kdaj ne ali komu je film sploh odgovoren – pa se da to formulacijo preformulirati tudi takole: Ali je družba res toliko neodgovorna, da sproducira like, kot je *Rambo*? Ker je odgovor jasen, bi bilo bolje vprašati: Kdaj postane tako neodgovorna in kdaj bo postala zopet – če je bila kdaj – odgovorna?

Leon Magdalenc

## Ključ

(La chiave)

scenarij: Tinto Brass po istoimenskem romanu Junichira Tanizakija

režija: Tinto Brass

fotografija: Silvano Ippoliti

glasba: Ennio Morricone

igrajo: Frank Finlay, Stefania Sandrelli, Franco Branciaroli, Barbara Cupisti

proizvodnja: San Francisco film, Italija, 1982

Z erotičnimi filmi je povezanih cel kup težav. Osnovna težava pa več ali manj ostaja ista; kako zlepiti med seboj v model zgodbe zaporedno vrsto »erotičnih slik«, ki zapeljujejo gledalčeve oko. Seveda, takšen model naj bo tudi sam zase »zapeljiv«, logičen in v odnosu do posameznih pogledov najmanj enakovreden; to pomeni urediti množstvo različnih seksualnih aktivnosti, povezav in poz.

Ne bo pretirana trditev, če Brassov zadnji film že kar na začetku označim kot enega od vrhuncev erotičnih izdelkov, in ni naključno, da ga je podpisal prav italijanski avtor.

Brass je junake postavil v Benetke, in vsak od njih prinaša s seboj drugo zgodovino: on (mož) je ostareli Anglež, ona (žena) je Italijanka, ljubimec (sprva sicer ljubimec njune hčerke) pa je Madžar. Benetke so mesto, kjer se ta mnogonacionalnost – nelociranost razbije na čereh mestne dvojnosti. Bogata »kulturna« zgodovina Benetk je dokument neverjetnega umetniškega razcveta: od gradbeništva, arhitekture, kiparstva in slikarstva do najmlajše umetnosti filma (vsakoletni filmski festival) – na drugi strani pa je prazna prihodnost. Kraj, ki je že od nastanka dalje zapisan propada-

nju, je točka, kjer vsakdanjost zamenjajo nenavadnost, seksualna drugačnost (*Smrt v Benetkah*), hedonizem in seksualna naslada. Klasično razmerje mož-žena-ljubimec, v katerem je najmanj eno razmerje prepovedano in vsaj eno vir »zapeljevanja«, veže rdeča nit zgodbe – dva dnevnikarja. Vsak zase ga pišeta mož in žena z namenom, da ga bo drugi odkril, prebral in napisal odgovor.

Na prvi pogled povsem intimistična zadeva (pisanje dnevnika) dobi novo razsežnost, tj. razsežnost medija, skozi katerega se pretaka vse zamolčano, prepovedano in neizrekljivo. Obenem pa je odkrita resnica dnevnika kot takšnega – vsak dnevnik se pod pretvezo pisanja za samega sebe obrača k drugemu; če ne bi bilo naslovnika, torej nekoga drugega, bi bilo čečkanje po dnevnikih jalovo opravilo. Partner (nekdo drugi) mora sprejeti igro, vsaka igra teče po vnaprej določenih pravilih. Mož že na začetku podtakne ključ od predalnika, v katerem je odkrito skrit njegov dnevnik. Ključ naj bi torej pomagal, da bi žena takoj razumela smisel igre. Ta edina možna varianta tako tvori »narativno« okostje filma; ona pobere ključ, odpre predalnik, prebere dnevnik in odgovori na njega v svoj dnevnik, nastavi ključ, ki

ga pobere on itd. . . Vmes pa je prostor namenjen drugemu zapeljevanju.

Zanimivo je, da ključ, ki odpira dnevnik skrivaj, tudi odpira nove probleme; partnerja jih ne rešujeta, ampak stopnjujeta. Skratka, Brass je s povsem preprosto uporabo dveh dnevnikov premagal ključni moment razcepa med zgodbo in sliko. Gledalčevo oko je zapeljal dvojno: s slačenjem »teles« in z odkrivanjem vsebin dnevnikov.

Katero razkrivanje je za partnerja in gledalca bolj zapeljivo? Telo se razkrije, odkrije, pogled zapelje samo enkrat: vsa nadaljnja slačenja so le ponovitve ali iskanje novih tehnik – enkrat s pomočjo kamere, drugič s pomočjo partnerja.

Dnevnik pa je vedno znova odkrit. Vsaka nova beseda / tekst je dvojno odkrivanje – odkrivanje prejšnjega in na novo napisanega.

Beseda stoji pred telesom.

Igra dvojnega zapeljevanja v središču razpadanja se lahko konča le z moževno smrtjo (telo je mrtvo, beseda živa) in strelom v času tik pred drugo svetovno vojno, na dan velikega fašističnega zborovanja, ki je le še en znanilec »neogibne smrti« več.

**Leon Magdalenc**

## Sinja strela

(Blue Thunder)

scenarij: Dan O'Bannon, Don Jakoby

režija: John Badham

fotografija: John A. Alonzo

glasba: Arthur B. Rubinstein

igrajo: Roy Scheider, Malcolm McDowell, Warren Oates, Candy Clark

proizvodnja: Raster Gordon Carroll, ZDA, 1983

John Badham je režiral več slavnih filmov – *Vročica sobotne noči*, *Drakula*, *Zakaj ste me obsodili na življenje*. Lansko leto je komercialno uspel kar z dvema filmoma s *Sinjo strelo* (Blue Thunder) in z *Vojnimi igrami* (War games), kar ni ravno pravilo pri filmskem poslu.

Zanimivo je, da sta kritika in publika bolje sprejeli *Vojne igre*. To je zaradi aktualnosti tematike in problematike filma povsem razumljivo: osebni računalnik in logična mlada glava sta zveza, ki je zahodno tehnološko družbo prekrila po dolgem in počez. Resda tudi kompjuterski helikopterji množično preplavaljajo zahodni svet, vendar na čisto drugačen način; predvsem pa ne zaposlujejo mladih glav, ampak nekdanje ameriške vojake v Vietnamu.

Badham je gotovo dober poznavalec žanrovskih filmov. Mor-da je prav *Sinja strela* njegov najboljši žanrovski izdelek, toda tudi žanrovski križanec. V njem se namreč mešajo značilnosti, ki jih imajo akcijski film, policijski film in trda kriminalka. Glavni junak filma je policist – voznik helikopterja, sicer nekdanji vojak v Vietnamu; na povsem običajnem nočnem letu pade v situacijo, ki je ne razume, ker so njeni elementi v očitnem nasprotju. Junak je podobnih razmer vajen že iz Vietnama, toda tam je bil nasprotnik znan, zdaj pa je dobro zakrit: pot do identifikacije je zato težja. Doživetij iz Viet-

nama se še bolešno spominja zlasti scene iz helikopterja, ko je njegov tovariš med letom vrgel skozi odprta vrata nasprotnika (prizor večkrat vidimo v flash backu). Taisti tovariš zdaj, v podobni situaciji, postane rabelj nevidnega nasprotnika in v končnem obračunu plača s smrtjo »vietnamski greh«, »Sinja strela« pa zgori. S tem naj bi izginila iz spomina tudi vietnamska travma. Torej, glavni junak takoj po padcu na neznano polje, polno na prvi pogled naključnih elementov, začne z detektivskim razkrivanjem. Kot se za dober film spodobi, šele na koncu odkrije vzročno povezanost posameznikov in sprva skrit pomen. Sestaviti mora pomensko logično zgodbo in se prebiti čez instance oblasti kot so policija, vojska, politiki. Znotraj tega kroga pride do črno-bele delitve na mitološki par dobri-zli. Mitološko branje te dvojice in predvsem njihovih pripomočkov (orožje) zanika že avtor sam ko v sili pove podatke o resničnem obstoju in uporabi »dosežkov« vojne industrije. Pozitivci so v manjšini (bi lahko bilo drugače?) – poleg glavnega junaka samo še njegov pomočnik, ki ga že nekje na sredini filma umorijo. Zato pa različne instance oblasti prepoznavamo (s pomočjo glavnega junaka) kot leglo korupcije, prevare in zarot. Nekaj časa se junak še vživlja v vlogo radovednega detektiva, ko pa odkrije, da je tudi on vračunan v spletke in umazano igro, se prelevi v maščevalca. Naklep umora voditeljice odbora za črnske pravice povzroči množične demonstracije, ki naj bi omogočile, da bi oblast lahko resnično preizkusila novi prototip helikopterja – *Sinjo strelo*, ki je namenjena predvsem za varovanje na bližajočih se olimpijskih igrah v Los Angelesu. Zanimivo je, da je nevarnost terorističnih akcij obravnavana kot realno dejstvo, kar pomeni, da so olimpijske igre kraj političnih spopadov in oboroženih akcij, ne pa kraj športa, prijateljstva, tekmovalnega sožitja itd. Glavni junak se je spremenil v maščevalca, radovednost je zamejal s poponim uničenjem simbolov razkritega nasprotnika – helikopterjev, letal, nebotačnika, *Sinje strele*. Vsebuje pa ta film – po besedah samega Johna Badhama – še eno povsem orwelovsko potezo. Neslišna *Sinja strela* sliši in vidi vse, kar nenehno leta nad glavami ljudi, ki so zaradi njegove »kontrolne« skrčili zasebnost na nekaj kubičnih centimetrov v lobanji.

**Leon Magdalenc**



festivali / Budimpešta '83

# Zmagoslavje žensk na festivalu madžarskega filma

Lorenzo Codelli



Dnevnik za potomce, režija Marta Mészáros



Popoldanske ljubezni, režija András Kovács

Na letni reviji madžarskega filma v Budimpešti je bilo predstavljenih 24 filmov vključno s petimi dokumentarci in dvema v preteklosti »prepovedanima« filmoma. Če ostaja nacionalna produkcija iz leta v leto količinsko stabilna, pa se zdi, da je povprečna kakovost nekoliko upadla – zaradi pol ducata plehkih in staromodnih komedij, a tudi zategadelj, ker smo pogrešali dela mladih režiserjev, ki smo jih bili že vajeni.

Najboljše filme so nedvomno prispevali starejši oziroma ustvarjalci srednjih let, doma in v tujini priznani mojstri, kot so Péter Bácsó, András Kovács in Marta Mészáros. Mészároseva je z *Dnevnikom za potomec* (Napló) vsekakor zaslužila tako prvo nagrado uradne festivalske žirije kot nagrado mednarodne kritike (poimenovano po pokojnem ameriškem novinarju Genu Moskowitzu). Nagrada bosta temu politično precej nadležnemu filmu pomagali, da se bo izvelkel iz zank domače cenzure. Gre za avtobiografsko delo, ki ničesar ne zamolči: film z iskreno prizadetostjo pripoveduje o letih takoj po zadnji vojni, kakor jih doživlja odrasčajoče dekle, ki se je kot sirota vrnilo iz ZSSR in išče skrivnostno izginulega očeta. Zgodba sega na začetek petdesetih let, ko se nad deželo zgrnejo novi stalistični procesi. Glavna junakinja odkrije svojo nagnjenost do filma in umetnosti, zaljubi se v inženirja, ki jo spominja na izginulega očeta, a kmalu ostane tudi brez tega očetnega nadomestka, ker ga iz očitno političnih razlogov obsodijo in zaprejo. Rekonstrukcija tega obdobja je izredno natančna po zaslugi sijajne črno-bele fotografije Miklósa Jancsa ml., ki se zgleduje po filmih iz tistega časa (nenehno jih citira kot Woody Allen v *Zeligu*), in po neskončnem nizu osebnih detajlov, ki jih režiserka lušči iz lastne tragične preteklosti kot iz kake proustovske *madeleine*. Začuda je ob tem zavezujočem »dnevniku« festival predstaval še en, popolnoma neoseben film Marte Mészáros, *Deželo prividov* (Délibábok országa), poprečno priredbo slovitega Gogoljevega *Revizorja*.

Strogi András Kovács se je po mnogih zgodovinsko-političnih pamfletih, nabitih z intelektualnimi dialogi in kompleksnimi problemi, v filmu *Popoldanske ljubezni* (Szeretők) lotil ljubezenske melodrame. V njej igra odlična Mari Kiss ločenko, ki skuša prek oglasov v časopisu najti novega partnerja; zaljubi se v lepega plavalca (György Cserhalmi), za katerega pa se izkaže, da je poročen in dokaj nezanesljiv. Delovne obveznosti ju prisilijo h kratkim, toda intenzivnim ljubezenskim srečanjem

v popoldanskih urah, nekako naskrivaj. Kovács spretno raziskuje nerveze mestnih žensk, prikrite frustracije navideznega meščanskega udobja. *Szeretők* je gotovo ena najboljših stvaritev tega režiserja (velik del madžarske kritike ga je neutemeljeno obtožila, da je »zavil« s svoje usmeritve na bolj »komercialna« pota). Film je obogaten s sijajem ter toplimi, čutnimi barvami, kakršne prinaša vanj očarljiva protagonista. Konec nima namena, da bi sprostil napetosti, bolj kot dialogi pa so pomembne neizrečene oziroma samo mišljene besede.

V filmu Petra Bácsa *O, to prekleto življenje* (Te rongyos élet) igra prekipevajoča Dorottya Udvaros radoživo kabaretno pevko, ki se vsa neukrotljiva sooča s političnimi komisarji in policaji v času stalinističnih čistk, o katerih pripoveduje tudi film Marte Mészáros; lepa igralka, nevede feministka, nazadnje triumfira v »Kneginji čaršava« in (tako kot Katharine Hepburn v mnogih Cukorjevih filmih) pokaže, da je največja moč v »šibkem spolu«. Bácsó je stkal tragikomedijo, ki je v pripovedi nekoliko razdrobljena, ustvaril pa je uporen in privlačen filmski lik.

Judit Elek, osamljena in bolj v tujini kot doma cenjena režiserka (avtorica mojstrovin, kakršna je npr. *Gospa iz Carigrada* (Sziget a száraföldön, 1969), je v središče svojega novega filma *Marijin praznik* (Maria-nap) postavila dve sestri, ki sta resnično živeli: Marijo in Julijo, nevesto slavnega pesnika Sándorja Petőfija. Medtem ko prva, ki je zbolela za rakom, čaka smrt, druga praznuje svoj rojstni dan v čudovitem poznoपोletnem dnevu na deželi. Nepričakovano pa se okuži s kolero in slutnje smrti se kaj kmalu uresničijo. Z zgodovinskimi pričevanji slika Előkova do zdaj še nezna zakulisna dogajanja iz življenja slovitega pesnika in s čehovskimi toni razblinja psihološke gotovosti velike družine iz devetnajstega stoletja.

Film *Eskimsko ženo zebe* (Eszkímó asszony fázik) Jánosa Xantusa je dobil nagrado kot najboljši prvenec. Loteva se moderne in nenavadne ljubezenske trikotnika: plavalca rock-pevka zapelje in vleče za nos gluhonemega fanta in mladega, bogatega klasičnega pianista. Kot v Sternbergovem *Plavem angelu* zaljubljenca nazadnje igrata v ansamblu, ki spremlja protagonistko, ko pa le-ta odpotuje v Anglijo, se med sabo stepeta. Nadarjena debitantka Marietta Méhes z nezavedno navinostjo poziralke moških oblikuje srhljivo skrivnosten lik; János Xantus (njen sedanjí spremljevalec) inteligentno gradi pripoved, tako da na začetku napove končni

obračun in v glasbenih sekvencah izrazi zapletenost odnosov med tremi osebami.

Bleščeča lepota debitantke Mariann Erdős je eden redkih zanimanja vrednih motivov v filmu *Lahke rane* (Könnyű testi sértes) Györgyja Szomjasa, ki je bil v Budimpešti nagradjen za režijo in že predstavljen na berlinskem festivalu. Film je posnet v dveh verzijah, od katerih je ena v celoti črno-bela, druga pa deloma v barvah. Film je manieristična družbena drama, ki skuša povezati madžarsko dokumentaristično tradicijo (različne »priče« dajejo izjave o drobnem dogodku iz črne kronike) s fikcijo (dokaj banalen ljubezenski trikotnik v proletarskem okolju). Dejansko pa prav *resnični* dokumentarci neusmiljeno razkrivajo družbo, kot na primer film *Vzorni vrtnar* (Földi paradicsom) Pála Schifferja, v katerem pridelovalec paradiznikov nadrobno razlaga svojo dolgo bitko za zgraditev tehnološko brezhibnega rastlinjaka; toda njegova žena vse obrne na glavo, ker se izpove režiserju – avtorju intervjuja in tako razkrije možovo ozko srčnost ter ves nesmisel njegovih pridelovalniških prizadevanj. Nič manj pretresljiva ni reportaža Gyule Gazdaga in Judith Ember *Resitev* (A határozat). Film je bil posnet pred nekaj leti v uglednem studiu Balász Bélá, vendar je bil zaradi cenzure do zdaj na hladnem. Film podrobno opisuje skupščino neke kmetijske zadruge, ki voli svojega novega predsednika. Oblast, čeprav na najnižji ravni, spodbuja zagrizene besedne boje, ki *pars pro toto* spominjajo na boje zgoraj, v partijskih in državnih vrhovih.

Po otoplitvenem posegu, h kakršnemu bi se morali pogosteje zateči tudi drugi socialistični režimi, je iz cenzorskega hladilnika letos prišlo še eno prekleto delo Gyule Gazdaga, *Pojmo skupaj* (Bástyasétány), posneto leta 1974. To je satira v slogu vesele opere iz obdobja obnove v petdesetih letih. Anarhična in destruktivna Gazdagova hudomušnost se navdihuje ob tedaj ravno zatrti češkoslovaški šoli, med igralci pa je opazen zlasti Ewald Schorm, avtor nepozabnih filmov kratkotrajnega praškega vala.

Komunistična mladina je letos nagradila nedvomno najbolj reakcionarno in skorajda mistično stvaritev z naslovom *István, a király* Gáborja Koltaya, rock-opero po zgledu *Jesus Christ Superstar*, posneto v glavnem v živo 20. avgusta 1983 v nekem velikem budimpeštanskem parku. Na državni praznik naj bi se namreč slavil zgodovinski spopad med prvim madžarskim kraljem, bodočim sv. Stefanom in barbarom Kopanyem leta 996. *István, a király* v filmski verziji je tipična operacija povzemanja antisocialnih vrednot rock-glasbe z namenom, da bi povzdigoval domoljubna čustva s posebnimi elektronskimi efekti, od zaustavljanja slike do igrakanja z barvami, da bi vse skupaj bilo videti »bolj zahtodnjaško«. Temu filmu lahko pridružimo še skrajno uradni dokumentarec Józsefa Kisa *Boljša pot* (Különb út), ki skuša propagirati državni režim, odprt vsem veroizpovedim, tako da celo spodbuja katoliške prelate in duhovnike drugih ver k tesnemu sodelovanju z najvišjimi političnimi funkcionarji.

Od več kot petih ur *Ovinka* (Atváltózás) Istvána Dárdaya in Györgyja Szalaja smo zdržali le dve. Avtorja gresta v skrajnosti s svojim vztrajanjem pri golem registriranju brezobličnih dogajanj, kar sta že poskušala v prepričljivejšem *Filmu-romanu* (Filmregény, 1977). V neskončnem morju zbranega gradiva (bolj ali manj gre za zgodbo o nekem pisatelju v krizi) je prev gotovo moč zajeti nekaj zanimivih prizorov.

## Televizijski dokumentarec

Vladimir Koch



Temu poročilu o mednarodnem festivalu dokumentarnega in kratkega filma v Leipzigu bi lahko dali tudi drugačen naslov, recimo »Med dokumentom in reportažo« ali »Kje je meja med dokumentarcem in dokumentom?« ali še bolj pesimistično »Konec klasičnega dokumentarca«, tolikanj se je pod vplivom televizije in v zvezi z možnostmi videa spremenila uveljavljena oblika dokumentarnega filma kot konceptualno in estetsko avtorsko avtonomnega dela. Med 83 izbranimi filmi (od 209 iz 57 držav) so bili le redki, ki bi jim prisodili umetniško relevantnost ustvarjalnega dosežka, izvirajočega sicer iz informativne osnove vrstni, a z individualnim prijemom presegajoč raven dokumenta. Seveda festival ni bil slep za takšne kvalitete, saj je nagradil tudi jugoslovanski film Dobrija Janevskega *Pastir na kolesih*, preprosto zgodbo o invalidu, katerega žena vsak dan prinese na hrbtu iz hiše na zaprežen voz, da gre z njim past ovce, in ga na koncu dneva na isti način tudi vrne v hišo, vendar je kot že prej dajal prednost vsebinski predloženih del pred njihovo obliko, pač zaradi svoje izrazito politične usmeritve proti pojavom neokolonializma v prid zatiranim in še ne resnično osvobojenim ljudstvom. Leipzig se pojavlja med drugimi istovrstnimi prireditvami kot bojevnik za novi svet in branilec osvobodilnih bojev po svetu. Zato imajo med gosti festivala posebno mesto Kubanci in zastopniki osvobodilnih gibanj v Srednji Ameriki, medtem ko so zahodne kinematografije med več kot 600 tujimi gosti bolj šibko zastopane, kadar pa so, jih predstavljajo cineasti, ki jih prežemajo iste ideje, isti politični ideali.

Gre za strnjeno fronto levih sil sveta, ki jim daje festival priložnost, da s sliko ilustrirajo svoj boj in najdejo v odobravanju udeležencev in gledalcev moralno podporo. Pri filmih neposredne politične aktualnosti se odziva dvorana manifestativno kot na mitingu z ovacijami in skandiranim aplavdiranjem. Dokumentarni film, zapis, reportaža in kar že je, je za Leipzig eminentno sredstvo ideološkega boja, ki je prav v Nemški demokratični republiki izrazito udarjen.

Ta morda preveč ekskluzivna naravnost festivala ima za posledico, da so estetski kriteriji večkrat – čeprav ne vedno – potisnjeni malo v ozadje, ker je pač pomembnejša vsebina, ideja in dokument tega, kar se trenutno dogaja kjerkoli na svetu v boju ljudstev za njihove pravice in z nasprotovanjem tistim, ki jim te pravice krnijo. Zato je pa dobil pomembno mesto, vsekakor pomembnejše kot kje drugod, dokument, zvesta priča najbolj aktualnih dogodkov, posnet v najtežavnejših, včasih izjemno nevarnih okoliščinah. V takšnih primerih je kajpak kvaliteta posnetka kaj malo pomembna, pač pa njegova avtentičnost; gledalčeva živa, skoraj televizijska prisotnost na kraju dogodka, ki mu jo omogoča snemalca z včasih neverjetnim tveganjem lastnega življenja. Danes je televizija veliki naročnik in plačnik filmskih del, ki nimajo pravega imena, ker niso niti pravi dokumentarci niti reportaže, kot smo jih vajeni, saj vključujejo med dokumente inscenirane rekonstrukcije dogodkov in celo zaključene odlomke iz novinarskih oddaj. Napočil je čas drznih snemalcev, ki se ne bojijo postaviti kamere med vojake sredi spopada ali celo v smeri boja, iz oči v oči z nasprotnikovimi puškami, kar smo občudovali v *Pismu iz Morazana*, kjer so borci za svobodo premagali močan oddelek vladnih čet in smo ta boj doživeli v takšni neposrednosti, kot smo je vajeni samo v igranem filmu. Film je anonimen, označen za kolektivno delo kot še več filmov s sporeda, ki so jih posneli neznani snemalci večkrat naskrivaj in material razvili v tujini. Za *Pismo iz Morazana* je kot producent naveden Radio »Venceremos« (Radio »Zmagali bomo«), za podoben, prav tako nagraden (»srebrni golob«) film iz El Salvadora *Pot v svobodo* pa je značilno, da je kolektiv ustvarjalcev naveden z osebnimi imeni. Novice o vojnih dogodkih so bile v resnici »sveže« v smislu najboljše novinarske tradicije, saj smo videli dolg film o Grenadi, preden so ga zasedle Združene države Amerike s svojo vojsko, dodanih pa je bilo tudi nekaj posnetkov same invazije. Realizirali so ga Kubanci in jasno

razkrili revolucionarne spremembe na tem otoku.

*Grenada, začetek upanja* Rigoberta Lopeza in pa daljše *Vojno poročilo iz Nikaragve* Deboraha Schafferja, cineasta iz ZDA, nagradeno z najvišjo nagrado (»zlati golob«), sta bila najznačilnejša predstavnika te vrste dokumentarnega filma. Shaffer si je s snemalcem Tomom Siegelom fronto ogledal z obeh strani: spremljal je intervencijsko skupino plačanih vojakov, ki so jo poslali iz Hondurasa, da bi udušili upor v Nikaragvi, potem se je pa preselil na stran branilcev neodvisnosti. Ni pa gledati v tem resnično drznem podvigu samo želje po razkrinkanju prikrite intervencije Združenih držav, ampak tudi avtorjevo ambicijo, da takšen dokument finančno kar najbolj ugodno plasira v televizijske mreže. Drugi enako nagradjeni film, zahodnonemški *Upor in odpor* (Klaus Vokenborn in Johann Feindt) pa je samo ne posebno duhovita reportaža o velikem protestnem zborovanju ob prihodu Ronalda Reagana v Berlin. Čeprav ima dokument nesporno vrednost, kadar hoče biti karseda objektivna priča neke resničnosti, pa je njegovo privlačno pripisati vzdusju fantastičnega, ki ga včasih obdaja navzlic strogi realiteti prikazanega. Nekatera intimnejša pričevanja pa so se še posebno vtisnila v spomin, tako kanadski *No more Hibakusha*, v katerem Martin Duckworth sprašuje danes petdesetletne prebivalce Hiroshime, kako so kot otroci preživeli katastrofo. Pretresljivo je, da še danes ne vedo, ali jih žarčenje ni zdravstveno prizadelo. Eden med njimi se zaradi tega ni mogel poročiti. V daljnem sorodstvu z njim je bilo opaženo jugoslovansko delo Vere Crvenčanin *Ne zapuščaj me, mati!* o otrocih, ki so jih med vojno ločili od mater. Razveseljujejo nekatere odkritosrčne izpovedi, recimo *Letnik 28* Bela Vajde, ki govori o tem, kaj vse je doživela generacija poznih dvajsetih let od Horthyja do Stalina in še naprej, ali pa sovjetski film *Vojna nima ženskega obraza* (V. Dašuk), samozavestna obramba med vojno mobiliziranih žensk pred očitki, da so se tedaj zaljubile in jih zaradi tega še danes gledajo postrani. Nekatere so tedaj celo rodile, vendar še danes, ko so že babice, mislijo, da se jim godi krivica, ker nekateri ne razumejo globoke ljubezni, ki so jo tedaj doživele.

Med animiranimi filmi je dobil *Zadnji TV dnevnik* Nikole Majdaka »zlatega goloba« skupaj z delom Ceha Vaclava Bedricha *Black and White*. Majdakov film je zbudil pozornost zaradi izvirne ideje in dobre tehnične izvedbe.

**Iztrebljevalec**

(Blade Runner)

scenarij: Hampton Fancher, David Peoples po romanu Philipa K. Dicka  
 režija: Ridley Scott  
 fotografija: Jordan Crenenweth  
 glasba: Vangelis  
 montaža: Terry Rawlings  
 kostumografija: Charles Knode, Michael Kaplan  
 igrajo: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh  
 proizvodnja: Ladd Company, Run Run Shaw, ZDA, 1982  
 distribucija: Warner Bros  
 jug. distribucija: Zeta film

R. Scott je s svojim prvencem *Osmi potnik* dokazal, da zna kombinirati žanre (znanstveno fantastiko in grozljivko) in ve, da je žanr priložnost za analizo temeljnih »objektnih razmerij«. *Osmi potnik* je obdeloval, če poenostavimo (in to si lahko privoščimo, ker nam tukaj ni v središču pozornosti), željo v njenih grozljivih razsežnostih, uresničeno željo (najprej željo znanstvenika, ki je osmega potnika vsilil posadki, potem pa željo na delu, kot požrešnost), ki – kot ve povedati psihoanaliza – nikakor ne privede nujno do zadovoljstva. V *Iztrebljevalcu* se ta shema nadaljuje in radikalizira.

Na ravni »kombinacije žanrov« imamo opraviti (spet) z znanstveno fantastiko na eni strani in trdo detektivko iz petdesetih let na drugi. Govorjenje o kombinaciji morda neupravičeno implicira heterogenost, vendar ne gre za to, marveč za implikacijo, da so primarna razmerja pač primarna razmerja in da zmeraj lahko računamo na-



nje, pravzaprav na njihovo vračanje. Na povsem »formalni« ravni so elementi trde detektivke detektiv, ki uveljavlja svojo lastno etiko – na zakonitost se ni mogoče več zanesti, junak deluje, ker je v to prisiljen, ne pa iz prepričanja; v okviru svojih operacij deluje, kakor se mu zdi prav, kar nas vrača k neki »elementarni«, skoraj absurdni poštenosti; trdo, depresivno vzdušje – med drugim ves čas dežuje; grozljivo urbano prizorišče, mestna džungla – opredeljena na samem začetku filma s posnetkom skrajno industrializiranega Los Angelesa, naprej pa z vsepričujočnostjo reklame za koka kolo in »zunanje svetove«; znotraj tega okvira nekakšna etnična prevlada tujcev – kakor trda detektivka rada zaide v kitajsko četrt, imamo tudi tukaj skoraj same orientalce; in last but not least ambivalentnost do samega zločina.

Vsakega od teh elementov bi lahko razvili v njegovem posebnem učinku pomena, a se bomo raje omejili na suho naštevanje, računajoč, da ima bralec dovolj opore, da sam razvija naprej.

Naštete pa seveda ni mogoče ločevati od tistega, kar proizvede žanr kot priložnost; prav to (našteto) daje priložnost proizvodnji neke analize objektnih razmerij.

Najprej postane očitno, da gre v zgodbi za boj za oblast: »mi«, pravi, izvorni ljudje, nekakšni staroselci, proti »replikantom«, ponarejenim ljudem, našim lastnim stvaritvam, odrinjenim v robna področja »zunanjih svetov«, kolonij (prav kakor je sodobni »oboroženi divjak« proizvod protislovij kapitalskega sistema). Da pa stvar ne bi bila tako preprosta, imamo na strani oblasti omenjene orientalce (celo sam junak tu ni povsem nesporen), glavna revolucionarja med replikanti pa po videzu spominjata na najčistejše arijce.

Detektiv (nekakšen Phillip Marlowe bodočnosti) je zgolj instrument v boju, čigar rasističnim implikacijam se film ne brani podstaviti smisel boja za oblast. (Dodajmo, da je v tem neprikitem smislu dodaten razlog resigniranosti in cinizma junaka, ki je tukaj pravi junak prav zato, ker nenehno dokazuje, da je pod lupino cinizma trdna, čeprav neortodoksna etika.) O boju za oblast povejmo še to, da se razvija v klasični razredni razliki: na eni strani je oblast, ki se hoče obdržati, na drugi strani pa goli obstoj.

Če ostanemo v okviru ekonomije, imajo replikanti funkcijo presežne vrednosti v radikalnem smislu – presežejo vsa pričakovanja, in sicer neprijetno. »Presežno« v smislu, da je proizvedeno več, kot je proizvajalec hotel; ta element je čustveno življenje replikantov, ki ni bilo programirano in nastopa kot rušilni dejavnik v ekonomski strukturi. Replikante prav ta presežna vrednost vzpostavlja kot bitja z željo ali celo kot željo samo – željo, ki se na prvi ravni prikazuje kot želja po bivanju (dlje kot je za replikante predpisano – štiri leta), potem željo v ojdipalnem razmerju (replikant svojega izumitelja imenuje oče, preden mu zdrobi glavo) in še željo, ki obseda subjekt kot želja radikalno, nezvedljivo Drugega.

To pa še ni vse. Ko na koncu filma replikant svojemu preganjalcu reši življenje, s svojim poslovnim govorom (v dežju) ne dokaže le (komurkoli že), da res čustvuje, da je torej upravičen do obstoja, ker »ima« tisto, kar naj bi bilo za človeka bistveno. To je prav tista tragično absurdna in patetična gesta, s katero dokaže, da je on sam prišček človeškega, to se pravi: nič človeškega. Pozornemu gledalcu predvsem dokaže, da ga to, kar naj bi bilo za človeka bistveno, zavezuje v smrt.

Pa vendar eden od replikantov preživi – Rachel, »nezavedna« replikantka; preživi pa le, kot preživi spolna želja, ki si podredi bivanje posameznika, celo najodpornjšega iztrebljevalca.



## Eni in drugi

(Les uns et les autres)

scenarij in režija: Claude Lelouch

fotografija: Jean Boffety

glasba: Francis Lai, Michel Legrand

igrajo: Robert Hossein, Nicole Garcia, Geraldine Chaplin, Daniel Olbrychski, Jacques Villeret, James Caan

proizvodnja: Films 13/TFI Films Prod., Francija, 1981

jug. distribucija: Centar film



Množični obisk, ki ga je ta film dosegel med ljubljanskimi gledalci, me navdaja s spoštovanjem do tega občinstva – da mu je bil všeč film, ki mu je nedvomno težko slediti, čeprav ne, ker bi bil »težak (nasprotno, ves je podrejen ugodju gledanja), marveč zaradi zapletenih zgodb, ki se v njem prepletajo. Posebnost teh zgodb je, da vsaka posebej sicer sledi običajnemu dramskemu loku, vse skupaj pa ne – ves film razvija zaplet, ki je v povezanosti med različnimi heterogenimi elementi. Ta (namreč zveza) se izkaže šele na koncu.

Če govorimo o eni filmski zgodbi, govorimo o njej tako, kot je vsaka individualna usoda podrejena zapletu govornice, zapletu, ki »bralcu« nenehno uhaja, ki pa ga je v filmu mogoče uprizoriti. Naš film razvija zgodbo tako rekoč od konca nazaj, zato pa tudi ni presenetljivo, če s koncem začne (res je, da »zaplet govornice« uhaja, vendar je tudi res, da je izid vnaprej znan), kar seveda spoznamo šele na koncu. Začetek (se pravi konec na začetku) pa hkrati tudi že vpelje tisto, kar bo vodilni motiv filma in njegova metoda: glasba in ples – Ravelov Bolero, neutrudno ponavljanje istega z drugimi sredstvi, in Bejartova koreografija, ki insistira na minimalnih erotičnih gibih, povezanih temu ponavljanju. To dvoje lahko, čeprav seveda le v grobem, vzamemo za paradigmo novega žanra, še posebej melodrame.

Zdaj smo nekoliko v zadregi. Posameznih elementov, iz katerih bi (v njihovi strukturalni povezanosti z ostalimi) lahko potegnili učinke pomena, je ogromno. Odločamo pa se, da v tem zapisu nima smisla obdelovati postopkov, s katerimi se dosega, in tudi ne obnavljati zgodbe, čeprav ne dvomimo, da bi s tem marsikomu pomagali, da bi zvedel, kaj je gledal. Ne bomo se lotili niti sijajnih koreografij, niti odlično zmontirane diegeze, niti prehodov iz osladnega tipa melodrame v ostro, jedko satiro, niti posebnih učinkov pomena, ki jih ima

zasedba različnih vlog z istimi igralci, niti neobičajne napovedi (»špice«). Omejili se bomo na dva elementa in jima podelili rahlo didaktično funkcijo »primerov«.

Eden od njiju je preprosto prizorišče: železniška postaja. Pojavi se velikokrat, a le trikrat »globinsko«, kot prostor (sicer jo v globino zmeraj zapira vlak): ko Nemci odpeljejo Žide v taborišče, ko Američani vračajo nemške vojne ujetnike in ko snemajo film. Če to navežemo na tisto, kar smo že povedali o Boleru, je stvar jasna; dodati pa je še treba, da jo prav zadnje, snemanje filma, postavi v odločilno luč. Vsem realističnim ambicijam (ki jih je, kakor v tem filmu, mogoče uresničiti le, če jih zastavimo v območju fikcije), pa ne le njim, marveč tudi stvāri, za katero gre, je končni cilj le eden: uprizoriti, postaviti se v spektakel.

V prizoru, kjer starega pianista zadene kap in se predstava seveda zaustavi – zaustavijo se plesalke in plesalci, glasba utihne – povsem umestno pade zastor. Gledališki zastor je ločnica med dvema prostoroma, med dvema svetovoma; pade, kadar pade, med oder in občinstvo. Lelouch pa nam tukaj da še enkrat jasno vedeti, zakaj gre, pa niti najmanj iz kakšnih pedagoških ozirov, marveč samo zaradi tega, da bi stregel ugodju gledanja – in s tem pokaže, da je le-to vzpostavljeno na prikrivanju, ki ni brez zveze s Parrasiosovo zaveso. Zastor v filmu pade na »napačnem« mestu: potem ko se nastopajoči zmedeno zberejo na isti strani kot njihovo občinstvo, pade za njimi, čez platno, med prizorom in filmskim gledalcem.

Bogdan Lešnik

## Pink Floyd – Zid

scenarij: Roger Waters  
 režija: Alan Parker  
 fotografija: Peter Biziou, Chris King Oxford Sc. Films  
 glasba: Roger Waters, Pink Floyd  
 igrajo: Bob Geldof, Christine Hargreaves, James Laurenson, Eleanor David  
 proizvodnja: Tin Blue, Goldcrest Films, MGM, 1982

### O materialu, iz katerega Pink Floyd gradi Zid

Film je z vsemi mogočimi kinematografskimi sredstvi upodobljeni dvojni album rock skupine *Pink Floyd*. Kako je uspelo avtorjem iz rock albuma posneti celovečerni igrani film, lahko zvezo iz poznavanja glasbenega temelja. Album *The Wall* je namreč motivno homogeno avtorsko delo Rogerja Watersa in kot tako seveda potencial za upodobljeno zaporedje dejanj s svojim začetkom in koncem. Enotnost dejanj, na kateri se filmska zgodba vzpostavlja, je zvedena zgolj na njihov subjekt, in sicer do te mere, da sta prostor in čas izrazito subjektivna: prvi del filma je vizualna upodobitev Pinkovih blodenj po spominih iz preteklosti, pri čemer seveda priklicani prizori nimajo nikakršne zveze s časovnim zaporedjem, prostorsko realnostjo... so iz vzdramljene podzavesti nastala vizija upora vsakršnemu nasilju. Ohlapnost prejšnjega stavka moramo seveda dopustiti le v zvezi s poprejšnjim poudarjenim subjektivnostjo filmske strukture: nasilno je seveda tisto, kar ovira, omejuje, škodi itd. subjektu doganja, torej Pinku v vseh obdobjih njegovega življenja. Tudi z drzno montažo režiser opozori, da se ne smemo ustavljati pri plitki pacifistični razlagi prizorov, saj posnetke s fronte (očetov boj) povezuje s posnetki demonstracij šolske mladine (sinov boj), nato pa takoj preskoči na sekvenco z jokajočim dojenčkom.

Tako nam ta posebnost montaže, ki združuje bodisi povsem samostojne kadre bodisi kronološko neodvisne sintagme, sugerira iskanje osnovne teme nasilja tudi v prizorih, ki so navidezno »miroljubni«, na primer v šoli ali v zasebnem družinskem okolju. Ponavljanje prizorov, v katerih Pink izgubi očeta v enem izmed rogov britanske zavezniške vojske, in sinovo brezupno iskanje nadomestila zanj nam tako v navezavi na prizore, ki so kronološko kasnejši, pomagata osmisliti stanje otopelosti, odsotnosti, v katerem ga registrira kamera že takoj na začetku. Za domovino žrtvovani oče je zato samo alegorija sina-žrtve, ki pa ni pogubljen junaško, ampak se, nasprotno, umakne iz boja, dezertira v popolno izoliranost od družbe.

Stanje izoliranosti, otopelosti »odštekanosti« se osmišlja retroaktivno: iz občasnih umikov ponotranjenega poeta. Umiki so posledica konfliktnih situacij z ljudmi, ki se vtikajo v njegov svet in ga seveda ne razumejo, prerastejo v sprva še od družbe tolerirano konstanto in kasneje trajno asocijalnost; sprva nas skrivaj piše pesmi, zaradi katerih ga osmešijo, nato od pisanja pesmi in komponiranja živi (gre seveda za toleranco posebnosti, ki izgrajujejo celoto), ampak mi ga najdemo že v stanju, ki nima s prilagojenostjo nikakršne zveze, v stanju, ki ga lahko izražajo le animirani vstavki, s strukturo kadra, ki je popolnoma podrejena domišljiji ali, bolje, shizofreničnemu razmišljanju neke osebnosti.

Čas je že, da se podrobneje lotimo enega od prizorov: nekje na sredini filma se otopeli Pink prebudi iz ekstaze in začne razgrajati po

apartmaju; prvič je junak resnično aktiven, ne zgolj fiktivno, na tem mestu se tudi zgodi prehod v subjektov sedanjí čas, ki se naprej podaljšuje z animacijami in spominskimi prividi, toda tudi tu je znatni stopnjenost v smeri fantastičnosti ter veliko hitrejši ritem menjavanja kadrov. Očitno je izbruh v apartmaju prelomni trenutek, dokončno slovo od sveta nasilja, logike, ki mu sledi stanje pomiritev, dokončne »odštekanosti«.

Pinkova dejavnost v prizoru je motivirana v odnosu do druge osebe: podivja, ko se mu skuša približati dekle, ki jo je v hotel pripeljal z zabave po koncertu; dekle deluje smiselno in skuša nadaljevati začetki kontakt, toda fant je že na strani ne-smisla, vse, kar je logično, se mu upira: racionalno ukrepanje s ciljem zadovoljitve potrebe se mu upira, postane zanj nesmiseln napor. Dekle kar najbolj brutalno nažene iz apartmaja, medtem ko prizadevno uničuje vso opremo, slike, kitare, obleke in s posebno pozornostjo še televizor, ki je predstavljal zanj še zadnji, pasivni stik z zunanjim svetom institucij, pravil, zakonov... Četudi se nismo preveč poglobljali v smiselnost zdravljenja napol crknjenih podgan ali v smiselnost stokanja za ženo, ki je bila že čisto odveč, nam mora ob sliki apartmaja, urejenega po Pinkovi koreografiji, postati jasno, da je film prikaz psihičnega upora svetu funkcionalnosti in sicer z vsemi njegovimi operativnimi pripomočki v obliki zakona, vojske, vojne, šole, industrije in seveda tudi industrije, ki se ji reče show business.

Pink naredi v apartmaju obsežno ikebano iz televizorja, polomljenih kitar, raztrganih fotografij, oblek in iz vseh običajnih uporabnih predmetov, z izjemno natančnostjo in po vseh pravilih klasične estetike.

Destrukcija uporabnega v namene estetskega, uničenje logike izobraževalnega sistema v prid fantastične vladavine reda poezije, razbite kitare, ki simbolizirajo upor proti eksploativnosti umetniškega genija, ki služi kopičenju dobičkov v rokah lastnikov industrije zabavne glasbe... vse to se ne pomakne kaj doli od iztrošene ideologije rocka šestdesetih let, časa, v katerem je *Pink Floyd* tudi zrastle. Toda film se tu še ne ustavi povsem. Skuša iti dalje; eksploatacija umetnosti se ne konča s njeno podreditvijo tržnim mehanizmom ponudbe in popraševanja, pač pa se dobro začne šele s politizacijo umetnosti. Psihični zlom naše rock zvezde je v bistvu izraz nemoči umetnosti, da bi se uprla zlorabi smiselnih razlag, še posebej, ker gre za primer množične umetnosti. Tako politična kot vsaka druga govorica je tudi umetnost vzpostavljena iz komunikacijske razsežnosti jezika, pa čeprav ni le-ta njena differentia specifica... ravno tista značilnost, ki dela umetnost umetniško, to je – estetskost postavlja umetnost v nerešljivo, umetnosti imanentno protislovje med funkcionalnostjo ideje in samozadostno narcistnostjo lepega.

### Jelka Stergel

## Sorodniki

(Rodnja)

scenarij: Viktor Merežko  
 režija: Nikita Mihajlov  
 fotografija: Pavel Lebešev  
 glasba: Jevginij Artemev  
 igrajo: Nona Mordjukova, Svetlana Krjučkova, Andrej Petrov, Jurij Bogatirev  
 proizvodnja: Mosfilm, SZ, 1982  
 jug. distribucija: Croatia film

Sovjetski film N. Mihalkova *Sorodniki* je z izjemnim poslušom in domiselnostjo zgrajena melodramska pripoved o relacijah med sodobnimi sovjetskimi ljudmi, o njihovi naravnost zahodnjaški vsakdanji podobi, napetostih ipd., ki jih zaposlujejo tako, kot verjetno kogarkoli izmed t. im. zahodne civilizacije. Prav nobenega posebnega »odrešenja« ni v tej sovjetski družbi, nobene posebne in izjemne človečnosti, ki bi izvirala od drugačnosti te družbe, ki je drugačna očitno lahko le v ideološkem smislu, v bistvu pa jo do kraja zaobsega planetarna razsežnost porabništva in pridobitništva... Kajpada ni tega videti v tem sovjetskem filmu kar naravnost, ampak je vse to prikrito za melodramskim zapletom, za obilnimi in kar neverjetno silovitimi smehovi, ki jih sproža ta film o povsem vsakdanjih, človeških rečeh, odtujenosti, osamljenosti, ljubezni in kar je še takšnega melodramatskega gradiva. Ob tem je treba reči, da so junaki tega filma povsem običajni ljudje, uprizorjeni z izjemno plastiko in smislom za drobne, vsakdanje, »veristične« detailje, ki zmorejo trdo in neodjenljivo komiko, ki ne polaga računa ne tem ne onim »višjim ciljem«, abstrakcijam ipd.

Ta veseloigra o sorodnikih zmore torej zabavati (verjetno mišljeno v sovjetskem, praktičnem kontekstu), zmore pa tudi trpke pomisliti o človeški (obči) pokvarjenosti, iluziji, ki jim je človek zapisan na

glede na vse sisteme in opredelitve in so, pravzaprav, temeljne konstante vsega »človeškega«; sistem »nad« človekom je, kakršenkoli pač že je, vedno produkt in prostor človeškega egoizma, porabništva in odtujevanja, ne da bi ga, človeka, kakorkoli lahko spreminjal in »izboljševal«, plemenitil in povzdigoval.

*Sorodniki* so, konec koncev, film o ljudeh, ne samo sovjetskih in tamkajšnjih, ampak o ljudeh nasplošno, kot da so si ljudje tako rekoč vsi so-rodni, vsi ujeti v enake in večne strasti in pokvarjenosti, ki se jim lahko le smehljaš ne glede na sicer trpke konsekvence, ki jih prinašajo s sabo, ne glede na takšne in drugačne meje, sisteme in Molohe, ki si jih nadevajo ter nenehno izmišljajo z namenom, da bi se kakorkoli že izboljšali, počlovečili ipd.

*Sorodniki* so, kajpak, droben, nič preveč samozadosten in profetski film, posmehujoč se vsem mogočim človeškim neumnostim in blodnjam, visokostim in samozaverovanostim, iluzijam, napredkom, ideologijam, pehanjem in tako naprej, kot da vé za tisto poslednjo in kajpak žalostno resnico vsega tega... Kar ostane, je pač komedija, ki zmore misliti poslednjo resnico vseh »resnic«...

### Peter Milovanovič Jarh

## Življenje v krogu

izvirna TV igra

scenarij: Vili Ravnjak  
 dramaturginja: Darja Dominkuš  
 režija: Slavko Hren  
 igrajo: Jagoda Tovirac, Zvone Hribar, Slavko Cerjak, Majda Potokar, Štefka Drolc, Lojze Rozman  
 RTV Ljubljana, 1984



Televizijski dramolet, ki sta ga podpisala Slavko Hren kot režiser in Vili Ravnjak kot scenarist, je prišel v ponedeljkov dramski termin verjetno bolj po naključju, kot pa, recimo, po tehtni in poglobljeni uredniški razsoji. Zdi se, da je bilo to študijsko delo obeh mladih avtorjev bolj nekak programski »filaž«, realizacija študijske obveznosti, ki ima potrditi zgolj »študijske«, »praktične« rigoroze, ki so v navadi ... kot pa resno in temeljno zavezujoče besedilo o sodobnih svetovih in ljudeh v njih.

Ravnjakov dramolet govori o mladem dekletu na vasi, o njenih ljubavnih težavah, razpetih v odnosu do dveh bratov – z enim si gradi dom, z drugim gineva v silovitih in predajajočih se ljubeznih ... Kajpada ostane njen dom prazen, ljubimec je oče njenega otroka; sama, obupana in od vsega sveta nerazumljena čedalje globlje tone na dno, v obup, v detomor ... saj jo je njena ljubezen priganjala na sam rob družbe in morale.

O vseh teh ljubavnih tegobah pripoveduje Ravnjak (in po njem seveda režira Hren) skrajnje neogljenjo, papirnato in moralizatorsko, ne da bi mu zares uspelo zgraditi eno samo konfliktno in usodno situacijo, ki bi v resnici razkrila to mizerijo, odvijajočo se pred nami. Vse te figure Ravnjakovega dramoleta komajda segajo do okvirov in klišejev, danes že do kraja izpraznjenih in preživetih, ki so jih ponujale vsakovrstne ljudske igre o grešnosti, kazni in pogubi prepovedane ljubezni, o naturalizmu greha, ki zaznamuje rod za rod, spočet v grešni ljubezni ...

Hkrati pa je v vsakem pogledu ta zaprašena in zastarela dramati-zirana katoliška moralka (leta 1984!) sestavljena z naravnost neverjetno ravnodušnostjo in pomanjkanjem vsakršne sodobne senzibilnosti in usodnosti, brez trohe izvirnega duha in zanosa, ki bi

utegnil stvari napraviti sprejemljivejše. To je v vsakem pogledu skrajnje površna in šolska, plitka in tudi, če se tako vzame – pre-računljiva raba klišejev in mentalitete starih časov, skromna in brezplodna.

Ravnjakov – v vsakem pogledu – mrtvoudni tekst ni mogla oživiti niti na trenutke domiselna in do neke mere tudi senzibilna režijska postavitev Slavka Hrena, ki se je vseskoz trudila prebiti praznine in plitkosti scenaristične predloge, vendar se je ven in ven brezupno rušila vase in ostajala torubno in zdolgočaseno dogajanje. Zameriti je režiserju morebiti pomanjkanje kritičnega, avtorskega pristopa, ki bi lahko z nekaj domiselnosti in dramaturške artikulacije prebil zaprtost in togost Ravnjakovega kmetskega moralizatorstva in didaktike in izpeljal stvari na samem robu naturalizma, človeške bede in zapredenosti v lastno fiziologijo. Le na takšen način bi morebiti ta dramolet zmozel nekaj silovitosti in usodnosti, vendar se zdi, da režiser takšnemu, »kritičnemu« branju ni bil kos in je ostajal slej ko prej zgolj realizator brez vsakršnih globljih ambicij in zmožnosti. Ostajajo tedaj vse te ljubezni, vsa ta predavanja, ta neskončna, v alkoholne omane in delirije zatopljena čustva, ostajajo vse te napeptosti in neizrečene bolečine in sovraštvo, ves ta prezir, ki obvlada vse ljudi, nizke strasti in obup, brezhibnost in smrt, ... vse to ostaja v tej televizijski uri zgolj in samo otožno pretikanje po neki mrtvi in prazni šabloni, docela brezplodno.

Ob tem se mi, piščočemu, zastavlja kajpak cela kopica vprašanj, ki jih na tem mestu seveda nima pomena navajati, zdi pa se, da je potrebno vseeno vprašati, ali sodi takšna šolska, zasilna TV učna ura scenarista in režiserja, narejena, očitno, brez kakršnihkoli zavezujočih literarnih in filmskih (televizijskih) pretenzij v »elitni« dramski termin slovenske TV izvirne (!) produkcije? Ali ni morebiti na Slovenskem dovolj avtorjev, ki bi znali v tej uri TV dramske produkcije pokazati katero od silovitejših in neprimerno bolj usodnih vprašanj sodobnega (slovenskega) sveta, kakor pa jih je ponujala ta uboga, duhamorna, didaktična katoliška moralka Vilija Ravnjaka in Slavka Hrena? Ali ni morebiti ta ura izvirne slovenske TV drame tudi eden izmed tistih segmentov slovenske (filmske in TV) kulture, ki bi lahko polnovredno ustvarjala refleksijo današnjega in katerega preteklih časov in svetov in tako razpirala nove razsežnosti v vedenju in občutjih sodobnega porabnika kulture?

Zdi se, da so ta vprašanja ključna in nanje bi morali odgovoriti tisti, ki urejujejo (takšen) TV dramski spored, kajti povsem nedvoumno je, da se tako dovolj poceni (v bistvu pa seveda neskončno drago!) zapravljajo možnosti neke resnejše in tehtnejše produkcije mimo te, ki jih lahko že nekaj časa spremljamo na ljubljanski TV. Verjetno ni treba posebej omeniti nekaterih avtorskih poetskih in tudi kritičnih podvigov, ki so jih bili v tem kontekstu zmogli nekateri drugi jugoslovanski avtorji in TV redakcije in kjer je bilo mogoče v tej uri in pol ponedeljkovega dramskega sporeda videti resnično zrela in provokativna dela in avtorske vizure. Kot je mogoče vsakokrat, ko se konča natečaj za izvirne slovenske TV drame, nanovo iz časni-karskih poročil razbirati, kateri izmed slovenskih avtorjev so dobili nagrade in odkupe ipd., se zdi, piščočemu, naravnost nerazumljivo; da še do danes ni bilo mogoče videti nobene realizacije nagrajenih in odkupljenih tekstov, pa najsi gre za npr. Jesiha, Jovanovića, Seliga ali pa poprej Božiča ipd. Ravno tako se zdi na moč nenavadno, nerazumno in brezbržno, kako in kdo je filmski oz. televizijski avtor, kajti vse prevečkrat smo v teh TV dramskih terminih pričke docela neambicioznim in nepretencioznim realizacijam in le redkokdaj je mogoče videti polnovredno avtorsko režijsko postavitev.

Na osnovi tega se zdi naravnost neverjetno naključje prodor (v te okvire sev) režiserjev Slaka in Robarja Dorina, ki sta vsak po svoje in različno vnesla v zadnjih časih v slovenski program nekaj novosti in dobrodošle senzibilnosti ... namesto nekakšnih šolskih predstav, rutinskih adaptacij, popolnoma brezpomembnih produkcij ...

Gre torej za vrsto načelnih stvari in odločitev, stališč in razumevanja, ki pa imajo skupno posledico v tem, da je mogoče reči, da slovenska TV le poredko produktivno izrablja izjemne poetske, avtorske, tematske ipd. možnosti, ki jih nudi »elitni« dramski spored, tako da je mogoče reči, da je realizacija npr. Ravnjakovega dramoleta prej logična posledica programske politike kot pa naključen škan-dalozen spodrsrlaj ...

Peter Milovanovič Jarh

## Oblaki so rdeči

TV nadaljevanka (4 epizode)

urednik: **Marjan Brezovar**

scenarij: **Tone Partljič**

TV priredba in dialogi: **Mirče Šušmel**, (priredba nemških dialogov: **Peter Karsten**)

dramaturg: **Ivo Svetina**

režiser: **Andrej Stojan**

direktor fotografije: **Ubald Trnkoczy**

scenografija: **Niko Matul** in **Vladimir Rijavec**

kostumografija: **Irena Felicijan**

zvok: **Igor Laloš**

igraj: **Ivo Ban**, **Bine Matoh**, **Aleš Valič**, **Janez Starina**, **Aleksander Valič**, **Bert Sotlar**, **Angela Janko**, **Janez Hočevar**, **Manfred Lukas Luderer**, **Peter Neubauer**, **Peter Karsten**

RTV Ljubljana, 1984



Spektakel o slovenskem deležu v NOB postaja tako rekoč že usodna obsedenost slovenske (politične) filmske vodilne srenje, kajti nadaljevanka *Oblaki so rdeči* je že tretjič produkt po vrsti – za kastrofialnim projektom *Dražgoška bitka* in, nadaljevanko *Slike iz leta 1941*. Kot je priobčilo časopisje, je tudi ta, tretja produkcija uporabila materiale, zgradbe in rekvizite, ki so bili sprva namenjeni čarobnemu veleprojektu (velekrahu) *Dražgoška bitka*.

Treba je reči, da obe dokončani deli – *Slike iz leta 1941* in *Oblaki so rdeči* govorita tako rekoč o isti stvari – veličini, tragičnosti, usodnosti in nadčloveškosti slovenskega partizanskega boja in revolucije, govorita o neomajni in nezmotljivi moči in veri in vodstvu partije, ki je v teh časih iztirjenega sveta Slovencev in boju pomenila edino pravo in vredno pot v svobodo in seveda nov in drugačen svet.

Scenarist nadaljevanke v treh delih *Oblaki so rdeči* Tone Partljič se je verjetno zavedal, kakšna past se skriva za ideološko deklarativno matrico, ki jo mora nositi takšen projekt, da bi funkcioniral v smislu, kot ga je opredelil naročnik, zategadelj je očitno vso svojo pozornost namenil prikrivanju ideološkega diskurza v tekstu, junake je hotel na vsak način počlovečiti, jih opredeliti kot ljudi »iz krvi in mesa« in ne zgolj kot politične in ideološke deklamatorje. Tudi nasprotno igro »sovražnikov« je unikal v siceršnji ekskluzivni spektakelski funkciji »Nemcev« in jih počlovečil, naredil iz njih ljudi, ki vsak zase in vsi skupaj sestavljajo nasprotnikovo »igro«. Zdi se torej, da je Partljič in za njim seveda tudi režiser nadaljevanke Andrej Stojan prebil pojmovanje črno-belega spektakla v postaviviti človeške razsežnosti partizanskega in nemškega stroja. Posrečilo se mu je napraviti delo, ki kaže v prvi vrsti intimno, zgolj človeško doživljanje sveta iz tira, ideološke in življenjske odločitve, ki od človeka terjajo maksimalno in usodno opredelitev in pozicijo.

Resda je Partljičeva in Stojanova nadaljevanka ponujala skoz in skoz takšne, predvsem eksistencialne stiske ljudi v vojni, hkrati pa se je dogajal tudi ves tisti obsesni, historično epski in kajpada ideološki spektakel, preobračen je slovenskega sveta v njegovih temeljih, nekako nad vsemi temi uprizorjenimi in odigranimi eksistencialnimi razsežnostmi ljudi v Partljičevem tekstu... Očitno je torej nadaljevanka hibrid, ki hoče hkrati zadovoljevati več stališč – zgodovinsko idejnega in intimno človeškega, kar pa je seveda dovolj paradoksalen torzo, nenehna dramska in miselna blokada, v ničemer dovolj resno in usodno razmišljujoča o bistvenih rečeh tedanjega časa in sveta – ne o politiki, revoluciji, partiji, izdaji, ne o čisto človeških rečeh – smrti, strahu, dolžnosti, uporu, ljubezni, upanju ipd.

Resda Partljič in Stojan izrisujeta na trenutke dovolj tragične in usodne človeške in politične trenutke, v trenutnem pretresu kdaj pa kdaj presunljive, vendar spričo podrejenosti spektaklu, njegovi obsesni mašineriji in dramaturgiji se v naslednjem hipu ti prizori razblinijo v nič, v pozabo, v nov prizor. Montaža atrakcij tako rekoč... čeprav je v istem hipu možno že tudi reči, da je takšen postopek več kot razumljiv, če so hoteli avtorji izdelati »naročilo«, ki ustreza čisti idejni in zgodovinski vizuri. Zgodi se namreč v Partljičevi nadaljevanki na trenutke »preboj« naročenega in čistega političnega okvira, zgodi se, da se idealna podoba partizanstva, Revolucije, partizanske samozavesti in moči, strategije in njene »občenanarodnostne« razsežnosti zamegli, da se vsa ta zgodovinska glorijska in medčloveških odnosih izkaže kot nekaj (preprostim, kmečkim, nepolitiziranim ipd.) ljudem tujega, nasilnega, morebiti bolj usodnega kot celo nemški osvajalni stroj. Zgodi se, da se za trenutek v Partljičevi nadaljevanki pokaže »trda«, vojaška narava partije in pojmovanja ljudskoosvobodilne vojne, ki na daleč spominja celo na stalinistična pojmovanja, zgodi se, da se včasih partizanski boj sprevrže v čisto nesmiselno in nepremišljeno, vsiljeno in tragično trpljenje in umiranje brez pravega »vojaškega« pomena, da je smrt včasih bolj pomembna politiki in politični demonstraciji moči kot pa življenju in pravemu boju ipd.

Vsi ti »skriti« pomeni Partljičeve scenaristične zasnove, to so v tendemu Partljič–Stojan zagotovo Partljičevi, takšna »preigravanja« na temo usodnih in bistvenih razsežnosti našega preteklega revolucionarnega in zgodovinskega boja, svetlikanja »resnice« ipd. so seveda brez kakršnihkoli »resnih« kritičnih, resnicoljubnih pretenzij, saj so, kot smo že omenili, scenaristično večje nevtalirizirana z mozaično gradnjo spektakelskega dejanja, vse to so, kajpada (!) samo zgolj človeške in primitivne, kratkovidne zmote, ki niso sposobne ugledati prave, nadčasovne in seveda nadčloveške resnice, ki je resnica zgodovine. Rečemo lahko celo, da so ta Partljičeva »preigravanja« do neke mere »pokvarjena«, njegova (scenaristična) obrt nasproti (verjetno) zahtevani politični čistosti nadaljevanke in zahtevani zgodovinski »resnici«, tako suverena, da mu je bilo mogoče igro voditi ob samem robu politične sprejemljivosti, da bi lahko svoje delo rešil pred direktno deklarativno politično zgodovinsko agitko. Vendar, kakor koli je že niansiral tiste »prebojne« sekvence, nikakor niso bile postavljene in razvite do tiste mere, da bi avtorji izgubili »ideološki« kredit, ki ga imajo. Ali povedano drugače – bilo je samo toliko resnice, da ni škodila nikomur, da pa je vseeno v artističnem smislu funkcionirala kot »konjunkturna« poživitev.

Takšna struktura spektakla ima lahko seveda svoje konsekvence edinole v tem, da funkcionira kot politično zgodovinska agitka o »ljudskoosvobodilnem boju Slovencev«, ki je hkrati odvezana vsem globljim in usodnim spoznanjem o zgodovinskih časih in svetovih, četudi se na trenutke poigra z njimi...

Zdi se, da je ob nadaljevanki *Oblaki so rdeči* potrebno omeniti še igralske parte, ki jih je bilo v tej spektakelsko mozaični gradnji kar neverjetno število. Prava množica prizorov, ki jih je dopuščala dolžina spektakla (skupaj približno 3,5 ur) je dala celi vrsti slovenskih igralcev priložnost izoblikovati nekaj izjemnih vlog, ki so bile izjemne tako v poetskem smislu kot v artističnem obsegu in so intenzivno in silovito zapolnjevale prazne prostore, ki jih je zapustila politpropovska deklarativnost in znala artikulirati scenaristova domselnost in obvladanje obrti.

Bilo je mogoče videti sicer redko ustvarjene TV igralske kreacije Aleksandra Valiča, Aleša Valiča, Janeza Rohačka, Lojzeta Rozmana, Iva Bana, in ostalih, ki so, se zdi, v mnogočem prispevali k nadaljevanki.

**Peter Milovanovič Jarh**

spisi

## Kazati ali ne kazati

Majda Širca



Noč čarovnic II, režija Rick Rosenthal

Nedvomno se novejši ameriški film globoko zaveda svoje spektakelske funkcije; ustoličil je tako rekoč »spektakularni način gledanja na svet« – način potenciranega, ironiziranega, zbanaliziranega, glorificiranega branja obstoječega kozmosa, ki je vreden samo še čimbolj šokantnega, čimbolj drastičnega, čimbolj pompoznega, grozljivega, grandioznega in seveda čimbolj distančnega pogleda. Če postavimo naslovno vprašanje današnjemu filmu, ki gradi na pogledu fascinacije, je odgovor jasen (in vprašanje nevmesno). Dilema nastane šele takrat, ko postavimo današnji film – točneje *novi horror* – ob tradicioanlni grozljivko, ki je bila grozljiva le toliko, kolikor je umikala pogled, rešila gledalca »anatomske« mučnosti in brisala (ter hkrati vzpostavljala) grozo na način umikanja obscenega izven kadra. Današnja grozljivka, ki ji velja zapis, ponuja pogledu vse tisto, kar je nekoč – deloma tudi zaradi tehničnih razlogov – ostajalo zunaj polja. Če se ubija, se ubija javno; če je treba odrezati roko, mora biti odrezana tako, da se vidijo pretrgane mišice in štrleče kosti; če mora biti trebuh razparan, naj bo tako, da je čimveč črevesja zunaj; če je prizadeta lobanja, naj se možgani cedijo po steni; če se mora človek spremeniti v psa ali mačko, naj bo to predstavljeno z vso natančnostjo, ki je možna. Tisto, kar je ostajalo včasih nevidno, gledalcu imaginarno, ki je dopuščalo poetske, alegorične in kdo ve še katere interpretacije, je danes – kljub vsej lažnosti, ki jo sproducirajo specialni efekti, maska ali pa anatomske predelave – čisto realno in še zdaleč ne več fantastično.

Z. Vrdlovec v tekstu »Tehnološka levitev pošasti« (Ekran 1/2, 1982) meni, da je tradicioanlni fantastični film še ločeval človeka od živali: pošast-žival je obstajala bodisi kot senca človeka bodisi skrita, čepeča v mračnosti kadra ali v prostoru zunaj polja – v odsotnosti, kot groznja vseskozi imaginarno prisotna.

»Pošasti« Johna Carpenterja v bistvu nadaljujejo tradicijo kazanja/skrivanja: sama pošast je le deloma vidna ali figuravno sploh ne, večinoma je prisotna kot stvar. Kažejo se predvsem učinki, ki jih pošast (megla, manijaki, nevidne sile) povzročajo. Carpenterjev monsturn v *Noči čarovnic I in II* (Halloween I, 1978 Halloween II, 1982) je zasnovan podobno kot replikanti (človeški roboti) v filmu Ridleyja Scotta *Blader Runner*. Rastko Močnik v tekstu »O položaju kinematografije v zgodovini idej« (Ekran 9/10, 1983) najde podobnost med replikanti in človekom v tem, da jim pripiše človeško nezavedno: androidi so le podobni ljudem, niso pa ljudje – ljudje so toliko, kolikor so opremljeni s »spomini«, tj. nezavednim, ki ga v filmu najbolj eksplicitno predstavljajo družinske fotografije. Razmerje Carpenterjevega monsturna do svojega nezavednega je pristno človeško razmerje, kljub temu, da pošast ne figurira kot človek – prej kot »stvar« z vgrajenimi spomini. Narava njegove »stvari« ne le ni vedno jasna niti udeležencem zgodbe (meščanom, ki so priče vedno novim umorom, dekletu, ki je na spisku žrtev, policiji, ki piše le zapisnike, konec koncev tudi predstojniku umobolnice, ki ve le to, da je stvar nevarna), ampak ni jasna niti gledalcu. Nezmožnost »realne« definicije monsturna je staro pravilo grozljivke. V *Halloween I* je monsturna Myersa definirala Laurie (potencialna žrtev) za The Bogy Man, vražjega človeka, senco čarovnice, ki mori po moralnem principu: edino dekle, ki preživi katastrofalne usmrtitve, je Laurie, ker sublimira seksualnost v študiju, ker je stalno »kriva« pred sošolkami, ki zapadajo posteljnemu športu, ker skriva svojo afiniteto do prijatelja,



# Kaj vidi otrok, ko gleda film

## Franček Rudolf

V sezoni 82/83 sem spremljal predstave filmskega abonmaja v Pionirskem domu v Ljubljani, kjer sem delal kot filmski pedagog. Filmi za otroke so že izbrani za določeno starost, tako da so otroci razdeljeni v tri skupine: od sedem do deset let, od deset do dvanajst let, od dvanajst do štirinajst let. V prvi skupini (A abonma) prevladujejo pravljinski filmi, v drugi skupini (B) pustolovski in v tretji (C abonma) že pride na program tudi nekaj ljubezni in družbene problematike.

Abonma omogoča, da si lahko pri več predstavah zapored ogledamo, kako različne skupine otrok približno iste starosti reagirajo na isti film. Rezultati ne morejo imeti nobene znanstvene vrednosti: tudi zato ne, ker so na posameznih predstavah otroci iz različnih koncev Ljubljane, pa tudi starosti otrok, primernih za posamezen abonma, so pedagogi in otroci, ko so kupovali karte, pojmovali različno. Kar zapisujem, so zgolj opažanja. Ne bi se odločil za to pisanje, ampak, kolikor sem zvedel, je že več pedagogov pred mano spremljalo predstave taistega kina. Zapisovali so si vse mogoče, v upanju, da bodo prišli do kakšnih sklepov. Tudi sam sem prišel do nekakšnih sklepov. Podajam jih v strnjeni obliki. Zavedam pa se, da so moja spoznanja pomembna predvsem za dramaturgijo. Slovenski film in tudi slovenska televizija namreč nista zmožna odkriti, kaj si otroci mislijo, ko gledajo tisto, kar jim proizvajata. Zaradi tega, ker očitno ni mogoče izpeljati raziskave ob vsakem filmu, bo morda kaj koristilo, če v kolikor toliko razumni obliki ponudim svoje vtise.

Mladi gledalci so izredno spretni, ko je treba potovati skozi mesto, tudi zelo majhni se pripeljejo iz najoddaljenejših obrobij Ljubljane. Drugače pa je, ko pridejo v kino: mehanizem predstave jim je nekaj zelo tujega, zato potrebujejo nadpoprečen red, udobje in nikakršnih zasilnih rešitev. Nikakršnih sprememb. Že če je film nekaj deset minut daljši, lahko to otroka neverjetno zmede. Mladi gledalci so izredno občutljivi na okolje kina in na razmere v dvorani. So izredno netočni: pridejo uro prezgodaj ali pa za uro zamudijo, zato so neprestano vznemirjeni zaradi možnosti, da ne bodo našli dvorane ali prišli v kino ali da bo njihov sedež zaseden. Vse to pišem, ker hočem povedati, da za otroke niso primerne nobene cenene, zasilne rešitve. Za otroke je primerna urejena dvorana velikega kina, z okrepjenim osebjem, z okoljem, ki jih toliko fascinira, da se ne sproščajo ob nepravem trenutku. Mlada publika, ki prihaja v večjih skupinah recimo po sto otrok z ene šole, je sposobna delovati kot organizirana horda in izzvati neverjetno gnečo za prazen nič. Za otroke je kino vsaj tako važen kot družabnost: se pravi, prisotnost večjega števila otrok iz razreda ali šole na predstave, zbiranje prijateljev na sedežih, ki so v isti vrsti. Če mladi gledalci začutijo, da je karkoli narobe, npr. da se film strga ali da pri predvajanju pride do kakšne napake, reagirajo panično; razburijo se neprimerno bolj kot v podobnem primeru odrasli.

Sorazmerno lahko je spremljati reakcije otrok mad gledanjem filma. Odzivajo se glasno, jasno in njihova odzivnost zlepa ne popusti. Ker sem večkrat gledal tudi deset predstav drugo za drugo, sem si ustvaril določeno mnenje o tem, kako mladi gledalec našega časa v Ljubljani doživlja filme standardne svetovne produkcije.

Kaj otrok vidi, ko gleda tisto, čemur pravimo film:

1. Nesporen vir smeha je moški petdesetih let s trebuhom in bestdastim obrazom.
2. Nesporen vir smeha je otrok, ki ga ata namlati, ker mu je z eksperimentom uničil televizor.
3. Če mlado dekle pokaže prsi tako, da nekoga izziva, je to razlog za smeh in življenje. Drugače pa je z goloto, ki se pojavi mimogrede brez direktnega izzivalnega namena. Bolj ko je slačenje

slučajno, upravičeno iz čisto tretjih razlogov, bolj tekne. Opazno bolje je, da se slačijo čim mlajše deklice (v popolnem nasprotju z zakonodajo). Zanimanje za goloto je tem večje, čim mlajša je izvajalka, čim bliže je desetim letom.

4. Odobravanje požanje kvaliteten udarec pod brado in kvaliteten uboj; če pravim kvaliteten, mislim na to, da je pirotehnično in maskersko v redu, recimo razpočena lobanja, kri, ki brizgne, udarec, povezan s padcem itd.
5. Za razliko od slačenja pa naletijo na izrazito negodovanje smrti, ki so upravičene samo dramaturško, ne predstavljajo pa samodomazohistične vizualne igre. Takšni umirajoči so deležni posmeha. Tistim pa, ki kvalitetno in obširno crkavajo, nemenijo mladi gledalci spodbudno ploskanje. Posebno lepo naravnost prijetno je, če je umirajoči zelo mlad ali celo na pol otrok (Boško Buha na primer).
6. Ni mogoče reči, da bi bilo v filmu mogoče prikazati nasilje, ki bi mlademu gledalcu ne vzbujalo zadovoljstva. Tako ali tako ne prihaja v poštev, da bi gledalec približno desetih let verjel tisto, kar verjame naivna množica odraslih: namreč, da otrok misli, da tisto, kar vidi na platnu, ni zgolj in samo ponaredek, izmišljotina. Prisotnost televizije, pogostnost gledanja filmov omogoča že zelo mladim gledalcem, da film doživljajo kot stilizirano, artifično, izumetničeno intelektualno igro.
7. Seks naleti na nerazumevanje, če je markiran, če je igran v tipično slovenskem stilu. Če že je seks, mora imeti pravilno predigro, mora tehnično funkcionirati. Mlade gledalce bolj kot samo prikazovanje akta moti neprično, nakazano, zavestno zadržano prikazovanje akta. Neresničnost, gledališkost, to je tisto, kar v filmu moti.
8. Seks vzbuja posmeh, če je ženska stara več kot dvajset let ali če zgleda odraslo. Starejši od dvajset let naj ne bi imeli pravice do seksa, ali pa to vzbuja neprijetne asociacije v zvezi s starši. Čim zrejša je ženska, tem manj resno bodo mladi gledalci jemali ljubezenske posnetke z njo.
9. Edini filmi, ki pri generacijah ljubljanske mladine natelijo na enoglasno odobravanje, so izdelki MGM; Predvsem *Tom in Yerry* in *Detelček nagajivček*. Vse druge risanke gledalce že delijo. Od igranih filmov – nobeden ne pokriva več kot recimo šestdeset odstotkov določene generacije. Otroci so nabiti s primitivno ideologijo, konservativno so in dogmatiki. Morala je nekaj, s čimer so nabutani od nog do glave. Nobeden film ni tako črnobel, kot postane črnobel, ko ga gleda mladi dogmatik, poln zacementiranih moralnih norm.
10. Nikakor ni res, da bi bil otrok bolj naklonjen določenim zvrstem filma ali da bi od filma zahteval nekaj, kar bi lahko opisali kot njegovo potrebo. Jasno in odločno zahteva otrok tisto, kar mu je bilo vliito v glavo, kar mu je bilo največkrat predvajano. Veliko otrok, ki hodijo k abonmaju, hodi pa zato, da bi videli filme, ki so jih že videli, in to kakor v kinu tako na televiziji. Filme hodijo gledat celo večkrat. Nič jih ne moti tudi, če je bil film še prejšnji teden na televiziji. Abonma utrjuje tisto, kar podaja vsemogočna televizija.
11. Nekaj lahko določimo: otrok pričakuje nasilje, še in še več nasilja. Nasilje mu je sinonim za užitek.
12. Nekateri skupine mladih trdijo v pogovorih, da so jim všeč komedije, da so jim všeč zabavni filmi, vendar ob podrobnejši diskusiji vidimo, da je najpomembnejši idol slovenske mladine Bud Spencer, človek buldožer. Med komedije padajo tako karate filmi kot grozljivke, ker pač to je tisto, kar je smešno. Tistega, čemur bi lahko rekli komedija, igra, ki naj s humorjem obdeluje neko temo, je med celoletnim sporedom tako malo, da deluje komedijski pristop k snovi nekoliko izumetničeno.

13. Pač pa ni mogoče, da bi kakršenkoli film ne bil narejen s smislom za humor. Resni filmi niso mogoči, vsaj kar se tiče mladih gledalcev, in to je izredno pomembno za razvoj kulture. Končno je v manjšini generacija, ki je umetnost jemala resno (in smrtno resno).
14. Kritiki so grdo zdelali film Janeta Kavčiča *Učna leta izumitelja Polža*. Mladi gledalci so drugačnega mnenja: kar je v tem filmu, je povsem dovolj za njihov okus: preigravanje situacij med nezno bedastimi starši in velepametnimi otroci in nekaj prijete golote in ljubezni . . .
15. Edini filmi, ki jih mladi gledalci zares zanesljivo ne vidijo, dokler seveda po nekaj letih ne pridejo na televizijo, so tisti posebej imenitni, posebej novi, ustvarjalni. Zagotovo lahko rečemo: otroci od desetih do petnajstih let se srečujejo najprej že z močno zastarelo produkcijo, ne nudijo jim niti novega niti najboljšega, predvsem pa ne vsega tistega, kar sploh je umetniško med poplavo filmov. Mlajši otroci (od 7 do 10 let) so še veliko na slabšem. Enačimo zastarel film in film, primeren za majhne otroke: kar je bedasto, bi naj bilo primerno za malčke. Krasna logika, v praksi dosledno izvajana.
16. V filmih je glavni igralec izredno pomemben za celotno razumevanje filma. Otroški ideal je v popolnem nasprotju s tistim, kar pričakujemo od filma odrasli. Glavni igralec mora imeti prijazen obraz, mora izgledati pozitivno, neagresivno (ne glede na to, ali potem v filmu pobije sto ali tisoč nasprotnikov). Glavni igralec, čigar poteze izdajajo neprijaznega, zavrtga, analnega tipa, skoraj v celoti onemogoči stik filma z mladimi gledalci. Večina slovenskih filmov je ravno zaradi glavnih igralcev popolnoma neprimerna za mlade gledalce. V Sloveniji skoraj ni igralcev, ki bi ustrezali standardom mladinskega filma – pri nas nastopajo preveč posebni, preveč naduti, izgrajeni obrazi. Igralec je lahko strumen v gledališču, strumnost je primerna tudi za negativca, vendar glavni junak, ki naj potegne za sabo simpatije mladih gledalcev, mora ustrezati standardu, ki ga mladi gledalci zahtevajo. Prav tako je zelo nerodno, če starejši igralec nima trebuha in ne daje vtisa bebčka ali vsaj nekoliko premaknjenega papačija. Igralke, ko jih formira sistem izobraževanja, že prihajajo v poštev za vloge mamic, ne pa za glavne vloge.
17. Desetletnik se identificira z junakom, ki a) nima v lasti proizvajalnih sredstev, b) ni zaposlen, če že je, ni za stalno, c) absolutno ne sme imeti lastne družine, ker če je glavni junak tudi oče ali mati, potem je samo zaradi tega že hujski negativec, kot če bi bil kriminalalec ali policaj, d) prednost imajo junaki, ki so sploh brez družine, e) iz misli stavku pod črko »d« pa sledi tudi, da glavni junak ne sme biti povezan s kakšno organizacijo niti ne sme biti član izrazito hierarhizirane skupine, f) pristaše doiva glavni junak samo zaradi svoje simpatičnosti; njegovi pristaši pa so nesebični, tako kot bi tudi mladi gledalec rad nesebično pomagal svojemu junaku, g) glavni junak, ki mu gre za idejo ali celo za idejo ali celo za denar, je problematičen, h) prednost imajo junaki, ki se zgolj branijo pred nasiljem . . . Sklenjena zgodba ni pomembna. Tudi ni pomembna logična, verjetna zgodba. Film je mirno lahko mozaičen, ne sme pa biti omnibus, ker mora imeti trdne glavne junake, povezane s trdo situacijo. Otroci pripisujejo osupljivo malo pomena verjetnosti, zgodovinski točnosti, kaj šele tistemu, čemur se v klasičnih teorijah umetnosti reče resničnost. Risanke so mlade generacije naučile, da je vse, kar se dogaja na platnu, le igra pojmov, ker je pa pojme mogoče raztegovati, tlačiti enega v drugega, napihovati, rezati, sekati, se pravi, delati z njimi tisto, kar delata Tom in Jerry drug z drugim, je to za otroka dovolj jasna vzgojna priprava za naprej: ko mu televizija kaže mrtve Irančane na iraško-iranski fronti, bo rekel: kako lepo so jih razpostavili, kako primerno osvetlili in sploh kako učinkovit posnetek vojne imamo pred sabo.
18. V izbor za otroke ne sodijo dolgočasni filmi, slabo narejeni in slabo razčlenjeni: vendar otroci so relativno malo občutljivi na nekvaliteto filma. Z naraščanjem gospodarskih težav po svetu so tudi filmi bolj in bolj stereotipni, zaradi problemov z uvozom

je izbor manjši, vedno manj je možnosti, da bi filmska predstava delovala kot del kulture. Ponavljam: ravno ker otrok ni občutljiv na dejstvo, da je film, ki ga gleda nekvalitetno narejen, zahteva posebno pozornost pri izbiri programov za otroke, ki bi morali biti sestavljeni vsaj iz filmov, ki so tehnično dobro izdelani. Ta obrtno tehnična plat je mogoče celo važnejša kot kaj drugega, recimo ideološka plat filma.

19. Film za slovenske otroke, ki so, kot mi vsi, skozi vsako predstavo zaposleni z branjem podnapisov, deluje nekoliko mistično, odmaknjeno, manj razumljivo: dialog, ki ga bereš napisane, ga, ne omogoča najboljšje razumevanje igre in igralčevih igralških sporočil: to povečuje dojemanje filma kot verbalne pridige . . .
20. Najhujske, kar bi se otroku našega časa lahko zgodilo, je, da ne bi videl dovolj filmov in dovolj vzgojnih filmov. Ne morem si predstavljati katastrofe, kakršni je izpostavljen malček, če doma nimajo televizije, prav tako pa ni manjša katastrofa, če otrok živi v kraju s dotrajanim kinoprojektorjem, zanikrno dvorano in škipajočimi stoli.
21. Pri snemanju mladinskih filmov in televizijskih serij bi morali upoštevati, da so mladi gledalci že temeljito šolani v specifičnem načinu doživljanja in gledanja filmov: v vsakem primeru je njihovo gledanje veliko bolj intelektualno, kot je intelektualno gledanje odraslih, ki danes odločajo o tem, kaj se bo snemalo in ki to tudi zares snemajo. V isti meri je potrebno upoštevati, da tudi zdajšnji odrasli niso več takšni, kot so bili nekoč. Slovenija je prostor, kjer pri filmu in televiziji desetletja odločajo isti, maloštevilni ljudje. Smo pač v stereotipni kulturi, ki sprememb ne dopušča znotraj svojih institucij, to pa ne pomeni, da se spremembe ne dogajajo in da se že večkrat niso dogodile med ljudstvom, posebno mlajšim.
22. Domeslav, da svetovna kinematografija preprosto snema filma, ki bi naj prebili čimveč cenzur in ki naj bi bili čimbolj univerzalno dostopni katerikoli starosti. Ne morem reči, da je vse, kar je posneto, tudi dobro za otroke, ampak: otroci, čim so dosegli starost petih let naj imajo vso pravico gledati vse, kar je pač posneto. Pri triletnih bi priporočil nekatere omejitve, posebno kar zadeva filme, ki so daljši od ure in pol. V vsakem primeru pa se moramo soočiti z dejstvom, da otroci tako ali tako vidijo nekajkrat več filmov na televiziji kot v kinu.
23. Otroke pretrese, če film skozi vso zgodbo razvija in vztraja pri situaciji, ki pomeni izredno nevarnost za glavnega junaka. Posebno je tu hudo, če je v taki nevarnosti otrok, in še bolj, če je ogrožena žival. Taki filmi niso primerni za otroke. Prav take pa redno priporočajo pedagogji za otroške programe.
24. Nikakor bi ne mogel reči, da je za otroke pomembno, če je film estetsko posnet, umetniško kvaliteten. Prav tako bodo zadovoljni, če je film izdelan povsem rutinsko, celo banalno in nekorektno. Pri ožjem krogu starejših mladincev, ki so hodili na abonmaje za srednješolce in študente, pa sem opazil, da se pojavi izreden občutek za umetniške vrednote v filmu. Tak skok iz otroškega dojemanja filma v zrelo dojemanje filma pomeni velikanski osip: najmanj osemdeset odstotkov. Nisem pristaša ne vem kakšne filmske vzgoje, menim pa, da je ta osip prevelik.

Mislim, da je potrebno z vsemi sredstvi reklamirati, zagovarjati, predstavljati filme, ki so tankočutni izdelki estetskih, umetniških kvalitet. Otrok nikakor ne najde sam poti k lepemu, pametnemu in kaj šele umetniškemu. Kje se začnejo razvijati čuti za estetsko filmske stvaritve? Mogoče pri nekaterih celo zelo zgodaj. Zato spet ponavljam: bolje je otroku prikazati film, ki ima estetske vrednote, ki je lep, umetniški, paša za čute, pa čeprav je film nevzgojen in za otroke kot otroke manj primeren, kot pa pitati otroke s tipičnimi »izdelki za ljube malčke«, zlasti s filmi, narejenimi posebej za malčke; pri tem gre seveda za tehnološko in estetsko zasterete izdelke.

Najhujsa napaka pri filmski vzgoji pa je, ker hočemo na vsak način vztrajati pri neki zamišljeni starosti otrok, ki naj pomeni tudi določeno zrelost otrok.





pogovor z Lotharjem Lambertom

## Življenje ni tako intenzivno . . .

in na srečo ne tako dolgočasno kot nekateri filmi

»Mladi nemški film« je sintagma, ki tudi ne posebno obveščeni filmski gledalci veliko pove.

Res pa je, da si ob tem največkrat predstavljajo znana imena kot Fassbinder, Herzog, Wenders, von Trotta, Schloendorff, morda še Achternbusch in Kluge, pa je spiska počasi konec.

Seveda pa seznama s temi imeni še ni konec. V Nemčiji (Zvezni republiki, se razume) je kakor malokje vzniknila nizkopračunska produkcija, ki se ne ozira ne na estetske ne na ideološke kriterije velikih družb (financerjev), vendar si je pridobila status in široko občinstvo in prav s tem vzvratno vpliva na omenjene kriterije.

Med najzanimivejšimi predstavniki tega »malega« nemškega filma je brez dvoma Lothar Lambert, Berlinčan, ki ga pri nas ne bi niti poznali, če nam ljubljanski ŠKUC ne bi lani priredil teden njegovih filmov, ki so bili izredno dobro obiskani in na katerem smo videli kako četrtino filmov, ki jih je posnel.

Letos je Lambert na berlinskem filmskem festivalu nastopil z dvema filmoma. *Fräulein Berlin in Paso Doble*, hkrati so vrteli *Faux pas de deux*, mesec dni pred festivalom pa se je v eni izmed berlinskih kinematografskih dvoran pojavil z vso svojo produkcijo na Filmskem festivalu Lotharja Lamberta. S tem duhovitim in zgovornim režiserjem in kritikom ter z njegovo »glavno igralko«, ki se podpisuje kot Ulrike S., smo se pogovarjali v Berlinu 26. februarja, v času Berlinale.

### Ekran

Vaše filme odlikuje to, da človek kar pozabi, da so narejeni z malo denarja, in se zabava ob tem, kar imate povedati in kako to poveste. Pri tem imajo posebno mesto značilni dokumentaristični slog, tehnično preproste rešitve, ob vsem tem pa »lambertovski« govor, ki ga po ogledu četrte vaših filmov skoraj ni mogoče več zgrešiti. Zato bi nas zanimal proces izdelave filma pri vas.

### Lambert

Kadar snemam film, ki ga plačam z lastnim denarjem, imam veliko časa. Nihče mi ne zija v hrbet in me sili končati film, tako da delo včasih traja celo leto. Delam pač, kadar imam čas. Drugače pa je, če dobim denar, tj. nizki proračun od države. Takrat snemam tri ali štiri tedne s celotno snemalno ekipo, in to je povsem normalno, običajno filmsko delo. Z majhno razliko, da nimamo do kraja napisanega scenarija. Dialoge napišem včasih šele jutraj, preden gremo snemat. Tako da veliko improviziram.

Kadar delam s svojo majhno kamero, ki je zelo glasna, zvoka ne morem posneti direktno. Včasih, ko imam pomembne stavke, pustim igralcem govoriti, kar hočejo, in potem poskušam sinhronizirati. Večinoma pa ob dialogih kažem sobesednika, tako da sem zelo svoboden in lahko na montažni mizi izumljam nove dialoge. Ali pa zelo ekstremno, kakor pri *Fräulein Berlin*: bilo mi je dovolj teh težav s sinhronizacijo direktno na usta in sem si rekel, da bom dialoge preprosto dodal. Nisem si zapomnil, kaj so ljudje ob snemanju govorili, tako da ustreza kvečjemu po naključju.

Seveda, če dobim denar za film, ga moram prilagoditi pravilom igre. Verjetno pa bom vedno šel do meja tega, ka je dovoljeno. Morda celo nekoliko čez. To se je zgodilo s *Paso Doble*: na televiziji so mi rekli, da bo to verjetno prvič, da pokažejo kak akt. Seveda pa je to dobro le za tretji program, ne pa tudi za prvega in za elitni termin.

Za montažno mizo razmišljam o tem, kako bom skombiniral prizore, kakšne dialoge bom dodal. Včasih naročim igralcu, naj preprosto hodi gor in dol in to posnamem. Pomen teh prizorov pa odkrijem pri montažni mizi, ki je zame silno inventivna zadeva. Montaža mi je najljubša od vsega – takrat lahko sedim sam in sestavljam sliko iz zvok, glasbo itd., takrat tudi razmišljam o zgodbi. Potem grem nazaj k igralcem in naročim, naj rečejo ta ali oni stavek. Tako ustvarimo zgodbo, o kateri prej nisimo imeli pojma.

Vsi, ki sodelujejo z menoj, me poznajo, po-

znajo moje filme in vedo, da bodo to, ne glede na karkoli, ostali Lambertovi filmi. Ni pa mi treba igrati profesionalca, ki mora s filmom prinesiti denar. Meni je to delo resnično v veselje. In če vas kakšno delo veseli, vas zlepa ne utruji. Tudi moje ambicije niso previsoke, srečen sem, ko je film končan, ko ga predvajam v kinu, majhnem ali velikem, ko dobim nekaj kritik, raje dobrih . . . In grem potem k naslednjemu filmu. Nisem noben poslovnež, ki mora napraviti proizvod in ga potem čim bolj prodati. To je tudi razlog, zakaj sem dolgo ostal precej neznan. Svojega dela ne jemljem pretesno. Skratka, ne razmišljam niti v okviru poslovnosti niti v okviru umetnosti. Če ima film uspeh, je to dobro zame, ker sem ekstravertiran.

### Ekran

Nemara je za vas značilna tudi nekakšna naivnost v filmskih postopkih, ki smo jo zaznali v načinu, kako uporabljate glasbo, najraje stare popevke, za reprezentacijo čustvenih stanj.

### Lambert

To se je začelo, ko sem na potovanjih s starši snemal 8 mm filme. Ko sem jih končal, sem ob projekciji zmeraj predvajal kako ploščo. Tak je bil začetek mojega snemanja, ki se ga še zdaj držim.

Takrat sem pogosto hodil v kino. Seveda sem hotel postati filmski igralec – zdaj hočejo postati rock zvezde. Ko pa sem začel študirati novinarstvo, sem začel misliti, da je otročje hoditi v kino. Začelo se je moje gledališko obdobje. Nekoč sem preživel počitnice v Londonu in šel vsak dan trikrat v gledališče: ob treh, petih in sedmih. Pograbila me je silna strast za gledališčem. Potem pa sem na novo odkril film, in sicer v kinoteki. Gledal sem vse stare neme filme. Od takrat se je moje zanimanje za film samo še večalo in sem postal filmski kritik. Ko sva se našla z Wolframom Zobusom, so se najini interesi ujeli in začela sva snemati. Nikoli nisva mislila, da jih bova predvajala v kinu. Bila sva presenečena, ko se je eden od najinih prvih filmov pojavil v nekem berlinskem off-off kinu. Bil je, po najinih tedanjih pričakovanjih, velikanski uspeh. Stal pa je samo 5000 mark.

Od tedaj sem morda izgubil svojo naivnost, korak za korakom, tako da zdaj vem, da bo film predvajan v kinu, še vedno pa želim obdržati naivnost v procesu izdelave filma. To pomeni: ko odkrijem kaj zanimivega, brez pomisleka uperim kamero tja, ne da bi vedel, kakšen pomen bo imel prizor. Na tak naiven način uporabljam tudi glasbo. Morda lahko to primerjam z naiv-

nim načinom slikanja. Na drugi strani pa pridobivam rutino v obrti. Naučil sem se montirati, uporabljati kamero, dobil sem občutek za to, katera slika bo na platnu dobra. Te naivnosti torej ne morem obdržati. Bilo bi čudno, če bi bil po 14 filmih še naivec. Poskušam pa zares obdržati naiven pogled na življenje. Sovražim intelektualne filme, ki vam poskušajo povedati, kaj morate misliti.

### Ekran

Imate sorazmerno majhno igralsko ekipo, ki nastopa skoraj v vseh vaših filmih, pa v precej različnih vlogah. Redkokdaj se pri vas pojavi kakšen nov obraz.

### Lambert

Igralci, ki nastopijo v vseh mojih filmih, najbolj pritiskajo name. Sprašujejo, kdaj bom spet snemal film, kaj lahko igrajo v njem in podobno. Jaz imam mehko srce in nikoli ne morem reči ne. Drugi pa so samo prijatelji, kakor recimo Dagmar Beiersdorf, ki sama snema filme in nerada igra. V mojih filmih nastopa, ker se dobro zabavamo. Prijateljem dajem takšne vloge, ki jim ustrezajo, tako da jim ni treba veliko igrati. Uporabijo lahko svoje lastne travme, svoje lastne značilnosti. V filmu *Berlin Harlem* nastopa moj prijatelj, ki ga zelo cenim, a ga je povsem uničila ameriška družba, ker je črnc. Najino prijateljstvo se je čudno končalo, zame kot razočaranje. Menil sem, da moram napraviti film o tem, da bi se vsega znebil. Iskal sem igralca zanj, a nihče ni povsem ustrejal. Tako sem moral prositi njega samega, da bi igral sebe – tako rekoč. Bil sem presenečen, ko je pristal. Silno se je identificiral z vlogo, ki jo je igral. Neprofesionalni igralec lahko zares živi svojo vlogo, česar profesionalci nikoli ne počne, zmeraj pokliče svojo tehniko na pomoč. Toda neprofesionalci nima tehniške, vse mora v resnici občutiti. In ko je stal tam, na mostu, je res imel solze v očeh. Rekel sem mu, da je žalosten in da razmišlja o svojem življenju, in solze so mu prišle. Bilo je zelo intenzivno delo.

### Ekran

Ne moremo (in tudi nočemo) mimo tega, da je spolnost osrednja tema vaših filmov. Med drugim dajete vtis, kakor da je večina oseb v njih vsaj potencialno homoseksualnih.

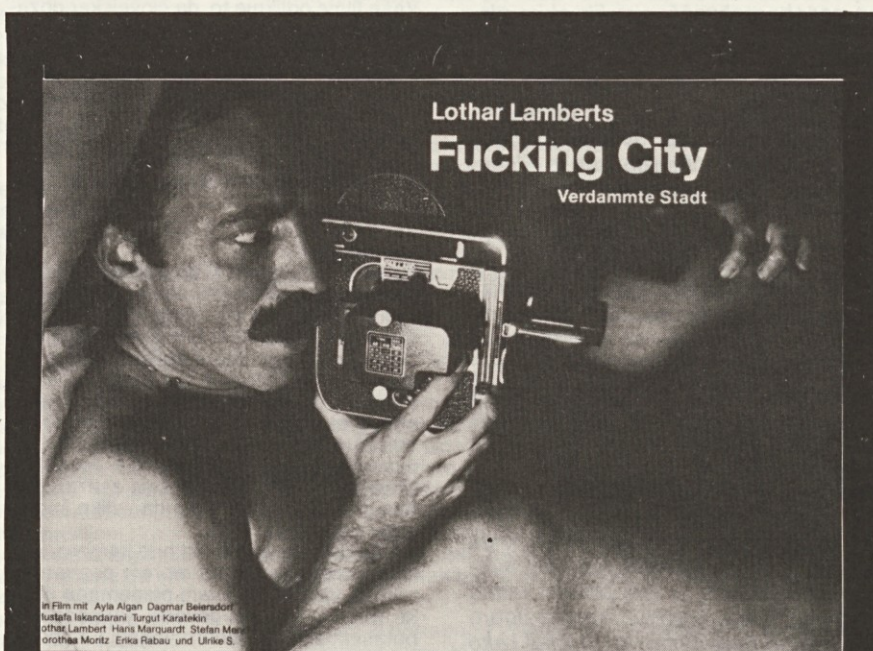
### Lambert

Mislím, da je potencial biti biseksualen biološko dejstvo in je stvar vzgoje ali napačnega razvoja, da se človek nagne samo na eno stran. Oboje, homoseksualnost in heteroseksualnost, sta omejena načina spolnosti, ki se izrazi bolj kompleksno, tako vsaj mislim. Ljudi, ki hodijo gledat moje filme, poskušam pripraviti do tega, da bi postali odprtejši za več možnosti. Čeprav jaz kot homoseksualec v svojem privatnem življenju nisem preveč odprt za zelo veliko možnosti... Torej se lahko sam učim od likov iz svojih filmov. Nikoli ne reflektiram svojega življenja direktno; v njem ni dovolj problemov. Življenje ni nikoli tako intenzivno kot film. In na srečo ne tako dolgočasno, kot so nekateri filmi.

Homoseksualci v Berlinu in Nemčiji imajo do mene mešane občutke, ker se nikoli nisem pridružil nobeni uradni organizaciji. Verjetno sem prevelik individualist in nočem delati tako kot Rosa von Praunheim pravih didaktičnih filmov, iz katerih naj bi ljudje, karkoli so že, zvedeli, kaj morajo misliti. Moji filmi so zmeraj odprti za vsako interpretacijo. Svoje gledalce obravnavam kot odrasle ljudi. Nekateri homoseksualci, ki imajo očitno šibko samozavest, trdijo, da jih ne prikazujem dovolj pozitivno. Jaz pa mislim, da sem realist, in upodabljam



Lothar Lambert (levo) in Dieter Schidov v filmu L. Lamberta *Drama in blondnem*



in Film mit Ayta Algan Dagmar Beiersdorf  
Susanne Inkanzarani Turgut Karatekin  
Lothar Lambert Hans Marquardt Stefan Meinert  
Gerothias Montz Erika Rabau und Ulrike S.



Co-Regie: Wolfram Zilliox  
Carina Raza Dabbi Singh  
Dag Marwan Miska Jan  
Keller und Rob. Bierer



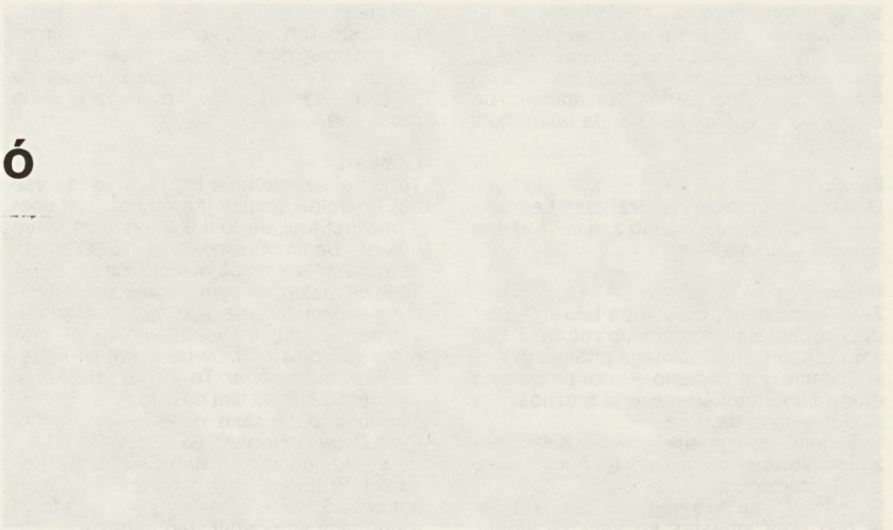
die alpträumfrau • film



alternativa

# Balázs Béla Stúdió

Slobodan Valentinčič



Predzgodovina madžarskega eksperimentalnega filma v glavnem še ni raziskana. Za zdaj še niso proučili vpliva na domačo filmsko misel, ki so ga imeli tisti madžarski umetniki, ki so med obema vojnama delali v tujini (teoretična dela Béle Balázsa, teorija in praksa Lászla Moholy-Nagyja, eksperimenti z glasbo, barvo in svetlobo Sándorja Lászla). Prav tako jih čaka še inventarizacija »home made« filmov iz petdesetih let, ki bi jih danes lahko interpretirali kot dokumentacijo predhappenin-ga ali kot predhodnike eksperimentalnega filma.

Vzroki za to so tudi na Madžarskem taki kot povsod drugod. Tudi v tej državi nastajajo eksperimentalni filmi na podlagi izoliranih, individualnih prizadevanj. Še danes pa je – in to morda še v večji meri kot drugod – edina možnost za realizacijo projekta v okviru državne filmske proizvodnje, ki je vezana na svoje sisteme distribucije in kinematografsko mrežo. Ta situacija se je začela modificirati proti koncu petdesetih let. Balázs Béla Stúdió (BBS) je nastajal med leti 1959 in 1961, da bi se v njem lahko izpopolnjevali diplomanti visoke šole za film. Z ustanovitvijo BBS so skušali zapolniti praznino, ki je bila še zlasti očitna na Madžarskem v začetku šestdesetih let. Proizvodnja filmov je bila namreč popolnoma zaprta struktura, v katero je bilo težko prodreti. Visokošolci so morali biti deset let vsaj asistenti, preden so lahko dobili svoj film, dotlej pa so že postali srednja generacija.

Madžarski oskarjevec István Szabó je o romantiki in ljubezni v začetku delovanja BBS dejal: »Priznati moram, da pravzaprav nismo odkrili nikakršne novosti v zvezi s filmsko umetnostjo. Preprosto smo si prizadevali kar najbolj ljubiti filmsko stroko in zato smo režirali z veliko odgovornostjo. Deset fantov v takratni skupini nas je na pamet znalo film *Čudež v Milanu*, ker smo ga imeli neskončno radi. Na pamet smo si lahko pripovedovali kadre in sekvence iz različnih filmov. Na svojih srečanjih smo prepevali glasbo iz filmov. Danes mi je jasno, da je bilo to hudo romantično in smešno. Vendar pa mi je jasno tudi to, da si brez take romantike ne morem predstavljati ljubezni do filma. Ne moremo torej trditi, da smo si na tem področju izmislili karkoli novega, ampak samo dokazujemo, da smo se hoteli naučiti, kaj je filmska umetnost. Ko so nam očitali, da hočemo imitirati Francoisa Truffauta, smo jim odgovarjali, da ne posnemamo Truffauta, vendar pa vemo, da je imel zelo rad Jeana Vigoja – torej bi lahko rekli, da ga je imitiral. Ob tem vemo tudi to, da je Jean Vigo imel rad Dzigo Vertova, torej bi lahko tudi njega obtožili posnemanja slednjega. Samemu Dzigi Vertovu pa je bil gotovo zelo pri srcu tisti film, ki so ga prvič prikazali 28. decembra 1895. leta v Parizu na Bulevarju des Capoucines 14. V tem filmu je vlak prihajal na postajo v La Ciotat. To torej povsem zagotovo vemo in vse nas je strastno prevzel ta znameniti vlak ...

Studio je nudil možnosti za eksperimentiranje v okviru državne filmske proizvodnje praktično vsakomur in ne le profesionalcem. To možnost so dejansko začeli uredničevati šele po desetih letih obstoja. Filmar in teoretik Gábor Bódy je razvoj do te situacije takole periodiziral:

1. Poizkusi opuščanja tradicionalnih igranih filmov in »zgodbe« šestdesetih let (Márk Nóvák, Zoltán Huszárík v posameznih delih po eni strani in dokumentarizem po drugi strani).

2. Nastanek osnovnih tehničnih pogojev za »privatno« filmsko ustvarjanje v drugi

polovici šestdesetih let (amaterski filmi, zanimanje likovnih umetnikov za film).

3. Vpliv »lingvističnega vala« (strukturalizem, semiotika) na prakso filmskega ustvarjanja.

Na ta proces so se neposredno navezovali projekti neformalne grupacije »K 3« na temo »časa« iz leta 1968, ter njihova serija o filmskem jeziku iz leta 1976, ki so znatno vplivali na razvoj orientacijskih osnov eksperimentalnega filmskega ustvarjanja.

Tako je BBS šele v začetku sedemdesetih let začel bolj načrtno odpirati prostor tudi za eksperimentalni film. Tu je tudi v svetovnem merilu precej enkratna vloga Studija, v katerem so lahko z uradno pomočjo, torej iz državnega proračuna delali eksperimentalne filme. To je pomembno zato, ker so bili v šestdesetih letih independent cinema, free cinema in eksperimentalni filmi financirani na amaterski način. Ob tem je pomembno tudi to, da je BBS sprejel skupino likovnih umetnikov, glasbenikov, pisateljev, se pravi ljudi, ki niso imeli filmske izobrazbe in ki so prav tako lahko delali eksperimentalne filme. Zdj se je Studio razvil še precej dlje in se je začel osamosvajati, postal je enakopraven z drugimi studiji – vsaj na nivoju duhovnih dosežkov. BBS je tako postal najmočnejši center za proizvodnjo eksperimentalnih filmov na Madžarskem, čeprav jih v zadnjem času delajo že na mnogih mestih.

V Studiju delajo zdaj tri vrste filmov: kratke igrane ali poizkuse eksperimentalnih igranih filmov, dokumentarne in eksperimentalne filme. Tu gre za precej grobo formulacijo, saj se je pri posameznih uspeših stvaritvah težko odločiti, v katero skupino spadajo. Po letu 1976 je začelo filmsko ustvarjanje v BBS stagnirati, vendar je kljub temu nastalo še nekaj izrednih filmov, kot na primer *Kopija sanj* Miklósa Erdélyja. Glavni vzrok za usihanje projektov je bil nerešen problem strukture proizvodnje in distribucije filma. Njihovi filmi pritegujejo le določen sloj publike in nimajo zadostne publicitete. Značilen primer za to je, da je BBS šele pred dvema letoma (se pravi po dvajsetih letih delovanja) uspel prodreti na madžarsko televizijo, ki je enkrat tedensko ob dvaindvajseti uri predvajala njihove filme. Vendar se je to zgodilo le nekajkrat, potem pa so jih spet črtali iz programa ob izgovoru, da so filmi tehnično slabe kakovosti in da jih zato ne morejo predvajati. Tej utemeljitvi seveda ni nihče verjel, saj delajo v BBS že ves čas filme s profesionalno tehniko na petintridesmetlimetrskem formatu. V minulih dvajsetih letih so jih naredili že prek 170. Zaradi materialnih in tehničnih razlogov se avtorji ne želijo več vrniti k privatni (tehnično amaterski) produkciji. Enake težave se pojavljajo tudi pri širjenju videa, vendar se vedno več ustvarjalcev – kljub finančnim težavam – odloča zanj.

Ker nikjer drugod država tako direktno ne financira proizvodnje eksperimentalnih filmov, si na kratko oglejmo, kako to poteka v primeru BBS. Studio vodi petčlanska uprava z dveletnim mandatom, volijo pa jo člani sami (tajno). Med člani so večinoma diplomiranci Visoke šole za film, vendar pa sprejemajo tudi ljudi, ki nimajo te šole. O sprejemanju scenarijev in začetku snemanja odloča uprava na podlagi mnenja članov. Posnet film morajo prikazati članom, potem pa ob upoštevanju njihovega mnenja uprava odloča o standardizaciji izdelka. Dela v BBS ne obvezuje plan in zato jim ni treba pripravljati letnih planov. Glavni upravi za film pri ministrstvu za kulturo, ki jim zagotavlja denar za delovanje, mora Studio prikazati samo že standardizirane filme zaradi kategorizacije.

Pri tem razvrščanju filmov obstajajo tri kategorije. Tretja kategorija omogoča najširšo distribucijo, ko uprava za film priporoča film kinematografskemu podjetju, kar pomeni odprto pot v kinematografe. Druga kategorija pomeni, da lahko film prikazujejo na prireditvah Studija, se pravi v »Béla Balázsa« programih in v drugi mreži. Prva kategorija pa pomeni, da lahko film predvajajo samo na zaprtih sestankih Studija. To je nekaj podobnega kot cenzura, čeprav cenzure v direktnem smislu na Madžarskem ni. Tudi pri časopisih ni cenzure, obstajajo pa sistemi kategorij. Sam naziv tu niti ni pomemben. Seveda pa obstajajo tudi taki filmi, ki ne ustrezajo nobeni od omenjenih kategorij in take jim glavna uprava odvzame ter uskladišči v lastne trezorje ...

V samem BBS trdijo, da je zanje zelo pomembno, da glavna uprava za film ni njihov nadrejeni organ, ampak je to Zveza filmskih umetnikov, torej družbena organizacija. Glavna uprava za film nima vpliva na to, kakšne filme bodo delali v BBS. Člani in uprava Studija tu odločajo samostojno. V minulih desetih letih je BBS dobival letno toliko denarja, kolikor je stal igrani celovečerec. Odkar so se ti filmi podražili, se je spremenilo tudi razmerje, tako da BBS zdaj dobiva dobro polovico sredstev za igrani film. Letno jim namenijo osem milijonov forintov, kar je približno 25 milijonov dinarjev. Za ta denar letno izdelajo deset do petnajst filmov različnih dolžin – prav zdaj končujejo film, ki bo trajal štiriindvajset ur.

Tak primer financiranja nima primere v svetovnem merilu. Zlasti za naše pojme je nepojmljivo, da se je kdo (v madžarskem primeru je ta nekdo personificiran kot oblast-država) pripravil odreči trem četrtinam proračuna za celovečerni igrani film v korist eksperimentalnega filma. To ne pričala le o naši kratkovidnosti in omalovaževanju tako pomembnega dela kinematografije, kot je eksperimentalni film, ampak tudi o številnih nerešenih stvareh v naši kinematografiji nasploh.



alternativa

## Desetina madžarskih razglednic

Stefan Horvat

Ob koncu lanskega leta so v sedmih jugoslovanskih mestih predvajali po dvajset madžarskih eksperimentalnih filmov iz obdobja 1965 do 1982. V izboru smo videli dobro desetino filmov iz dvajsetletne produkcije budimpeštanskega Balázs Béla Studia (BBS), edine producerske hiše na svetu, ki proizvaja samo eksperimentalne filme v povsem profesionalnih pogojih. Celoten projekt so pripravili sodelavci zagrebškega Centra za multimedialne raziskave, v Ljubljani pa ga je od 21. do 25. novembra 1983 predstavil Studentski kulturni center.

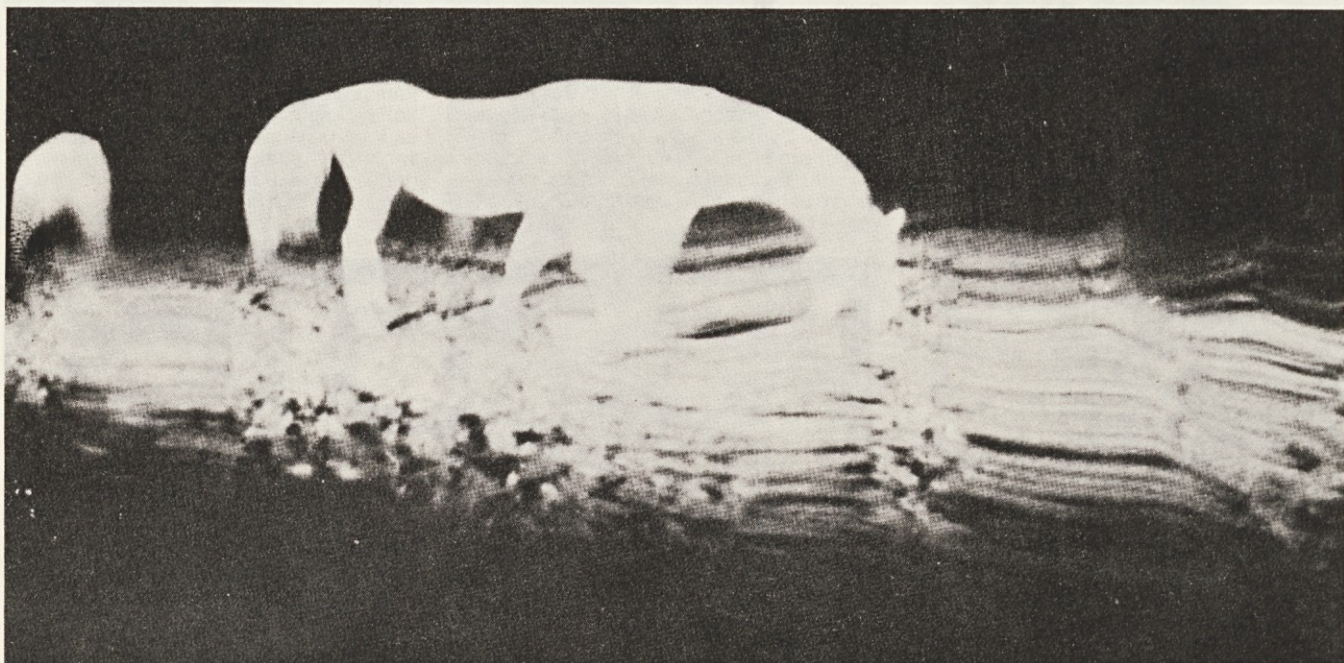
Kdor vsaj malo pozna eksperimentalni film, se je kmalu prepričal, da ta termin prikazanim filmom ne ustreza. Skoraj vsi vrstni filmi drugod po svetu so se razvijali pod medsebojnim vplivom: nemški abstraktni in francoski »čisti« film sta le dve plati zelo podobnega načina razmišljanja o filmu, na ameriški underground film je precej vplival nadrealizem, strukturalni film pa je bil dokaj logična posledica razmišljanja o filmu v Zahodni Evropi in Ameriki, ima pa tudi zveste pristaše v nekaterih vzhodnoevropskih državah (na primer Poljak Bruszewski) ter modifikacije pri Japoncih. Madžarski film pa je razvijal lastne

filmske teme in razmišljanje. Avtorjem v BBS ne zadostuje golo eksperimentiranje, ampak hočejo za vsako posneto tematiko, vsako idejo, ki jo želijo izraziti, poiskati tudi ustrezno filmsko formo. Medtem ko sta v šestdesetih in v začetku sedemdesetih let Evropa in Amerika povsem pregnala naracijo iz eksperimentalnega filma, pa se ji Madžari niso nikdar tako panično izogibali. Z oblikami filmskega jezika so se ukvarjali zaradi želje po kar najbolj akdekvalni prezentaciji abstraktnih razmišljanj. Madžari so snemali (in še vedno snemajo) tudi družbeno angažirane, politične filme, ki hkrati eksperimentirajo s filmskim jezikom. Najboljši med njimi (na primer filmi Miklósa Erdélyja *Kopija sanj* in še bolj *Verzija*, ki je obvisel v bunkerju) skušajo vzpostaviti »novo narativnost« s podiranjem in prevračanjemjem tradicionalne, linearne dramaturgije, ki je tako značilna za žanrske filme.

Madžarski eksperimentalni filmarji na formalnem planu v primerjavi z Američani sploh »ne poznajo« nemega filma. Kljub profesionalnim možnostim za delo so le v neznatni meri stopili na polje najrazličnejših deformacij osnovnega slikovnega koda, kjer na primer Američani pa tudi An-

Med raziskovalci nove pripovednosti v filmu izstopata zlasti Miklós Erdély in Gábor Bódy. V selekciji smo žal videli le zadnjo četrtino Erdélyjevega filma *Kopija sanj* (1977), v katerem poizkuša nemogoče: čim bolj eksaktno režirati sanje, o katerih so mu pripovedovali drugi ljudje. Tu ni bistvo v sanjah, ampak v pripovedi, torej nujnem narativnem podajanju. V njem je mojstrsko izbral »nezahodne« filmske pripomočke, kot so na primer komunikacija »igralca« (subjekta, ki je podzavestno objekt) s filmom v filmu in montaža atrakcij z montažne mize. V tem filmu je pred nami praktična aplikacija kompleksne sheme »notranje montaže«. Termin je Erdély uvedel že leta 1966 v eseju »Lakota po montaži«. Čeprav v filmu spremljamo izpoved resnične osebe, je Erdélyjeva lakota po montaži podrla terminološko mejo med pojmom »resnična oseba« in »igralec«.

gleži izstopajo prav z laboratorijsko obdelavo. Madžari si pri obdelavi slike pomagajo zgolj z dodatnimi optičnimi pripomočki pred objektivom kamere, presnemavanjem z monitorja montirne mize in kar prepogosto s pospešenim gibanjem. Tudi zato so dosti močnejši v svojih »dokumentarno« – igranih dosežkih.



Sredi filma avtor z notranjo montažo ustvari vizijo filmskega dvojnika. Pripovedovalec ritensko vstopa v kader izmenoma z leve in desne strani proti stolu, kjer bo pripovedoval svoje sanje. Združeni so vsi elementi sanj – dvojniki, zrcalna podoba in hoja nazaj. Začetek sekvence tvori v nazaj kopiran pripovedovalčev izstop iz kadra. Izmenično tečeta leva in desna kopija. V začetku sanj je torej že njihov konec. Sanje kot hoja nazaj. Z razdruževanjem površinskega sloja posnetega materiala je Erdély v navidez stacionarnih kadrih na montažni mizi ustvaril v krožni strukturi kvadrat iz dveh trikotnikov kot montažnih elementov. Vračanje k izvoru, začetku, pomeni v normalnem toku filmske slike fiksiranje dinamičnih silnic globljih slojev iste slike. Zato mora potem ustvarjalec novoodkrito dinamično strukturo filmske slike za metodo zaprte montaže pripeljati do nevarnega roba eksplozije. *Kopija sanj* ima toliko pomenskih kolen, da je gledalec pred njim v situaciji, ko mora sprejemati film kot edino resničnost kljub hkratnemu zavedanju, da gre vendarle za film.

Gábor Bódy je s celovečernim igranim filmom *Ameriška razglednica* (1975) prvič prebil ozke meje svoje domovine in z njim ponese vedenje o madžarski avantgardi v svet. Film je uvrstila v svoj program tudi Ameriška federacija za umetnost, verjetno tudi zato, ker govori o Madžarih v ameriški državljanski vojni. Realistično posnet film je avtor predeloval na trik-mizi: deformiral je zvok, presnemaval le dele slike, ali pa jo presnemaval skozi masko. Višjo obliko preverjanja zgodovine skuša Bódy z rekonstrukcijo vzpostaviti na dveh nivojih: na dejstvu, da gre za igrani (izmišljeni) film, ne pa za dokumentarec in na postopku vnovičnega filtriranja posnetega materiala. Deformacija osnovnega materiala daje zaradi neberljivosti osnovnega pomena možnost drugačnega »konzumiranja«  
zgodovinske fikcije.

Destrukcija klasične naracije je očitna tudi v filmu *Sečišče prostora* (1979) Pétra Fábryja, v katerem uporablja elemente igranega, dokumentarnega in eksperimentalnega filma. Film o vzniku mestnega avtobusa je kompleks asociativno povezanih situacij in detajlov, stičišče prostora, časa in zvoka, poetičnih, igranih in dokumentarnih sekvenc. Lahko bi imel še večji socialni naboj (najbolj očiten je prikaz družboslovne znanosti – sociologije – prek dveh anketarjev kot apologetov obstoječih družbenih neenakosti), pa so ga avtorji očitno namenoma zbrisali z nekaterimi bolj oniričnimi sekvencami. Njegovo pravo nasprotje je »čisti dokumentarec«  
*Arhaični torzo* (1971) Pétra Dobaia, sicer tudi scenarista z oskarjem nagrajenega filma *Mefisto* Istvána Szaba. V filmu ni nikakršnih formalnih raziskovanj, je le zapis o atletu in intelektualcu – samouku, pri katerem začuda vse funkcionira, razen da se pred koncem zaradi premaknjenosti zlomi. Analiza kot taka odtod ni več mogoča in gledalec je prisiljen komunicirati z mladenci na ekranu tako, da analizira samega sebe in njega.

Strukturalizem v madžarski avantgardi najočitneje zastopa Dóra Maurer v filmih *Triole* (1981) in *Relativna nihanja* (1975). Prvi je montaža osemnajstih variacij horizontalno nihajočih posnetkov interierja v treh pasovih na ekranu, drugi pa demistificira relativnost dogajanja-gibanja na večjem ekranu v dokumentarnim-statičnim beleženjem taistega dogajanja na manjšem ekranu. Vsak od obeh filmov je še enkrat dokazal, da ne smemo verjeti lastnim očem. Ne gre niti za nihanje niti za konje, ampak za popoln poraz tistih, ki so sklenili mir s samim seboj in tako ubežali svobodi.

Miklós Erdély

## Teze iz teorije ponavljanja

1. Ob enkratnem ponavljanju se izgubi vrednost, povečuje konkretno bitje in zmanjšuje esencialno bitje.
2. Pojavi se lahko samo tisto, kar se ponavlja, in samo to ne obstaja.
3. Neobstoječe občutimo s sklicevanjem na spomin.
4. Porajajoče, ustvarjeno, se pojavlja in odmira v spremenljivem ponavljanju.
5. Eno in isto je v naglici ustvarjanja vnovič nedosegljivo.
6. Ustvarjanje se ne občutno kopiči in naglo pokaže.
7. Absolutno novo je neprepoznavno, neopazno, in kot tako se ne more pokazati.
8. Prikazano trpi med prikazovanjem substancialno okrnitev. V tem je zgrešeno bistvo tradicionalne umetnosti, ki je bila sprva sredstvo magičnega boja proti slabemu, proti škodljivim silam. Ovekovčenje je delo, ker se prikazano ne reproducira v lastni materiji, zato je tudi likvidacija predstavljenega delna. V tem je omejenost prikazovalne magije.
9. Popolna kopija v slučajnem zmanjšuje občutek slučajnosti.
10. Cloveski duplikat, obstoj dvojčkov, je nonsens, ki spravlja v slabo voljo. Za individualno zavest je metafizični škandal, ker povečuje občutek slučajnosti.
11. Psihični duplikat (dėja-vu) povečuje občutek tega, tako da v popolni ponovljenosti poudarja enkratnost tega.
12. Industrijska serija s tem, da istovetne forme vsiljuje sicer slučajnemu ali po lastnih strukturalnih zakonitostih oblikujočemu, varuje zavest pred občutkom tujosti do okoliške narave, hkrati pa jo – s tem da se izogiba »skupnemu«  
– preganja v splošno.
13. Ker človek ne more prenesti niti otrplosti popolne istovetnosti niti vrtoglavice nenehne spremembe in spremenljivosti, si lasti sfero podobnosti, analogije, ritmizirane spremembe, dialektičnih period. V različnem išče istovetno, v istovetnem razliko. Vendar pa intelektualni človek prepozna samega sebe samo v totalni spremembi.

\* Izjava gospodične XY: »Ne predstavljam svoje sestre dvojčice.«

## Opazovanja iz teorije poistovetenja

1. Če vidim še eno isto, lahko mislim, da vidim eno in isto.
2. Če vidim eno in isto, lahko pomislim, da vidim drugo, ki je prav tako.
3. Če še enkrat vidim isto spremenjeno, ne morem vedeti, da vidim eno in isto.
4. Če vidim drugo, lahko pomislim, da vidim spremenjeno eno in isto.
5. Če se je nekaj spremenilo, potem lahko tudi o tem mislim, da je eno in isto, če se je popolnoma spremenilo.
6. Če vidim nekaj takega, kar je popolnoma enako nečemu, kar sem že videl, lahko tudi v tem primeru mislim, da vidim drugo.
7. Samo v primeru, če eno in isto kontinuirano vidim, ne morem misliti, da vidim drugo.
8. Če nekaj kontinuirano vidim, potem vidim lastno in posebno zgodbo taistega.
9. Če se zgodba nečesa prekinja in se znova nadaljuje, potem lahko pomislim, da se je sama stvar prenehala in da se je začela zgodba nečesa drugega.
10. Istovetnost nečesa s samim seboj določa kontinuiranost njegove zgodbe, bolj enostavno: njegova usoda.

prireditve

# Ekranov teden filmov

## Koža

(La pelle)

režija: **Liliana Cavani**  
 scenarij: **Liliana Cavani, Robert Katz**, po romanu **C. Malaparteja**  
 fotografija: **Armando Nannunzi**  
 glasba: **Lalo Schifrin**  
 igrajo: **Marcelo Mastroianni, Burt Lancaster, Ken Marshall, Alexandra King, Claudia Cardinale**  
 proizvodnja: **Opera film, Rim/Gaumont, Paris, 1981**

Filmski opus italijanske režiserke Liliane Cavani povezuje rdeča nit ali stalna tema, ki bi jo imenovali »problematika ambivalentnega razmerja«, denimo razmerja med mučiteljem in žrtvijo (*Nočni portir*), med filozofskim »preseženjem« morale in subjektivnim »padcem« v moralizem (*Onstran dobrega in zla*) ali med osvoboditelji in osvobojenimi (*Koža*); samo *Lepotec Pasqualino*, nemara skače iz tega okvira.

S filmom *Koža*, posnetem po romanu Curzia Malaparteja, je Liliana Cavani posegla na področje, ki je izrazito »moško« in povrh še ameriško – torej na področje vojnega spektakla. Toda njeni ameriški vojaki, ki leta 1943 osvobodijo Neapelj – ali nekoliko metaforično, ki kot sodobni barbari zavzamejo rimski imperij – ti vojaki se sicer na svojem zmagovalnem in samozadovoljnem pohodu nenehno slikajo, prepričani, da je vsak njihov korak zgodovinski, obenem pa so v položaju, kjer se lahko vsak hip zgubijo, če ne spoštujejo »templjev in bogov poražencev« (kot pravi Ajshil, ki ga citira Malaparte).

*Koža* na veliko požira druge filme, tj. si sposoja njihove figure, obzorce in scene, ki jih preobrača in meša v kotlu »kinematografskega kanibalizma« (navsezadnje je kanibalizem tudi ena njegovih tem). To je opazno že v izbiri igralcev: tu je Burt Lancaster (general Mark Cork), ki napeljuje hkrati k ameriškem akcijskemu filmu in k Viscontiju, potem Claudia Cardinale, ki je spet »delež« Viscontija, in Marcello Mastroianni (Malaparte), ki napeljuje kar k italijanskemu filmu v celoti. Najbolj pa seveda izstopa megalomanija projekta, ki se predstavlja kot ogromna freska, ki meša rase in ljudstva, jezike in narečja, kulturo in posplošeno prostitucijo, trgovino s človeškim mesom in ponos osvajalcev, ter konča s prikazom Neaplja kot »ritnice sveta«, kakršno je evociral tudi Coppola v filmu *Apokalipsa zdaj*.

Film je sestavljen iz množice epizod (ne vseh enako uspeh), ki nimajo prave fikcijske vezi, razen morda razmerja med Malapartejem in ameriško pilotko Deborah Wyatt, prej bojevitega kot ljubezenskega razmerja, ki je v tem, da silita drug drugega, da izpljune kos svoje resnice (njuna srečanja skandira fraza: »Sva si bot?«). Malaparte, ki ga igra Mastroianni z imenitno mešanico cinizma in patetike, nastopa kot nekakšen turistični vodič, ki popelje svoje ameriške goste v muzej groze (on je torej tisti, ki je že vse videl in zdaj kaže); vendar pri tem nemara ne gre toliko za grozo kot za muzej, kajti njegova »lekcija« ameriškim osvajalcem je prav v tem, da so Italijani kot poraženci sicer res zapadli v animaličnost in prostitucijo, vendar imajo obenem kulturo in zgodovino.

Zdenko Vrdlovec

## Laura

režija: **Otto Preminger**  
 scenarij: **Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt** po romanu **Vere Caspary**  
 dir. fotografije: **Jospeh la Shelle**  
 glasba: **David Raksin**  
 montaža: **Louis Loeffler**  
 igrajo: **Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson, Dorothy Adams, James Flavin**  
 proizvodnja: **Twentieth Century – Fox, 1944**

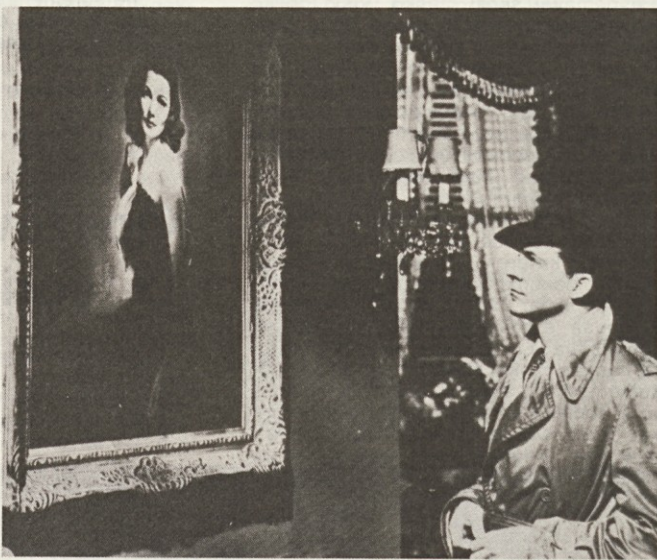
Hollywoodski režiser avstrijskega rodu Otto Preminger je pri nas morda manj znan kot dva druga Dunajčana – Fritz Lang in Billy Wilder – ki sta veliki imeni »klasike« ameriškega filma, pa bi zato veljalo opomniti, da mu v tej »klasiki« pripada nič manj ugledno mesto, ki si ga je zagotovil s filmi *Laura*, *Padli angel*, *Mark Dixon, detektiv* (*Where the Sidewalk Ends*), *Reka brez povratka*, *Carmen Jones* (črnska varianta Bizetove opere), *Mož z zlato roko*, *Porgy in Bess*, *Anatomija umora*, *Exodus* in *Bonny Lake je izginila*.

*Laura* šteje Preminger za svoj pravi režiserski nastop, ki pa si ga je zaradi spora s šefom Foxa Darrylom Zanuckom le s težavo priboril (film je najprej režiral Rouben Mamoulian, nato pa je Preminger vse

znova posnel). Njegov režiserski nastop pa se obenem ujema z razcvetom hollywoodske »črne serije« ali *film noir*, ki veliko dolguje pojavu t. i. »trde« detektivske literature (za mitični začetek »črne serije« velja Hustonov film *Malteški sokol*, posnet po romanu Dashiella Hammetta) in so ga v precejšnji meri kreirali prav evropski (zlasti nemški in avstrijski) režiserji in snemalci, ki so pred vojno emigrirali v ZDA.

Kot da bi prihajal iz grobnice, se v *Lauri* iz teme zasliši glas, *off* glas Walda Lydeckerja (Clifton Webb), ki oznani Laurino smrt kot pričetek zgodbe, ki bo sledila, obenem pa govori, kot da je vse že mimo. In dejansko je vse že mimo, ker govori Lydecker iz konca zgodbe, toda na tem koncu je on sam mrtvih. Uvodni glas je torej lahko samo zagrobni glas, glas mrliča, ki trdi, da vse ve in vse vidi, obenem pa spelje gledalca na napačno sled, ko razglaša, da je Laura mrtva. Toda, ali ta ženska res obstaja? Mar ni samo portret, podoba, ki si jo je Lydecker sam ustvaril in si jo želel prav in zgolj kot podobo? Ali se ne pojavi kot fantom sredi noči, vendar na eminentno filmski način, se pravi, pojavi se kot nekdo, ki se je pravkar vrnil domov s potovanja. In čim se pojavi, je že osumljena krivde, iz domnevne žrtve postane domnevni storilec. Laura ni mrtva, ker jo sumijo zločina, in ni živa, ker je »vstala od mrtvih«. Vsak bi jo rad »ujel«, si prišel na jasno o njeni »resnici«, ki pa je zgolj resnica njegove želje, ki svoj objekt ljubi in sumiči obenem. Laura pa je samo »neka ženska«, ki ji niti ni sojeno umreti: senca, ki vsakogar oblega.

Zdenko Vrdlovec



Laura, režija Otto Preminger, 1944



Priateljici, režija Claudia Weill, 1978



## Prijateljci

(Girlfriends)

režija: **Claudia Weill**  
 scenarij: **Vicki Polon**  
 fotografija: **Fred Murphy**  
 glasba: **Michael Small**  
 igrajo: **Melanie Mayron, Anita Skinner, Eli Wallach, Bob Balaban, Christopher Guest, Viveca Lindfors**  
 proizvodnja: **Claudia Weill & Jan Saunders Cyclops Films, Inc., New York, ZDA, 1978**

Claudia Weill, Newyorčanka švicarskega rodu, je diplomirala iz zgodovine in književnosti, študirala slikarstvo pri O. Kocoshki, kasneje tudi preučevala igro, režirala je v teatru in na televiziji, posnela številne dokumentarne filme in l. 1978 prvi igrani film – *Prijateljci*, ki je bil istega leta prikazan v Cannesu, leto kasneje pa na Festu.

Čeprav Weillin film ne izključuje obravnave vprašanja, kaj pomeni biti ženska (v niti ne več tako sodobni) zgodovinski konstelaciji, pa ne pade v feminilno jamranje in tudi ne poskuša radikalno reševati žensko »bistvo«, določeno z drugim spolom, k čemur na dokaj udaren način pristopajo npr. nemške mlade režiserke. Svoji protagonistki ne gradi spomenika, ne nalaga ji izjemnih podvigov – pusti jo med vsakdanjimi dogodki, med banalnimi, smešnimi, dolgočasnimi, morečimi ali pa travmatičnimi doživetji, ki pa jih (Suzan) ne pestuje, ampak se z njimi – v okviru možnega – na zdrav način sooči. Weillova je naredila film brez posebnih ideoloških ali artističnih pretenzij – z namero govoriti o nekem odnosu, ki mora v določenih okoliščinah spremeniti pravila igre, pravila, ki bodo lahko vzdržala na novo definirano razmerje med dvema dekletoma.

Nekoliko poetična Beatrice in ekstravagantnejša Židinja Suzan sta »cimri«, dokler se Beatrice ne omoži in se s tem odmakne ne samo nekemu prijetnemu obdobju skupnega bivanja, temveč se tudi odtuji zaveznitstvu, ki sedaj – v troje – ne more več eksistirati na isti način. Medtem ko njena sestanovalka potuje s soprogom nekje po Vzhodu in skrbi bolj za družino kot zase, mora woodyallenska Suzan prestatati učno dobo samote, dobo čudenj v odkrivanju možnosti in nemožnosti tega sveta, ter definirati svoje mesto v okolju, v katerega se skuša vpisati v skladu s svojo osebno logiko in željami. Druga drugo se sprašujeta, kaj sta pridobili ali izgubili – sedaj, ko je njun odnos »izdan«, tj. oddan moškemu na eni strani in preverjanju svojih lastnih moči na drugi strani. In ne gre zanikati blage (sicer v ameriških krogih pogosto eksplicitno poudarjene) feminilne alergije: moški – če že so, so »brez hlač«, kuhajo neko vegetarijansko hrano, »bi«, pa ne smejo...

Čeprav je brez vsake emocionalne in ekonomske opore, Suzan ne zapade v pasivno pozicijo, iz katere bi lahko razglašala posplošene ideje o zatiranju mladega človeka (oz. ženske), temveč doseže potrditev tako v javnosti kot v intimi. To pa ni daleč od ameriške ideološke formule, da je trud vedno poplačan, potruditi se pa pomeni kupiti pravo vozovnico, izbrati pravi vlak in obvladati pravi voznik red. Z režijskim postopkom se Weillova izogiba estetičističnim zanosom: na pol dokumentarno niza dnevne novice, lepi jih s poudarjenimi rezi in ritmično montažo. Sam prijem ni daleč od zakonitosti fotografskega jezika (Suzan se ukvarja s fotografijo): brez simbolov in metafor, s čistimi, asociativno povezanimi slikami, ki stvarnost ne le podvajajo, temveč prenašajo pomen, ki je tu zato, da bi nas zadržal ali ponudil le še eno možnost videnja tega sveta.

Majda Širca

## Ulica brez zakona

(Lawless Street)

režija: **Joseph H. Lewis**  
 igrajo: **Randolph Scott, Angela Lansbury, Wallace Ford**  
 proizvodnja: **Columbia Pictures, ZDA, 1955**

Joseph H. Lewis sodi med najznačilnejše režiserje tako imenovanih B-filmov, standardiziranih »nizkopračunskih« proizvodov hollywoodske kinematografije, s katerimi so velike filmske družbe v štiridesetih in petdesetih letih preplavile zlasti predmestne kinematografe in si s to množično proizvodnjo pa prodajo zagotavljale zanesljive dobičke. A čeprav Lewisov opus, ki obsega več kot štirideset del, v glavnem kaže tipične poteze B-produkcije (na hitro in z majhnimi sredstvi posneti žanrski filmi, v katerih nastopajo drugorazredni igralci ali odsluženi zvezdniki), mu je uspelo posneti tudi nekaj filmov, s katerimi je presegel omejitve tovrstne proizvodnje in se vpisal med pomembne »avtorje« žanrskega filma. Najboljši del Lewisovega opusa so vsekakor njegovi »črni filmi«: *Imenujem se Julia Ross* (tipična »črna« zgodba o ženski, ki so jo ug-

rabili, da bi jo spravili ob pamet in prepričali, da je pravzaprav neka druga oseba), *Tako temna noč* (po mnenju nekaterih »največji« med Lewisovimi »pozabljenimi« filmi), *Nori morilec, Veliki Combo* itn. Skupna značilnost teh filmov je, da obravnavajo samotne, tako rekoč izolirane junake, ki so jih pustili na cedilu oziroma »izdali« njihovi najbližji (»tisti, ki so jih ljubili«). Situacije, v katerih se znajdejo ti junaki, so pravzaprav paradokсне: da bi preživel, se rešil ali ohranil lastno identiteto, mora junak ubiti, odstraniti ali zapustiti ravno tistega, ki mu je najbližji, ker ga prav ta ogroža; največja nevarnost potemtakem prihaja od tam, od koder bi človek v »normalni« situaciji pričakoval pomoč.

*Ulica brez zakona* bržčas ni ravno tipičen »lewisovski« film, čeprav ni brez »črnih« sestavin (npr. mesto kot grozeča pošast) in paradoksnih situacij (denimo, »zavzemanje« za mir, ki na daleč zaudarja po smodniku) – vsekakor pa je lep primer »čistega« vesterna. Pripraved se odvija tako rekoč težno in nas vodi neposredno v akcijo – brez sentimentalnosti, lažne romantike, nepotrebne moraliziranja ali psihologiziranja. Čeprav film deluje nekam »suhoparno« in tu pa tam celo neprepričljivo, je treba Lewisu vendarle priznati, da je konec koncev uspel dovolj jasno pokazati ravno tisto, kar večina vesternov zamegli: med »dobrim« in »zlím« v boju za oblast pravzaprav ni razlike, zakaj institucija oblasti je v razmerju do teh dveh moralnih kategorij povsem nevtralna. Zato se tudi nič ne spremeni, ko »dobri« oblastnik s šerifovo pomočjo izpodrine »slabega«, kot tudi sam boj za oblast ni bil nič manj krvav, ker je potekal v imenu »dobrega«.

Bojan Kavčič

## Vrv

(Rope)

režija: **Alfred Hitchcock**  
 scenarij: **Arthur Laurents** (po Patricku Hamiltonu)  
 fotografija: **Joseph Valentine, William V. Skall**  
 glasba: **Leo S. Forbstein**  
 igrajo: **James Stewart, John Dall, Farley Granger, Joan Chandler, Dick Hogan**  
 proizvodnja: **Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock – Transatlantic Pictures, Warner Bros, ZDA, 1948**

Hitchcockov petindvajseti (zvočni) film *Vrv* (1948) je vsaj v treh pogledih »prvi«: po prekinitvi z ameriškim producentom Davidom Selznickom je to njegov prvi film v neodvisni produkciji; *Vrv* je tudi njegov prvi barvni film (čeprav ima naša kinoteka na razpolago samo črno-belo kopijo); predvsem pa je to film, ki je edinstven, če ne kar revolucionaren v radikalizaciji postopka, ki se je tedaj v kinematografiji uveljavljal – namreč postopka tim. dolgih kadrov. Hitchcockova radikalnost je v tem, da je ves film zajel v en sam dolgi kader, kar pomeni, da ni uporabljal montaže, razen v najbolj tehničnem smislu, tj. kot zlepljanje desetminutnih posnetkov (Ten Minutes Takes), preračunanih na trajanje projekcije enega zvitka 300 m filma. Kolikor je bil ta postopek ekonomičen (Hitchcock je posnel film v 13 dneh), je bil obenem skrajno zahteven, saj je terjal izredno natančnost v določanju gibanja kamere in igralcev (vsak igralcev ali snemalčev spodrseljaj je pomenil, da je treba ves desetminutni posnetek znova posneti, ker pač ni bilo možnosti manipulacije in korekcije v montaži).

Temu filmu so ameriški in evropski kritiki veliko očitali, vendar je bržkone najbolj relevanten ugovor formuliral francoski kritik in teoretik André Bazin, ki ni videl pravega razloga za »prepoved montaže«, ko pa je bila Hitchcockova režija z neprekinjeno vožnjo kamere pravzaprav le zaporedje ponovnih kadrirov in je rezultirala v povsem »klasičen *découpage* (razdelitev na plane).

To gotovo drži, saj Hitchcock niti najmanj ni nasprotoval »klasični razdelitvi na plane«, pač pa se je v *Vrv* lotil vprašanja kadra oziroma dolgega ali podaljšane kadra, ki skuša zajeti in obdržati celoto odnosov, v katere sta vpletena dejanje in njegov storilec (za Hitchcocka namreč ni pomemben niti zgolj storilec niti zgolj dejanje, zločin, pač pa oboje skupaj kot nekaj tretjega). En sam dolgi kader kot oblikovni princip pa obenem rešuje tudi »vsebinska vprašanja« oziroma osrednje vprašanje suspenza. In prav v tem pogledu je film še posebej zanimiv: kolikor namreč »hitchcockovski suspenz« nastane iz tega, da v začetno naravno, normalno ali familiarno situacijo vdre neki tuj, perverzni element, ki jo hipoma sprevrže, je v *Vrv* prav obratno – tu imamo najprej zločin, da bi se nato okoli trupla, skritega v skrini, vzpostavila neka familiarna, banalna situacija (koktajl, na katerega morilca povabita umorjenčeve starše, zaročenko in svojega profesorja). Suspenz je tedaj v tem, da sta oba elementa – naravni in proti-naravni (zločin) – zajeta v enem samem dolgem kadru, kjer je pomembna prav njuna soprisotnost.

*Vrv* je tudi zgleden primer, ki lepo pokaže, kako »jedro« hitchcockovske fikcije nemara le ni toliko v tem, da je nedolžni osumljen zločina, kot v tem, da zločinec zmerom stori zločin za nekoga drugega – pravi zločinec stori zločin za nedolžnega, ki isti hip to ni več: pri Hitchcocku torej zločin »izmenjajo«, kar daje dejanju simbolno razsežnost.

Zdenko Vrdlovec

## Škucova vitrina

goča delo s filmom ljudem vseh medijev, zato takšni rezultati niso presenečenje, so pa izredno šokantni in pomenijo precejšen premik v svetu filma.

V sodelovanju s Cankarjevimi domom smo v februarju pripravili retrospektivo filmov *Daniela Schmid*. Rezultat retrospektive je mnenje publike, da bi bilo treba filmske projekcije v teh popoznih katakombah prepovedati, dovoliti pa jih šele po temeljiti prevzgoji tehnične oziroma realizatorske ekipe, saj prižiganje luči sredi zaključnega kadra, izpad tona, zamenjave kolotov ali pa celo filmov ne sodi na projekcije takšnega nivoja in k tej tehnologiji, s kakršno razpolaga CD. Obvladanje tehnike in srčni pristop do realizacije sta osnovna pogoja za ustvarjanje iluzije, ki ji pravimo film.

Filmska redakcija se je z novim letom preselila v nove prostore na Kersnikovo 4. Ta sprememba in dejstvo, da pomanjkanje denarcev ne obeta nič dobrega, sta narekovala nekoliko sprememb v programu. Tako se je tu razbohotil nočni video kino, s katerim smo mašili luknje finančne narave – video pač omogoča veliko cenejšo realizacijo, še vedno pa ni tako daleč od pravega filma. Tako so se v tem obdobju zvrstili: v Ljubljani vedno dobrodošli Andy Warhol z *Draculo*, *Cat people* kot ekskluzivna jugoslovanska predpremiere, *Tarzan* tandemom Derek-Derek, Herzogov *Fitzcaraldo* (na žalost brez dokumentarca), *Aguirre, srd božji*, *Kaspar Hauser* in *Strotzcek*, Achternbuschova *Zadnja luknja* in film Lilliane Cavani. Video nam je tako omogočil veliko širši programski razpon, ki temelji na ekskluzivnosti in ekspeditivnosti in na kvaliteti. Tako smo se odločili tudi za matineje – ponovitev filmov ob 18. uri, nočni video kino pa ob 22. uri.

Strogo filmska dejavnost je potekala predvsem v oktobru in novembru: predstavitev filmov *R. W. Fassbinderja*, *Dagmar Beiersdorfa* z *Razbito lutko* in Teden madžarskega avantgardnega filma. Z ureditvijo problemov finančno tehnične narave pa se je premaknilo tudi s filmskimi projekcijami na Kersnikovo.

O Fassbinderju in Beiersdorfovi je bilo že veliko zapisanega, zanimiv pa je pristop ljubljanske filmske publike, ki se je pripravljena prikazovati na projekcijah v Komuni, se stepsti za karte in prekupčevati z njimi, na projekcijah v ŠKUC pa tega problema enostavno ni bilo, pa čeprav je dvorana približno šestkrat manjša...

*Madžarski avantgardni film* po izboru Ladislava Galeta pa je prinesel ljubljani veliko novega; škoda je, da ga je videl le manjši krog ljudi, predvsem entuziasmov, čeprav so bile projekcije v Viteški dvorani... Madžarski film zavzema mesto avantgarde ne samo doma, temveč tudi po svetu, ne spopada pa se samo z vprašanjem družbe, v kateri se poraja, odnosom moški – ženska – družba, enem temeljnih problemov madžarske družbe, temveč tudi s svetovnimi pogledi na zgodovino, s filmom kot medijem ter samim filmskim jezikom. Balázs Béla Stúdió omo-

Tako je Daniel Schmid izvenel precej hladno in razočarajoče, čeprav tega ne zasluži, kajti njegov imaginarni svet in filmska obravnava problema, ter jezik filma, zavzemajo posebno mesto v svetovni kinematografiji. Filmi, kot so *La Paloma*, *Angelova senca*, *Hecate*, *Nocjo ali nikoli* so zaslužili posebno obravnavo, ki pa je ni bilo zaradi sence FESTA.

Na Kersnikovi smo začeli s SKUC produkcijo, s skupinskim delom *Kras 88* za otvoritev, nato pa s filmi avtorjev, kot so Virant, Bibič, Marc, Zorga in Virovac.

Prikazali so usmerjenost ŠKUC produkcije kot samosvojo alternativno smer, ki si je tudi v jugoslovanskem prostoru utrla svojo pot, že pred leti nakazano v okviru Pionirskega doma. Ta usmeritev je doživela svojo potrditev tudi v širšem slovenskem prostoru, na gostovanjih v Velenju, Litiji in Novem mestu, tako da se ogrevamo za organizacijo filmskih seminarjev v manjših mestih po Sloveniji – nov pristop k približevanju filma posamezniku in širši skupnosti, ki zaradi oddaljenosti in nerazumevanja okolja obravnava film kot konzumativno sredstvo, ne zbere pa dovolj poguma, da bi ga sprejel kot izpovedno sredstvo, še več, celo boji se tega.

*Marguerite Duras* je prišla k nam s posredovanjem Francoskega kulturnega centra. Režiserka zavzema dovolj trdno mesto v francoskem kulturnem prostoru kot pisateljica in filmska delavka, zato je tudi program, ki smo ga oblikovali, v okvirih njenega delovanja:

*Moderato cantabile* – film, ki ga ni posnela ona, je pa posnet po njeni literarni predlogi, filma *Nathalie Granger* in *India song* pa sta njeno delo. Oba filma, posebno zadnji, sta vredna posebnega zapisa, ki pa ne sodi v to rubriko.

Tako po končanem Berlinskem festivalu smo pripravili nekaj svežega – Andrew Horn: *Prekleta ljubezen*. To je po prepricanju marsikoga trenutno najboljši film alternativnega Berlina. V standardni praksi je film prispel v Ljubljano v avtorjevi potovalki, neposredno z borze festivala, kajti takšni filmi na žalost ali pa na vso srečo obkrožajo in šokirajo svet v samodistribuciji.

**Andrej Brecljnik**

## Photo-Imago

Pred dobrim letom dni je v Trstu majhna skupina ljudi, fotografov in ljubiteljev fotografije ustanovila Center za arhiviranje in širjenje fotografske slike PHOTO-IMAGO. Pričetek dejavnosti te skupine pomeni tudi začetek intenzivnejše pozornosti, namenjene fotografski kulturi v vzhodni Italiji. V tem prostoru namreč do pred nekaj leti, ko je bil v Benetkah ustanovljen Palazzo Fortuny, ni bilo nobene kulturne institucije, ki bi se nadržno ukvarjala s širjenjem in uveljavljanjem fotografske podobe s pomočjo kvalitetnih razstav in drugih oblik seznanjanja s fotografsko estetiko. Oblasti tržaške pokrajine so skupini brez odškodnine dovolile uporabljati svoje razstavne prostore na trgu Vittorio Veneto 4. To je PHOTO-IMAGO omogočilo že od začetka voditi politiko neodvisnosti in izmenjave z drugimi galerijami v Italiji in zunaj njenih meja. Rezultate takšne usmeritve jedrnatopovzema tudi februarška številka rimske fotografske revije REFLEX v svojem poročilu o razstavah v Italiji: »Element, ki označuje celoto teh dejavnosti, predstavlja gosta mreža izmenjav, ki so jih uspele oživiti nekatere nepodjetniške strukture, kot je npr. tržaška skupina PHOTO-IMAGO in milanski Circolo Filologico. Tako padajo miti fotografskega absolutizma samozvancev, ki so do nedavna imeli ugled v italijanski fotografiji in za katere se zdi, da so zdaj, na srečo, našli občutek za mero.« Predstavljanje kvalitetnih, vendar »neslavnih« fotografov je torej ena od temeljnih usmeritev PHOTO-IMAGA. S to usmeritvijo je tesno povezano uveljavljanje fotografske ustvarjalnosti tako imenovanega alpsko-jadranskega prostora (severna Italija, Jugoslavija, zlasti Slovenija in Hrvaška, Avstrija in tudi Nemčija). Tako zgodovinsko kot ak-

tualno gledano je to prostor izjemno kvalitetne fotografske produkcije, ki pa je v senci sicer izvrstne ameriške fotografije in njenih posnemovalcev, zato nekako ne more doseči zaslužene pozornosti. PHOTO-IMAGO si predvsem s organiziranjem razstav v vseh treh deželah, z vzpostavljanjem medsebojnih stikov in (v prihodnosti) s kroženjem informacij prizadeva vzbuditi zavest o skupni ter visoko razviti, tako včerajšnji kot današnji fotografski kulturi. Proditor te fotografije v ostalo Evropo in še dlje je eden od ciljev tržaškega Centra.

Tako na začetku svoje dejavnosti pri nas se je PHOTO-IMAGO lotil zbiranja arhiva sodobne jugoslovanske fotografije, ki naj ne bi bil samo ena študijska zbirka več, ampak naj bi imel »operativni« značaj. To pomeni, da naj bi njegova vsebina služila kot orientacijsko izhodišče pri organiziranju razstav, seznanjanju tujega tiska z delom jugoslovanskih fotografov in morebitni prodaji.

Januarja letos sta bili v Ljubljani že prvi dve razstavi v organizaciji PHOTO-IMAGA (Galerija Ars: Emilio De Tullio, Klub znanstvenih in kulturnih delavcev: Adriano Perini). Sodelovanje pa se je s tem šele prav začelo, saj je bil s Cankarjevimi domom sklenjen dogovor za letos in naslednje leto, ki bo PHOTO-IMAGO omogočil prirediti vrsto razstav italijanskih in drugih fotografov. Otvoritev prve bo 17. maja (Virgilio Carniso: Il vecchio quartiere Garibaldi, prva celotna predstavitev opusa). Nadaljevalo se bo tudi sodelovanje z Galerijo ARS. Ob vsaki otvoritvi namerava, če bo le mogoče, PHOTO-IMAGO organizirati srečanje z avtorjem v obliki nekakšne okrogle mize, ki bo sledila krajšemu avtorjevemu »predavanju« o lastnem fotografskem delu.

Pomemben pa je seveda zlasti nasprotni tok: razstave naših fotografov v tujini. V marcu je v milanski galeriji SOLART razstavljal Gorazd Vilhar, ki bo jeseni svoje fotografije pokazal še v Trstu. Oktobra pa bo v Circolo Filologico Milanese razstava prekmurskih motivov Miška Kranjca. PHOTO-IMAGO si prizadeva, da bi jima sledilo še čim več naših fotografov in da bi se končalo obdobje anonimnosti, v kateri je praktično ves povojni čas po krivici naša fotografija.

Na koncu je potrebno še pripomniti, da so za uspeh tega podjetja neprecenljivega pomena razstavne možnosti, ki so jih tujim fotografom pripravljene nuditi naše kulturne institucije, v tem trenutku Cankarjev dom in Galerija ARS, ker imajo te razstave zunaj dober odmev in odpirajo vrata našim fotografijam.

**Milan Stepanović**

## GENERAL

The Youth and Violence on Screen was the topic of a conference held by film educators of Slovenia during the 11<sup>th</sup> annual week of National Cinema in Celje. It is also a section in this issue, consisting of variously founded views of psychologists, film pedagogues, and critics, on the presence of violence on film and television. The lecturers and contributors hold it necessary to speak about violence at film education, too, for it would be very wrong to offer to the youth just stories of a non-controversial world. A supplement to this section is titled What a Child Sees Looking at the Pictures and analyses, through a personal experience, the attitude of a child to the cinema.

This year's FEST – the international film festival in Belgrad – featured the majority of representative and best-cashing films of last year (many were screened in Cannes, Berlin, Venice, and a good selection was provided from the festivals in Moscow, Manila, Taormina etc.). Ekran's contributors favour *Zelig*, *Prenom: Carmen*, *Fanny and Alexander*, *Storia di Piera*, *Die flambierte Frau*. Of other festivals, last year's Budapest (the Triumph of Women at the Festival of the Hungarian Film) and the International Festival of Documentary and Short Film Festival in Leipzig (The Television Documentary) are covered.

Introducing Berlinale '84, which is going to be thoroughly reviewed in the next issue, we bring an interview with – not a big silver screen name, not a star, yet both in what can be termed low budget (and unmistakably) Berliner film – the director/actor Lothar Lambert, who, through screenings of his films at the Student Culture Centre (ŠKUC), has won quite an audience in Ljubljana. He certainly wasn't very reluctant to talk about anything, aided as he was by the presence of his »principal actress«, Ulrike S. (Star of *Die Alptraumfrau*).

Let us also mention a couple of critiques of the regular cinema program, *The Ones and the Others* and *Blade Runner*, of films that won a considerable response from the spectators; an essay titled Show or Unshow, discussing "hide" and "show" in horror films of the past and the present; and an interview with the Chairman of the Cultural Association of Slovenia Mr. Vladimir Kavčič.

## NEW SLOVENIAN FILM:

### THREE CONTRIBUTIONS TO THE SLOVENIAN MEDNES

The new Slovenian film, *Three Contributions to the Slovenian Madness*, is an omnibus directed by three debutants – Žare Lužnik, Boris Jurjašević and Mitja Milavec. The films are titled as chronicles: A Chronicle of Crime, A Chronicle of Madness, A Chronicle of Rebellion. Their common feature is their attempt at pointing out the Slovenian reality in its »mad nucleus«. At that, they were unable to avoid a certain influence of the Fellinian esthetics, or, to put it more generally, of the esthetics that rejoices over a mixture of the »realistic« and the »fantastic« or fantasmatic. The reviews tell us that some translations of the actual into figures of madness are quite successful; ideologically, however, they are at least too short, if not too ineffective, since the poetical metaphors of anxiety, dead ends, inability of rebellion, madness, etc., can be read in the lines daily political and social prose, in the first place.

## VIDEO

The 80's have brought about thorough changes in the field of visual media, an introduction of a different sensibility and expression, so that we are justly talking about a turning-point. In the field of media research, which includes video, the changes manifest as a pass from an elite presentational circle of galleries to an area of mass consumption on one hand, and as extreme privatization on the other; paralely, video appears as a possible way of distributing alternative information produced by various marginal, subcultural groups. The new narrative as a formulational principle of the 80's differs from literary, as well as film, narrative. To expose the difference between both types of video production, the »historical« and the »contemporary« one, we confronted texts related to the first (presentation of Nam June Paik's work), as well as to the latter (video production of Škuc-Forum), while an introducing essay tries to synthesize them.

PRIZOR IZ FILMA STRICI SO MI POVEDALI REŽISER FRANCE ŠTIGLIC



V NASLEDNJI ŠTEVILKI **TELEVIZIJA**

FESTIVALI  
**CANNES, BERLIN, OBERHAUSEN**