

Igmanski marš

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

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

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

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

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

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

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

Bogdan Lešnik



Kako sem bil sistematično uničen od idiotov

(Kako sam sistematski uništen od idiota)

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

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