revija za film in televizijo

ekran 5|6

186642

vol. 7
(letnik XIX) 1982
cena 80 din

novi slovenski film — *Razseljena oseba*

intervju — *Serge Tubiana*
glavni urednik revije Cahiers du Cinéma

akcija — *Prevodi filmov v slovenščino*

razmišljanje — *O cenzuri na televiziji*

ekran

revija za film in televizijo

vol. 7
številki 5 in 6 / 1982
(letnik XIX)

1		Duša Počkajeva	*Rapa Šuklje*
4	novi slovenski film	Razseljena oseba	
		Fingirana tragičnost razseljene osebe	*Darko Štrajn*
		Močnejše od ljubezni	*Zdenko Vrdlovec*
		Film brez telesa	*Silvan Furlan*
		Deklarativnost »historičnega spomina«	*Milenko Vakanjac*
8	intervju	Vračanje k ugodju filma pogovor z glavnim urednikom revije Cahiers du Cinéma Sergeom Toubianajem	
11	sociologija filma	uredniški uvod	
12		Sociološki in ekonomski vidiki filma	*Darko Bratina*
13		Je kaj takega kot filmska sociologija	*Darko Štrajn*
15		Nekaj o tukajšnji filmski panogi in o zgodovini filma	*Helmut Färber*
20	akcija	Prevodi filmov v slovenščino	
22	reproduktivna kinematografija	Jugoslovanski filmski uvoz	*Viktor Konjar*
27	kritika	Poštar zmeraj zvoni dvakrat	*Zdenko Vrdlovec*
28		Zadnji val	*Jože Vogrinc*
30		Krvava plaža	*Jože Vogrinc*
		Velika igra	*Matjaž Hribar*
32		Atlantic City, USA	*Majda Širca*
33		Trije bratje	*Peter Srakar*
34	filmi na TV	Tretja generacija	*Bojan Kavčič*
35	razmišljanje	O cenzuri na televiziji	*Bojan Kavčič*
38	esej	Pasti pogleda	*Zdenko Vrdlovec*
42	festivali	Zagreb '82	*Stanka Godnič*
44		Pesaro '82	*Brane Kovič*
48	prireditve	Dnevi kitajskega filma v Ljubljani	
		Marginalna opomba	*Darko Štrajn*
49		Dolgi kader ali »beganje«	*Silvan Furlan*
51	odmevi	Cannes '82	*Lorenzo Codelli*
53	razmišljanje	Pouk filmske vzgoje v sistemu usmerjenega izobraževanja	*Peter Srakar*
55	esej	Srečanje z dialogom	*Franček Rudolf*
85	zapisovanja	Monografija o zagrebški šoli animiranega filma / *Igor Gedrih* ● I. mednarodni festival industrijskega obrtnega in etnografskega amaterskega filma / *Bojan Žorga* ● Šucova vitrina / *Bojan Žorga*	
62	in memoriam	Rainer W. Fassbinder	*Darko Štrajn*
63		Henry Fonda	*Brane Kovič*
64		Romy Schneider Curd Jürgens	*Miša Grčar*

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelih (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
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Branko Šömen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bogdan Lešnik
Darko Štrajn
Milenko Vakanjac

Matjaž Škulj (foto)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Tone Pretnar (lektor)

tisk
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

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

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 11. do 12. ure

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

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

na naslovni strani

Jessica Lange in Jack Nicholsen v filmu Baba Rafelsena Poštar zmeraj zvoni dvakrat

Duša Počkajeva

1924–1982

O Duši Počkajevi ni mogoče pisati »in memoriam«. To, da je tisti, ki smo jo poznali, ne bomo pozabili, je tako samoumevno, kot da pride po dežju sonce in po zimi poletje. Bila je človek, ki si se ga ob vsakem srečanju razveselil in si ga ob slovesu vsakič nekaj odnesel s seboj: bežno domislico ali iskro življenjske modrosti, kančeк hudomušne vragolije ali prizanesljiv prijateljski nasvet, o katerem pa si moral še in še razmišljati. Z Dušo se je dalo smejati do onemoglosti, bila je polna humorja, kot britev ostrega intelekta in v črno zadevajočih opažanj, pri tem pa je bilo življenje zanjo resna stvar, vsako obveznost je izpolnila zares, tudi tiste, ki si jih ji obesil mimogrede in nepremišljeno – vse, skratka, je jemala resno, razen same sebe. Nase je gledala z nekakšne rahlo ironične distance, vedela je, kdo je, poznala je svojo ceno, toda smešno in nesmiselno se je šteti za središče vesolja in pisati tako rekoč z veliko začetnico vse, kar te zadeva, ko si vendarle samo eden izmed mnogih, drobcen utrinek večnosti. Menda edina izmed vlog sodobnega repertoarja, ki ji je bila notranje tako tuja, da je z vsem svojim darom ni mogla prepričljivo podati, je bila igralka v Pirandellovih *Velikanih z gora,* ki je jemala Sebe in Svojo Umetnost tako smrtno zares . . .

Sicer pa je bila Duša na odru kratko malo vse: preprosta in prepredena, vsakdanja in skrivnostna, zabavna in srce trgajoča, ledeno mrzla in vsa podrhtevajoča od sle, modro umirjena in živčno razrvana, kraljica in najbolj pogrošna cipica; saj, in bila je tudi deček in utelešena ženskost. Prav nič težavno ni navesti za vsako izmed teh oznak ne eno, temveč kar nekaj vlog, od Spaka v Shakespearovem *Snu kresne noči* – porednega pobiča z deško natrganim glasom pa vilinskimi močmi – do tistih njenih hipersenzibilnih alkoholiziranih sodobnih žensk, Millerjevih, Williamsovih, Albeejevih, Kopitovih junakinj, ki so imele vsaka svoj obraz, svoje probleme, ki si jih občutil kot individue in kot predstavnice nekega sveta zbeganih vrednot, porušenega reda, na silo vzdrževane bleščeče fasade, za katero se skriva globoko brezno obupa in praznine.

Duša je hodila po njegovem nevarnem robu, ista in vsakič drugačna, kot Maggie-Marilyn Monroe v Millerjevem *Po padcu* zapredena v sanje, ranljiva, dekliška; kot Marta v Albeejevi *Virginiji Woolf* žensko prezrela in človeško nedozorela, surova, da bi prikrila notranje rane, oblastna, da bi prekričala svojo šibkost; kot Mama v Albeejevem *Ameriškem snu* topa, hladno brezčutna in sladkobno sprenevedasta . . . in tako dalje. Vsaka izmed njenih gledaliških vlog je vredna posebne študije, doživljala je hvaležnost občinstva in priznanje strokovnjakov – dala pa je še nekaj preko tega: za vsakogar, ki jo je videl, morda nezapaženo, a občutno obogatitev njegove človeškosti, njegovega razumevanja sveta.

Spoznavati Dušo Počkaj samo po tem, kar sta zapisala kamera in magnetofon, je žalostno enostransko; toda to je vse, kar bodo mogli videti in slišati tisti, ki niso Dušini rojaki in sodobniki. – Pač, film je zavzela v naskoku. Ne kot rosno dekle – v dekliških letih se je pojavila na velikem ekranu samo enkrat, v epizodi *Jare gospode* (1953), kjer je režiser Bojan Stupica krojil in razdeljeval vloge tako, da bi v enem filmu združil vso potenco tedanjega slovenskega igralstva in je s tenkim občutkom gledališčnika vedel, da mora upoštevati tudi Dušo, četudi je bila tedaj začetnica – pač pa kot že formirana igralka v Hladnikovem filmu *Ples v dežju* (1961). Vihar, ki sta ga film in Duša Počkaj v vlogi Maruše rdečelaske sprožila, si je danes komaj mogoče predstavljati. Že Ljubljana se je ostro razdelila na nasprotnike in privržence, temperamentni Jug pa v Pulju toliko da se ni pobil, občinstvo je na moč nazorno kazalo svoje nezadovoljstvo, cinefili so s kriki in divjim ploskanjem potrjevali svoje navdušenje, svojo prevzetost. A bili so trenutki, ko so prevzeto onemeli vsi, občinstvo in kritika: in to so bili Dušini trenutki. Ko se prestrašena sreča na slikarjevem domu s senilnim starcem; ko kriči v praznem gledališču na direktorja; ko objema travnati, mahovnati koščeк grude; in ko sanja – saj, ko sanja. Tako veličastne transformacije, kot jo je dala Duša v tem prizoru, zlepa ni zapisala kamera, pa naj je film še tako gosto naseljen z zabubljenimi Pepelkami, ki se nato pometuljijo. Medtem ko je bila Maruša vsa zemska, zbegano dekle, ki je izviselo v ljubezni, poklicu in nazadnje še v življenju, je bila sanjska Marušina projekcija velika Možnost, ki počiva v človeku, če ji da razpeti krila, tudi Marušina možnost, tudi možnost Duše Počkajeve. Nobenih naporov ni delala maska, da bi napravila Marušo-Pepelko »gršo« zato, da bi sanjska lahko vzcvetela. Ne, bil je to isti obraz, ista glava, malo drugače šminkana in frizirana, toda tisto, kar jo je tako silno, skoraj do nespoznavnosti spremenilo, je prihajalo od znotraj. Bilo je v lesku oči, v samozavestno vzdignjeni bradici, v drhtenju občutljivih nozdrvi, ki so zdaj slednjič, slednjič vsrkale vonj polnega, zaželenega življenja. Bilo je v vsej pojavi, ki kot bi se odlepila od tal in se jih v poplesavanju dotikala samo toliko, da se je spet in spet odgnala v predele večjega smisla in gostejše krvi. Duša je tukaj čarala – Herbert Grün je o njej zapisal, da je »kreirala«, se pravi, ustvarjala iz nič; in v znanem eseju *Obraz Maruše rdečelaske* je še dejal, da »Duši verjamemo, tudi kadar ne verjamemo okoliščinam«. To pa je potrdilo velikega igralstva.

Toda Duša Počkaj ni bila samo velika igralka, bila je rojena zvezda. To se pravi osebnost tolikšne moči in čara, da potegne gledalca v svoj ris ne glede na vlogo. Hladnik je to zaslutil (nedavno tega jo je v intervjuju primerjal po moči sevanja z Greto Garbo in Bette Davis in znova obžaloval okoliščine, ki slovenskemu filmu niso dale, da bi ujel svoj trenutek in predstavil svetu Dušo v pravi luči) in se je zato nepopustljivo bojeval s producenti, da jo je smel zasesti. Uspeh mu je dal prav. Toda – zvezda je bila rojena, slovenski, jugoslovanski film pa ni vedel z njo kaj početi.

Kavčič ji je v *Minuti za umor* (1962) dal vsaj priložnost, da je pela – med drugim šanson o obrazu v ogledalu, ki bi se po razpoloženju čudovito ujel s *Plesom v dežju;* in za vlogo zapeljivke v *Varovancu* Vladana Slijepčevića je dobila leta 1966 celo nagrado v Nišu; igrala je v *Zaroti* Francija Križaja (1964), filmu, ki praktično ni prišel pred občinstvo; v Stiglicevem *Amandusu* (1966) se je vrtela in popevala kot ena napol norih verskih ločinark; mimogrede je nastopila v *Divjih angelih* Fadila Hadžića (1969), Klopčič jo je v *Sedmini* zasedel kot predmestno mamo mesarico, Kavčič v *Beguncu* (1973) pa kot mamo-advokatsko gospo; in v Šprajčevem *Krču* je bila postarna kmetica z bolnim možem.

Ni mogoče reči, da to ne bi bile vloge, toda če odštejemo *Minuto za umor,* kjer napaka ni bila v podcenjevanju igralke, temveč v sami zasnovi filma, je ni med njimi niti ene, ki bi jo *morala* odigrati Duša Počkaj, kjer ni šlo samo za to, da izkoristiš zvezdniško ime in porabno igralko. In pri vseh po vrsti se je moral režiser celo potruditi, da je zatemnil njeno sevanje, jo potisnil čim bolj v drugi plan, da se ne bi delo prevesilo na stran igralke, katere funkcija v filmu je bila obrobna.

V enem primeru se je to dejansko zgodilo. In čeprav ni šlo za pomemben Dušin uspeh (dobila pa je nagrado; to pot na Tednu slovenskega filma v Celju), šteje Hladnikova groteska *Ubij me nežno* (1980) po Dušini (in tudi režiserjevi) zaslugi vendarle med zanimive slovenske filme. Nesporazum je bil v osnovi, scenarist Franček Rudolf si je zamislil svojo parodijo na moralne dimenzije stripovskega sveta, izkoriščajoč seksualno dražljivost mladih; Hladnik kot režiser pa je ob vlogi priletne tetke, ki jo je poveril Duši Počkajevi, zaslutil možnost, znova uporabiti tisto transformacijo vsakdanjega človeka v svoj sanjski privid, ki je tako fantastično odzvenevala v *Plesu.* Problem Walterja Mittyja je veliko širši in globlji kot priložnostno norčevanje iz cenene likovnosti in literature, v katero tako nihče zares ne verjame; toda realizacija na podlagi drugače usmerjenega scenarija je bila kleščni porod in ne situacije ne dialog igralki niso dali opore; znova je morala »kreirati«, ustvarjati iz nič.

Na Slovenskem je nekaj igralk, ki se lahko pohvalijo, da so jim pisali vloge »na kožo«; Duši se to ni primerilo niti v gledališču niti na radiu ali TV in še manj pri filmu. Ni bila »tipična«. Njena pikantna pojava, njeno svetovljanstvo se nikakor nista prilegala ideji o

»zdravem slovenskem dekletu« ali tri stebre pri hiši podpirajoči gospodinji ali cankarjansko razboleli materi, ki živi v zavesti poprečnega Slovenca. Seveda pa je Duša odlično dokazala, da bi znala biti tudi vse to. Prva možnost se ji je ponudila v Štigličevi komediji *Tistega lepega dne* (1962), kjer je njena Hedviga, iz tujine se vrnivša domača hči, prinesla s seboj življenjsko polnost podeželskega dekleta, ki se je privadilo kanca mestnih manir, a je ostalo jedro in zdravo. Vlogo je odigrala ambivalentno, obdajala jo je skrivnost, njena usoda v mestu ni nikoli do kraja razkrita; film je šel žal v drugo smer in vloga je ostala samo nakazana. Drugo in tretjo varianto pa je magistralno združila v stari kmetici Luci v Klopčičevem *Cvetju v jeseni* (1973), zlomljeni, predčasno postarani trpinki, ki je »toliko vekala«, ko so ji gnali moža po zaporih in je zgubila otroka. Vse niansirano bogastvo te vloge je prišlo do izraza v TV nadaljevanki; pri krajšavah, ki so za film potrebne, je vloga ostala fragment. In površna realizacija je kriva, da se tudi niso razkrile dimenzije Valentine, sodobne Jokaste v filmu Vlatka Filipovića *Deveto čudo na vzhodu* (1972), kjer sta režija in kamera znova zamudili veliko priložnost in je namesto problemskega dela s tragično poanto nastal reklamni film za tovarno Saponia. Kakor koli že stvar obračamo, v slovenskem, jugoslovanskem filmu Duša ni dobila pravega mesta; z eno samo izjemo jo je uporabil, ni pa gradil na njej; za vloge, kakršne ji je odmerjal, je bila kratko malo prevelika.

Kaj je torej ostalo od te edinstvene umetnice tistim, ki je niso doživeli in je ne bodo mogli več? Njen čudoviti, vsakršne modulacije sposobni govorni glas, ohranjen v vrsti radijskih oddaj. Nekaj še ne sistematično pregledanih velikih igralskih momentov, zapisanih na televizijskem magnetoskopu. Nekaj šansonov, zapetih tako, da bi nam jih Francozi zavidali; še zdaj nam zveni v ušesih uvodni šanson v Pretnarjevega *Idealista* (1977), filmu pravzaprav prilepljen in zunaj njegove stilne linije, ki pa je vendarle neopazno pobarval vse dogajanje in dal obsončeni pokrajini in prihodu mladega človeka simbolno težo daleč prek zgodbe Cankarjevega učitelja, v usodo vsega človeškega. In ostala je Maruša rdečelaska, dekle in ženska naših trpkih dni in razmer, z vsem bremenom zavrtosti in vsem nepreglednim bogastvom sanj.

Duša se ni precenjevala; njen obstoj je bil zanjo zgolj neznaten utrinek večnosti. Toda večnost, če jo občutiš, je nekaj resničnega, nekaj, kar živiš in v čemer živiš; smrti kot izničenja Duša ni poznala. In zato ji ne moremo pisati »in memoriam«. Nekje je še zmeraj živa med nami.

Rapa Šuklje

Fotografije iz filmov **Ples v dežju,** *1961;* **Tistega lepega dne,** *1962;* **Ubij me nežno,** *1980.*

scenarij: **Drago Jančar**
režija: **Marjan Ciglič**
dramaturg: **Goran Schmidt**
direktor fotografije: **Rado Likon**
scenografija: **Janez Kovič**
kostumografija: **Milena Kumar**
glasba: **Jerko Novak**
ton: **Jože Trtnik**
maska: **Berta Meglič**
montaža: **Andrija Zafranović**
direktor filma: **Ljubo Struna**

igrajo: **Matjaž Višnar, Draga Potočnjak, Miloš Battelino, Sandi Krošl, Ivo Ban, Polde Bibič, Volodja Peer, Slava Maroševič**
proizvodnja: **Viba film, 1982**
distribucija: **Vesna film**
število snemalnih dni: **33**
dolžina filma: **2550 m 1 h 33'**
tehnika: **WIDE SCREEN 35 mm, BARVNI**
laboratorijska obdelava: **Jadran film, Zagreb**
cena: **15,534.450 din**

novi slovenski film

Razseljena oseba

Fingirana tragičnost razseljene osebe

Morda bi avtorji *Razseljene osebe* radi vstopili v plejado tistih avtorjev, ki jim določene teorije umetnosti prisojajo participacijo na »večnih temah«, kakršne da naj bi v evropski umetnosti obstajale jasno od antike naprej. Morda – morda pa tudi ne, a tu bomo skušali za izhodišče temu zapisu to možnost sprejeti kot kontingentno hipotezo. Pač glede na to, da se kot vezivni moment ideološkega prereza razmerij med protagonisti filma pojavlja »večna tema« očetov in sinov. Kot se zdi, bi naj prav ta moment omogočal dramaturgijo, gibajočo se v razponih usode. Kakor hitro gre za usodo, gre za več kot samo za posameznika, saj je usoda posameznika dana kot njegova determinacija, vselej je torej – kakor koli že – v neki narativni formi artikulirana zgodba posameznika torej obremenjena s tem, da je »sama po sebi« reprezentacija neke »razsežnejše« strukture. V to mrežo je umeščena zgodba, ki omenjene razsežnosti konkretizira kot vprašanje »slovenske usode«.

V tej točki gre torej za mesto, na katerem film iz »večne tematike« prestopa v polje tematike, ki jo zarisujejo konkretnejše, v temporalnem pogledu bolj obvezujoče koordinate in historično bližnje karakteristike slovenstva. »Večna tema« je namreč v filmu neločljivo povezana z »aktualnim« vprašanjem pripadnosti domovini, vprašanjem, ki se z določenega konca iz obnovljene skrbi za narodno bitnost nujno vzpostavlja kot tematizacija historično danih razcepov, ki izstopijo kot sestavina samega pojma narodove bitnosti.

Zgodba filma, ki je centrirana na obisk emigrantskega sina v svoji domovini in se tako giblje v razponih historičnih razcepov, katerih relevanca pa je sedaj predvsem ideološka, sama na sebi daje možnost različnih filmskih razvitij in ne bi mogli reči, da je scenarijska zgodba – kljub temu, da so že v njej nekateri karakterji dani v psihološko šibkih klišejih – glede na filmsko realizacijo nezahtevna ali premalo odprta. Toda lahko rečemo, da se tej realizaciji ni posrečilo kaj dosti več, kot prispevati vtis ideološke konfuznosti, utemeljene v kompromisnih kontrastiranjih obeh, v filmu nakazanih, ideološko jasno zarisanih skrajnosti. V teh konkretnejših reprezentacijah pa se tudi monolit »večne teme« razsuje v zbrikoliranost domačnostnih svetobolnih banalnosti. Prav v razsežnostih, v katerih bi se naj film upravičil kot recimo »transideološki«, kot reprezentacija »globljih« dilem pripadnosti posameznika, v katerega so vpisana ideološka nasprotja, je torej film zapadel specifični *Heimat*-ideologiji. Glede na to, da gre v tem pogledu za tematiko, ki jo najdemo v sodobnem nemškem (mladem) filmu, ki je razvil ideološko razvidno levo interpretacijo v formi Heimat-filma, pač lahko rečemo, da je glede na evropsko raven novi slovenski film nekoliko retardiran, če ne že regresiven produkt.

Ne gre za to, da bi hoteli v tem zapisu že anticiprati ugovore, kakršne je po vsej verjetnosti pričakovati iz vrst določenih družbenopolitičnih organizacij, in tudi ne gre za to, da bi zahtevali, naj bi se film izognil konfrontiranju ideologij, ki formirajo dokaj spolzek teren, gre predvsem za opredeljevanje tistega »estetskega« dometa tega filma, ki ravno temelji na filmskem povnanjevanju vanj vpisanega ideološkega. Medtem ko nekateri novi nemški filmi demonstrirajo potentnost samega postopka filmske prakse pri razbijanju ali vsaj subvertiranju ideološko danih komponent, pa *Razseljena oseba* same ideologeme prodaja kot historične resnice, katerih konfliktnost naj bi bila vpisana v aktualno problematiko narodove bitnosti in perspektiv. Namesto da bi film obrnil ojdipsko razmerje posameznika in zgodovine tako, da bi destruiral težo zgodovinskega v ideološki artikulaciji, se je raje iztekel v lamentiranje nad kontinuiranjem razcepa v narodovi bitnosti, ki jo reprezentirata vsaj dva protagonista filma (emigrantski in partizanski sin). Doseženi rezultat filma tako ni nič drugega kot to, da film parazitira na polizrečenih historičnih faktih (o katerih pričajo dokumentarne sekvence). Na tem potem sloni nekakšna – v slovenskem filmu že vzorčno formirana – opredelitev »praznosti eksistence« in resigniranosti apatične mlade generacije, ki jo podpira tudi pozaba oziroma potlačitev pri predstavnikih starejše generacije (profesor). In če naj bi film potemtakem pomenil kritiko stanja narodove bitnosti, stanja, v katerem je na prvem mestu vidna odsotnost vsakršne prespektive, žal ni mogoče nič drugega, kot takšni kritiki odreči legitimnost ne samo v ideološkem smislu, ampak predvsem v »estetskem«, če naj prav estetsko pomeni popolno ujetnost v ideološkost, ki se artikulira, kot da bi bilo historično.

Ni slučajno, da se glavni junak filma sooča s tistim, kar nastopa kot srečevanje z resnico v dialogih z alkoholiziranimi osebami. Toda alkoholizirani diskurz v filmu ni izkoriščen kot možnost problematizacije teže t. i. resnic, ampak je diskurz same temeljne razsežnosti resnice: domnevne razbitosti subjektivitete, ki reprezentira narodovo bitnost, ki jo karakterizira prav tako domnevna izguba domovinskosti. Prav raven »resnega jemanja« domovinske travme je tista komponenta te nove slovenske filmske konfuzije, na kateri se izloči ideološko zavožena poanta predimenzioniranja nacionalne opredeljenosti individualnega, ki naj bi v tako »usodnih« determinantah bilo tragično.

Darko Štrajn

Močnejše od ljubezni

Vtis, da gre v filmu režiserja Marjana Cigliča in scenarista Draga Jančarja za veliko, močno in mučno, morda celo ideološko izzivalno temo, je bržkone nespodbiten. Zato se pri njem tudi ne bi preveč zadrževal, ker me oblega še en vtis, da je film ob igranju na karto »velike ideje« zapravil adut ugodja slike in režije, ugodja, ki – če naj uporabim primer – vtisne neko sled v zadnjih sekvencah (na haciendi in v hotelu), kjer je na delu blodnjak, ki grabi telesa, obsedena od idej, in ne išče – kot skoraj ves film doslej – »metaforičnih« ali še raje dialoških izrazov idej brez teles. Ti dve sekvenci sta seveda obenem dovolj trdno vpeti v logiko ideje – če že nista njena kulminacija – ideje, ki hoče reči približno to, da je blodnjak še edini možni eksistenčni modus za osebo, ki je ravno eksistenco postavljala kot tisto, kar je pred in čez vsakršno ideologijo, a so jo izkušnje z rdečo in belo ideologijo prepričale, da je eksistenca njun izvržek. Vendar sta bila ta dva primera omenjena bolj zato, ker kažeta na režijsko delo, ki ve, da je v filmu bolje, če so učinki pred vzroki: če najprej vidiš bloden, vesel, tesnoben pogled in nato vzdržiš v uganki želje, ki je njegov vzrok. In film je imel lepo priložnost za uganko, ki se mu je zastavljala z vprašanjem krivde.

To je z vprašanjem, ki ga postavlja že na samem začetku kot »izvirni greh«, dokumentiran s filmskimi odlomki o kolaboracionističnih in antikomunističnih deklaracijah Leona Rupnika ter s tistimi o kaznovanju greha in izgonu njegovih belogardističnih nosilcev, zaznamovanih z angleško štampiljko »displaced person«. Morda se je ob tem dobro spomniti, da se je slovenska kinematografija po krajši (alpski) predzgodovini pričela ravno s fikcionalizacijo zmagoslavne pozitivnosti, ki je premagala tuje in domače zlo ter se nadaljevala kot utrjevanje te pozitivnosti, včasih s kritičnimi toni, ne da bi se kdaj soočila z zavestjo poraza: to je z zavestjo, da je en in isti narod vojno hkrati dobil in izgubil. Poraženci, belogardisti, so običajno prikazani iz vnanje pozicije razsojanja nad napakami – proti njim se navaja dokaze krivde in vodi statistiko njihovih zločinov. S področja filma je seveda tvegano skakati na področje filozofije, vendar se zdi, da je opisan odnos zelo soroden tistemu, ki je – kot ugotavlja Mladen Dolar v knjigi *Struktura fašističnega gospostva* (DDU Univerzum, 1982, zbirka Analecta) – vladal v marksističnih teorijah o fašizmu (tudi eni najeminentnejših – Sohn-Rethelovi): vse do Adorna je bilo zanje bistveno, da so obravnavale le ekonomske pogoje fašizma in zaobšle analizo »odpovedi subjektivnega faktorja«, odpovedi, kot se je izkazala v privolitvi množic v fašizem in v zlomu dela delavskega gibanja, ki je sledil fašizmu. Ta izriv analize subjektivnega faktorja je obvaroval marksistično analizo pred soočenjem z zavestjo poraza, pred zdvomljenjem, ki bi zahtevalo ponoven pretres njenih izhodišč.

Razseljena oseba se z obiskom belogardističnega potomca v Sloveniji predstavlja kot film, ki oblega »zavest zmage«, jo celo travmatizira, če se spomnimo starega partizana, ki ga je spet pričela tlačiti huda mora. Ves paradoks tega obleganja je v tem, da ga Peter Dolenc, v Argentini rojen sin belogardističnega izgnanca, izvaja kot delegat ljubezni do domovine (Slovenije). Čiste in plemenite ljubezni, kot je sklepati po enem – nujno – najlepših prizorov: srečanju z materjo, ki jo zastopa teta, pobožna varuhinja starega slovenskega običaja (rezanja in polaganja kruha). In ravno ta ljubezen, ne pa ona, ki zaradi nje spodleti, tj. ljubezen do lepe Vide, je tista, ki bi lahko bila pravi predmet melodrame. V melodrami gre, poenostavljeno rečeno, za veriženje želja, ki jih drži zguba objekta: formula je približno taka – on ljubi njo, ki ljubi drugega. Prenos te formule na ta slovenski primer bi se torej glasil: on, belogardistični potomec, ljubi domovino, ki jo imajo v rokah drugi, ki so si jo prilastili

ne v imenu ljubezni, pač pa neke ideologije, ki je množici slovenskih sinov odvzela domovinsko pravico. In ta prenos sploh ni tako metaforičen, čeprav se opira na metaforo – tisto, ki jo v pijanski gledališki igrici uprizori v plemiškega gospodarja preoblečen Tomaž, podeljujoč zemljo svojim podložnikom: le enemu je ne podeli, Petru Dolencu seveda, ki ga ne le izžene, ampak celo konstituira v Žida (tako vsaj enkrat Žid ni v istem košu s komunisti).

Ljubezen do domovine je torej zaznamovana z zgubo, nemožnostjo, zato bržčas ni naključje, če kmalu za tem prizoru sledi ponovno srečanje z materjo (teto), ko se Peter preizkusi v izvedbi slovenskega obreda. Vendar zagreši spodrsljaj (kruh obrne na hrbet), ki seveda izda »resnico« nemožne ljubezni; sicer pa tudi mati že ve za njo.

Toda kaj jo dela za nemožno, če ne to, da je ideološka: ideološka je ta ljubezen po tem, da ji rdeča ideologija jemlje predmet, obenem pa po tem, da jo bela ideologija goji: na haciendi je videti napis, ki postavlja domovino od boga – domovina je sveta kot bog, ena in nedeljiva kot bog in ravno tako kot bog onstran družbenih ureditev.

Peter Dolenc se je pač v Argentini naučil ljubezni do domovine, in glede na to, da se je tam rodil in živel, bi lahko imel tudi neko osebno zgodovino. Toda ko pride na obisk v Slovenijo, daje prej vtis elegantnega Slovenca, ki se je ravnokar vrnil z izleta v tujini ter prišel svoje domorodce poučevat o njihovi zaplankanosti in kretenski samozadovoljnosti, še zdaleč pa ne tujca, ki bi rad spoznal nekaj, kar je domovina njegovih izgnanih staršev.

Zato je najbrž tudi spodletela uganka krivde. Peter je postavljen kot figura, ki je »slepo zaljubljena« v domovino, ker ne ve za greh svojega očeta. Toda njegova nevednost je obenem zelo lucidna, saj takoj spregleda zgodovinsko pozabo zmagovalcev in samozadovoljstvo njihove oblasti, ki s fetišistično obsedenostjo preganja vsako senco drugačnega zgodovinskega spomina – fetišistična poteza je seveda na delu v aktu tajitve: saj vemo, da on (Peter) ni kriv, pa vendar . . . Petrova lucidna nevednost tedaj sama izsili, da dobi lekcijo: *Gorazd* se obnaša kot pravi fetišist, ki zataji pričevanje izkustva (da Peter ne more biti kriv) in nasede verovanju v izvirni politični greh. Njegovo fetišistilno bistvo je vdrlo na dan v pijanosti, ko posadi Petra v avto in ga odpelje na Urh, kjer mu z drobnim sadističnim užitkom priredi zgodovinski pouk s pomočjo fotografij, fetišev resnice. Oroseno zrcalo, ki se počasi zbistri, pokaže, da se je tudi Petru zjasnilo: resnico si lasti tista oblast, ki te drži za izvirni greh.

Petrov poklic arhitekta zagotovi, da je večina dogajanja umeščena v grajsko okolje, ki služi za oporo raznim metaforam – med drugim tudi o oknih, ki bi jih še tu metaforično uporabili. Ali točneje, rad bi samo spomnil na Bazinovo metaforično rabo okna za kader: okno mu je seveda pomenilo odpiranje nekega prostora, vendar obenem njegovo prikrivanje, ki tako zagotovi enigmatičnost slike. V *Razseljeni osebi* ni nobene enigmatičnosti: njeni kadri učinkujejo kot zapora prostora, ki ne dopušča drugega gibanja kot obsedenega razvijanja drame – kader ni tista zunanjost, kjer bi se zastavljala uganka želje (Peter se ničesar ne sprašuje, ampak že vse ve – kot vsi ostali), marveč celica ideje, ki se muči z metaforičnimi in dialoškimi izrazi.

Zdenko Vrdlovec

Film brez telesa

Razseljena oseba se pridružuje tistim filmom, ki problematizirajo neko posebno, specifično nacionalno, domačo situacijo, usodno zaznamovano s preteklimi oziroma polpreteklimi vojno-političnimi dogodki, da bi v njenem jedru sicer odkrila »univerzalno vsebino«, pri čemer pa si ji dogaja to, da pozablja na sebe kot na filmsko artikulacijsko sredstvo. Scenarij v tradicionalnem pomenu besede je vedno takšna oblika filmskega pred-teksta, ki zaradi svoje literarne »skoposti« in shematičnih napotkov za bodočo avdio-vizualno materializacijo vidno kaže in ponuja v branje svojo idejno, ideološko zasnovo, razumljivo pa še posebej takrat, ko je predmet njegovega zapisa zastavljen kot splet idejnih spopadov in razčiščevanj. Zdi se, da se tovrstnim filmom ponujata dva možna pristopa: prvi, ki premišljeno sledi esejistično-filozofskemu dialogu, vrtečemu se okrog ideoloških ali moralnih vprašanj, ter zato tudi premišljeno gradi na »osiromašenih« filmskih slikah, ki jih komaj opazno poganja oslabljen pripovedni princip in skorajda ničelna stopnja fasciniranja z zgodbo (lep primer takšnega filma je Rohmerova *Moja noč z Maud*), ter drugi pristop, ki ideološka vprašanja in moralne dileme, idejne konflikte in nasprotujoča si stališča potisne v drugi plan, se jih loteva marginalno, odpira samo njihove posamezne vidike, pri čemer pa se izogiba poenostavljanjem in banalizacijam. V tovrstnih filmih je predvsem na delu zgodba, vendar ne kot infantilen mehanizem za lepljenje naivnega gledalca niti ne kot »umetniški plašč«, ki naj s svojo imaginativno močjo skrije in zamaskira ideje in spoznanja, ki naj v umetnosti le tu in tam »posijejo«, saj so predmet drugih praks, predvsem znanosti in filozofije. Tu gre za zgodbo, ki naj vplete »ideologijo« scenarija v svet, v vse njegove pojavne oblike, za zgodbo, ki daje filmu telo, sposobno pleniti gledalčevo »fizično oko«, telo, ki kot metonimija realnega sveta dopušča filmskim slikam, da se organizirajo v pripoved, razpeto med silnice in logiko dogajanja ter pogledi tako skritega pripovedovalca kot tudi likov filma, ki nas s svojimi usmeritvami vodijo v ali iz enigme zgodbe. Izrazit primer tovrstnih filmov, ki posredno in nekako v potisnjeni obliki nakazujejo svojo semantično verigo in simbolično-metaforične implikacije, so Hitchcockove mojstrovine in ameriški »film-noir« štiridesetih let. In prav v neodločnosti, v odločilnejšem posluževanju ene izmed možnih artikulacij »ideološkega filma« so najbrž vpisane vse »filmske« težave *Razseljene osebe*. Film je tako obvisel med načetimi, vendar večinoma zamolčanimi ideološkimi spopadi, ki opravičilo za prekinitev največkrat iščejo v nekem zunanjem dejstvu – nepredviden prihod nekoga, neki izgred, nepravi kraj in čas za takšne pogovore – ali pa v apriornem prepričanju, da nekdo zaradi svoje »ideološke zasplenjenosti« nečesa ne more in ne more razumeti in je zato vse nadaljnje razlaganje nesmiselno, kar so pač lahko zelo dobri nastavki za vodenje zgodbe s travmatičnim ozadjem, ter pripovednim mehanizmom, ki pa svoje moči ne more prav razviti, saj ga zaustavljajo in prekinjajo digresije idejnih razčiščevanj in prizori z izstopajočimi metaforičnimi in simboličnimi obeležji. Film je tako ujet v polje »pedagoških« in narativnih silnic, ki mu kar same ponujajo oznako »dramsko-predavateljski« konglomerat. Na zunaj to zelo lepo kaže že sama figura profesorja in vodje raziskovalnega projekta, ki tudi takrat, ko ni v predavalnici, urejeno in izkušeno predava, čeprav tu in tam ponudi kakšen zelo praktičen nasvet (recimo Vidi, češ naj jo zanimajo tudi še kakšne druge »stvari« in ne samo arhitektura), ki je vsekakor veliko bolj izzivajoč (tudi za dogajanje v filmu) kot pa njegove stilnofunkcionalne analize srednjeveške grajske arhitekture. Profesor arhitekture kot predavatelj ljubi »uglajeno« besedo in z njeno pomočjo svoj predmet razisko-

vanja – gradove, kot izkušen človek pa ne more zapasti v dramo, saj »superiorno« ve, da je svet nedeljiv na »črno« in »belo«, na nasprotji, ki pogojujeta konfliktne situacije. Zato pa Peter in Gorazd delita svet na »belo« in »rdeče« in s tem vnašata tisto potrebno mero napetosti in razhajanj, ki lahko šele sproži dramo. Le-ta pa ima svoje vzroke v zgodovini in njenih navzkrižjih, o čemer pač profesor noče govoriti pa naj gre še za tako odmaknjen socialno-historični kontekst, v katerem so nastajali gradovi. Če nekoliko pretiramo, film svojo pripoved umesti z dokumentarnimi posnetki, kar pač naj bi podkrepilo stopnjo »objektivnosti« in »resničnosti« filmske fikcije, ali drugače rečeno, film skuša prehod od dokumentarnega gradiva v fiktivno pripoved zabrisati in tako postaviti enačaj med tistim, kar je bilo z določenega zornega kota dokumentaristično »ujeto« in »konzervirano« v svoji enkratni manifestaciji in tistim, kar je umetno proizvedeno pred kamero. S pomočjo dokumentarnega gradiva si želi oskrbeti trden temelj svoji fikciji, ki pa v resnici le v obliki »šolske lektire« obnovi podstat dveh nasprotujočih si konceptov ideologije. V tem pogledu pa je montažni in komentatorski učinek v dokumentarnih filmih mnogo manj tezen, saj ga podkrepljujejo avtentični posnetki s svojim evidentnim in jasnim govorom, kot pa konflikt med Gorazdom in Petrom, iz katerega izhaja potencirana rast Gorazdove »rdeče prepričevalnosti« in padec Petrove »bele naravnanosti« v sum in z njim povezana dokončna izguba domovinskosti, pa naj bo še tako prvobitna, naravna, idealna, »čisto slovenska«. Zdi se, da je teznost prebila materialnost filmske slike, ker je *Razseljena oseba* preveč prosojna in pripravna za posredovanje diametralnih, zgolj ozko ideološko očrtanih »historičnih spominov,« ki jim ne morejo dati plastične podobe niti fotografije Urha niti besede o dogodkih v Rogu, ker premalo gradi na »osebni zgodovini« osrednjih likov, o kateri Petrova pojavnost daje vtis, kakor da je sploh nima. Vse to najbrž zaradi tega, ker je film telo likov zastavil za idejo, ki naj jo reprezentirajo, in ker je telo filma zastavil za predavanja o zgodovini in arhitekturi, o arhitekturi, ki razen kot scenografski element z metaforičnimi obeležji (gradovi), v svoji trenutni urbani strukturi in izgledu skorajda ni ujeta, pa čeprav imamo opravka večinoma z »današnjimi« arhitekti.

Silvan Furlan

Deklarativnost »historičnega spomina«

Menim, da se lahko ocene Cigličevega filma lotimo predvsem na osnovi upoštevanja dejstva, da gre za začetnika pri 38 letih, kaj pa to pomeni v majhni nacionalni kinematografiji, vemo vsi in tega vprašanja ne sodi posebej odpirati.

Spričo tega bi najprej skušal raziskati tisto, kar v njem opogumlja in ga postavlja nad seštevek možnosti in znanja začetnika. Predvsem mislim, da je režiser Ciglič zelo konsekventno načel neko temo (recimo ji zelo pogojno temo »emigracije«) in to temo uspešno razvil do vseh njenih najbolj tragičnih posledic.

Po mojem globokem prepričanju je v Cigličevem filmu problem slovenske politične emigracije (belogardistične) zgolj periferen problem. Ta emigracija se je v najboljšem primeru: duhovno, politično, kulturno in sicer zabarikadirala v svoji antikomunistični histeriji v času okrog leta 1945. Usoda teh politikantsko zmanipuliranih »zbiralcev perja« (vedno manj so za svoje delodajalce usefull!) Cigliča ne zanima, oziroma ga zanima zgolj kot povod za njegovo razmišljanje o drugi generaciji otrok te iste politične emigracije.

Njegov glavni junak, arhitekt Dolenc, ni nikakršen duhovni, še manj fizični dedič te emigracije, Dolenc pripada preprosto drugemu svetu vrednot in pogledov na svet.

Morda bi se utegnila na prvi pogled ob njegovem »iskanju« v stari domovini poroditi ideja, da gre za »iskanje« izgubljenih korenin (temi, ki jo je tako spretno lansirala ameriška kinematografija in jo še vedno zelo uspešno eksploatira), vendar je to zgolj videz. Cigličev junak je od svojih staršev »podedoval« žig *displaced person*, ki ga ne determinira zgolj kot *človeka brez domovine,* ampak ga determinira tudi kot skeptičnega misleca, ki lahko primerja, išče in raziskuje vse tisto, kar konstituira današnji svet.

Ta njegova pozicija ni enostavna, še manj lahka, ves čas je podvržen radikalnemu sumu, da gre v bistvu za »preoblečenega vohuna« pod krinko arhitekta, ki bi rad vnašal »razdor« in »dvome« v tisto, čemur je priča v stari domovini.

Zaplet, ki se poraja na ta način, je seveda past, ki bi lahko pokopala Cigliča, ki bi kaj lahko zabredel v ceneno, sentimentalno lamentacijo nad svojim junakom in »nerazumevajočim« svetom okoli njega. V to past se Ciglič ni ujel, ampak je ohranil razumno mero distance, tudi v tistih prizorih, ki so se ponujali kar sami od sebe (recimo vsi ljubezenski prizori ali pa dialogi, ki so sledili iz teh prizorov!).

Najbolj dramaturško efektni elementi Cigličevega filma izhajajo predvsem iz soočenja generacijskih vrstnikov, tistih, ki so zrasli v stari domovini v povsem drugačnih okoliščinah in pogojih ter predstavnika tistih, ki te izkušnje nimajo. Ta element se mi zdi tisto, kar je najboljši dosežek Cigličevega filma, to je pogled od zunaj na našo mlado generacijo. Arhitekt Dolenc ji očita: »da je tako samozadovoljna in da jo svet okoli nje tako malo zanima«.

To ugotovitev je sicer moč jemati kot izrazito relativno, saj bi jo lahko z enako »učinkovitostjo« naprtili katerikoli mladi generaciji v današnji Evropi. Toda če smo le kanček objektivni (vsa čast izjemam!), našo mlado generacijo, razen seveda pojavnih oblik glasbenega gibanja v svetu in nekaj malega »ideologije« ob tem, dejanski angažma okoli reči, ki se tako ali drugače dogajajo v svetu, v bistvu pušča neprizadeto. Zakaj so komunikacije, ki so bile izredno živahne in intenzivne v šestdesetih in sedemdesetih letih, postale naenkrat »nezanimive«, informacije pa »nepotrebne«, to je seveda docela drugo vprašanje? To je nemara tudi vprašanje, ki bi utegnilo zanimati vsaj naše družboslovce, če ne že koga drugega.

Vendar je tu še nek drug element, to je element »historičnega spomina« in korespondence s tem spominom. Po šolniški plati je tej korespondenci zadoščeno, bistveno slabše pa ta »historični spomin« funkcionira na ravni konkretnega, na ravni vzpostavljanja identitete s tem »historičnim spominom«. Tu se tudi Cigličev film ne more pohvaliti ravno z bleščečimi dosežki, saj ostaja slejkoprej patetičen in deklarativen, da ne rečem recitativen.

Cigličevi junaki odrecitirajo svoje dialoge v maniri, ki ne pove ničesar, razen tega, da se »historičnega spomina« ne da spraviti v okvire šolniškega razuma. Verjetno je to tudi osnovna hiba Jančarjevega scenarija, saj ni znal »prevesti« korespondence omenjenega tipa »v vsakdanji jezik«, ki bi bil filmsko razumljiv gledalcu.

Doslej sem govoril v glavnem o režijski plati filma *Razseljena oseba,* bilo bi krivično, če bi ob tem pozabil na velik prispevek, ki ga je dal temu filmu snemalec Rado Likon, kar je za debitantski film v celoti več kot soliden dosežek, bojim se le, da bo v slovenskih filmskih razmerah ostal brez odmeva.

Milenko Vakanjac

intervju

Vračanje k ugodju filma

Uredniki in sodelavci naše revije
so se ob tednu »drugačnega« francoskega filma
(Cankarjev dom, 31. maj do 5. junij 1982)
pogovarjali
z glavnim urednikom revije Cahiers du Cinéma
Sergeom Toubianajem.

Jože Dolmark
Revija *Cahiers du cinéma* je lani slavila 30-letnico, zato se moje prvo vprašanje naslavlja na zgodovino vaše revije, oziroma raje kot na vso, zlasti na njen novejši del.

Serge Toubiana
Zgodovina *Cahiers du cinéma* je res predolga, da bi jo lahko kar tako na hitro opisal. O zadnjem obdobju, tj. zadnjih desetih letih, pa bi dejal, da se je reviji uspelo osvoboditi hude more, ki se je imenovale teorija – teorija, prignana do skrajnosti v svoji osamljenosti, pa tudi v svoji zahtevnosti. Teorija je izbrala določene filme in izgnala druge, kar je bila verjetno nujna pot, vendar samo začasna. Zato bi rekel, da je zgodovina *Cahiers* zadnjih deset let zgodovina izhoda iz hude more, tunela teorije, in obenem poskusa, kako bi, ohranjajoč sledi te poti, znova našli ugodje filma (*plaisir du cinéma*): ugodje ponovnega gledanja in odkrivanja filma, ugodje kritiškega pisanja ter obdelovanja zgodovine filma in njegovih oblik, med njimi še posebej problema prehoda od nemega h govornemu filmu, ker smo na nek način še zmeraj v situaciji tega prehoda.

Vladalo je tudi prepričanje, da po modernem filmu 60. let – npr. Antonionijevem, Godardovem ali Bressonovem filmu – ni več mogoče pripovedovati nobene zgodbe in da je edina vredna zgodba tista, ki pripoveduje o tem, kako napraviti film. Dejal bi, da gre danes za vračanje k ugodju naracije, ki pripovedovanju zgodbe. Vendar to ne zadeva le zgodovine *Cahiers du cinéma,* marveč zgodovino samega filma, ki se je po skrajni modernistični izkušnji povrnil k obnovi naracije. Toda ta obnova predpostavlja razmislek tako o samem načinu produkcije kot o zgodbah, ki jih film lahko in mora pripovedovati. Pri *Cahiers* se držimo dveh vidikov: predvsem nismo tako naivni, da bi bili takoj blaženi ob vsakršni zgodbi, ki jo film pripoveduje, obenem pa skušamo znova najti situacijo primitivnega gledalca, ki je sicer že izginila.

Zdenko Vrdlovec
Ali navadnega gledalca, kot bi rekel Jean-Louis Schefer.

Serge Toubiana
Da. Po drugi strani pa še zmeraj nihamo med obema periodama: med teoretično, ki je odkrivala koščke resnice o zgodovini klasičnega filma ali modernega filma, in periodo obnovljenega zanimanja za naracijo. Glede teorije bi rad še pripomnil, da so jo privlačile zlasti čiste forme, klasične pripovedi, kjer je odkrivala vlogo polja, prostora zunaj polja, telesa, glasu. Danes skušamo upoštevati vse te teoretične dosežke, ki predstavljajo podzidek zgodovino *Cahiers du cinéma,* obenem pa obnoviti radovednost in zanimanje za kinematografsko produkcijo v vseh državah. Pred desetimi leti je namreč vladala veliko bolj avtarkična situacija, dejal bi celo, situacija terorja, ki so jo izvajali teoretiki in filmski modernisti (zlasti Godard) in ki smo jo mi sami reproducirali na področju kritike, in sicer s pomočjo uvoženih konceptov – lacanovskih, barthesovskih, metzovskih. Ta situacija terorja je bila tesno povezana z obdobjem političnih in ideoloških konfliktov v času maja 1968, z marksistično kritiko in z althusserjanskim terorjem, ki je gotovo eden največjih momentov teoretičnega terorja v Franciji.

Zdenko Vrdlovec
To je bilo dovolj opazno tudi v *Cahiers,* ki so poznali močno levičarsko oziroma maoistično obdobje. Potem je sledil prelom, ki je proizvedel vrsto teoretičnih tekstov – nekaj ste jih prispevali tudi vi – ki so obračunavali s t. i. levičarsko fikcijo. Bi hoteli ponovno osvetliti ta obračun?

Serge Toubiana
Maoistično obdobje revije se je ujemalo s situacijo terorja, ki sem jo omenil. Ko smo zapuščali to pozicijo, smo se srečali z gibanjem – zelo mlačnim v svoji kritičnosti – ki smo ga imenovali levičarska fikcija. Tu gre zlasti za Gavrasov, Boissetov in Cassentijev film, ki je nastal v političnem okviru leve zveze v Franciji, in sicer kot njen uradni izraz. Po našem mnenju je bila ta levičarska fikcija ideološko precenjena, predvsem pa je bila temeljno reformistična, liberalna in še zdaleč ne revolucionarna, odporniška: v njej ni bilo nič prelomnega, ker se je podrejala vladajočemu načinu naracije. Igralni zastavek levičarske fikcije je klasična pripoved v skrajno preprosti obliki, ki jo spremlja nerodna režija. Naš odpor proti tej obliki levičarske fikcije pa je gotovo izviral tudi od tod, da smo ravnokar zapustili močo politično privrženost maoizmu in smo potrebovali političnega sovražnika: mislim, da smo prav v tem okviru izumili »levičarsko fikcijo«, ki je sicer tako revna, da ne omogoča kovanja teoretskih konceptov. Za teorijo morajo namreč obstajati slike, ki jo spodbujajo. To se vsekakor ne da primerjati s teoretičnim obdobjem, spodbujenim z majem 1968, ko so nastajali zares mojstrski filmi – zlasti filmi grupe Dziga Vertov – ki so temeljili na trdni teoretski osnovi, medtem ko gre v levičarski fikciji prej za zanikanje teorije in politike.

Zdenko Vrdlovec
V Bonitzerjevem spisu ob 30-letnici *Cahiers du cinéma* sem prebral, da je vaša revija zmeraj postavljala v ospredje koncept režije. V čem je ta koncept?

Serge Toubiana
To je dejansko velika ideja *Cahiers,* že od Bazina dalje, ideja, ki je določala in še danes določa naš ljubezen do posameznih režiserjev. Če danes, denimo, ne cenimo preveč Ettora Scole ali Herzoga, tedaj prav zato, ker njuna prvobitna skrb ni režija. Pri Herzogu to morda ni tako očitno, ker je v njegovih filmih prisotno neko zanimivo jedro: Herzog, ki je verjetno najbolj nemški med nemškimi avtorji, skuša najti primarni učinek nemega filma. To se vidi tudi v njegovem zadnjem filmu *Fitzcarraldo,* ki uprizarja pot nekoga, ki z zvokom (Verdijevo glasbo) fanatizira južnoameriške Indijance: Herzog izhaja od glasu, zvoka, da bi našel učinek, ali bolje, sapo nemega filma. Vsekakor je vznemirljiva ta ideja, da lahko človek, obdarjen z govorom, postane bog. Pri Herzogu gre torej za močno filmsko idejo, pravo obsesijo, vendar kot režiser ni na ravni te obsesije. Pri Scoli pa niti tega ni: nobene močne filmske ideje, ampak samo dobro napisan scenarij, vendar brez filmske obsesije, fiksne ideje.

Zdenko Vrdlovec
Vaša revija nekaj časa ni marala nekaterih Bertoluccijevih filmov, s *Tragedijo smešnega človeka* pa se je odnos spremenil.

Serge Toubiana
To je samo dokaz, da nismo brezpogojni, razen tega pa je Bertolucci naš osebni prijatelj. Vendar je bilo med nami obdobje preloma, do katerega je prišlo z njegovim filmom *Novecento* (Dvajseto stoletje). Mislim, da smo imeli prav, ker je ta film preveč prosojen v svoji politični emfazi, kar pa ni Bertoluccijeva žila: njegova moč je v igri med absurdom in realizmom, *Novecento* pa je, nasprotno, programski film uradne komunistične ideologije, pri čemer mu niti ne uspe biti vsaj toliko perverzen, kot je bil 50 let prej Ejzenštejn v odnosu do Stalina.

Jože Dolmark
Kaj bi lahko glede režije rekli o francoskih avtorjih, zlasti mlajših?

Serge Toubiana
Menim, da je za francoski film značilna stalna ambicija avtorskega filma. To je navsezadnje njegova tradicija in specifičnost v odnosu do ameriškega, pa tudi italijanskega filma, ki je sicer dal nekaj velikih avtorjev. Zdi pa se, da za avtorje po novem valu ni več prva skrb režija. Tudi za Truffauta ne: pri njem gre sicer še zmeraj za fiksno idejo filma, za vračanje k istemu sižeju, toda režija ni zmeraj najbolj svobodna v odnosu do njegovih projektov. Zame je velik francoski režiser Renoir, ob njem pa bi omenil še Demyja, ki sicer ne snema veliko (že 15 let ni posnel filma). Vsekakor ni veliko režiserjev, ki bi postavljali v ospredje režijo, veliko raje poudarjajo svojo avtorsko pozicijo, svojo idejo filma, žal pa ne dovolj ugodja režijskega posredovanja svojih idej, kot to npr. uspeva ameriškemu filmu. To je, denimo, hiba francoskega filma, ki je zategadelj tako malo univerzalen.

Hrvoje Turković
Kaj pa menite o Chabrolu?

Serge Toubiana
Chabrol je primer – cineast, ki je stalno poudarjal ugodje režije pred afirmacijo avtorskega narcisizma. Vendar mu to – pač iz njemu lastnih razlogov – ni zmeraj popolnoma uspelo: največkrat le v posameznih sekvencah, gledano v celoti pa smo zmeraj malo razočarani. Pogosto je moreče razvlečen, medtem ko režija tega ne prenese, ker predpostavlja neko radost, uživanje v filmanju. Vsekakor pa menim, da je Chabrol eden redkih avtorjev med pripadniki novega vala, ki je izbral režijo na račun velikih sižejev, čeprav ne zmeraj z največjim uspehom, morda tudi zato, ker rad veliko, preveč snema.

Zdenko Vrdlovec
Huda bolezen slovenskega in v glavnem tudi jugoslovanskega filma je ta, da ne zna pripovedovati zgodbe. To je sprožilo naše zanimanje za žanrski film, pred kratkim pa nas je prav prijetno presenetilo, ko smo prejeli število *Cahiers* Made in USA, kjer je veliko govora o razpadanju producentskega sistema in o prizadevanjih nekaterih avtorjev, da bi postali obenem producenti in distributerji, ne da bi zato zapostavljali t. i. narativno tradicijo ameriškega filma. Kaj vi mislite o žanrskem filmu?

Serge Toubiana
Žanrski film je vezan na določeno obdobje filma, točneje, na sistem studia . . .

Zdenko Vrdlovec
Da, vendar nas bolj zanima učinek naracije, ki pa ostaja.

Serge Toubiana
To drži. Mislim, da je bil žanrski film dejansko šola filma. Režiserjem so naložili določene modele (vestern, kriminalka, glasbena komedija), ki so zahtevali določena pravila, kode, pri čemer je zanimivo – in verjetno bistveno – to, da so znotraj tega predpisanega okvira režiserji uspeli, ali vsaj poskušali uveljaviti lastno ugodje režije, lastno osebnost, lastno pisavo. Mislim, da je bilo to idilično obdobje klasičnega filma, ko so cineasti izpolnjevali zahteve producenta in obenem spoštovali ugodje občinstva ter znotraj te dvojne pogodbe preizkušali variacije (bodisi z igralci bodisi z režijo). Vse to se je pogubilo s koncem sistema studijev, ki so bili edini zmožni množične produkcije. Danes so ameriški studiji tudi žrtve izginotja avtorjev, saj v ameriški kinematografiji že nekaj časa niso več pomembni studiji, marveč neodvisni režiserji, ki studiju predložijo svoje projekte, medtem ko sami studiji nimajo več iniciative, predvsem pa ne več zmožnosti, da bi proizvedli 10 do 20 filmov letno, med katerimi bi imeli trije ali štirje dovolj velik uspeh, da bi zagotovil stabilnost in donosnost producentske hiše. Danes se studiji vse pogosteje znajdejo na robu propada, pred katerim se rešijo le z enim filmom (Fox se je npr. rešil z *Vojno zvezd*), medtem ko je bilo v obdobju velikih producentov čisto drugače: takrat ni en film reševal studia, marveč so se v množici filmov našli trije ali štirje, ki so imeli velik uspeh.

Zdenko Vrdlovec
Kljub temu je v sodobnem ameriškem filmu opazna tudi širokopotezna obnova starih žanrskih oblik, čeprav seveda z velikim deležem infantilnosti v vsebini: mislim seveda na Lucasa in Spielberga.

Serge Toubiana
Vsekakor. Obstaja vračanje k žanru, bodisi na infantilen primitiven način Lucasa ali Spielberga, bodisi v cinefilski obliki, ki jo predstavlja Wendersov *Hammett.* To se mi zdi dokaj morbidna vrnitev k žanru, ki skuša znova najti kulturni kod, ki je dal npr. velike Hawksove filme. V bistvu pa je to obračanje filma k samemu sebi, kar je malo frustrirajoče, ker tu ne gre za nikakršno odprtje k novemu, novi obliki naracije, ampak le za vračanje k nekakšnemu idiličnemu obdobju filma 40. let.

Zdenko Vrdlovec
Coppola je v intervjuju za vašo revijo (številko Made in USA) omenil, da ni mogoče ničesar več pričakovati od Hollywooda, ker da se tam zanimajo samo še za televizijo.

Serge Toubiana
Sicer pretirava, vendar ima prav. Ameriški cineasti so zgubili težišče, kar po eni strani omogoča megalomanske, vizionarske in nore projekte, kot npr. *Apokalipsa danes* ali *Nebeška vrata*, torej filme, ki ne pripadajo povprečni produkciji, marveč so prej fantazmatične vizije samih cineastov, scenaristov ali tehnikov. Po drugi strani pa je večina ameriške produkcije postala hudo povprečna, celo vulgarna, če se samo spomnimo letos v Cannesu predstavljenega filma *Shoot the Moon* (Zob časa) Alana Parkerja, ki je v bistvu 'remake remakea'. V ameriški kinematografiji je, po mojem, zelo močna zareza med avtorskim in tehnoloških eksperimentiranjem ter pripovednim prevzemanjem starih form.

Brane Kovič
Se pravi, da gre tu le še za obrt in zvezdniški sistem.

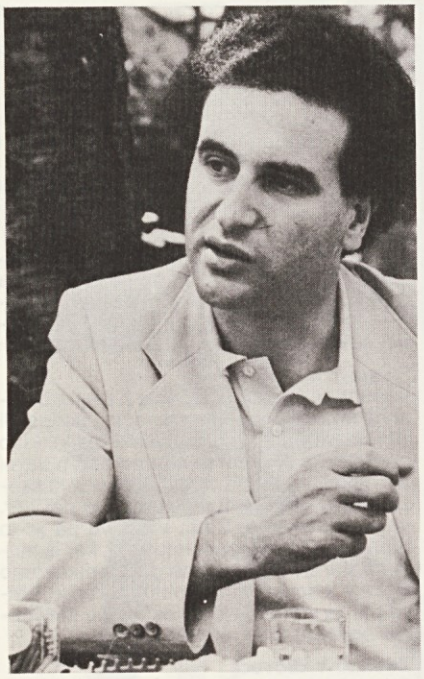
Serge Toubiana
Popolnoma.

Zdenko Vrdlovec
Morda je to tudi razlog, da režiserjem, kot sta npr. Welles ali Monte Hellman, ki zelo pesimistično gleda na ameriško situacijo, ne uspe priti do filma.

Serge Toubiana
Monte Hellman je zanimiva figura – morda ni toliko avtor, kot je odličen režiser. In se sam tudi počuti kot klasičen režiser hawksovskega tipa, ki čaka na naročilo studia. Hellman očitno živi v iluziji, vendar živi odkrito in nikakor ne na tako morbiden in kulturen način kot Wenders.

Vendar so v ZDA še drugi pomembni režiserji, mislim predvsem na Johna Carpenterja. To je mlajši in izredno resen režiser, odličen obrtnik, pravi obsedenec od dobre forme, ki se jo je bržkone naučil pri žanru (grozljivki in znanstveni fantastiki). Izšel je iz neodvisnega filma, vendar doživel velik uspeh: in komaj se je to zgodilo, so ga povabili v studio in mu ponudili ogromno denarja, če odkrije zanje »zlato jajce«.

Hrvoje Turković
Vrnil bi se k vprašanju žanra: žanr lahko razumemo tudi kot kategorijo gledalčeve



izkušnje. Med gledalci namreč obstajajo določene navade, ki so jim jih privzgojili posamezni tipi filmov. Mislim, da si bo dobršen del produkcije zmeraj prizadeval obdržati te navade in odnose z gledalci ter uravnavati njihova pričakovanja, bodisi na nizki ravni ponovljenih in enostavnih form bodisi na kulturni oziroma cinefilski ravni. Se vam ne zdi, da ima žanr še zmeraj šanse ne le za preživetje, marveč kar za nadaljnji trden obstoj?

Serge Toubiana
Bi se strinjal, vendar menim, da je to nalogo obnavljanja žanra prevzela televizija, vsaj ameriška, ko se je znašla pred imperativom, ki v kinematografiji ni več tako močan – to je imperativ lovljenja in očuvanja gledalca. Brez pretiravanja lahko rečem, da ima televizija ogromno zgodovinsko odgovornost oživljanja primarnega občutka filma.

Film je danes v kulturnem 'tripu', npr. celo film Lucasovega tipa, ki je v bistvu strip, vendar izide z marko avtorskega filma. Današnji gledalec sprejme, da se bo v kinu dolgočasil, ker meni, da se udeležuje umetniške maše: zmožen je gledati najbolj neumne zgodbe, če le ve, da je to npr. Lucasov film, ki je ogromno stal, da bi z veličastno tehniko sfabriciral vesolje. Filmski gledalec je na določen način privilegiran in obenem anonimen – v tem smislu, da se udeležuje kulturnega kulta – ter pripravljen na to, da se neskončno dolgočasi ob kakšnem filmu Margueritte Duras: vendar se zaveda, da je eden redkih, ki prisostvuje filmski operi. Skratka, to je buržoazni gledalec.

Brane Kovič
Vendar so tudi določeni filmi, ki jih je dobesedno napravila publiciteta, se pravi, najava vseh mogočih rekordnih in zvezdniških podatkov – najava, ki zagotovi filmu uspeh, preden je sploh posnet, ker ji uspe izzvati med občinstvom ne le pravo mero radovednosti, marveč tudi (ali predvsem) učinek množične obsedenosti, ki rezonira nekako takole: če so drugi videli ta čudež, zakaj ga ne bi še jaz?

Serge Toubiana
To gotovo drži, vendar ni tako enosmerno, kot se zdi, če se samo spomnimo na *Nebeška vrata,* ki so kljub siloviti publiciteti pogorela.

Ta ogromna mašinerija lansiranja filma po mojem prevaja tudi neko drugo situacijo, v kateri se nahaja sodobni film – to je situacija norega iskanja primitivnega, spektakularnega filma, iskanja očaranosti, fascinacije, otroštva in naivnosti. In k temu ne težijo le velike ameriške produkcije, ampak npr. tudi Durasova: njen film je v prvi vrsti sicer res film imaginarnega, vendar tudi otroštva, gledalčevega otroštva. Njenim filmom uspe ustvariti realen odnos z občinstvom (v glavnem židovskim), ki pa je obenem odnos izključitve: ko prisostvujejo maši-Duras, kot njeni izbranci, gledalci obenem vedo, da so izključeni iz komercialnega filma, na varnem pred njim. To je verjetno tipično evropski fenomen zlepljenosti s simboličnim kultom slike, fenomen, ki bi ga v ZDA težko našli. Vzemimo npr. Johna Cassavetesa: v Evropi ga imamo za avtorja, medtem ko se ima sam za človeka spektakla. Če bi se v ZDA proglasil za avtorja, bi verjetno propadel. V tem pogledu je po mojem eden najbolj nesrečnih ameriških režiserjev Jerry Lewis, ki ga v ZDA zaničujejo kot cineasta, medtem ko ga mi v Franciji cenimo kot avtorja iz povsem utemeljenih razlogov, ker je dober režiser. Toda sam Jerry Lewis se ima za *show mana.*

Hrvoje Turković
Kaj mislite o filmskih zvrsteh, kot so erotične komedije, pustolovski filmi, kung fu filmi ipd. – torej o teh cenenih žanrih, ki se množično pojavljajo v Evropi in Aziji ter predstavljajo določeno varianto popularnega filma?

Serge Toubiana
Po mojem gre tukaj bolj za nekakšen preostanek nekdanjega popularnega filma, predvsem italijanskega: znano je, da je ravno italijanski film skušal najti forme preživetja za vestern (Sergio Leone) in tudi pustolovski film (Mario Bava). S tovrstnimi filmi so skušali ustreči okusu širokega občinstva, ki se ni tako zelo zanimalo za vrhove italijanskega filma (Antonioni, Fellini, Visconti).

Sodobne variante pustolovskih in drugih filmov se torej naslavljajo na množice, vendar bi bilo pravilneje reči – na marginaliziran del množic: v Franciji gredo kung fu filmi zelo dobro v promet, vendar v glavnem pri arabskih delavcih, ki pa redno obiskujejo kino. Podobno je s porno filmi.

Tako se zdi, da imamo danes dva tipa gledalcev: tiste, ki hodijo v kino, da bi prisostvovali kulturni maši, in tiste, ki film sproti pozabljajo, da bi lahko šli čimprej gledati drugega, prvemu čimbolj podobnega po nasilju, erotizmu, znanih junakih itd. Gre pač za dva tipa potrošnje, ki ju najdemo povsod, kot sta bila verjetno zmeraj prisotna v zgodovini kinematografije. Dva tipa potrošnje ali dva tipa gledalca: primitivni in kulturni.

Toda kulturnega gledalca – oziroma vsaj nas pri *Cahiers* – danes vse bolj zanima ta primitivni pogled, ki ga lahko najdemo npr. pri Syberbergu ali Godardu in seveda v velikih ameriških fikcijah. To skušamo danes tudi teoretsko obdelati. Seveda pa je to naše zanimanje v očitnem nasprotju s težnjo evrpskega filma – točneje, s težnjo, ki jo podpira zlasti Gaumont s svojimi mednarodnimi vejami – ki hoče vsiliti nekakšen evropski kinematografski model: izhodišče je močan literarni ali zgodovinski siže, ki se ponudi preizkušenemu scenaristu in nato režiserju, ki zna delati z evropskimi igralci (tipičen primer takega filma je letošnja *Noč v Varennih* Ettora Scole, pred tem pa *Don Giovani* Josepha Loseya). Takšen evropski model naj bi postal rival ameriškim filmom, domnevno barbarskim, ki bi se mu postavljal nasproti s kulturo in zgodovino.

Tako se nam na kinematografskem obzorju kaže le malo avtorjev, ki so nedotakljivi – morda le Kubrick in Fellini – ki imajo svoj lastni siže in sami odločajo o njegovi izvedbi.

Zdenko Vrdlovec

Vendar je pri Kubricku zanimivo dejstvo, da skoraj zmeraj izhaja od nekega žanra (znanstvena fantastika ali grozljivka) in ga nato od znotraj – tj. znotraj njegovih pravil in pripovednega režima – razpoči z močjo svoje fikcije.

Serge Toubiana
Da, to drži. Podobno tudi Boorman, če se spomnimo na *Excalibur.* Rekel bi, da nekatere velike režiserje daje skušnjava, kako bi na osnovi klasičnih pripovedi ustvaril svoj lastni filmski svet, prežet z metafizičnimi ali celo kozmogoničnimi primesmi in težnjami. Obenem pa se mi zdi, da je v teh sicer dovolj zanimivih filmih zgubljena materialnost filmskega eksperimentiranja, ki ga najdemo pri Durasovi, Godardu in številnih drugih francoskih režiserjih: mislim na eksperimentiranje, v katerem je opazna odsotnost zapeljevanja, značilnega za t. i. »velike« filme. Filmsko eksperimentiranje je nekaj, kar se ne ponuja razkazovanju. Morda je edini, ki mu je to uspelo, Antonioni: njegovi filmi skušajo biti filmi zapeljevanja, estetski filmi, obenem pa gre v njih za probleme govorice, literature, absurda.

Hrvoje Turković
Obstaja zanimiv fenomen, da se npr. tudi avtorski film pojavlja kot dejavnik socialnega razlikovanja. Avtorski film se naslavlja na izobraženo publiko, ki jo s tem razmeji od neizobražene ali manj izobražene. Spet drugi filmi diferencirajo urbano publiko od neurbane, potem znotraj urbane meščansko od delavske itn.

Serge Toubiana
S tem se popolnoma strinjam.

Zdenko Vrdlovec
Vrnil bi se nazaj k vprašanju televizije. Lani sem se v Cannesu prav zabaval ob branju v *Libérationu* objavljenega članka vašega urednika Sergea Daneya, ki je pisal o televizijski reprezentaciji menjave oblasti v Franciji ter v tej oddaji zasledil odlikovane filmske momente (npr. vlogo prostora zunaj kadra). Naključje je hotelo, da sem nekaj podobnega prebral tudi letos v istem časopisu, kjer je isti Daney odkrival filmske momente v televizijskem prenosu francoskega nogometnega pokala. Vprašanje je torej: kakšen je odnos *Cahiers du cinéma* do televizije?

Serge Toubiana
Rekel bi, da smo v tem pogledu malo perverzni. Televizija nas zanima, kadar ji spodleti, se pravi, kadar njeno 24 ur odprto oko zgubi odnos do objekta, se spozabi in pokaže nekaj, kar uhaja njenemu nadzornemu očesu. Kolikor je namreč televizija dolgočasna in funkcionira kot dominanten pogled na svet, pogled, ki nenehno pedagogizira in nekaj pojasnjuje, postane zanimiva v trenutku, ko se zgubi, ko se kot zbegana žival skuša okleniti nekega uhajajočega ji središča: in prav v takih spodrsljajih ji uspejo filmski momenti, kot je npr. prisotnost polja zunaj kadra ali beganje. Seveda pa nas televizija tudi v teh trenutkih sili k norčevanju.

pogovor za objavo pripravil
Zdenko Vrdlovec

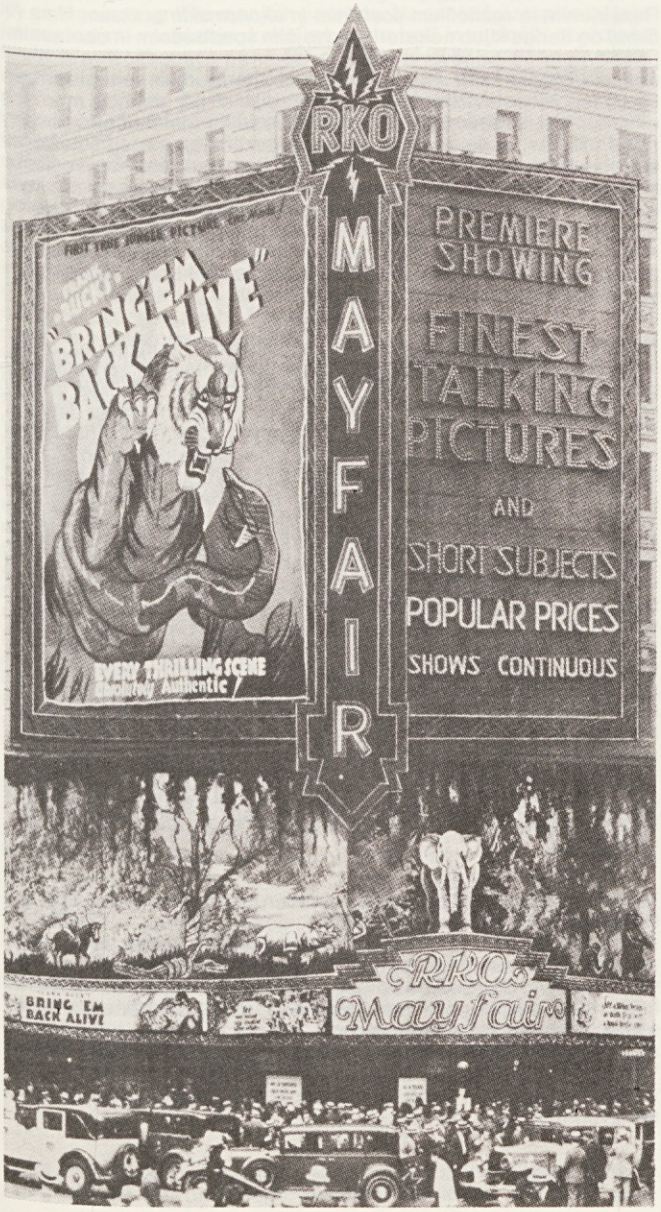
sociologija filma

S pričujočo število »Ekrana« pričenjamo objavljati lastne in prevodne tekste s področja sociologije, ekonomije in antropologije filma. V tem kratkem uvodu ni potrebno ponavljati nekaj osnovnih tez, ki jih je za to priložnost pripravil naš sodelavec Darko Bratina, profesor sociologije na tržaški univerzi. Njegovemu uvodnemu razmišljanju bi dodal le to, da nam ukvarjanje s socialno-ekonomskimi in antropološkimi fenomeni filma pomeni vznemirljivo novost, ki nas hkrati zavezuje že zategadelj, ker se domači film po vsej verjetnosti dogaja v okoliščinah, ki so nujnost takšnih analiz v veliki meri zaobšle. Če se v Sloveniji na »feniksov način« stalno izgrajujejo in rušijo hkrati osnovni pogoji kinematografske institucije (utečene filmske proizvodnje z dovoljšnjo kadrovsko in tehnološko zmogljivostjo, z večjo finančno »gesto«, s širšimi ikonografskimi in oblikovnimi preokupacijami . . .) in »mentalne mašinerije« (cinefilske, ekonomske in . . . . zavesti), moramo ponovno reči, da za to ogromno napako nista kriva le tradicionalna kulturnopolitična pripadnost »slovenski besedi« in pomanjkanje lastne filmske predzgodovine (spet tradicionalni sindrom »zamudništva«), temveč v enaki meri in tesni soodvisnosti tudi *neznanje in ignoranca* (»domači film je lepa Umetnost, ki je imenitno subvencionirana, pa ji je tako malo mar za industrijo, ekonomijo, in podobne »družbene malenkosti«). Film je lahko Umetnost, če je hkrati proizvod določene kulturne industrije. Tako je povsod in tako je tudi pri nas. O tem se splača razmišljati.

Film imamo radi, pa naj bo domač ali tuj. Zato hočemo o tem tudi razmišljati in opozarjati, prispevati k spoznanju, da so nam podobne analize potrebne, če hočemo boljši (prisotnejši) slovenski film.

V prihodnjih številkah bomo objavljali tekste, ki obravnavajo omenjeno problematiko z različnimi metodološkimi pristopi.

Uredništvo



sociologija filma

Sociološki in ekonomski vidiki filma

Darko Bratina

»Velike mojstrovine našega časa, ki se bodo ohranile v prihodnjem tisočletju, niso slike ali romani, ampak filmi. Poučevanje zgodovine umetnosti in literature 20. stoletja bo treba odpraviti ali pa mu vsaj odvzeti zdajšnjo pomembnost. Učenci vseh šol na vseh kontinentih bodo odkrili velike klasike svetovnega filma. Predvajali jim bodo *Oklepnico Potemkin, Lov za zlatom, Veliko iluzijo,* Dreyerjevo *Trpljenje device Orleanse,* film *Gospod Deeds potuje v mesto, Državljana Kanea, Tatove koles.* Filmi bodo komentirani tako, kot so komentirani klasiki literature, poučevalo se bo pisanje scenarijev, tako kot se danes poučuje razvijanje literarnih tem. In takrat bo treba povsem upravičeno priznati Hollywood za eno velikih mest svetovne umetnosti . . .«. Tako Jean Gimpel v svojem provokativnem, a lucidnem delu *Contre l'art et les artistes* (Pariz, 1968).

Morda se nismo zavedali ali pa se šele od nedavna zavedamo, da je bil film s svojimi dosežki in raznovrstnostjo njihovega *načina biti* na različne načine vpleten v družbeno in ekonomsko strukturo – kar je kljub krizi tudi sedaj – najpomembnejši, najbolj tipičen in najznačilnejši kulturni in družbeni fenomen obdobja industrijske družbe.

Doslej posneti kilometri filmskega traku so opravili neverjetno nalogo *zbiranja podatkov* in *neposrednega zapisovanja nekega obdobja:* vse to v še ne videni in za naše tradicionalne intelektualne metode razstavljanja in ponovnega sestavljanja družbe in zgodovine izzivalni obliki. Zavest, da je izredno pomembno *vse*, kar so filmi zabeležili in *kako* so zabeležili, postopoma vse bolj narašča s časovnim oddaljevanjem od filmov samih. Slike, ki nam jih filmi prikazujejo, s tem, da se oddaljujejo od nas – od naše neposredne izkušnje – gledе na to, da so bile v svojem času videne in doživete kot sodobne, v nas pa so ostale kot biografsko preverljiv vtis, postajajo, vračajoče se skozi filme, do neke mere historizirane. S svojim pojavljanjem na platnu so še vedno enake in se skoraj po čarovniji spreminjajo v pričevanja in sledi prejšnjih družb, kot da bi bile družbe, katerih del nismo nikoli bili, arheološko odkrite in skorajda določeno opredeljene, tako da imamo o njih neposredno in tako rekoč celovito predstavo, četudi so *obnovljene-odkrite* na popačen in mitski način, sposoben znova razvneti neverjetno nostalgijo – kar potrjujejo najnovejše retro-mode – a prav zato je ta *obnova-odkritje pomembna,* če jo pravilno in ustrezno dekodificiramo v vseh njenih skritostih. In ta vrsta *izkustvene možnosti* s svojimi v človeški skušnji zgodovinsko še ne videnimi valencami dobi poseben pomen zlasti za mlajše generacije – in še bolj za bodoče – nujno postavljene in umeščene nasproti filmu na povsem drugačen način kot tisti, ki so prisostvovali njegovemu rojstvu in razvoju hkrati z družbo, katere del je bil.

Vsi filmi, ki tvorijo zgodovino filmov – to sedaj že lahko trdimo – veljajo za eno najbogatejših danes razpoložljivih *bank podatkov* o industrijski družbi, čeprav je kode pristopa k znanstveno obvladani sociološki in kulturni analizi žal v veliki meri šele treba izumiti. In to ne toliko zaradi pomanjkanja pripomočkov za analizo govorice ali zaradi nezadostnih sposobnosti za razstavitev filmskega znaka in filmskega diskurza v ožjem smislu, ampak zaradi težav pri dekodifikaciji pravilni (v) *kompleksnosti* film-filmska struktura-ekonomija-družba-kultura: z eno besedo, gre za težavnost zajetja *dela* v *celoti, izdelka* v njegovem *načinu produkcije* po eni in *izdelka* v njegovem *načinu biti,* njegovem *načinu življenja* in njegovem *načinu preživetja* po drugi strani. Preprosteje povedano, gre za pravilno branje in razumevanje dobršnega dela današnjega sveta, ki bi si ga – kot ni potrebno posebej poudarjati – brez filma in njegove mlajše (ali večje?) sestre televizije ne mogli predstavljati. Kar je nekoč veljalo za izjemno, je danes postalo vsakdanje in prav zategadelj v sociološkem in splošneje v ekonomskem smislu še bolj pomembno.

Toda kljub vsej tej *teži* v sodobni družbi je bil – paradoksalno – prav film najbolj zanemarjen pri socioloških in ekonomskih analizah.

Razširjenim in raznolikim *socialnim in ekonomskih praksam filma (v filmu)* do danes kljub nekaterim novejšim spodbudnim in obetavnim prispevkom ne odgovarja nobena adekvatna sociološka in ekonomska teorija filma. Nasprotno pa so literatura in umetnost nasploh ter celo televizija, da o drugih medijih ali o izginjajoči množični kulturi niti ne govorimo, sedaj deležne že kar galaktičnih razsežnosti razprav, raziskav in analiz, ki se sklicujejo na sociološki in ekonomski vidik. Omeniti moramo, da je tiste malo literature o filmu, ki se predstavlja kot sociološka, pogosto sociološke le po naslovu oziroma etiketi, kajti začuda mnogi so se skušali ukvarjati s sociologijo filma ali pa so mislili, da se z njo ukvarjajo s tem, da so zamenjevali socialno ali politično s sociološkim in sicer sproducirali zelo zanimive in kvalitetne študije in raziskave, ki pa so kot prispevek k sociološki analizi filma vprašljive.

Neumestno je tu zahtevati nekakšen sociološki purizem ali znanstveno specifičnost. Gre preprosto za ugotovitev, da so se najpogosteje prav filmski kritiki in zgodovinarji, pa tudi psihologi in moralisti zavedli relevantnosti in družbenega dometa filma ter ustvarili neko *nadomestno sociologijo* in posredno postavili zahtevo po znanstvenih analizah, o katerih je beseda. Sociologi pa so s svoje strani na splošno posvetili zelo malo svojega dela filmu in filmom v primerjavi z drugimi mediji ter drugimi izraznimi in umetniškimi oblikami. Redki – razen hvale vrednih izjem, kot so Blumer, Durand, Morin, Zygulski, Jarvie, Osterland, Tudor, itd. – ki so pisali o tej temi, so največkrat to počeli priložnostno ali pa so se omejili na posebne vidike ali probleme (analiza vsebin nekaterih filmov, socialno statistični opisi publike, vsebina filmov v razmerju do političnega sistema, učinki filma na obnašanje mladih, vloga zvezdništva, itd.) in skoraj popolnoma puščali ob strani poskuse celostnega pristopa k fenomenu; ali pa so na film gledali kot na primer znotraj referenčnega okvira analize komunikacij, masovne kulture, množičnih medijev, kulturne industrije, kolektivnega obnašanja in tako naprej. Lahko bi skoraj rekli, da je film po eni strani za sociologe manj zanimiv, po drugi pa pretežak, medtem ko sociologija kot analitična instanca pogosto povzroča nelagodnost in moti precejšen del kritike, zlasti tiste, ki se zateka k abstraktnim estetskim argumentacijam, kot tudi tiste, ki misli, da lahko reši vse z ideološkim redukcionizmom.

Tudi položaj ekonomije filma ni drugačen. Čeprav vsi priznavajo velik vpliv filma na ekonomsko življenje, njegov big business, so znanstveni, teoretični in raziskovalni prispevki redki. Razen nekaj izjem (Bachlin, Kelly, Guback, Bonnell, itd.) se vse konča pri tako imenovani *operativni ekonomiji*, se pravi, alarmantnih odnosih in razmerjih, ki jih vlade in zastopniki industrialcev izpostavijo v trenutkih krize, ali pri deloma oblastniškem ekonomskem žurnalizmu, bolj ali manj natrpanem z ekonomskimi statistikami (neprekosljiv model tega je Variety), in nazadnje pri študijah, ki si jih velike proizvodne hiše in velike distribucijske verige delajo zase, da bi natančneje določile proizvodno in tržno strategijo.

Če torej preidemo k stvari, prek vseh teh in tudi drugih stvari, ki so sicer legitimne in včasih zanimive, ugotovimo, da film še čaka

strukturalno čvrstih sociooloških in ekonomskih analiz, ki bi ga bile sposobne razdelati kot kompleksen družbeni in ekonomski fenomen v vsej njegovi celovitosti. Študije, ki so nam na razpolago, so samo oprasnile vidni del ledene gore, večino dela in morda njegove najočarljivejše plati pa je treba še opraviti. To, kar želimo na tem mestu poudariti, ni morda toliko in zgolj fragmentarnost študij in raziskav, ampak bolj obstoj nerešenega problema pristopa in načina, na katerega naj bi bil fenomen filma sociološko in ekonomsko obravnavan.

Ne glede na potrebo po nekakšni odobravajoči sokrivdi kot nepogrešljivi postavki za proučevanje vseh oblik izražanja in s tem tudi filma – na začetku moramo namreč biti tudi malo poznavalci, če ne že kar cinefili – lahko trdimo, da se vse bolj postavlja zahteva po obravnavanju fenomena filma skozi ves njegov proces in v vseh njegovih institucijah znotraj zgodovinsko-razvojne perspektive družbenih in ekonomskih okvirov in struktur, ki so sproducirale ta enkratni *izrazni stroj.*

S tega vidika ne smemo pozabiti predvsem nastanka in razvoja filma kot kompleksne strukture, institucionalizirane prek zaporednih diferenciacij: od čistega tehničnega dejstva za snemanje fotografij v gibanju, ki se je na prvih, omejenih trgih lahko prodajal kot sejemska atrakcija, do ene najbolj cvetočih industrij, čeprav po svojih posebnostih zaradi velike *delitve dela* vse bolj prisiljene in izumetničene z različno artikulirano *proizvodno in tehnično organiziranostjo,* torej s problemi *načrtovanje proizvoda, managersko strategijo,* ki je sposobna ovrednotiti investicije in ekonomsko rentabilnost ter celo določati o izboru in razvijati kapacitete prisotnosti v tržnih in potrošnih strukturah. Hollywood docet, čeprav je Hollywood le *en možen način* biti filmske strukture, težko posnemljiv unikum – ki pa ga proučuje večina nacionalnih kinematografij, gotovo pa ni sprejemljiv za kinematografije manjših narodov. *Na analitični ravni* torej lahko zastavimo vprašanje, kako rekonstruirati in razločiti obstoječe in možne družbenoekonomske specifičnosti in različnosti posameznih nacionalnih kinematografij v odnosu do Hollywooda kot mejnega primera, od česar bi lahko – *na politični ravni* – iznašli (z vsemi potrebnimi institucionalnimi in organizacijskimi pripomočki) vsaj drugačne, če ne alternativne načine biti, da bi lahko tekmovali s Hollywoodom samim, ter ovrednotili – tudi v tržnem oziru – tisto, česar Hollywood ne more in ne bo mogel dati. Ne smemo namreč pozabiti, da se film, čeprav se ga da obravnavati kot industrijsko zadevo, že po svoji naravi ne izčrpa niti ne da reducirati na zgolj industrijsko dejanje. Industrijska in ekonomska struktura z vso svojo institucionalno kompleksnostjo je nujen pogoj, ne zadostuje pa za izražanje kvalitetnega filma, katerega dosežki so v obtoku in distribuciji po vsem svetu. Paradoks je, da se taka priložnost lahko najde le v zmožnosti prenašanja globokih nacionalnih posebnosti v filmsko formo, se pravi, najbolj neposnemljive identitete in avtentičnosti neke kulture, po svoje nek resnični monopol. Po drugi strani pa ne smemo pozabiti, da film v svojih najboljših dosežkih je in ostaja glavna pot, po kateri vstopa na najbolj neposreden način na mednarodno raven prav specifičnost in enkratnost neke kulture ne glede na majhnost njenih nacionalnih temeljev. Za vse lahko velja madžarski primer. Posamezen film lahko torej po svoji zaenkrat še skrivnostni naravi z izjemno močjo neposredno premaga narodnostne zapreke prav zaradi svojih nacionalnih posebnosti, seveda pod pogojem, da ga vključujejo in spremljajo institucionalna pomagala, ga predpostavljajo in vodijo tako v kulturnem kot v družbenoekonomskem smislu. Zato je danes pomembno razmišljati o filmu kot celoti in ne samo o posameznih delih, kot da bi lebdela v praznem prostoru in kot da bi se porajala iz niča. Od tod zahteva po sociologiji in ekonomiji filma – a tudi po antropologiji – ne samo kot predmetu znanstvenih raziskav – pomembnih samih po sebi – ampak kot premisi za vzpostavitev, dodelavo ter zavestnejše in učinkovitejše vodenje filmske politike s specifičnimi nacionalnimi koreninami, ki si je sposobna prisvojiti zanesljiv in ne naključju prepuščen prostor in perspektivo. Sociološka analiza filmov in filma pa bo toliko bolj učinkovita in utemeljena, kolikor bolj bodo raziskovalci sposobni dialektično povezati svoja cinefilska nagnjenja s svojim znanstvenim arzenalom za analitično razstavljanje ter sociološko in ekonomsko pomembno ponovno sestavljanje filma, pojmovanega kot globalni družbeni fenomen, z vsemi njegovimi *družbenimi akterji* (potrošniki, avtorji, zvezdniki in statisti, producenti in distributerji, kritiki in oboževalci, novinarji in teoretiki, itd.) in z vsemi njegovimi *institucijami* (kraji in načini produkcije, kraji in načini sprejemanja od predmestnih dvoranic do festivalov, kraji in načini šolanja poklicnih kadrov, itd.), ki jih slike in zvoki v filmih, torej filmska govorica v vseh njenih spektakelskih in ideoloških konotacijah in zvezah kot nekakšen električni tok prepreda in povezuje ter tako vznemirja in oblikuje precejšne dele populacij v posameznih družbah s tem, da vseskozi upošteva zgodovinske in družbene posebnosti, v katerih se vse to dogaja oziroma zaradi česar se dogaja.

Je kaj takega kot filmska sociologija

Darko Štrajn

Sprejmi ta poljub na čelo!
In ko zdaj ločujem se od tebe,
naj le še to povem –
ne motiš se ti, ki meniš,
da so moji dnevi bili sanje;
pa če je up odtekel
v noč, ali v dan,
v privid, ali v nič,
je zato kaj manj **minulega.**
Vse, *kar vidimo ali kar se nam zdi, ni*
kaj drugega kot sanje v sanjah.

Edgar Allan Poe: Sanje v sanjah *(Dream within a Dream, prev.: D. Š.)*

I

Na Edgarja Allana Poeja, ki je tudi sicer v zadnjem času mnogo omenjan – včasih zaradi poezije, včasih zaradi novelistike in ne nazadnje zaradi esejistike – je pred kratkim opozoril tudi John Carpenter s svojim filmom *Megla.* Gre za film, ki v marsičem v polju svoje filmske artikulacije zastavlja problematiko žanra filma groze tako, da v luči svojega razmerja s tekstualno tradicijo ta žanr obenem problematizira in ga afirmira. V pričujočem zapisu si jemljemo Carpenterjev filmski zastavek za izhodišče obravnave problematike, ki zajema vprašanje sociologije filma. Carpenterjeva *Megla* ponavlja Poejev motiv sanj v sanjah s sintezo dveh plati filma groze: tradicionalnejša je tista plat, ki je zasnovana na motivu vračanja mrtvih, modernejša pa tista, ki uprizarja vladavino groze s prenehanjem funkcioniranja vsakdanjih stvari kot npr. elektrike, telefonov itn. In kot svoje čase Poe avtorji, kakršen je Carpenter, postavljajo vprašanje o meji med realnim in imaginarnim ter o razmerju med njima.

II

Najprej moramo rešiti problem, ki je terminološke narave. Ali je sociologija filma isto kot filmska sociologija? Rešitev pomena te nomenklature otežuje dejstvo, da ne moremo govoriti o kakšni posebni razvitosti tako prve kot druge discipline, če sploh gre za dve disciplini. Kar se je razvilo, je veliko težav pri samodoločitvi te discipline, iz česar tudi izvirajo težave, na katere je med drugimi opozoril nemški sociolog filma Dieter Prokopp v začetku sedemdesetih let.

V času živahnega razcveta posebnih sociologij in med njimi tudi sociologije kulture s celo vrsto poddisciplin, vključno s filmsko sociologijo, se je zdelo, da je problem dokaj preprost in razrešljiv izključno z izdelavo metodologije. Skratka zdelo se je, da je predmet sociološke poddiscipline dan v okviru razmerja, ki naj bi ga zarisoval odnos film – družba. V polju tega odnosa se je kazalo razmerje med filmom in publiko kot tisti odnos, ki je osrednji predmet raziskovanja. V taki relativno preprosti luči se je problem kazal seveda pripadnikom tako imenovane empirične sociologije, ki je tudi razvila skoraj vse znane sociološke discipline, ki so bile določene enostavno po svojem predmetu. Dejstvo je, da so s svojimi anketnimi metodami pripadniki te vrste sociologije sicer zbrali precej materiala, niso pa odgovorili na vprašanje, kaj pravzaprav iščejo. Z empiričnimi sociološkimi raziskavami so tako npr. ugotovili, kateri filmski žanri so najbolj priljubljeni pri določenih slojih, ugotavljali so frekventnost obiskov kinematografov pri pripadnikih različnih generacij, zarisali so profil »vrednot« posameznih družbenih slojev ob konfrontaciji s filmi itn. Te vrste raziskave pa so v končni instanci vendarle predvsem opisale neko dano stanje obratovanja filmskega tržišča in so kot takšne do neke mere koristile predvsem filmskim producentom pri merjenju ekonomskega uspeha določenih

filmskih žanrov. Sociologija filma v takšni formi je torej podprla tisto znano večkrat ponovljeno izjavo velikih filmskih koncernov, katerih predstavniki so trdili, da proizvajajo filme, kakršne publika želi.

Zastopniki kritične sociologije filma, ki so se v veliki meri požvižgali na metode empiričnega raziskovanja, so v tej izjavi razbrali manipulacijo, saj so odkrivali, da je predpostavka te izjave dejstvo, da je publika najprej ob določenih filmih »vzgajana«, nakar pač ni težko ugotoviti, da želi ravno takšne filme, kakršne ji predvajajo. Filmska teorija v razvitejši formi, ki je v dispozitiv tega kritičnega stališča vpletla še pojem ideologije, je razkrila mahanizem ekonomije filmske produkcije, ekonomije namreč, ki vključuje še vse kaj drugega kot samo preračunavanje dobičkov, izgub in frekvenco obračanja kapitala. V tej točki pa je prišlo do določene, lahko bi rekli, produktivne zmede, ki je bila zelo plodna za filmsko teorijo. S tem pa je sociologija filma postala vprašljiva glede na svojo znanstveno legitimnost in utemeljenost. To bomo razjasnili nekoliko kasneje.

III

Vsaka sociologija – ne samo filmska – se znajde v karakteristični pasti takoj, ko postavi za predmet svojega raziskovanja razmerje, kakršno je npr. razmerje film – družba. Očitno je, da gre za konstrukt ideološke znanstvene pameti. Kajti film ni nič, kar bi bilo zunaj družbe, film sam je neka recimo estetska forma družbenega razmerja, družbena razmerja v svoji celokupnosti pa tvorijo tisto, kar je označeno s terminom »družba«. Znanstvenik, ki skuša to povsem imanentno relacijo izigrati na ta način, da izstavi en element ene relacije nasproti celokupnosti vseh drugih relacij, se potem lahko pohvali le z dokaj piškavimi rezultati svojega raziskovanja, saj mu uspe samo to, da svoj model napolni s podatki, kakršne v osnovi sam model že v naprej določa.

IV

Ne nazadnje se takšnemu proučevanju upira sam predmet raziskovanja, ali vsaj »polovica« predmeta, tj. film sam. Kot je razvidno iz uvodnega dela tega zapisa, smo izbrali določen filmski žanr, ki dokaj vidno demonstrira izmikanje tistega, kar je določeno za predmet sociološkega raziskovanja. Žanr filmske grozljivke je od nekdaj zastavljal težak problem sociologom filma. Medtem ko je npr. uspevanje melodrame vsaj na videz dokaj lahko pojasniti s tem, da gledalec v vedno srečno končanem ljubezenskem zapletu – ki se običajno odvija v okolju višjih družbenih slojev – išče oniрično nadomestitev dejanske nemožnosti realizacije čistega ljubezenskega razmerja, pa v primeru grozljivke argumentacija ni tako lahka. Najprej gre seveda za vprašanje, zakaj je občutenje groze sploh lahko prijetno, saj se spričo masovnega konzuma tega blaga predpostavlja, da publika sledi svoji želji po užitku v imaginarnem. Mi seveda ne trdimo, da poznamo odgovor na to vprašanje, ali da se strinjamo s provizornimi odgovori, ki jih je dala kakšna od interdisciplinarnih poddisciplin sociologije filma in socialne psihologije, ampak trdimo, da je takšno vprašanje v osnovi motivirano povsem ideološko in torej lahko proizvede samo ideološki odgovor. Zdi se namreč, da ima sam žanr že vračunano možnost tega vprašanja in jo torej v naprej transcendira. Avtorji te vrste filma namreč očitno mnogo kompleksneje zapopadajo pojem užitka kot sociologi filma, ki so povsem absorbirani v okvir psihoanalitsko povedano »analne relacije«. Pozitivistični sociolog že v svojem metodološkem pristopu izstavi vse pomembno. Dela se, kot da bi ne vedel, da gre pri fil-

drugače: dozdeva se mu, da gledalec kupuje imaginarno zabavo, pri čemer je gledalec ves na strani realnega. Pri tem se mu seveda povsem izmakne iz zornega kota učinkovanje razrednega boja v določitvi razmerja realnega in imaginarnega. Toda nič paradoksno ni, da do podobnega sprevida pride tudi z druge – kritične strani.

Govorimo o tisti kritični teoriji filma, ki je v prej omenjenem nasprotju z empirično sociologijo zastopala stališče o manipulaciji publike, manipulaciji torej, ki se nadaljuje v sferi recimo buržoazne sociologije, kjer je manipulacija ovekovečena. Ta tradicionalni kritični pristop, ki se je v svoji najbolj artikulirani izreki izoblikoval pri Adornu in številnih teoretikih, ki so mu sledili, je predpostavljal v svojem pojmu manipulacije, da je sfera imaginarnega ideološka in kot takšna v posesti vladajočega razreda, oziroma funkcija sistema vzpostavljenih družbenih razmerij. Nič čudnega torej, da se je rafinirana Adornova estetika, ki ji niti najmanj ni mogoče očitati neupoštevanja družbenih razmerij v estetskih kategorijah, odlikovala po svojem odklonilnem stališču do masovne kulture, pri čemer je zavrgla Benjaminov koncept masovne kulture kot tistega področja družbene reprodukcije, v kateri se formira tudi revolucionarni potencial množic. Vprašanje, do roba katerega je sicer sam Adorno prišel, številni levičarski teoretiki, ki so mu sledili, pa dolgo ne, je: ali je z imaginarnim sploh mogoče povsem manipulirati? Če bi Adorno pozorneje gledal filmske grozljivke in ne samo psihološke filme, kakršne je edino cenil, bi se morda dokopal do izhodišča, ki bi ga vrnilo k Benjaminovemu konceptu masovne kulture. V formi, v kakršni ga je Benjamin razvil v svojem članku o umetniškem delu v eri mehanične reprodukcije, je temu konceptu sicer mogoče očitati določeno mero enostavnosti in mehanicizma, vendar pa to ne pomeni, da bi ga ne bilo mogoče razviti in globlje utemeljiti, kar je sicer pozneje omogočila teorija označevalca.

Toda vrnimo se še k vprašanju določitve funkcije imaginarnega v kritičnem pristopu k filmu in sociologiji filma. Izhodišče tega kritičnega pristopa je polje, ki ga pozitivistični sociolog izstavi – ga torej nevtralizira – namreč koncept razrednega boja. Imaginarno v tem pogledu nastopa kot moment manipulacije, torej v določenem smislu kot orodje, s katerim se manipulira, da bi *establishment* tudi z določeno mero subtilnosti deloval na množice tako, da bi proizvedel njihov konformizem. Toda prav s tem kritično stališče zapade prav tisti ideologiji, ki jo kritično napada, kar se v mreži tukaj navajanih pojmov kaže v podobnosti med stališči pozitivistične sociologije filma in kritične teorije. Tako ena kot druga stran namreč predpostavljata gledalca, ki kupuje ceneno imaginarno zabavo. S tem pa je dana neprijetna posledica za kritično teorijo, ki si zapre možnost uvidevanja učinkov razrednega boja v sami profiliranosti imaginarnega, in v končni instanci kritična teorija ne uide tistemu konceptu realnega, kakršnega predpostavlja tudi pozitivistični sociolog. V zagate teorije pa je k sreči interveniralo samo imaginarno.

V

Imaginarno sploh je vedno v nekem razmerju z željo, katere komplicirana »dialektika« poteka v razmerju zavednega in nezavednega v tem smislu, da njeno potlačevanje glede na princip realnosti odpira zev v zavednem, kar ravno vzpostavlja status zavednega in s tem tudi nezavednega. Če je mogoče sicer reči glede na temeljno spoznanje psihoanalize, da so sanje vedno realizacija potlačene želje, pa bi bilo prehitro sklepanje, če bi proizvode umetniških praks, ki reprezentirajo imaginarno, izenačili s funkcijo sanj. Mimogrede naj povemo, da je ta temeljna zmota obsežena v pojmu opredelitve Hollywooda kot »tovarne sanj«, kar je po eni plati pojem cenenega sentimentalizma bulvarskega tiska in obenem pojem kritične teorije. Ni slučajno, da izvor tega pojma časovno koincidira z razdobjem vulgarizacije Freudove psihoanalize. Mehanizem zadovoljitve želje v sanjah ima samo oddaljeno zvezo z učinkovanjem potlačenega v imaginarnem. Imaginarno, ki ga posreduje filmski proizvod, sicer lahko izdaja težnjo po »fiktivni« zadovoljitvi želja, vendar pa ga je v tem pogledu potrebno omejiti samo na možnost, da odgovarja skopični pulziji. Kot imaginarno, ki je po svoji osnovni intenci kolektivno imaginarno, se mora film v razmerju do želje oz. njenega potlačenega momenta postavljati bistveno drugače kot samo medij zadovoljitve želje. Da sploh lahko torej fukcionira kot imaginarno, mora biti v razmerju do samega mehanizma potlačitve, torej do principa realnosti. V razširitvi razumevanja tega pojma pa prispemo do ideološkega kot reprezentanta realnega, pri čemer pa smo hkrati že v polju razrednega boja, torej v polju strukture konfliktnega. V tem smislu torej lahko rečemo, da je delovanje principa realnosti utemeljeno v konfliktnem, ki ga v najsplošnejšem v zadnji instanci opredeljuje razredni boj kot najbolj temeljni moment razcepa v realnem.

VI

Novejša filmska grozljivka je očitno v nekem razmerju s tistim izstopanjem konfliktnega, za katero smo rekli, da je v zadnji instanci utemeljeno v razrednem boju, in ki v splošnem pridobiva podobo ekonomske krize. Filmi, med katerimi je eden najodličnejših primerkov omenjeni Carpenterjev, so sprožili tudi v dnevni filmski publicistiki tematizacijo pojma groze v njegovi sedanji konkretnosti. mu za kompleksnost, ki jo pomeni mesto filma v imaginarnem. Ali Eden od ameriških filmskih esejistov je tako ob Amityville Horrorju zapisal, da je groza v osemdesetih letih groza spričo kopnečega bančnega računa. Kakorkoli že lahko tej ugotovitvi ne priznavamo posebne globokoumnosti, pa je gotovo, da je ni mogoče umestiti v tisto utemeljevanje razmerja publike in filma, ki predpostavlja konzum zaradi užitka, če pri tem še ne vračunavamo nejasnega pojma samega estetskega užitka, ki je vedno tako ali tako dan povsem posledično. Omenjena ugotovitev namreč usmerja k nekoliko bolj zapletenemu pojmovanju imaginarnega ter funkcije imaginarnega.

Gre za njegovo konstituiranost, ki se s tukaj vzpostavljenega zornega kota ne kaže kot funkcija zadovoljitve želje, ampak prej kot funkcija reprezentiranja konfliktnega, pri čemer je seveda vračunana instanca metaforičnega. To pa pomeni, da se preko konfliktnega imaginarno nanaša na realno, torej kot njegov proizvod preko razcepa, ki je dan v konfliktnem, realnemu vrača sam razcep. V tem smislu torej filmsko imaginarno, ki v kompleksni metaforični formi povnanja razcep v realnem, opravlja funkcijo, ki jo je od daleč mogoče primerjati s funkcijo nezavednega, ali še več: s funkcijo transferja. Kar ima od tega gledalec, je neko soočenje s pogojno rečeno kolektivno travmo, ki je proizvedena v realnem, ki se tako z imaginarnim znajde v obrnjenem razmerju.

VII

S tematizacijo kompleksnosti polja imaginarnega v luči filmske grozljivke smo pridobili izhodišče za problematizacijo sociologije filma, ki se na eni strani izkaže kot neligitimna tako v svoji pozitivistični (oz. empiristični) kot svoji kritični (oz. spekulativni) artikulaciji. S tem pa smo pridobili tudi možnost tematizacije razlike med sociologijo filma in filmsko sociologijo. Zdi se namreč, da sociologijo filma lahko uvrstimo med arhivirane znanstvene discipline, kar seveda ne pomeni, da svojega dela ne more več opravljati. Obrnjeno razmerje med filmom in sociologijo, ki ga nakazuje druga opredelitev, pa izstavlja drugo znanstveno zanimivejšo možnost. Gre namreč za to, da bi mogli v primeru filmske sociologije govoriti o vedi, katere izhodišče je predvsem sam film, tj. struktura njegovega diskurza, ki pa ni vedno enako določljiva in ji zato lahko sledi le ostro materialistična teorija. Šele takšna teorija, katere materializem je vzpostavljen ravno v njeni razredni nenevtralnosti v odčitavanju pomenov filmskega imaginarnega v razmerju z realnim, lahko zariše filmski sociologiji polje možnosti njenega delovanja, katerega rezultat je lahko daljnosežnejši, kot je dajanje statistik v okviru vnaprej zadanega ideologiziranega modela.

S stališča kritične teorije pa iz tega izhaja daljnosežna posledica za določitev vloge vladajočega razreda v produkciji imaginarnega blaga. Izkaže se namreč, da kapitalistična filmska produkcija ni in ne more biti povsem v rokah predstavnikov vladajočega razreda: recimo managerjev filmskih producentskih in distribucijskih koncernov. Sama produkcija imaginarnega je namreč vse preveč kompleksna, da bi bilo mogoče njeno ideološko funkcijo obvladati, kajti vendarle gre za produkcijo, ki se odvija v polju označevalne prakse. Manager je torej s svojo imperativno željo po uspešni prodaji »svojega« blaga ravno tako ujet v mehanizme konfliktnega v okviru ideološkega kot najbolj plebejski gledalec. Njegova manipulacija je tako vsaj zelo omejena, če je sploh možna. Empirična sociologija mu pri tem lahko samo zelo skromno pomaga.

Tu se samo po sebi postavlja vprašanje o funkciji filmske sociologije v socialističnih deželah in v deželah, kjer je materialna baza prešibka za konkurečno sposobno filmsko produkcijo. Najprej je potrebno ugotoviti, da se v socialističnih deželah, z izjemo nekaterih nastavkov v zgodnjem pooktobrskem razdobju, filmska sociologija ni razvila niti do tiste mere, v kateri se je vendarle na zahodu. Kar zadeva mesta proizvodnje filmov in njihove konsumpcije, stanje seveda ni identično, čeprav razlike ne segajo v karkoli bistvenega. Pretežno rigidneje dirigirana filmska produkcija na vzhodu je karakterizirana z manjkanjem učinkovanja v ideološkem polju. Pri tako imenovanih spornih filmskih produktih v teh deželah pa se dostikrat izkaže, da ima filmsko kot imaginarno-realno v osnovi enak učinek. Toda tega učinka tamkajšnja filmska teorija ne more z lahkoto tematizirati, saj je omejena z imperativom »pozitivnega odnosa« do realnega, zaradi česar ni čudno, da v teh deželah filmska kritika brani t. i. sporne filmske proizvode s sklicevanjem na humanistično ideologijo.

Nekaj o tukajšnji filmski panogi in o zgodovini filma

Helmut Färber

I. Industrija uničevanja filma. Zgodovina filma. Filmska industrija: povezanost kapitalizma in fantazije, ki je zdaj končana

Najprej naj opišemo industrijo uničevanja filma, to se pravi tisti glavni oddelek tukajšnje filmske panoge, ki skrbi za to, da v kinematografih predvajajo namesto filmov najmožnejša gola filmska slepila (Filmattrapen), filme pa le, ko jih prej uničijo s sinhronizacijo in jih z reklamo naredijo za nespoznavne. To je glavni oddelek, ki skrbi tudi za to, da strani časopisov s kinematografskimi oglasi izgledajo kar najbolj priskutno, da je vse manj kinematografov in da vse manj ljudi hodi v kino. Torej glavni oddelek, s katerim je film v nevarnosti, da tukaj izgine. Čudno, da neka panoga prepušča predmet svojega posla izginjanju. To opozarja na domnevo, da svojih poslov prav nič več noče delati s filmi, kar se tudi pravi, da kot filmska panoga ni zmožna dobrih izboljšav. Napačno je zavoljo filma – in to je možno, da nekdo, ki potrebuje film kot človeka vredno delo in kot nekaj odvečnega in kot nekaj za jesti – zavoljo filma govoriti o tej panogi kot o nečem, kar morajo končno preudarneje organizirati. Bolje je govoriti ravno o anarhiji in o zgodovini filma.

O zgodovini filma, ne o filmski zgodovini. Pojma ne označujeta istega predmeta. Označujeta različna načina občevanja z njim. Filmska zgodovina – to je nekaj, kar je dano tako kot umetnostna, gospodarska, glasbena in literarna zgodovina. Tudi filmska zgodovina leži tam kakor nek vrt. Zamišljenost, ugodje zbrati, kompletirati, izboljšati, urediti, znova drugače urediti. Lepi filmski opisi, filmski teksti, repertoarji, tako nujne in temeljne filmske knjige in raziskave, kakršne v Nemčiji še niso bile narejene. Predstavlja neki predmet, samoumevno, in čigar opazovanje je samoumevno.

Zgodovina – to je preko tega še zgodovinskost filma. Sprememba, ki ne zadeva samo lastnosti, ampak prisotnost ali neprisotnost, ne samoumevno, temveč producirajočo prisotnost.

Filmska zgodovina je – kar je dano.

Zgodovina filma je – kar pred kratkim ni bilo dano, zdaj ni dano, kmalu ne več dano.

Filmska zgodovina je – ravno filmska zgodovina.

Zgodovina filma je filmska zgodovina in zatohli zrak v tramvajih.

Jutranji svit je bil že visoko za vrhovi gora, ko je Packard začel dolgi vzpon k Johnnyevemu zavetišču. Stari Sam je vozil previdno; sicer je bil pasje utrujen, a pazil je, da bi česa ne spregledal. V zadnjem času ga ni zapuščal strah, da se ga Riley hoče odkrižati, ker je bil prestar. Bailey in Riley sta vedno znova oprezovala skozi zadnje okno, da bi se prepričala ali jih ne zasledujejo. Kakor so bili nervozni, je bilo bolje, da bi se ne vznemirjali.

Film kot industrija je tisti fenomen, v katerem se fantazija in kapitalizem najintenzivneje stikata. Veliki režiserji so delali brez filmske industrije, Rossellini, Dreyer, Straub, Bresson. Pač pa ne drugi, predvsem ameriški, med njimi: Griffith, Chaplin, Disney, John Ford, Hitchcock, Fritz Lang, Nicholas Ray in mnogi – in naredili so filme, kateri ideološko-kritično gledano v takšni deželi, kot so ZDA, sploh ne bi smeli biti možni. Zato tudi mnogi hočejo svobodo, da bi teh filmov ne gledali, kakor niso hoteli videti jupitrovih lun filozofa in matematika Galilea: zanje so te lune, pa če obstajajo ali ne, prvič nemogoče in drugič nepotrebne.

Trpljenje device Orleanske, režija Carl Th. Dreyer, 1926–28

Tukajšnja filmska panoga je zdaj v stanju, v katerem je konec tiste povezave fantazije in kapitalizma, ki je dana v filmski industriji. Tukaj in zdaj je filmski kapitalizem usmerjen proti filmu.

II. Slabo stanje panoge. V Nemčiji je bil film pravzaprav samo do leta 1933

Predstava, da je tukajšnja filmska panoga na šibkih nogah, je točna. Od 7000 kinematografov, ki so bili nekoč, leta 1959, v Münchnu, jih zdaj ni preostalo več kot polovica.

Že nekaj let zapro skoraj vsak dan en kino. Promet distributerjev je manjši.

V drugih deželah so se razmere zaradi televizije razvijale podobno, ampak tako kot tukaj je kino izginil samo še na Japonskem. V Franciji, Italiji, Belgiji, Veliki Britaniji, na Švedskem hodi več ljudi v kino. V skladu s tem je tam več kinematografov.

V Nemčiji so naredili nekajkrat filme kot posamezne filme, toda *film* je bil, kakor večkrat v Franciji, kakor po koncu fašističnega režima v Italiji, kakor od začetka v ZDA – primerljiv v Nemčiji samo od 1918. do 1933. Tudi za film je bila predpostavka svetovno mesto Berlin. Film kot nova umetnost in kot jezik; jezik, ki je resničneje, bolj zadeto govoril kakor jezik poezije. Film kot hkrati tista kultura nameščencev, kakršno je razpoznal Siegfried Kracauer, ko je 1928. naslovil neki članek: *Male prodajalke gredo v kino* (Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino – ponatisnjen v zborniku Das Ornament der Masse, Suhrkamp, Frankfurt/M 1963). Film kot odblesk, veliki svet, nova govorica tudi tukaj. Potem še kot družbeno gledališče srednjega mestnega meščanstva.

Po koncu 1945. ni od tega, kar je zdaj, ostalo skoraj nič. Notri v tej praznini se prikazuje film zdaj kot nova ameriška kultura. Iz ameriških filmov so nastajala brezzavestna izkustva. Več in bolje so jih morda razumeli otroci, ampak samo tako dolgo, dokler so bili otroci. (Gre za parafrazo znanega Brechtovega izreka: »Otrokom je mogoče pripovedovati pravljice samo tako dolgo, dokler ostanejo otroci.« Op. prev.) Zavestno zaznano bo zdaj v teh filmih, kar prej generacije sploh niso razpoznale: izdajajoča sled ideologije. Pozornost je bila manj usmerjena v pridobitev izkušenj, videnje njihove potrditve in manj v *gledanje* kakor v razkrinkavanje. Do razpoznanja ameriških filmov kot jezika – kakor v Franciji – ni prišlo. Obnova je ostala omejena na filmsko kritiko in izpeljana v filmski produkciji tako malo kot sicer nikjer. Poznejša obnova iz leta 1962 – v oberhausenskem manifestu – je izšla iz idej, predstav, premalo pa obnovila pisanje, izdelovanje filma, filmsko gledanje in filmske pokaze. Ni bila dovolj materialistična, da bi mogla najti mesto.
Direktorji distribucije in lastniki kinematografov se medtem tako ali tako niso zanimali za filme, temveč samo za denar.

III. Televizija spreminja film. Svobodno gospodarstvo lahko možnosti bolj ropa kot uporablja. Dejanskost odrešuje kino

V nekem oziru gre kino s televizijo h koncu, kakor plinska razsvetljava z električno lučjo. Dnevnik je zamenjal tednik. Čas zdaj mineva pri televiziji. Ko bi zdaj družba za izdelavo tednikov hotela denar v podporo, bi bilo, kakor če bi kdo hotel pomoč za izdelavo plinskih svetilk, ki jih nihče več ne bi kupoval. Prav tako je s produkcijo igranih filmov vsake vrste, vendar ta je podpirana, ker so to dosegli predstavniki filmske panoge, ki se izdajajo za predstavnike filmske panoge.

S televizijo sta kino in film spremenjena. Kar ju uničuje, so tu specifične lastnosti samega gospodarskega sistema. Tako kakor so v minulem stoletju mnogi naseljenci v severni Ameriki preprosto podirali les, preprosto izropali deželo, tako je svobodno tržno gospodarstvo bolj usmerjeno v izropanje kakšne stvari, kakšne možnosti, kakor v njeno uporabo. Vsekakor se zdi, da je temu v zahodni Nemčiji in spet v filmski panogi še posebno tako. Film in kinematografska panoga kot celota ni tukaj, odkar se je zopet začela, naredila nič drugega, kot izropala in zdaj, ko ni ostalo skoraj nič več, ko je pokrajina nezazidljiva, tudi noče nič drugega, čisto nič drugega, kot kakor koli ropati naprej.

Toda sedaj še nekaj povsem drugega, zadevajočega zgodovino filma. Neko izkustvo, ki si ga je bilo mogoče prvič pridobiti v zadnjih letih: nekaj, kar je bilo film, je zdaj bolj v zunanji dejanskosti. Kjer so bili kinematografi, so zdaj zgradbe supermarketov in lokalov za prosti čas, torej namesto imaginiranih, zdaj direktno dejanski supermarketi.

Toda še več:

– mnogo igračk

– povečini je denar hitrejši; vendarle . . .

– v dejanskosti, ki je sama neko novo, bežno prikazovanje fantazije.

Vijoličasto, brokatno, srebrno. Obleka z vlečko, izvezeni suknjič, karminsko rdeče nogavice . . . Radost se oblači, enkrat se je začela

Iskalca *režija John Ford, 1956*

kostumirati v samo sebe . . . kot fantazija in igra je že prekosila filme . . . na sovražnih ulicah lepe prikazni, kakršnih ni videti v novih filmih, katere lahko vidimo . . . na ulicah lepša dekleta kot v filmih . . . vidna dejanskost iz fasad, kulis, izložb, barvnih signalov, aranžirana, postavljena z reklamo, dejanskost iz slik, ki ne postajajo vedno bolj, temveč vedno filmske . . . in v to, kakor vidimo, odhaja kino-dejanskost, kar je izgubila pri svojem miku in skrivnosti.

Leta 1934 je Erwin Panofsky zapisal:

»Ko bi bili vsi resni pesniki, skladatelji, slikarji in kiparji z zakonom prisiljeni ustaviti svojo dejavnost, bi to opazil le majhen del široke publike in še manjši bi to dejansko obžaloval. Če bi se isto zgodilo s filmom, bi bile socialne posledice nepredvidljive.«

Zdaj najmanj lahko rečemo:

Če bi se isto zgodilo s pop-glasbo, bi bile socialne posledice daleč nepredvidljive.

Gerhard Theuring je spomladi zapisal v *Filmkritik* (št. 2/70):

»Komercialni film vidno zaostaja za vsem, kar si že danes lahko izmislimo ali sanjamo ali živimo.« In:

»Zadnji prizor je zatemnjen. Na platnu se prikaže vkopirani napis: konec. Zaslišiš udarjanje prvih vrat, začutiš sveži prepih, znova se znajdeš v gneči na ulici. Po dveh mučnih urah začneš zopet živeti. Zdaj se začne film, ki je posnet brez dispozicije in kalkulacije, brez snemalne knjige in brez igralcev, brez kamere in filmskega materiala. Je kakor življenje samo. Kino se začenja po koncu predstave. Vse manj rad hodim v kino.«

IV. Stanje panoge: Razredne razlike med kinematografi. Nekateri gospodujoči kinamatografi sami služijo, uničujoč vse ostale, distributerji so pri tem soudeleženci

Pred desetimi leti je bilo preko 400 potujočih filmskih podjetij. Zdaj jih je morda še 50. Konec 1968. je bilo še 1000 kinematografov v krajih z manj kot 5000 dušami. Ti kinematografi ne morejo obstati. V večjih mestih sedaj hodi manj ljudi v kino in več na filme. In tu se izkaže kot usodno, da je med kinematografskimi upravniki tisti, ki se *hoče* sploh zanimati za filme in za publiko, popolnoma kuriozna izjema. Večina poslovodij in lastnikov kinematografov v tej deželi, ni niti pomislila, zakaj naj bi se kakor koli zanimala za *filme,* ki jih pusti teči in za *publiko.* Ker nič ne gre več samo po sebi, in ko bo še šlo tako, bodo nič sluteči vedno bolj dvomili, šarili z direndajem razvpitih filmov, dokler ne bo konec.

Toda tudi to še ne pojasnjuje propada kinematografske panoge. Določajo ga razmerja moči.

Med kinematografi v zvezni republiki obstaja razredna razlika. Zdaj je kakšnih 3600 kinematografov, toda približno 80 % denarja, ki ga teh 3600 kinematografov prejema, vzame 500 do 600 kinematografov in med njimi še posebej 300 kinematografov. Kakšnih 16 %, posebej 8 % kinematografov pridela 80 % prejemkov – kar niti ni pretirano v deželi, kjer manj kot 2 % družin poseduje 70 % kapitala.

Imamo tri razrede kinematografov.

Prvič – tistih 300 velikomestnih in »premiernih« kinematografov, kakor se to imenuje. Pripadajo nekaj koncernom. Koncern UFA jih ima tako 36. Pripadajo dvajsetim, tridesetim ljudem. Tem kinematografom gre odlično. Ustvarjajo višji promet kot pred desetimi leti.

Drugič – razmeroma majhen srednji sloj. Ljudje, ki imajo po dva ali tri kinematografe.

Tretjič – veliki razred proletarcev. Najmanj 1500 kinematografov, med njimi 40 % ne dosega več eksistenčnega minimuma. Ta je pri letnem prometu 80.000 do 100.000 mark.

Tistih 300 je ekskluzivni krog, vladajoči razred. Določajo, kaj se bo godilo v panogi, kar jim ni pogodu, preprečijo. Poiščejo si filme, ki jih predvajajo, deset do dvajset izmed petstotih, ki so na novo ponudeni. Prepovedujejo, da bi kakšen film, ki ga predvajajo v mestnem središču, igral tudi še v kakšni mestni četrti. Skoraj ves denar z Doktorjem Živagom je v Münchnu zaslužil en kinematograf in zdaj je isto z Easy Riderjem (pri nas Goli v sedlu, op. prev.) in prav tako je s FLESH-em. Ekskluzivni vidijo, da je drugih kinematografov vse manj. Bilo bi jim prav, če ne bi bilo nobenih drugih kinematografov. Tako počnejo, kar se da. Bilo bi jim prav, če ne bi bilo nobene kinematografske panoge in nobenega filma, ampak samo še oni.

Tudi distributerje lahko prisilijo k čemu. Ti pa brez tega kupčujejo skoraj povsem kot soudeleženci.

Ekskluzivni si poiščejo filme in določijo, kdaj in kako dolgo kakšnega predvajajo. To ne morejo mali kinematografi, ki filme igrajo pozneje v velikih mestih in v manjših krajih. Skoraj ničesar ne morejo izbrati – ameriški distributerji so le še milostnejši kot nemški – kajti ne morejo najemati posameznih filmov, vsakokrat morajo vzeti celotno vrsto na novo ponudenih filmov, ker je to za distributerje praktično in ker je tako vedno bilo.

Toda to ravnanje, pa naj bo tako običajno, kakor hoče, je zdaj ravnanje za razdejanje kinematografov. Mali kinematografi ne pridejo do filmov, ki jih hočejo, morajo predvajati filme, ki jim ne nesejo in z njimi izgubljajo publiko. Redki distributerji jim dajejo starejše boljše filme samo, če so pred tem uspešno predvajali nove slabe. Do petih filmov, ki si jih izberejo, pridejo samo, če jih k temu vzamejo še dvajset, o katerih so si že gotovi, da jih ni mogoče predvajati. Do petih čevljev številka štirideset pridejo samo, če vzamejo še dvajset parov številka petdeset brez podplatov. To je čisto uničevanje. In kar je še najlepše: vse to izgleda kot zelo normalno poslovno življenje, da ga za takšnega imajo celo tisti, ki ga obžalujejo. Za nekoga, ki ima kinematograf, je lažje, če si reče, naj vse mine, saj ne more doseči prav nič drugega kakor zapopasti, da ga je gangsterska mašinerija razdejala. Ko bi *to* zapopadel, bi se spremenilo mišljenje.

V svojem panožnem časopisu *Filmecho/Filmwoche* je spomladi 1969 Horst Axtmann rezimiral:

»Krivdo za enormno zakrnitev zvezno-nemškega 'kinoparka' nosijo po prevladujočem mnenju predvsem televizija, pomanjkljive poklicne sposobnosti mnogih kino podjetnikov, ne posebno bleščeče stanje večine kino dvoran in last not least – okorni sistem distribucije v Zvezni republiki, ki na primer ne dovoljuje predvsem, da bi vsaka dvorana dobila za predvajanje filme, ki jih vsakokratna publika tudi zares hoče videti.« (št. 19/69)

In v nekem članku nekaj kasneje:

»Kakšnih 50 % na tukajšnjem tržišču ponujenih filmov filmska publika zavrača. To zatrdno ugotavlja predistinirani lasntik kino dvorane. Filmi, ki povsem očitno ne odgovarjajo filmski publiki, bi morali biti umaknjeni iz tržne ponudbe. Tako imetnik neke mlade distribucije. Nesmiselno je pripominjati, da je takšna praksa nevzdržna, kajti . . . na distributerski strani bi končno morali uvideti, da določitev paketov v določenih kvantitetah in najemanje en bloc pod določenimi pogoji v danih okoliščinah ni več dolgo možno.« (št. 42/69)

Mali kinematografi so izkoriščani. So zatirani. So šibki nasprotnik. Vedno znova so sporočali poslovodje bavarske kino zveze nasvete malim kinematografom: počakajte, počakajte, počakajte s sklepanjem pogodb, dokler ni mogoče presoditi uspeha kakšnega filma – in potem se vendar pustite znova potolči predstavnikom distribucije.

O tem je časopis *Filmtheaterpraxis* v marcu 1969 zapisal:

»Zastopniki so prekanjeni sodobniki, ki ne morejo izvajati mehkega vala, če nočejo, da jih kolegi iz drugih distribucij kmalu ne udarijo. Število terminov je zlato tele zastopnikov filma, na skrbi dvoran se jim sploh ni treba ozirati; zato ni niti vsebine niti provizij za uspehe.« (št. 3/69)

Nobenega ozira ne morejo imeti na preživetje svojih odjemalcev, kajti zanima jih samo njihov promet, torej se ne morejo ozirati tudi na svoj promet, ker jih zanima samo promet: v stanju te panoge se kažejo poteze slaboumja v tukajšnjem, sedanjem gospodarskem življenju.

»Panoga je sistematično odvadila publiko hoditi v kino,« menijo v *Filmechu*, katerega si drugače morajo predstavljati kot popolnoma pošten, brez zlobe zaskrbljen časopis, ki tesnobno samozavedno spremlja filmsko panogo.

»Tako dolgo, kolikor panoga še verjame, da naj bi bili njeni egocentrični interesi vsiljeni publiki, namesto da bi se ravnala izključno po interesih publike, bo vse več obiskovalcev kina ostalo zunaj kina in vse več kinematografov bo zaprlo vrata. – Svoječasna – to se pravi dosedanja – praksa najemanja, pogajanja in vsiljenih predvajanj pomeni isto kot sistematično oddaljevanje široke publike od kinematografov. Surovo, toda nikakor pretirano rečeno.« (št. 69/69)
Prav tako ni nič bolj prenagljeno, kar sporoča pismo nekega kino podjetnika, ki je bilo objavljeno lanskega novembra:

»Kar izrablja vso dobro voljo in vso pripravljenost uvidevnih lastnikov dvoran v majhnih krajih, kajti ti se morajo v mnogih primerih jeziti z razmeroma slabimi in za odpad zrelimi kopijami, je to, da še zadnji razpoložljivi idealizem pohodijo noge distributerjev. Ali so vzdrževanja vredne zgradbe v provinci danes odlagališča odpada za distributerje?« (Filmecho št. 92/69)

V. Vladajoči povzročajo propad

Vladajoči razred kinematografov v velemestih je bogatejši kot prej. Veliko skupino malih kinematografov, če so v velemestih, zatirajo bogati. Med njimi distributerji, soudeleženci bogatih, druge izkoriščajo in jih mečejo ob tla.

Taka so razmerja moči v kinematografski panogi tukaj in zdaj in v njih je vzrok za to, da se ta panoga, namesto da bi se spremenila, samo ruši. Kar je najpogosteje imenovano in obtoževano kot vzrok v zvezi s panogo, negibljivost, okornost, ni nikakršen vzrok, temveč posledica, kajti mogočneži namerno preprečujejo spremembe, ker jim okoliščine, kakršne so, koristijo. Mislijo, da se bodo z njimi lahko še dolgo okoriščali.

Zato tukaj le deloma in nepregledno lahko zvemo, koliko ljudi je dejansko videlo kakšen film, kar v Franciji, Italiji in ZDA zlahka natančno zvedo: kajti tu so stalna poročila o uspehu kinematografov, katera naročajo ravno distributerji, ki kdaj drugič toplo svetujejo kakšnemu kinematografu, naj drži jezik za zobmi.

Takó kritiko v panogi samo prenašajo, kolikor dolgo je, kakor se ji spodobi, navidezna kritika, kritiko pa, ki sploh ne prihaja iz panoge, zavračajo kot kakšno nesramnost.

Zato je je tudi povsem malo, morda le na dva in pol tukajšnja dnevnika nekaj kakor znosno resno mišljena filmska kritika. Pri vseh drugih pa pod pritiskom oglasov, in ker ti morajo biti poceni, nič, prav nič, temveč, kar je še slabše, vse umazano filmsko čvekanje. Zelo veliko ljudi, ki v tej deželi hodijo v kino, še ni imelo priložnosti prebrati o filmu kaj drugega kot popolnoma neslano čvekanje.

Zato je bil šef za informiranje pri firmi Paramount takoj odpuščen, ker je nekoč v nekem intervjuju dejal: »Ta panoga je panoga zaostalosti,« in: »Vse skupine v tem poslu ne soglašajo,« in še nekateri so bili odpuščeni, o čemer najmanj pet šefov za informiranje različnih velikih distribucijskih firm pravi, da je vse v redu, kaj, pa ne smejo povedati. Vedno je poučno, če se ljudje v neki liberalni deželi vedejo, kot da bi tukaj bila diktatura.

Zato toži *Filmecho,* ki naj bi raje napravil pravo stvarno diskusijo. *Filmecho* pravi:

»Mnogi lastniki dvoran, noben distributer, niti en producent. In tudi ne tako imenovani funkcionarji. Celo na zahtevo ne pišejo.«

Priložnostno tudi kaj izjavijo, ko so sami med seboj. Na primer predsednik glavne zveze nemških kino dvoran dr. Wolfram Engelbrecht (Filmecho št. 85/69):

»Ni diskvalificirajoče dejstvo, da predvajamo seks-filme, temveč je diskriminirajoče, da predvajamo slabe seks-filme.«

In nato pojasnilo, ki je še boljše:

»Kar je odločilno: da smo se odmaknili od filmov, katere vidimo kot zlobno špekulacijo.« Ob taki izjavi jih ne vidimo. In Herbert Schmidt, poslovodja firme Constantin (Filmecho št. 85/69):

»Menim, da smo vsi včasih škodljivi okolju. Vse te reči, ki z argumenti in parolami in podtikanji strašijo v časopisju, naj čisto nič ne vplivajo na nas. To že traja vse leto. To je bil tudi poskus tako imenovanega mladega nemškega filma (prav nič nočem ugovarjati njegovim dosežkom), ki pravi: mi izdelujemo boljši film. Te večne vrednote – film o družini dober, film o kolegih slab, to je zelo subjektivno. Za to ni nikakršnega objektivnega merila. In da imamo tudi filme grozne kvalitete, tega vendar v svobodnem tržnem gospodarstvu ne kaže preprečevati. Vsa ta kritika nas profesionalcev ne bi smela atakirati. – Mi se trudimo ponuditi filme, ki jih publika hoče.« – Katere publika hoče, pa če hoče ali noče.

VI. Mogočneži v panogi imajo cilj likvidirati filme in publiko, kar ni nič nenavadnega. Državna podpora filmu

Kino-panogi slaba prede. Interesi mogočnežev so nasprotni preostalim v panogi, interesom celokupne panoge in najprej prav interesom filma. Njihov cilj je prvič popolnoma prilastiti si panogo in drugič likvidirati, kar jih moti, namreč: filme in publiko.

To ni tako nenavadno, kakor mogoče zveni.

Moramo, kakor bi rekli managerji, resno misliti gospodarsko in zato nam ni mar kvaliteta filmov, temveč samo denar, ki ga prinašajo. To zveni umno. Toda s tem 'zato' je skonstruiran nek 'ali – ali', vladajoči nazor, po katerem se nekdo lahko interesira samo ali za neko stvar, za delo, *ali* za denar. Eni so potem idealisti, to se pravi bedaki, od katerih lahko zahtevamo, da jim je všeč, prav zaradi njihove ljubezni do stvari, vsako zavrženo plačilo in nasploh vsaka svinjarija. Drugi, tisti z denarjem, so normalni ljudje.

Ta 'ali – ali' je napačen in točen. Napačen, kolikor ni popolnoma nemogoče opravljati neko zaresno delo in od njega živeti. Točen, ker v tukajšnjem gospodarstvu ne more biti temelja za to – saj za naraščanje prometa ni nikjer slišati – da bi sploh kaj drugega *hotel*, kajti to je vendar moralni princip. Ne *more* biti nobenega temelja, da ne bi ljudi naredili za nakupujoče stonoge. To je očitno gospodarski sistem, katerega zastopniki so si gotovi, da funkcionira, ko funkcionira nehumano.

V tej deželi je dovolj filmskih managerjev, za katere publika ni nič drugega kot nujno zlo. Imenujejo jo »mob«. Tudi to je manj prenagljeno kot konsekventno: filmi, ki so enkrat takšni in drugič zopet povsem drugačni, publika, ki ji nekaj ugaja in nekaj drugega ne, različnost filmov, nagnjenja ljudi, da imajo kaj radi – to so za prodajno mišljenje faktorji negotovosti.

Ne moremo reči, da so managerji proti dobrim filmom in za slabe. So samo proti možnostim razlikovati eno od drugega. Njihov cilj ni zadeti okus publike, ampak ga zatreti. Njihova želja je usmerjena na nekaj kot narkotik:

da bi publika lila v njihove kino dvorane in da bi bil vsak enako pahnjen v mrak, iz katerega bi se po dveh urah zopet prebudil z vtisom, da je pravkar videl izboren film. Za to je dejansko potrebno samo pustiti teči najnovejša nemška filmska slepila in je končno veljavno vseeno, kako – in če sploh kakorkoli – izgledajo. Ta slepila že obstajajo pri skoraj monopolistični distribucijski firmi Constantin in morda gre tudi brez narkotika. Kakor Springerjev koncern perfektneje kot druge diktature, tako tudi firma Constantin izhaja iz točne domneve, da smo že opravili s pravico do svobodnega izražanja mnenj, ko je le nastajanje svobodnih mnenj pravilno preprečeno. Obstaja pa vedno dovolj spodobnih ljudi, ki nič ne opazijo, medtem ko mislijo, da so vsi tako butasti, kakor so oni. »Ne vem,« je dejal neki univerzitetni profesor, »kaj imajo zmeraj s tem Springerjem. Saj ni nihče prisiljen brati tega Bild-časopisa, če tega noče. Jaz ga tudi ne berem.«

Obstaja tudi državna podpora filmu in tudi ta izhaja iz tega, da je kakovost filmov stvar, ki ne eksistira, to se pravi, da film sploh eksistira samo v obliki denarja, ki ga nekdo z njim zasluži, to pa pomeni, da državna podpora filmu izhaja kakor industrija uničevanja filma iz tega, da je med kino predstavo in roparskim napadom ali vlomom samo navidezna razlika. Podpora sestoji iz tega, da od vsake vstopnice odtegnejo deset pfenigov in tako zbrani denar razdelijo nemškim filmom, s katerimi bo tukaj že zaslužena neka določena vsota, kar je skoraj samo vprašanje moči distributerja.

S tem je vpeljan nek način prisilnega obiska predvsem za Constantinove filme: še lahko vidiš kakšen dober film, če pred tem financiraš kakšen Constantinov film, pri čemer je s to podporo ta firma seveda na najboljšem.

Ko bi najprej imeli zdravo filmsko gospodarstvo, potem bi imeli tudi dobre filme; to se pravi, če prisilimo ljudi, da kupujejo drek, potem bodo za zahvalo producenti dreka delali dobre filme, in če smo okus publike pravilno zatrli, potem ne potrebujemo več prav nobenih dobrih filmov.

Število nemških filmov je zdaj naraslo. Tukajšnja filmska in kino panoga – da še zadnjič tako rečemo, kot da bi bila neka soodvisna celota – nima skoraj nič opraviti s filmom. Toda poučno označuje tukajšnji gospodarski sistem v položaju, v katerem je, kakor je dejal Brecht, njegov tek zmage prešel v Amokov tek. (Amokov tek – pojav obsedenosti z duhovi v Indoneziji, pri katerem prizadeti udari vsakega, ki mu pride na pot, op. prev.) Tukajšnja filmska in kino panoga ne potrebuje nikakršne pomoči, nobenih nasvetov, ni vredna revolucije, ker je dovolj dolgo bila brez nje.

Če v tej deželi lahko pride do filmske revolucije, kot neopazno, potem ne kot do filmske revolucije in ne proti tej panogi, temveč brez nje.

VII. Možnosti, ki so

Majhen kinematograf, ki hoče še naprej obstajati, se mora uveljaviti proti distributerjem. In bolje je, če pri tem ni sam.

Mali kinematografi si razmeroma lahko sami pomagajo. Potrebno jim je samo to, da se združijo, da delujejo družbeno. Verjetno je, da je tudi prekanjeni distributer pripravljen dati izbrane filme, če jih lahko enako najame dvajset kinematografov naenkrat, ali nobeden. Kinematografe v predmestjih, v srednjih in manjših mestih mora zastopati nekdo, ki filme pozna, si jih ogleda in jih zmore izbrati, morda bolje, kot to morejo oni sami.

Obstajajo posamezni začetki takšnega združevanja, eno v južni Nemčiji – ki noče biti imenovano (?) – ki z dvajsetimi kinematografi na jezo distributerjev izkazuje ugodno gospodarjenje. Lahka rešitev. Kljub temu je malo kinematografov, ki delujejo skupno. Poskusijo, izpeljejo pa največkrat nič. Tudi kinematografi se radi dajo zopet podkupiti. In raje opustijo svoj kino kot vero v svobodno tržno gospodarstvo, v katerem se zmožni uveljavi. Kako naj bo razredna zavest med lastniki malih kinematografov, če je ni tudi med filmskimi kritiki, katerim naj bi bila poklic. Tudi filmski kritiki raje pišejo nekaj slabo plačanega o izkoriščanju drugih, namesto da bi se borili zoper svojo lastno izkoriščanost, kar bi potem ravno bilo pravilnejše pisanje. Niti enkrat jim vila Rosabelverde ne more pomagati.

Bolj ko bo film nehaval imeti eno edino velikoameriško zgodovino, zgodovino podobno kraljestvu z zvezdami kot kraljicami in kralji, festivali kot veselicami, producenti kot mogočnimi ministri, kardinali in vezirji, manj bo gospodarstvo uporabljalo filme samo kot atrakcijo, tem manj bo, kar pomeni, tako kakor doslej kažejo dogodki, identičen z vsakokrat najnovejšimi filmi. Tako bodo sami najnovejši pomembni nič več kot najnovejši, temveč bolj kot filmi, skupaj s tistimi, ki že so.

Film, to so zdaj filmi, ki še niso bili posneti, in tisti, tudi tisti že dolgo znani, ki še niso bili odkriti in vsakokratno še niso bili odkriti.

Kinematografi v velikih mestih imajo prihodnost v tem, na kar smo tako dolgo že navajeni kot na kino in kinoteko. To je tudi že izkušnja. V filmskih gledališčih, dvoranah z repertoarjem obiskovalci niso tako redki kot v drugih kinematografih. Od tridesetih kinematografov v različnih mestnih četrtih Münchna predvaja kakšnih devet tudi stare filme in ima kakšnih šest premišljen repertoar.

Možnost, ki je, za medsebojno zelo različne kinematografe obstaja za daljši čas samo, če so ti kinematografi zmožni sami skrbeti za svoje filme; si sami, na nek način skupno, celo internacionalno skupno oskrbeti licence in dobre kopije. Kar pri tem zadeva nove filme: nemške pravice za Guevarov dnevnik svoje čase ni kupila kakšna bogata založba, ampak založba Trikont (znana levičarska založba, op. prev.). Podobno bi bilo možno z Godardovimi Straubovimi ali Rochejevimi filmi.

Vse več je filmov, ki so nastali povsem zunaj panoge, ki jih prodajajo improvizirane organizacije in prikazujejo v že rednih predstavah v vidno več mestih. To so tudi lahko – in večinoma so – organizacije ljudi, katerih last so filmi, s katerimi krožijo, vendar pa to niso filmi, ki sodijo k underground-konjukturi. Pri, v tem trenutku številnih, različnih planiranjih filmske produkcije in prodaje na nov način, je najprej očitna poglavitna želja prizadetih kolikor mogoče od razpoložljivih državnih denarcev zajeti zase. In tisti, ki hočejo delati in prikazovati filme, ne mislijo dlje od lastnega filma. Ne na prejšnje filme ne na to, koliko je pomenilo in kaj pomeni, da so ti filmi za gledanje.

Z nacionalsocializmom sta v tej deželi spomin in pomnjenje skoraj povsem uničena.

Delati revolucijo se tudi pravi postaviti reči na njihovo mesto, reči, ki so zelo stare, pa so bile pozabljene. (Charles Peguy).

Ne ko bo vse več ljudi delalo filme, temveč ko bodo ljudje, ki tukaj delajo filme, gledali in prikazovali Griffithove filme – takrat bo spremenjena situacija filma v tej deželi.

Zdaj pa je tako, da je svoboda in zmožnost delati filme večja kakor svoboda in zmožnost filme odkrivati, o filmih premisliti, pisati, sploh videti filme.

Včasih se že zdi, da je film kot govorica zopet proč, še dolgo preden so najdene lepe stvari, ki jih je z njim mogoče najti.

V Zahodnem Berlinu je kino *Arzenal prijateljev nemške kinoteke* (Arsenal der Freunde der deutschen Kinemathek). Na Dunaju je avstrijski filmski muzej.

Že petnajst let razred evropskih intelektualcev brklja svojo revolucijo kakor kak perpetuum mobile.

Postscriptum

Ta raziskava je bila izpeljana v dogovoru za oddajo Bavarskega radia (Peter Hamm) in s honorarjem za njo (1200 DM – bruto) je bilo do neke mere financirano tudi nujno pripravljalno delo, ki je vzelo več tednov. Pred tem je bila obdelava teh tem predložena *Süddeutsche Zeitungu*, toda redakcija feljtonov jo je zavrnila: honorarja za raziskovanje ni mogoče všteti, samo končni honorar, torej kakšnih 450 DM bruto. Bavarski radio je oddajal rokopis brez sprememb. V Süddeutsche Zeitungu z dne 25/26. julija je bil ponatisnjen glavni del besedila, le da je bil na posameznih mestih cenzuriran; namesto »butast«, »naiven«, namesto »gangsterske mašinerije«, »sistem«; širši glavni del teksta je bil objavljen v istem časopisu 14., 15. in 16. avgusta 1970.

Prevod iz »Filmkritik« 9/1970 s. 458–468
(Etwas über hiesige Filmbranche und die Geschichte des Films)

prevedel **Darko Štrajn**

akcija

Pobuda kot izziv

Prevodi filmov v slovenščino

Filmski svet Vesna filma je večkrat razpravljal tudi o zagotavljanju slovensko podnaslovljenih tujih filmov za potrebe kinematografov v SR Sloveniji in s tem v zvezi o izvajanju enega temeljnih določil zakona o filmu. Sprejete ugotovitve in sklepi so se omejili predvsem na dosledno nadaljevanje že uveljavljenega načela, da mora Vesna film vse tuje filme, ki jih posreduje v SR Sloveniji, podnasloviti v slovenščini. Hkrati je bila sprejeta tudi pobuda, da filmski svet po svojih močeh in možnostih vpliva tudi na ostale jugoslovanske uvoznike tujih filmov, da uresničujejo določilo zakona o filmu.

V razpravi o tujih filmih, ki so ali niso podnaslovljeni v slovenščini, je bila izrečena tudi pobuda, da bi filmski svet razpravljal tudi o vprašanju kvalitete slovenskih prevodov. V časnikih in revijah so se včasih pojavile kritične pripombe na prevode tega ali onega filma, kakor tudi na tehnično vrednost podnapisov na filmu. V ta namen je skupina prevajalcev Vesna filma pripravila s primeri podprto gradivo o vrednosti nekaterih prevodov v slovenščino.

Filmski svet je na svoji zadnji seji razpravljal o ugotovitvah in mnenju prevajalcev. Sprejel je sklep, da so ugotovitve s primeri podprte in dovolj tehtne za pobudo, ki naj v našem širšem kulturnem področju začenja urejati dokaj stihijsko stanje slovenskih prevodov tudi na filmu. Filmski svet je predlagal, da obvesti in prosi za sodelovanje republiški komite za kulturo, združenje kinematografije pri Gospodarski zbornici Slovenije, društvo književnih prevajalcev in Jezikovno razsodišče pri RK SZDL Slovenije.

Filmski svet pričakuje pomoč Republiškega komiteja za kulturo predvsem v spodbudi, da bi komiteji v ostalih republikah in pokrajinah namenili več pozornosti prevodom v slovenščino; od združenja kinematografije pri Gospodarski zbornici Slovenije pa, da pri organizacijah združenega dela, ki uvažajo tuje filme in jih posredujejo v SR Sloveniji, terja, da namenijo več pozornosti prevajanju filmov v slovenščino. Hkrati bi moralo združenje – po mnenju filmskega sveta – mnogo bolj oživiti zanimanje kinematografov v Sloveniji za prevode filmov v slovenščino.

Filmski svet je naročil Vesna filmu, da v okvirih svojih možnosti organizacijsko in strokovno pomaga pri vseh pobudah, ki bi izboljšale jezikovno kakovost in tehnično pripravo prevodov v slovenščino.

Tovariško pozdravljeni,

Predsednik filmskega sveta:
Igor Gedrih

Ljubljana, 15. 7. 1982

Direktor:
Rado Šušteršič

Filmskemu svetu Vesna filma
Ljubljana

Spoštovani tovariši
Prevajalci, zaposleni pri VESNA FILMU, že nekaj let opazujemo nenavaden, za civilizirani svet morda edinstven pojav: da peščica ljudi uspešno prodaja širokemu občinstvu čisto neznanje. In to na področju kulture.

V mislih imamo »slovenske« prevode filmov, ki jih nekatere jugoslovanske distribucijske hiše prikazujejo po Sloveniji. V javnosti se tu in tam zasliši kak glas nezadovoljstva s prevodom tega ali onega filma, a ta se navadno obregne le ob kakšno posamezno besedo ali posamezen stavek, tudi kadar je ves prevod zanič. To je tudi razumljivo: gledalec si v kinu ne more zapisovati napak, ki se s »filmsko« naglico prikazujejo in izginjajo na platnu. Po predstavi mu ostane le vtis, da je bil prevod slab. Ko pa hoče ta vtis utemeljiti, se spomni le dveh ali treh najhujših napak, kar je seveda premalo, da bi krivce vznemirilo.

To pomanjkanje tehničnih možnosti dokazovanja (bolj kot otopelost občinstva) je bržčas poglavitni razlog za to, da je kritika filmskih prevodov pri nas tako redka in pičla. Prevajalcem VESNA FILMA so dokazi slučajno dostopnejši, ker ima ta delovna organizacija laboratorij za podnaslavljanje, v katerem tiska svoje prevode (srbohrvaške, slovenske in makedonske) tudi več drugih jugoslovanskih distribucij. Tako lahko dobimo vpogled v prevode, ki jih te distribucije pošiljajo v tisk, in jih lahko primerjamo z originali, ki jih največkrat že poznamo, ker filme prej gledamo in poslušamo na montažni mizi, ko določamo na traku mesta srbohrvaških podnaslovov (le-ti se namreč navadno tiskajo prej kot slovenski).

Ob pregledovanju teh izdelkov odkrivamo osupljive reči.

Najprej to, **nobeden** *izmed anonimnih prevajalcev, ki jih najemajo druge distribucije, ne prevaja v slovenščino iz originala, ampak iz srbohrvaškega prevoda. Tako pridejo v slovenski prevod tudi vse morebitne napake ali nerodnosti srbohrvaškega prevoda (da ne govorimo o neogibnih odmikih od originala, ki jih prinaša vsak prevod in ki se v prevodu prevoda samo še povečajo), dodane pa so jim še nove napake zaradi slabo razumljene srbohrvaščine. V prevodih enega izmed teh prevajalcev smo brali take stavke:*

Razbil ti bom vilico.
Mislil sem, da ima FBI
bolje oblečene može.

Ta, drugi stavek se v originalu glasi: I thought FBI had better trained men (to je, bolj izurjene ljudi). In kako je prišlo do »oblečenih mož«? Iz shr. prevoda: »bolje **obučene** ljude«.

Drug prevajalec dosledno uporablja glagol **zadaviti se** namesto **utoniti** (shr. udaviti se):

Ladja se je potopila, vsi so se zadavili.

V njegovem prevodu filma BARAKUDA beremo take stavke:

Ljudi uporabljate kot zamorce.

(Mišljeni so morski prašički ali poskusni kunci.)

Dva tedna ni sporočila.

(Original: You fellows haven't taken any deliveries in two weeks – Že dva tedna niste prevzeli nobene pošiljke (ali nobenega blaga). In odkod »sporočilo«? Iz shr. **isporuke** v stavku: Dve nedelje nema isporuka.)

Mimogrede: v prevodu tega filma (BARAKUDA), ki šteje le nekaj nad 600 podnaslovov, smo našteli 92 hujših stvarnih in jezikovnih napak.

Druga posebnost anonimnih prevajalcev, katerih izdelki pridejo do nas, je njihova škandalozno slaba slovenščina. Slaba, tudi če jo sodimo po najblažjih kriterijih in jim spregledamo napačno rabo določne oblike pridevnikov ali nerazlikovanje izrazov **prej ali slej** in **slej ko prej, razborit** in **srborit, begunec** in **ubežnik, osvoboditi** in **izpustiti, rêči** in **povedati.** To so »finese« v primeri z grobostmi, ki jih v njihovih prevodih mrgoli. V že omenjenem prevodu filma BARAKUDA so na primer take cvetke:

Tisoč mrtvih rib, polpojedenih.

Plan je bil popolen.

Rekli so, za dobro zemlje (*namesto* domovine)

Nisem smel dovoliti, da me porabljate.

(*namesto:* Ne bi bil smel dovoliti, da me izrabljate za to.)

To **dvojico** hočem živa.

Vrzite revolverje in dvignite roke!

Ubiti so v redakciji (*namesto* Ubiti so bili . . .)

Ne bi skrbel zanje (*namesto* Ne bi me skrbelo zanje)

Storite kaj, sicer bomo mi
prisiljeni kaj drastičnega.

Mogoče ni treba, da se potapljaš.

(*namesto:* Mogoče se ne bi smel potapljati)

Ker ni bolnice,
sam delam analize (Besedni red!)
Za me?
Lahko končam pasulj?

(Tu se ne spotikamo ob »pasulj«, ki smo ga pripravljeni dopustiti, če gre za fižol, pripravljen na poseben način; moti nas **končati** namesto **pojesti.**)

Za koga?

– Za vse nas.

Vrezal si je nogo.

Mogoče lovijo

na drugem mestu (*namesto:* drugje)

Seznam še daleč ni popoln. Naslednji vzorec slabe slovenščine, čeprav ne najhujši izmed tistih, ki jih pomnimo, je prevod filma POBESNELI BIK. Naključje je hotelo, da smo tudi v tem prevodu, ki šteje 1.137 podnaslovov, našteli okrog 90 napak ali hudih nerodnosti. Med njimi so tudi take:

Sodnik odvlači La Motta.

Po pravilih komisije za boks Ohia . . .

Tako je za vse nas najboljše.

Mama ti je žival, pasji sin!

Jaz si tukaj razbijam rit

(*namesto:* se ubijam, mučim, garam)

Lahko boš povedal tvojemu psu . . .

Posirjem se nate, peder!

Enoglasno je zmagal Sugar Ray.

Oni so te oropali, ubogi sinovi kurb!

(Gre seveda za »sons of bitches«)

Boril bi se proti komerkoli.

Vse boš prebil (*namesto:* potolkel, premagal)

Pa te kdo drugi?

Da bi stavil na tebe . . .

Jaz sem zato, če si ti zato.

Trdoglav je kot kamen.

Če si nekaj **ubije** v glavo . . .

(*Nekaj* namesto *kaj* odpuščamo)

Zakaj se nisi vlegel?

Med preizkavo . . .

Čez tvoj **želodec** ničesar ne vidim.

(Mišljen je trebuh)

Če bom kaj slišal, mame mi, bom koga ubil!

To je bolano vprašanje.

Že dolgo nisem videl take udarce.

Nihče ne more toliko izdržati.

To nihče ne bi zmogel.

Za mene je konec boksa.

Z otroci grem ven.

Na koncu filma je citat iz Svetega pisma z navedbo, odkod je vzet. Ta navedba je prevedena takole:

John IX, 24–26
Sveto pismo.

Evangelist »John« lepo ponazarja tretjo značilnost, ki je skupna tem anonimnim prevajalcem filmov: to je njihova neverjetno revna izobrazba.

V njihovih prevodih je kristjan isto kot katoličan (na primer v stavku: Kristjani ne marajo protestantov), Lizbona postane Lisabon, Brazilija – Brazil, Tajska – Tajland; Rasputin – Razputin, Konstantin VI. – Constantine Sesti in celo dobri stari Franc Jožef – Franjo Josip.

Grobe jezikovne in stvarne napake, kakršnih smo nekaj navedli za vzorec, so sicer že »zadostna«, vendar ne edina slabost prevodov, o katerih govorimo. V njih je tudi vse polno stilističnih nerodnosti, nejasnosti, nepotrebnega krajšanja, nedomiselnega prirejanja in grobega poenostavljanja, kar vse skupaj deluje tako, da je vsebina filma gledalcu često nerazumljiva.

Da ne bo nesporazuma: omenili smo le tri prevode, ki jim imamo slučajno pri roki v času, ko to pišemo; toda takih prevodov smo videli zelo veliko: v desetih letih morda več kot dvesto. Nismo pa videli vseh, ker nekatere distribucije tiskajo slovenske prevode na film v svojih laboratorijih in ne v našem. Občasni obiski v kinu in pričevanja drugih gledalcev pa nam zbujajo sum, da tudi njihovi prevodi niso boljši.

Odveč bi bilo govoriti o tem, kako lahko slab prevod škoduje dobremu filmu (slabi se nam ne smilijo); za slovensko kulturo je dovolj hudo že to, da taka skrpucala – pa naj spremljajo dobre ali slabe filme – maličijo slovenščino in kvarijo jezikovni čut mladine, katere velik del ne bere drugega kot oblačke v stripih in podnaslove na filmih.

Kdor bo bral to pismo, nam utegne očitati: Če vas napake v prevodih tako bolijo, zakaj jih ne popravite, ko pride prevod do vas? To bi rade volje storili in to tudi delamo, kadar dobimo v roke spodoben prevod, ki ga kazi le nekaj napak ali lepotnih peg. Če je pa ves prevod zanič – in o takih govorimo v tem pismu – ni kaj popravljati. V takem primeru bi bilo treba ves tekst prevesti na novo, za to pa nismo pooblaščeni. Vprašanje je, ali bi hotel naročnik plačati drugi prevod, potem ko je že plačal prvega. Ko bi mu dopovedovali, da je bil prvi prevod nesprejemljiv, bi nam lahko samo verjel ali ne, uvideti pa tega ne bi mogel, saj slovenščine ne zna. Zelo verjetno pa bi pomislil, da kritiziramo neznane »kolege« iz poklicne ljubosumnosti. Razsodnika ni in tako smo v tej stvari brez moči.

Zato se obračamo na vas, člane filmskega sveta, s prošnjo, da zadevo preučite in potem, če ugotovite, da so naše trditve resnične, tudi kaj ukrenete.

Kaj ukreniti, je seveda težko reči. Za začetek bi bilo vsekakor koristno opozoriti na problem družbene ustanove, ki so najbolj poklicane reševati te stvari. Po našem mnenju so to: svet za kulturo pri PRK SZDL Slovenije, jezikovno razsodišče pri SZDL, Republiški komite za kulturo, društvo slovenskih književnih prevajalcev in morda še katera.

Te organizacije bi lahko s svojim ugledom in vplivom dosegle, da bi prizadeti sčasoma spoznali, da je tudi prevajanje filmov resno in odgovorno delo. Učinkovit ukrep, ki bi prisilil slabe anonimne prevajalce k večji previdnosti, bi bil že zakonski predpis, da mora biti vsak prevod, namenjen javnosti, podpisan z imenom prevajalca.

Kot delavci VESNA FILMA vemo, da bi pri prizadevanju za boljše prevode rada sodelovala tudi ta delovna organizacija, ki že zdaj oskrbuje s slovenskimi prevodi nekatere neslovenske distribucijske hiše. Posebna prednost njenega posredovanja je v tem, da omogoči prevajalcu (hišnemu ali zunanjemu) ogled filma, ki ga prevaja, kar je seveda nujen pogoj za dober prevod. Podpisani prevajalci pa bi z veseljem uvajali dobre zunanje sodelavce tudi v tehnične skrivnosti prevajanja za film.

S spoštovanjem

Davorin Bažec
Nina Majcen
Maja Žitnik

Ljubljana, marec 1982

Pričujočo pobudo filmskega sveta Vesna filma in analizo njenih prevajalcev, ki so jo naslovili na več odgovornih in pristojnih ustanov v SR Sloveniji, objavljamo ne le ker gre za pomembno akcijo in pereč problem, temveč tudi zato, da bi ta pobuda dobila tudi v širši javnosti čim večji odmev. Na to problematiko, je v 3/4 številki naše revije v uvodnem komentarju opozoril tudi Sašo Schrott.

Vse, ki se srečujete ali občutite te probleme, ali imate do njih svoje stališče, vabimo k sodelovanju v naslednjih številkah.

Uredništvo

reproduktivna kinematografija

Jugoslovanski filmski uvoz

Viktor Konjar

Vsi statistični seštevki (bodisi tisti, ki jih razberemo iz katalogov jugoslovanskih filmskih uvoznikov, bodisi oni, ki povzemajo prikazovanje filmov in obisk v kinematografih) dokazujejo, da je filmski spored v naši državi glede na svojo idejno-estetsko raven izrazito slab in nezahteven. Domala v vseh okoljih in v vseh kinematografih (ki jih je v državi nekaj prek 1200 – med njimi dobršen del s predstavami samo ob koncu tedna) prevladuje spored najnižje kategorije. Prednost imajo seksualne komedije, akcijske kriminalke, karatejski filmi, srhljivke in podobni žanri, ki so že v svojih zasnovah izvenumetniški ter namenjeni zgolj in samo cenenemu, potrošniškemu gledalskemu razvedrilu. Povsem samoumevno je, da gre pri tem za skrajno nezahtevno kategorijo gledalcev, predvsem za »brezprizorni« del odraščajoče mladine, ki na siceršnji kulturni ponudbi ne participira in je ne potrebuje. Dominantni tip jugoslovanskega filmskega gledalca (natančneje: obiskovalca kinematografskih predstav) tretira ta kanal svoje prostočasovne aktivnosti kot povsem nezahtevno zabavo, katere edini namen je, prebiti dve uri z gibljivimi slikami brez vsakršnega duhovnega ali njemu podobnega angažmaja.

Razmislek o tem ni neposredna tema pričujočega zapisa. Podobi naše reproduktivne kinematografije, njenim repertoarnim usmeritvam in njenemu občinstvu namenjamo v bližnji prihodnosti poseben sestavek. Zaris mentalitete gledalskega avditorija v okviru razčlenitve jugoslovanskega filmskega uvoza pa je vseeno neizogiben dialektični člen. Filmski izbor, kot ga opravljajo in uveljavljajo uvozniki, je namreč izpolnjevanje tržno-komercialnega naročila, se pravi: ponudba, ki sledi povpraševanju. Uvozniki se sklicujejo na zahteve programskih vodij kinematografov, s katerimi poslujejo, in ti na svoje občinstvo. Filmi, ki prihajajo na naš kinematografski trg, po tej logiki ustrezajo potrebam in pričakovanjem večinskega avditorija. Izbiramo in kupujemo filme, ki bodo napolnili naše kinematografe, zatrjujejo uvozniki; če so ti filmi šund, nismo krivi mi, temveč gledalci, katerih kulturna raven je takšna, da česa boljšega niti nočejo niti ne zmorejo gledati.

Tako dobršen del uvoznikov.

Če pa si okoliščine tega dogajanja ogledamo iz distance, lahko brž sprevidimo, da je resnica večdimenizionalna. »Plebiscitarno« izražena hotenja obstoječega občinstva niso (ali vsaj ne bi smela biti) edini izhodiščni motiv za naravnanost jugoslovanskega filmskega uvoza. Upoštevati velja namreč tudi potrebe in pričakovanja potencialnega filmskega občinstva, ki ga zdajšnja repertoarna situacija izloča, oziroma se je obiskovanju kinematografov zaradi te in takšne ravni sporeda odtegnilo samo. Prepričani smo lahko, da bi bila repertoarna podoba našega filmskega uvoza in naših kinematografskih sporedov bistveno drugačna, ko bi se uvozniki pri izbiri filmov ozirali na ta, drugi, potencialni del gledalskega avditorija – ter si prizadevali ustvariti novo razmerje med ponudbo in povpraševanjem. Zdajšnje razmerje je v poslovno-komercialnem pomenu besede izrazito vulgarno, naravnano po liniji najmanjšega odpora. Opraviti imamo s kinematografijo, ki živi »iz rok v usta«, brez vsakršnega investiranja v širšo kakovostno reprodukcijo, v višjo kulturno zahtevnost.

Ves vzročno-posledični odnos bi bilo torej mogoče obrniti tudi na glavo. Z enako pravico kot se uvozniki filmov sklicujejo na občinstvo, ki ima pač takšne in takšne zahteve, bi lahko tudi mi v imenu obstoječega in še posebej v imenu potencialnega kinematografskega občinstva očitali njim, da so prav oni s svojo ponudbo formirali tak odnos do filma in takšno filmsko povpraševanje, s kakršnim imamo opraviti.

Ko bi se namreč pri izboru tujih filmov in v repertoarni ponudbi ravnali po višjih kulturnih normativih, bi gledalski avditorij hočeš nočeš prisilili k zahtevnejšim ravnem percepcije. S tem bi nemara destimulirali del dozdajšnjih obiskovalcev, vendar hkrati pridobili nove. Obči dvig kakovostnega repertoarnega povprečja bi sedanjega kinematografskega avditorija, ki se je v vsej državi v zadnjih letih ustalil pri približno 80 milijonih gledalcev na leto, zagotovo ne zmanjšal, vsaj ne na daljši rok. Čeprav brez razvidnih podatkov in dokazil si drznemo celo trditi, da bi zavestna prizadevanja h kakovostnemu izboru filmov postopoma pripeljala k poživljenemu obiskovanju kinematografskih predstav, saj bi se lahko prebudil interes za kino tudi v vrstah srednje generacije, ki je ta kanal razvedrila domala povsem odpisala, pač zavoljo njegove prevladujoče akulturnosti.

Ves kompleks jugoslovanskega filmskega uvoza in ponudbe je posledica naše kulturnopolitične naravnanosti na tem področju. Uvoz filmov tretiramo kot sestavni del reproduktivne kinematografije, reproduktivna kinematografija pa je področje, ki se mora dohodkovno vzdrževati samo, brez družbenih dotacij oziroma prispevkov, dogovorjenih v okviru svobodne menjave dela. Iz te družbenoekonomske uravnave sledi tudi dejstvo, da kulturne skupnosti distributerskih in kinematografskih repertoarjev ne obravnavajo oziroma ne preverjajo (v nasprotju z gledališkimi, glasbenimi in drugimi programi, ki jih sofinancirajo). Skrb za preverjanje filmskih sporedov je naložena organom družbenega upravljanja ter programskim svetom, delujočim pri posameznih kinematografskih (oziroma distributerskih) organizacijah, kar pa je v večini primerov neizpolnjena ali zgolj formalistično pojmovana »teoretska« postavka. Večina kinematografov programskih svetov nima, ali pa obstajajo samo na papirju in torej ne opravljajo svojega poslanstva. Večinska podoba družbeno-samoupravne organiziranosti podjetij za uvoz in distribucijo filmov je temu identična. V obeh primerih (tako v primeru kinematografov kot v primeru distribucij) gre – ob razmeroma redkih izjemah – za majhne, razdrobljene asociacije, katerih programski in poslovni cilji so zastavljeni dokaj nizko in v družbenem smislu nekoherentno.

Filmsko uvoznih organizacij je v naši državi, po zadnjih podatkih sodeč, že dvajset.

Še do nedavnega jih je bilo osemnajst, kar pomeni, da sta bili dve dodatni registrirani prav v minulih nekaj mesecih, torej v obdobju prizadevanj k smotrnosti vsakršnega poslovanja in ravnanja, kar – milo rečeno – preseneča; preseneča še posebej v razmerah, ko se kvota deviz, namenjenih filmskemu uvozu, krči – z njo vred pa upada tudi skupno število uvoženih filmov, pač v skladu s celotnim jugoslovanskim uvoznim transferom v obdobju intenzivne ekonomske in družbene stabilizacije. Neizogibna posledica takšnega ravnanja je nadaljnje drobljenje kapacitet našega filmskega uvoza, namesto njihovega združevanja in strnjevanja, ki bi moralo biti, po vsem sodeč, conditio sine qua non. Izkušnje namreč povedo, da je mogoče kolikor toliko spodoben filmski repertoar nekega uvoznega podjetja (po žanrih, po idejno-estetskih smereh, po nacionalnem izvoru filmov, po avtorjih in pod.) sestaviti le, če je na seznamu vsaj 25 naslovov na leto – ter v celotni ponudbi, v kateri so vsi filmi s še veljavno licenco, vsaj sto del. Takšnih

uvoznikov je pri nas zadnje čase malo in vse manj. Vsako izmed podjetij lahko na novo kupi in distribuira le po nekaj filmov (v povprečju po deset ali dvanajst), kar pa ne zadostuje za smotrn repertoarni vpliv.

Tako zdaj našo nekdanjo relativno filmsko repertoarno skladnost nadomešča repertoarni nered. Ob pogledu nanj je težko razbrati, kdo pije in kdo plača, očitno je kvečjemu to, da je raven tega repertoarja neskončno klavrna in daleč od proklamiranih ciljev naše kulturne politike.

Neke vrste osnovni izhodiščni princip urejanja uvozno-distribucijske mreže je bilo na svojem začetku sledenje decentralizaciji države. V ta namen so v vsaki izmed republik in pokrajin ustanovili »lastno« filmsko uvozno podjetje, ki pa naj bi bilo s svojo ponudbo odprto v celokupno jugoslovansko kinematografsko mrežo. Do ustanavljanja novih, dodatnih uvozno-distribucijskih hiš je prihajalo kasneje – in, kot vse kaže, še zmerom prihaja. Nekatere izmed njih skušajo biti izrazito konkurenčne, druge se obnašajo kot neke vrste podružnice svojih »matic« in so namenjene samo iztrženju relativno večjih deviznih zneskov iz skladov samoupravnih interesnih skupnosti za ekonomske odnose s tujino.

Celotni jugoslovanski filmski uvoz se v zadnjih letih giblje pri 200 do 300 filmih na leto. V letu 1975 smo uvozili 208 filmov, leta 1976 – 189, leta 1977 – 208, leta 1978 – 297, leta 1979 – 260, leta 1980 – 224 in leta 1981 – 248.

Nasploh je jugoslovanski filmski uvoz skozi leta močno nihal, odvisno do različnih dejavnikov in pogostokrat v nesorazmerju s skupnim številom kinematografskih obiskovalcev. Leta 1960, denimo, ko je naša reproduktivna kinematografija zabeležena rekordno število kino obiskovalcev (bilo jih je kar 130 milijonov in televizija še ni bila na svojem »zmagovitem« pohodu), je bilo uvoženih komaj 139 filmskih del, vseh filmov pa je bilo takrat v prometu le 825. Deset let pozneje, leta 1970, je bilo obiskovalcev v kinematografih za 40 odstotkov manj, toda uvozili smo kar 276 filmov in v prometu jih je bilo celo 1442, kar z drugimi besedami povedano pomeni, da si je poslej vsak uvoženi film ogledalo precej manjše število gledalcev kot poprej v »zlati dobi« naše kinematografije.

Ni dvoma, da smo zdaj – v letu 1982 – na najnižji možni ravni programskih in poslovnih možnosti filmskega uvoza in torej tudi kinematografskega filmskega sporeda.

Za letošnje leto zbirnih podatkov še ni, več znamenj pa pove, da je uvoza manj, kot ga je bilo doslej, da uvažamo cenejše filme in da v skladu s tem raven filmske ponudbe rapidno pada. Precej relevantnih pojasnil pa nam lahko podajo že tudi sumirani podatki izza leta 1981, ko je – po ugotovitvah letnega poročila Jugoslavija filma – »prihajalo do zniževanja umetniške vrednosti filmov na račun njihove komercialne uspešnosti«. V letu 1981 smo, kot že zapisano, uvozili 248 filmov, in sicer: 197 iz zahodnih kapitalističnih držav, 44 iz vzhodnih socialističnih držav ter 7 iz neuvrščenih držav. Na vsem seznamu se je znašlo le 26 različnih držav oziroma nacionalnih kinematografij. Te številke pa seveda ne ponazarjajo dejanskih (ne)sorazmerij jugoslovanskega filmskega uvoza. Oglejmo si to »razporeditev« v celoti. Uvozili smo:

iz Združenih držav Amerike 78 filmov
iz Italije 30 filmov
iz Zvezne republike Nemčije 23 filmov
iz Sovjetske zveze 20 filmov
iz Hong Konga 19 filmov
iz Francije 17 filmov
iz Anglije 9 filmov
iz Češkoslovaške 9 filmov
iz Nemške demokratične republike 7 filmov
iz Avstralije 4 filmi
iz Indije 4 filmi
iz Poljske 4 filmi
iz Španije 3 filmi
iz Švedske 3 filmi
iz Japonske 3 filmi
iz Brazilije 2 filma
iz Danske 2 filma
iz Kanade 2 filma
iz Izraela 2 filma
iz Grčije 1 film
iz Nove Zelandije 1 film
iz Mehike 1 film
iz Kitajske 1 film
iz Bolgarije 1 film
iz Madžarske 1 film
iz Romunije 1 film

Tudi ta preglednica ne daje dokončne objektivne podobe o našem filmskem uvozu oziroma njegovi uporabnosti. Dobršnega dela filmov manjših in »postranskih« kinematografij, četudi so kupljeni in uvoženi, namreč v naše kinematografe ni, ali pa so deležni povsem neopaznega tretmana. Za večino filmov iz socialističnih držav velja, da jih uvozniki že vnaprej »odpišejo«: kupijo eno samo kopijo in si z njeno distribucijo po kinematografih ne dajo opravka. Taista ugotovitev velja tudi za filme iz neuvrščenih držav. Tako imajo vso prednost filmi »vodilnih« kinematografij: ameriški, italijanski, francoski in zahodnonemški.

Odločilnega pomena za presojo o naravnanosti in kakovosti tuje filmske ponudbe na jugoslovanskih tleh pa je seveda vpogled v žanrsko razporeditev uvoznega filmskega fonda. Vsa znamenja pričajo o tem, da kvaliteta pada, medtem ko število umetniško ničevih in zgolj komercialno »zanimivih« filmov raste. O tem samo tale podatka: leta 1980 smo iz Zvezne republike Nemčije uvozili 16 erotičnih filmov, letu 1981 pa že 23; karatejskih filmov iz Hong-Konga je bilo leta 1980 četvero, leta 1981 že – 19.

Različne države nam prodajajo svoje filme po različni povprečnih tarifah. Najvišjo povprečno ceno so v letu 1981 dosegli danski in ameriški filmi (po 11.930 oziroma 11.161 dolarjev.) Visoke povprečne postavke so bile zabeležene tudi ob avstralskih (8.625 $), kanadskih (8.500 $), japonskih (8.333 $), angleških (7.660 $) in francoskih filmih (7.255 $). Med izrazito cenejšimi so zahodnonemški (4.407 $), indijski (3.475 $), hongkonški (3.366 $) in španski filmi (3.166 $), čeprav v teh številkah ne kaže iskati definitivnih vrednosti ali kakršnihkoli cenovnih zakonitosti. Kar iz preglednice vendarle izhaja, je dejstvo, da na seznamih jugoslovanskih nakupov v letu 1981 ni bilo visokih postavk in torej ne izrazito dragih filmov. Dalo bi se reči, da so naši uvozniki izbirali cenejše in torej tudi relativno manj kakovostno filmsko blago. Vseeno pa se je pod nekaterimi nizkimi postavkami nabralo tudi nekaj kakovostnih filmov, ki so jih tuji ponudniki jugoslovanskim kupcem prodali po minimalnih ta-

rifah, upoštevaje naše specifične plačilne (ne)možnosti.

Iz uvoza prihajajo – shematično povedano – filmi treh kakovostnih kategorij. Pičla tretjina vseh sodi med boljše, umetniško verificirane izdelke svetovne filmske proizvodnje. V srednjem »razdelku« so filmi iz sprejemljivega, še dopustnega, vendar nič kaj prida razveseljivega povprečja. Preostalo »krepko« tretjino k nam pripeljanih filmov pa zapolnjujejo izdelki najslabše potrošniške vrste.

Devizna stiska, v kakršno smo zašli, ta (ne)sorazmerja samo še zaostruje. Spet shematično, a z evidentno podlago miselne argumentacije, lahko zaznavamo, da se delež filmov spodnje kategorije v celotni ponudbi zvišuje, delež filmov zgornje kategorije pa se krči in pada.

Vendar plačilne možnosti in cene očitno niso edini kriterij za uvozne odločitve. Ko bi bilo tako, bi se uvozniki prvenstveno ozirali po filmih vzhodnoevropskih kinematografij, ki veljajo – v povprečju – po 2.000 dolarjev. Vendar pa uvozniki štejejo te in takšne filme (v »soglasju« z obstoječo jugoslovansko kinematografsko publiko) za »neatraktivne« Zato jih, kot rečeno, ne distribuirajo, ali pa jih distribuirajo kvečjemu v najmanjšem možnem obsegu. (Posledica tega je, da je dejansko delež vzhodnih kinematografij v naših kinematografih celo precej manjši kot ga označuje sumarična uvozna statistika: leta 1970 je bilo, denimo, uvoženih 221 zahodnih in 55 vzhodnih filmov; leta 1975 – 161 zahodnih in 47 vzhodnih; leta 1981 – 197 zahodnih, 7 »neuvrščenih« in 44 vzhodnih; v kinematografih pa je bilo vzhodnih filmov vselej sila malo in marsikdaj sploh ne.)

Ponovimo lahko: na izbor, ki ga opravijo uvozniki, na njihove odločitve vplivajo različni dejavniki, predvsem želja po optimalnem iztržku, oprta na povpraševanje kinematografov in njihovega občinstva (oziroma njegovih preferenc). Samoumevno pa je, da so te preference skozi dolga leta s svojo tako – in ne drugače – usmerjeno ponudbo pomagali usmerjati ter »vzgajati« sami. Prednost imajo torej filmi povprečne in nizke kakovosti, kar nam bo lahko dokazal ogled preliminarnih list, v katerih posamezne jugoslovanske hiše predstavljajo svoje uvozne namene in svojo ponudbo: bodisi za letošnje bodisi za prihodnje leto; iz njih je – bodisi neposredno bodisi posredno – mogoče razbrati, da na »terenu« jugoslovanske ponudbe in povpraševanja ni afinitet po preverjeni filmski kvaliteti, pač pa tolikanj več potreb po rentabilnih in donosnih filmskih zvrsteh. Dogaja se seveda, da kinematografi zahtevnejšo filmsko kvaliteto že vnaprej odklanjajo, pa se je zavoljo tega (v strahu pred nerentabilnostjo poslovanja) branijo tudi uvozniki-distributerji. Gre torej za kinematografijo »rentabilnih potez«, ki se domala v celoti ravno po preferencah kino obiskovalcev. Ti so v eni izmed nedavno izvedenih anket (v Sloveniji) izrazili svojo »lestvico« najbolj priljubljenih kinematografij v naslednjem zaporedju: ameriška – 53 %, angleška – 22 %, italijanska – 21 %, francoska – 18 %, jugoslovanska – 14 %, skandinavska – 5 %, zahodnonemška – 3 %, vzhodnoevropske – 3 %, zunajevropske – 3 %, sovjetska – 1 %.

Kaj lahko razberemo iz letošnjih »preliminarnih« katalogov? Predvsem to, da ostajajo programski in repertoarni koncepti posameznih distribucij zvesti dosedanjemu poteku in ritmu poslovanja. Te liste so seveda še daleč od dokončnosti. Posamezne distribucije najavljajo filme, ki so jih samo rezervirale, ne pa še tudi kupile – in glede na okoliščine torej tudi ni znano, ali bo do nakupa dejansko prišlo ali ne. Med distribucijami je namreč dogovorjen sistem vnaprejšnjih rezervacij posameznih filmov pri Jugoslavija filmu po sistemu »kdor prej pride, prej melje«, in sicer pogostoma še v fazi priprave ali snemanja posameznega dela. Jugoslavija film prispelo prijavo oziroma rezervacijo zabeleži in na ta način obvesti druge jugoslovanske uvoznike, da je nakup določenega filma že »dogovorjen«, kar pa je v večini primerov še daleč od dejanske sklenitve pogodbe. Vmes so (oziroma bodo) še številne plačilne zadrege, ki jim botruje predvsem dejstvo, da samoupravne interesne skupnosti za ekonomsko sodelovanje s tujino posameznim filmskim uvoznikom ne le ne morejo zagotoviti kompletnih pričakovanih deviznih kvot vnaprej in pravočasno, pač pa jim glede na vsestransko zaostrene okoliščine že odobrene kvote med letom celo zmanjšujejo. Kakšna bo tedaj realna kupna moč in katere filme bo zares mogoče kupiti, pred iztekom leta nikoli – letos še posebej – ni znano. Rado se seveda zgodi (kar se je v minulih letih že dogajalo), da »padejo« denarne odločitve šele tik pred iztekom fiskalnega leta, nakar je potrebno nakupe filmov opraviti »na vrat na nos«, ne da bi posebej tehtali. Pri tem utegnejo najkrajše konce vleči prav kvalitetna filmska dela, med njimi tudi prenekatero, ki je v vnaprejšnjih katalogih kljub vsemu zabeleženo, a utegne v kasnejši »proceduri« izpasti. Skratka: napovedovanja, zabeležena v listah, katalogih in prospektih, s kakršnimi distribucije predstavljajo svoje namere, »izzvenijo« lepše od realizacije, ki jim sledi. Na to še posebej opozarja dejstvo, da posamezne distribucijske hiše v letošnjih uvoznih načrtih naštevajo precej več filmov, kot so jih uvozile lani, več kot jasno pa je, da bo stabilizacijska stiska povsod, v vseh republikah in pokrajinah, možnosti nakupovanja okrnila – in bo tako prenekateri zaželeni in napovedani naslov odpadel. Odpasti bo moral tudi marsikateri kvaliteten film, izkazalo pa se bo, da je bil vnaprej napovedan samo »zaradi lepšega«.

V letu 1981 so največ filmov uvozili:
Croatia film 25
Inex film 23
Kinema 22
Union film 19
Vesna film 15
Jadran film 15
Makedonija film 14

Centar film, Avala pro film, Morava film, Zeta film in Kosova film so uvozili po deset filmov, kar je, seveda, precej manj, kot so uvažali v letih poprej.

Tudi v letošnjem letu (1982) bodo republiške in pokrajinske distribucije deležne različnega tretmana pri samoupravnih interesnih skupnostih za ekonomske odnose s tujino. Dokaj ugodne možnosti imajo glede na razpoložljive podatke sarajevski in novosadski uvozniki, v izrazito težavnem položaju pa so hrvaški, črnogorski, kosovski in deloma tudi srbski uvozniki. Težko, dasi ne katastrofalno, je stanje slovenskega uvoznika (Vesna filma) ter makedonske distribucijske hiše (Makedonija filma).

Kakršno koli podrobno naštevanje posameznih filmov in njihovih avtorjev bi bilo v tem kontekstu odveč. Dovolj karakterističen je že bežen vpogled v sezname naslo-

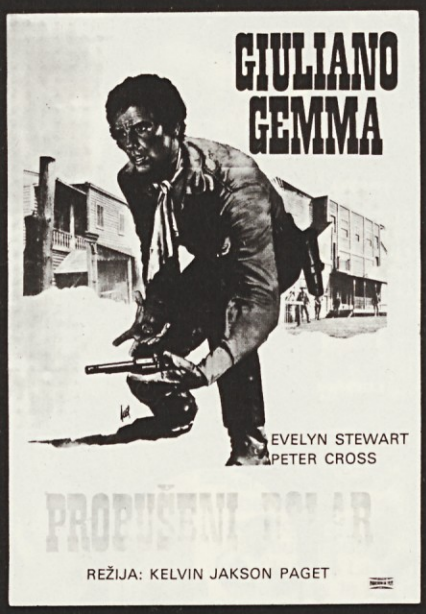
vov, iz katerih se bo – tako ali drugace – izcimil jugoslovanski kinematografski spored bližnje prihodnosti. Dovolj očitno je, da ostaja pri starem: pri vnovičnih in dodatnih poudarkih na zvrsteh, kot so erotične komedije, srhljivke, akcijske kriminalke, melodrame, karatejski filmi in podobni vidiki nezahtevnega razvedrila. V prvem planu so razni *Peklenski pregoni, Doline smrti, Velike avanture, Begi iz pekla pragozda, Svetoseksa, Angeli maščevanja, Planeti prekletih, Piloti in stevardese, Morilci iz metroja, Tatovi zgubljenega zaklada, Dekleta za počitek, Krvavi avtoštopi, Zakrinkani vozniki, Nedovoljene ljubezni, Razbojniki z modrimi očmi, Morilci iz slušalke, Zločini v kitajski restavraciji, Rajske oaze ljubezni, Saloni za tetoviranje, Strasti v samostanu, Čete prismukljencev, Nočni jastrebi, Javne hiše v Parizu, Črni petki, Venere v krznu, Borbe titanov, Boksarji za dolarje, Mladi tigri iz Hong Konga, Uboji prostitutk, Gole pesti, Lovi do smrti, Počena ogledala, Banditi v Texasu, Ljubice pod posteljo, Nemirne meje, Brezroki maščevalci, Device sedmih morij, Neprebojni oklepi, Pirati avtoceste* in še vrsta naslovov, ki nedvoumno povedo, kaj se za njimi skriva. Njihov zven je sklejkoprej neobvezujoč, podaja pa poglavitne poteze in zarisuje temeljno barvo naše kinematografije, ki dela s temi in takimi plasmaji medvedjo uslugo vsem našim siceršnjim prizadevanjem po občem dvigu kulturne ravni našega individualnega in kolektivnega življenja.

To seveda ne pomeni, da posameznih kvalitetnih filmov, ki jih naši uvozniki vendarle kupijo, ne zaznavamo. Žal pa gre – v večini primerov – samo za izjeme, ki potrjujejo pravilo. In pravilo večinskega sestava naših distribucij so – komercialni filmi, namenjeni zgolj in samo zaslužku, brez vsakršnih kulturnih, duhovnih ali idejnoestetskih učinkov.

Seveda v tem relativno »bednem« okviru ne moremo in nočemo prezreti tistih redkih distribucijskih organizacij, ki si vsemu nakljub prizadevajo h kvaliteti in dajejo prednost kulturni namembnosti svojega repertoarja. Mednje sodi slovenski filmski uvoznik Vesna film. Kot vsi drugi uvozniki, je tudi ta – vsaj v načelu – orientiran k poslovanju z vsemi jugoslovanskimi kinematografi, in sicer prek treh svojih »regijskih« poslovalnic: ljubljanske, zagrebške in beograjske.

Tudi v Vesna filmu že vrsto let ugotavljajo, da je kinematografija (pa ne le naša, temveč tudi drugod; bodisi v kapitalističnih bodisi v socialističnih državah) v stalni ustvarjalni in ekonomski krizi. Kar zadeva našo, jugoslovansko reproduktivno kinematografijo in obe njeni dejavnosti (promet s filmi ter prikazovanje), v njiju »še vedno prevladuje tako organizacijsko-ekonomska kot programska stihija«, kot beremo v poslovnem poročilu za leto 1981. In dalje: »Vezi med posameznimi organizacijami združenega dela so vzpostavljene v okvirih golega poslovnega sodelovanja, ki sloni predvsem na tržno manipulativnem mehanizmu ... Trdnejšega povezovanja ni, ali pa je sila skromno.«

Vesna film si že vrsto let prizadeva, da bi tudi druge dejavnike v reproduktivni kinematografiji spodbudila k medsebojnemu programskemu dogovarjanju in poslovnemu usklajevanju, vendar zaman. Z »nasprotne« strani, žal, ni bilo odziva. Večini filmsko uvoznih organizacij obstoječa razdrobljenost očitno prija. »Vrtičkarstvo« in »ribarjenje v kalnem« se nenehno reproducirata. Vesna film ugotavlja v svojem



poročilu, da sta »razdrobljenost in nepovezanost v reproduktivni kinematografiji značilnost družbenega in organizacijskega položaja te dejavnosti. To je tudi jasen znak, da se naša kinematografija v celoti ni ustrezno samoupravno organizirala in preoblikovala«.

Spoznanja o nujnosti povezovanja posameznih segmentov v okviru kinematografije seveda niso iz trte izvita in nikakor ne sama sebi namen. V obdobju vsesplošne, svetovne gospodarske in ustvarjalne krize filma namreč povsod iščejo izhod v povezavah med filmsko proizvodnjo, televizijo in industrijo zabavne elektronike. V iskanju in urejanju mednarodnih poslovnih filmskih stikov imamo torej vse več opravka z velikimi sistemi, vendar se z njimi soočamo drobnjakarski in razdrobljeni. »Ob dejstvu, da imamo neurejene razmere v naši kinematografiji (skromno povezovanje, veliko število organizacij za promet s filmi)«, ugotavljajo v Vesna filmu, »je naše delovanje še težje in bolj negotovo.«

V letu 1981 je Vesna film realiziral 19 filmskih nakupov: 16 zahodnih in 3 vzhodne. Načrtoval je 24 filmov (enega manj kot v letu 1980), vendar so plačilne težave, rastoče cene in posamezni zapleti, do kakršnih zavoljo obče jugoslovanske kinematografske neorganiziranosti prihaja s strani tujih prodajalcev, povzročili občutno zmanjšanje plana. Poglavitnega pomena pri tem so bile težave v okviru samoupravne interesne skupnosti za ekonomske odnose s tujino, kjer so sredi leta obveljali omejitveni ukrepi, ki so občutno okrnili potrebno devizno kvoto.

V poprejšnjih letih je bil slovenski uvoznik v celotnem jugoslovanskem filmskem uvozu udeležen s približno desetodstotnim deležem. Za tekoče srednjeročno obdobje je bilo predvideno celo rahlo zvišanje tega deleža – tja do 12 % Vesninega filmskega programa v jugoslovanskem filmskem prostoru. Krčenje števila uvoženih filmov pa vodi v povsem nasprotno smer. Vesnin delež v celokupnem jugoslovanskem uvozu se je v letu 1981 zmanjšal za 1,5 % in znašal vsega 7,6 %.

Značilnost Vesninega programa je razmeroma visoka kakovostna raven odbranih filmov. Vse posamezne filme ocenjuje filmski svet, ki ugotavlja, ali lahko določene naslove »zelo priporoča«, »priporoča«, jih »odobrava«, z njimi »soglaša«, jih »dopušča« ali »odklanja«. V letu 1981 ni nobenega filma »zelo priporočal« in tudi nobenega »odklonil«, zato pa je večino »priporočil« in »odobril« ter jim – v povprečju – pripisal dokaj visoko oceno: 3,9 točke od možnih petih. (Taisto podobo je Vesnin program izkazoval tudi v letih poprej, kar pomeni, da skuša slovenski uvoznik vsem težavam nakljub vztrajati pri visoki zahtevnosti svojih programskih namenov.)

Težav pa je seveda veliko. Med njimi je zelo izrazita rast povprečnih nabavnih cen tujega filma. V letu 1981 je bila za 31,1 % višja od povprečne cene prejšnjega leta. Tako se je v zadnjih dveh letih povprečna nabavna cena tujega filma zaradi nenehnega porasta cen za odkup pravic predvajanja in cen filmskega traku ter zaradi devalvacije dinarja povečala kar za 73 %. (V strukturi cene so se povečale obveznosti za odkup licenc za 41 %, za odkup filmskih kopij za 21 %, za uvozne usluge za 27 %, za izdelavo reklamno-propagandnega gradiva za 21 % ter za podnaslavljanje za 13 %.) Povprečna nabavna cena tujega filma je znašala v letu 1981 že 662.392 dinarjev.

Seveda pa veljajo tako visoke cene za odkup licenc (pravic predvajanja filmov) le

pri uvozu kvalitetnih filmov. Ceneni filmi so precej cenejši – in se zato večina jugoslovanskih uvoznikov odloča pač zanje. O tem priča podatek poslovne skupnosti Jugoslavija film, ki ugotavlja, da so se povprečne cene za odkup pravic predvajanja v letu 1981 v primerjavi z letom 1980 zmanjšale, in sicer od poprejšnjih 7.984 US $ na 7.600 US $. Pri tem pa je znašala povprečna cena odkupa licenc za filme, ki jih je uvozil Vesna film, kar 10.792 $. Tudi v tem je dokaz nadpovprečne ravni Vesninega programa.

Ob vseh negativnih opazkah na račun jugoslovanskega kinematografske situacije pa je leto 1981 prineslo Vesna filmu tudi nenadejan preobrat. Kakovostna programska politika se je vendar začela obrestovati. Če je Vesna štiri leta poprej s svojo prodajo (in ustreznimi prihodki) stagnirala, saj je potekal izrazit konkurenčni boj med filmsko prometnimi organizacijami (na način komercializacije in nenehnega slabšanja uvoženega kinematografskega repertoarja), pa se je v letu 1981 prodaja nenadnoma »odprla«, dosegla 31.896.676 dinarjev skupnega prihodka ter kar za 13,9 % presegla planirani znesek. Pri tem je največji (kar petdesetodstotni) skok glede na poprejšnje leto naredilo zagrebško predstavništvo, ne veliko manjšega pa tudi beograjsko. Vendar »rastoči podatki« niso absolutni. Filmi, ki jih je Vesna odprodala v prikazovanje, so v letu 1981 realizirali manj terminov kot v letu poprej – in manj kot so jih načrtovali: le 9.416 izmed 10.000 načrtovanih. Ni sicer prišlo do zmanjševanja števila kinematografov, ki so zainteresirani za Vesnin program (torej za relativno kvalitetno filmsko ponudbo), pač pa do zmanjševanja števila predstav, ki jih doživijo posamezni filmi te in takšne kategorije. To dejstvo pa pozitivne prihodkovne trende spet razgrinja v nekoliko drugačni luči. Padajoče število terminov kljub ugodnim poslovnim rezultatom resno opozarja na stanje v jugoslovanski filmski kulturi. K rastočim prihodkom so namreč levji delež prispevale šestdesetodstotno zvišane povprečne cene programa, oprte – vsaj deloma – na približno dvajsetodstotno zvišane cene kino vstopnic.

Vsaka izmed distribucij (tudi Vesna film) posluje s filmi, ki imajo večletno pravico predvajanja. Vesna je v letu 1981 poslovala s 111 filmi. Daleč najbolj odmevni so bili filmi s programa tekočega leta, kar je nasploh »zakonitost« prometa s filmi. Z njimi je Vesna dosegla 59,7 % celotne najemnine v letu 1981; filmi izza leta 1980 so bili v najemnini udeleženi z 21, 9 %, ostali, starejši filmi pa le z 18,4 %. Te številke povedo, da so najemniki starejših filmov pač manjše kinematografske organizacije, glavnino celotnega prometa pa krijejo – z najemanjem tekočega programa – veliki kinematografi v mestnih centrih. Vesna film beleži deset največjih kupcev, ki so v njegovi celokupni najemnini udeleženi kar s 43,5 %.

Indikativen je sklepni odstavek Vesninega poročila: »Zlasti zaskrbljujoče je nadaljnje padanje terminov. Preveliko število ponudnikov filmov je povzročilo tudi spremembe v obnašanju do kupcev ter spodbudilo nove načine konkurence, ki ni bila vedno v korist kinematografiji. Na tržišču je nastal popoln kaos in medsebojni dogovori niso obrodili sadov.«

V letu 1982 se utegne stanje še precej zaostriti. Devizne kvote se zmanjšujejo (v okviru slovenske samoupravne interesne skupnosti za ekonomske odnose s tujino so uvozu filmov – konkretno Vesna filmu

že ob izteku prvega polletja odškrnili 30 % od poprej predvidenih sredstev za realizacijo programa 1981, ker pa tudi dotok deviz – zavoljo neizpolnjenih izvoznih načrtov slovenskega gospodarstva – ni tolikšen, kot so pričakovali, utegne priti še do nadaljnjega krčenja zneska, kar bo število uvoženih filmov močno zmanjšalo. Tudi Vesna film, kot še prenekatera jugoslovanska distribucijska hiša, se utegne zavoljo tega znajti na robu svojih poslovnih možnosti.

Zastavi se seveda vprašanje, ali bo nemara prav ta in takšna programsko-poslovna eksistenčna stiska jugoslovanske filmske uvoznike naposled vendarle pripravila k medsebojnih povezavah, za kakršne so bili vse doslej gluhi. Prav ljubljanski Vesna film je zaman pozival k dogovorom, k sklepanju samoupravnega sporazuma in ne nazadnje tudi k medsebojnemu poslovnemu povezovanju, denimo k temu, da bi se za nakup tega ali onega »zahtevnejšega« filma »združili« dve ali tri distribucije, »zložili« denar in si nato – glede na svoje deleže – tudi delili izkupiček. Možnosti je zagotovo več, le da niso izrabljene. Vrsta znamenj namreč kaže, da bi bilo potrebno tako uvoznike kot prikazovalce filmov moralno in materialno spodbujati k izdatnejšim programskim korekturam v prid umetniške kakovosti, med drugim tudi prek finančnih prispevkov s strani kulturnih skupnosti. Teh in takih prispevkov bi morali biti bodisi uvozniki bodisi kinematografi deležni predvsem za filme, ki bi ostajali po izteku jugoslovanske pravice predvajanja deficitarni. Do takšnih ukrepov pa bi bilo mogoče priti samo prek temeljitega medsebojnega dogovora vseh jugoslovanskih nosilcev prometa s filmi ter prek njihovega integracijskega povezovanja, saj razdrobljenost njihovega delovanja, kot ugotavljamo že vrsto let, zares presega vsako razumno mero.

Je torej stiska, v katero je zašel ne le kakovostni, pač pa tudi komercialno usmerjeni filmski uvoz, zadosten razlog za spoznanje, da »vrtičkarstvo«, v kakršnem se je večina doslej počutila najbolje, ne omogoča nikakršnega izhoda več? Dolga leta se je namreč reproduciralo stanje, ki je bilo deležno nedvoumne družbene kritike. Ta pa ni zmogla sprememb. Nosilce dogajanja na področju filmskega uvoza in reproduktivne kinematografije sploh je sicer neprenehoma opozarjala na nujnost preobrazbe medsebojnih odnosov in ravnanja, vendar so bila njena opozorila bob ob steno. Glede na to so prišli v prvi plan celo pozivi, naj red na tem področju s svojo »avtoriteto« vzpostavijo družbenopolitični organizmi, predvsem socialistična zveza, a tudi do tega ni prišlo. Tako so se vztrajno in nezadržno uveljavljali negativni trendi, katerih neizogibna posledica je bilo kakovostno padanje jugoslovanskega filmskega uvoza in hkrati z njim filmskih sporedov v celokupni mreži jugoslovanskih kinematografov. Medtem pa je kriza segla tako daleč, da postajata nadaljnji obstoj in reproduciranje obstoječega »nereda« ne le idejno, temveč tudi gmotno-organizacijsko nevzdržna. Obstaja torej realno upanje, da se bo iz »razvalin« jugoslovanske filmske uvozne organiziranosti (organiziranosti!?) po logiki stvari moral roditi nov, prerojen sistem, oprt predvsem na kulturne funkcije filmskih »oken v svet«, se pravi – na uvoz najboljših, najbolj zanimivih, za občo družbeno rabo in jugoslovansko povezavo s kulturami drugih narodov najbolj relevantnih filmov.

Kajti znašli smo se na najnižji možni stopnici, na točki, od koder ni druge poti kot vnovična pot navkreber.

kritika

Poštar zmeraj zvoni dvakrat

(The Postman Always Rings Twice)

scenarij: **David Mamet po romanu** J. Caina
režija: **Bob Rafelson**
fotografija: **Sven Nykvist**
scenografija: **George Jenkins**
kostumografija: **Dorothy Jeakins, Tony Faso, Eric H. Sandberg Mina Mittelman**
glasba: **Michael Small**
igrajo: **Jack Nicholson, Jessica Lange, John Colicos, Michael Lerner, John P. Ryan, Anjelica Huston, William Taylor**
proizvodnja: **Lorimar/Northstar International Picture/ CIP – Europaische Trehand AG., ZDA, 1981**
distribucija: **Gold Film**
jug. distribucija: **Kinema Sarajevo**

Roman Jamesa Caina *Poštar zmeraj zvoni dvakrat* (nekoč je v prevodu izšel tudi pri nas, v zbirki Prešernove družbe) je gotovo dober izziv za cineaste (leta 1946 ga je že ekraniziral Tay Garnett) ne le zato, ker je izvrstna kriminalka, marveč tudi zaradi tega filmsko tako privlačnega stavka: »tedaj sem jo zagledal . . . ona me ni videla« – stavka, ki že kar na začetku romana zastavi artikulacijo pogleda, želje, fatalnosti in pulzije smrti.

Frank Chambers, ki nastopa v romanu v prvi osebi, je zagledal Grkovo ženo Coro, in vtis je bil tako močan, da ga je – sicer nezadržnega potepuha – priklenil na Grkovo obcestno gostilno in popravljalnico avtomobilov. Frankova usoda potepuha bo začasno odstavljena; umaknila se bo fatalnosti erotične želje, tako silne, da bo terjala Grkovo smrt – in to dvakrat, ker se prvič umor ponesreči, ponovitev zločinskega dejanja pa je nespodbiten dokaz fatalne ljubezni. Da taka ljubezen ne more brez smrti, se potrdi še po vrnitvi iz zapora, kjer je Frank Coro izdal (ji naprtil zločin), vendar so ju advokatske in zavarovalniške mahinacije razrešile vsakršne krivde.

Zdaj, ko sta spet skupaj, ju nadleguje tako Frankova izdaja kot dejstvo, da je ljubezen plačana s smrtjo; zato bo še enkrat – s Corino smrtjo, in to prav v trenutku, ko se obema zazdi, da sta se spet ujela (seveda v past želje): Frank si je obenem prizadeval, da bi se ujela tudi z avtom na cesti, kjer je Cora z glavo udarila ob kamen.

Bob Rafelson, ki se ga ni težko spomniti po filmu *Pet lahkih komadov,* se je dobro izognil tistim čerem romana, ki se kažejo v vlogi naključij, prek katerih se fatalnost ravno manifestira ter tako – če zvoni poštar dvakrat – trikrat ali štirikrat pozvoni na vrata realnega. Rafelson se torej nikoli ne trudi s prikazovanjem detajlov tistih situacij, kjer fatalnost spleta niti naključij. To izogibanje se je razvilo v pravo fobijo pred pojasnjevalnimi prizori in splošnimi plani, verjetno zato, ker Rafelsona ni zanimala kriminalka, marveč strasten odnos med obema osebama. In tu je bistveno to, kar se odigrava med njunima pogledoma: Frankov (Jack Nicholson) topi, prazen, nekoliko somnambulen pogled je že od prve sekvence ujet v privlačnost Corinega (Jessica Lange) izzivalno erotičnega pogleda, ki zre spod pramenov las. In kot je igra pogledov ena glavnih figur klasičnega filma, se tudi erotizem drži nekaterih klasičnih pravil, ki so ljubezensko razmerje in spolni odnos zmeraj raje malo prikrivala in potiskala v nevidnost, odsotnost (v prostor zunaj kadra), da bi povečala njegov imaginarni pritisk. Zato je treba omeniti prvo erotično sceno, ki je lep primer mešanja klasičnega in modernega filma: če se namreč modernost dokazuje v filmanju nasilnosti tega prizora in še posebej po tem, da z naglim bližnjim planom prilepi gledalčev pogled prav tja, kjer se je klasični film igral skrivalnico – to je med ženska bedra in spodnje perilo – pa na tem mestu znova oživijo pravila klasičnega erotizma, in sicer z igro rok: Corinih in Frankovih rok, ki se spodrivata v seganju po užitku ter v tej vabeči poziciji priženeta erotizem do visoke napetosti.

Kljub temu film na koncu ne zapusti močnejše sledi, morda prav zato, ker je skušal rešiti svojo modernost z navajanjem klasičnega, kar je lahko dobro uspelo v uprizarjanju strastnega odnosa med osebama. Očitno je moral zategadelj zanemariti tiste odlomke, ki bi lahko bolje ustrezali sodobnosti – tj. odlomke, kjer gre za odnos pravniške manipulacije z obema osebama.

Zdenko Vrdlovec

Zadnji val

(The Last Wave)

scenarij: **Peter Weir, Tony Morphett, Petru Pepescu**
režija: **Peter Weir**
fotografija: **Russel Boyd**
glasba: **Charles Wain**
montaža: **Max Lemon**
igrajo: **Richard Chamberlain, Olivia Hamnet, David Gulpilil**
proizvodnja: **Hal James McElroy, Avstralija, 1977**
distribucija: **Eurocopfilms**
jug. distribucija: **Kosovafilm**

Zadnji val ni tipičen predstavnik zadnjega vala ameriških srhljivk. To se izkaže, če ga primerjamo s standardnim produktom tega vala, ki je bil na sporedu istega ljubljanskega kinematografa dober mesec poprej, s *Krvavo plažo* (The Blood Beach) scenarista in režiserja Jeffreya Blooma.

Filma imata dovolj opaznih skupnih značilnosti. Najprej seveda tematski okvir, ki je za zdajšnji stadij zgodovine filma kot oblike »množične kulture« kar simptomatičen: dotlej ubrano živeči skupnosti zapreti zunanja grožnja (pod peskom zakopana vesoljska pošast v *Krvavi plaži,* obet vodne stihije v *Zadnjem valu*). V obeh primerih se grožnja najavi že v prologu (pošast se zakoplje v pesek že v prvih sekundah filma, neurje z jasnega neba na šolske otroke v vasici sredi Avstralije, kjer sicer v tem času nikoli ne dežuje, je metafora in anticipacija učinka, ki se bo skozi pripoved proizvedel drugje, na pravem prizorišču katastrofe). Še preden pripoved steče, gledalec vé za karakter nevarnosti, neznane so mu le njene posledice.

Ni mu treba biti, kot pri mnogih »klasičnih« grozljivkah, nenehno na preži pred presenečenjem, ki ga bo ustrašilo iz kakega temnega kota; če bi že morali opredeliti tisto nelagodno občutje, spričo katerega je mogoče za tovrstne filme tolerirati označbo »grozljivke«, bi raje rekli, da gre za *tesnobo.* Tesnobo ne nazadnje ob tem, da agonisti, kot se zdi, nikakor »nočejo« dojeti razsežnosti grožnje, ko pa se končno spopadejo z nevarnostjo, se pustijo zapeljati v happy end, ne vedoč, da nevarnost še ni bila tolikanj realna, kot prav ta hip (podzemna pošast je bila resda razstreljena, a iz njenih »trosov« jih je zraslo stotero in zdaj, tako rekoč *po* koncu, ko so na platnu že imena sodelujočih, je videti, kako se udira pesek pod nogami stotin tistih, ki bodo zdaj zdaj žrtve pošasti) . . .

Obema filmoma skupna je še ena razsežnost, ki jo sicer lahko imamo za detalj, brez katere pa srhljivki ne bi bili tesnobni. Obakrat namreč pride do uprizoritve metaforične fraze kot dobesedno vzetega realnega dogodka: pošast v votlini pod plažo žrtve za noge potegne v pesek, tako da je videti, kakor da se dobesedno *vdrejo v tla:* katastrofa se napove dobesedno kot *strela z jasnega.* »Udobeseditev« metafore v filmu sicer ni novost in tudi ne učinkuje nujno tesnobno. Z njimi so nas razveseljevali npr. v *Flying High* (v Sloveniji hit pod neprepoznavnim naslovom *Ali je pilot v letalu?*). Ko je nekdo v filmu rekel: »The shit hit the fan« (popularna fraza z dobesednim prevodom »drek je priletel v ventilator« – gre seveda za »smrdečo« zadevo, ki je bila doslej prikrita, zdaj pa je prišlo do točke, ko je eksplodirala v škandal), smo na platnu hkrati videli, kako je v resnici priletel v ventilator drek. Nekoliko imbecilni komični efekt je bil dosežen s tem, da je bila realizacija metafore navržena kot brezpomenski dodatek smiselnemu dogajanju, znotraj katerega je smiselno in na sebi sploh ne komično funkcionirala izrečena fraza. Frazi iz tu primerjanih filmov pa imata kot realizirani ne le konstitutivni vlogi, pač pa igrata takšni vlogi zato, ker sta metafori *nemogočega dogodka.* Fraza »izginil je, kakor da se je v zemljo vdrl«, za katero stoji obči kontekst »naravnega jezika«, z lastno nemožnostjo dobesednega pomenjanja meri na nemožnost, da bi si uspeli predstavljati, kam je oni izginil. O tem ne moremo vedeti ničesar – razen tega, da se zagotovo ni mogel vdreti v zemljo. Če v neki fiktivni realnosti nekoga ubije drobec meteorja, je to črni humor ali teater absurda, nikakor pa ne srhljivka. Dobesedna realizacija metafore nemogočega dogodka je nemogoč dogodek na kvadrat, saj udejanji tisto, česar ni mogoče udejaniti, če naj bo sploh mogoče v realnosti razlikovati možne dogodke od nemožnih. V tem primeru *niti to* ni mogoče – naleteli smo skratka na realno/nemogoče. »Mogoča« je le še psihoza in te v srhljivkah zadnjega vala res ni težko najti.

Krvava plaža je standarden produkt prav po svojem ideološkem zastavku: povnanjena nevarnost sicer razcepljeno družbo »drži skupaj« kot homogeno celoto, še več: v podobi idealnega para jo celo ponovno *spravi* skupaj in ni naključje, če prav onadva odkrijeta skrivališče pošasti, saj je skrita prav na kraju, kjer sta se igrala še kot nedolžna otročiča . . . Če pošast ni bila dokončno uničena, se glasi pouk, ni bila zgolj zato, ker skupnost ni bila organizirana po vzoru idealnega para; manjkalo je medsebojnega zaupanja in sodelovanja, predvsem pa prepričanja v obstoj pošasti. »Pasivni«, zgolj opazovalni odnos gledalca do agonistov, ki »nočejo spregledati«, je nujen za socialno integrativno funkcioniranje filma, saj ga prav to, da se v filmu s sovražnikom *ne* opravi, kondicionira, da ga bo iskal *zunaj* filma in ga zaznal *kot pošast.*

Zadnji val preobrne ta ideološko samoumevni postopek povnanjenja nevarnosti. Rušilni val sicer najavlja skoz ves film poleg obveznih »za ta letni čas nenavadnih« ploh tudi vrsta znamenj, ki so v dogajanje dvojno vpisana: na ravni neposrednega dogajanja so bolj ali manj obstranski in nedolžni rekviziti in okoliščine, ki pa ne pozabijo v sleherni sekvenci na ta ali oni način asociirati *vode.* Če pogled ne zajame slučajno pipe, zajame škropilnico, če ne škropilnice, vsaj brisačo ali dežnik; vrač, ki pride na obisk, pije vodo; do svetega kraja domorodcev se pride po kanalizaciji; zločin, katerega domnevne storilce bo branil advokat Burton, glavni junak, se zgodi v bližini točilnice in preiskovalni sodnik, ki zaslišuje točaja kot pričo in mu pri zadevi nekaj ni všeč, »povsem naključno, raztreseno« prav tedaj, ko si mrmra, da tu nekaj ni v redu, brklja po curku vode, ki teče iz pipe. A že ta posnetek kaže, da je grožnja vala tu le ozadje, ki specifično »obarva« gledavčevo dojemanje dogajanja, vendar pa ne posega vanj.

Popolnoma centralna figura pripovedi je advokat David Burton: uspešen, ugleden, priljubljen, zadovoljen (ima ljubečo ženo, dve ljubki hčerkici in simpatično hišo na robo mesta). Prevzame obrambo skupine domorodcev, ki so obtoženi, da so v pretepu ubili tovariša (gledavci smo tu spet v položaju vedočih, saj smo videli, da ga je zaradi kršitve tabuja s smrtjo kaznoval čarovnik Charlie, ki ga poznamo že iz prvega kadra filma kot slikarja na skalo, ki je napovedal grožnjo, v teku filma pa se razkrije kot Burtonov močnejši antipod, saj je zastopnik Zakona plemena, ki zaobsega skrivno vednost ne le o katastrofah bodočnosti, ampak predvsem *o nas samih,* kolikor smo mi, beli Zahodnjaki, tisti, ki smo, kot naš poznavalec zakona, Burton, *pozabili, kako se sanja*). Ne morejo mu povedati, kaj se je z umrlim zgodilo, ne da bi kršili svoj Zakon, hkrati pa vztrajajo, da niso krivi. Burton, ki njihovega predstavnika Chrisa vnaprej sanja, se je prisiljen zaplesti v stvar. Preko Chrisa se seznani s Charliejem, ki se nenavadno zanima za Burtonove prednike in po vrsti pripetljajev, med katerimi se Burton sporeče s poklicnimi kolegi, ki nočejo verjeti, da v velemestu še obstojajo plemena, se v iskanju resnice o samem sebi odtuji ženi in otrokoma ter končno izgubi obravnavo, ker obtoženci pač ne morejo govoriti resnice – po vsem tem Charlie odkrije, da je Burton, ki je v sanjah sposoben videti bodočnost, pravzaprav *Murkurul,* duh z vzhoda, ki napoveduje katastrofo. V sklepnem delu se s Chrisovo pomočjo odpravi na prepovedan sveti kraj, kjer naj bi odkril resnico o prihajajoči katastrofi, ki grozi de facto, torej »objektivno« uničiti svet, ki se mu je »subjektivno« skoz odkritje, da on ni on, amapk govoreče orodje tujega, nerazumljivega Zakona, *že* porušil. Odkrije seveda, da so domorodci vse čudeže, ki so v zvezi z vodo v filmu bili in bodo, vnaprej napovedali, in prav, ko se méni poučiti še o datumu katastrofe, ga zmoti Charlie, varuh Zakona, in Burton ga je prisiljen ubiti, nakar po dolgih blodnjah najde pot iz podzemlja in na mirni peščeni obali poklekne v vodo, da bi si, spet on sam, umil obraz. Očiščen, v pozi vernika, se zazre – v pravkar prihajajoči rušilni val. V zadnji sekundi, ko je val že zasenčil njegov prej od sonca obsijani obraz, zapre oči – pomirjen z Resnico?

V *Zadnjem valu* gre torej, obratno od standarda, za to, da tisto, kar se sprva dozdeva kot docela zunanje muhe narave, *temeljno zadeva nas same.* Hkrati bi Weiru morda očitali, da je ta pravilna pot mistificirana z dvema drugima zablodama. Prva bi bila pogosta ideološka utvara, da za razliko od Evropejcev (in seveda Američanov), ki da so se odtujili vsakršni pristnosti, neposrednosti itn., primitivci »od nekdaj« ohranjajo *skrito vednost,* ki je končno tista zadeva, od katere smo se predvsem odtujili (na Burtonovo vprašanje, kaj pomeni, pripadati plemenu, odgovori njegov »vodnik« Chris: »Vedeti stvari. Skrivnosti.«). Skrita vednost je performativna, neprenehoma učinkujoča na nas in prav v tem naj bi se razlikovala od vednosti antropologov o istih rečeh: ti »vse to vedo«, toda njihova vednost je nepraktična kakor botanikovo razlikovanje vrst istega rodu, ne da bi npr. vedel, katere izmed vrst imajo zdravilni učinek in katere ne. Drugi očitek bi morda bil, da osredotočenje na Burtona mistificira dejanska družbena nasprotja, predvsem zapostavljenost avstralskih domorodcev, v individualni konflikt.

Toda ideološki mehanizmi, ki tu učinkujejo, učinkujejo ravno *na individue.* Če domorodci nasproti Burtonu, ko pravi, da so ljudje vendar *nad* Zakonom (naj torej obtoženci kršijo tabu in povejo, zakaj je njihov tovariš umrl), vztrajajo, da so ljudje samo *učinek Zakona* prednikov, namreč nikakor ne gre banalno za to, da bi »divjaki več vedeli (o civilizaciji) od nas«. Zaključno soočenje z realnim, ko za Burtona zmota porodi resnico in zmaga poraz (v votlini ni zvedel za datum katastrofe, a se je rešil domorodca/»končno na varnem« se je s katastrofo neposredno soočil in se s tem potrdil kot Murkurul), pogled na strahotni val, je pokazano skozi *fish-eye.* Kolikor vztrajamo pri dobesednosti te »izjave«, uvidimo, da je »končna Resnica« ugledana z *ribjim* očesom, se pravi, *že iz vode,* iz perspektive *utopljenca.*

Če je tako, pa katastrofa ni nekaj, kar bo šele prišlo v tej ali oni fikcijski realnosti, ampak prikrita resnica moža zakona *z začetka* filma, uspešnega, uglednega, priljubljenega, zadovoljnega; z ljubečo ženo, dvema ljubkima hčerkicama in simpatično hišo na robu mesta – in z môrami, ki ga kdaj pa kdaj tlačijo in jim ne ve razloga . . .

Jože Vogrinc

Krvava plaža

(Blood Beach)

scenarij: **Jeffrey Bloom**
režija: **Jeffrey Bloom**
igrajo: **David Huffman, Mariana Hill, John Saxon,**
proizvodnja: **ZDA**
jug. distribucija: **Kinematografi Zagreb**

Na prvi pogled se zdi, da je zaplet in razplet zgodbe v filmu *Krvava plaža,* (Blood Beach) preprosta reprodukcija standardnega postopka novejših ameriških grozljivk. Notranja razcepljenost Družbe je povnanjena v poosebljeno Zlo, ki od zunaj ogroža celovito, dobro, naravno skupnost. Gre za to, da Zlo lokaliziramo in ga preženemo, na koncu pa smo redno opozorjeni, da smo se izmazali le tokrat in da bo Zlo znova usekalo nekje drugje, kjer ga ne bomo pričakovali. Prav to se zgodi v *Krvavi plaži:* na plaži, tem zgledu kraja, od koder je pregnano neskladje, mestu oddiha od vsakršnih tegob, se pod peskom skrije pošast iz vesolja, ki hrusta svoje žrtve tako, da realizira metaforo: žrtvi *zmanjka tal pod nogami, pogrezne se v zemljo.* Pošast je naposled identificirana, razstrelijo jo na tisoče koščkov. A prav zdaj, tako rekoč potem, ko se je štorija že razpletla, se prepričamo gledalci o tistem, česar se osebe v filmu seveda ne smejo zavedati, kar pa je znanstvenik, ki mu niso verjeli, napovedal: pošast se je regenerirala, iz ene se jih je razvilo na tisoče, ko se film izteče, se bo začel pokol . . .

Do tod vse po pričakovanjih. A kar je zanimivo, je prav skrajno *ostajanje pri pričakovanem,* verjetnem, *gledalcem* filma vseskozi očitnem. Ni sledu o tem, da bi morali Zlo šele odkriti ali da bi nas z menjavanjem kadrov postavljali izmenoma zdaj v pozicijo žrtve, zdaj v pozicijo preganjalca. Nasprotno: to, kako pošast priplava sredi noči iz vesolja in se zakoplje, vidimo, že preden se film začne odvijati. Ves čas smo gledalci v poziciji *tistega, ki ve,* kaj se v resnici dogaja. Zato bi pravzaprav za *Krvavo plažo* morali reči, da je kot grozljivka neuspešna, če naj bi povzročilo grozo v filmu tisto, kar nas pričakovanju nakljub *preseneti.* Dobre grozljivke, uspele grozljivke – tako rečemo tistim filmom, kjer Zlo, tisto Grozno, nastopi na mestu, kjer ga ne pričakujemo. V novejših grozljivkah ima ponavljanje scen iz »klasičnih«, »starih« grozljivk ravno obratno funkcijo od tiste, ki jo je imela ista scena v »klasični« grozljivki, v originalu: če je šel tam kdo ob dramatično stopnjujoči se glasbi kradoma po stonicah, pa ga je nenadoma nekaj izza vidnega polja gledalca mahnilo po glavi, je bilo to grozo vzbujajoče presenečenje. Kadar pa vidimo podobno sceno v novejših grozljivkah, ima funkcijo, da se naše pričakovanje izneveri: ta, ki se vzpenja, je *ne bo* dobil po betici v tem na videz dramatičnem trenutku, ampak raje nekoliko pozneje, ko bomo mislili, da je že na varnem. Prevladujoče občutje ne le v *Krvavi plaži,* ampak še v celi kopici novejših ameriških grozljivk, in sicer ravno v tistih »slabših«, npr. *Manitu* ali *Poletje strahu,* ni več tesnobno pričakovanje presenetljive groze, temveč *nelagodje* ob tem, kako osebe v filmu *nikakor nočejo sprevideti, kaj jim grozi.*

Na tej točki se moramo ustaviti. Kaj pomeni *razdalja* med gledalcem in osebami v filmu, omogočena z razliko med gledalčevo domnevno *vednostjo* in protagonistovo *nevednostjo* oziroma slepoto glede karakterja nevarnosti, ki ga ogroža? Onemogočena je *neposredna* identifikacija med gledalcem in dogajanjem na platnu. Vendar, kot bomo takoj videli, s tem še ni rečeno, da je gledalec spričo tega kaj bolj na varnem.

Osebe v filmu, soočene s tem, da jim nekakšno Nekaj pred nosom skuša povleči pod zemljo njihove bližnje in daljne, seveda postavljajo hipoteze o tem, kaj naj bi to Nekaj bilo. Slišimo hipotezi, ki se zdita stvarni in umeščata nevarnost v Drugo na polju Družbenega: stara norica trdi, da žrtve mori seksualni razvratnež. Policist Royko ugiba, da bi to lahko bila nacistična stranka ZDA. Oboje sta mnenji, ki ju imamo v tako imenovani zunaj filma obstoječi realnosti za povsem verjetni. Poanta filma je seveda v tem, da gledalci *že vemo,* za kaj *v resnici* gre in vemo, kako *absurdna* so ta mnenja. Kakšen seks neki! Nacisti da so tisti, ki nas ogrožajo? Dajte no mir, kaj ne vidite, da so to *pošasti?* Tisti, ki filmu popolnoma spontano, ne da bi o tem kaj razmišljali, »vejo«, da je morila pošast, so teenagerji s plaže. Nasproti njim šef policije zmotno nastopa z aksiomom: odrasli ne verjamejo v pošasti. Ob tem naj mimogrede omenimo, da bi bilo zanimivo kdaj posebej obdelati zanimivo tendenco v nekaterih novejših filmih ne glede na žanr, da pripisujejo nemogočo vednost o užitku *mladim.* Ne velja, da bi bili najbolj desni tisti filmi katastrofe, kjer ni možnost, da bi bilo Zlo družbi notranje, niti nakazana. Nasprotno, *Krvava plaža* je prepričjivo desni film prav zato, ker je možnost, da prihaja nevarnost iz družbe, evocirana in hkrati zavržena kot absurdna. Na neki drugi ravni je družbeni konflikt v filmu celo ves čas navzoč: gre za nasprotje med policaji, ki opravljajo svoje delo, kakor pač vejo in znajo, žal so pač preveč realisti, da bi verjeli v pošasti, in med politiki, ki ves čas zahtevajo od policije rezultate, a namesto, da bi jim pomagali z denarjem in moralno, jih gnjavijo in sumničijo, ter se skušajo vmešavati v njihovo delo.

Obča resnica tovrstnih filmov, da v njih uprizorjeni prihod Tujka, Nezemljskega bitja funkcionira kot povnanjeni sovražnik, ki Družbo *drži skupaj* s tem, da se vsi ljudje družno borijo proti skupni nevarnosti, je v našem filmu še metonimično ponovljena in prav to mu daje specifično poanto. Pošast *dobesedno* spravi ponovno skupaj idealni par, ki se je bil pred leti razšel, ki pa se bo po zaslugi pošasti spet združil: pošast namreč pohrusta njej mamo, njemu pa nadomestno ljubico in tako odstrani ovire, ki so bile napoti temu, da se ponovno najdeta. Če vemo, da je prav njima tudi dano *najti* pošast in to v zapuščeni kleti, prav na mestu, kamor se vrneta iskat kraj izgubljene ljubezni in hkrati nedolžnega otroštva, tedaj tudi vidimo, da je »zunanji« kraj, kamor je umeščena pošast, pravzaprav najbolj »*njun*« kraj. V tem je film subverziven nasproti samemu sebi. Nasproti policajem v filmu, ki nevede v trenutku, ko mislijo, da so se znebili pošasti, pravzaprav omogočijo, da bo prihodnjič pod peskom skritih tisoč takšnih pošasti, je idealni par *model,* po katerem naj družba gledalcev funkcionira, če naj se spoprime s pošastmi: gledalci namreč točno vidimo, kaj je bilo krivo, da so se policaji zajebali: premajhna budnost, premalo medsebojnega zaupanja, premalo pristne človeške topline, kakršna je vladala med plavalnim mojstrom in slikarko. No, in tu je več kot učinkovito nadomestilo za neposredno identifikacijo gledalcev z osebami v filmu: prav preko distance do njihove nevednosti in nečuječnosti, prav preko tega, da si bodo gledalci rekli, saj so si bili sami krivi, ker niso verjeli v pošasti, se bo proizvedel *presežek* filma. Pošasti, s katerimi ni bilo opravljeno v filmu, se bojo *povrnile v realnem.*

Jože Vogrinc

Velika igra

(Big Game)

glasba, scenarij, režija in glavna vloga: **Max H. Boulois**
fotografija: **Antonio Ballesteros**
igrajo: **Nsue Kwan, Robert Buady**
proizvodnja: **New Era Prod., ZDA, 1980**
jug. distribucija: **Morava film, Beograd**

Kar takoj na začetku: naivno bi pač bilo nasedati »nesporazumom«, kakršni se lahko porodijo in se tudi porajajo ob filmu *Velika igra.*

Naivno ne samo zaradi apriornih mnenj, nekaterih naših filmskih krogov, da avanturistični oziroma akcijski film pač ni »vreden« kakršne koli omembe oziroma da so govorjenja vredni samo t. i. »umetniški« filmi – pri čemer pa je že ta »umetniškost« oznaka, katere beseda film ne vzdrži in jo zavrže že za naslednjim vogalom, ali bolje: prav zaradi te »umetniškosti«, ki povečini predpostavlja totalno fikcijo, se govorjenje o filmih ujame v svojo lastno past, past, ki se zapre nad njim in ga potegne v začaran krog lastne želje in njene ne-izpolnitve, torej začarani krog, v katerem je prav ta neizpolnitev želje vedno znova očitana filmu, pa je tako le-ta vedno znova tisti, ki potegne »ta kratko« – pa najsi je že kakršenkoli!

Naivno torej ne samo zaradi pravkar povedanega, pač pa predvsem zato, ker že edini možni prevod naslova filma, ki se v izvirniku glasi BIG GAME, s svojo večpomenskostjo izniči razliko, ki v angleščini

obstaja med izrazom »PLAY« in pa »GAME«: slovenski »IGRA« namreč povleče za seboj tako konotacijo z »igro v širšem smislu besede, torej igro kot zabavo«, ki jo prvotni naslov izpostavlja, kot tudi konotacijo z »igro kot IGRANJEM NEČESA, NEKOGA«!

Če BIG GAME torej izpostavi pravi pomen, potem slovensko naslavljanje naredi prav obratno: skozi sam film izpostavi prav »PLAY«, s tem dodatno obremeni filmsko zgodbo in, kar morda zveni paradoksalno, razbremeni film kot celoto; ne nazadnje pa s svojo ustreznostjo to slovensko naslavljanje čisto nezavedno dokaže plodnost slovenskega jezika, kar bo marsikaterega »gorečneža« pač močno veselilo.

Velika igra se namreč izkaže kot igra igre, kot film ne toliko o filmu kot celoti, pač pa bolj kot film o posameznih elementih filma: ni namreč zgodba o izdelavi drugega filma, kar smo imeli priložnost že sto in stokrat videti, pa nam je bilo vedno znova jasno, da je podvajanje, potrojevanje itd. fikcije bilo še vedno (znova) v škodo predvsem tistemu prvotnemu-osnovnemu filmu, ki je želel uprizoriti svoj lastni produkcijski proces in »umetniške« dileme, pa se je zmeraj spet ujemal v te podvojitve in ni bil več sposoben zlesti ven.

Zgodba *Velike igre* je namreč nepomembna, je samo podlaga, na katero se lepijo elementi akcijskega filma in zato nam je pač vseeno, če je morda režiser poskušal narediti nekakšen črnski filmski pandan belim superkifeljcem, detektivom, junaškim raziskovalcem tatvine sosedove mačke in kar je še podobnih mož:
Velika igra, deklarirana kot akcijska drama, je akcijski in pustolovski film prav toliko, kolikor tematizira elemente vseh teh filmov o belih super-vohljačih, in prav ti elementi, vedno znova izpostavljeni ter spet zbrani v celoto (ki pa je zmeraj nanovo razbita in spet spajana) so tisto, kar »moti« oziroma, kar nas morebiti lahko privede do mnenja, da je »film zanič«.

Tako ima npr.: glavni junak filma (igra ga Max H. Bulois, ki je tudi režiral to zadevo) sicer kožo črne barve, vendar pa v tem filmu *prav posebej,* kar spet zveni paradoksalno, IGRA ČRNCA: njegovo obnašanje, njegova hoja, njegov način govorjenja, mimika obraza in kar je še takega, izpostavljajo frazeologijo (pri tem seveda ne mislimo samo na besedno frazeologijo) tipičnega črnca iz tipičnega ameriškega akcijskega filma – ne igra torej osebe, ampak TIP! – tisti tip, ki je prav zaradi svoje »tipične« dobrodušne simpatičnosti gledalcu všeč, vendar pa zaradi te svoje tipiziranosti, ki vzpostavljam razliko med njim in filmskim belcem, tudi diskriminiran, vedno zreduciran!

Jezik, ki ga uporabljajo osebe *Velike igre,* je seveda angleščina, ali bolje: amerikanščina – vendar pa je to do pretiravanja priveden način govorjenja prej omenjenih tipov akcijskih superuspešnic, pri čemer pa ni izvzet niti nepogrešljiv element tega žanra: jedki, cinični humor: s svojo intonacijo, mimiko in vsem ostalim, kar sodi zraven, je to namreč mehaničen, robotičen govor in niti ne poskuša biti tisti t. i. »živ jezik«.

Zaradi tega maloprej omenjena »motečost« pride do izraza predvsem v govornih delih, vendar pa je tu še en »govor filma«, ki se prav tako ne drži ustaljene prakse svojega medija: glasba namreč niti ne poskuša ilustrirati razpoloženja, ponazarjati trenutne situacije oziroma dogajanja: vedno znova smo prevarani, ko je tiha takrat, ko bi morala biti po naših pričakovanjih živahna, hrupna in obratno.

Pa tudi skozi nelogičnosti dogajanja samega, skozi način junakovega spominjanja na pretekle dogodke, *Velika igra* dokazuje, da je *v resnici igra,* igra vsega najbolj tipičnega, kar akcijski film premore – je torej igra z gledalcem in njegovim pričakovanjem veliko bolj kot pa (če uporabimo prvotni pomen naslova) igra z junakom znotraj samega filma – z gledalcem, ker ga popačenost vsakega posameznega vseh elementov in tudi vseh skupaj kot celote postavlja neprestano izven svoje fikcije, mu dokazuje, da »to ni res« – in ne, kot npr. v večini grozljivk, kjer si *gledalec sam* dokazuje neresničnost dogajanja – obenem pa mu dokazuje, da on (gledalec) govori »neresničnost« tudi vseh ostalih tovrstnih filmov in tudi filmov nasploh.

Matjaž Hribar

Atlantic City, USA

scenarij: **John Guare**
režija: **Louis Malle**
montaža: **Susanne Baron**
glasba: **Michel Legrand, Paul Anka** (Atlantic City, my old friend)
igrajo: **Burt Lancaster, Susan Sarandon, Kate Reid, Michel Piccoli, Hollis Mc Laren, Robert Joy**
proizvodnja: **International Cinema Corporation** (Montreal), **Selta Films** (Pariz), **Elie Kfourie** (Pariz), 1980
distribucija: **Gaumont**

Nakljub nekaterim stalnim pravilom, ki so lastna določenim žanrom (žanrski filmi razpolagajo s kodi, ki so specifično filmski in so pogosto »uporabljeni«, zato se tudi »starajo«), se nekateri le razvijajo, dopolnjujejo ali »mladijo«. Ob filmu *Atlantic City,* USA, ki je zastavljen kot akcijska kriminalka, bomo poizkušali opredeliti to »spreminjanje«, ki ga med drugim pogojuje oploditev klasične ameriške filmske tradicije (»krimič«) z uvoženo (pariško) melodramsko miselno obdelavo Louisa Malla.

Nedvomno najdoslednejše nadgrajevanje ameriških tem srečamo pri Milošu Formanu, ki je kot priseljenec lažje zagrizel v ameriški mit: v njegovo travmo (vietnamsko vojno), v njegov žanr (musical – *Hair*) oziroma »american way of life« (*Slačenje* – Taking Off, ki ima, mimogrede, istega koscenarista kot Mallov *Atlantic City*). Malle pa je ostal na »pol ugriza«: narativno, akcijsko strukturo pripovedi vseskozi dušijo nostalgične meditacije protagonistov, ki niso zmožni ne večjega tveganja ne iskanj »zdravih poti«, ker so vsi po vrsti preveč obremenjeni s preteklostjo.

Karakteristični kodi kriminalnega žanra so ambientalna postavitev in karakteristični liki, ki so vpeti v narativno strukturo. V »krimiču« skoraj praviloma mestni ambient označuje brutalnost in nasilje in z ustvarjanjem prispodobe sveta, kjer so vsi neprestano ogroženi, prevarani in v strahu, krepi samo naracijo (nočni posnetki mračnih ulic, neonske luči, določeni lokali, pristanišča, posnetki skladišč, avtomobilskih odpadov, avtocest, mostov itd.). Mallov izstop iz žanrskega okvira se zariše že v obravnavi samega ambienta: ni več zgolj dekor ali »kulisa«, temveč enakovreden protagonist, neke vrste »tretja oseba« filma, ki nosi – tako kot vse ostale osebe v filmu – neke vrste melodramske »notranje krize«.

Atlantic City je bil konec prejšnjega stoletja eno najbolj obiskanih ameriških letovišč in je svoj kasnejši renome »hazardnega mesta« dobil v dobi prohibicije, ko je postal eno pomembnejših središč za prekupčevalce alkoholnih pijač. Po krizi leta 29, ko so zaprli vse hotele in celo ukinili znamenito tekmovanje Miss Amerike, je scena ponovno oživela in z legalizacijo iger pridobila še ogromno, za dva stadiona veliko igralnico. S konkurenco ostalih mest (New Orleans, Las Vegas, Miami Beach) pa se je deplasiral v prehodno turistično mesto, ki sicer še vedno živi le ponoči, toda z veliko travmo in nostalgijo po starih viktorijanskih časih.

In v tem nostalgičnem ambientu, kjer se rušijo stare hiše in kjer se pretežno pojavljajo le zanikrni prostori, pestujejo svoje spomine in nerealizirane želje osrednji protagonisti. Nimajo nič kaj dosti skupnega s karakterističnimi liki »krimiča«, ki so običajno koncepirani kot tragični heroji v svetu zla in ki v toku zapleta preživijo »psihološki zlom«, da bi se odkupili v gledalčevih očeh (pa četudi je že prepozno). Ali pa s tistimi gangsterji, ki do popolnosti obvladajo vso »mestno tehnologijo« (telefone, avtomobile, lokale, orožje, obleko, zveze . . .). Lou (Burt Lancaster) – Mallov gangster – ni bil nikoli pravi gangster, ampak to vztrajno hoče biti. Živi v zanikrni, rušenju namenjeni hiši in streže ekscentrični vdovi in njenemu psičku. Od svoje nerealizirane preteklosti živi do trenutka, ko slučajno »podeduje« večjo količino heroina in vstopi v ponujeno igro »prestopnika«. Če je prej živel le od fikcije, da je del gangsterske legende (sicer vedno na robu podvigov), si to fikcijo sedaj, ko deala s heroinom (ki ga prvič vidi), tudi kupi/ukrade: navleče nase pravi gangsterski image, gigolojevsko uniformo, zapelje sosedo, ki jo je prej lahko le pohotno ogledoval skozi okno, zapusti svojo hipohondrično gospodarico-prileżnico in konec koncev realizira fantazmo »starih časov«, ko mu uspe (da bi se potrdil kot pravi moški in zaščitil žensko) počiti dva »od nasprotnih«. Končno postane sanjana osebnost, o kateri poročajo prve strani časopisov.

In če smo bili navajeni, da je bil v »krimičih« prav denar tisto neposredno veselje in gon vsakega gangsterja, nas Malle z »evropizmom« postavi v melodramsko polje rezreševanja notranjih kriz psihološke narave: Louju je v bistvu tisti denar mnogo manj pomemben kot pa samo dejstvo, da mu mediji (TV, radio, časopisi) končno pripišejo status gangsterja.

Sally (Susan Sarandon), ki obiskuje tečaj za krupjeje in se udinja kot natakarica v igralnici, sicer ne živi od preteklosti – nasprotno – za vsako ceno ji hoče uiti: proda se vsakemu, ki ji bo vsaj delno omogočil realizirati njen cilj. Najprej se poroči s ciničnim dealerjem (ki bo kasneje sprožil ves zaplet), da bi lahko odpotovala s periferije v metropolo, nato se vda učitelju v šoli za krupjeje (Michel Piccoli), da bi se naučila francoščine, ki jo bo potrebovala v montekarlovskih casinih, in Louju-v trenutku, ko prepozna v njem plemenitega gentelmana. Neke vrste ženska »brez duše«, ki ne trzne z očesom, ko gleda mrtvo telo bivšega moža, ženska, ki razpolaga z vedenjem, da je sistem še vedno v lasti moških in da so moški še vedno v lasti žensk. In ob tem vedenju je 'duša', ljubezen, strast ali kakršna koli emocionalna vez prav malo važna – celo tako malo, da ji ni potrebno niti blefirati. 'Iztiri' se samo enkrat in to, ko jo izključijo iz šole zaradi sumljivih poznanstev (krupjeji morajo pač biti pošteni!).

Vse te osebe (vključno s priletno vdovo, ki se spominja svojih mladostnih čarov: Sallyna noseča sestra, ki se ne vidi ven iz različnih ezoteričnih 'tripov' in brbljanj, njen in bivši mož njene sestre, ki je ciničnо prepotenten) pletejo dokaj monotono naracijo, ki nima pravega suspenza in ki nas zgolj s svojo apatičnostjo ne more držati v napetosti in seveda voyeurskem zadovoljstvu. Bedni upi, mali podvigi, malenkostno spreminjanje, majhne podlosti in prevare združujejo vse te dekadentne podobice starejše in mlajše generacije, katerih »mali bogovi« se bistveno ne razlikujejo med seboj.

Tu lahko postavimo rez med tistimi »črnimi filmi« štiridesetih let, ki so se tudi znotraj »gangsterskih tem« dotikali družbenih, političnih in moralnih vprašanj ali kasneje tovrstnimi žanrovskimi filmi, ki so bili prežeti z različnimi skorumpiranimi institucijami, rasizmom, političnimi in drugimi aferami, ipd.

Nostalgijo za preživelimi ameriškimi mitičnimi ustanovami in figurami je Malle načel že v filmu *Punčka,* (Pretty Baby), ki nosi podobne nastavke kot film *Atlantic City, USA*. Punčka v javi hiši ni nikoli prava prostitutka, ker je še otrok, in tudi ni otrok, ker živi v bordelu in gleda, česar ne bi smela – je vedno na pol poti, kot Lou – stari služabnik, saj vodi svoji gospodarici-ljubici psička na sprehod, ne more biti pravi kriminalec; je sicer gangster, saj dvakrat sproži, je pa tudi otrok, ki se razveseli svoje fotografije na naslovnici časopisa kot šolarček prvega uspeha.

Louis Malle je konec koncev tu stari Lou, ki je ravno tako živel v senci velikih bossov. Priložnost (Amerika) mu je ponudila dva rafala (če pridodamo še *Punčko*), ki pa nista zadela kamor sta ciljala.

Majda Širca

Trije bratje
(Tre fratelli)

scenarij: **Tonino Guera, Francesco Rosi**
režija: **Francesco Rosi**
fotografija: **Pasqualino de Santis**
glasba: **Pierro Piccioni**
igrajo: **Philippe Noiret, Michele Placide, Vittorio Mezzogiorno, Charles Vanel, Andréa Ferreol**
proizvodnja: **Iter film, Rim, 1981**
distribucija: **Sacis, Rim**
jug. distribucija: **Vesna film**

»Trije bratje ni film o terorizmu,« je na premieri dejal režiser *Francesco Rosi*. Iz izkušnje, ki jo povzemam iz literarne teorije, ki pravi; da ustvarjalec lahko kar najmanj pove o svojem delu, je treba premisliti, če ta trditev velja tudi za film, kajti v tem primeru bi pomenilo, da režiser nima prav.

Film je po zgodbi pisatelja Platonova – z rahlim formalnim in vsebinskim odmikom od fabule skušal rekapitulirati aktualni italijanski trenutek. Trije bratje, ki jim oče pošlje telegram, da jim je umrla mati, se zberejo na domači kmetiji nekje na jugu Italije, kjer naj bi obujali spomine na preminulo mater, vendar se to ne zgodi; začnejo osmišljati samega sebe. Nastane neke vrste trojni monolog, kajti skupnega jezika nimajo več, čeprav so izšli iz skupnega izhodišča in se v tem skupnem izhodišču, ki jim ponovno – zagotavlja medsebojno enakost, spet srečajo.

Če je njihovo življenje, kar velja za vsakega posebej, neke vrste akcija, boj, hoja naprej, ta akcija, boj, hoja naprej v domači vasi ni več mogoča kot taka. Vse to postane zgolj jezik, govorica aktualnega italijanskega trenutka. Aktualni italijanski trenutek je za *Rosija* nedvomno terorizem in njihov jezik je jezik politike in terorizma. Jezik protagonistov se identificira s filmskim jezikom, torej imamo, kjub režiserjevi negaciji, opravek s filmom o terorizmu.

Vendar je razumevanje terorizma v tem filmu večplastno. Terorizem je omejen na neko starostno populacijo, ki ne zajema celote. Osemletna hči ne premišljuje o terorizmu, premišljuje o stari materi, ki je umrla. Politika, čeprav se je že dotaknila, je ni absorbirala. Prav tako ded, soprog umrle, premišljuje o svoji ženi, zato vzpostavi z vnučko svojevrsten dialog, ki je tako trden, da ga ne prekine niti pogreb pokojnice. Vendar je režiser dosleden, česar ne zajame naslov filma, tudi ne zasleduje, pač pa poskuša zgolj nakazati. V ospredju so le trije bratje s svojo odtujeno politično govorico.

Predaleč bi nas zaneslo, če bi poskušali vsaj površinsko opredeliti to govorico, zato je bolje, da pogledamo, kaj pravzaprav ta govorica sama po sebi razodeva. Vsiljuje se misel, ali ni morda najenostavneje vsakemu od treh bratov poiskati njegovo oznako.

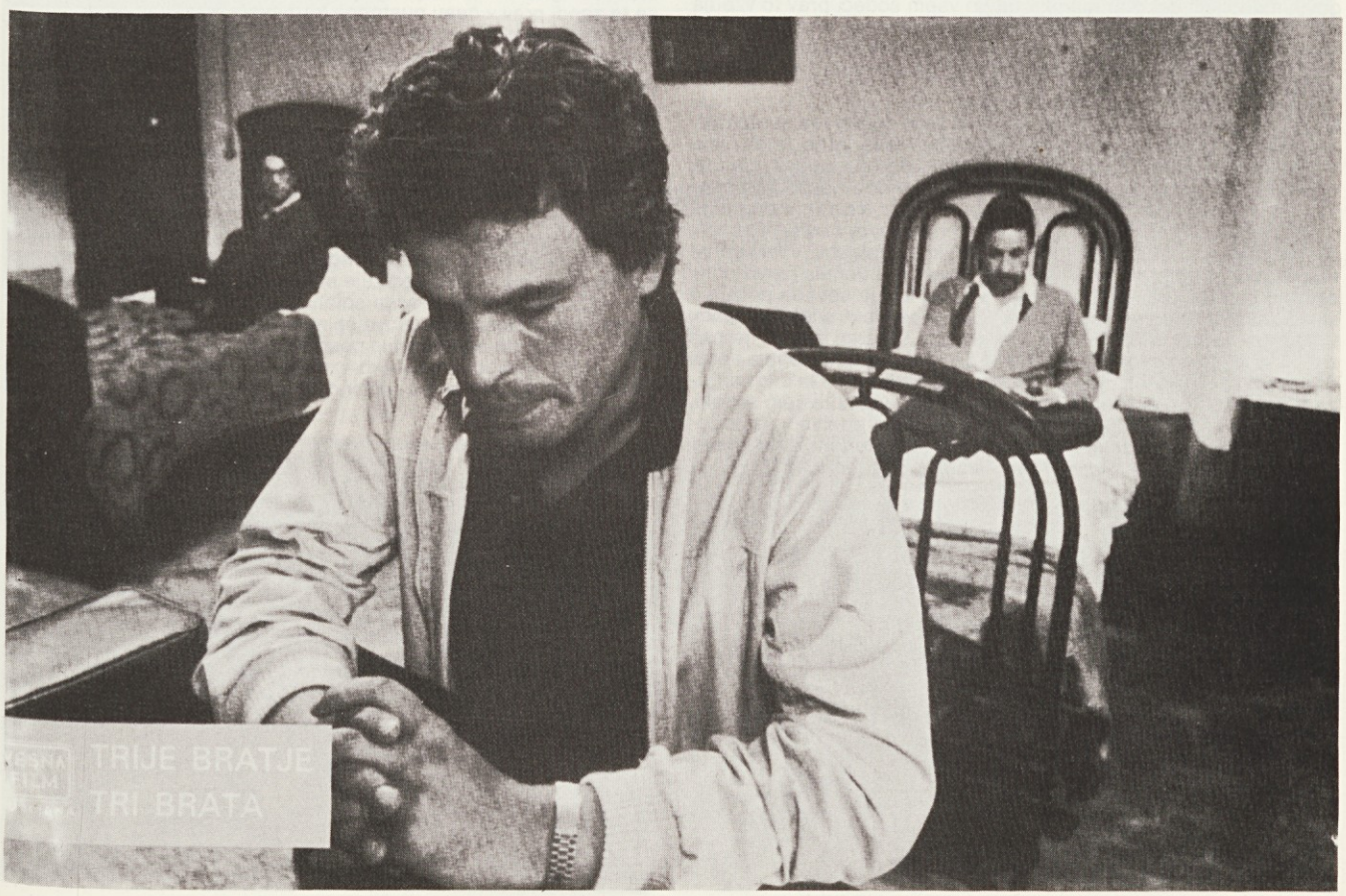
Najstarejši brat (igra ga *Philippe Noiret*), je sodnik. Po pravilih Juga je kot najstarejši tudi izšolan, izobrazba, ki ga je postavila za sodnika, ga je istočasno tudi napravila za oblast. Najstarejši brat je torej oblast, vendar oblast, ki se dosledno boji neke druge oblasti – terorizma, kajti prav terorizem je tisto, česar on ne obvladuje, je tisto, kar oblasti ne dovoljuje postati oblast zaradi sebe, kar pravzaprav oblasti ne dovoljuje delovati preventivno, temveč zgolj sankcionarno. V sankciji pa najobičajneje tiči konec oblasti, z njim pa tudi konec imaginarnega reda.

Srednji brat je učitelj (v italijanski humanistični tradiciji bi lahko rekli tudi vzgojitelj – pedagog). Ker pa je te humanistične tradicije enkrat za vselej konec, je pravzaprav tudi konec njegove pedagogike. Ekscesi njegovih dijakov niso več izjeme, so pravilo. Dom za mladostne prestopnike v Neaplju je *simbol*. Vendar bi bilo treba prevzgojevalca tudi prevzgojiti. V nasprotju z oblastjo se zateče v utopizem iz utopizma pa v ludizem. V skrajni konsekvenci skuša uničiti orožje, orožje pa ni zgolj last teroristov, je tudi lastnina države, je varnost države. Z imaginarnim uničevanjem orožja spodkopanja imaginarno varnost države.

Tretji, najmlajši (igra ga *Michele Placido)* je tridesetletni delavec v neki torinski tovarni kot otrok je bil namenjen za delo na kmetiji. Je neke vrste emigrant, osveščeni emigrant, torej je tudi z njim nekaj narobe; je teoretična oblika diktature po eni strani, po drugi strani pa neke vrste stranski produkt starejših bratov.

Vendar je kljub kompleksnosti izdelave fabule ob literarni naslonitvi ostal film do neke mere torzo. Videz tega torza pa je režiser poskušal zapolniti s simboličnimi momenti, ki pa, žal, niso izpolnjevali svoje vloge ter so se izkazali kot zgolj parapsihološki (slutnja ženine smrti, podvojitev prstana na koncu filma). Prav ta parapsihološka motnja pa predstavlja v režiji Francesca Rosija korak nazaj.

Peter Srakar



filmi na TV

Tretja generacija

(Die dritte Generation)

scenarij, režija in kamera: **Rainer Werner Fassbinder**
glasba: **Peer Raben**
igrajo: **Volker Spengler, Bulle Ogier, Hanna Schygulla, Harry Baer, Vitus Zeplichal, Udo Kier, Margit Carstensen, Günther Kaufmann, Eddie Constantine, Y SA Lo, Hark Bohm, Claus Holm, Lilo Pempeit, Jürgen Draeger, Raul Gimenez**
proizvodnja: **Tango Film/Pro-ject im Filmverlag der Autoren** (München), **ZRN 1978/1979**
distribucija: **Filmverlag der Autoren**

Nemška kritika je Fassbinderju pogostokrat očitala, da so njegovi filmi agresivna, brezobzirna demontaža vsega, kar je povezano z »dobrim okusom«, po drugi strani pa mu je prav tako pogosto priznavala, da v obravnavanju družbenih anomalij ne pozna nobene »samoobrambne distance«. Oboje je prišlo nemara še najbolj do izraza ob njegovem prispevku v političnem omnibusu *Nemčija jeseni,* prvem zahodnonemškem filmu, ki se je skušal neposredno – čeprav ne preveč uspešno – soočiti s tematiko terorizma. Ko se je slabo leto zatem pojavil Fassbinderjev film *Tretja generacija,* »Komedija v šestih delih: o družabnih (družbenih) igrah, polnih napetosti, vznemirljivosti in logike, krutosti in blaznosti«, ki se prav tako ukvarja s terorizmom, vendar na nekoliko drugačen način, ni bila kritika zmedena nič manj kot publika, zakaj ob tem filmu so odpovedali vsi »kriteriji«, s kakršnimi se je bilo sicer moč lotiti Fassbinderjevih del. In res je *Tretja generacija* kot celota bržčas najmanj »fassbinderjevski« film, čeprav se obenem zdi, da vključuje več »fassbinderjevskih« elementov kot katero koli njegovo delo, še več, rekli bi lahko celo, da je v tem filmu skoncentrirano domala vse tisto, kar označuje njegov opus. Značilno je že to, da je v tej »črni komediji« zbral igralce, kot so Volker Spengler, Hanna Schygulla, Margit Carstensen in Eddie Constantine, ki so odigrali glavne vloge (in to po večkrat) v drugih njegovih filmih; prav tako ni mogoče spregledati, da *Tretja generacija* združuje elemente gangsterskega filma, značilne za zgodnejše obdobje Fassbinderjevega ustvarjanja, političnega filma in socialne tematike (tudi to dvoje pogosto srečujemo pri njem), navsezadnje pa ne manjka niti skrbna, do zadnje podrobnosti premišljena kompozicija posnetka, kakršno poznamo iz njegovih najboljših del. Kar manjka (in po vsem sodeč, prav to vzbuja vtis, da imamo opraviti z najmanj »fassbinderjevskim« filmom), je element melodrame, prav ta »odsotnost« melodramatskega pa režiserju omogoča in celo narekuje čisto drugačen narativni koncept, kot smo ga pri njem vajeni.

Pripoved je na prvi pogled nepregledna, silno zapletena in raztrgana, skratka »konfuzna«, kar še poudarja neverjetno intenzivna zvočna kulisa. Tako imamo v vsakem kadru po več zvočnih planov: v ozadju zvok radia, televizije, magnetofona, video-naprave ali gramofona (nemalokrat po dva ali več takih virov hkrati), v ospredju dialog, ki ga čestokrat spremlja še kakšen pogovor v »off« prostoru, vsemu temu pa se pogosto pridruži še filmska glasba. Prekrivanje raznih zvokov povzroča, da so dialogi mestoma docela nerazločni, celotna »atmosfera« pa deluje nevrotično, kar je seveda docela v skladu s Fassbinderjevim pojmovanjem vloge elektronskih medijev v sodobni družbi: »Za to medijsko družbo, v kateri živimo, je pač značilno to, da imamo občutek, da se življenje nekako dogaja nekje drugje. In žalostno je, da televizijski medij – s katerim bi bilo mogoče veliko storiti – navsezadnje ni uporabljen v pozitivnem smislu, marveč prej kot domišljijo ubijajoče zatiralsko sredstvo.« (Iz pogovora z Wolfgangom Limmerjem in Fritzom Rumlerjem, ki je izšel v knjigi »Rainer Werner Fassbinder, filmski ustvarjalec«.)

To nasilje medijev, ki v filmu nastopajo kot zvočna kulisa, vendar kot kulisa, ki bistveno ovira medsebojno komuniciranje junakov, predvsem pa »komunikacijo« med filmom in gledalci, je vsekakor primeren okvir za pripoved o »tretji generaciji« teroristov v ZRN. Sem je namreč treba prišteti še eno vrsto elektronskih »medijev«, ki sicer ne služijo javnemu komuniciranju, zato pa so se med drugim izkazali na strani oblasti v boju proti terorizmu. Gre seveda za elektronske računalnike, katerih velika zasluga je, da je »tretja generacija« le še karikatura prve (iz šestdesetih let) in druge (RAF, predvsem skupine Baader-Meinhof) generacije mestne gverile, da deluje docela nepovezano, brez prave politične perspektive, brez teoretske podlage in kakršnegakoli resnega načrta. Označuje jo slepi aktivizem in nekakšno veselje do tveganih avantur, kot taka pa je lahek plen eksponentov kapitala in jo le-ta lahko izkorišča v skladu s svojimi interesi.

Nič čudnega, če smo nekje na začetku filma priče pogovora med J. P. Lurzom, zastopnikom multinacionalne elektronske družbe in ključno osebo pripovedi, in policijskim komisarjem, ki Lurzu pripoveduje, kako je sanjal, da je kapital »iznašel« terorizem samo zato, da bi bolje zaščitil svoje interese. Oba se prešerno zasmejita in ta smeh pravzaprav uvede »črno komedijo«, ki »realizira« komisarjeve sanje, zakaj ravno Lurz je tisti, ki (prek plačanega vodje) najame skupino teroristov, da bi povzročila v javnosti preplah in s tem prispevala k povečanju prodaje »varnostnih« računalnikov. Prav grotesken je konec te Fassbinderjeve mojstrovine, ko Lurz najprej inscenira lastno ugrabitev, nato pa v neki kleti »režira« video-dokument o »ugrabitvi«, ki naj bi ga posredovali javnosti. Po »naključju« se to zgodi prav v času pustnega karnevala, kar filmu omogoči, da prikaže te psevdoteroriste v njim primernih oblačilih, kot pustne maškare, klovne sistema, proti kateremu se dozdevno bojujejo.

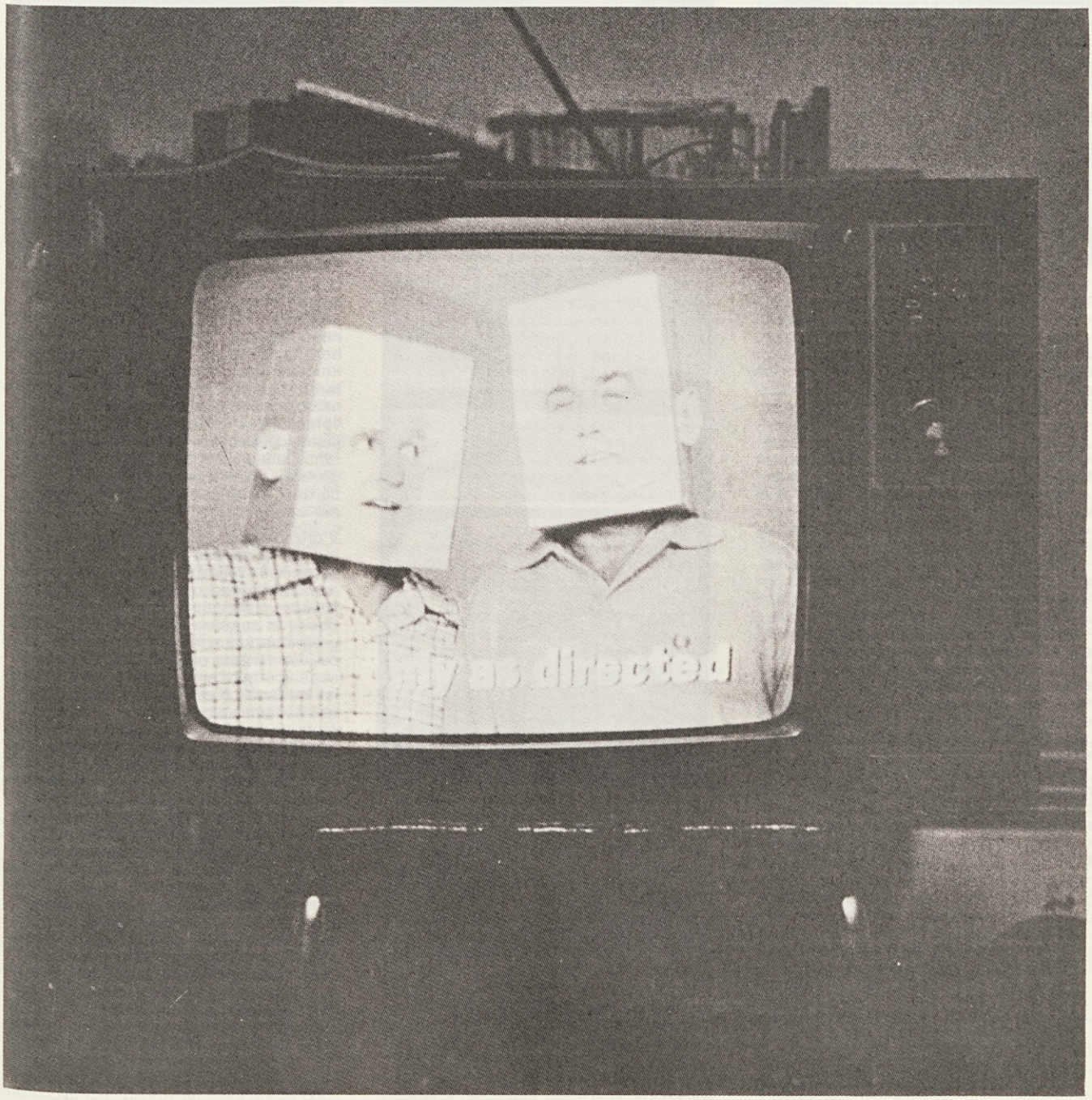
Film je sestavljen iz šestih delov, ki jih namesto političnih gesel vpeljujejo obsceni grafiti s stranišč nih zidov, česar ne gre razumeti zgolj kot ironijo, marveč tudi kot »banalizacijo« situacije, kot realni okvir delovanja politično dezorientirane in intelektualno inferiorne »tretje generacije« teroristov. V nasprotju s tem pa je sama filmska pripoved izpeljana tako, da ne dopušča dvoma v kritično stališče avtorja, pri čemer je jasno, da je ta kritična orientacija mnogo bliže pozicijam »bivše« mestne gverile kot kakršnemu koli »javnemu mnenju«, ki se slepo podreja koncepciji socialnega miru, s pomočjo katere vladajoči razred vzdržuje status quo. V čisto vizualnem pogledu pa je *Tretja generacija* sploh eden najbolj dovršenih filmov, kar jih je nastalo v okviru novejše nemške kinematografije. To velja tako za precizno kompozicijo posnetka, za domišljeno scenografijo, značilno »fassbinderjevsko« zožitev oziroma omejitev prostora in svetlobe ter smisel za globino polja, kot za izredno učinkovito montažo.

Bojan Kavčič

razmišljanje

O cenzuri na televiziji

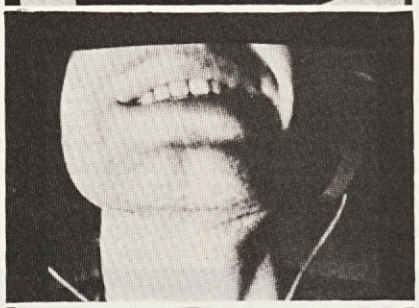
Bojan Kavčič

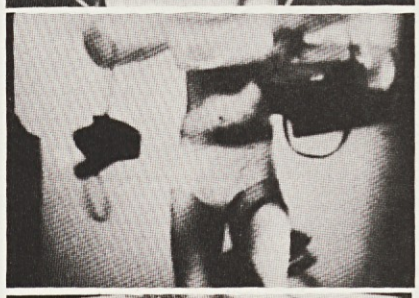


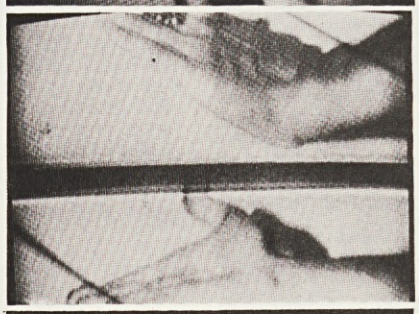
Televizija je danes nedvomno najvplivnejše sredstvo informiranja, najbolj razširjen posredovalec kulturnih »dobrin«, najpomembnejši »obrat« industrije prostega časa, najučinkovitejše propagandno sredstvo itd. Ta niz opredelitev, ki se po vrsti začenjajo s presežnikom in si vsaj na videz tudi deloma nasprotujejo (slednje je kajpak posledica mozaične sestave TV programa, ki zmeraj vključuje celo vrsto področij, vidikov in tendenc, ne da bi se menil za njihova medsebojna razmerja), bi lahko nadaljevali tako rekoč v nedogled, vendar bi na ta način vseskozi ostali na ravni »vsebine« oziroma v območju »tipologije sporočila«, se pravi, na nekakšnem skupnem terenu sodobnih množičnih medijev, kjer seveda pripada televiziji prvo mesto, a bi nam to kaj malo povedalo o temeljnih značilnostih TV medija, o tem, zakaj je pravzaprav »številka ena«.[1]

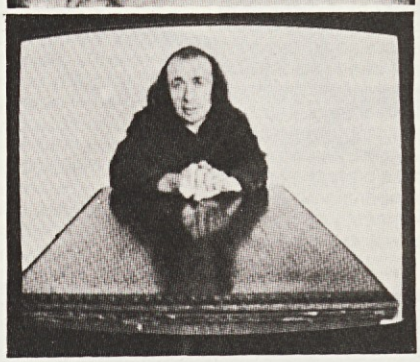
Neprimerno več nam v tem pogledu pove ugotovitev, da se nam TV »kaže kot *najmočnejša* od vseh obstoječih tehnik upodabljanja« (1), ki sicer na prvi pogled sodi v vrsto na začetku navedenih formulacij (predvsem zaradi rabe superlativa in zaradi svoje splošnosti), vendar se od njih v resnici bistveno razlikuje po tem, da nas z »vsebinske« ravni prestavlja na raven tehnologije televizijskega medija. Moč televizije kajpada ne temelji zgolj na tem, da je zmožna hkrati posredovati sliko in zvok ter prenašati dogodek v istem času, ko se odvija »v naravi«, marveč izvira tudi iz njene elektronske tehnologije, ki realizatorju omogoča, da neposredno (med snemanjem ali prenosom) manipulira s sliko, pri čemer lahko uporablja domala vse klasične (filmske) in še mnogo številnejše elektronske postopke. Ali kot pravi Adorno: »S televizijo se bližamo cilju, da imamo celoten čutni svet še enkrat v neki odslikavi, ki sega do vseh organov, sanjam brez sanj, hkrati pa se lahko v dvojnik sveta neopazno vtihotapi vse, kar se za realni svet pač zdi koristno.«[2] V principu je namreč televiziji dostopen vsak dogodek ali pojav (razne omejitve – od ideoloških do organizacijskih – ki smo jim priče v praksi, seveda nimajo nič opraviti s samo naravo medija), z druge strani pa ji njena tehnologija omogoča, da z njim poljubno manipulira (v kolikšni meri bo to, kar bo »odslikavi« dodala, za koga »koristno« – to spet nima na videz nič opraviti s samo tehnologijo). Spričo današnje stopnje razvoja televizijske elektronike se seveda lahko zdita pojma »odslikava« in »dvojnik sveta«, ki ju uporablja Adorno, nekoliko sporna, zakaj nešteti pripomočki za vizualno manipulacijo, s katerimi si lahko pomaga sodobna televizija, ji omogočajo, da dobesedno proizvaja »svoj« svet – toda načeloma ni nobene razlike med višjo in nižjo stopnjo manipulacije, zato pa je toliko bolj pomembno, kdo manipulira in s kakšnim namenom.

Znano je, da je televizija povsod v rokah vladajočega razreda, torej tudi pod neposrednim vplivom vladajoče ideologije, pri čemer je čisto vseeno, ali gre za velike privatne oziroma delniške mreže, za državne monopole ali za manjše regionalne televizije. To je spričo njene neverjetne učinkovitosti in domala univerzalne uporabnosti tudi razumljivo, saj bi lahko v nasprotnem primeru pomenila nadvse nevarno orožje v boju za oblast. Obenem je to nedvomno najpomembnejši razlog, da dejanski potencial televizije ni niti približno izkoriščen, da je blokirana njena »mobilizacijska moč«, kot bi rekel H. M. Enzensberger. Prvo omejitev v tej smeri predstavlja že sam način distribucije avdiovizualnih (televizijskih) informacij, difuzni sistem, ki









deluje centralizirano, enosmerno in omogoča le posredne ter izredno šibke povratne informacije. Da ta omejitev ni zgolj tehnološko-organizacijske narave, kot se zdi, je vedel že Bertolt Brecht, ki je leta 1932 v svoji *Teoriji radia* zapisal: »Iz distribucijskega aparata je treba radijsko omrežje spremeniti v komunikacijski aparat. Radio bi lahko bil najsijajnejši komunikacijski aparat v javnem življenju, ki si ga je mogoče zamisliti, neznanski sistem kanalov – to pomeni, to bi mogel postati, ko ne bi bil zmožen le oddajati, ampak tudi sprejemati, tako da bi pripravil poslušalca do tega, da ne bi le poslušal, ampak tudi govoril in da ga ne bi izoliral, ampak povezoval z drugimi. To je sicer neizvedljivo v tem družbenem redu, možno pa je v nekem drugem, zato naj ti predlogi, ki so sicer le naravna posledica tehničnega razvoja, služijo za propagiranje in oblikovanje tega družbenega reda.«[3] Kar velja za radio, velja toliko bolj za televizijo (bila bi namreč še sijajnejši komunikacijski aparat), čeprav se zdi na prvi pogled že zaradi izredno obsežne pa zapletene tehnike, ki gotovo tudi pogojuje enosmernost televizije, tu taka revolucionarna sprememba še veliko bolj neuresničljiva. Toda razvoj same tehnike, video naprav, kabelske televizije, zaprtih TV sistemov itd., pa tudi drugi dosežki elektronske industrije, ki smo jim priče na najrazličnejših področjih (od medicinskega do vojaškega, od sistemov kontrole do vesoljskih programov), kažejo, da to že dolgo ni več tehnično, marveč politično vprašanje. Za velikimi, dragimi in kompliciranimi profesionalnimi napravami, prilagojenimi centralizirano organizirani televiziji, se ne skriva le isti kapital, ki po drugi strani vleče profite od množične prodaje relativno poceni »domačih« video naprav, internih TV sistemov itd., katerih ekspanzija napoveduje – paradoksalno – konec enosmerne televizijske komunikacije – temveč tudi ista ideologija, ki želi za vsako ceno obdržati kontrolo prav nad to enosmerno komunikacijo. Protislovje je seveda zgolj navidezno, a zato toliko bolj indikativno, saj razkriva, da je vprašanje tehnike v temelju ideološko, da je tehnologija zmeraj že ideologija: o koncu enosmerne televizije je namreč mogoče govoriti samo na ravni »čiste« tehnike, se pravi, kolikor le-to pojmujemo kot družbeno nevtralno, ali z drugimi besedami – prehod na »dvosmerno« televizijsko komuniciranje je čisto tehnično že mogoč (vsaj kar zadeva »bazično« tehniko), vendar le v principu, zakaj družbeno »nevtralna« tehnika je mrtva, neuporabna. Brž ko pa jo vključimo v družbeni kontekst, brž ko z njo nekdo upravlja, ko nekdo uporablja tehnična sredstva – v tem trenutku preneha biti tehnika zgolj tehnično, marveč postane politično, razredno vprašanje. V tem trenutku postane tudi jasno, da sprostitev revolucionarnega potenciala televizije, se pravi, uvedba pravega televizijskega komuniciranja ni mogoča brez hkratnih revolucionarnih družbenih sprememb.

V prizadevanja, da do takih sprememb ne bi prišlo, je seveda vključena tudi televizija sama, ki s svojim programom skrbi za ustrezno pasivizacijo »neposrednih proizvajalcev« v njihovem prostem času. Že zgolj obseg in značilna mozaična sestava TV programa, ki ure in ure bruha najrazličnejše informativne oddaje, filme, serije, prenose športnih tekmovanj itd., ne da bi delal kakršnekoli razlike med posameznimi sestavinami »mozaika« (kar je uvrščeno v program, izgubi svoje specifične poteze), nevtralizirata kritično sposobnost gledalca. Druga pomembna poteza TV programa je, da je ukrojen po »okusu« neke fiktivne »večine«, da torej govori v jeziku »množic«, vendar v imenu vladajočega razreda; vse, kar velja v določenem družbenem sistemu za »ekstremno«, je strogo cenzurirano, čeprav so spodrsljaji – zlasti v okviru velikih difuznih sistemov, ki jih je težje kontrolirati – zmeraj mogoči, vendar je njihov učinek zvečine zanemarljiv. In ne nazadnje, bistvena sestavina programa so najrazličnejše oblike politične in ekonomske propagande, odkrite ali prikrite (denimo, v podobi raznih informativnih oddaj, gospodinjskih nasvetov itd.), ki pa gledalca nenehoma opozarjajo na »prednosti« sistema, v katerem živi.

Vse to velja – z določenimi modifikacijami – tudi za družbe, ki so že doživele revolu-

cionarno preobrazbo, se pravi, za družbe tako imenovanega prehodnega obdobja, kakršna je, denimo, naša; vsaj doslej še ni znan noben primer, da bi televizijo uporabljali drugače kot na način »asinhronega« difuznega sistema in da bi v znatnejši meri izkoristili potencialno mobilizacijsko moč tega medija. »Strah komunistov pred sprostitvijo teh potencialov, pred mobilizacijskimi možnostmi medijev, pred interakcijo svobodnih proizvajalcev, je eden izmed temeljnih razlogov, da tudi v socialističnih državah stara meščanska kultura, sicer v raznih izpeljankah in preoblekah, a strukturalno nedotaknjena, vlada dalje.«[4]

Če se omejimo zgolj na našo televizijo, ki jo pač najbolje poznamo, bi le stežka oporekali gornjemu Enzensbergerjevemu citatu; rekli bi lahko celo, da so pri nas možnosti televizijskega medija še neprimerno slabše izkoriščene kot v mnogih buržoaznih sistemih, o čemer dovolj zgovorno priča klavrna raven sporeda, ki nam je na voljo. Vzrokov za to kajpada ne gre iskati predvsem v slabih materialnih pogojih »obratovanja«, na katere se tako radi sklicujejo predstavniki ljubljanske televizije, marveč prej v dejstvu, da je očitno prav naša družba še posebej nezaupljiva do tega medija, in da mu v skladu s to nezaupljivostjo nalaga številne omejitve, zaradi katerih se ves njegov revolucionarni potencial porazgubi v slepem črevesu prav konservativno zastavljenega in izpeljanega programa. Razumljivo je kajpada, da je televizija tudi pri nas deležna stroge »družbene kontrole«, ker pa deluje (tako kot pač vsaka televizija) po principih centraliziranega difuznega sistema, je dejanska, široka in neposredna družbena kontrola (tako imenovano podružbljanje RTV) praktično nemogoča. *De iure* je televizija družbeno komunikacijsko sredstvo in torej v lasti in pod nadzorom celotne družbe, *de facto* pa je kot produkcijsko sredstvo (ki ne kopiči npr. vijakov ali kake druge podobne robe, marveč je bržčas daleč najpomembnejši člen znotraj tako imenovane »proizvodnje zavesti«) v rokah tistih, ki z njim upravljajo, se pravi, manipulirajo. Na eni strani je torej nekaj sto ljudi, ki jih »v imenu družbe« nadzira nekaj deset urednikov, na drugi strani pa »preostali del družbe«, se pravi, milijon in nekaj stotisoč potencialnih gledalcev, ki imajo možnost prek skupščine, svetov in sosvetov RTV, pa tudi s pismi in telefonskimi pozivi »vplivati« na televizijski program. Kot vemo, ta sistem odlično deluje, saj je TV spored zmeraj bolj »po okusu večine«, namreč tiste »večine«, ki je nikjer ni in potemtakem sploh ne more imeti »okusa«. Realno možnost vplivanja na televizijo in njen program imajo pravzaprav le politični forumi in najvišji državni (republiški) organi, kar je pač zgolj ena od oblik cenzure, a še ta je skoraj nepotrebna, saj je notranja cenzura, ki jo izvaja televizija sama, tako rekoč brezhibna. Posledica te neizprosne notranje cenzure je, da je TV spored bistveno manj »angažiran«, kot bi bilo »družbeno« še dopustno, po izvedbeni plati pa bolj konvencionalen, kot bi bilo zaželeno.

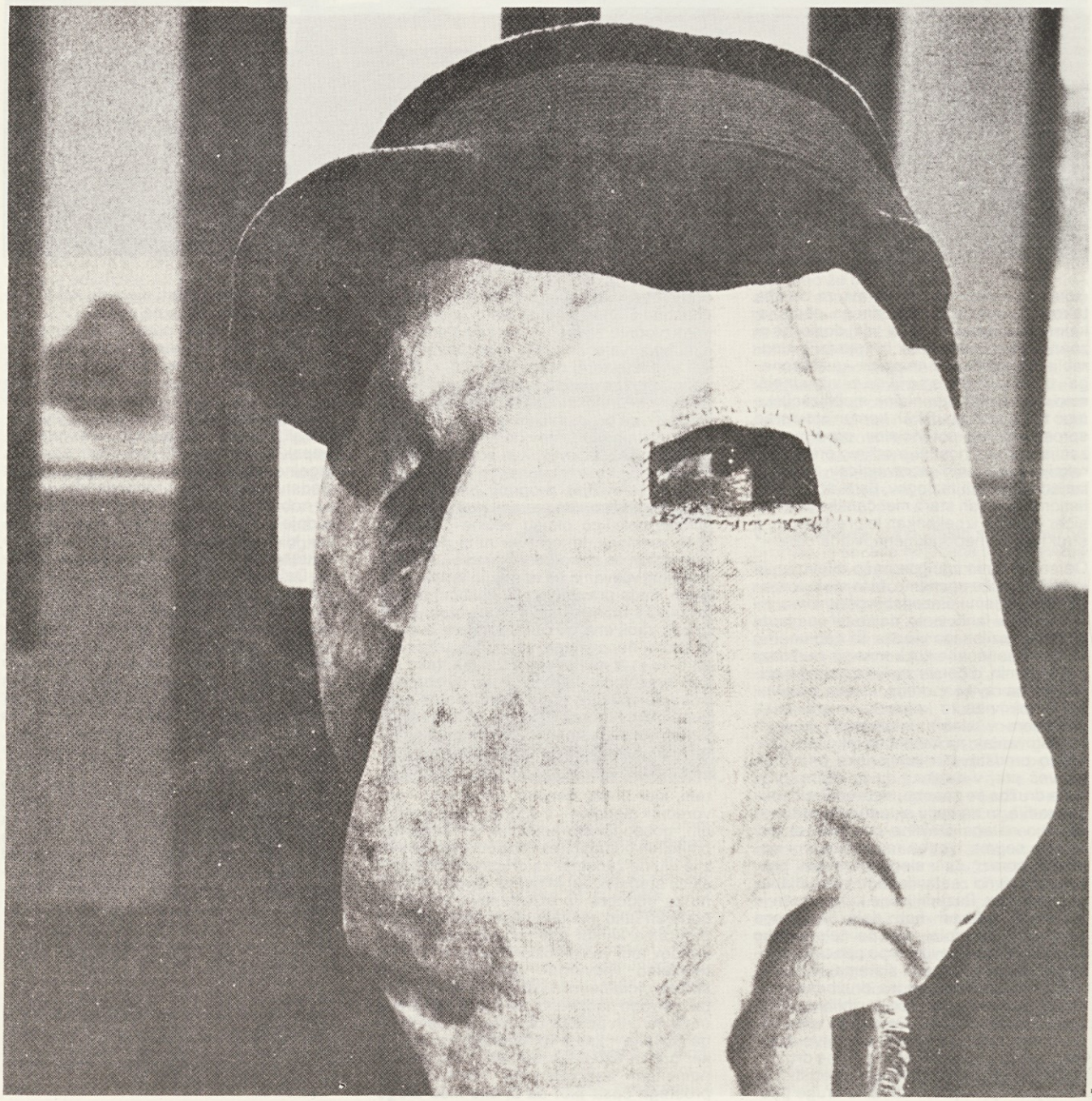
Toda učinki te cenzure niso najbolj opazni tam, kjer bi jih, denimo, pričakoval »povprečni« gledalec – v informativno-političnih, gospodarsko-političnih ali kulturno-političnih oddajah (na teh področjih televizija niti ne zaostaja za drugimi informacijskimi sredstvi, saj je sama »snov« običajno že dodobra »prefiltrirana«), marveč v oddajah tako imenovanega razvedrilnega programa, kamor sodi po logiki naših televizijcev tudi vsa množična kultura. To potencialno »nevarno« področje je tako skrbno oklešćeno in vrh vsega še dodatno tako strogo nadzirano, da je postalo prava oaza miru in pokoja za našega »delovnega človeka«, kar je toliko bolj dobrodošlo, ker gre za tisti del programa, ki je menda namenjen zapolnjevanju gledalčevega prostega časa (kot da bi bilo moč druge dele programa gledati drugače kot v prostem času). Vzemimo na primer *TV križanko,* ki že z naslovom pove, da je namenjena »ubijanju dolgočasja«, poleg tega pa ne more skriti neposredne odvisnosti od konvencionalnih vzorcev, kakršne nam ponujajo časopisi. Zanimiva je seveda tudi zato, ker izpričuje tipičen televizijski univerzalizem, saj noče biti zgolj »razvedrilo«, ampak skuša delovati tudi informativno in vzgojno-izobraževalno, predvsem pa kot sredstvo ekonomske propagande. Jasno, da nobeni od navedenih nalog – z izjemno zadnje – ni kos, zakaj že sistem »križanke«, ki mu je oddaja podrejena, preprečuje kakršnokoli smiselno organizacijo gradiva. Delo cenzure se kaže ravno v tem, da je oddaja ukrojena »po okusu večine«, kar pomeni, da pravzaprav nima naslovnika, marveč predpostavlja nekakšnega idealnega televizijskega gledalca, ki je seveda lahko edinole proizvod televizije same. To je oddaja, ki jo televizija namenja sama sebi in gledalci jo gledajo samo zato, ker pač hočejo gledati *televizijo*, nikakor pa ne zato, ker bi jih mogla »zanimati« *oddaja*, saj potem, ko je ta obred masturbacije končan, bržčas ne bodo znali povedati niti, kaj so gledali, niti zakaj, pri čemer bodo seveda »prezrli« tudi EPP vložke. Spričo vsega tega bi lahko rekli, da je TV križanka slovenska televizija »v koncentratu« in hkrati tista njena točka, kjer je strah pred mobilizacijskim potencialom medija najbolj očiten – prav zato, ker je vse cenzurirano.

Opombe
[1] Guido Maurelli, *Opazke o vizualni manipulaciji.* Ekran 3, 1981, str. 26.
[2] Theodor W. Adorno, *Prolog k televiziji.* Ekran 9/10, 1978, str. 38
[3] Cit. po: H. M. Enzensberger, *Lepljenka na temo množičnih medijev.* Problemi 3, 1978, str. 88.
[4] Ibid, str. 90.

esej

Pasti pogleda

Zdenko Vrdlovec



Človek slon, *režija David Lynch, 1980*

Križarka Potemkin, *režija S. M. Eisenstein, 1924*

V dvorani svojega gradu priredi vampirski grof ples, kjer se znajdeta tudi profesor, lovec na vampirje, in njegov učenec, ki sta sicer dobra zalogaja krvi za grofa in njegove nočne goste – seveda v filmu Romana Polańskega *Ples vampirjev.* Vsi vampirski gostje so slavnosti primerno kostumirani in plešejo svojo četvorko v svečani drži, z otrplimi, mrliškimi obrazi, ki se jim pozna pomanjkanje krvi. Ves ta ples spominja na maškarado, a ravno ta videz olajša profesorjevo in učenčevo mimikrijo, tj. nujno priličenje vampirskim plesalcem s posnemanjem njihovih gest in drž. Učinek mimikrije traja vse do trenutka, dokler se povorka četvorke ne znajde pred ogledalom. Tukaj bo profesorju in njegovemu učencu odpadla maska: kot okamenela obstaneta pred svojo podobo v izdajalskem zrcalu, ki obrne nase pogled tistih, ki se v njem ne vidijo. Razen vampirjev so to tudi gledalci, ki jih ravno tako razveseli plen, ujet v past pogleda, ker postane kot predmet vampirskega preganjanja poganjek k užitku gledanja.

Ogledalo se tu pojavi kot vzorna reprezentacija sprevrnitvene točke,[1] ki pri Lacanu predstavlja prekrivanje dveh trikotnikov: »prvi je tisti, ki v geometralnem polju postavi na naše mesto subjekt predstave, drugi pa mene samega spreminja v sliko«.[2] Lacanovska trikotnika opredeljujeta skopično polje kot tisto, kjer je pogled zunaj, kjer sem gledan, torej slika: »V vidnem polju me bistveno opredeljuje prav pogled, ki je zunaj.«[3] Ali drugače: jaz gledam z ene točke, mene pa gledajo od povsod. V *Plesu vampirjev* se to z vso groteskno krutostjo potrdi v sekvenci z zrcalom, uspeli metafori ‚stadija ogledala', odločilnega za subjektovo imaginarno konstitucijo. Ko se profesor in učenec poistovetita s svojo človeško podobo, okamenita kot uročena od Meduzinega pogleda, ki je dejansko tudi na delu s pogledi vampirjev. Tam, kjer se vidita, ju že vidijo drugi (sta že sliki za pogled, ki je zunaj); tam, kjer odkrijeta svojo človeško podobo, ju že zalezuje pošast. S tem je ‚stadij ogledala' malo ‚napredoval': namesto matere, ki je držala otroka pred ogledalom, da bi se ob drugem (materinem) in svojem odsevu poistovetil kot objekt, zagotavlja zdaj imaginarno identifikacijo pogled pošasti.

Sprevrnitvena točka pa se zastavi tudi na drugi ravni: na površini zrcala razpade realnost prizora, ki sta profesor in učenec ujeta vanj, tj. v plesno povorko z vampirji. Realnost tega prizora razpade pač tako, da je v ogledalu ni videti (vidita se samo profesor in učenec), a ravno kot nevidna in odsotna dobi status prostora zunaj kadra, ki s svojo grozečo nevarnostjo postane imaginarno prisoten. Če se torej v ogledalu izkaže, da je ona realnost prizora le slepilo in vampirji fantomi, pa se obenem ravno na površini zrcala odigra skrajno nevarno srečanje pogledov: ko profesor in učenec vidita, da se vidita, se prestrašita tistih, ki jih ne vidita, a sta postala predmet tega zunanjega pogleda, ki sta se mu še maloprej uspešno skrila z mimikrijo. Prikriti sta se seveda hotela njegovi požrešni želji, želji, ki v delirični ljubezni do smrti vpije po njuni krvi. To srečanje pogledov se tedaj predstavlja z vso močjo suspenza kot formule negotovosti in napetosti z vprašljivim izidom – suspenza, ki se nato odvija v klasični kinematografski obliki, kot jo je nekoč uvedel Griffith s paralelno montažo preganjavcev in preganjanih.

V filmu *Človek slon* Davida Lyncha pa se v določenem trenutku pojavi v vlogi ogledala spaka (seveda v ne povsem enaki vlogi vampirjev, ki se v ogledalu ne vidijo, da bi ogrozili tistega, ki se vidi). Še prej pa je nastavljena kot dobra past gledalčevega pogleda: obraz Johna Merricka (človeka slona) je uvodoma pokrit z vrečo in gledalec upravičeno računa, da bo moral vzdržati neznosno, tj. da bo moral prej ali slej pogledati spaki v obraz. Toda, ko jo bo končno zagledal, bo razočaran oziroma prikrajšan za grozo in strah: spaka, ki bi naj vzbujala strah, je namreč sámo strah. V tem trenutku se gledalčev pogled tudi reši pasti, ker mu postane jasno, da v tej grozljivki ne gre za manipulacijo z njegovim strahom – tu ne gre zanj, za gledalca in njegov strah, marveč za spako in njeno bojazen, da bi izzvala in videla strah v očeh drugih.

Tako bo John Merrick, človek slon, predmet treh pogledov, ki zaznamujejo hkrati tudi tri obdobja filma – burleskno, moderno in klasično – ali drugače: sejem, bolnico in gledališče. Burleskni pogled je pogled ‚od spodaj', kruti pogled ljudstva, ki si ob spaki privošči svoj karneval in jo razkazuje na sejmu (ker pač ne vidi v njej človeškega bitja, ampak samo telo, vredno posmeha). Moderen, epistemofilski pogled je pogled zdravnika, pogled, ki si ga Merrick prisluži, ko pokaže, da pozna Biblijo. S tem namreč dokaže, da ima dušo, ki je prav zato, ker domuje v spačenem telesu, dobra vaba za znanstvenika, ki mu pošast pomaga do humanističnega ugleda.

Ko postane ogledovanje človeka slona moda v aristokratskih krogih, dobi Merrick vlogo ogledala, ki v njem obiskovalci preverjajo uspešnost svoje maske, tj. prikrivanja studa ob pogledu na spako – če bi izdali svoj strah ali gnus, bi videli odsev v Merrickovih očeh. Merrick torej ni ogledalo, v katerem bi se obiskovalci prepoznali, marveč ogledalo, ki se ob njem vadijo v igri pretvarjanja in laži, igri, ki jim koristi v njihovih lastnih odnosih, kajti: »Prav gotovo se moški in ženski spol s posredovanjem mask srečujeta kar najbolj ostro in divje.«[4] Zato ni naključje, če se mora ob Merricku preveriti zvezda londonskega gledališča in če se sklepni prizor odigra v gledališču, metaforičnem kraju družbene maske. Obiskati gledališče in spati na hrbtu sta tudi dve največji Merrickovi želji, ki se mu obe izpolnita: potem ko ga je ljudstvo razkazovalo na sejmu, si ga aristokracija ogleduje v gledališču, kjer se igra sprenevedanje. Merrick vzame ta višek slepila za resnico, da bi s to zavestjo mirno zaspal na hrbtu in umrl.

Razkazovanje spake na sejmu evocira burleskni film predvsem v tem smislu, kolikor v njem še ni šlo za pogled, ampak le za telo, ali točneje, obsceno telo, ki je bilo »prvi filmski ideal.«[5] Burleska je večino svojih učinkov gradila na karikaturni, obsceni, karnevalski gestualnosti telesa, in je zato – kot meni Pascal Bonitzer[6] – odlikovani moment kinematografskega raja, ki še ni poznal tesnobe, kakršno povzroča montaža pogleda. Montaža pogleda nastopi z velikim planom, ki – čeprav ne kaže zmeraj obraza – stori, da vsak del telesa ali vsak predmet funkcionira kot obraz, pač v tem smislu, kolikor lahko za veliki plan noža, stola ali spolnega organa rečemo, da nas gleda. Prvi pojav velikega plana v filmu bi bil tedaj tudi prvi pojav obraza ter z njim napetosti in groze pogleda: spomnimo se pogleda, ki je s tesnobo in grozo čakal na razkritje Merrickovega obraza, ki dobesedno plane v veliki plan, ko se Merrick prebudi iz hude more. Zato lahko ponovimo za Bonitzerom: brez velikega plana, brez obraza ni suspenza in groze.

Groze, ki jo je iskal že prvi obsedenec od velikega plana – Ejzenštejn. Veliki plan je zanj ‚ekstatični' znak, ki stori, da stopita duša in telo iz sebe. Predvsem pa veliki plan uvede absolutno razliko, ki se prevaja s spremembami dimenzij teles in predmetov na ekranu: »stvari meče iz njihovih okvirov, obrisov, prostornin, ki jim jih je predpisala narava.»[7] Ejzenštejnovski veliki plan je proti-naraven, ‚monstruozen' in je skupaj z montažo služil temu, da bi dvignil realistično hipoteko filma in prebil njegovo famozno narativnost, tisto narativnost, ki jo je – po Ejzenštejnovi oceni – ameriški film prignal do vsemogočnosti. Za Ejzenš-

Psiho, *režija Alfred Hitchcock, 1960*

Konec pomladi, *režija Yasujiro Ozu, 1949*

tejna ameriški film v velikem planu in montaži ni dojel možnosti vertikalne metaforičnosti, ampak je ostal v narativni metonimiji, kjer »sto slonov velja sto slonov«, oziroma kjer pogled ne potuje skozi absolutne spremembe dimenzij teles in predmetov na ekranu. V ameriškem filmu sta se veliki plan in montaža podredila narativni funkciji, ki se je najbolje stabilizirala v srednjem planu in v višini človekovega očesa, medtem ko je bila groza velikega plana izgnana oziroma zaprta v okvire žanra – grozljivke. Veliki plan dobi vlogo, ki jo je nekoč že dovolj opisal Bazin: »Oseba v celici čaka na krvnika. S tesnobo gleda proti vratom. V trenutku, ko bo vstopil krvnik, režiser gotovo ne bo pozabil pokazati velikega plana kljuke, ki se počasi premika: ta veliki plan je psihološko upravičen s skrajno pozornostjo žrtve na to znamenje njenega konca.«[8]

Vloga velikega plana je tedaj v tem, da fiksira tesnobo, ali drugače, da fiksira pogled. Vendar gre v tej vlogi za dvojno igro: po eni strani veliki plan nakaže grožnjo, ki preti iz prostora zunaj kadra (izza vrat v primeru na smrt obsojenega jetnika), po drugi strani pa realizira to grožnjo z učinkom groze, npr. s prestrašenim obrazom, z mrličem, krvjo in podobnim. Zadostuje, če se spomnimo na Hitchcockove filme, ki so skrajno učene vaje iz te dialektike polja in prostora zunaj polja ter velikega plana z učinkom groze: npr. ‚obraz' Normanove matere v *Psihu* ali veliki plan mrliča z izkljuvanimi očmi v *Ptičih*. Hitchcock je prignal narativno optiko filma vse do konca, tj. do točke, ko zadene ob realno – ob izkljuvano oko ali neznosno sliko.

Do montaže pogleda je prišlo z izrinjenjem ali vsaj ukrotitvijo burlesknega telesa v korist obraza: toda z montažo, velikim planom, obrazom, pogledom in njihovim korelatom – potlačitvijo gestualnosti – počasi izgine znaten kos filma, namreč vsa obscenost in karnevalskost burleske. In če je bil v obdobju ‚kinematografskega raja' film nedolžen, vesel in umazan, bo postal v obdobju pogleda obsesiven, fetišističen in leden. Kar pa ne pomeni, da je umazanost izginila, pač pa je zdaj »ponotranjena, moralizirana in se dogaja prek pogleda, se pravi, v registru želje«. Z negibnostjo telesa in s fiksiranjem na obraz oziroma pogled se je ustoličil v filmu Zakon ter z njim želja in perverzija. Filmske zgodbe postanejo zgodbe pogleda, kot je npr. montažni spoj na osi pogleda postal eno osnovnih zagotovil kontinuiranosti filmskega dogajanja, ali izmenjava, igra pogledov odlikovan trenutek dramatičnosti in napetosti.

Ujemanje, beganje, lovljenje, križanje, uhajanje pogledov oseb je osnovna operacija šiva, ki konstituira film v imaginarno krparijo in gledalca v subjekt imaginarnega. Spomnimo se Bailblejevega vprašanja: »Kaj torej išče gledalec na zaslonu? Prav poglede, kjer bi lahko prevaral svoje oko; toda to, kar najde, so vselej pogledi, ki ga ne gledajo. S tem, ko skuša v vsaki točki zaslona izslediti pogled, gledalec pozabi, da ima pred sabo dejansko le zamejen pravokotnik, zaslon. Igralci, ki so z obrazom obrnjeni proti kameri, pa pogleda nikoli ne usmerijo neposredno v objektiv, zakaj prav pogled je tista medleča točka, ki izdaja namen oziroma željo oseb.«[10]

Ta filmski (fikcionalni) prostor pogleda je uzakonjen tudi z določenimi pravili in prepovedmi: tu naj navedemo le pravilo frontalnosti, ki zahteva, da morajo osebe v prizoru maksimalno pokazati svoj obraz in da mora biti v vsakem kadru vsaj ena oseba obrnjena proti kameri, da bi lahko gledal-

Potovanje v Tokio, *režija Yasujiro Ozu, 1953*

čevo oko ohranilo nadzor nad namerami oseb in da se ne bi pretrgala nit fokalizacije pogledov (kar se lahko zgodi v primeru, če v ospredju slike neka ovira zakrije pogled).

Med prepovedmi pa najmočneje odmeva prepoved prekoračenja linije pogledov, kar se primeri, če kakšen figurant pogleda proti kameri, v objektiv. Ta pogled proti kameri namreč umesti gledalca na linijo vizualne izmenjave med filmskimi osebami, obenem pa ga vrže med kulise, ker uide realnemu pogledu osebe: le-ta pač ni gledala njega, gledalca, ampak sam dispozitiv, kar pa vendarle zadostuje, da je ta pogled v kamero iztiril gledalčevo domnevno pozicijo vsevidca in v isti gesti ogrozil samo realnost filmske fikcije (pred gledalcem je vse to gledal že nekdo drug, ki je zaukazal ta pogled v kamero). Ta hipna nevarnost, ki zamaje gledalčevo verovanje v fikcijo, pa je običajno brž odpravljena s ponovnim spojem na osi pogleda z neko novo filmsko osebo. Prepoved pogleda v kamero tako zagotovi gledalčevo zunanje mesto, ki spominja na tisto, s katerega je nekoč gledal primarno sceno. V filmu, če sprejmemo to Bailblejevo tezo, se vzpostavi polni čas po fantazmatičnem modelu primarne scene: »zato ni naključje, če v filmskih fikcijah ono (*es*) ubija, grize, zapeljuje, obeta.«[11]

Zato se je treba na tem mestu znova spomniti ‚kinematografskega raja', burleske, kjer je vladalo obsceno telo namesto tesnobnega pogleda in kjer – to je bistveno – tudi ni bilo smrti in zločina. V burleski se lahko neumorno pretepajo, obmetavajo s kremo, rušijo stavbe ipd., toda v tem svetu čiste gestualnosti so protagonisti načeloma nesmrtni in neuničljivi: nasilje je univerzalno in brez posledic, ker še ni krivde. Smrt, zločin, krivda dobijo pomen, ko obscenost pogleda izrine karnevalskost in obscenost burlesknega telesa.

Če pogled zahteva zločin oziroma – kot je nekoč dejal Hitchcock – če ni zločina razen za pogled, ali ta želja ne razgali in izda samega pogleda, njegove obscenosti?

Toda tesnobne zgodbe pogleda le niso tako odtrgane ali enkrat za vselej izgnane iz ‚kinematografskega raja', kamor sodijo seveda tudi prvi poskusi registriranja življenja, torej Lumièrovi filmi. Prav Lumièrov film kot prototip ‚nedolžnega' posnetka življenja je pogoj hitchcockovskega suspenza kot odlikovanega primera zgodbe pogleda. Ta trditev še bolje zveni v Bonitzerovi tezi, ki se glasi: »ravno zato, ker vsak film a priori funkcionira kot Lumièrov film, je možen hitchcockovski suspenz.«[12] To se da najbolje pokazati s primerom, denimo z Lumièrovo veseloigro o vojaku in otroški varuški, ki se z vozičkom sprehaja po parku. Torej povsem nedolžen prizor (čeprav lahko postane ta nedolžnost takoj kočljiva ob vprašanju: zakaj pa ravno vojak in varuška?), ki se odvija zgolj na ravni denotacije. Nas pa zanima, kaj temu prizoru manjka, da bi se preobrnil v hitchcockovsko fikcijo. Odgovor je jasen: zločin. Zadostovalo bi že, da bi se varuška namenila otroka ubiti, pa bi bil ves pomen prizora sprevrnjen, čeprav je lahko posnet z lumièrovsko nedolžnostjo. Kajti ‚nedolžni' smisel ni izgubljen – vojak je npr. še zmeraj bahav, varuška mikavna in otrok ljubek, vendar je obenem smrtno ogrožen. In ravno ta grožnja je tista, ki pervertira ‚nedolžni' vtis stvarnosti in izvotli v njem drugoten in krut pomen, ki z mračno komiko razkrije skrito stran enostavnih gest.

Grožnja je kot madež, ki izzove pogled in izkrivi ‚naravni red' stvari in samega filma: tam, kjer je domnevno videti neko realnost, prepozna pogled mrtvaško glavo in se z njo zaplete v fikcijo.

Nazadnje se je zanimivo seznaniti še z eno izkušnjo pogleda, ki jo naj uvede tale citat: »Mi, Japonci, imamo občutek, da pogovor, med katerim naš pogled počasi obrnemo od pogleda drugega ali pa ga najprej usmerimo v linijo pogleda drugega in ga nato odvrnemo, omogoča bolj čustveno in prisrčno komunikacijo . . . Za Japonce je psihološko zelo mučno, če se med pogovorom stalno gledajo v oči.«[13]

In če gledamo Ozujeve filme – nadaljuje Sato Tadao v spisu *Točka pogleda* – vidimo, s kakšno previdnostjo se Ozu izogiba režiji dialoga, kjer bi se osebe med pogovorom gledale v oči. Ta izogib seveda ni tako enostaven, ker je dialog po svojem bistvu odnos, kjer se osebe soočajo: Ozu je največkrat snemal dialoge tako, da je posadil osebi druga ob drugo ter njun pogled med pogovorom naravnal v isto smer, najraje proti vrtu; ali pa sta osebi sedeli na bregu reke in se med pogovorom gledali v vodnem odsevu; če sta bili v restavraciji, sta se pogovarjali tako, da sta gledali jedi.

S tem je Ozu dosegel še en učinek: čeprav sta bili osebi z obrazom obrnjeni proč druga od druge, so se njuni literalni pogledi vendarle kdaj križali, obenem pa sta lahko prav zaradi svoje umestitve dovolj dobro kontrolirali trenutek tega križanja pogledov.

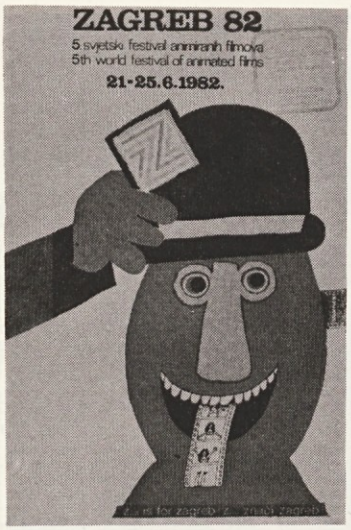
Ozu je bil mojster v režiji prizorov znotraj japonske hiše, kjer je bilo vse urejeno tako, da so lahko ljudje v njej mirno živeli, ne da bi se morali gledati v oči. Raje so gledali v vrt, vazo ali sliko na steni; prostor za čaj so si uredili tako, da so sedeli drug ob drugem, namesto drug nasproti drugemu.

Ozu je, kot piše Sato Tadao, v svojih filmih čudovito kristaliziral japonsko kulturno normo, ki je skrajno rafinirala ta način komunikacije brez pogledov v oči.

Ob Ozuju – oziroma kot njegovo nasprotje – pa navaja Sato Tadao še enega japonskega režiserja – Naruse Mikioja, ki je ravno tako mojstrsko uprizarjal dejstvo, da je gledanje v oči psihološka muka. Tudi njegovi filmi (v primerjavi z Ozujevimi pogosto podcenjevani) so se držali družinskega ognjišča, le da so tam iskali konflikte in jih pokazali v igri pogledov med osebami. Naruse ni maral nasilnih sporov niti silovitih dialogov, še manj afektirane igralske interpretacije: njegovi spori so, nasprotno, zaznamovani z notranjo napetostjo, ki se je napajala ob spodletelem srečanju čustev. Za ta spis pa je seveda najbolj dragoceno to, da spodletelo srečanje ni bilo posredovano z izmenjavo besed, marveč z igro (s soočanjem, odmikanjem, križanjem itn.) pogledov, nabitih s čustvi in strastmi, pogledov, ki so se po hipnem srečanju razšli, kot da bi prepoznali neko oviro. Pogledi seveda prepoznajo oviro, ki jo s svojo mučno uganko sami vzpostavljajo: jaz nisem tak, kot me vidiš, vendar ne vem, kako me vidiš.

Opombe

[1] Pri Bailblèju je ta točka ponazorjena s shemo – v spisu *Programiranje pogleda*, Ekran, št. 3/4, 1982.
[2] J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, pogl. *Kaj je slika*, Cankarjeva založba, 1980.
[3] Lacan, ibid.
[4] Lacan, ibid.
[5] Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, / Gallimard, 1980.
[6] Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.
[7] S. M. Eisenstein, *La Non-indifférente nature* (Neravnodušna narava), pogl. *Centrifuga in Graal, U. G. E., Paris, 1976.*
[8] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, 1975.
[9] P. Bonitzer, ibid.
[10] Claude Bailblé ibid.
[11] Claude Bailblé, *Un dispositif parmi d'autres*, v zborniku *Cinéma selon Vincennes, 1979.*
[12] P. Bonitzer, ibid.
[13] Sato Tadao, *Le Point du regard*, Cahiers du cinéma, št. 310, 1980.



festivali – Zagreb '82

V animaciji nič novega

Stanka Godnič

Od 21. do 25. junija je v Zagrebu, ki v ta namen ne premore boljšega ambienta kot je Študentovski center, potekal peti svetovni festival animiranega filma. Svetovni ni izmišljen prilastek, saj so se v Zagrebu zbrali filmi z vseh celin, iz petindvajsetih držav. Zelo stroga selekcijska komisija je iz številne ponudbe izbrala komajda tretjino in jo približno na polovico razdelila v tekmovalni in informativni spored, še bolj stroga žirija pa se je odrekla pravici, da podeli najboljšemu filmu najvišjo nagrado, češ, da tako uglednega priznanja, kot ga izreka Zagreb, ne kaže devalvirati.

To sta bili dve posebnosti letošnjega svetovnega srečanja filmskih sličic v Zagrebu in po njih bi utegnili soditi, da je bil festival preprosto slab ali vsaj povprečen. Pa ni tako. Spored sleherne prireditve je odvisen od ponudbe in tudi čarovnik ne privleče zajca iz cilindra, če že poprej ni tičal v njem. Poučna primerjava, ki jo je dal spored z nagrajenimi filmi iz Ottawe, Varne in Annecyja, pove, da je pač animacija v zastoju. Za to posebno, ustvarjalno in finančno zahtevno zvrst najbrž nikjer več (razen v močni sovjetski proizvodnji in uveljavljeni Kanadi, ki imata svaka svoj učinkovit sistem financiranja) ni dovolj možnosti oziroma so možnosti prepuščene privatnemu pobudništvu in entuziazmu. Že na zunaj se kaže filmsko »varčevanje«: mnogi, tudi najboljši filmi so se odpovedali tehniki folij in zaupali multiplikaciji avtorske risbe, velikokrat kar črno bele, drugič zgolj nakazano obarvane. Filmi se s tem niso prav nič osiromašili, narobe, dobili so oseben, neposreden avtorski avtogram.

Morda je zožen finančni prostor pogojil še eno posebnost zagrebškega animiranega pregleda: v ospredje so stopili kratki in najkrajši filmčki, komaj kateri je trajal dvajset minut, večina jih je napolnila deset, več kot kdajkoli poprej pa je bilo časovnih miniatur, ki so duhovito zgoščevale situacijo, konflikt in poanto.

V izenačeni ponudbi, iz katere se ni dvignil (vsaj po mnenju žirije) noben izjemen dosežek, selekcijska komisija, ki so jo sestavljali Poljak Witold Giersz, Francozinja Nicole Salomon in Vatroslav Mimica, ni imela lahkega dela. Za vsak film, uvrščen v informacijo, bi lahko rekli, da je bil »nominiran« in ugovarjali bi lahko kvečjemu dvem, trem njenim odločitvam.

Kaj je pravzaprav iskala selekcijska komisija, po katerih kriterijih se je ravnala? Množičnega ozadja odklonjenih filmov ne poznamo. Sklepamo pa lahko, da so izpadli tisti, ki so vozili po upeljanih tirih, konfekcijska roba, bi rekli. Na področju tematskih inovacij komisija ni mogla najti veliko. Animacija se kot pijanec plota drži preverjenih klicajev in vprašajev našega življenja: militaristične prevlade, nad katero visi grožnja jedrske uničevalne katastrofe, spričo nje izgubljena upanja majhnih, revnih in lačnih, labirint brez izhoda, v katerega so že zdavnaj zatavale tihe osebne želje po sožitju, po begu iz osamljenosti. Primerjava med tekmovalnim in informativnim sporedom pa je pokazala, da je komisija ravnala tenkočutno. V takšnem tematskem krogu seveda prihaja do podvajanj, do dveh, treh različnih pristopov k isti tematiki. V tem primeru se je komisija dosledno odločala za upodabljalsko in dramaturško izčiščenost. Zato se je na primer sovjetsko »Razdvajanje« umaknilo finskemu »Izgubljenemu svetu«, ki oba obravnavata mitološko temo spopada med dobrim in slabim, zato je zmagala kanadska risanka v novi tehniki jedkanice »Mesec, mesec, mesec« pred avstrijsko »Nočjo«, zato so v informaciji obtičale mnoge pravljice, ker niso iskale današnje distance do njihovega idiličnega sveta.
Če se spustimo na vijugavo, spolzko stezo animirane tehnike, velja povedati, da se med seboj različni pristopi tako pretapljajo, da je težko zagotovo reči: risani film, slikani film, reliefni film, kolaž, lutka. Letos je, kar tehnično oblikovanje filmske animacije zadeva, izstopil plastelin. Nič novega pod filmskim soncem, pa vendarle.

Plastelin je s svojo gibkostjo, gnetljivostjo omogočil tisto, kar lutkovni film poprej ni v popolnosti zmogel: mimiko. Do polnega izraza prihaja sleherna zaznava reagiranj na dogajanja, ki se zgrinjajo nad glavo filmskega junaka. Vzoren primer je madžarski »Brez razburjanja« (možiček bi rad počival v gugalniku, a ga motijo škripajoča vrata omare; ko nazadnje vrata ukroti, spet ne užije počitka, ker mu manjka prav škripanje – zgodbica, ki jo je mogoče široko prenesti v naš s hrupom prezasičeni civilizirani in stehnizirani svet). S posebnim postopkom raztapljanj plastelina je v Kanadi vzgojen in v njej delujoč Indijec Ishu Patel v plitvem reliefu epsko – baladno povedal resnico o tragedijah, ki jo tudi med najrevnejšimi povzročajo militaristične želje po prestižu. V filmu »Najvažnejše«, v vitrini, toda postavljeni v filmskem zgodovinskem muzeju na častno mesto, je obtičala lepa, kar prelepa in preveč natančna za današnji hitri svet češkoslovaška mitološka pravljica »Kralj in čarovnik«, posvečena dosežkom Jiřija Trnke.

In že nekaj časa nas kitajska presenečenja ne presenečajo več, kar nekako jih pričakujemo. Tudi v Zagrebu nismo ostali razočarani. Iz častitljive tradicije se je pred današnje kamere – preselil papir. Na prvi pogled je bil žamet. Natrganka ali kolaž, nevsiljivo dopolnjen s tenkočutno risbo v »Opici, ki lovi mesec«, pa je iztrgana iz papirja posebne mehke prosojnosti in rahlih obrisov.

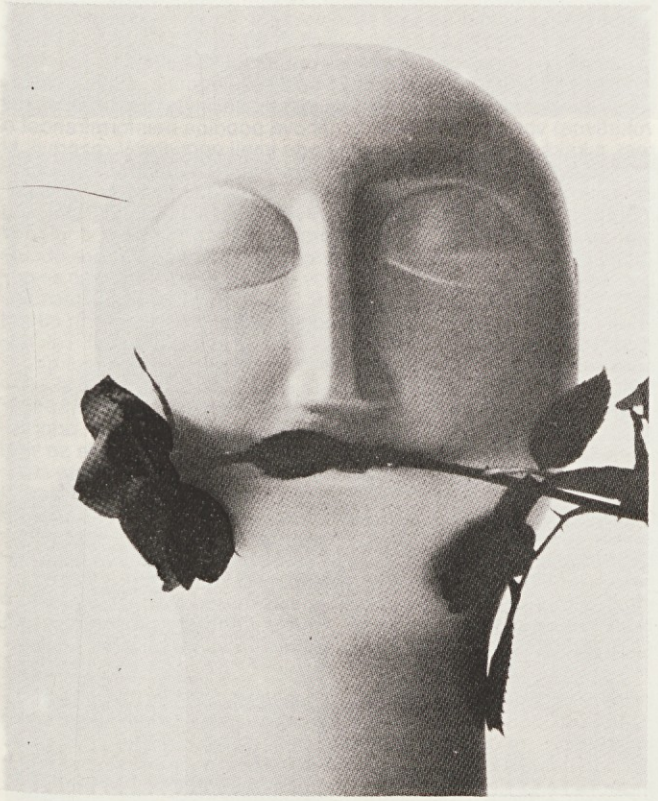
V tehniki animacije je prišlo po zagrebškem sporočilu, še nekaj novega: računalništvo se je odreklo abstrakciji, geometrijskim igračkanjem s črticami, pičicami, krogi in kvadrati, ki se nenehno vrte v svojem zaporedju menjav. Angležu John Hallas mu je dodal vsebino, misel. S tem je v svoji »Dilemi« resda nesluteno skrajšal muke risane animacije in porabo časa zanjo, zmanjšal snemalni proračun s programiranjem zaporedja risb. Vendar žirija njegovega dela ni upoštevala. Je s tem izrekla nezaupnico računalniškemu načinu animacije kar na sploh – ali pa ni bila zadovoljna s tem, da je avtor na nov, sugestiven način vendarle obravnaval staro snov o dvoreznosti znanstvenega razvoja v dobro ali v škodo človeku.

V očeh žirije se je prav tako slabo odrezal češkoslovaški film »Projekt«, ki je tematsko najgloblje zaoral novo brazdo na račun brezdušnosti sodobne arhitekture stanovanjskih sosesk, pa čeprav je grafično izjemno natančno, prodorno zasnovan.

Kaj je potlej izbrala žirija?

V kategoriji »A« (filmi, ki trajajo do pet minut) Dragičevo »Pot k sosedu«, zasnovano za motto oberhausenskega festivala, ki pa z natančnostjo definira današnje državniške medsebojne odnose. Tudi v kategoriji »B« (filmi v trajanju od 5 do 12 minut) je zanesljivo izbrala Bretislava Pojarja s filmom »E«, na zunaj šaljivo, a v sebi hudo resno mislijo o duhovni prisili. V kategoriji »C«, v skupini najdaljših filmov, je nagradila finski »Izgubljeni svet«, na stare sage spominjajoči mit o nevarni samozadovoljnosti, ki vse do konca ne spregleda groženj premagancev. Da je našla nagrajenca v kategoriji »D«, ki zastopa izobraževalne filme, je premestila v to skupino kanadskega »Ptička prašička«. Res je to naročen, od kanadske carine plačan film, ki pa na zelo duhovit in grotesken način poziva k poslušnosti carinskim omejitvam uvoza. Med neštetimi pravljicami (med katerimi kot odmik od romantične šablone velja omeniti vsaj »Pepelko pingvinko« iz, seveda, kanadske proizvodnje), je žirija izbrala smer sodobne knjižne ilustracije s filmom »Objemi me« o ježku, ki zaradi svojih bodic ni užil ljubezni, dokler ni srečal sebi na koži in pod kožo enake. Za debut je priznala nagrado Madžaru Tamasu Baksu za že opisano dogodivščino z gugalnikom v »Brez razburjanja«.

Posebna priznanja je žirija podelila filmom »Arena« (za likovni izraz, ki domiselno kombinira dva medija, filmskega in televizijske-



Mesec, mesec, mesec, *režija Vivane Elnecave, Kanada*

Najvažnejše, *režija Ishu Patel, Kanada*

Dilema, *režija John Halas, Velika Britanija*

ga). Posnel ga je Romun Zoltan Szilagy. Nagrado za animacijo je podelila nemara najbolj duhovitemu filmu Američana Barryja Nelsona »Premiera v sredo«, ki je ob iskrivi risbi najbolj posrečen porog sodobnemu teatru, kar si ga je mogoče zamisliti. »Aktualni dogodki« so si priznanje zaslužili s svojim neskončnim pretiravanjem resničnih možnosti, do katerih utegne pripeljati človeka spopad s tehnizacijo, konkretno z elektriko. Ne vem več, kakšna je bila glasbena spremljava filma »Težak prehod« Američana Dennisa Pieaa. Najbrž dobra, kot temu pravimo. Film pa ostaja uganka. Posnet po literarni predlogi Hermana Hessea se zdi najpoprej prispodoba poroda, mučnega, trpečega zaukazanega odhajanja iz varnosti, topline v nevarnost življenja. Ali pa je to vendarle tudi prispodoba o zahtevi po prilagajanju?

»Mesec, mesec, mesec« bi si zaslužil kaj več kot le priznanje za tonsko opremo, saj je bil eden tistih filmov, ki so pokazali novo možnost animacije, z njo pa tudi novo doživljanje razpoloženja. S črne folije izpraskani ali izjedkani vtisi »Sna kresne noči«, bi jim lahko rekli, so čarobno osvetlili mistično učinkujočo igro senc in svetlobnih pramenov. Škoda, da so se na koncu vanjo vpletli še škratje in prividi!

Nove dimenzije animiranega filma je nazadnje odkril risani, z kdove kakšno tehniko posneti švicarski film »Zanos Franka N. Steina«. Odkril je najglobljo perspektivo, kar smo jih doslej narisanih videli in čeprav v spremnem besedilu razlaga, da slika nastanek ljubezni in z njo vred življenja, se zdi le zelo pameten obračun z vampirskimi filmi, ki jih tiska komercialna »prava« filmska proizvodnja.

Ob anekdotah, ki so se tako pogosto risale na zagrebško platno, vsaj na kratko tole: vodili sta dve temi – tista večnostna o ogroženosti življenja in kalitvi medsebojnega razumevanja, pa še ona, ki si jo pripovedujemo na uho, erotična. Tukaj je zmagovala Cassandra Einstein iz ZDA z »Rdečo kapico«, igrivo pornografijo, izzivalno podloženo z Mozartovo glasbo. Minljivost njenih drznih sodomističnih namigov rešuje nalašč preprosta, otroški svinčnik oponašajoča risba in neskončna igriva domiselnost. Za njo je zaostal celo »doajen pornografskega filma«, Japonec Yoji Kuri, ki je zelo prostodušno razgalil prenekatero intimo anatomije.

Jugoslovani smo v ta animirani spekter prispevali devet filmov. Več v informacijo kot v tekmovanje. Vanj pa se je uvrstil edini slovenski predstavnik filmske risbe, Bojan Jurc s svojim iz televizijske serije izbranim filmom »Srečanje z zadovoljnimi ljudmi«. Po svoje je to posrečen spopad s pravljičarstvom in satiro nanj. Skorajda kičastim, a likovno obvladanim kulisam grimmovskih ilustracij pritika povsem sodobne poante, uspešno križari s pomočjo scenarista Slavka Pregla od Krpana pa do danes.

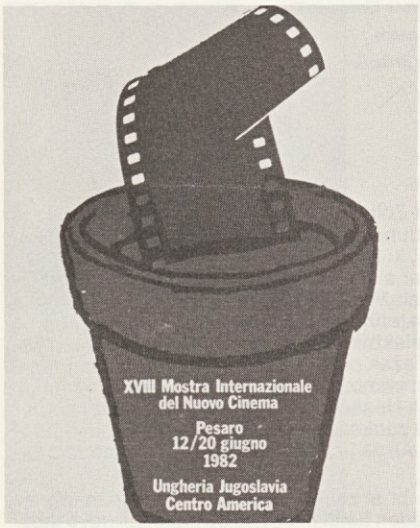
Kljub vsem sporočilom o sodobnih poteh animacije pa je tisto, kar je v Zagrebu najbolj obveljalo, srečanje z zgodovino. Kljub temu, da smo se mogli prvič pri nas srečati z zgodovino (žal, omejeno zgolj na arhiv Zagreb filma) naše propagandne risanke, iz katere smo Slovenci zaradi očitnega nezanimanja televizije klavrno izostali, je obveljala ameriška pobuda.

Dogodek je bil redkost: spoznali smo risanke, ki jih je v letih 1911–1921 naredil z izjemno zagnanostjo, pa tudi z izjemno nadarjenostjo Winsor McCay. Animirani film nima svojih zvezdnikov, če pa bi jih imel, bi moral biti McCay vpisan na vrhu seznama.

Ne, nič ni bilo naivnega v tej »prazgodovini« animacije, niti igrani dodatki, ki so kazali, kako je McCay dobil stavo v klubu, ko je zagotovil, da lahko v nekaj tednih nariše in oživi 4000 sličic. Tako je nastal njegov »Mali Nemo«, za njim pa, lahko rečemo, »prva dama« animacije, dinozaverka Gertie. In tako duhovite animacije, kot je premore njegov komar v »Moskitu«, od leta 1912 zlepa nismo več srečali. Posebno poglavje je njegov »Potop Lusitanie«, prvi krik animiranega filma k angažiranosti. S pomočjo dokumentarnega gradiva, ki ga je bogato nadgradil z možnostmi animacije, se je Američan vpregel v budnico tistim, ki so menili, da je prva svetovna vojna daleč od njih, da jih ne prizadeva. Potop potniške ladje, ki so jo leta 1915. minirale nemške podmornice, je postal klic k zavzetosti. To je bil v dotedanji zgodovini animacije nesluteno dolg film, ki je združil fotografijo z domišljijsko, predvsem pa emocionalno zavzetost z možnostmi risanega medija, čisti dokaz pozitivnega filmskega angažmaja.

Častno mesto je ob jubileju pripadlo zagrebški šoli animacije, ki se je z retrospektivami predstavila kar štirikrat zapored. Filmi so bili izbrani tako, da so se vljudno izognili scilam in karibdam stagnacije, niso upoštevali komercialnih aranžmajev, pač pa so povedali tisto, v kar upamo: Zagreba ne bo konec, zanj skrbijo po Vukotiću, Boureku, Mimici, Jutrišu in Marksu, Kolarju, Ranitoviću še vedno Dovniković, Dragić, Gasparović in Marušić.

festivali – Pesaro '82 od 12. do 20. junija 1982



Jugoslovanski nastop: heterogenost – da ne rečemo konfuznost

Brane Kovič

Osemnajsta izdaja filmskega festivala v Pesaru je bila posvečena madžarskemu in jugoslovanskemu filmu sedemdesetih let, dopolnjeval pa jo je krajši izbor dosežkov kinematografij srednjeameriških dežel, ki je predstavljal vezni člen z lanskoletno predstavitvijo latinskoameriškega filma. Usmeritev k prikazom monografskih filmskih produkcij širših geografskih regij (Latinska Amerika), specifičnih proizvodnih struktur (Hollywood v sedemdesetih letih, novi sovjetski film) in posameznih dežel je za manifestacijo z uradnim nazivom Mostra Internazionale del nuovo Cinema značilna od sredine minulega desetletja, njen študijski, izrazito delovni značaj pa poudarjajo tudi z izbranimi sporedi usklajene knjižne publikacije v zbirki Nuovocinema pri založbi Marsilio Editori. Tako torej najnovejša zvezka v tej seriji obravnavata madžarski in jugoslovanski film, prvi pod naslovom *L'uomo e la storia* (Človek in zgodovina), drugi pa ima na naslovnici napis *Jugoslavia: il cinema dell 'autogestione* (Jugoslavija: film samoupravljanja).

Za razliko od Jugoslovanov, ki doslej nismo bili sposobni napisati sintetičnega dela o zgodovini naše kinematografije, se Madžari lahko pohvalijo z vrsto študij bodisi splošnega bodisi tematskega ali problemskega značaja v svojem jeziku, v zadnjih desetih letih pa je izšlo tudi lepo število madžarskemu filmu posvečenih tekstov v angleščini, francoščini in italijanščini, v razponu od panoramskih prikazov nacionalne produkcije prek predstavitev posameznih problemskih sklopov, ki se pojavljajo v opusih različnih avtorjev, do monografij o najpomembnejših madžarskih režiserjih (med njimi so največkrat obravnavani Miklós Jancsó, István Szabó in István Gaál). Pesarska knjiga, sestavljena iz člankov madžarskih piscev, objavljenih v specializirani periodiki, se osredotoča predvsem na tiste vidike sodobne madžarske kulture, ki so evropskemu občinstvu oziroma bralstvu precej manj znani od samih filmov: status kritike in esejistike, filmske misli na Madžarskem danes, razmerje med teorijo in prakso oziroma madžarsko »resničnostjo«. Primerjava med madžarskim filmom in pisanjem o njem nam razkrije presenetljivo podobnost: film, katerega govorica je tako pogosto simbolična, metaforična in alegorična, je kritično razčlenjen v tekstih, ki uporabljajo enake postopke in metode – metafore, simbole, posredne namige in implicitnosti. Le pri mlajših kritikih, ki so tudi generacijsko bližji mlajšim cineastom, je kritiški diskurz eksaktnejši in neposrednejši, s tem pa tudi primernejši za analizo filmov tistih avtorjev, katerih filmska pisava je preprostejša, manj subjektivistična in poetična. Skratka, izbor tekstov v marsičem zaokroža podobo sodobne madžarske kinematografije, njene raznolikosti in njenih prevladujočih tendenc.

Almanah o jugoslovanskem filmu je veliko bolj heterogen in z določenega vidika tudi suhoparnejši, saj je v njem več »uradnih«, programskih tekstov, katerih vsebina s stanjem naše filmske produkcije sedemdesetih let pravzaprav nima nikakršne organske zveze. Urednik Giorgio De Vincenti je imel pri stikih in dogovarjanjih z našimi predstavniki, zadolženimi za pripravo publikacije, precejšnje težave, zato je v glavnem ravnal po lastni presoji in v knjigo vključil le tisti del gradiva, ki mu je bil dan na razpolago neodvisno od njegovih želja in od interesov italijanske filmske kritike. Posamezna vprašanja jugoslovanske kinematografije so zato pogosto močno polarizirana, saj so predstavljena z naravnost izključujočimi se stališči (na primer Čolićev članek o »črnem filmu« in Tirnanićeva razmišljanja na isto temo), vsekakor pa so za prevedene tekste – včasih gre za dokaj površne, aproksimativne prevode – značilna precejšna kvalitativna nihanja.

Podobno heterogenost – da ne rečemo konfuznost – je razkril tudi izbor jugoslovanskih filmov, prikazanih v uradnem programu pesarske Mostre. Kot že večkrat doslej je namesto estetskih, avtorskih in kulturoloških kriterijev prevladalo načelo republiških oziroma nacionalnih ključev, ki seveda izključuje vsako resnejše kritično ovrednotenje naše filmske proizvodnje minulega desetletja. Naši selektorji so s tem pokazali dobršno mero neodgovornosti, – ali pa smemo morda kar zapisati nepoznavanja problematike in kvalitet jugoslovanskega filma sedemdesetih let? – potuhjeno pa so preslišali tudi željo italijanskih prireditelјev, da bi v Pesaru pripravili retrospektivo opusa Živojina Pavloviča, avtorja, ki povsem upravičeno zbuja precejšnje zanimanje italijanskih filmskih kritikov, našim »kulturnim uradnikom« pa se zdi politično vprašljiv (da si s tovrstno prikrito cenzuro delamo veliko politično škodo in postavljamo pod vprašaj našo razglašeno odprtost in tolerantnost do svobode umetniškega izražanja, očitno ni jih zanimalo). Kako naivno si nekateri predstavljajo oblike in vsebino posredovanja naših kulturnih dosežkov v tujini, je drastično pokazala okrogla miza o jugoslovanskem filmu, prirejena na predzadnji festivalski dan. Zanjo pripravljeni referati (z dvema častnima izjemama, Slakovim prikazom novih tendenc jugoslovanskega filma in Zečevićevim orisom razvoja teoretične misli o filmu) so se izkazali bodisi za spiske popolnoma nezanimivih podatkov in številk o prodaji jugoslovanskih filmov v tujino, bodisi za prosojno in skrajno diletantsko operiranje s frazami iz srednješolskih učbenikov marksizma in samoupravljanja. Če k temu dodamo še dejstvo, da je festival v Pesaru izrazito levo usmerjen in da je vodenje občinskih in pokrajinskih uprav v širšem okolišu tega letoviškega mesta že več desetletij zaupano pripadnikom levičarskih strank, da je navsezadnje tudi precejšen del italijanske filmske kritike temeljito seznanjen z marksistično literaturo in na splošno napredno usmerjen, potem toliko bolj bode v oči prevídna zadržanost članov jugoslovanske delegacije, njihovo izogibanje konkretnim odgovorom na postavljena jim (včasih malce provokativna) vprašanja in seveda njihova popolna neinformiranost o tem, s kakšne vrste sogovorniki bodo imeli opravka. V razpravi, ki je sledila referatom, je omejenost in nepripravljenost »uradnih« ambasadorjev naše kulture dosegla višek: namesto da bi argumentirano pojasnjevali dogajanja v naši filmski produkciji in okrog nje, so spodbudili medsebojni obračun zaradi različnih pogledov (bolje rečeno, zaradi zastiranja jasnih stališč) na nekatere občutljivejše teme, ki so zanimale tuje novinarje, od vprašanj, ki so se nanašala na (filmske) usode Žilnika, Pavloviča in Makavejeva do cenzure, prepovedi predvajanja in podobnih tabujev, za katerih obstoj sicer vsi vemo, a jih doslej še nihče ni zadovoljivo pojasnil. Tak način »debate« je – nič čudnega – do konca zrahljal živce tudi direktorju festivala in animatorju okrogle mize Linu Miccichéju, ki je ob vsej svoji strpnosti in naklonjenosti Jugoslovanom v »trenutku resnice« izstrelil salvo težav, s katerimi se je moral soočati pri pripravljanju pesarske promocije jugo-filma, in obenem priznal, da se v tej džungli pogrošnega politiziranja in banalnega taktiziranja ne znajde več, saj so reagiranja udeležencev razprave v živem nasprotju s prepričevanji, ki jih je bil deležen v preteklih mesecih. Kar se je na koncu vendarle izcimilo iz diskutantskega kaosa, je ugotovitev, da je jugoslovanski film očitno povsem abstrakten pojem in da namesto o njem lahko govorimo kvečjemu o kinematografijah posameznih republik oziroma jugoslovanskih narodov in narodnosti, o razdrobljenosti neke produkcije, katere identiteto skušamo nerodno in za silo sproducirati pred kritičnimi pogledi tujih gledalcev.

Italijanska kritika je bistrovidno opazila globoke razlike med madžarsko in jugoslovansko filmsko produkcijo, opozorila na estetsko in politično zrelost prve ter na manierizem, šablonske pristope in scenaristične šibkosti druge. Nedvomno najmočnejši vtis so nanjo naredili filmi Žike Pavloviča (v uradnem programu so bili predstav-

1
2 3
4

Krizno obdobje, *režija Franci Slak, 1981*

Ritem zločina, *režija Zoran Tadić, 1981*

Samo enkrat se ljubi, *režija Rajko Grlić, 1981*

Vdovstvo Karoline Žašler, *režija Matjaž Klopčič, 1976*

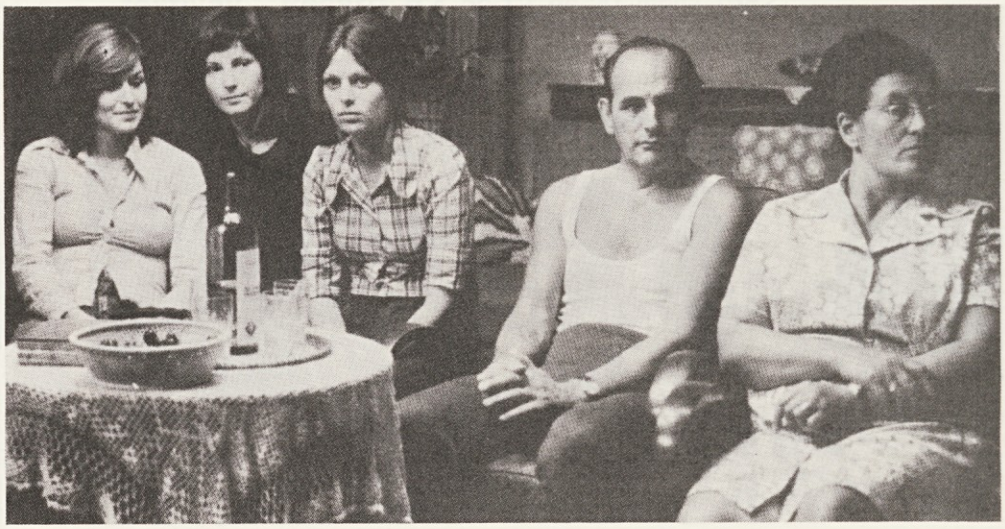
1
2 3
4

Tri sestre, *režija István Darday in Györgyi Szalai, 1977*

Odreši nas hudega, *režija Pál Sándor, 1976*

Angi Vera, *režija Pál Gabor*

Sindbad, *režija Zoltán Huszárik, 1971*



ljeni trije, *Rdeče klasje, Let mrtve ptice* in *Hajka*), med deli mlajših avtorjev pa so bili deležni posebne naklonjenosti filmi *Samo enkrat se ljubi* Rajka Grlića (»mojstrstvo sloga« in »tragičnost protislovij med čustvi in razrednim bojem«), *Ritem zločina* Zorana Tadića (»edini na prireditvi, ki izstopa iz okvira družbeno-političnih tem in preraste v neke vrste ‚psihološki thriller'«, »zgrajen z izredno lucidnostjo in prefinjenim občutkom za podajanje atmosfere«) in *Krizno obdobje* Francija Slaka, po mnenju poročevalca rimske »Repubblice« eden najzanimivejših na festivalu, po tematiki in načinu opazovanja dogajanja blizu češkemu filmu šestdesetih let, po metodi izdelave pa filmu-resnici in televizijski reportaži, torej dvema pristopoma, ki dobro obdelani »zgodbi« zoperstavljata neposrednost pripovedi. Od razmeroma skromnega slovenskega zastopstva v osrednjem programu je treba omeniti še Klopčičevo *Vdovstvo Karoline Žašler,* »dramo strasti iz ruralnega okolja«, »portret osameljene ženske«, ki »išče svojo identiteto v svetu, kjer je človek volk«.

Madžarska filmska produkcija je tudi v Pesaru pokazala svojo kompaktnost in zrelost v vseh pogledih, selekcija festivalskih filmov pa je temeljila na usklajenem razmerju med deli mednarodno uveljavljenih avtorjev, kot so npr. Jancsò, Szabò, Kovács in Gaál, in stvaritvami mlajših režiserjev, ki pa so že opozorili nase na nekaterih razvpitih filmskih srečanjih, kot sta na primer festivala v Berlinu in Locarnu. Ne glede na to, ali so bili ti filmi predstavljeni v osrednjem programu, v informativni sekciji ali v sklopu filmskega »trga«, je vsekakor treba nekatere izmed njih posebej izpostaviti.

Pál Sándor, katerega film *Odreši nas hudega* je bil vključen v ljubljanski Teden madžarskega filma oktobra lani, je bil v Pesaru zastopan s *Spomini iz Herkulovih toplic* (Herkulesfürdöi emlek, 1976), zgodbo iz časov »belega terorja« pozimi 1919 in spomladi 1920, torej po padcu sovjetske republike Bele Khuna. Mladi revolucionar, ki ga išče policija, se preoblečen v žensko zateče v zdravilišče za revmatična obolenja, kjer opravlja posle bolniške sestre, čakajoč na tovariša, s katerim naj bi skupaj pobegnila prek meje. Dnevi v toplicah minevajo med vsakdanjim delom, drobnimi spletkami in skušnjavami, s katerimi se srečuje oseba s spremenjeno identiteto (vse pacientke in osebje, z izjemo glavnega zdravnika, so ženskega spola), vse do ljubezenske pustolovščine z mlado Italijanko. Ko s pomladjo nazadnje prispe težko pričakovani neznanec, se mladeniča nemudoma odločita za beg. Film se konča s statičnim kadrom – fotografijo njunih negibnih teles v grmovju ob reki, ki ju ločuje od svobode. Režiser je z izjemno občutljivostjo uspel podati tesnobno in hkrati skrivnostno vzdušje v izoliranem zdraviliškem ambientu ter s tem vnesti v dogajanje na platnu elemente potrebne napetosti, pričakovanja in upanja, pri čemer mu je izdatno pomagala odlična kamera Elemérja Ragályija.

Na atmosferi, ki se razteza prek golega fabulativnega okvira filma, je gradil tudi Pál Zolnay, avtor *Obraza* (Arc, 1970), katerega dogajanje je postavljeno v leto 1944, med budimpeštanske ilegalce.

Spet imamo opravka s fantom, ki bi se rad vključil v boj, a žal izgubi zvezo z odporniškim gibanjem in zato vsi njegovi poskusi, da bi prišel v stik z ljudmi, ki bi mu omogočili konkretno akcijo, izzvenijo v dejanja provokatorja, dokler ga nazadnje ne zadene krogla neznanega civilista. Človek, ki je v obdobju in vzdušju terorja zaradi svoje senzibilnosti primoran postati junak ali celo mučenec, če hoče ohraniti svojo človečnost, je tu podan skozi romantično optiko, ki jo bolj kot dokumentaristična plastičnost kamere (Elemér Ragályi) narekujejo luči, kompozicija kadra, ki poudarja naključnost dogodkov in izrazi na obrazih protagonistov, njihova individualnost, vključena v tok zgodovine.

Monumentalni projekt Istvána Dárdaya *Tri sestre* (Három növér, 1976–77) s podnaslovom *film-roman* (Filmregény) in štiriinpolurno projekcijo prepleta življenjske usode treh deklet, starih od dvajset do trideset let. Režiser z naturalistično pedantnostjo razčlenjuje probleme družine in dela, težave skupnega bivanja, osebne ambicije in ideale skozi navidezno banalna vsakdanja opravila in rituale, podane skozi dokumentaristično formo, ki pa je uporabljena le zato, da spretno prikrije fikcijsko skonstruiranost pripovedi. Gledalec, ki ga film ves čas drži v čustveni in percepcijski napetosti, je soočen s pravcato enciklopedijo človeških in družbenih konfliktov današnjega časa, z množico situacij, v katerih lahko vsak trenutek prepozna del lastne izkušnje. Da bi še bolj poudaril identifikacijsko raven pripovedi in neposrednost dogajanja, je režiser izbral nepoklicne igralce ter v razgovorih z njimi, prek zgolj nakazanih situacij in ravnanj, napisal scenarij, ki se je med snemanjem večkrat spreminjal. Dramaturška struktura filma se razkriva takorekoč spontano in s tem potiska v ozadje odločilno vlogo režiserja in njegovih sodelavcev, za dosego takega vtisa pa je nedvomno potreben izjemen talent. Telent in tenkočutnost v opazovanju, ki ju je Dárday kot avtor mnogih odličnih dokumentarcev in kratkih filmov odlično izostril, pa je v svojem drugem celovečernem delu tudi prepričljivo potrdil.

Gyula Maár je svoj prvi celovečerec *Na koncu* (Végül) posnel leta 1973. V njem nam je predočil razmišljanja upokojenega moža, ki je z zanosom gradil novo družbo, ne da bi se uresničila njegova mladostna pričakovanja. Njegovi nekdanji tovariši so se bodisi prilagodili oportunizmu dnevne politike ali pa skušajo živeti od stare slave, s povsem nekritičnim odnosom do aktualnih družbenih dogajanj.

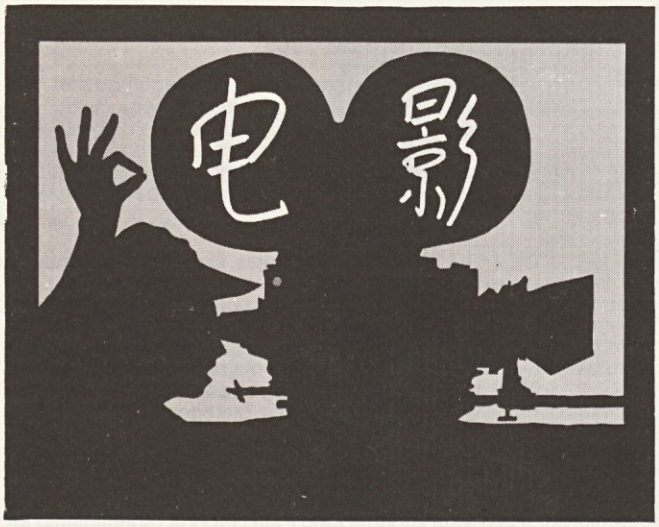
Film je posnet v skrajno asketskem slogu, brez psihologiziranj in sociologiziranj, toda na osnovi skrbno dodelanega scenarija, sijajno analizira usodo generacije, ki je svoja najlepša leta in mladostni žar izplamenela v kratki, upanja polni pomladi, nato pa je bila brutalno žrtvovana na mračnem kolesu zgodovine. Maár, ki se je intenzivno ukvarjal z literaturo, svojega filma ni gradil na tekstu, ampak se je osredotočil na sliko, tako da se pripoved splete iz vizualnega konteksta posameznih prizorov, ne pa iz dialogov oziroma verbalnih motivacij dejanj protagonistov.

Eno najzanimivejših odkritij na pesarski Mostri je bilo za mnoge spremljevalce festivala zgodnje delo Pála Gáborja (spominjamo se ga po odličnem filmu *Angi Vera* iz leta 1978) *Potovanje z Jakobom* (Utazás Jakabbal, 1972), »road movie« z vsemi značilnostmi te podzvrsti. Gre za zgodbo dveletnega prijateljstva med dvema mladima kontrolorjema gasilnih aparatov, ki potujeta po deželi, ne da bi svoje obveznosti jemala preveč resno. Oba pa se zavedata, da njun posel ni pravi poklic, vendar ju je sram to priznati odkrito. Do odločilnega preobrata v njunem življenju pride, ko nekega dne rešita nemočne otroke iz goreče hiše: njunega potovanja je konec, njuni poti gresta vsaksebi. Gábor je mojster epizode, fragmenta, z izrednim smislom za detajl, v razponu od natančnega podajanja okolja do subtilnih odtenkov v igralskih interpretacijah protagonistov. Rahlo elegični ritem sekvenc in nevsiljiva kamera Jánosa Kendeja pa dajeta filmu tisti romantični podton, ki je distinktivni znak vseh pripovedi o potovanjih in popotnikih.

Z izborom kratkometražnih filmov in s celovečercem *Sindbad* (Szindbád, 1971) se je Pesaro oddolžil spominu pred kratkim umrlega režiserja in snemalca Zoltána Huszárika. *Sindbad* se opira na literarno predlogo Gyule Krúdyja (1878–1933), pisatelja, ki na Madžarskem doživlja svoj literarni preporod, njegovi liki pa imajo pogosto avtobiografske poteze. Krúdy je preživel pustolovsko in potepuško mladost v severnomadžarskih mestih, kjer se kmečki življ in njegova kultura srečujeta z malomeščanskim načinom življenja, rezultat tega spleta pa je povsem samosvoja tradicija »vmesnosti« lokalne inteligence, ki ni več podeželska, a ji tudi še precej manjka, da bi bila velikomestna. To vzdušje je na mladega pisatelja napravilo velik vtis, vplivalo pa je tudi na izoblikovanje njegovega svojstvenega sloga, v katerem se nenehno prepletata poezija in proza.

Sijajen primer sinteze teh dveh literarnih modalitet je prav lik Sindbada, junaka različnih prigod, v katerih opisi konkretnih dogodkov prelivajo v čutna sanjarjenja in evokacije nedoločnih spominjanj, obdanih z auro melanholije. Krúdyjev literarni univerzum je v Huszáriku našel odličnega interpreta, pesnika s kamero, ki poustvarja tako prizorišče kot atmosfero in duha pisateljevih stvaritev. Hedonistični dandy Sindbad je večni popotnik skozi pokrajine užitka, neobremenjen z zakoni logike in časa, v nenehnem izrekanju ljubezni do življenja, ki ga živi ne le v njegovi resničnosti, temveč tudi v njegovih tisočerih možnostih, kot da bi prestopil nejasno mejo med domišljijo in dejanskostjo. Huszárikovo delo je emblematičen primer poetičnega filma, njegove vrednosti pa niti malo ne zmanjšujeta »naivnost« in romantičnost, ki sta v Krúdyjevem zrelem pripovedništvu prikriti z bolj tragičnimi in zagrenjenimi toni.

Na koncu ne gre prezreti še filmov iz srednjeameriških dežel, s katerimi se je pesarska Mostra pravzaprav začela in katerih predstavitev je imela namen opozoriti na kontinuiteto festivalskih načrtov, ki so lani zaobjeli produkcijo »zelenega kontinenta«, za prihodnjič pa nam obetajo srečanje z azijskimi kinematografijami. Poleg nekaj kratko- in srednjemetražnih filmov s Kube, Haitija in iz Nikaragve sta bila še posebej zanimiva salvadorska dokumentarca *La decision de vencer* in *El Salvador: Another Vietnam?*, prvi posnet kot kolektivno delo mladih cineastov, vključenih v Fronto za nacionalno osvoboditev Farabunda Marti, drugi pa zmontiran iz gradiva, posnetega na prizorišču bojev proti salvadorski vojaški diktaturi in iz televizijskih intervjujev s predstavniki obeh bojujočih se strani. Tako v teh dveh kot tudi v ostalih primerih gre za prebujajoče se kinematografije (morda nekoliko daljšo in tudi v mednarodnih okvirih bolj znano tradicijo ima le kubanska), ki polne revolucionarnega idealizma stopajo v zgodovino svetovnega filma.



prireditve

Dnevi kitajskega filma

CANKARJEV DOM, od 14. do 18 junija 1982

Marginalna opomba ob dnevih kitajskega filma

Za začetek naj nam služi komparativno apliciran pojem iz psihologije: *perceptivna pripravljenost.* Iz tega pojma namreč bomo skušali določiti rob kukala, ki je bilo nekako samodejno nadano publiki, ki se je zainteresirala za teden kitajskega filma. Psihologija živi iz primerov. Tako svoj termin perceptivne pripravljenosti najraje pojasni npr. s takšnimi primeri: nekoga pričakuješ na postaji in v napetem pričakovanju se ti bo kaj rado zgodilo, da boš v neki drugi osebi videl pričakovano osebo, za katero potem, ko se ti približa ugotoviš, da ni prava. Tvoja zmota izvira iz perceptivne pripravljenosti.

Kar zadeva kitajski film, bi lahko rekli, da je zapadel istemu odnosu »okcidentalnega in orientalnega« kot skoraj vse kitajsko. V kolikšni meri je to mesto ideologije (ali natančneje razmerje razmejitev v ideološkem), se izkaže, če primerjamo sedanje stanje »perceptivne pripravljenosti« na soočenje s kitajskim, s stanjem pred npr. kakšnimi petnajstimi leti. Sedanje akcentiranje kulturnih ter civilizacijskih razlik bi takrat bilo na drugem mestu – za akcentiranjem »norosti« v kitajski politiki. Odkar je Richard Nixon obiskal Kitajsko, pa so se stvari seveda »bistveno spremenile.« Ali so se res? Je izginil (ne samo iz naše, »civilizacije« ampak recimo iz vse evro-ameriške) grobo povedano tudi zadnji simptom fobije pred »rumeno nevarnostjo«, ali z drugimi besedami: navadni rasizem, ali residuum kolonialne superiornosti itn.? Morda ni potrebno na to vprašanje tako zelo eksplicitno niti odgovarjati. Ostanimo samo pri *perceptivni pripravljenosti*, ki se je izgovarjala v tolerantno-benevolentnem besedišču pritlikavstva slovenske *haute culture*, ki je morala imeti nekaj opravka pri tem, da je takšna prireditev, kot je bil teden kitajskega filma, bila zelo slabo obiskana (pri čemer seveda ne gre zanemariti tudi »ideološkega učinka« neudobnosti sedežev v mali dvorani KDIC). Kar se je namreč vsililo kot samoumevno pri (ne)sprejemanju kitajskega filma, se je govorilo v razvitju paradigem geografske oddaljenosti in v še večji meri paradigem o »civilizacijski ter kulturni različnosti«, ki v nanosu na geografsko oddaljenost vzpostavi vsakršno oddaljenost. In ker gre za razmerje, ki se v tem okviru opredeli kot problem *razumevanja* kulturnih izdelkov »oddaljene kulture«, gre jasno za pozicijo subjektne določitve, ki postavi gledalca, določenega za civilizacijsko-kulturno entiteto Evropejca, v udobno razmerje vnaprejšnjega razumevanja lastnega nerazumevanja, s čimer se vzpostavi ne samo legitimacija nepoznavanja kitajske kulture, ampak se ukine tudi vsaka potreba po spoznavanju le-te. Kar preostane, je seveda užitek eksotike, užitek objekta »na sebi«, ki je lep, *ker* je »nerazumljiv«, ker je njegova »drugačnost« utemeljena v tej »nerazumljivosti«. In zato ga niti ni potrebno videti. To ima seveda nekaj opraviti z etnocentrizmom, vendar pa je ta opredelitev preblaga v svoji deskriptivnosti ter ideološki konfuziji, kajti gre za to, da je etnocentrizem samo sestavina ideologije, ki je položena v jedro vsakega nacionalnega samozavedanja, ki opredeljuje subjekt kot govorca utemeljenega v »nečem neizgovorljivem«, pa naj bo to »neizgovorljivo« situirano v polje teološkega ali naturnega, ali celo historičnega. Kakorkoli že: kolikor s tem namigujemo na mitološko (ki se v pravkar označenem polju prevaja v mistificirano), ne gre za nikakršno drugačno »nerazumljivo« mitološko kot prav za tisto na strani evropskega (če naj sem sodi tudi slovenski) civiliziranca. Le zakaj je kitajska zgodovina (in Kitajska je dežela z napisano zgodovino) »manj razumljiva« od evropske?

Tu govorimo o filmu, govorimo o veliki produkciji, ki smo jo pri nas torej videli v relativno majhnem izboru, ki pa – majhen, kakor je bil – zadostuje za razpršitev uvodno navedenih ideologemov, mistifikacij itn.

Seveda ne gre za to, da bi zanikovali obstoj razlik, ki jih je mogoče našteti na ravni konceptov civilizacije in kulture, niti ne gre za to, da bi hoteli trditi, da je že opravljeno delo študija specifičnih potez kitajske zgodovine, kulture nasploh, filozofije, tradicionalne umetnosti itn., gre samo za to, da ugotovimo, da je prav kitajska filmska praksa dovolj jasno prinesla sporočilo, ki razblinja udobno etnocentristično pozicijo. Kajti filmi, ki smo jih videli, se niso obnašali enigmatično: s socialno tematiko, s historičnimi perspektivami, z dramaturgijo in ne nazadnje s svojo filmsko formo so vsem lokalističnim in specifičnim potezam navkljub »govorili« univerzalno razberljivo. Z drugimi besedami: v luči videnih kitajskih filmov je lahko postalo jasno, kako neosnovan je blebet o »skrivnostnosti« kitajske tradicije, o »oddaljenosti« kitajske družbene izkušnje naši itn., in da skratka na ravni, ki jo sugerirata termina civilizacija in kultura, sploh ne gre za razlike, ki bi jih ne bilo mogoče tematizirati.

Filmi iz predvojnega obdobja s pretežno socialnimi in neredko melodramsko artikuliranimi temami, so za omenjeno perceptivno pripravljenost pomenili presenečenje, saj so kazali hollywoodskim zelo podobne simptome v metaforiki konfliktnega pogojenega s funkcioniranjem razredne razlike in z njo prepletene seksualne ekonomije. Kar je bilo mogoče razpoznati kot specifiko, zadeva namige na konkretne politične okoliščine, rabo nekaterih form inscenacije, ki je faktično navezovala na posebno kitajsko tradicijo v različnih umetnostih; začenši že pri likovnosti posameznih kadrov, in ne nazadnje zadeva ideogramsko pisavo, ki je v večini filmov odigrala svojo vlogo. Vendar pa je v »kino-očesu« vsa ta specifika nastopala v vzorni narativni nazornosti, pri čemer je zelo razvidno risala ideološko polje, v katerem se je porajal kitajski komunizem.

Tako lahko mirno rečemo vsaj za predrevolucijski (ali natančneje dorevolucijski) film – glede na videno v KDIC – da smo videli socialno in politično angažirane filme, ki so znali svojo angažiranost artikulirati bodisi v filmsko izniansirani metaforiki, bodisi z aplikacijo »kritično-realističnega« principa.

V izbor pa je bilo zajetih premalo filmov iz sodobnejše kitajske filmske produkcije, da bi si mogli dovoliti generalizacijo, kakršno smo si v prejšnjem primeru. Iz videnega je pač nedvomno samo to, da je ideološka funkcija kina avtorjem še kako prezentna (ali prezentirana), kar pelje v »estetsko« bolj nebogljene izdelke, ki pa so po svoji tendenci jasni in spričo nekoliko boljše informiranosti o dnevno-političnih dogajanjih na Kitajskem opazovalcu tudi jasno izpostavljajo svojo časovno lociranost. Kaj npr. jasneje ponazarja »veliko pričakovanje« ob nastopu Dengovega razdobja, kakor prizor demonstriranja »dvojne morale« rdeče gardistke v *Vklenjenem popotniku*? Rdeča gardistka, ki na skrivaj posluša zahodni šlager in poplesava v nekakšnem negliježu v svoji privatnosti, ponazarja prav realizacijo potrošniškega fantazma, ki zelo preprosto postavlja objekt želje v masovnih razsežnostih. Ta realizacija fantazma pa ima še posebno oznako spričo dejstva, da jo izpelje ravno zastopnica agentov prepovedi »dekadentnih užitkov.«

Kakor koli že, skozi film je možna popolna »komunikacija« s Kitajsko in ob ukinitvi »perceptivne pripravljenosti« (ki torej nastopa kot kulturniška avtocenzura) si je mogoče zamisliti tudi nekoliko širšo distribucijo kitajskih filmov, ki bi bila verjetno na mestu tudi spričo postopnega intenziviranja diplomatskih ter gospodarskih stikov med deželama.

Darko Štrajn

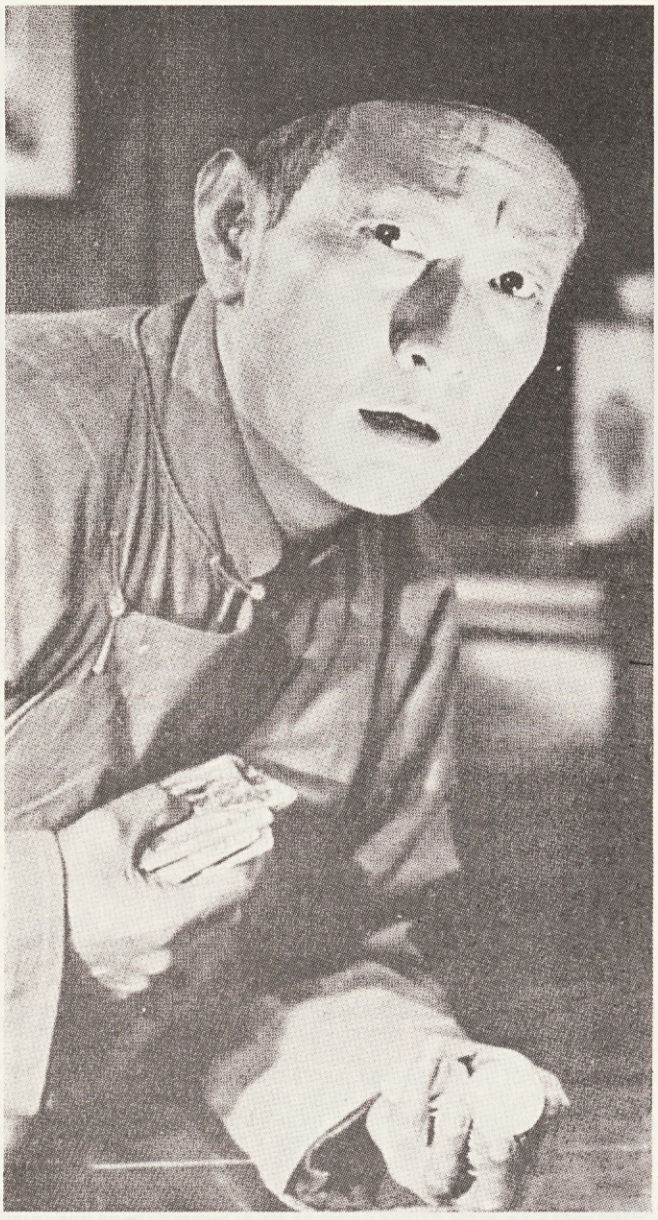
Angeli ceste, *režija Yuan Mushi, 1937*

Dolgi kader ali »beganje« v kitajskem filmu

Do nedavnega, natančneje do retrospektive kitajskega filma v Torinu marca letos (delček tega programa smo imeli priložnost videti tudi v Ljubljani), je bil pojem kitajski film za evropskega gledalca skorajda popolna neznanka, zaradi našega skromnega poznavanja kitajske civilizacije in kulture, še posebej pa mesta tehničnih medijev v moderni zgodovini, pa tudi nekaj eksotičnega, skrivnostnega, predvsem pa nezdružljivega z našo običajno idejo filma, ki je večinoma zgrajena na osnovi pripovednih modelov klasičnega hollywoodskega realističnega filma. Vendar pa je vsakdo, ki si je ogledal vsaj nekaj kitajskih filmov, prav gotovo uvidel, da je bil »strah« pred nerazumevanjem kitajske filmske govorice, »strah«, ki je hkrati zbujal tudi željo po soočenju, večinoma umišljen in plod kulturne ozkosti, zaprtosti evropskega in predvsem jugoslovanskega filmskega prostora do tistega, kar na nek način v kulturnem smislu ni udomačeno, v ekonomskem pa uporabno. Treba pa je tudi dodati, da je bil do leta 1976, do prekinitve obdobja kulturne revolucije, dostop do kitajskega filma skorajda nemogoč, saj kitajski politiki niso dopuščali, da bi se »čistost« kitajske kulture mešala, preverjala, soočala tako s »kapitalističnimi« kakor tudi drugimi »socialističnimi« kulturnimi proizvodi, večinoma vnaprej označenimi kot »dekadentnimi izvržki«.

Srečanje s kitajskimi filmi, predvsem s tistimi, ki so nastali pred kulturno revolucijo, nas je prepričalo, da je kitajski film že zgodaj v tridesetih letih izoblikoval artikulirano filmsko govorico, brez težav berljivo za evropsko-ameriškega gledalca, pri čemer pa njene »univerzalnosti« ni mogoče pripisati neposrednemu prepisovanju hollywoodskih narativnih principov, ki bi bili le v vsebinskem in scenografskem pogledu napolnjeni s specifiko kitajske kulture. Kitajski film se je sicer začel s posnemanjem ameriških popularnih žanrov, kar pa ni bilo prvenstveno načrtno učenje filmske estetike oziroma utrjenih mehanizmov reprezentacije in pripovedovanja (preprosto – učenje obrtniških spretnosti), marveč predvsem dobro premišljena ekonomska računica, ki je s svojimi domišljijskimi izumi, melodramskimi preobrati, mističnimi avanturami in burleskno norostjo ciljala na odziv pri mali buržoaziji in proletariatu. Zdi se, da je ravno ta »ekonomski argument« in z njim povezana pripovedna jasnost bil na delu tudi v tridesetih letih, ko je kitajski film vpeljal v svojo fikcijo ne samo socialno kritičnost, marveč se je naslonil tudi na lastno kulturno tradicijo. Njej je povsem tuja aristotelovska »umetniška enotnost«, ki jo še v precejšnji meri ohranja današnji evropski in ameriški film, predvsem kar zadeva njegovo linearno, vzročno-posledično pripovedno logiko. Za kitajsko umetnost, predvsem književnost, je značilna mozaična struktura, polna digresij – v pripovednem in dramskem smislu izstopajočih elementov. Kitajska literatura tudi ne pozna estetskih kanonov, ki bi opredeljevali in omejevali prostor posameznim zvrstem, prav tako pa tudi ne vrstam, saj so v kitajski klasični literaturi povsem običajni prehodi iz proze v poezijo, od pripovednih postopkov k liričnemu opisovanju, pa tudi prehodi iz fikcije v zgodovinsko realnost. Tako mozaično strukturo je razvil tudi kitajski film tridesetih let, saj je takratne filme skorajda nemogoče klasificirati v žanrske obleke, kajti ne samo da pripoved ni urejena po dramskem modelu, marveč se med seboj prepletajo dramatične situacije, opisni prizori, melodramski vložki, gledališko stilizirane scene ali pa prizori senčnega gledališča, elementi burleskne in situacijske komike, ... Vse to bogastvo dogajanja v mizansceni, izhajajoče iz kulturne tradicije, pa kitajskega filma tridesetih let – in deloma tudi kasnejšega – ni zapeljalo v baročno »nejasnost«, v nek časovno-prostorski nered, saj ustrezni filmski postopki, tako »prevzeti« iz hollywoodskih modelov kakor tudi »prevzeti« in podkrepljeni z lastno kulturno tradicijo, ne samo literarno temveč tudi filozofsko in slikarsko, mozaično strukturo organizirajo v narativni tok, ki ni berljiv samo na »kitajskih«, »lokalnih« kulturnih kodih. Ti ustrezni filmski postopki so koncepcija kadra, montaže in režije (mise-en-scène), koncepcija elementov filmske govorice, katerih strukturiranje v posameznih filmih pravzaprav določuje režiserjev stil ali pa stilne poteze določenega gibanja oziroma nacionalne kinematografije, hkrati pa so to tudi tisti temeljni elementi, s katerimi so se na takšen ali drugačen način preizkusile skorajda vse teorije filma do danes. Pri tem so v svojih sintetičnih zaključkih večinoma povzdigovale enega izmed elementov, tako da so ostala dva njemu podredile, včasih tudi celo zanikale in zavrgle, večinoma v skladu z »ideološko« oziroma »filozofsko« podlago teoretičnega razpravljanja, kjer se je sicer analiza filma kot teoretskega predmeta osmišljeno, čeprav prikrito, začela, toda velikokrat končala s »totalitarno« sintezo, ki jo je narekovalo teoretsko »ideološko« oziroma »filozofsko« izhodišče.

Dosedanje formalno-estetske analize kitajskega filma, tako domačih kot tujih teoretikov in zgodovinarjev, so se prvenstveno ustavljale ob vprašanju kadra, predvsem kadra-sekvence oziroma dolgega kadra kot neodtujljivega, skorajda »tipičnega« elementa kitajske filmske govorice. Dolgi kader sicer ni izum kitajske filmske prakse niti najprej na Kitajskem teoretično definirana filmska iznajdba, je pa izrazito dejaven element v strukturi kitajskih filmov, hkrati pa tudi reprezentacijski postopek, ki ga je mogoče umestiti v in povezati s kitajsko filozofsko-slikarsko tradicijo. Zgodovina filma tisti »prvi krat«, se pravi odkritje in uporabo dolgega kadra, veže z režiserjem F. W. Murnauom in njegovim filmom *Poslednji mož* (1924), kjer je dolgi kader artikuliran že v najbolj idealni obliki, s pomočjo gibanja kamere kot izrazito naravi filma ustrezajočim prijemom. Murnau se je dolgega kadra posluževal v tolikšni meri, da je Alexandre Astruc označil njegova dela za filme »brez montaže«, za filme, kjer filmska slika (kader-sekvenca) nemoteno traja, dokler se ne izčrpa v svoji pripovedni, dramatični, pomenski ali pa preprosto likovni funkcionalnosti. Šele ko »umre«, ponudi prostor drugi sliki, in ker je njeno »izčrpavanje« dolgotrajno, saj je povezano z gibanjem kamere, je pridobitev na času tolikšna, da omogoči dovoljšen prostor za razmah mizanscene. Lucidna in v marsičem pravilna Astrucova ugotovitev sodi v čas, ko so filmski kritiki z Andrè Bazinom na čelu propagirali »prepovedano montažo« kot reakcijo na Eisensteinovo obdobje, v katerem je kraljevala in bila vse zgolj montaža, hkrati pa tudi kot legitimno posledico razvoja filmske forme, ki se je z odkritjem globine polja po svoji naravni naravnanosti zoperstavljala montažnemu nasilju. Namen tega zapisa ni, da bi se spustil v obsežnejše primerjanje med Eisensteinovo teorijo montaže, zgrajeno na principih dialektike in materialističnega razumevanja filmske forme, ter Bazinovim konceptom filmske slike kot »odprtega okna«, uperjenega v svet, ki naj čim več dopušča svetu, da bo sam govoril, pri čemer naj v največji možni meri zakriva lastno gledišče, še posebej njegove spremembe, ki jih vnašajo različni plani in predvsem prehodi, »preskoki« iz enega kadra v drugega – torej montažo, ki naj bo čimbolj skrit mehanizem povezovanja segmentov filma. Omenimo naj le, da sta se v zgodovini filmske teorije Eisensteinov in Bazinov koncept vpisala kot dva povsem diametralna pristopa k obravnavanju filmske forme, izhajajoča tudi iz dveh povsem različnih filozofskih ozadij, prvi iz materializma, drugi iz idealizma. S tem vsekakor ne želimo drugega a priori odpisati v imenu prvega, saj je, kot je zapisal Lenin, »inteligenten idealizem inteligentnejši od neumnega materializma«.



Prodajalna družine Lin, *režija Shui Hua, 1959*

Razpotje, *režija Shan Xiling, 1937*

Ker je Bazin inteligentno razvil teorijo kadra-sekvence, se bomo zaradi primerjave z ugotovitvami kitajskih teoretikov bežno zaustavili pri njegovih opredelitvah. Za razliko od Eisensteina, ki je vztrajal na fragmentarizaciji filmske slike, pa je glavni Bazinov zastavek »ontološki realizem filmske slike«, saj je po njegovem mišljenju filmska tehnika sposobna proizvesti takšno filmsko sliko, ki v kolikor ni motena z montažnimi posegi in na ta način obeležena z določenim pomenom, posreduje oziroma je pripravna, da skoznjo pronica globlja resnica sveta, preeksistentna struktura stvarnosti, v vsej svoji kompleksnosti in dvoumnosti. Tako se izkaže, da se je z razvojem filmske tehnike, predvsem z odkritjem objektiva z globinsko ostrino, razvila takšna filmska oblika, ki je sposobna že na osnovi svoje »tehnične ideologije« prodreti v polje absolutnega temelja stvarnosti. Ta filmska oblika je dolgi kader ali kader-sekvenca, ki je plod »smiselnega« in vnaprej začrtanega razvoja filmske tehnike in kot taka pripraven instrument za razkrivanje resnice sveta, ki ni socialno-zgodovinsko pogojena. V tem pogledu je Bazinov ideal predstavljala filmska struktura, sestavljena iz dolgih kadrov, spetih med seboj z neopaznimi montažnimi spoji, čemur se je v največji meri približal italijanski neorealizem. Motilo ga je tako kadriranje v klasičnih hollywodskih filmih, še bolj pa skokovita in udarna Eisensteinova montaža, ki je v svoje formalne postopke vpisovala pomen.

Kitajski filmski teoretiki koncept dolgega kadra izpeljujejo iz filozofske tradicije, predvsem v zvezi s pojmom »you« – beganje, blodenje, ki je v Knjigi sprememb opisan kot: »zmeraj v gibanju, nikjer pritrjeno, se razteza med šestimi prostori – to je sprememba«. »You« kot neprestano spreminjanje, prepletanje in prehajanje vključuje takšno obliko mišljenja, ki jo ne zanimajo predvsem dokončna spoznanja, temveč poti spoznavanja, vendar ne v polju čistih logično-spekulativnih variacij ampak vedno v odnosu do stvarnosti oziroma njenih podob, kar potrjuje tudi stavek: »Ko se gibljejo oči, tudi duh poskakuje«. Na osnovi teh premis se je izoblikovala tudi estetika klasičnega kitajskega slikarstva, ki je svoje filozofsko ozadje vidno razvila v samih tehnično-formalnih postopkih in rešitvah. Zvezo s pojmom »you« najočitneje potrjujejo slike na zvitku, saj tu pogled sledi postopnemu nizanju podob, večinoma pejsažev, pri čemer gledalčevo oko izvaja pravzaprav dve vrsti »montaže«. Prva je na nek način »trenutna«, prostorska in se dogaja z dotikanjem posameznih delov slike – v filmskem jeziku povedano, to je montaža, ki jo je v celoti omogočila globina polja, saj lahko v enem kadru istočasno združi več planov, celo obe skrajnosti, detajl in total. Druga vrsta montaže pa je narativna, časovna in se odvija z gibanjem pogleda, ki za seboj potegne tudi imaginarno združevanje, lepljenje posameznih pejsažev in z njim povezano poskakovanje duha. Ta vrsta montaže, ki jo je sicer nemogoče ločiti od montaže v globini polja, pravzaprav obsega definicijo dolgega kadra, ki ga je v filmsko estetiko vpeljala gibljiva kamera in z njo možnost montaže znotraj posameznega posnetka. Dolgi kader ali kader sekvenca je v Gledališkem besednjaku označen kot takšen element filmskega jezika, ki je »vzpostavil prostorsko-časovno kontinuiranost sekvenc; spodrinil je montažo kot nizanje kadrov v sekvence in jo prestavil v samo snemanje, ki lahko z gibanjem kamere poveže motiva, običajno zajeta v dva ločena kadra«. Ta definicija je v formalnem smislu popolnoma točna, vendar pa je mogoče na osnovi opisanih Bazinovih stališč in opredelitev kitajskih filmskih teoretikov sklepati, da je koncept dolgega kadra v različnih kulturno-zgodovinskih okoljih podkrepljen s specifičnimi funkcijami in pomeni. Za Bazina je dolgi kader, združen z globino polja, predstavljal tisti tehnično-formalni dosežek, ki je zmožen posredovati gledalcu filmsko sliko kot »totalno iluzijo stvarnosti« s to prednostjo, da je sposobna zaobjeti celo »več stvarnosti«, saj skozi njo proseva globlje bistvo, eksistencialna struktura sveta. Filmska tehnika tako vsebuje moč razkrivanja temeljne strukture sveta, samo pravilno jo je treba uporabiti. Treba je zavreči montažo, film zgraditi na čimbolj dolgih kadrih, skozi katere bo nemoteno pronical »svet« in ki bo občutljivemu gledalcu omogočil zrenje globljega bistva oziroma »odkritje dvosmiselnosti imanentne stvarnosti«. Če je Bazin računal na gledalčevo občutljivost, njegovo sanjsko lebdeče doživljanje, pa kitajski teoretiki funkcijo dolgega kadra in pozicijo gledalca razumejo nekoliko drugače. Dolgi kader ni pojmovan kot nepretrgan tok oziroma segment s popolno časovno-prostorsko iluzijo stvarnosti, marveč kot beganje iz plana v plan, iz scene v sceno, iz slike v sliko, pri čemer pa se ta »notranja montaža« ne želi skriti, ampak hoče delovati kot nosilka spremembe. Te spremembe pa gibljejo domišljijo, silijo gledalca k asociacijam, napotujejo ga v iskanje novih pomenov, ki so vpisani v prostore, v odnose med posameznimi podobami. Takšen koncept dolgega kadra zahteva od gledalca večjo stopnjo sodelovanja pri odčitovanju sugeriranih pomenov, vendar pa vseeno ne tako zapleteno in kompleksno intelektualno angažiranje kot si ga je zamišljal in v praksi izpeljeval Eisenstein. Montaža v kitajskem filmu, tako znotraj posnetka kakor tudi med posameznimi kadri, sicer ni pojmovana kot »udarec« pomenov, ki naj v odvijanju filma usmerjajo gledalčevo branje, je pa prav gotovo element kitajske filmske govorice, ki ne skriva svojega »privilegiranega« govorniškega mesta, vendar se pri tem ne identificira z retorikom. Je pač sredstvo, ki »giblje oko«, da bi »duh poskakoval«.

Silvan Furlan

odmevi

Cannes '82

Lorenzo Codelli

Canneski festival je letos s tem, da je uradno nagradil filma *Pogrešan* (Missing) Coste Gavrasa in *Pot*(Yol) Görena in Güneya, potrdil svojo vlogo razglaševalca pravičnih političnih in družbenih stvari: Čile in Turčija, deželi s strogo vojaško diktaturo, sta bili brez predsodkov vzeti na muho. *Pogrešan*, ki ga je za Universal v Mehiki posnel Grk, ki je že s filmom *Z* pripomogel k padcu polkovniškega režima v svoji domovini, obravnava zamolčane pokole, ki jih je izvršila čilska vlada po državnem udaru. *Pot*, ki ga je v zaporu zasnoval in zanj napisal scenarij najpopularnejši in najplodnejši turški igralec – ustvarjalec, ki je šele pred kratkim skrivaj pobegnil v tujino, izpostavlja strahovito vsakdanje zatiranje, ki ga mora prenašati skupina zapornikov, začasno spuščenih na svobodo. Oba filma odkrito izzivata v nas občutek krivde:

Pogrešan zato, ker evidentira dobro znane (a ne vsem) odgovornosti ameriške vlade v čilskem državnem udaru, *Pot* pa zato, ker

Pogrešani, *režija Costa Gavras*

Fitzcarraldo, *režija Werner Herzog*

Nestrpnost, *režija D. W. Griffith, 1916*

z močjo ljudske melodrame kaže na razsežnosti nehumanosti, za katere raje ne bi vedeli.

Costa Gavras je pogumen, vendar ni sposoben v celoti obvladati »progresističnega« hollywoodskega stroja, ki ga je spravil v pogon, zato sprejema dolgovečnost in patetičnost, značilni za stare ameriške angažirane pamflete, z vsem »osveščanjem« v začetku konzervativnega protagonista. Güney je veliko bolj pogumen, ne samo zato, ker tvega enako kruto usodo kot junaki njegovega filma, ampak ker mu oživlja in prikazuje trpljenje človeških bitij, ne pa »eksemplaričnih« simbolov, ter poveličuje njihovo neukrotljivost, ne da bi jih spremenil v idealizirane »heroje«. Razen smrti in večnega bega ta bitja nimajo drugega izhoda. Potolažimo se: v tem so podobna mnogim drugim likom, videnim v Cannesu.

Na primer Madžarkama iz filma *Drugačen pogled* (Olelkezo tekintetek) Karolyja Makka: njuna homoerotična strast je lahko le v hudem nasprotju s strogostjo stalinističnega obdobja. Čeprav Makk zapade v skoraj vse posplošitve občutja žrtvovanosti, tako da že od prvih kadrov dalje napoveduje tragični zaključek (junakinjo pobijejo stražarji, ko skuša prekoračiti realno in simbolično mejo svoje dežele), kot da bi hotel pomiriti gledalca ali pa zagroziti morebitnim seksualnim prestopnikom s podobnimi kaznimi. Njegova relativno »pogumna« tema bi v bistvu potrebovala mnogo manj retorike (mrtva junakinja, sublimirana v podobi ptiča, ki leti stran) in veliko več vizualne silovitosti. Vendar pa je canneski festival nagradil vnaprej zaznamovano žrtev, simpatično poljsko igralko Jadwigo Jankowsko-Cieslak.

Tudi za štiri poljske težake v filmu *Delo na črno* (Moonlighting) Jerzyja Skolimowskega (nagrada za najboljši scenarij) ni izhoda: ironija usode jih zadene prav takrat, ko v Londonu z delom na črno uredijo bivališče svojega bogatega rojaka in zaslužijo čislano tujo valuto. Piše se december 1981 in na Poljskem prevzemajo oblast generali. Polir, ki vodi delavce, naredi vse, da bi prikril novico in izpeljal delo do konca v dogovorjenem času. Skolimowski pripoveduje to paradoksalno zgodbo s halucinantnim humorjem: ko se smejemo nesrečam, postanemo tokrat še bolj sokrivi in gotovo ni bolj *črnega* konca od tistega v *Delu na črno:* ko se po dolgem pešačenju približajo londonskemu letališču (ostali so brez ficka) in svojo prtljago vlečejo na nakupovalnih voziČkih, od svojega vodje zvedo, kaj se je zgodilo na Poljskem; v temi pustijo vozičke in . . . kaj bodo storili potem?

Festival se je začel in zaključil s skoraj nasprotujočima si povabiloma v transcendenco. Griffithova *Nestrpnost* (Intolerance), prikazana v bleščeči, v barvo prenešeni kopiji, napoveduje idealno družbo, v kateri ni jetniških zidov in kjer se živim pridružujejo angeli in pokojniki, s katerimi živijo v čudovitem skladu. Griffith je to zaključno vizijo povzel iz svojega prejšnjega filma *Rojstvo naroda* (Birth of Nation) in vanjo zares verjel. Steven Spielberg pa v filmu *E. T.* na svoj način ponuja beg v irealno s pravljico o otroku, ki reši malega nezemljana, ki je zataval in mu potem pomaga, da se vrne na svoj daljni planet. Spielberg bi rad, da mu varjamemo, zato nam ne prihrani solzavih efektov in evforizirajočih občutij. Njegova vrnitev v otroško naivnost pa je vendarle nekoliko preveč programatična, da bi bila zares prepričljiva, specialni efekti pa tu niso magični kot v drugih njegovih filmih.

Da realnost lahko bolj pretrese kot poezija, kaže film *Umreti pri tridesetih* (Mourir a trente ans) – nagrada Caméra d'Or – francoskega debutanta Romaina Goupila. Vse od svojega trinajstega leta, od 1964, je Goupil v tehniki super-8 mm snemal številne dogodke iz lastnega življenja, zlasti igre in pustolovščine s svojimi sošolci. Tako on kot njegov prijatelj Michel Recanati sta 1968 postala dva izmed voditeljev študentskih nemirov, ki so pripeljali do pretresov francoskega maja. *Umreti pri tridesetih* je nenavaden dnevnik s posnetki in besedami, ki jih doslej še nismo videli niti slišali; od znotraj povzema vzpon in padec revolucionarne generacije, ki so jo zatrli prav v trenutku, ko je vzcvetela. Kako je »pri tridesetih umrl« Michel Recanati, bistrovidni strateg in ideolog? Tri leta po njegovi smrti je prijatelj Romain odkril, da je napravil samomor zaradi težavnega razmerja z očimom, ki ga ni spoštoval. Gre za bolečo raziskavo, ki postopoma ruši mnoge mite preteklosti, toda obenem posreduje ideje in metode za boje, ki nas še čakajo. Treba je dodati, da film s slogovnim bogastvom daleč presega vse druge francoske v Cannesu uradno predstavljene filme – vključno s hiper-subjektivno Godardovo basnijo *Strast* (Passion).

Tudi sredi še trajajoče vojne lahko nezaveden cineast posname film-dokument: *Male vojne* (Al houroub al saghira) Libanonca Marouna Baghdadija je tragikomedija, ki se dogaja med različnimi frakcijami, ki se v Bejrutu bojujejo med seboj, ne da bi vedele, kdo koga ubija in zakaj. Novinarji, ki hlepijo po senzacionalizmu, cinični izkoriščevalci, prekupčevalci in roparji sestavljajo nekak *cour des miracles*, ki bi se mu lahko smejali, če se ne bi dogajal med trupli in ruševinami bivše metropole. Baghdadi razmišlja o kaosu in ne postavlja meja norosti.

Tudi Werner Herzog gre prek vseh meja: *Fitzcarraldo* (nagrada za režijo) predstavlja fizični izziv naravi in pravilom proizvajanja filma. To nam zelo dobro pokaže dolg dokumentarec Američana Lesa Blanka, *Breme sanj* (Burden of Dreams) posnet v Peruju med snemanjem Herzogovega filma. Kdo je večji »sanjač«, nemški režiser ali njegov junak? Fitzcarraldo je mali podjetnik, ki želi prenesti svojo ljubljeno opero v džunglo, ki jo mora izkoriščati, da bi dobil potreben denar; zasnuje absurden projekt prenosa tovorne ladje v pristanišče, pri čemer jo mora spraviti prek griča na ožini med rekama. In isto je naredil režiser, ki se ni želel zateči k triku, temveč je hotel natančno slediti dejanju, ki ga je izvršil njegov zgodovinski lik. Film Lesa Blanka postavlja mnoga etična vprašanja o koristnosti podviga; Herzogov film ne postavlja nobenega in se zaključi (kar je pri tem avtorju redkost) z zmagoslavnim in osvobajajočim finalom, z mesijanskim dejanjem vere v veliki nadčloveški napor.

Tudi če zanemarimo številne druge pravične stvari, za katere se zavzemajo še mnogi v Cannesu nagrajeni ali nenagrajeni filmi (anarhijo, ki vklešča *Britannia Hospital* Lindsaya Andersona, neonacizem, ki se širi v *Batch '81* Filipinca Mikea de Leona, kapitalistično izkoriščanje v Vročičnem valu (Heatware) Avstralca Philipa Noycea, neokolonializem v filmu *Indija, hčerka sonca* (India, a filha do sol) Brazilca Fabia Barreta, bedo in nerazvitost v filmu *Eliopathayan* Indijca Adoora Gopalakrishnana, itd., itd.), se moramo vprašati, čemu bo služil ves ta show angažiranosti? Zlata palma, ki so jo lani podelili Wajdovemu *Železnemu človeku,* gotovo ni spremenila (trenutne) usode na Poljskem. Vseeno pa platonične podpore množičnih medijev pravičnim stvarem ne naletijo na gluha ušesa: če se svet slabša, se festival boljša. Ali bo velikanski Nauveau Palais, ki ga bodo odprli prihodnje leto na Croisetti, postal zadnja svobodna ambasada, v katero se bo moč zateči?

razmišljanje

Pouk filmske vzgoje v sistemu usmerjenega izobraževanja

Peter Srakar

Problematika filmske vzgoje za našo stvarnost ni več nova, čeprav se pojavlja vedno z novimi vprašanji, novimi problemi in dilemami. Lahko bi brez pretiravanja posplošili, da je do problemov filmske vzgoje prišlo že takrat, ko je postal film del tiste stvarnosti, na katero ni bilo več mogoče vplivati zgolj formalno, institucionalno in z dekreti. Zato ni odveč, če ponovim besede Petra Josza, da »Film kot najsugestivnejša, najmočneje učinkujoča, posameznika najbolj ‚vsrkujoča' umetnost lahko prevzame nadvse pomembno funkcijo: dvigniti množice s stopnje golega razvedrila in jih vzgojiti do razmišljajoče, probleme in sebe iščoče stopnje umetniškega užitka; to je eden osnovnih problemov, ker je ohranitev naše civilizacije odvisna predvsem od uresničevanja in samopotrditve množic.«

Zgornji citat je na več načinov zanimiv, čeprav se ne strinjam popolnoma z njim. Prvo, kar nam pade v oči, je formulacija: probleme in sebe iščoča stopnja umetniškega užitka. Termin, ki sem ga ponovno navedel, pripada nedvomno nekemu določenemu tipu kulture in razumevanju vse ostale kulture skozi prizmo, ki jo je ustvarila sama. Gre za razsvetljenstvo in humanizem. Razsvetljenstvo nas povede v pedagogiko, humanizem pa v problematiko večnega iskanja samega sebe. Vprašati se je treba, če je vse to sploh še potrebno, in če še vedno, kljub kritičnemu pristopu samopotrditve množic, ki se nanj omenjeni avtor sklicuje, misel o filmu vztraja v tem položaju.

Če na ta način formuliramo vprašanje, se takoj znajdemo v središču uvodnega problema, ki je odločilen za vsako filmsko pedagogiko. Gre za primerjanje filmske in literarne umetnosti. Film je navsezadnje prav lahko umetnina, lahko ga tvorijo umetniške komponente in lahko služi ciljem, ki jim pač umetnost služi. Pri literaturi pa je problem nekoliko težji, kajti spet smo pri že zdavnaj zastavljenem vprašanju, ali je literatura sploh umetnost? Žal nekatere prakse pokažejo, da to ni nujno. Naj v podkrepitev zgoraj povedanega naštejem dva primera. Mnogi narodi ločujejo literaturo od umetnosti. Res je, da Nemci poznajo pojem »literarische Kunst«, Angleži in romanski narodi pa strogo ločujejo med »art« in »literature«, čeprav literaturi ne odrekajo možnosti, da bi bila kdaj pa kdaj tudi umetnost. S tem, da problem literature kot umetnosti ni najnovejšega datuma, ter da se razprave o tem vlečejo že nekaj stoletij, prav kmalu uvidimo, da je književnost sodelovala pri gradnji humanizma ter je bila tudi njegov konstitutivni element. Književnost nosi v sebi humanistične tendence, ni pa nujno da jih še vedno obnavlja in vedno znova reproducira kot tisto, kar je med drugim aktualno in pomembno. Podobno prakso kaže tudi slovenska univerza, ki je litaraturo potisnila v okvire proučevanja posameznih književnosti in primerjalne književnosti, ostalo umetnost pa cepi na umetniške panoge. Ne dogaja pa se, da bi umetnost, razen z redkimi izjemami, proučevala v sklopu ostalih umetnosti. Trdimo na primer, da so bili Prešeren, Cankar, Murn itd. umetniki, vendar njihovo proučevanje ne spada v sklop umetnostnih študijev, temveč v okvire slavistike. Vsiljuje se nam vprašanje, kako veliki umetniki bi bili ti ljudje, če sploh ne bi pisali literature?

Film kot umetnost po prepričanju vsakokratne umetnostne teorije in umetnostne kritike potrebuje razlago. Vprašamo se, kaj pa film na splošno? Odgovor je kot na dlani, kajti če film kot tak ne bi potreboval razlage in obrazložitve, se ne bi pojavil problem filmske vzgoje. Filmska vzgoja pa se ne pojavi takoj, z nastankom filma, kajti v šolah, na primer nimamo vsesplošne fotografske vzgoje, ker je le-ta potisnjena v ozadje in v pristojnost posameznih fotografskih krožkov. Film potrebuje svojo vzgojo šele takrat, ko začne postavljati vprašanja sami kulturi, ali pa, ko začne razkrajati njen vnaprej začrtani potek, potek, ki je bil ob vsakem vnaprejšnjem načrtovanju vedno utopičen in iluzoren. Film potrebuje svojo vzgojo takrat, ko postane del kulture, ni pa nujno, da je pri tem umetnost. Zato se, verjetno, ta na novo uvedeni predmet v srednjih šolah ne imenuje filmska umetnost, temveč filmska vzgoja, ker ne namerava poučevati filma, temveč prav posebno razumevanje filma.

Tu pa se ni moč otresti nekega neprijetnega občutka. Sredstva množične komunikacije so postala tudi del učnega procesa. Dandanes si težko predstavljamo pouk, ki se ne bi opiral na ta sredstva. Film je eno izmed teh sredstev, čeprav ni najbolj v ospredju. Velik del njegovih pristojnosti mu je odvzela televizija, ker je informativno gibčnejša. V tem tiči vzrok, da so s filmskih platen praktično izginile tako imenovane filmske novice, ki so vselej in ob še taki ažurnosti, vedno del neke bližnje preteklosti, in prav zaradi te svoje polpreteklosti so dosti manj agresivne in totalne kot na primer televizija.

Prav ob tem pa se je pripetilo še nekaj drugega. Televizija je odvzela filmu tudi dokumentarec. Danes še redko srečamo dokumentarne filme, ki bi jih predvajali v kinematografskih dvoranah. Televizija je prevzela tudi monopol nad dokumentarcem. Ob tej redukciji žanrov pa se filmski proizvodnji odpirajo možnosti za novo, bolj usmerjeno, bolj zoženo produkcijo, ki naj bi po mnenju humanistično mislečih glav morala težiti k umetnosti, na splošno pa velja, da se film vsakokrat poskuša izogniti temu svojemu, iz literature prevzetemu poslanstvu, in popolnoma samostojno ustvarja svoj model umetnosti. Izkaže se, da je vprašanje, ali je film umetnost, nesmiselno in to takoj, ko opazimo, da prav ta film, o katerem govorimo, spreminja umetnost, po kateri povprašujemo.

Skrajno neprijetno pa bi bilo, da bi v srednjem šolstvu, zlasti še v usmerjenem šolstvu, kjer ljubimo enostavne in za dalj časa veljavne definicije, kjer je poleg izobraževanja tudi velik poudarek na vzgoji, kar naenkrat postalo nejasno, kaj je pravzaprav umetnost. Neprijetno bi bilo tudi, če bi kar naenkrat začeli trditi, da za umetnost nimamo kake opredeljive definicije, ter da umetnosti do sedaj ni še nihče zadovoljivo opredelil, še bolj neprijetno pa bi bilo razlagati, da se je do sedaj umetnost še vedno izognila kakemu vnaprej postavljenemu razumevanju, ter da se je dalo umetnost največkrat klasificirati zgolj glede na že ustvarjeno.

Res pa je, da tudi vse filme ni mogoče priznati za umetniške, da gre za cepitev na žanre, ki z dosedanjim razumevanjem umetnosti nimajo nič skupnega, kar pomeni, da so filmskemu mediju neustrezno izbrani. Vse to je vzrok, da se kljub že omenjeni brezplodnosti vprašanja, če je film sploh umetnost, na začetku filmske vzgoje postavi prav to vprašanje. V tem primeru pa to vprašanje ne prihaja več iz samega filma, temveč iz klasifikacije – filmske vzgoje. Filmska vzgoja je namreč uvrščena med prvotno umetnostno vzgojo, ki se je prej delila na likovno in glasbeno, sedaj pa so temu nizu dodali še gledališko, filmsko in plesno vzgojo. Tako sestavljeni predmetnik naj bi potemtakem izčrpal poglavitne smeri in panoge umetnosti, ki se tako ali drugače pojavljajo v nekem modelu stvarnosti.

Obstajajo pa še drugi pogledi, na primer ta, zakaj se razmišljanja o stiku mladostnika s filmom že iz prvih let tega stoletja odvija predvsem znotraj obsega negativne selekcije filmov. Ne vprašamo se, na primer, kateri otrok, mladostnik itd. bi bil za določen film primeren, pač pa znamo natančno določiti, kateri film je primeren

za mladostnike in mladino. Prva od omenjenih možnosti je sicer izvedljiva in jo kinematografija tudi včasih uporablja, ko zaradi komercialnih razlogov doda opombo kot: »Rahločutnejšim gledalcem film odsvetujemo«, kar je jasen primer selekcije gledalcev glede na film, vendar ta selekcija ni nikoli pedagoško in didaktično izvedljiva, ker je še tako izoblikovana in napredna pedagogika še vedno do neke mere posploševanje, ki ni sposobno opraviti psihološke selekcije, ter tako pristane na povprečju dojemanja skupin.

Zato se je tudi že od nekdaj postavljalo vprašanje, česa mladostnik in mladina ne sme gledati, ne pa, kaj bi bilo dobro, da gledajo v kinu. Očitno je, da je film z veliko naglico, intenzivnostjo ter vitalnostjo do te mere zapletel pedagoško in družbeno javno mnenje, da so se pri iskanju odgovora angažirali celo najvišji državni organi, administracije in iz vsega tega sledeča zakonodaja. Že od leta 1909 so začele evropske države izdajati odredbe, v katerih je bilo mlajšim od petnajst ali šestnajst let prepovedano gledati določene filmske predstave, za katere so že prej omenjena zakonodaja in njeni izvajalci menili, da bi lahko na popolnoma določen način negativno, destruktivno, kvarno in nezaželeno vplivale na določene mladostnikove osebnostne poteze, na celoten mladostnikov razvoj ali pa na njegov odnos do okolice in do družbe. Z vsem, kar smo našteli, seveda še zdaleč nismo izčrpali vseh vzrokov za prepoved. Zabris ostre meje med prepovedanim in dovoljenim je naloga filmske pedagogike »par excellence«.

Zadnji in po vsej verjetnosti ne najpomembnejši razlog za vpeljavo filmske vzgoje v srednje šole je nedvomno možnost kasnejšega študija filma. Ker je v Ljubljani in v Sloveniji ta možnost izpolnjena v okvirih programov na Akademiji za gledališče, film, radio in televizijo, se tudi srednja šola ne more odreči neki najskromnejši informaciji o tem študiju. S filmsko vzgojo torej srednje šolstvo samo izpolnjuje svoje poslanstvo, namreč to, da podaja že po končani usmeritvi možnost še nadaljnjejše usmeritve, kar pa v bistvu le ilustrira gibčnost in prilagodljivost izobraževalne politike. Tu se ponovno potrdi to, kar smo že poprej omenili in poskušali opredeliti, namreč dejstvo negativne filmske selekcije. Vendar tudi sedaj ne gre za film kot tak, gre le za neko gibanje znotraj izobraževalne politike in izobraževalnih tendenc. Namesto prejšnje diskvalifikacije filma kot takega in filma kot umetnosti so filmsko umetnost sprejeli kot pomemben faktor vzgojnega usmerjanja mlade generacije.

Ob vsem, kar smo dosedaj našteli, se je nehote izoblikovalo nekaj stališč, ki jih ne smemo prezreti, kadar govorimo o katerikoli filmski vzgoji in kakršnikoli obliki izobrazbe dandanašnjega mladostnika. Ta stališča so:

1. *Filmska vzgoja lahko nastopa kot prevladujoča oblika dejanskega in zavestnega povezovanja šole z izvenšolsko stvarnostjo.* Povezovanje z izvenšolsko stvarnostjo je včasih tiha želja, največkrat pa glavni namen vzgojnoizobraževalnega procesa. Usmerjeno šolstvo je ta namen skušalo postaviti v ospredje ter se trudi, da bi ga čim doslednejše izvedlo. Namen postane povsem jasen, ko slišimo prve izjave o možnosti takojšnje vključitve v delo in proizvodnjo in to na vsaki stopnji usmerjenega izobraževanja. Vendar delo in proizvodnja ne pokrivata celotne izvenšolske stvarnosti. Ni nevažno opozorilo ter sugestija, da se je prav v tem primeru koristno obrniti na nekatere zahodne teorije, ki jim delo in

proizvodnja nista nikakršna skrivnost, in prav zaradi tega se je raziskovalni impulz Zahoda usmeril predvsem na psihologijo in sociologijo prostega časa ter načine in možnosti njegovega izkoriščanja. Ta izvenšolska stvarnost je še toliko bolj zanimiva, ker je šola kinematografijo do prednedavnega v največji meri odklanjala, izjeme so bile določene ekranizacije literarnih predlog ali kakšna druga s popolnoma jasnimi nameni opredeljena tematika. (Naj na tem mestu brez zlonamernosti omenim paradoks, da šolstvo ni nikoli svetovalo ali pa morda celo priporočilo filma ter zanj trdilo, da je to primer filma, za katerega ni zaželeno, da si ga dijaki ogledajo.)

2. *Filmska proizvodnja in kritika sta dosegli izredno visok nivo intelektualizma, zato pa vnašata v šolske učne procese od že ustaljenih povsem drugačno kvaliteto.*

Kaj predstavlja ta drugačna kvaliteta? Ta drugačna kvaliteta tiči predvsem v rušenju tradicionalnega pojmovanja umetnosti, ki je zapisano v uvodu vsakega srednješolskega učbenika. Vendar si šola tudi ne more privoščiti, da bi velik del vplivov, pojmovanj ter nazorov enostavno obšel učni proces ter s tem s strani vplival na vzgojne namene ustanove. V tem primeru bi šolstvo ponovno izgubilo prednost v vzgoji, s tem pa bi se ji izognil subjekt in objekt te vzgoje, mladostnik, ki je pri svojih letih za vzgojo najbolj dojemljiv, čeprav stoji z njo v stalni opoziciji.

3. *Potrebno je tudi opozoriti na zanimiv obrat, namreč, da je v okviru množične kulture postal film že klasika, zato pa tudi omogoča kritično stališče posameznega gledalca.* Če je film postal že klasika, je torej tudi mogoče napraviti iz njega koristen didaktični pripomoček za boj proti ostali množični kulturi, ki je iz ne povsem pojasnjenih razlogov nezaželena ter kot taka tudi skrajno negativno in odklonilno ocenjena. Do prednedavnega pa je film utrpel še določena podtikanja, katerim pa niso vzrok relativno slabi učni načrti ter na minimum reducirano število učnih ur, ki naj bi bile posvečene filmski vzgoji, temveč visoka raven nesposobnosti učiteljev, ki omenjeni predmet predavajo. Nobena skrivnost ni, da so se ti učitelji spoznali z nameni in obsegom svojega predmeta, tik preden je pouk stekel, da kljub v slovenskem jeziku obstoječi literaturi niso imeli pravega vpogleda v to, kaj film sploh je. Iz skrajno omejenega števila učnih ur za filmsko vzgojo je povsem lahko zaključiti, da je ni šole v Sloveniji, ki bi si lahko privoščila stalnega predavatelja filmske vzgoje, ta primanjkljaj pa šole običajno nadomeščajo s slavisti ter prejšnjimi predavatelji likovnega ali kakega drugega pouka. Poleg klasične zlorabe učnih ur za svoj bazični predmet obstaja še nevarnost gledanja na filmsko vzgojo skozi prizmo kakega drugega predmeta. Običajno se ta nevarnost realizira pri slavistih; tu pride največkrat do predpostavljanja gledališča filmu, kjer film seveda stopi v ozadje. Gre za diferenciacije znotraj kulture prav takrat, ko bi bilo potrebno narediti sintezo.

Ni potrebno posebej omenjati, da si mladostnik v takem položaju ustvari svoje kriterije in svoje kritično stališče do filmov, ki največkrat divergira od ustaljenih pojmovanj, kar ni nujno, da je slabo, slabše pa je, če je mladostnikovo oblikovanje kritičnega stališča v najtesnejši povezavi s trenutno ponudbo filmskega tržišča, ki mu, vsaj pri nas, popolnoma onemogoča, da bi se sistematično spoznal s prevladujočimi filmskimi žanri.

4. *Film na izrazit način intelektualizira široke sloje.* Ta intelektualizacija pa ne poteka na ustaljen, tradicionalen način ter bi jo lahko označili kot zniansirano sposobnost za dojemanje ekstralingvističnih kodov. Vendar ekstralingvistično tu ni mišljeno v smislu razumevanja neke slike, kipa, podobe ali arhitekture. Tu gre za dejansko dinamiko slike v nasprotju s fiktivno dinamiko v slikarstvu. Zatorej model filmske vzgoje ne sme biti nikoli ponavljanje receptov umetnostne vzgoje, umetnostne zgodovine, njenih kriterijev ter didaktičnih in pedagoških izhodišč ter ciljev. Film naj se predstavi in razlaga iz tistega, kar nam kot tak predstavlja.

Nezadostnost filmske vzgoje v srednji šoli pa ima navsezadnje tudi obilico dobrih plati, med katerimi je najpomembnejša ta, da film vsaj v današnjih učnih načrtih ni nikak poligon vzgoje ter delavnica za ustvarjanje šolskih klišejev. Film kot tak živi še vedno izven šole in se upira prav temu nivoju institucionalizacije.

Stališča Zveze kulturnih organizacij Slovenije pa so povsem drugačna od opisanih šolskih metod. Le-ta se zavzema pretežno za (citiram iz Ekrana, št. 1/2, letnik 1981, str. 18):

- intenziviranje dela in možnosti uvajanja novih metod in soočanj z novimi temami v filmski vzgoji, za njeno razširjenost, večjo strokovno kompetenco, živo odzivanje na aktualnosti ipd.;
- povezovanje, sodelovanje, strokovno izpopolnjevanje in izobraževanje neprofesionalnih filmarjev, za prodor in afirmacijo neprofesionalnega filma izven ozkega kroga ljubiteljev;
- ustvarjanje možnosti za sodelovanje neprofesionalcev s profesionalno filmsko sceno na Slovenskem, utemeljevanje alternativne filmske produkcije (in iskanje možnosti za takšno distribucijo);
- dajanje poudarka video sceni, eksperimentu, uporabi za popularizacijske in izobraževalne namene v neprofesionalnih kulturnih produkcijah ipd.;
- preobrazbo odnosa kinematograf – gledalec, ki mora sščasoma prerasti v eno izmed organizacijskih in vsebinskih oblik filmsko-gledališke predstave in usmerjenega formiranja ter istočasno informiranja kinematografskega gledalca;

● pripravljanje in zasnavljanje ustrezne strokovne literature o filmu, filmski (pedagoški) praksi, teoretskih vprašanjih filma, metodologiji filmske vzgoje ipd., filmskih publikacijah, ki bi zapolnjevale informativno plat filmskega gledanja in dojemanja ipd.;

● napore v revitalizaciji 16-mm distribucije in primeren fond kopiranih (in ustvarjenih!!) filmov za demokratizacijo filmske ponudbe na Slovenskem, za Slovence v tujini ipd.

Razlika v opredelitvi filma, njegovih namenov ter pogojev za njegov nastanek postane od znanih šolskih primerov še očitnejša, kajti videli smo, da šola ni sposobna izpolnjevati ter podpirati ciljev in namenov filma, ki mu jih je začrtala Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Tu ne gre za opozicijo, temveč za ustaljen način razumevanja kulture in umetnosti, ki si ga šolstvo kot institucija prisvaja.To prisvajanje ni zlonamerno, niti ni opozicija vsemu, kar je izvenšolskega, temveč ena od redkih možnosti, da se kultura in umetnost razumeta kot šablona ter se kot taki prilagajata učnim namenom. Vsak pogovor o tem, kako naj bi se podajala filmska vzgoja v sistemu usmerjenega izobraževanja, je torej zaman, dokler se ne sprejme opredelitev, katerim interesom naj bi le-ta služila. Izdelava operativnih smotrov ni važna z institucionalnega stališča, temveč s stališča ideologije, ki jo institucija proizvaja. Če se poskušamo spomniti nekoliko nazaj, bomo prav kmalu uvideli, da so bili podobni, če ne še večji problemi s predmetom Samoupravljanje s temelji marksizma. Takoj, ko je šola poskušala ta predmet realizirati, je zapadel v milost in nemilost posameznih predavateljev, skratka, omenjeni predmet je postal enakovreden vsem ostalim predmetom, zapadel je heterogenosti strukture pedagoških profilov in postal med dijaki do največje mere nepriljubljen, ker se ga je potrebno učiti, ne pa sprejemati ga.

Pred to večno ponavljajočo se dilemo je tudi šolstvo brez moči, pač pa se prav v tem primeru pokaže določena premoč filmskih krožkov, prav tako kot se je pri Samoupravljanju s temelji marksizma pokazala premoč marksističnih krožkov. Prav ti krožki, ki so tu in tam uspešni, rešujejo položaj filmske vzgoje in prav tem krožkom bi bilo treba zaupati problematiko filmske vzgoje, ki je nedvomno odvisna od zmožnosti in razpoložljivih sredstev posamezne šole. Filmska vzgoja bi bila na ta način v skladu z učnim načrtom prilagojena vsem lokalnim dejavnikom, ki to vzgojo omogočajo in jo tudi omejujejo, po drugi strani pa bi se na šoli izoblikovalo telo, ki bi prevzelo odgovornost za nemoten potek te vzgoje in bi opozarjalo na do sedaj že znano ter predlagalo izbor v mejah trenutno razpoložljivega.

Film je s psihološkega stališča zanimiv fenomen. Noben gledalec ne bi užival v določenem filmu, če bi ga gledal popolnoma sam v dvorani. Film je omejen na dojemljivost drugega, zato tudi filmska vzgoja ne more biti prepuščena samovolji predavatelja in mora nujno postati teamsko delo. To je potrebno že zaradi selekcije filmske ponudbe v kinematografskih dvoranah. V takem postopku tudi tičijo koraki k demokratizaciji pouka o filmu, ker se zavedamo, da več glav, če jih vodi ustrezen mentor, v smislu klasičnega pravila tudi več vé, dijakom, ki pa ne pokažejo nobenega pravega zanimanja za film (kar je spričo raznolikosti filmske ponudbe skoraj neverjetno), pa bi tak pristop nudil minimalno filmsko informacijo, ki je dijak ne bi sprejel z največjo mero odpora.

esej

Srečanje z dialogom

Franček Rudolf

V gledališče (ali v kino dvorano) pride gledalec. Na sceno (ali na platno) pride igralec. Na gledalčev prihod je vezana možnost gledalčevega odhoda: kadarkoli gledalcu predstava preneha biti všeč, vsekakor pa je možnost gledalčevega odhoda nujna na koncu predstave. Predstava je tisto po pri-hodu in pred od-hodom gledalca. Igralec je lahko še znatno bolj omejen, omejen na na-stop, na svoj pri-hod (pri-stop) in od-hod) (od-stop) s scene ali platna.

Gledalec pri-sostvuje. Igralec na-stopa. Gledalec prisostvuje kot on sam. Gledalec je on sam. Predstavlja samega sebe, torej se ne pred-stavlja v pred-stavi kot nekaj drugega, kot pač sam po sebi je. Igralec pa za razliko od gledalca pred-stavlja nekoga drugega. Igralec je v vlogi. Igralec igra.

V gledališču gledalec vpliva na igro, pri filmu ne vpliva. Pri filmu vpliva gledalec predhodno. Ker se snemajo filmi za gledalca (ki šele kasneje bo gledalec) na podlagi izkušenj z že predvajanimi filmi.

Gledališka uprizoritev se spreminja od predstave do predstave. Ali: postavljena predstava se uprizarja v vsaki predstavi v igri z gledalcem in njegovo prisotnostjo in pod vtisom gledalčeve pri-sotnosti in njegove pri-stnosti v pri-sostvovanju.

Film je predstava za vnaprej in zgolj predstava za vnaprej. Je kot gledališka predstava pred premiero. Film je predvidljiv in mora predvidljiv biti. Predstavljen je, predenje posnet; ko je posnet, se ne predstavlja več, ampak se samo predvaja.

Pri filmu je proces prihajanja do gledalca poenostavljen, tem bolj pa je zakompliciran proces prihajanja igralca. Vloga gledalca s filmom pade (v primerjavi z gledališko predstavo), vloga igralca se s filmom poveča.

Igralec postane pojem določenega prihoda/odhoda, postane pojem vloge in skozi ta pojem zažari čez svoj osnovni pomen – postane zvezda.

Zdaj nas zanima igralec kot zvezda, igralec kot izdelek. Igralec-zvezda igra samega sebe kot samega sebe, ne pred-stavlja zgolj junaka, ki je del pred-stave, ne igra zgolj tiste svoje vloge, ki ga kot igralca zaposluje v pred-stavi, ampak igra tudi ob tem vlogo sebe zvezde, sebe izdelka, posebej predvidljivega, posebej predvidenega. Poleg prihoda/odhoda v igri sami, v pred-stavi sami, posreduje še svoj posebni prihod/odhod, nastajajoč kot parafraza, variacija, parodija svojih prejšnjih vlog ali celo slik iz časopisov. Igralec-zvezda prehaja iz ene vloge v drugo – nikoli ga ne vidimo v enem samem zase zaključenem nastopu, ne v enem samem filmskem predvajanju, ampak ga vedno vidimo na prehodu iz filma v film. Igralec-filmska zvezda je slika igralca domačega gledališča (za gledalca domačega, gledalcu lastnega, tistega, kjer ima abonma in kjer visi že leta in leta). Gledalec igralca, vedno istega in znanega, spremlja v domačem gledališču že leta in leta v najrazličnejših vlogah. Novi igralec v filmu ne prevzame samo svoje vloge, ampak tudi vlogo, ki jo je imel podoben tip igralca. Nadaljuje vlogo določenega junaka, pa naj jo parafrazira, demistificira, variira, parodira. Igralec v filmu je človek med predmeti, scenami, pokrajinami, prevoznimi sredstvi, ki jih neprestano srečujemo na platnu.

Igralec je človek-maskiran in preoblečen, tak, kot pri-de, na-stopi, pri-stopi k predstavljanju, je sam pristet k svoji maski, svoji situaciji, svoji zgodbi in svojim akcijam.

Igralec se giblje.

Igralečevo gibanje je primikanje/odmikanje drugim predmetom, pokrajinam, soigralcem, situacijam in premikanjem in odmikanjem. Igralec se v filmu giblje skozi razna gibanja.

Scenarij je inventar križišč. Scenarij je sistem semaforjev na potovanju skozi dane standardne situacije. Režiser je red-itelj. Režiser je prometnik. Kamera je radar, ki spremlja promet in ki snema prometne prekrške, zastoje, nesreče.

Film je proizvod prekrškov, zastojev, nesreč, ki jih eksperimentalno izzove red-itelj, to je: režiser kot vrhovni miličnik, ko igralce (pokrite z maskami), predmete, živali, scenografije, pokrajine, prevozna sredstva požene v prometni sistem scenarija kot sredstva za zaviranje lagodnega prometa. Film sam po sebi pride in odide, ne da bi bil kaj drugega kot film (trak s posnetki).

Nesmiselnost, zoževalnost, destruktivnost, hudobnost, štedljivost, negativnost scenarija je podana. Scenarij je skupek prometnih znakov uničujočih naravno gibanje stvari in ljudi. Scenarij kot nesmiselni red v smiselnem neredu filma (preslikavanje na trak česarkoli kadar koli) vzpostavi režiserja (red-itelja, miličnika, direktorja). Že scenarij povzroči dovolj nereda. Zdaj pa še režiser. Že sama prisotnost režiserja povzroči maksimalen nered – kaos. Scenarij – spravljanje filma v ne-

red. Režija – spravljanje filma v kaos. Medtem ko je scenarij preuredil v nered svet, ki ga bo našla kamera že docela zmešanega, nepovezanega, nelogičnega v nasilnih, destruktivnih prometnih predpisih, bo režiser izzval zastoje, nevarne situacije, gnečo, trčenja, nesreče.

Nastopajoči igralci (maske, predmeti, živali, scena, pejsaži, prevozna sredstva) se prerivajo, dorivajo, pokrivajo, izzivajo. To je le začetek: ker se morajo oživljati in ubijati.

Film je oživljanje in ubijanje. Teza in antiteza, ki nastajata druga v drugi.

Igralec na filmu je junak: ubijajoč, vendar ne še ubit. Kot ubit pa je nadaljevan skozi morilca, krivca za njegovo ubitost. Junak v filmu je vedno krivec za neko ubitost in njegova živost je posledica ubitosti (likvidacije, u-smrtitve) nekega ozadja, nekega barvnega tona, neke cvetice, živali, scene, soigralca, statista . . . Predvsem pa je treba poudariti, da igralec že s tem, ko njegov obraz pride na platno, ubija njegov lastni obraz iz nekega prejšnjega filma ali obraz drugega igralca v podobni vlogi iz nekega prejšnjega filma (seveda filma, ki ga je gledalec gledal). Maska je sokrivec pri umoru. Maska je prvič – ubijalčevo orožje. Maska je drugič – corpus delicti.

Igralec-morilec z masko, ubijalskim orožjem na sebi, prihaja ubijajoč in zato živ, ker pa je živ, je sovražen in kliče po od-hodu, od-stopu, u-smrt-itvi, u-bit-osti.

Igralec je šel (u-šel) iz svoje biti in kot tak prihaja v bit gledalca, u-bija gledalca, zato je igralca (morilca z morilskim orožjem) nujno potrebno u-biti, potisniti nazaj v bit, in sicer nazaj v njegovo bit, proč iz igralčeve biti, v katero vdira u-bijajoč gledalca. Igralca je treba spraviti iz razumljivega, prisotnega, tu-bivajočega v neprisotno. Igralec pride v film zato, da gre iz filma.

Igralec se pojavlja zaradi izginjanja.

Igralec se giblje.

Gledalec se ne giblje, gibanje igralca sprejema, želeč se gibati. Negibni gledalec je pravi gledalec. Mencajoči, cepetajoči, s sosedi šlatajoči se gledalec, prežvekujoči in cmokajoči gledalec ni dober, ni pri-soten, ni pristen, ni dovolj gledalski gledalec, ni dovolj u-bit, ni dovolj vbit v samega sebe.

Gledalec je prešel v junaka na platnu, igrajoč njegovo igro, njegovo ubijajočnost, prevzemajoč njegovo maskiranost (oboroženost). Gledalec svojo živost kot (vživljajoči se in kot oživljajoči) gledalec jemlje kot ubijanje sebe kot sebe, zato je s tem, ko je živeč (živost iščoč, oživljajoč), tudi obenem u-mir-ajoč (u-bitost želeč, druge in sebe u-bijajoč, vse na svetu razbi-jajoč).

Gledalec je prišel v film razbijat in ubijat svoj svet miselnih in čutnih pred-stav, v kinu sedi polagoma crkujoč, s tem crkavanjem oživljajoč se.

Film je za gledalca oživljujoče crkavanje. Razgibavanje ob nerazgibanem sedenju v zatemnjenem nenaravnem prostoru.

Film je destruktivna erotika.

Film je religija, pijančevanje, opij za ljudstvo. Film je brezpomemben in brezvezen tako kot religija, pijančevanje, narkomanstvo. Ves pomen filma je v nešportnosti, neaktivnosti, v brezdelnosti gledalca. Film je užitek, kot užitek je potrošnja, je nič.

Film ni in ne more biti poučen, vzgojen, film ni nikoli pozitiven, nikoli ni moralen, vprašanje je celo ali je lahko estetski, domnevam celo da je izrazito antiestetski pojav.

Religija ne more biti nekaj estetskega. Religija zlorablja estetske elemente, da bi se maskirala, zakrila kot religija, obenem estetski predmeti, kolikor se dvignejo kot estetski, neprestano razkrivajo (raz-krinkujejo) religijo kot zgolj religijo in jo od-lagajo, u-bijajo kot nepotrebno, zločinsko, ostudno.

Najpozitivnejše, kar se ti pri gledanju filma lahko zgodi, je, da ti vstane tič (se ovlaži pička) ob pogledu na prelepe noge ženske ali hrabre moške, kavs, divje vožnje, ubijanje. Najpozitivneje je, da vzbudi film potrebo po hitri hoji, teku po svežem zraku, hrani, pijači, kajenju, hitri vožnji s hitrimi prevoznimi sredstvi, dotikanju živih oseb in kavsanju taistih. Film je reklama za živahno potrošnjo vsega dosegljivega s tem pa tudi do potrošnje uživalca samega.

Film je izum meščanske družbe. Močan, ustvarjalen, resen je samo kot skrajno cenen, skrajno učinkovit izdelek kapitalistične in postkapitalistične družbe, docela podvržen potrošniški logiki, namenjen skrajnim potrošnikom (superpotrošnikom). Film je socialističen samo, kolikor si predstavljamo socializem kot skupno maksimalno potrošnjo vsega dosegljivega, potrošnjo kot uničenje in uničevanje vseh sadov dela in uničevanje (do končnega uničenja) samih sebe kot proizvajajoče proizvajalce in proizvajalce vsega proizvajajočega. Delavec je proizvod potrošnje in prekomerne potrošnje. Prisiljen je ustvarjalno in predvsem bolj in bolj precizno delati (in se pri tem omejevati, kastrirati, poneumljati), da bi lahko bolj in bolj trošil, s tem pa našel utemeljitev in opravičilo sebe kot odtujenega delavca. Film je zgolj produkt kapitalistične dobe. Je maskiran z estetskimi elementi, tako kot je npr. tudi avto deloma maskiran z elementoma potrebnosti in koristnosti in celo varčnosti.

Že v spektakularnem gledališču se gledalec spreminja v zvezdo. Do filmskega igralca in do filmske zvezde pa je še dolga pot – mogoče daljša kot od plesalca plemenskih ritualov neke primitivne skupnosti ali igralca ping-ponga v sindikalni ligi do profesionalca v nogometu ali v pokrajinskem narodnem gledališču. Film je bil do pred kratkim najuspešnejša religija, najuspešnejša tudi zato, ker je bil do pred kratkim najučinkovitejši v tem smislu: ne samo posvetitev prisostvujočega v žrtvujočega, film je dosegel s sijajnim trikom vživljanja zamenjavo žrtvujočega z žrtvovanim. To je dosegel s povečanjem žrtvujočih ljudi in predmetov. To je dosegel s poudarjeno kakovostjo žrtvujočih ljudi in predmetov (najlepši igralci, najdražji avtomobil, najbogatejše scene, najčudovitejši kraji itd). In s popolno abstrakcijo žrtvujočih. Blagajničarka, ščipalec kart, kinooperater so ljudje, ki bi vsakemu od njih težko rekli, da je pontifex maximus – niti se ne trudijo, da bi delovali kakorkoli pomembno.

Seveda predstavlja televizor že korak dalje. Pri televizorju si sam svoj svečenik, sam naravnaš anteno, izbereš program in nastaviš sliko. Sam žrtvuješ zase (in družino) skupaj z vsemi (ki žrtvujejo sebe) v domačem okolju.

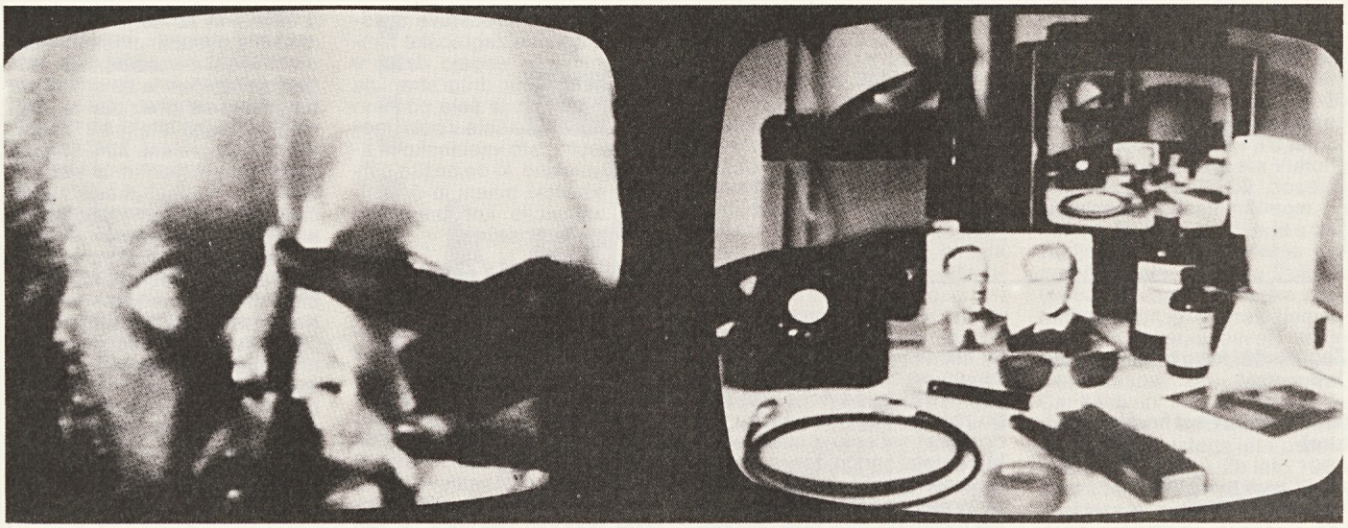
Televizija prinaša živ svet, današnji, sočasni, ves sočasni svet. Ti, gledalec, ga začasno žrtvuješ. Nastopaš na televiziji (ali vsaj – tebi podobni nastopajo), govorijo tisto, kar bi govoril ti. Televizijska doba je začetek popolne likvidacije človeka kot živega in čutnega bitja. Televizija je sistem namenjen izločanju (ubijanju) starcev, gospodinj, odtujenih delavcev predvsem nižjih in srednjih izobrazbenih kategorij, in sploh vsakogar, ki bi še premogel nekaj moči za ustvarjalnost in u-živanje, življenje. Televizija je namenska pasivizacija, je dokončna likvidacija vsega estetskega (nemogoče slike, nemogoč ton), namesto igralcev nastopajo ostudne lutke osladnih napovedovalk, vsega nelogičnega (kot idealna religija ustavlja nadaljen razvoj), vsega družbeno pozitivnega. Kot stalen vir totalnih dezinformacij poneumni ljudi do tiste mere, ko se ne morejo več znajti niti v samopostrežni trgovini.

Televizija ne potrebuje igranega programa. Potrebuje samo program, v katerem bodo prisotne zvezde. Zvezde je težko ustvarjati, če vsaj deloma ne igrajo. Igranje je menjavanje mask. Nastopajoči, ki ne menjava maske (recimo javni delavec, ki nastopa v intervjuju), ne more biti kar naprej zanimiv. Je le vzporedna vloga. Glavna vloga je komentator (ali novinar), ki ne menjava maske, menjava pa situacije, potuje iz bližine ene vloge v bližino druge – vendar tudi kot tak potujoči lik ima preveč pomemben, rediteljski, celo razumen videz. Je nadomestek režiserja. Je vidni organizator nereda in destrukcije. Zato je tudi televiziji potreben igralec, zvezda, superzvezda. Snemati gledališko predstavo za televizijo, predvajati film posnet za kinematografe ali snemati televizijske drame – so same zastarele oblike, ki sodijo v informativni del programa, tako kot prenosi s tekem, razstav in koncertov. Gledalca poučijo, česa vsega se ni udeležil, od česa ni nič imel, opozorijo ga, kaj vse je žrtvoval, in navdajo ga s ponosom, da mu je uspelo žrtvovati toliko lepih reči. Če prenaša televizija gledališko predstavo, je namen prenosa razveljaviti gledališče, igralce, tekst.

Če prenaša film, je namen razveljaviti film, filmske igralce pa potelevizionirati. Se pravi, bagatelizirati. Edina pristna televizijska zvrst je serija. Skozi tedne in mesece posameznega junaka potrjujoči obred namenjen ničemur drugemu kot vlogo prihajanj, odhajanj, premikanja/odmikanja posameznega igralca povzdigniti v nemaskiranost, v neoboroženost, njegovo u-bijanje prikazati kot ne-u-bijanje, njegovo živost kot živost, ki ne kliče po pre-življenju, do-življenju, raz-življenju, torej po bližanju končni u-bitosti. Najhujša zvezda televiziji je kratko in malo gledalec sam, vanj, ko vendar kot zvezda docela prenese pomen posamezne epizode, se ni mogoče vživljati, z njim ni mogoče sodelovati, ker on je!

Serija doseže, da posamezno epizodo z njeno običajno dramatičnostjo (ki je nekje med gledališko in filmsko, gledališče v obliki filma ali film, ki se pretvarja, da je gledališče) doživimo kot lažen pogled na pomembnost junaka, pa nas samih, ko je junak ne samo del našega pohištva, družine, ampak celo nas samih. Televizija je shizofrenija, je zamenjava zavesti ustvarjalnega živega posameznika z zavestjo o liku iz serije, o mrtvi svetniški shemi, proti kateri so bogovi antike in svetniki srednjega veka s svojimi čudeži in hudiči in čarovnicami – narkomankami le navadne pravljice.

Junak serije nima veliko več skupnega s posamezno epizodo, kot jo ima film s posameznim estetskim elementom filma. Junaki televizijske serije se javljajo pomešani med politike, znanstvenike, umetnike, navadne državljane, glasbenike, pevce, športnike, manekene in nastopajoče na quizih, igralce iz televizijskih iger, gledališč, filmov, lutke, reklamirane predmete, like iz risank. Vsi našteti so jim stranske osebe, h katerim junaki prihajajo, od katerih odhajajo. Vsi ti so ozadje, na katerem se junaki serij premikajo in vsi so razmišljujoči, strjeni, potisnjeni skozi junake serij.



Narod, ki nima svojih televizijskih junakov, nima državnosti, nima suverenosti, nima jezika, običajev, religije, prava, tak narod je razcepljen, zasužnjen in razgnan na vse vetrove. Tak narod ni več narod. Ker ob koncu dvajsetega stoletja so junaki televizijskih serij najpomembnejši atributi naroda, državnosti, suverenosti.

Televizijska serija je dosegla nivo stripa, edine množične, mednarodne, nadnarodne, nadrazredne junakotvorne umetnosti. Glasba, tudi najmodernejša, se ustavlja in lomi med pregradami narodov, razredov, že različnih starostnih dob poslušalcev, ker je vezana na okus in na doživetje lepega, ne more konkurirati stripu, ki potrebuje lepo in doživetje lepega samo za to, da razkrinka, parodira, uniči vse čutno, lepo in vzvišeno. In živo. Druge umetnosti so že davno opešale in utonile v elitizmu. Televizijska serija v nekaterih svojih oblikah parodira estetske elemente, vendar je njena prihodnost bolj v komentiranju kot v prenašanju, veliko privlačneje je razpravljati o športu ali o umetnosti kot umetnost ali športni dogodek doživljati. Prenos košarkarskih ali nogometnih tekem je pomemben, ker je zvezde s teh področij manj mogoče presajati na televizijo (tudi ob pomoči časopisov) in so ti junaki zanimivejši kot pa sam šport. Najimenitnejši so pri tem športi kot umetnostno drsanje, orodna telovadba, plavanje, smučanje, smučarski skoki, kjer pravzaprav ni mogoče videti nič posebnega (vedno eno in isto, vedno enako odvisno od pretiranih pravil in pretiranih športnih naprav in pripomočkov). Pač pa so zvezde izpostavljene ocenjevanju. In to ocenjevanje zvezd je višek vsega.

Vloga dialoga v filmu in v televizijski seriji

Igralec-ubijalec z ubijalskim orožjem (masko), žrtvovalec in žrtveno jagnje in tudi žrtvenik, vse obenem, pride in spregovori. Gledalec je tiho. Ne, ker bi hotel molčati. On sam, gledalec, je odhajajoč v igralca, on sam je prisostvujoč, tudi posvečujoč in pooblaščajoč igralca, ker hoče biti žrtvujoč, žrtvovan, pa tudi kraj žrtvovanja hoče biti.

Povsem jasno je, da gledalec govori. Nagovori sam sebe skozi igralca, razgovarja se sam s sabo, pregovarja samega sebe.

Gledalec v igralcu najde govor. (Zato nemi film ni več možen). Gledalec najde govor,

u-govor,
raz-govor,

pre-govarjanje, ki po dolgih in težkih zapletih pade v pre-govor in v fraze.

Gledalec išče do-govor, zato med njim in igralcem poteka obsežen proces do-govarjanja. Dogovorjenost je temelj vseh nadaljnjih operacij. Dogovorjenost, standardnost, tisto, kar smo pričakovali, strogo nadzorovati obred, urejen promet, fiksirani običaji, fiksirane besede, fiksirane stavčne zveze. Ritual.

Zanesljivo je, da gledalec ne išče nečesa, kar bi spominjalo na od-govor. Odgovore išče gledalec drugje, od-govarjanje odpade s tistim hipom, ko gre gledalec v kino. Gledalec ima dosti odgovarjanja v življenju, ko je sam odgovarjajoč in celo odgovoren, ko pri njem iščejo od-govore in celo od-govornost, v kinu je, že s tem, da gledalec gre v kino, podan odgovor. Odgovor se glasi, da odgovora ni. Kar nam je odgovarjano, je laž, torej ni nič takega, kar bi bilo odgovorjeno. Film je religija (v prvi vrsti) in s tem lažen odgovor, sploh-ne-odgovor. V njem so elementi umetnosti, ki spodbujajo gledalca, vznemirjajoč ga, izzivajoč ga z možnostjo odgovarjanja, odgovorljivosti in odgovornosti. Vendar če bi bil film umetnost, bi nudil možnost po-govora, raz-govora, u-govora, kadar to tudi v resnici nudi, se izpostavlja nevarnosti, da bo dolgočasen, namenski, šolski in da bo gledalec zbežal iz kina ali pa: gledalci bodo zoženi na ozko za predmet zainteresirano plast. To pa prej ko slej pomeni, da film, pripravljen na raz-govor, raz-pade na kratkometražne filme, ki pa niso ta hip predmet naše raziskave. Film, igrani, dolgometražni film kot film ne prenese ničesar ugovorljivega. Prenese vse estetsko in vse neestetsko, ker estetika ni področje njegovega dogajanja.

Film je dogovorjen kot film – dogovorljivost filma se z leti spreminja. Nove in nove reči postajajo dogovorljive. Dogovorljive v določenih posebnih priložnostih (pornografski filmi). V določenih sredinah (posebno kruti filmi samo za odrasle). Kdor določenemu filmu ugovarja, mu določen film ne odgovarja, torej ga ne gre gledat ali pa, če ga pomotoma le gre, odide iz dvorane. Filmu, ki vendarle traja, je mogoče odgovarjati, mu odgovoriti.

Zato je film vedno dogovorjen. (Še bolj dogovorjena je televizija). Ker gledalec filmu ugovarja, film gledalcu ne more ugovarjati.

Gledalec ne išče ugovarjanja, zato ker ne išče od-govarjanja, pa tako tudi ne-od-go-

varjanj ne more iskati. Ugovarjanje, pogovarjanje, razgovarjanje, pregovarjanje, odgovarjanje in s tem pomešano neodgovarjanje so značilnosti manj sestavljenih umetnosti.

Igralec ne nagovarja. Nima pred-govora. Igralec izgovarja sebe iz gledalca. Protiigralec je najboljši, če molči. Dobiva po glavi – protiigralec je žrtvovan.

Film je samogovor, monolog. Dialog nastane iz dveh različnih monologov. Dveh samogovorov. Trije, štirje samogovori ali več so komajda možni. Ker bilo bi potrebno dogovarjanje. Le dve osebi se lahko nekaj dogovorita. A bolje je, da je že ves čas med njima dogovorjeno razpoloženje: sovraštvo, ljubezen ali kaj podobnega.

Razgovarjanje zahteva naštevanje dejstev.

Dialog v filmu temelji na samogovoru oseb, ki izgovarjajo svojo pot iz obstoječe situacije v naslednjo situacijo. Izgovor osebe v filmu je montaža in sredstvo montaže.

Govor (samogovor) igralca je povabilo (napovedan prihod), je prošnja (napovedan prihod ali umik), zahteva (napovedan umik) in grožnja (napovedan umik, pa tudi umaknitev, u-boj). Karkoli junak reče, naj bo to povabilo, prošnja, zahteva, grožnja, vedno se z izrečenim umika bodisi sogovorniku (naj vendar raje on kaj ukrene!) ali akciji, kjer bi sam sebe umaknil. 1) dejanje premikanja/odmikanja u-bijanju zdajšnje scene ali pejsaža, 2.) prisotnosti in aktivnosti druge osebe, to pa je u-bijanje samega sebe.

Montaža je rezanje, seciranje – secirati je mogoče šele mrliče, ne pa živih. Tudi filmi niso vivisekcija. Najprej nehajo biti živi.

predstavljamo

Monografija o zagrebški šoli animiranega filma

Zagrebački krug crtanog filma, 1–3

(Građa za povjest hrvatske kulture)

Izbor in teksti **Ranko Muntić,**
uredil **Zlatko Sudović**

prva knjiga

Pedeset godina crtanog filma u hrvatskoj-almanah 1922–1972 (462 str.)

druga knjiga:

Odabrani scenariji i knjige snimanja (243 str.)

tretja knjiga:

Uspjesi i nedoumnice – izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku 1951–1972 (355 str.)

Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film; Zagreb – 1978.

Pojem zagrebškega risanega filma po vojni se ni utrdil le znotraj jugoslovanskega območja, ampak je dobil zavidljiva priznanja tudi daleč po svetu. Brž̌cas ni tvegano reči, da sta v evropskem prostoru v povojnem času razgibali filmsko animacijo zlasti poljska kinematografija in zagrebška šola, čeprav je istočasno treba povedati, da je risanka povojnega obdobja doživela v evropskih in drugih deželah pravo renesanso v smislu prelomnega odmika od poprej prevladujočega Disneyevega modela. In kar je nemajhnega pomena za zagrebški krog umetnikov: risanke je s spontano odprtostjo sprejel tako mladi svet kot odrasli, kritika ni mogla mimo teh dosežkov. Pojavili so se številni zapisi, kritične ocene, pa celo študije, naj gre za domače ali tuje avtorje. Potreba po monografski obdelavi – kot dostikrat rečemo znanstveni – je postala spričo zagrebškega fenomena različnih ustvarjalcev že potrebna in zahtevna nuja. Ne nazadnje tudi zato, ker poprej ni prišlo do povsem enovitega tolmačenja, kaj pravzaprav zagrebška šola predstavlja, katere so povezujoče poteze in katere razlikujoče v okviru pisane palete avtorjev, oziroma katere so individualne poteze ustvarjalcev in kaj pomenijo dosežki zagrebške šole znotraj domače animacije in kaj navzven, v konkurenčno odprtem svetu svežih animacijskih prijemov, kot jih zasledimo dandanes. Seveda se utrne kopica vprašanj, med njimi taka, kjer je potrebno najpoprej, da dobimo osnovna spoznanja, informacije, dokumentacije in je šele po izbranem gradivu in strnjenosti možno razširiti analitično in primerjalno razglabljanje. Dejstvo pa, da je zgodovina risanega filma pri nas krajša od zgodovine igranega filma, ne spreminja potrebe po celoviti preglednosti o delu zagrebškega kroga risanega filma. Prej ali slej pa smemo pričakovati, da bo po taki monografiji v treh knjigah, kakršno smo dobili, preraslo zanimanje do celovitega prikaza filmske animacije različnega tipa v vsem jugoslovanskem prostoru. Toda če se povrnemo k jedru: da je gradiva o zagrebškem krogu dovolj, govorijo kar tri knjige *»Zagrebški krug crtanog filma – građa za povjest hrvatske kulture«, v uredništvu Zlatka Sudovića, z besedilom in izborom Ranka Munitića in z likovno opremo Anteja Kaduza.*

Še preden spregovorimo o vsebini in naravi knjig o »Zagrebški šoli risanega filma«, je umestno opozoriti na splošno razširjeno predstavo: da se je skupina navdušenih animatorjev Zagreba lotila v petdesetih letih in kasneje niza kratkometražnih animacij, in ena od teh, Vukotićeva, je prinesla edinega oskarja za jugoslovanske barve. Najsi je taka posplošitev pri filmskih poznavalcih vendarle redkejša od površne, nedognane predstave o zagrebškem krogu, pa je ostala časovna opredelitev o začetkih animacij bolj ali manj le takó pojmovana. Šele monografija nam predoči časovne in vsebinske razsežnosti o zagrebškem krogu in nam ponuja opredeljivejše predstave o dosežkih. Začetki zagrebške filmske animacije segajo daleč v predvojni čas, po drugi strani pa je spet res, da je šele povojno delo zagrebške šole v polni meri sprostilo tisto vsebinsko in likovno svežino, ki dejansko ustvarja estetski pojem in uresničuje animacijo kot umetniški samohoten dosežek.

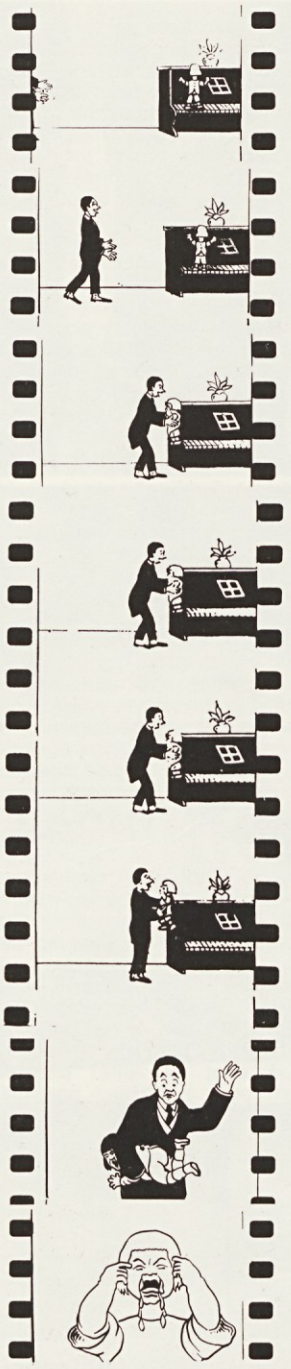
Dejanski začetki v Zagrebu datirajo iz leta 1922–23, ko je Sergije Togatz, Poljak iz Rusije, pionirsko pričel z dvajsetmetrskimi risanimi reklamami; žal se nobena ni ohranila, a poznamo nekaj risb. Med leti 1928–42 so nastali risani zdravstveno-propagandni filmi, pri čemer se da ugotoviti učinkovito vrednost animacije za prosvetljevanje – s humorjem in risbo pa je bilo najlažje pridobiti gledalca. V teh letih je nastalo več senčnih filmov in risank, omenjamo risarja prof. Petra Poppa in režiserja dr. Milana Marjanovića. Najsi so animacije rustikalne, ploskovite, opisne in tudi nedorečene, ostajale so učinkovito propagandno sredstvo. O delu židovskih pribežnikov Mondschein v okviru »Maar ton – filmska reklama« in sodelavcev vemo le posredno, kajti vsi reklamni filmi, nastali med 1931–36, so se izgubili. Prva ohranjena risanka je delo Viktorja Rybaka, ki je 1932. izdelal 8-metrski eksperimentalni fragment brez zvočne kulise, prikazuje pa fantička, ki skače po klavirskih tipkah, nakar ga oče odtegne in natepe. Vpliv Disneyeve animacije je že dosegel Oktavijana Miletića, s Srdjanom Krizmanom sta se oprla na ameriško knjigo o filmski animaciji, 1934. sta se lotila poizkusov, od katerih se ni nič ohranilo, izdelala sta več sinopsisov. Kamili Tompa je na zagrebški Obrtni šoli eden redkih profesorjev, ki je govoril učencem o možnostih filmske animacije, s svojim pomočnikom v letih 1936–37 načrtno proučujeta tehniko animiranega filma, zatem delata pravljično-zgodovinsko-družbene projekte, upoštevata snemalno knjigo, vendar preko vsebinskih opisov in malo gradiva, ki se je ohranilo, ni prišlo. 1941. so ustaši v Zagrebu hoteli po nacističnem vzoru porabiti animirani film za fašistično propagando, vendar je ostalo pri načrtih. Pozimi 1944. pa sta v Mrčaju na Kordunu delovala Kosta Hlavaty in Oto Hervol pri tehnični bazi ZAVNOH in izdelala okoli deset mini-filmov kot risane filmske novice. Dolžina filmov je trajala 1,5 do 2 minuti, vsebina je na zabaven način odražala življenje v kolektivu.

Po vojni so bila osnovana združenja, ki so postavila temelje povojni kinematografiji na Hrvaškem. Eno prvih del risane animacije je eksperiment Walterja in Norberta Neugebauerja, ki sta bila sicer znana kot ustvarjalca stripov po Disneyevemu vzoru. Eksperiment, ki je prikazal črva, ko se je izvil iz zemlje in ko se je istočasno razcvela cvetica, ni hotel zaokrožiti filmsko-vsebinskega dogajanja, ampak je za oba brata bil predvsem preizkus za animacijo. Istega leta je bil izdelan 30-metrski risani film v režiji Koste Hlavatyja in z risbami Walterja Neugebauerja: *Ustni časopis* je z duhovitostjo in ironijo prikazal nastanek filmske industrije v Zagrebu. Po uspehu te risanke so izdelali propagandni film *Vsi na volišče* – v režiji Norberta Neugebauerja in z risbami Walterja in s kamero Frana Vodopivca. Zatem se je pri Jadran-filmu pojavila nova ekipa, 1948. je izšla knjižica »Risani film« s prevodi ruskih, ameriških in francoskih avtorjev, izgleda, da je to prvi strokovni vir, natiskan pri nas. Med leti 1946–1952 je nastajal »Ozki film« in »Poučni film«, kamor so vključili tudi risanko. 1949. je prišel v Zagreb Bogoslav Patenjak, ena najzanimivejših osebnosti zgodnje risanke pri nas. Trideset let poprej je odšel v Argentino, živel kot geometer, toda bavil se je s karikaturo in pričel s črno-belim animiranim filmom. V Buenos Airesu je postal glavni risar pri Cristianiju, lastniku studia za risanke. Izdelal je vrsto reklamnih kratkih risank, poprej risanko *Moskito*. Prvi doma izdelani film je *Črnec Miško* (1949); prikazuje črnčka, ki je v džungli naletel na tigra, pred njim zbežal in se zadnji hip ulovil na lijano, ki je visela z drevesa, in se rešil. Toda izkaže se, da je to velika kača in spet se je Miško rešil zadnji hip in se vrnil na tla, nadaljeval je sprehod po džungli. Risanka je oprta na Disneyev likovni model in na njegova estetska pojmovanja. Poznavalci smatrajo, da sta prava pionirja našega povojnega filma brata Neugebauer. Seveda njunega risarskega dela ne bi mogli pregledno ovrednotiti, če bi izpustili močan delež pri stripu v raznih glasilih (»Vandokaš« »Veseli vandrokaš« »Zabavnik«). Disneyev model se ni odrazil le likovno, tj. v risbi, kompoziciji, barvi, pač pa tudi v mišljenjskem pravljičnem svetu, npr. znana sta stripa »Paljček Nosko«, »Lačni kralj«. Brata Neugebauer sodelujeta po vojni tudi pri satiričnem listu »Kerempuh« – tu se kot sodelavci pojavijo Dušan Vukotić, Ismet Voljevica, Borivoj Dovniković idr. Fadil Hadžić, direktor »Kerempuha«, in brata Neugebauer so odigrali pomembno vlogo pri prvem večjem projektu za risanko: zasnovali so *Veliki miting*, sprva naj bi trajala risanka 10 minut, toda nenehno menjavanje vsebine snemalne knjige je povečalo risanko na 22 minut. Film je bil izrazito politično-satirične vsebine. Uspeh *Velikega mitinga* je omogočil, da so ustanovili »Duga (mavrica) – film« kot specializirano podjetje za risanke. Poleg bratov Neugebauer in Dovnikovića se pojavijo imena, ki pozneje zablestijo: Dušan Vukotić, Aleksander Marks, Zlatko Grgič, Vlado

Kristl, pa še več drugih. Dobro organizirana skupina entuziastov je izdelala več kratkometražnih risank, vse od *Kako se je rodil Kićo,* prvega poskusa (1951), da bi ustvarili domačega stalnega junaka (z Vukotićem kot scenaristom in glavnim risarjem), pa do *Goola*, s satiro na nogometne strasti, do satiričnega *Začaranega dvorca v Dudincih.* Toda »Duga film« je propadel kljub trudu animatorjev, gospodarska blokada v tedanjih letih je naredila svoje, prednost je bilo treba dati osnovnim življenjskim, ključnim problemom gospodarstva. Ostalo je dosti dobre volje in neustvarjenih projektov, žal pa dosežki niso v skupnosti izzvali pozitivnih pobud, tako da potlej mora risanka spet pričeti z reklamnimi in didaktičnimi filmi.

»Zora film« (1952–1964) ne sledi zgolj filmski animaciji, kot so jo prakticirali poprej pri »Duga filmu«, vzgojno-izobraževalni delež je gotovo na vidnem mestu, reklamne zahteve bolj ovirajo kot pospešujejo risanko, vsaj v estetskem smislu. Po dolgem delu nova ekipa izgotovi *Rdečo kapico* (1954) in glavni delež imata režiser Nikola Kostelac in glavni risar Aleksandar Marks. Naslednje leto so risanko predvajali javnosti in v Berlinu je film prejel diplomo – to je prvo priznanje za jugoslovansko risanko. Prva barvna risanka v Jugoslaviji je lahko tudi začetni poskus, da se risarsko film bolj osamosvoji, kar je opazno tudi pri Vukotićevih reklamnih filmih med leti 1954–1955. Branko Ranitović je zrežiral otroške risanke: *Prometni znaki – ulični junaki,* (1958), *Instrument čarovnik* (1960), *Niso znali, ker so majhni* (1960), *Noro karanje zaradi tramvaja* (1962)

Seveda je treba upoštevati »Studio za risani film Interpublic«, ki je deloval med 1955–1957 if je združil brata Neugebauer, pa Zvonimira Furtingerja, Borivoja Dovnikovića, Ismeta Voljevico, Zlatka Grgića, Vladimira Jutrišo idr. Filmi so bili v glavnem reklamnega značaja, posneti in razviti v Münchnu. Pride do nujnega razhoda med disneyevsko šolo, ki jo zastopata brata Neugebauer, in vse bolj izvirno Vukotićevo in Kostelčevo koncepcijo. Tedaj si pri »Zagreb filmu« prizadevajo, da bi osnovali specializiran studio za risane filme in 1956. leta formirajo studio v delavnici Frana Kršinića, kljub negodovanju so Interpublicov studio administrativno ukinili in pride do združitve. Kajpak, niz kratkih reklamno podprtih filmov je prej predmet kronologije kot estetskih hotenj nadarjenih animatorjev. Niakakor pa ne moremo obiti deleža Dušana Vukotića okoli 1955, saj je prav vrednost njegove svežine v reklamnih filmih ustvarila podlago tega, kar se je izoblikovalo v eksplozijo tega, kar potlej nosi naziv »zagrebška šola«, čeprav seveda



Risani eksperiment Viktorja Rybaka iz leta 1932

ni Vukotić edini! *Nagajivi robot* v režiji D. Vukotića in s scenarijem Andra Lušičića (1956) je tudi prvi avtorski risani film, ki je pri nas (v Pulju) prejel nagrado. Vatroslav Mimica prične samostojno animacijo z režijo *Strašila* (1957), istega leta so v Pulju prikazali Vukotićevega *Cowboya Jimyja,* in film Nikole Kostelca *Srečanje v snu,* slednji pa v tem trenutku risarsko nadkrili svoja tekmeca. Že naslednje leto se pojavijo v Pulju Vukotićeve risanke *Abra Kadabra, Veliki strah* in *Maščevalec*, pa V. Mimice *Samec* in *Happy End* in Vunakov *In vendar se giblje* ter Neugebauerjev *Bušo, hrabri vojak.* Najboljši filmi so bili prikazani na canneskem festivalu in so vzbudili pozornost ter dobili laskave ocene. *Samec* Mimice je prejel na beneškem filmskem festivalu nagrado, v Pulju je ista risanka doživela žvižganje publike. Georges Sadoul je leta 1958, zapisal o zagrebških risankah, da bi mogle ogroziti primat Prage na tem področju. Vukotićeve risanke *Koncert za avtomatsko puško, Maščevalec* po motivu Čehova, *Krava na mesecu* so postale pojm klasike, tako kot Mimice *Inšpektor se je vrnil domov* (z nagrado v Oberhausnu), *Pri fotografu*, seveda bi natančni pregled teh let prinesel še druga imena. Nesporno pa so Vukotić, Mimica, Kristl v teh letih pokazali največ inventivnosti, smisla za ritem in risbo nekonvencionalnega tipa, vsebinski in problemski akcent, ki tudi preseže običajno raven in namen risanke. Če mnogi kritiki govorijo o »hermetizmu«, nekomunikativnosti ipd, je tedaj v ospredju nesporazum o naravi teh risank: kritiki so še vedno navajeni otroške risanke, fabulativno preprosto uravnane, sedaj pa pride do izraza nova šola, ki seže višje, od mladostnika do odraslega in nemalokrat aktualizira človeške ali obče (svetovne) probleme na izostren način. Yves Boisset ne pomišlja zapisati: »Vaše risanke so pravo odkritje.« Mnogo bolj jedrovit je bil André Martin: »Nedavno je z definitivno prekinitvijo z zastarelo formulo karikature jugoslovanski risani film dokazal, da se je naučil vse, kar zadeva moderne likovne stile.«

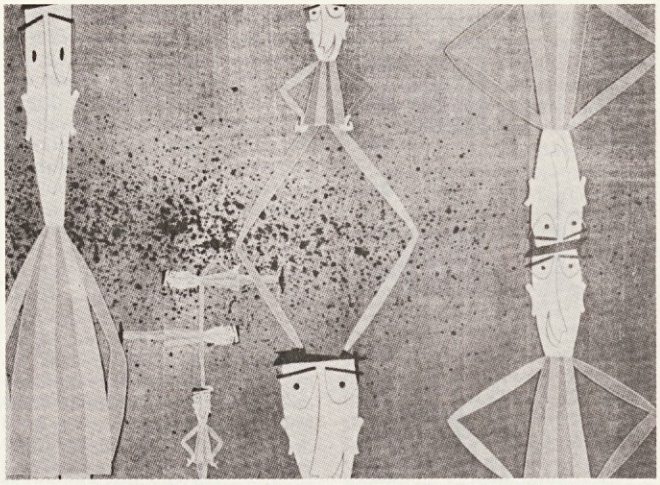
Že 1960. je debitirala vrsta novih režiserjev, med risankami ni mogoče prezreti komercialne, kot npr. *Adam in Eva* Vrbanića. Po Prevertovi pesmi je Branko Ratinović naredil *Dva polža*, po Balzacovi Chagrinovi koži je režijska dvojica V. Kristl in I. Vrbanić dosegla poln uspeh. Za londonski BBC je Vukotić izdelal *1001 risbo* kot dokumentarno-informativni film. Po *Piccolu* je z risanko dosegel Vukotić največji uspeh leta 1961 s *Surogatom* – ta film označujejo tudi kot vrhunec zagrebške šole, oskar v Hollywoodu je tudi edini oskar, ki ga je prejela jugoslovanska kinematografija, ista risanka pa je prejela še štiri nagrade na festivalih. Docela avantgardnega kova je Vladimira Kristla *Don Kihot* (1961), ki ni brez povezave s konstruktivizmom. Tudi o zmotah je treba govoriti, taki primeri so Vunakova *Jabolka, imenovana ljubezen*, Vrbaničeva *Bela miš*, Gospodnetićev *Krotilec*. Spet izvirno delo postavi Zlatko Bourek s *Kovačevim učencem* (1962). Filmi zagrebške šole so krožili po svetu. Londonski Times kritično razglablja (1961: »Četudi vzamemo na znanje, da so nekatera ustvarjenja Zagreb-filma kakor nebrušeni diamanti, moramo priznati, da jih je treba uvrstiti med najinteresantnejše predstavnike postdisneyevske ere risanega filma. Lahko se o tem razpravlja, toda zgleda, da so to najboljši risani filmi, ki jih danes proizvajajo v Evropi.« Tu je potrebno ugotoviti, da sta Vukotić in Mimica leta 1962 dosegla kulminacijo z risanim filmom, po mnenju Ranka Munitića je s tem zaključeno zlato obdobje zagrebške šole. V *Igri* je Vukotić (1962) povezal risani film z igranim, ta film je bil v najožjem izboru za oskarja, osvojil pa je drugod 9 prvih nagrad, vse od Oberhausna do Melbourna, Cannesa in Prage. Kajpak je več drugim animatorjem zagrebške šole istega leta uspelo realizirati 9 filmov. Že leto 1963 zaznamuje krizo risanega filma, kvaliteta je padla in celotno gledano risanke ne dosežejo poprejšnjega leta. Morda kaže odvojiti Kolarjevega *Bumeranga*, Mimićevo *Malo kronike in Vunakovega Ugrabljenega konja*. Deloma se je položaj popravil naslednje leto; omeniti velja Vunakovo *Kravo na mesecu* in Mimićeve *Tifusarje* in Dovnikovićev film *Brez naslova.* Prav slednji je pokazal, da ni navezan na najbolj znana imena zagrebške šole, kot ugotavlja Ranko Munitić, Dovniković zna biti kompletni avtor. Opozoriti velja na Marksovo in Jutriševo sodelovanje v *Metamorfozi*, pa na sekvence izredne vrednosti pri Zlatku Boureku *In videl sem daljine meglene in kalne...* po »Baladah Petrice Kerempuha«. Boris Kolar je za UNICEF izdelal risanko *Pošast in vi* s poučno vsebino o borbi proti jetiki, medtem ko je risanka *Vau-vau* grafična improvizacija v ritmičnih formah, gotovo ne brez Mc Larenovega vpliva. Zlatko Grgić je po Vukotićevem scenariju izdelal *Obisk iz vesolja.*

Munitić ugotavlja, da je kriza leta 1965 prebrodena in da je malokdo od kritikov opazil nove kakovosti zagrebških risank. Posebej je treba povzdigniti Zaninovićev *Zid* in Dovnikovićevo *Ceremonijo*, v likovnih fakturah opozarja nase Z. Grgić z *Muzikalnim prašičkom*, medtem ko sta Marks in Jutriša dala svojo najboljšo risanko z *Mravljo dobrega srca.* Mira Boglić kritično navaja, da pa noben od veteranov (Vukotić, Mimica, Kolar, Bourek) ni posnel nobene risanke. Čeprav vsa ta leta dobi ta ali oni avtor kako mednarodno nagrado, je pomembnejše dejstvo, da je zagrebška šola postala mednarodni pojem. Tudi v letu 1966. R. Munitić pogreša senzibilno kritiko, ki bi zapazila nove elemente v izrazu risank, praktično se to razodeva: domača kritika in žirija je brez pravega posluha, mednarodna kritika in žirije se analitično kritično in s posluhom opredelijo za vse, kar je inovativno in kakovostno. Marksova in Jutriševa *Muha* po Mimičevem scenariju predstavlja usklajeno grafično rešitev in ritmično bogato domiselnost s prodorno

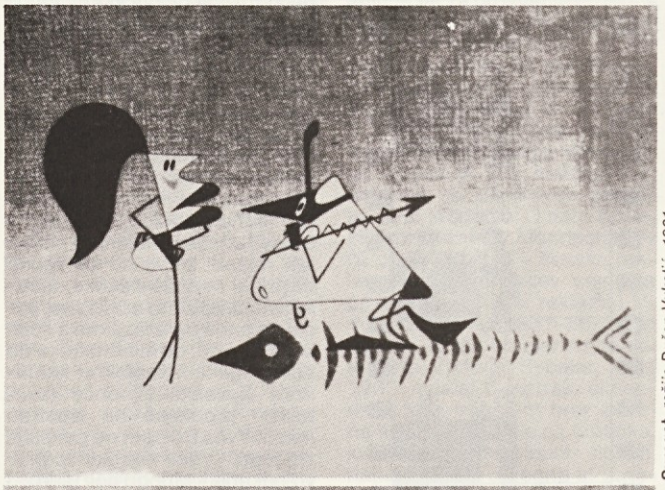
idejo. Komedijsko risanko je Borivoj Dovniković v *Radovednežu* realiziral s polno mero risarske obvladljivosti, Z. Bourek pa je odpravil svoje poprejšnje pomanjkljivosti in s *Fantovsko pesmijo* izpričal fantazijo, ki skladno povezuje kolaž in koloristično domiselnost, film kaže uvrstiti med najboljše dosežke zagrebške šole. Zdenko Gašparović je kot novinec v *Pasjem življenju* dokazal, kako lahko nekonvencionalno izrabi domislice in grafični rokopis. *Madež na vesti* D. Vukotića je kombinacija kratkega igranega filma in risanke. Hitro je opozoril nase Nedeljko Dragić s *Krotilcem divjih konj*, izredno likovno kakovost je dosegel tudi v risanki *Morda Diogenes*, s poudarkom na tragikomični situaciji sodobnega človeka. Ideja, ki ni dovolj izrabljena, izostrena, se kaže v *Sizifu* Aleksandra Marksa in Vladimira Jutriše, ki sta podala likovno zanimive rešitve. Zlatko Grlić je z *Izumiteljem čevljev* in glavnim likom profesorjem Baltazarjem želel ustvariti trajni lik z nadaljevankami, sodelovala sta Kolar in Zaninović, bolj kot doma, so film sprejeli na tujem. Serija se je duhovito, risarsko domiselno pričela, ponavljajoča vsemogočna formula iz čudežnega strojčka pa je le postala stereotip. Če je mnogokaj tega, kar je nastalo v okviru zagrebške šole, namenjeno mladini, mladostnikom in odraslim, pa je *Leteči Fabijan* Z. Grgića, B. Kolarja in A. Zaninovića otroški film z odlikami in z nevsiljivo pedagoško vrednostjo, torej film, ki je na otroški ravni vendarle redek pojav pri nas.

Morda je značilna poteza 1969. leta, da so ustvarjalci risank izdelali niz enominutnih, duhovitih, likovno domiselnih filmov, Nedeljku Dragiču je z *Novoletno čestitiko* uspel eksperiment, ko so to risanko vključili v »Filmske novosti« in je publika sprejela risanko z navdušenjem. Tragikomično sporočilo Dragića v risanki žal ni dobilo podobnih možnosti pri »Filmskih novostih«. Med avtorji tega leta so Zaninović *Ab ovo*, Dovniković *Icarus II* in *Orator*, Pavlinić *Romeo in Julija*, *Miserere* idr. V tem letu pa drugod in doma presega druge Nedeljko Dragić z risanko *Minevajo dnevi*, ki mu je prinesla nagrado v Oberhausnu. Duhovita, satirično barvita je Dragičeva risanka *Striptease*, docela drugačne vsebinske in likovne tone je ubral Pavao Štalter z *Masko rdeče smrti* po E. A. Poeu. Festival v Zagrebu tega leta samo potrdi veljavnost zagrebške šole v vsej različnosti hotenj in likovnih govoric. Treba pa je dodati, da, žal, še vedno jugoslovanski kinematografi še vse premalo upoštevajo imenitne dosežke domačega animiranega filma.

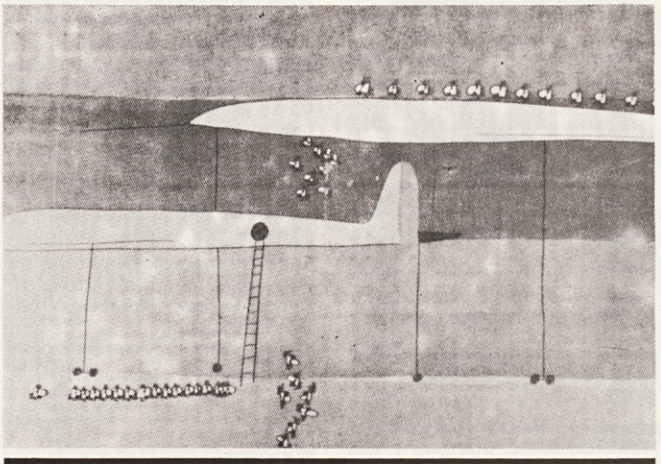
Vukotićeva risanka *Ars gratia artis* (1970) je prejela v Beogradu Veliko nagrado, bronasto medaljo pa v Atlanti in je znova



Samec, *režija Vladimir Kristl, 1961*



Surogat, *režija Dušan Vukotić, 1961*



Don Kihot, *režija Vladimir Kristl, 1961*

Mačka, *režija Zlatko Bourek, 1971*

potrdila svežino ideje, grafičnega izraza, z barvitostjo črnega humorja. Seveda pa je to le eden izmed dosežkov, že če se omejimo na *Mikromanijo* Borisa Kolarja, pa na *Čas vampirjev* Nikole Majdaka, Blažekovićevega *Človeka, ki je moral peti*, Bourekovo *Šolanje* in Blažekovićev umnibus desetih mini-filmov *»Largo«* na skupno temo, postane jasno, da gre za grafično različne, ritmično v svojem vsebinskem jedru pogojene risanke, ki po profesionalni in estetski ravni potrjujejo veljavnost dosežkov. Zanimivo pa je, da leto 1971 ne prinese zagrebški šoli nobene prve nagrade ne v Beogradu ne v Annecyju, tam je pobral lovoriko Borislav Šajtinec z avartgardno *Nevesto* (Neoplanta), kar govori o vplivu ali kot impulzu zagrebške šole na avtorje drugih jugoslovanskih središč. Munitić govori o stagnaciji v proizvodnji risank, tipično je, da se serija s *Profesorjem Baltazarjem* navezuje na inozemskega partnerja, doma nastanejo risanke: Bourekova *Farsa,* Gašparovićev *Dežnik*, opozorila vredna *Mačka* Z. Boureka pa Marksov in Jutrišev *Ecce homo*. Vukotič leta 1971 postane aktivni član ameriške Filmske akademije. V letu 1972 je treba vsaj omeniti Nedeljka Dragića z risanko *Tup-tup*. Še poprej pa je zagrebška Filmoteka 16 pričela v svoj širši program vključevati risanke in je 1971/72 nastalo 10 risank z ekipo Vunak, Lončarić, Benčić. Nasploh pa je Filmoteka 16 še drugače odprla film domačemu svetu. Tukaj pa se zaključi kronologija zagrebškega kroga risanega filma.

Obrisni pregled o nastanku in razvoju zagrebške šole je bil potreben tako zaradi poprej nepoznane faktografije kot tudi zato, da si v povojnem intenzivnem razcvetu vsaj z glavnimi primeri osvežimo imena in dosežke. Navsezadnje smo šele z »Zagrebškim krugom crtanega filma« dobili celovito podobo tega, kar je (izpričano) nastalo v letih od 1922 do 1972. Zatem sledijo domače in tuje prireditve s festivali in nagradami, ki so jih prejele naše risanke. Dalia Grin, Jože Steiner in Zlatko Sudović so zbrali gradivo za enciklopedično urejen pregled avtorjev, ki so povezani z animiranim filmom. Ob koncu 1. knjige sledi povzetek v angleščini. V drugi knjigi pa lahko sledimo izbranim scenarijem in pa snemalnim knjigam za risanke, izbor R. Munitića govori o premišljenem dejanju s posluhom za bistvo, različno in ne nazadnje estetsko izvirno. Besedilo bistveno dopolnjujejo številne risbe, osnutki, notni zapisi, inserti iz izgotovljenih del, tako da si je bralec lahko predstavitveno na čistem za avtorja, ki ga scenarijski delež upošteva. Tretja knjiga pa prinaša zapise o risankah zagrebške šole; gradivo je dokaj različno, saj gre za kritike, krajše študije, intervjuje, pregledno-kritične prikaze ipd.

Gre za domače avtorje vse od Fadila Hadžića, Ranka Munitića, Mire Boglić pa do Petra Krelje, Petra Volka idr. torej poznavalcev, ki jim risani film nikakor ni neznanka. Sledi bibliografija, ki se je omejila na važnejše zapise v domačem tisku med leti 1951 in 1972.

Pred nami je zgledno zbrano gradivo o zagrebškem krogu risanega filma. Tudi odlomki citatov tujih avtorjev, kot seveda slikovno gradivo, govori o smiselno zaokroženem dejanju, ki lahko zasluži le občudovanje in hkrati spodbuja, da bi kaj podobnega lahko dobili za celotno animacijo na jugoslovanskem področju, zlasti ker je z zagrebško trilogijo opravljen ogromen delež. Edino, kar ob tako bogatem gradivu obžalujemo, je dejstvo: estetski okvir s teoretičnimi dognanji o grafičnih zapisih in dejanjih zagrebške šole bi terjal posebno obravnavo. Res je, da je pri tujih odlomkih kritike in pri domačih avtorjih, ki so pisali o zagrebški šoli (v tretji knjigi), možno izluščiti to in ono spoznanje, kar dosti dragocenih misli; sistematična estetika (povojne) zagrebške šole pa bi terjala posebno razčlenitev, kjer bi prišel do izraza motivni krog (ki ga sicer lahko razberemo iz gradiva), aktualizacija problemov, ki jih posamezni avtorji prinašajo. Zlasti pa grafična različnost avtorjev, njihova specifika od risbe, kompozicije do dinamike in izvirnosti. Vpliv likovne umetnosti na animirani film je posebno poglavje. Povsem jasno je, da zagrebška šola risanega filma nikakor ni enovit pojav, stilni prijemi so pri posameznikih in med posamezniki razločni in različni. V takem okviru se da vsaj obrisno naznačiti dostopnost risank glede na dojemljivost gledalca, tj. na starostno dobo. V širokem krogu obiskovalcev kina še, žal, vedno prevladuje mnenje, da so risanke »nekaj za otroke«. Skozi teoretična dognanja ob praktičnih primerih bi se dalo izkristalizirati tudi dovolj pomembno vprašanje: samobitnost animacije v filmu in estetska kategorija risanke. Znano je npr., da Dušan Stojanović vztraja pri mišljenju, kako risanka spada v območje grafike in ne filma. Tudi s tega stališča bi teoretični pristop mogel razbistriti razmerje med filmskim in grafičnim, čeprav ne more biti dvoma, da je risanka po svojem načinu življenja vendarle filmska kategorija. In ne nazadnje nas zanima estetika zagrebške šole, ki nikakor ni enovalentna in ima nesporno zavidljivo mesto v mednarodnih merilih.

Vsekakor je trilogija »Zagrebški krog risanega filma«, kjer ima Ranko Munitić ob obeh sodelavcih poglavitni delež, dosežek take vrste, da je izjemen za jugoslovansko področje filmskega dela v knjižni prezentaciji. Lahko bi se dogodilo, da bi kdo očital trilogiji pozitivistični pristop, vendar kaže opozoriti, kako je treba razlikovati dejanski pozitivizem od površno pojmovanega pozitivizma, zgolj pripisanega; ne glede na to, kako se bomo opredelili do trilogije, pa ostane dejstvo: najprej je treba načrtno in celovito zbrati vse gradivo in brez tega ni mogoč prav nikakršen metodološki pristop. Prav gotovo je lahko trilogija zanimiva tudi za tujino, kjer se cineasti resno, proučujoče bavijo z risanko. Najsi so razni avtorji poprej pisali o risankah zagrebške šole časopisno in revialno, so to bile vedno dobrodošle sprotne informacije, kritične refleksije, toda šele strnjeno knjižno gradivo nam omogoča študijski pristop in nam nudi celovit numerični pregled zagrebške filmske animacije.

Igor Gedrih

prireditve

1. mednarodni festival industrijskega, obrtnega in etnografskega amaterskega filma

Na Prevaljah je bil 8. in 9. maja letos v odlični organizaciji Koroškega kino kluba prvi mednarodni festival industrijskega, obrtnega in etnografskega amaterskega filma. Nakljub malce težavnemu naslovu samega festivala, ki je jasno pogojeval tudi njegov tematski okvir, so se na festivalu pravzaprav zvrstili dokaj zanimivi in celo indikativni filmi. Na festivalu so sodelovali avtorji iz Češkoslovaške, Avstrije, Bolgarije, Italije, Švice, Zvezne republike Nemčije in Romunije. Najboljša filma je prispeval Josef Kapl iz Češkoslovaške, grozljivo zanimiv film so prispevali Bolgari, hkrati pa se je pokazalo, da je slovenska amaterska filmska tvornost tudi v domeni industrijskega ali obrtnega filma zanimiva, če seveda primerjamo te filme z izdelki predvsem avstrijskih in nemških avtorjev, le-ti so namreč s svojo težnjo po edukativnosti celo pod ravnijo jugoslovanskega dokumentarnega filma petdesetih let.

100.000 steklenic Josefa Kapla govori o delavki, ki je zgubljena v tovarniški hali in mreži neskončnih tekočih trakov, po katerih potujejo steklenice. Praktično je dodatek sodobnim strojem, celotno njeno delo je sestavljeno iz samo nekaj gibov. Avtor nam v drugem delu filma odkriva, da je ta delavka tudi v svojem privatnem življenju ravno tako izgubljena in osamljena. Razlogi so jasni. Po osemurnem težačenju se ni sposobna vključiti v katerokoli družbeno življenje in je zato obsojena na osamljenost. Zanimiva je scena, in ne samo zanimiva, temveč pomenljiva, ko pride k njej kolega in ji poskuša nekaj reči. Zaradi vsesplošnega ropota komunikacije z njo ne more vzpostaviti.

Bolgarski film *Srcarki*, ki je kolektivno delo, govori o delavkah livarne, ki leta in leta opravljajo isto delo, in to njihovo delo je sestavljeno prav tako kot v prejšnjem filmu iz samo nekaj gibov roke. Struktura filma je enostavna, vendar zelo funkcionalna in simbolična. Namreč, ko delavke prihajajo v tovarno in ko odhajajo iz nje, so avtorji uporabili barvni film, medtem ko so jih v livarni snemali v črno-beli tehniki. Postopek seveda ni nov, vendar je v tem filmu izredno funkcionalen, ker je avtorjem uspelo prikazati razliko med do neke mere svobodnim življenjem zunaj osemurnega delavnika in težaškim delom v livarni (to delo je težaško tudi za moške,), kjer se kar naprej borijo z visokimi normami, z delovodji, ki jih ne razumejo; delavke so spregovorile tudi o permanentni utrujenosti, o družinskih obveznostih in o tem, kako leta niso bile v kinu. Najbolj pomenljiva je zadnja scena, ko delavke odhajajo z dela. Prihajajo v »zunanji svet« (barvni), ki je umazan in blaten, vendar je še vedno lepši od tistega v livarni. To je socrealističen film v najslabšem pomenu besede, izredno dobro posnet, in naravnost presenetljivo pogumen za okolje, v katerem je nastal.

Zanimiv in izredno lepo posnet je film *Miniature* Ludvika in Stanka Ciglerja iz koroškega kino kluba Prevalje. Film je zanimiv zato, ker sta ga avtorja dobesedno uničila. Gre namreč za dva filma v enem filmu, in ti preskoki iz enega filma v drugega so delovali izredno moteče. Narativni del filma govori o steklarju, ki po delovnem času izdeluje kipce iz stekla. Gre za to, da ta človek poleg svojega rednega dela, kjer izdeluje epruvete, po končanem delu, se pravi v svojem prostem času, nadaljuje steklopihaško delo, vendar se tokrat odloči za izdelovanje miniatur, se pravi za umetelno delo. Drugi del filma po tvorijo fantastični posnetki igre ognja in steklene mase v prvem planu z ustrezno glasbeno spremljavo. Izredno lepi posnetki, za katere bi lahko rekli, da spadajo v domeno alternativnega filma, so na žalost izgubili svojo težo, ker sta jih avtorja kar naprej sekala z narativnim delom filma.

Zanimivo argumentacijo, kaj pomeni film za etnologijo, je podal Naško Križnar. »Film je za etnologijo dokumentacijsko sredstvo, s katerim bodočim proučevalcem ohranja človeka, njegovo delovanje in njegovo kulturno okolje kot nekakšno družbeno vsebino našega časa. Materialno kulturo in določene tehnične postopke lahko vedno rekonstruiramo, človekovega gibanja, govorjenja in mišljenja pa ne.«

Sicer pa, moto tega festivala je bil ČLOVEK–DELO–TEHNIKA, s tem da je človek na prvem mestu.

Bojan Žorga

Škuc-ova vitrina

Najprej je bil na vrsti izbor z beograjskega festivala Alternative 82, zapis o samem festivalu je izšel v Ekranu 3/4. Tomislav Gotovac, alternativec št. 1 je predstavil del svojega opusa, en triurni video projekt in dva večera kratko in srednjemetražnih filmov.

V okviru razstave ročnih del učencev VZ Janez Levec je bila tudi projekcija njihovih filmov.

Promocija knjige in projekcija filmov Johna Cagea je bila zadnja akcija v maju.

Junijski spored se je pričel z dnevi kanadskega filma. Neverjetno osvobajajoč, lahkoten in enostaven film je posnel Gilles Carle, naslovil ga je Življenje srečnega Leopolda. Claude Jutra pa svoj film Moj stric Antoine, gre za izredno močno avtorsko osebnost, ki je po pogledu na svet podoben Pialatu, po ekspresivnosti filmskega izraza pa Paradjanovu. V sklopu dnevov kanadskega filma smo videli še izbor animiranih filmov. Poleg Zappiniih 200 motelov smo videli še tri nemške ekspresionistične filme Opij, Mačja pot in Zgodbo o Didi Ibsen.

Julija smo v spomin na nedavno umrlega Rainerja Wernerja Fassbinderja zavrteli štiri njegove filme, Trgovca štirih letnih časov, Katzelmacherja, Effie Briest in Grenke solze Petre von Kant.

Na puljskem MAFAF smo dobili prvo nagrado.

Bojan Žorga

in memoriam

Rainer Werner Fassbinder
(1946–1982)

Jaz bi lahko bil za kino to,
kar je bil Shakespeare za teater,
Marx za politiko in Freud za psihologijo:
nekdo, za katerim ni več
kot prej.

Fassbinderjeva izjava reporterju L'Expressa

Fassbinder je umrl ne v tolikšni meri po šestintridesetih letih življenja, kolikor po kakšnih štiridesetih filmih. Citirana izjava, ki jo je dal v času snemanja enega svojih prvih velikih projektov z naslovom Despair – potovanje v svetlobo (l. 1978), govori o avtorski osebnosti, ki v ničemer ne odgovarja paradigmi tihega, skromnega ipd. ustvarjalca. Še celo govorica, kakršno je Fassbinder govoril, je bila pocestna in v intervjujih s Fassbinderjem opozarja na njegovo intelektualno profiliranost kvečjemu naštevanje knjig, ki jih je prebral, glasbe, ki jo je poslušal itn. In kolikor je s svojimi filmi žalil meščansko spodobnost, je bil za njen okus še gnusnejši njegov anarhični življenjski stil, njegovo odprto izjavljanje, da je peder (Schwul), da ne govorimo še o njegovem popolnem preziru obstoječega sistema itn.

Vse, kar sodi v kategorijo opisa osebnosti, govori o nekakšni posebni personifikaciji anti-heroizma, subjektivnosti, ki reflektira razpad subjektivnega nasploh, skratka govori o nekakšnem individualizmu anarhoidnega tipa.

Vse to navajamo samo zato, ker tudi paradigme o nanosu osebnih črt v umetniški produkt pri Fassbinderju ni mogoče uporabiti. Gotovo je sicer, kakor je Fassbinder tudi sam zatrjeval, da ne moremo govoriti o popolni odsotnosti subjektivne identifikacije avtorja v nekaterih imaginarnih karakterjih, vendar pa je tudi gotovo, da njegovi filmi kažejo v svoji formi disciplino, kakršna se zdi nespojljiva z njegovim anarhoidnim samoizrekanjem.

Če naj torej kakorkoli pristanemo, da je mogoče v polju pomena zavoženega termina osebnosti sploh kaj reči o Fassbinderju, potem bi morali govoriti o njem samo kot o mestu, v katerem se križajo intenzivna družbena oz. ideološka vrenja na ozadju specifičnega nemškega historičnega, pri čemer smo na to mesto bili opozorjeni s subjektovo neverjetno produktivnostjo in zmožnostjo filmske artikulacije.

Če naj bi Fassbinderja karakterizirali skozi njegove filme (od katerih smo jih pri nas videli le majhen del), bi prav tako zelo težko enoznačno opredelili njegov filmsko-historični pomen, ki ga imperativno vzpostavlja dejstvo njegove smrti. Vendar pa to ne pomeni, da v velikem Fassbinderjevem opusu ni neke točke zgostitve, neke pozicije, s katere je avtor usmerjal svoj pogled skozi kamero. Prav tej poziciji se približamo, če upoštevamo Fassbinderjevo srečanje z Douglasom Sirkom, o katerem Fassbinder pravi naslednje: »Srečanje s Sirkom mi je odstranilo bojazen, da bi bil na nek način in nekako profan. Pri tem Sirk ni tak, kakor si predstavljajo Hollywood. Je visoko omikan Evropejec, strašno senzibilen. Ima vse tisto, kjer jaz lahko rečem: take filme, kakršne je on naredil, zmorem narediti tudi jaz, čeprav je dramaturgija lažniva. Sirkovi filmi so imeli ogromen učinek na publiko, in sicer čisto direkten in neprikrit. Najprej mi je pri Sirku postalo jasno, da je absolutno možno opisovati zgodbe, ki bi jih ljudje na normalni način govorili, kakor da pripovedujejo lažnivo.« (c. f. W. Limmer: R. W. Fassbinder, Filmemacher; Reinbek bei Hamburg 1981, s. 91) Seveda gre za malodramo, ki jo Sirk sinonimno personificira v njenih hollywoodskih viških. Kakor je Fassbinder zapopadel Sirkov donesek, je jasno, da ne gre za melodramo kot samó za formo. Fassbinder še bolj kot v svojem gramatično konfuznem govorjenju tematizira melodramsko v svoji praksi kot specifično označevalno prakso v polju produkcije filmskega pomena v njegovem vpletanju v historično. Profiliranost melodramskih karakterjev namreč prav kotrastira historično ozadje, oz. ozadje sodobnih socialnih problematik. V prvem primeru moramo pomisliti na filme kot so Lola, Lili Marleen, Veronika Voss, v drugem pa na filme, kot sta Branjevec za štiri letne čase in Vsi se imenujejo Ali (Angst essen Seele auf). V napetosti razpona med historičnim oz. socialnim in individualnim, ujetim v njegovo mrežo, se Fassbinderju posreči ujeti paradoksnost same pozicije subjekta, ki v filmsko nazornem prikazu (objektivnosti kamere, ki jo organizira na momente malce altmanovska režija) s svojimi utvarami in projekcijami izstopa kot predmet zgodovine, kot njena žrtev, ki pa jo vendarle prav subjekt vzvratno producira s svojimi napačnimi investicijami, s svojimi nesporazumi z drugimi in zgrešenimi srečanji. V tem pogledu torej fassbinderjevska oživitev melodrame pomeni inherentno filmsko reinterpretacijo same zgodovine filmske melodrame in prav v luči te reinterpretacije se dodatno odkriva kvaliteta hollywoodske masovne produkcije »čustvenih filmov« z neizbežnim akcentom na ženski kot akterju zgodbe in zgodovine.

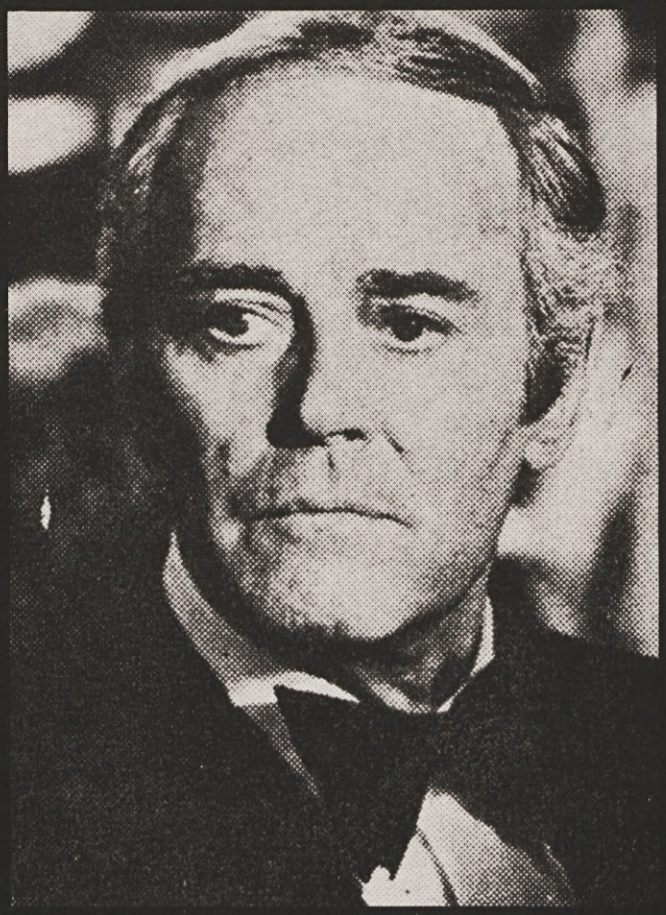
Seveda pa je melodrama in njena reinterpretacija v Fassbinderjevem opusu samo jedro njegove inovacije in nikakor ne izčrpa vse njegove motivike in proizvodne usmerjenosti. Predvsem vsi Fassbinderjevi filmi niso melodrame (čeprav imajo očitno že centralno pozicijo), ampak gre za celo vrsto »parodičnih« del, s francoskim novim valom inspiranih filmov, osredišćenih na tip antijunaka (tu gre predvsem za zgodnje Fassbinderjeve filme), in ne nazadnje za filme, ki so ekranizacija nemških literarnih veleumetnin (Effi Briest, Berlin-Alexanderplatz). Skupna črta vseh teh filmov pa ni v melodramskem, ampak ideološkem polju, kar pojasnijo direktno politično angažirani Fassbinderjevi filmski proizvodi (Tretja generacija, insert v Nemčiji v jeseni)

Govor o Fassbinderjevem profilu bi bil torej bistveno pomanjkljiv, če bi opustili moment njegove udeležbe v gibanju, ki je kulmini-

ralo konec šestdesetih let in v nemški kulturi izborilo domovinsko pravico radikalistični umetniški praksi. Edino s tega aspekta si je mogoče razložiti tisto vsebino tudi Fassbinderjevih filmov (pravimo »tudi«, ker je v tem smislu svoje prispevala še cela vrsta mladih nemških filmarjev), ki pomeni retematizacijo historične travme nemštva glede na njegovo zgodovinsko vlogo v formiranju ekstremne antikomunistične »družbeno-ekonomske formacije«. Nemški mladi film, in v njegovem okviru nadvse potentno prav Fassbinderjev, je postoril, kolikor je le mogoče, za nadomestitev tiste antifašistične revolucije, ki se – kot bi dejal Horst Mahler – ni zgodila. Fassbinderjev donesek v tem smislu sestoji ne iz kakšne površne in ideološko povsem enoznačne filmske kritike nacizma, ampak iz poskusa specifične filmske razčlenitve same fascinacije, ki je bila eden od pomembnih kohezivnih učinkov nacizma. V tem pogledu je Lili Marleen neprecenljiv in ilustrativen tematski dodatek novejšim študijam nacističnega fenomena. Toda Fassbinder ni ostal samo pri tem, ampak je v svojih filmih izpostavil skorajda psihoanalitski introspekciji (mimogrede: Fassbinder je bil bralec Freuda) tudi tisto razdobje, v katerem je potekla potlačitev preteklosti, ki se je transponirala v sublimacijo v okviru gospodarskega čudeža (Zakon Marie Braun, Lola, Branjevec . . .)

In LAST BUT NOT LEAST, Fassbinder ni bil nevtralen tudi glede na tisti pojav, v katerem se je očitno čutil soudeleženega: radikalni akcionizem nemške urbane gverile. Prav v tem ideološkem polju je Fassibinder pomenil ostro filmsko refleksijo izoliranih form akcionističnega revolta, ne na način preprostega distanciranja, ampak s problematizacijo historičnega in političnega konteksta, ki je ustvaril teren za nemški levičarski terorizem. Toda zato Fassbinder ni nič manj »samokritičen« v razmerju z levičarji in nič manj »sfrustriran« spričo neujemljivosti neposrednega pornena sedanje zgodovine, tiste torej, ki se vpisuje v dana razmerja, ki jih na osnovi vse zgodovinske izkušnje kratkomalo ni mogoče enoznačno odčitavati. Fassbinderjevi filmi so se dali kot lupa, ki vendarle nekoliko olajšuje to odčitavanje, ali kakor bi rekli s Thomasom Mannom (tudi Fassbinderjevim priljubljenim piscem): »Cinizem je bližnjica do resnice.«

Darko Štrajn



Henry Fonda
(1905–1982)

12. avgusta letos je v Los Angelesu umrl ameriški igralec Henry Fonda, čigar kariera je trajala tako rekoč neprekinjeno vse od sredine tridesetih let. Nastopil je v približno 70 filmih, svoje najpomembnejše vloge pa je odigral pod režijskim vodstvom Johna Forda za producenta Darryla F. Zanucka in 20th Century Fox v velikem obdobju hollywoodske klasike.

Henry Fonda se je najprej nameraval posvetiti novinarstvu, toda na pobudo matere Marlona Branda se je udeležil avdicije za gledališke igralce, ki jo je uspešno opravil in odtlej delal v teatru kot igralec, scenograf in režiser. V Hollywood ga je prvi povabil Victor Fleming, navdušen nad njegovo igro v Connellyjevi drami *The Farmer Takes a Wife,* ki jo je adaptiral za film. Sledilo je sodelovanje s Henryjem Hathawayom *(The Trial of the Lonesome Pine,* 1935, eden prvih filmov v tehnicolorju), Williamom Wylerjem *(Jezebel,* 1937, z Bette Davis kot partnerko) in Henryjem Kingom *(Jesse James,* 1939, v vlogi Franka Jamesa, brata legendarnega revolverаša). Prav v teh letih se je izoblikoval njegov igralski profil, povezan z upodobitvami junakov, ki se borijo proti usodi in vsakovrstnim krivicam. Fritz Lang je sijajno razprl njegove igralske sposobnosti v filmih *Samo enkrat živiš* (You Only Live Once, 1937) in *Vrnitev Franka Jamesa* (The Return of Frank James, 1940), s Fordom pa je najprej posnel *Mladega gospoda Lincolna* (Young Mr. Lincoln, 1939), nato *Bobne ob Mohawku* (Drums along the Mohawk, 1939) in *Sadove jeze* (The Grapes of Wrath, 1940), odlično priredbo znanega Steinbeckovega romana. Z vlogama mladega Abrahama Lincolna in Toma Joada, kmeta, ki noče upogniti hrbta in se bori za pravico, je Fonda postal utelešenje ameriške demokracije, tipični junak novega sveta, iščoč svojo pot ter družbeno in osebno uveljavitev.

Po teh dveh vrhunskih stvaritvah je prišlo na vrsto kakih deset razmeroma povprečnih filmov z izjemo že omenjenega Langa in *Incidenta v Ox-Bowu* (The OX–Bow Incident, 1943) Williama Wellmana.

Med II. svetovno vojno je Henry Fonda služil v mornarici, leta 1946 pa je spet zablestel v enem najboljših Fordovih westernov, *Moja draga Klementina* (My Darling Clementine). Z istim režiserjem je posnel še *Begunca* (The Fugitive, 1947) in *Fort Apache* (1948), nakar se je vrnil v gledališče ter na turnejah triumfiral z *Mistrom Robertsom,* katerega filmsko verzijo sta leta 1955 skupaj zrežirala Ford in Mervyn LeRoy, zaznamovala pa je tudi Fondin povratek v Hoollywood.

Do konca sedemdesetih let je Fonda posnel okrog štirideset filmov, v katerih je podal vrsto umirjenih, dostojanstvenih likov, prežetih z globokim humanizmom in moralno doslednostjo, z včasih tragičnimi obeležiji. Med njimi izstopajo *Vojna in mir* Kinga Vidorja (War and Peace, 1955), *Napačni človek* (The Wrong Man, 1956) Alfreda Hitchcocka, *Dvanajst jeznih mož* Sidneya Lumeta (Twelve Angry Men, 1957), *Pločevinasta zvezda* Anthonyja Manna (The Tin Star, 1957), *Mož z zlato pištolo* Edwarda Dmytrycka (Warlock, 1959) ter dva politična filma Otta Premingerja, *Vihar v Washingtonu* (Advise and Consent, 1961) in *Prva zmaga* (In Harm's Way, 1964).

Kasnejši razvoj ameriškega filma je bil z vidika igralskih kreacij bolj naklonjen likom anti-junakov, obremenjenih z dvomi, moralno oporečnostjo in vprašljivostjo. Fonda je sicer še nastopal v policijskih filmih in westernih, delal z evropskimi režiserji (Sergio Leone, Henri Verneull, Tonino Valeri), vendar se zdi, da je njegov tip junaka, ki išče pravico, našel novega interpreta v njegovi hčerki Jane in deloma tudi v sinu Petru, ki je postal režiser. Po letu 1974 se je večkrat pojavil kot »guest star« v krajših epizodnih vlogah, kot na primer v *Fedori* Billyja Wilderja (1978), pravzaprav nostalgičnem slovesu od nekdanjega Hollywooda. Eno zadnjih priznanj za njegov prispevek k filmski umetnosti pa je Oscar za glavno vlogo v *Hiši ob jezeru* (The Golden Lake, 1981) režiserja Marka Rydella.

Henry Fonda bo nedvomno ostal zapisan v filmskih analih kot ameriški junak par excellence, zaščitnik zatiranih in dostojanstveni zagovornik pravičnosti, človek, ki se s prepričanjem bojuje za svoje ideje, tej tako rekoč mitolcški razsežnosti, ki ji grozi nevarnost, da zapade v kliše, pa je znal dodati osebno toplino in svojski humor, tako da je njegova vraščenost v spomin filmskih gledalcev daleč od stereotipa.

Brane Kovič

Romy Schneider

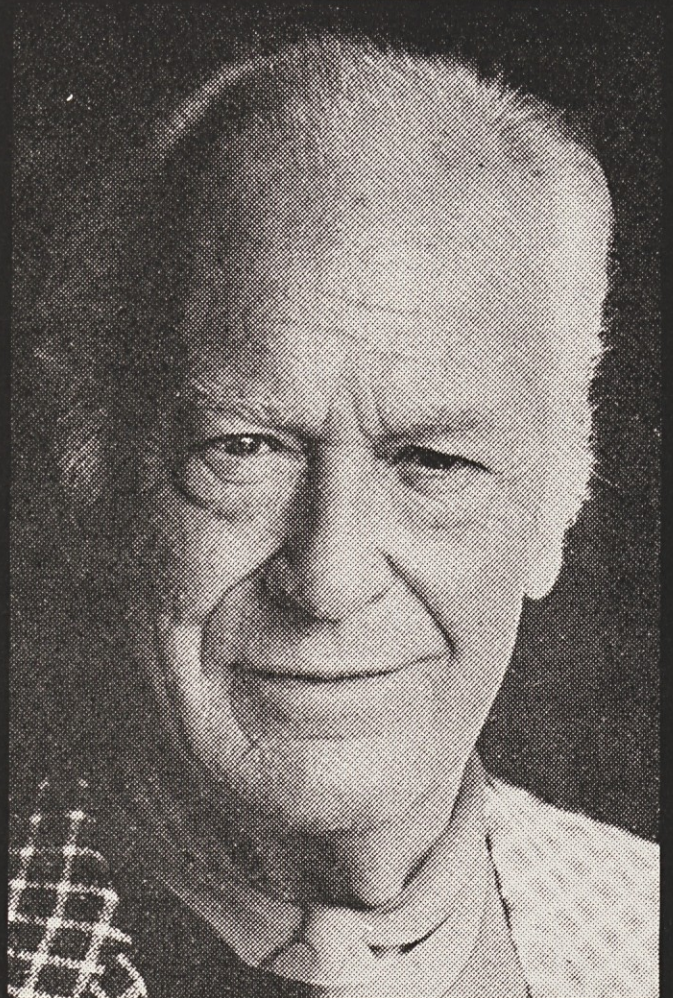
(1938–1982)

Sredi junija je ne samo filmski svet, marveč vse, ki so vsaj tu in tam zahajali v kinematografe, presenetila vest, da se je poslovila priljubljena Romy Schneider. Ni je več med nami, vest nas je pretresla, saj smo pričakovali, da si bo počasi opomogla po tragični smrti svojega sina lansko leto, kajti pričela je spet snemati. A življenje jo je strlo, preveč vsega je bilo za njeno srce, umrla je mlada, komaj 44 let bi dopolnila letos.

Za nas je in bo ostala inteligentna, lepa ženska, odlična igralka s svojskim, neponovljivim šarmom. Rodila se je na Dunaju kot Rosemary Albach-Rety, tako se je pisal njen oče, igralec Wolf, mati pa je bila še bolj znamenita igralka Magda Schneider, ki jo je kot šestnajstletnico pripeljala k filmu in sta skupaj igrali v *Ko spet cvete beli španski bezeg.* Priljubila se je gledalcem, ki so ljubili sentimentalne in solzave štorije, zaslovela je kot Sissy v seriji filmov, ki so govorili o avstrijski cesarici Elizabeti. Teh in podobnih filmov se je Romy kmalu naveličala, imela pa je srečo, da jo je povabil k sodelovanju veliki Luchino Visconti za film *Boccaccio 70.*

Ob tem mejniku se je začela razvijati Romy Schneider, začela je pravo filmsko kariero. Veliko je igrala v ameriških filmih in vmes v francoskih. Prav Francija je postala njena druga domovina in tu je postala ena najbolj iskanih igralk, vsem priljubljena.

Gledali smo jo v mnogih filmih, od *Procesa,* ki ga je z Orsonom Wellesom posnela pri nas, zabavala nas je v filmu *Kaj je novega, mucika?* Jugoslovanski filmski režiser Aleksandar Petrović ji je zaupal glavno vlogo v nemškem filmu *Skupinski portret z gospo,* spominjamo se je po filmih *Malenkosti, ki so življenje, Maks in tatovi, Cezar in Rozalija* in *Navadna zgodba,* če omenimo le nekatere, ki smo jih v zadnjem času gledali tudi na televiziji. Njen zadnji videni film na televiziji pa je bil *Smrt v živo.* Če bi parafrazirali ta naslov, bi rekli, Romy nam je vzela smrt, vendar nam bo ostala živa v svojih neštevilnih filmih.



Curd Jürgens

(1915–1982)

Kakor se pri Romy Schneider v začetku kariere prepletata Dunaj in Zahodna Nemčija, tako je bilo tudi z začetki več kot dvajset let starejšega Curda Jürgensa, ki se je leta 1915 rodil v Münchnu in kot igralec zaslovel na Dunaju. Z odrskih deska, ki so bile najbolj pomembne v Burgtheatru, se je preselil pred filmske kamere in počasi postal iskan po vsem svetu, čeprav neštevilnih vlog, ki jih je odigral, nikakor ne štejemo vseh med pomembne. Njegov vzcvet je prišel s *Hudičevim generalom* in tako so mu počasi pripeli generalske filmske epolete, ki so se vrstile iz filma v film.

Za njim je kakšnih stošestdeset filmskih interpretacij, do nas jih je prišlo le malo. Leta 1945 je posnel *Dunajska dekleta,* potem pa so deževali filmi kar naprej. V najlepšem spominu nam ostaja ob Danyju Kayu v filmu *Polkovnik in jaz,* v remakeu *Plavi angel,* po opazni vlogi v *Najdaljšem dnevu* in posebej v *Lordu Jimu,* srečali smo ga tudi v Bulajićevi *Bitki na Neretvi.* Vabili so ga režiserji bondovskih filmov, pa tudi tisti, ki so imeli radi veseljake srednjih let. Kajti takšen je Curd Jürgens v resnici tudi bil, izrabil je vsak veseli trenutek življenja in ta intenzivnost ga je tudi veljala prehitre prekinitve življenja in dela. Od življenja je po svojih besedah imel veliko, nam pa tudi ostaja veliko njegovih filmov.

Miša Grčar

ekran
5/6
1982

SUMMARY

HERE AND THERE

Duša Počkaj, the late great Slovenian theatre and film actress, became a celebrity playing leading role in **Boštajn Hladnik**'s famous DANCING IN THE RAIN; we are paying homage to her and her workwith presentation by **Rapa Šuklje.**

The theory section of this issue introduces the extensive subject of cinema sociology. Lines of research in this field abroad will be follwed sequentially in shorter studies and analyses. The translated texts are framed with original ones, either purely theoretical or referring to our cinematographic suprastructure. Though somewhat empirical, notes on SLOVENIAN SUBTITLES TO FOREIGN FILMS critisizing carelessness and ignorance of some interpreters, and YUGOSLAV CINEMA IMPORT picturing confusion and discouragement in our reproductive cinematography, belong to this section as well.

The essay on TELEVISION CENSORSHIP by Bojan Kavčič breaks our silence about TV and tries to find out the ifs nad hows about censorship inside our TV broadcasting machine.

Festival reports include a note by **Stanka Godnič** on this year's Animated Film Festival in Zagreb, **Brane Kovič** writing about Yugoslav and Hungarian performances and cinema of the 70's presented in Pesaro.

You can also read **Peter Srakar's** thoughts on CINEMA EDUCATION IN ORIENTATED EDUCATION SYSTEM, and an amusing essay **Franček Rudolf** titled MEETING THE DIALOGUE which compares, in an ironically Heideggerian language, theatre and cinema speech and acting.

RETURN TO THE PLEASURE OF CINEMA

In June, Ljubljana pased a week of French cinema, and a round table discussion was organized about it, led by the CAHIERS DU CINEMA editor-in-chief Mr. **Serge Toubiana.** We aksed Mr. Toubiana for an interview and he told us about principal concerns of his magazine, mainly about the place of theory, about settling accounts with »the leftist fiction«, about the conception held by the CAHIERS for 30 years . . . and about their present tendency to return to the pleasure of cinema (the pleasure of cinema narration and exploration and critical writing on cinema).

TRAPS OF SIGHT

Zdenko Vrdlovec' essay relates to teh lacanian formula (exposed in THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS) and analyses the play of sight in the mirror sequence of **Roman Polanski**'s BALL OF VAMPIRES, in the monster-mirror effect of **David Lynch:** THE ELEPHANT MAN nad in works of two Japanese direcotrs – **Ozu** nad **Naruse**. The sight and the dramatic introduction of close-up are discussed also at the point of closing down the cinema paradise of the burlesque as a realm of carnival and obscene body. A relation is suggested of »sight in function of desire« to the Hitchocockian fiction and its scheme for which there is no crime but for the sight, and the play of sight is pointed to as being constitutive for unfolding a suspense that throws a shade of horror into some »natural order of things«.

NEW SLOVENIAN FILM: A DISPLACED PERSON

The new Slovenian film by writer **Drago Jančar** and director **Marjan Ciglič** is presented through critiques by **Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan** and **Milenko Vakanjac.** They are almost unanimous in stating the lack of an »aesthetic dimension« resulting in the film being »thetic« or rather too transparent with regard to the script as its ideological reference. The story which plots around identity and guilt of the second generation of the Slovenian White Guard emmigrants born and grown in Argentina is interesting and intriguing; authors even tried to raise it above a determined socio-historical space and formulate it as an eternal subject, the mythical combat between fathers and sons. However, articulated as cinema these stakes fail, they seem simplified, too declamatory and declarative, without a critical reflection and tension on the level of the ideological combat; its narrative lacks pertinent suspension and drama.

DAYS OF CHINESE CINEMA

A short but measured presentation of Chinese cinema belongs to the most important events in Ljubljana in May. There was a chance to see some historical works of Chinese cinema soon after the famous review in Torino. The two articles dealing with them are not just festival reports but reveal two different aspects met by the notion of Chinese cinema. **Darko Štrajn's** MARGINAL NOTE ON THE DAYS OF CHINESE CINEMA wonders about adequacy of fear of not being able to understand something that looks strange and exotic. He considers this fear to be the fruit of mere cultural narcissism and ideological narrowness, for Chinese cinema is far more universal than we could expect. **Silvan Furlan,** however, in LONG CADRE OR THE FUSS IN CHINESE CINEMA inquires about anchoring of Chinese cinema in its own aesthetic tradition, for the most part in its philosophy and interpretation of the concept »you« that according to Chinese cinema theorists themselves has had the greatest influence upon the definition of long cadre in Chinese cinema.

Prizor iz filma **Pustota** režiserja Jožeta Galeta

v naslednji številki **Pulj '82**

novi slovenski film **Pustota**

Filmanje gledališča