

40 UDARCEV

Odgovor na vprašanje, kaj je teoretski récit o jugoslovanskem in slovenskem filmu, je zbornik **40 udarcev** (Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1988. Slovenski film 8. 401 str., 30.000 din), ki ga je uredil in mu uvodno besedo napisal Zdenko Vrdlovec. Urednik v uvodu pojasnjuje kriterije, ki jih je moral upoštevati pri pripravi te knjige, saj gre za antološko zasnovan pregled tovrstne ustvarjalnosti, obenem pa je zaradi obilice gradiva moral izpustiti tekste, ki so bili objavljeni v dnevnem in tedenskem časopisu, čeprav je bil tudi ta material obsežen. Tako gre za izbor tekstov, ki so bili objavljeni v teoretskih publikacijah, predvsem v Filmskem vestniku (dokler je pač obstajal), Ekranu (predvsem nabor iz leta 1970 in 1980, v Perspektivah, Sodobnosti, Dialogih in Problemih, kjer je prišlo do artikulacije teoretskega polja tudi v zvezi s filmom, vendar so se avtorji (kar je seveda razumljivo) ukvarjali predvsem s tujo filmsko produkcijo, ne pa z jugoslovansko oziroma celo s slovensko. Vrdlovec opozarja, da je „ta zbornik (...) po malem kronika po malem antologija, še najboljše pa jo je brati kot zgodbo — zgodbo o recepciji slovenskega in jugoslovanskega filma, o formiranju filmske refleksije, o njenih različnih izhodiščih, pristopih in vprašanjih, ki jih je ob svojem predmetu načela“. To gotovo je res, čeprav nas lahko vsaj na prvi pogled spravi v določeno zadrego: kaj torej početi s fortificiranimi teoretskimi praksami, ki se pojavljajo v zborniku? Jih je potrebno potem zvajati v fikcijsko prakso z omejenim jamstvom za teoretsko legalnost, legitimnost in ekskluzivnost? Očitno je namreč, da je bila filmska produkcija izvrsten poligon za v določenem času aktualne in rentabilne teoretske prakse, da je skratka šlo za nadaljevanje filma z drugačnimi, drugimi mehanizmi, v tem primeru seveda ne s fikcijskimi (ki so stvar filma), ampak teoretsko-refleksivnimi (ki so stvar teoretske obdelave posameznega filma), skratka: če je film očitno stvar fikcijskih praks, teorija, kakršno nahajamo v knjigi **40 udarcev**, očitno realnostnih praks, potem imamo po Vrdlovčevih napotkih dvakratno, torej že inflatorno fikcijsko prakso. Najprej film, potem pa še kritika oziroma teoretska recepcija filma. Ker pa bi to pomenilo kakor diskreditacijo filmov tako diskreditacijo teorije o filmu, je potrebno Vrdlovčevo pripombo postaviti v empiričen/historičen kontekst, ki je sploh vzpostavil čisto filmsko teorijo v SL, torej teorijo, kakršna se je začela pisati v poznih sedemdesetih in osemdesetih letih, torej filmsko teorijo, ki (vsaj v glavnem) ni obremenjena s kurantnimi teoretskimi praksami, ampak je stvar izključno filmske teorije po sebi. Vplivi posameznih, fiksnih teoretskih sistemov (Lacanove psihoanalize, dekonstrukcije etc.) in iz teh izpeljanih teoretskih modelov v osemdesetih letih niso stvar 'definicij' ampak 'pozicij', tako da gre v bistvu za pozicijsko teorijo po sebi. Ravno obratno je kot se sicer dogaja pri izpeljavah ostalih teoretskih praks v filmsko „teorijo“ oziroma aplikacij različnih filozofskih, socioloških

etc. praks na filmsko produkcijo in s tem na fikcijske prakse, ki so značilne za film. Zbornik **40 udarcev** tako ponuja pregled teh različnih teoretskih récitov, tako izpeljanih oziroma apliciranih kot — pogojno rečeno — originalnih, pozicijsko-teoretskih tekstov.

Po mojem mnenju je zgodba o recepciji etc. najlepša (če smo že pri zgodbah, potem gotovo ni napačno uporabiti prav tega izraza) zadnja četrtina zbornika, ostale četrtine pa dejansko predstavljajo postavljanje dotedanjega teoretskega récita v historični konteksti, v — recimo — kroniko aplikacij, simulacij in persiflaž originalnih teoretskih sistemov (torej strukturalizma, heiddegerjanstva etc.), ki so bil v določenem časovnem območju aktualni in kurantni. Te aplikacije etc. so seveda skrajno konsistentne in natančne, in ker se v primeru te ocene pač ne morem spuščati v sedanjo relevantnost posameznih teoretskih praks, lahko ugotovim samo še to, da gre za zanimiv **Bildung** zbornik, v katerem nam že izbor po sebi dopušča in ponuja v branje 'razvoja' in 'učenja' posameznih danes nesporno uglednih avtorjev.

Poleg tega pa je mogoče v tej zvezi brati zbornik **40 udarcev** tudi 'sukcesivno', torej tako, da odkrivamo posamezne etape v pisanju filmske publicitete v SL. Nekaj primerov (že vnaprej se opravičujem piscem, o katerih ne bom pisal posebej: vendar vseeno, kot je zapisal Adrian Dannatt z zvezi z nekim drugim kontekstom: „Whatever such a 'philosophy' actually means anything apart from the fact that if you don't know what (...) is, the photographs are certainly not going to tell you, is debatable.“ Ali drugače: zgodovina ni nujno *vehicle*, vzvod za produkcijo avtentičnosti.) Tozadevno je — kar je po svoje značilno — dala pečat dovršenemu delu slovenske filmske produkcije in ustrezne publicistike dostojevščina (kot bi rekel Ranko Marinković) Mateja Bora, in njegove teze o „činiteljih, ki vplivajo na razvoj naše filmske kulture“, kakor jih je razvijal v referatu na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev (1950). V bistvu gre za izrazito spravaški tekst, v katerem se sicer ne more izogniti sovraštvu do Hollywooda, ki da je seveda izpridil Disneya, ne moremo pa govoriti o čem podobnem v zvezi z njegovo Sneguljčico (čeprav je resnica drugačna: Hollywood je izpridil Sneguljčico, Disney pa hollywoodsko produkcijo animiranih filmov, če smo že ravno pri tem). Pristop do obravnavane tematike je skrajno pozitivističen in kljub deklariranemu 'antiplehanovstvu' še vedno gravitira v vesolju pozitivnih, razrednih fikcij, ki da so bolj globinske kot karkoli drugega (in se sklicuje na Zihlerla). Vendar pa je pomemben uvoz Bela Balsza, v tistem času gotovo še vodilnega filmskega teoretika, čeprav samo kot — ponovno — „ene ga najglobljih filmskih teoretikov“, ki pa ga Bor razume bolj ali manj površinsko.

Sledi simpatičen historičen Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (avtorja Janaka Travnja), v katerem je simptomatično se-

veda naslednje: ker je od vseh podatkov, ki jih navaja avtor, pomemben samo tisti, kako so v Ljubljani izvedli prvo „razkazovanje živčih fotografij“ 16. novembra 1896, torej slabo leto po svetovni premieri v Parizu (28. 12. 1895), je potrebno pisati o tem, kako je izgledal hotel pri Maliču (Stadt Wien), torej o vsebinski in formalni infrastrukturi podjetja, ki se mu pravi kinematograf. Iz tega lahko sledi, da je „pregled razvoja kinematografije pri Slovencih“ predvsem stvar zgodovine kinematografov in, posledično, prikazovanja filmov, ne pa produkcije filmov — to pa je ugotovitev, s katero se lahko samo strinjam, predsem v 80-ih. Simptom slovenske kinematografije so slovenski kinematografi, ki morajo biti rentabilni: prikazovanje, torej vtiranje v tretji produkcijski člen triade produkcija — distribucija — prikazovanje oziroma prezentacija, slovenskih filmov v kinih je rentabilno samo na Tednu domačega filma v Celju, torej na filmskem festivalu. Drugače pa ne. Vsaj to je očitno, če že ne kaj drugega.

Potem je na vrsti prvi iz plejade tekstov, ki povezujejo filmsko produkcijo z gledališko: Jože Kloboves (Ne čakaj na maj — sodobna filmska komedija?) že uvodoma citira Shakespeara („(...) namen gledališke igre (...) je in bo ostal, da drži tako rekoč življenju zrcalo (...)“), da bi potem z zelo svojevrstno teorijo odraza povozil Čapov film Ne čakaj na maj. Njegovo ziherlovstvo (še leta 1957!) je takšno: „(...) razkriti je potrebno resnico, dejansko stanje, ki vlada v določenem okolju, brez kompromisov in predsodkov. Le z uporabo kritičnega peresa in očesa bomo lahko ustvarjali filme, ki bodo dejanski odraz stvarnega stanja in kot taki zadovoljevali gledalca in producenta“. Seveda pa ta tekst ni usodno določil 'platforme' za produkcijo slovenskih filmov, saj je bila še vedno pod zadostnim vplivom Mateja Bora in je tako šlo samo za rekupe racijo že znanih tez, ki — posledično — blokirajo tudi pojavnost žanrskih filov. Za Klobovsa bi bila torej najprimernejša fikcijska praksa globinska psihologija cenene in nereflektiranega naturalizma, torej praksa, ki je tradicionalno domena reakcionar nih (ne pa nujno konzervativnih) krogov, seveda le, če je postavljena pozitivno. Če pa je postavljena negativno, pa se že znajdemo sredi konceptualnih zablod in podobnih stvari.

Seveda je bil v 60-ih in deloma v 70-ih — vsaj kakor kaže zbornik — eden od najproduktivnejših avtorjev filmske teorije Taras Kermauner. Zbornik nam kaže njegov **Bildung** popolnoma transparentno: od svojkega generativnega pozitivizma (NOB, naš čas in trije filmi), do spiritualizma mešanih tehnik in metod (Mitična zavest in letošnji slovenski film, Mrtva ladja ne sme umreti; v tej fazi je napisal, po mojem, tudi izjemno natančen 'filmsko' teoretski tekst, namreč Sadistični vaudeville o filmih Boštjana Hladnika). Zanimivo je, da je zadnji Kermaunerjev tekst postavljen tik za odličnim Pirjevčevim tekstom Kriza, v katerem slednji na sicer značilen način ugotavlja, da je za-



ODGOVOR NA VPRAŠANJE, KAJ JE SLOVENSKI TEORETSKI RÉCIT O SLOVENSKEM IN JUGOSLOVANSKEM FILMU

deva s filmografijo v tem, da „kaže predvsem to, kar imenuje glagol biti, oziroma formulacija: biti-v-svetu“. Razen manjših posegov starih gardistov (recimo Andreja Inkreta), se namreč po letu 1974 omenjeni avtorji — vse kar se tiče **40 udarcev** umaknejo iz arene filmske publicistike, oziroma natančneje, puljske Arene, ki je, vsaj 'nominalno', promotor jugoslovanske in slovenske filmske produkcije. S kompletno infrastrukturo vred.

Takrat je nastopila tretja generacija slovenskih filmskih kritikov, vendar se moram najprej vrniti še k drugi.

Avtor, ki je — kot kaže — s Kermaunerjem predstavljal udarno dvojico slovenske filmske publicistike, je bil Janko Kos. V bistvu je ekskluzivni strukturalizem, kakršnega je vpeljal v literarno teorijo, vpeljal tudi v récit o filmu. In to, kot je znanj značilno, zelo konsekventno in konsistentno. Poleg tega pa je avtor prvega teksta o sociologiji slovenskega filma, prvega teksta o erotiki v slovenskem filmu (uvaja teorijo fragmenta) in zelo tehtnega teksta o Boštjanu Hladniku kot ambiciji slovenskega filma (značilno pa je, da sta tako Kermauner kot Kos prišla do podobnih sklepov glede Hladnika, sicer kljub vsemu precej neznanemu junaku zgodbe o slovenskem filmu; poleg tega pa je očitna generacijska konvergenca v obeh tekstih, saj tako Kermauner kot Kos predstavlja Hladnika na tirnice slovenske Kulture (pa naj to pomeni karkoli), ga skratka promovirata v svet slovenske Kulture kot enega izmed najznačilnejših predstavnikov uporništvá proti prisilnim nevrozám in tesnóbam, kakršne je proizvedla doba po rezistenci in državljanski vojni. Gre seveda za uporništvó z razlogom, nekakšno derivirano kartezijanstvo, ki je produktivno v smislu metodične in 'tehnične' legalizacije travm,

kasneje pa postaja vedno bolj ne kontraproduktivno ampak — pa naj se to zdi to še tako nenavadno — metodološko in 'tehnično' zastarelo. Tako je s statusom mefetišizirane teorije, torej teorije, o kakršni sem govoril malo prej, torej definicijske teorije. Janko Kos je v bistvu začetnik fetišizacije teorije, torej skrajno pozitivnega podjetja. V tem času, torej v 60-ih letih in prvi polovici 70-ih let pa so skozi filmsko publicistiko sprehodili tudi Drugačni avtorji, od Nika Grafenauerja, Vitomila Zupana, Marjana Rožanca, do Denisa Poniža, Lada Kralja in Vladimirja Kocha, ki je bil navsezadnje edini ekspertni filmski publicist, torej edini v tistem obdobju, ki se ni ukvarjal s podjetji, o katerih je že bilo govora.

Do vdora ekspertnosti je prišlo z nastopom generacije Zdenka Vrdlovca, Silvana Furlana, Darka Štrajna, Bojana Kavčiča, Bogdana Lešnika ter mlajših avtorjev, predvsem Stojana Pelka, Marcela Štefančiča, ml., Miha Zadnikarja in Vasje Bibiča. V vmesnem obdobju je tehtno filmsko kritiko pisal Peter Kolšek, ki pa je dosti igral na karto literarne 'dimenzije' filmske fikcije.

O veliki transformaciji, ki se je zgodila glede teoretskega récita, sem že pisal. Ta — recimo — 'preporod' slovenske filmske teorije je prinesel s seboj tudi dovolj drugačno tretiranje filmskega materiala, striktno pa je postavil norme samega récita. Če je leta 1961 Toni Tršar še opozarjal, da „se bomo morali sprijazniti z dejstvom, da veljajo za našo kinematografijo malone iste zakonitosti kot za vse srednje in visoke kinematografije na svetu“, se je omenjeni „malone“ spremenil v brutalno normo. Čeprav kritika nikakor ni samo negativna, pa je 'imaginarij' sveta filmske pojavnosti in, posledično, filmske fikcije, skrajno racioniran in postavljen destruktivno na pozitiven način,

kar pomeni, da se s pomočjo organizirane, pozicijske teoretske prakse vzpostavljajo normativi, ki veljajo za svetovno filmsko produkcijo. Ekspertnost, o kateri sem govoril, je posledica prav 'pozicije' teoretske literature, ki je sedaj vzeta natanko 'modernistično', torej kot objekt teorije. Bogdan Lešnik ugotavlja, da „tisto, kar razveseljuje um, ni nizanje člena na člen, temveč puščanje praznih mest, ki jih kasneje nenadoma napolni smisel“. Če to tezo razširimo na konglomerat slovenske filmske publicistike, smo že blizu odgovoru, kaj nova, 'preporodovska' filmska publicistika sploh je. „Fikcija znotraj fikcije“ je Kavčičeva opredelitev filma, in zopet smo pri zgodbi, o kateri piše Vrdlovec v svoji uvodni besedi v **40 udarcev**. To, da „dokumentarec v zadnji instanci vendarle zastopa filmsko opazovanje“ (Darko Štrajn), je lahko aluzija na Bórove konstrukte o filmskih praksah; prispevki na Krožku (leta 1983) v zvezi z Mojstrom in Margareto pa so pokazali, da vsako razpravljanje o filmu pripelje tudi do razprave, diskurza o filmski teoriji. To pomeni, da predstavlja diskurz o filmu agenturo teoretskega diskurza. Rastko Močnik: „To se pravi, da je teorija filmske kritike teorija abstinence.“ Seveda pa je Krožek na vsak način samo ena izmed nujnih faz 'preporoda', ena izmed metod 'preporodovskega' récita. V to lahko vklopimo tezo Stojana Pelka o „prikazovanju (kot) načinu pripovedi“, in tako postane jasno, da je 'preporodovska' filmska teorija stvar filma na sebi, vendar ne izključno žanrskega (Silvan Furlan: „Žanri namreč zastavljajo izjemno zapleteno vprašanje o filmskih reprezentacijskih sistemih ter prav tako tudi o narativnih strukturah.“) filma, ampak cel korpus norm in pravil, ki veljajo za konsistentno filmsko produkcijo. To pa seveda ne pomeni, da je filmska teorija naddoločena z reprezentacijsko prakso lokalne kinematografije (o čemer piše tudi posebej — v skrajno pozitivnem smislu besede — Franček Rudolf). Filmska teorija je stvar globalne filmske produkcije. Tudi zato je pisanje o slovenskem filmu bolj ali manj ekshibicija odličnih filmskih teoretikov. Ali pa stvar lažiranja statusa slovenske filmske kinematografije. To pa je še ena izmed značilnih razlik med drugo generacijo slovenskih filmskih publicistov in 'preporodovci'.

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

TADEJ ZUPANČIČ