

revija za film in televizijo

ekran 34

186642

vol. 7
(letnik XIX) 1982
cena 80 din



nova slovenska filma *Učna leta izumitelja Polža*

Deseti brat

festivali *Cannes '82*

pred Puljem

intervju *Dušan Makavejev*

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

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

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič
Viktor Konjar
Brane Kovič
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.

1	namesto komentarja	Izjemoma na začetek tisto, kar bi sicer sodilo bolj h koncu	Sašo Schrott
2	nova slovenska filma	Učna leta izumitelja Polža	Darko Štrajn, Bojan Kavčič, Mirjana Borčič, Peter Srakar
7		Deseti brat	Zdenko Vrdlovec, Viktor Konjar, Peter Milovanovič Jarh
11	pred Puljem '82	pismo iz Beograda V vsakem primeru: gremo naprej	Božidar Zečević
		pismo iz Sarajeva Leto srednje generacije	Ratko orozović
		pismo iz Skopja Tudi letos le en film v Pulju	Georgi Vasilevski
		pismo iz Titograda O kinematografiji skozi en film	Mihajlo Radojčić
		pismo iz Zagreba Po lanskem letu-zastoj	Nenad Polimac
16	intervju	Dušan Makavejev	Sašo Schrott in Božidar Zečević
19	teorija	Programiranje pogleda	Claude Bailblé
26	esej	Vorkapič in novi Hollywood	Božidar Zečević
32	festivali	Beograd '82/Alj je res slabše	Vladimir Koch
35		Oberhausen '82/Politika-socialnost-ženske	Miša Grčar
36		Lille '82/Močan festival	Franček Rudolf
39		Cannes '82/Od kočije do letala	Zdenko Vrdlovec
42	priredive	Alternativni film '82	Majda Širca
44	kritika	Brata Blues	Majda Širca
45		Človek slon	Silvan Furlan
46		Mr. Montenegro (ali biseri in svinje)	Milenko Vakanjac
48		Lulu	Bojan Baskar
49		Megla	Jože Vogrinc
50	filmska vzgoja	Okrogla miza: Priročnik imamo, potrebujemo še učitelje	Silvan Furlan in Zdenko Vrdlovec
54	jubileji	Kletki kinoteke	Vladimir Pogačič
56	v premislek	Filmski prvenci na dvoje različnih načinov	Milenko Vakanjac
57	zapisovanja	Gledališki besednjak / Bojan Kavčič ● Z. Vrdlovec in J. Dolmark: František ČAP / Bojan Kavčič ● Filmska skupina pri Zavodu za usposabljanje »Janez Levec« / Borko Radešček ● O tem, kakšen bo letnik »Mali Pulj« / Bojan Žorga ● Večeri neprofesionalnega filma v Cankarjevem domu / Bojan Žorga ● ŠKUC-ova vitrina / Bojan Žorga ● Film v getu / priredil Brane Kovič	
63	in memoriam	Ivan Ribič	Marjan Brezovar
64		Reiner Keller	Mirjana Borčič
64	pismo	Nekaj misli o estetiki kinopredstav	Franc Okorn

namesto komentarja

Izjemoma na začetek tisto, kar bi sicer sodilo bolj h koncu

Sašo Schrott

Greš v kino kot navaden gledalec in ne kot nesrečnik, ki se sicer ljubiteljsko, toda vendarle vsaj z elementi polprofesionalnosti že dokaj let ukvarja s filmom in je zategadelj deležen privilegijev kot je npr. gledanje filmov na zaprtih projekcijah, na festivalih itd. Takšni pohodi so več kot koristni, če ne celo poučni. Čutiti je tudi nekaj nostalgije po šolarskih in študentskih časih, po časih, ko je bil obisk filmske predstave predvsem ali izključno užitek takšne ali drugačne vrste (odvisno od filma ali ostalih motivov odhoda v kino – včasih res ni bilo važno, kaj se godi na platnu). In tako v nostalgicnem razpoloženju ob mislih na stare čase prisveti človeku v temo spomina luč, da vendarle še niso tako neizmerno daleč časi, ko so se prevajalci filmov v slovenščino večidel podpisovali s polnim imenom in priimkom, včasih, toda vendarle redkeje, le z začetnicami, pa še te so bile prepoznavne. In se vprašaš zlasti v časih, ko so pogovori o slovenskem jeziku izredno živi, kvaliteta prevodov filmov v slovenščino pa mnogokrat naravnost horror, kdo so ti anonimneži, ki prevajajo filme v slovenščino, saj gre vendar za javno in navsezadnje kreativno dejanje, kot v književnosti ali gledališču. Za prevode umetniških del navsezadnje podeljujemo celo nacionalne nagrade (Sovretove, izjemoma pa celo tudi Prešernove) in če je film vendarle uveljavljen kot vrsta kulturne dejavnosti, o njegovem deležu v umetnostni produkciji 20. stoletja pa celo na Slovenskem (po besedah, izrečenih na 10. plenumu kulturnih delavcev OF, maja letos v Ljubljani), sicer še vedno resneje dvomi le Josip Vidmar, potem je povsem na mestu vprašanje, od kod skromnost prevajalcev filmov v slovenščino, da svoje delo cenijo na nižjo mero, kot delo predvajalca, ki je v ljubljanskih kinih pred pričetkom projekcije podpisan s polnim imenom in priimkom? Skromnost je sicer baje lepa čednost, toda pretiravati vendarle ni treba. Kajti sramežljivost še ni krepost. Zgodovina, književnost in izkušnje pa nas učijo, da sta pretirana sramežljivost in skromnost lahko včasih dejansko prikriti greh.

Ne da bi po nepotrebnem moraliziral, bog ne daj, še manj natolceval ali nasedal grdim govoricam, ki krožijo po tem našem mestecu ljubljanskem, toda vzemimo kot predpostavko, takole za kratko zabavno branje, ki ga velja sicer tako ali tako takoj pozabiti: Pride moški, ki mu je poklicno skrbeti za filmski spored v tolikšnem številu slovenskih kinematografov, da je več kot zanimiv zlatoust za vsakega jugoslovskega uvoznika in razpečevalca filmov in dene: kupim od tebe toliko in toliko filmov, vrtel jih bom pod takšnimi pogoji, da bode tvoji dobiček čimvečji, ti pa meni (saj naše postavbe o slovenskih podnaslovihih filmov so hude) deneš v naš jezik prestaviti to in to in to kopijo ameriškega, hongkoškega, pingvinskega, sardinškega ali gruzinskega filma. Kaj ne bi, dene oni, posel je posel, kupčija kupčija. In udarita v roko. Toda da mož, ki je takšno kupčijo sklenil brez potrebe, sebe in svojih najbližjih mu drugov, ki jim kdaj pa kdaj kakšno drobtinco pod mizo vrže, ne bi brez potrebe v zobe dlakoopskih perogricov dajal, še posebej, ker niti ni posebej več ne ameriščine, hongkoščine, pingvinsčine, sardinščine ali gruzinščine (pa tudi bratske nam hrvaščine, srbsčine, bosanščine, makedonščine ali kosovščine, žal prevečkrat tudi materinščine – prevaja namreč največkrat iz v te naše jezike pri razpečevalcih filmov že prevedenih dialog list), se pač lepo pritaji v anonimnost in na narodovo potrpežljivost in neumnost računa. In če mu znese, ima tudi prav... Jaz vsega tega seveda niti najmanj ne verjamem in pravim, da obrekljivcem le zelena zavist in ne pravo vedenje voljo takšne neslanosti širiti dalje.

Še najbolje jim usta zapremo, če se, kot kinooperaterji, pod svoje izdelke podpisemo in – zakaj ne – kandidiramo tudi za Svetovno nagrado.

●
V sobotni prilogi Dela je 27. marca 1982 izšel pod naslovom »Ni dobro, kadar pristajamo na povprečje« razgovor s Francijem Slakom. 3. aprila je na nekatere Slakove izjave, prav tako v sobotni prilogi, reagiral Goran Schmidt. Njegovim ugotovitvam in sklepom ni pravzaprav kaj dodati. Reagiraj je tako, kot si je pač Slak zaslužil. Opravil je pošteno in častno delo.

24. aprila pa je prav tako v sobotni prilogi Dela vzel Slaka v zaščito Filip Robar iz Novega mesta. Med drugim pravi: »... Rekel sem že, da bi tudi Delo in Slakova sogovornika, zaslužila eno ali dve gorki, saj sta intervjujevske neizkušene mladeniča nekoliko mačehovsko speljala na tenak led občin filmsko proizvodnih zakonitosti nasproti radikalnosti ter mu tako (nehote) podtaknila možnost, da se je zaklevala«. In naprej: »... in zato ker ima celovito vzeto Slak v marsičem prav, da bi bilo »fair« in nujno izpostaviti tudi tisti neoportunistični in nedenuciantski del pogovora.« (Podčrtal S. S.)

Gre za resna moralna in etična vprašanja. Robar povsem nedvoumno in jasno potrdi tisto, kar je ugotovil že Schmidt – da je Slak v svojem intervjuju oportunist, denunciant in klevetnik. Toda, ker se »intervjujsko naspretni mladenič« (mimogrede, zvedel sem, da jih ima okoli trideset, pripis uredništva na koncu Robarjevega pisanja pa nam zagotavlja, da je Slak intervju skrbno avtoriziral, pa tudi do danes ni javno demantiral, da bi bile njegove izjave potvorjene) zavzema podobno kot Robar za »nizkoproročansko proizvodnjo«, »alternativne koncepcije«, »drugačni film« itd., je po Robarjevi logiki v imenu teh »visokih« ciljev »zapeljanemu« golobrademu tridesetletniku dovoljeno tudi denuncirati in klevetati svoje poklicne kolege. Navsezadnje marsikaj razkriva dejstvo, da piše Robar besedo *fair* v narekovajih!

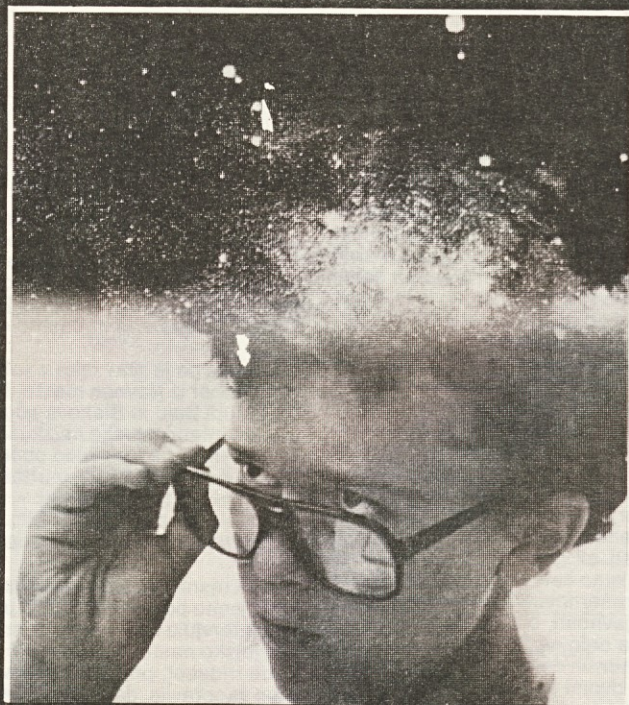
Toliko o etiki, morali in miselni globini oziroma imaginaciji dveh najbolj vnetih in gorečih distributerjev idej o »alternativnosti«, »drugačnosti«, ali »nizkoproročanskosti« (kaj vse to skupaj dejansko pomeni, razen splošnih fraz, ilustriranih z ne najbolj k navdušenju nagibajočimi občutki in ocenami opremljenimi filmskimi izdelki, doslej še ni uspelo zvedeti).

Zdi se, da gre dejansko za nekaj drugega, mnogo bolj bistvenega, česar pa naši ljubi »alternativci« ali dejansko ne razumejo, ali pa se hote sprenevedajo in manipulirajo – v svoj prid, seveda. Na dejstvo, ali je roman dober ali slab (namenoma posegam za primerjavo na drugo področje), niti najmanj ne vpliva, ali ga je pisatelj napisal na roko, ali pa na najmodernejši elektronski pisalni stroj, ali ga je izdal v ciklostilu, ali pa v usnju, ali ga je pisal tri mesece ali tri leta... itd. Poenostavljanje? Seveda. Preproščini s preproščino. Kajti kaj je drugega kot preproščina, mešati proizvodni postopek s končnim rezultatom? Toda razvijati iz proizvodnega postopka estetsko teorijo, če ne celo kar ideologijo, ni le sveta preproščina temveč ali žalba ali pa manipulacija s povsem spregledljivimi cilji (npr. Slak: od POGREBA, h KRIZNEMU OBDOBJU, do EVE).

Prijatelji, ne slepimo se! Za dober film je treba ogromno strokovnega znanja, treba je imeti talent, predvsem pa je treba imeti kaj povedati. Potem bo, če ne bo drugače, dovolj dobra tudi super osmica... Brez temeljnega zasuka v pameti pa bodo sicer še naprej deseti bratje jezдили na polžu in pričé bomo še dolgemu, dolgemu kriznemu obdobju slovenskega filma.

Obe remenicenci sta izključno rezultat osebnih razmislekov zgoraj podpisanega, ne pa stališče uredniškega odbora revije Ekran.

UČNA LETA IZUMITELJA POLŽA



scenarij Željko Kozinc
 režija Jane Kavčič
 direktor fotografije Valentin Perko
 scenografija Janez Kovač
 kostumografija Irena Felicijan
 glasba Dečo Žgur
 tonski snemalac Matjaž Janežič
 maska Ana Vilhar
 montaža Darinka Peršin-Andromako
 direktor filma Pavle Kogoj
 igrajo Miha Petrovič, Manja Vrenko, Tina
 Šubič, Bogdan Zupan, Uroš Basta,
 Matjaž Gruden, Marjeta Gregorač,
 Janez Hočevar, Anica Kumer, Marko
 Simčič, Jožica Avbelj, Boris Juh,
 Sandi Krošl idr.
 proizvodnja Viba film, 1982
 distribucija Vesna film
 jug. distribucija Jugoslavija film
 število snemalnih dni 37
 dolžina filma 2415 m – 90 min
 tehnika WIDE SCRINE
 laboratorijska obdelava Jadran film, Zagreb
 cena 12 655 044 din

nov slovenski film

Novi proizvod slovenskega filmskega rokodelstva (kot imitacije filmske industrije) *Učna leta izumitelja Polža* s stališča kritike zastavlja določen problem. Če si namreč zamislimo nacionalno nevezanega kritika (recimo kakšnega Angleža ali Francoza), bi bilo verjetno, da takšen kritik ne bi porabil več kot kakšnih dvajset vrstic za opredelitev minornosti tega filmskega proizvoda. Toda v poziciji pisca, ki ima s filmom skupen t. i. kulturni prostor, hočeš nočeš mora biti drugače. Film, ki je v tem danem kulturnem prostoru nastal, nastopa kot medij samorazumevanja tistega prostora, v katerem je nastal, je nujno neka artikulacija v vzajemno diferenciranih diskurzov tega prostora, zaradi česar njegova »lastnost« medija samorazumevanja kulturnega prostora – v določeni instanci gre za mesto samonanašanja diskurzov kulturnega prostora – nastopa kot osišče kritiške interpretacije.

Iz tega že lahko slutimo, da nam ne gre za tisti kritiški postopek, ki je profiliran ideološko v svojem vrednotenjskem ali v najboljšem primeru eksplikativnem podvzemu. *Učna leta izumitelja Polža* namreč ni film, ki bi omogočal kakšno posebno estetiško presojo, kakršna se lahko kot partikularni pristop izloči ob filmih, v katerih gre za ravni artistične inovacije ipd., pri čemer tudi ideološka zamegljenost takšne kritike ne pomeni izključno jalovega posla. Spričo kratkega estetskega dometa tega filma je torej edino smiselno obravnavati *Učna leta* v smeri sociološke analize, ali natančneje v smeri razločitve nekaterih točk njegove ideološke konstitucije.

Vse se namreč zdi, da tega filma ni mogoče izločiti iz povezave z aktualnim trenutkom nekakšne kriznosti slovenske identitete, ki se je znašla v presečišču političnih, ekonomskih in posledično tudi kulturnih silnic, kar je na določenem mestu ideološkega polja »nacionalne zavesti« rezultiralo v anahronistično regresijo. Seveda mislim na diskusijo o jeziku (glede katerega poteka boj za čistost, lepoto in celo ocvanje), katere osnova je predstava o nacionalni ogroženosti, pri čemer je anahronizem ravno v dejstvu, da mreža institucij znanstvenega preučevanja jezika in množičnih občil govorčih v slovenščini nikoli doslej v zgodovini Slovencev ni bila večja. Film *Učna leta izumitelja Polža* kajpak nima s tem ideološkim dogajanjem povsem direktne zveze, vendar pa je filmu in omenjenemu dogajanju skupen dispozitiv. Medtem ko »jezikoslovna« diskusija vztraja v fikciji produktibilnosti slovenskega govora (pa naj bo industrijski delavec, inženjer ali birokrat) na osnovi gramatične matrice, film *Učna leta* ponuja imaginarno realizacijo slovenstva. Film se po vsej verjetnosti legitimira za »sodoben izsek iz življenja«, ki ga osvetljuje skozi prizmo zgodbe netipičnega primera. Pri tem pa mu uspe zdrsiti na raven že kar vsiljivo razvidnih paradigem sodobne ideologije slovenstva, ki v predstavi o svoji vsakdanjosti goji fantazmo o tem, da se »v bistvu« slovenske biti odvija delo realizacije posebnega poslanstva Slovencev na zemlji. Mladi izumitelj Polž je namreč figura nadpovprečnega otroka nekakšne povprečne slovenske družine (katere značilnosti združuje predikat »srednji«), ki jo karakterizira gledanje televizije, permisivnost v vzgoji otrok, kopanje na naturističnih plažah, notranja stanovanjska oprema in joggerska zavest. Na ta materialni temelj pa se vežejo tudi nazori takšne povprečnosti, ki npr. za energetsko krizo krivijo Arabce, ali za prestopke otrok krivijo svojo permisivno vzgojo. Film na takšen konstrukt obesi še nekaj znanih klišejev iz repertoarja bulvarske novelistike. Ti zajemajo že banalno in množično razmnoženo paradigmo o »večnem« nasprotju med posameznikom in okoljem in po drugi plati fantazmo o konfliktnem in erotično razburljivem pubertetnem razdobju v formi artikulacij pisem psihologu.

Na tako zarisanem terenu mora glavni junak tega filma izbojevati nekakšno zaupanje v bodočnost, ki jo reprezentira že s svojo mladostjo, individualizirano z akcentom genialnosti na področju izumiteljstva. V tem pogledu vsaj tematsko Polž prinaša določeno inovacijo. Ne gre za karakter, ki bi bil ves frustriiran zaradi svojih »notranjih bojev«, niti za nastajajočo mlado osebnost v stilu *Ko zorijo jagode*, ampak gre za konstrukt karakterija, ki je opredeljen s paradigmi novejšje tehnokratske ideologije, ali, če hočete, s težnjami tiste dejavne politike, ki s prakso usmerjenega izobraževanja inavgurira fikcijo alternative slovenske udeležnosti v mednarodni delitvi dela. Ni slučajno, da je dr. Trstenjak v nekem televizijskem intervjuju menil (na osnovi slovenskega primera), da prav mali narodi izvažamo velikim narodom izumiteljske (ali ustvarjalne) genije.

Film vsem takšnim ideološkim fantazmam na svojem »avtonomnem umetniškem« področju dela uslugo – opravlja funkcijo *camere obscure* v smislu znane Marxove metafore iz Nemške ideologije. S samo filmu lastnimi »umetniškimi« prijemi na glavi stoječe predstave slovenstva o slovenstvu in njegovi zgodovinski perspektivi v na-

sprotij polnem svetu v lahkotni kvazirealistični maniri dokumentira kot polni refleksi, iz filma hkratio vzvratno vzpostavljene, »realnosti«.

Ker je Polž v vseh naštetih in nenaštetih prvinah svoje konstrukcije tako nazoren, bi kritik vsekakor dolgočasil bralca, če bi spregovoril o kvalitetah kamermanskega dela, o avtorjevih »nesporazumih« z igralci, ali eventualno o kakšni uspešnji sekvenci.

Darko Štrajn

»Vsak družbeni sistem določa usmeritev lastne kinematografije. Odprte družbe, ki grade svojo moč na svobodnem in ustvarjalnem človeku, dajejo prednost umetniškemu filmu, ki izraža pristno in ustvarjalno razmerje do življenja in razvija v posamezniku potrebo po zavestnem in tvornem vključevanju v življenje svoje skupnosti.«¹

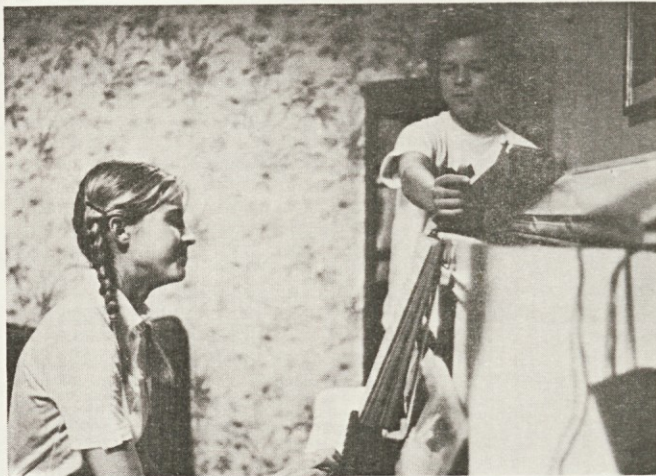
Tega citata iz učbenika za filmsko vzgojo v okviru srednjega (usmerjenega) izobraževanja seveda nismo navedli zategadelj, da bi se nemara ob pomoči »kriterijev«, ki jih ponuja, laže lotili vprašanja, ali je in v kolikšni meri je »mladinska komedija« *Učna leta izumitelja Polža* »umetniški film«, zakaj vsekakor, ki si je film ogledal kot »svoboden in ustvarjalen človek«, mora biti takoj jasno, da to prav spričo omenjenih »kriterijev« sploh ni več nikakršno vprašanje. Gornji citat smo pravzaprav izbrali zato, ker nam pove bistveno več od tistega, kar je uspelo avtorju neposredno »ubesediti«: pove nam namreč, da naloga filmske vzgoje v »odprti družbi« še zdaleč ni opravljena s tem, ko mlademu človeku vcepi »pravilen« odnos do filma, ko ga torej oboroži s potrebnim znanjem in mu pomaga »razviti estetski čut«, da je sposoben razlikovati »dober« film od »slabega«, marveč je zares uspešna in učinkovita šele tedaj, ko ga privrabi tako daleč, da je zmožen sprejeti »vzgojni poduk«, ki mu ga nudi »umetniški film«. Končni cilj filmske vzgoje potemtakem ni film sam, ampak neka »vzgojna sestavina«, ki jo prinaša (npr. ko »razvija v posamezniku potrebo po zavestnem in tvornem vključevanju v življenje svoje skupnosti«), kar z drugimi besedami pomeni, da filmska vzgoja – vsaj taka, kot si jo zamišlja naš priručnik – vzgaja pri vzgajanem predvsem pripravljenost na vzgajanje; film je zanjo sredstvo (»medij«) in ne cilj, saj je »dober«, »umetniški« itd., kolikor je »več« kot zgolj film, »slab«, »lahak« ipd. pa kolikor je »samo« film. Skratka, filmska vzgoja je predvsem vzgoja; njena omejenost na posebno filmsko področje je zgolj navidezna, kajti ravno prek filma, ki ga pojmuje kot nadaljevanje vzgoje »z drugimi sredstvi«, si skuša zagotoviti pedagoško univerzalnost.

Najbrž bi težko našli boljši primer nadaljevanja vzgoje »z drugimi sredstvi«, kot je ravno film *Učna leta izumitelja Polža* (indikativen je že naslov), saj imamo opraviti s kinematografskim delom, ki se že na ravni teme pretežno posveča vprašanju vzgoje, obenem pa skuša proizvesti tudi primeren vzgojni učinek. Čeprav torej ne prinaša »umetniškega sporočila«, ki bi ga bilo treba z vidika filmske vzgoje šele dešifrirati, je vseeno »več« kot zgolj film, le da je tisto, »kar hoče povedati«, laže dostopno. Kljub temu pa mu ni mogoče očitati pretirane didaktičnosti, zakaj temeljno »sporočilo« je dovolj spretno posredovano mlademu gledalcu v obliki komedije, se pravi, na lahkoten in do neke mere celo privlačen način. Če bi pri tem tudi ostalo, bi lahko film označili kot preprosto, nezahtevno »pedagoško komedijo«, ki v izvedbenem pogledu sicer z ničemer ne seže čez rob »obrtne čitljivosti« (pač v pomenu nenehnega ponavljanja znanih in izrabljenih kinematografskih obrazcev pa prijemov) in ji je mimo dejstva, da je primerno razgibana le nekako do polovice, medtem ko v drugem delu zdrkne v monotono ponavljanje že izrečenegega, moč očitati še celo vrsto pomanjkljivosti in slabosti (da je premalo izkoristila nekatere uspele komične figure, kakršna je, denimo, učitelj fizike, da so dialogi mestoma prav abotno navjni itd.) – vendar se po drugi strani odkupi z dobro igro mladih protagonistov, predvsem pa z ironiziranjem okostenelih vzgojnih metod in načel, s »kritiko« neustreznega vzgojno-izobraževalnega sistema in »neprizanesljivim razgaljanjem« (malo)meščanskih norm pa idealov. Žal je vse to, s čimer naj bi film izravnal omenjene pomanjkljivosti in slabosti – z izjemo igralskih dosežkov nekaterih mladih akterjev – ostalo zgolj nakazano, zakaj vsa njegova dozdevnost »kritičnost« se dejansko izčrpa v poigravanju s splošno uveljavljenimi formulami, ki v obstoječem ideološkem polju opredeljujejo odstopanje od družbene norme in so že zdavnaj tudi same postale pravilo.

Tu se nam ponuja zanimiva paralela s filmsko vzgojo, ki skuša kritično selekcionirati kinematografska dela, da bi izločila tista, od katerih je moč pričakovati »pozitivni« vzgojni učinek, pri tem pa se podreja diktatu »družbenega sistema«, ki določa ne le »usmeritev lastne kinematografije« – kot je razvidno iz uvodoma navedenega citata – marveč tudi usmeritev (filmske) vzgoje same. Skratka, narava izbora filmov, ki ga mladim priporoča filmska vzgoja, je že vnaprej določena, kriteriji zanj pa v zadnji liniji niso niti kinematografski niti vzgojni, ampak ideološki. In kot nam skuša filmska vzgoja to resnico na vsak način zamolčati (v nasprotnem primeru bi bila pač odveč), saj navidez govori samo o filmu (tudi omenjeno »družbeno usmerjenost« omenja zgolj v zvezi s filmom), nič pa o svojih lastnih predpostavkah, tako se nam skuša film *Učna leta izumitelja Polža*, ki je seveda tipičen vzgojni film, predstaviti predvsem kot »mladinska komedija« s »poučno vsebino«, obenem pa si prizadeva karseda prikriti pravo naravo svojega »sporočila«. Brez pravega uspeha, seveda, zakaj razlika med tistim, kar nam film očitno »hoče povedati«, in tem, kar nam dejansko pove, je več kot na dlani, prav skoznjop pa vdira na plan zatrta resnica filmske pripovedi. V zvezi s tem velja opozoriti na vprašanje »obrnih« kvalitet kinematografskega dela: kolikor bolje je namreč film izdelan, toliko laže bo na neopazen način plasiral svoje »sporočilo«, kajti najsi bo le-to še tako nenavadno, bo v »dobrem« filmu učinkovalo samoumevno (v mislih imamo seveda »umetniški film«, se pravi, tisti tip kinematografskega proizvoda, kjer ima »obratna« kvaliteta obenem tudi že »estetsko vrednost«). Vprašanje razlike med tistim, kar nam neki film »hoče povedati«, in tem, kar nam dejansko pove, je potemtakem tudi vprašanje »obrtne« izvedbe. Če je namreč ta razlika preveč očitna, nas brez dvoma opozarja na šibko realizacijo zamisli, s čimer pa še zdaleč ni rečeno, da je »presežek« (ali »primankljaj«), s katerim imamo opraviti, nekaj poljubnega; primer *Učnih let izumitelja Polža* vsekakor dokazuje nasprotno.

Na vprašanje, kaj je film »hotel povedati«, ni težko odgovoriti, saj ni skrivnost, da je scenarista zanimala »usoda talenta v današnjih razmerah, pojmovanje talenta in pameti v razmerah vrednotenja znanja in pameti, ki je deklarirano popolnoma v redu, praktično pa se vselej spridi. V znanosti, šolstvu.«² Vsekakor ne gre spregledati, da se glavnemu junaku tudi v družinskem okolju ne godi veliko bolje, saj ga oče kljub materini zaščiti nenehoma zatira, naposled pa mu celo prepove nadaljnje eksperimente. Oglejmo si stvar nekoliko podrobneje: učitelj fizike se do Polža obnaša ignorantsko, ker je pač tipičen primer nezainteresiranega pedagoga, ker ga bolj kot fizika zanima erotika (namreč učiteljica slovenščine, ki so ji učenci prilepili vzdevek »Erotika«) in ker meni, da fant »živi v oblakih«; znanstvenik v raziskovalnega inštituta, h kateremu pride Polž po nasvet, ga odpravi zviška, češ da bo moral še veliko študirati, preden se bo lahko posvetil izumiteljstvu; sosedje se razburjajo zaradi njegovih dokaj »glasnih« poskusov, oče pa se mu posmehuje. Toda Polž vseeno vztraja – ob podpori matere, sošolke, ki je vanj zaljubljena, in sošolca, ki goji do njega prijateljska čustva; z vztrajnostjo, prizadevnostjo, predanostjo, pogumom in iznajdljivostjo premaguje vse ovire, pri tem pa se ne ukvarja s čimerkoli, marveč z »družbeno koristnim« delom, z raziskovanjem novih virov energije. Ali si je moč misliti bolj vzgojno filmsko pripoved? Tudi kritika napak vzgojnoizobraževalnega sistema, »uradne« znanosti, vzgoje v družini in sploh naših »razmer vrednotenja znanja in pameti« se zdi na prvi pogled ostra, neprizanesljiva, tako rekoč uničujoča, čeprav obenem »konstruktivna«, saj se loteva le konkretnih deformacij in deviacij, ne pa tudi načel in koncepcij. Lahko bi rekli, da si film prizadeva reflektirati neskladje med proklamiranimi načeli in sočasno družbeno prakso, ki je zmeraj v nekakšnem zaostanku, prav to neskladje pa je obenem tudi poglaviti vir komičnih situacij in zapletov, v katerih je – dozdevno brez lastne krivde – udeležen vseskozi »pozitivni« glavni junak.

Žal je podobno neskladje (to pot kajpak na ravni razmerja med zamisljo in izvedbo) čutiti tudi znotraj filmskega projekta samega, saj se – kot že rečeno – to, kar nam film dejansko pove, nikakor ne ujema s tistim, kar nam »hoče povedati«, čeprav je slednje moč brez posebnih težav rekonstruirati iz filmske pripovedi. Da to »notranje« neskladje filma bistveno omejuje kritični domet filmske pripovedi, ki ravno zato ne more ustrezno reflektirati onega drugega, »zunanjenega« neskladja (med načeli in družbeno prakso), je najbrž jasno, manj jasno pa je, kako in zakaj je do njega sploh prišlo, kajti zgolj z vidika filmske »obrti« stvari ne bomo prišli do dna. Brez dvoma se je treba vrniti na začetek, k temeljni zamisli oziroma ideji »zgodbe«, zakaj če je film hotel upodobiti »usodo talenta v današnjih razmerah«, si je za kaj takega pač moral izbrati splošno znano področje in problematiko, ki je dovolj aktualna, se pravi, vsem na oči. Področje izumiteljstva, inovatorstva oziroma raziskovalnega dela se zdi v tem kontekstu kar pravnšnje, še zlasti, če ga povežemo s problemom energije, saj gre za nekakšen »leitmotiv« naših sredstev javnega obveščanja oziroma aktualnega ekonomsko-političnega žargona, s katerim smo vsi še predobro seznanjeni. Težava je edino v tem, da tak tematski okvir ne nudi nikakršne možnosti za upodobitev »usode talenta«, nadarjenega posameznika, tako rekoč čudežnega otroka, ki ponuja »izvirne rešitve«, zakaj opraviti imamo s »predpisano« problematiko, z normiranim področjem, kjer



je vsako odstopanje odveč in celo škodljivo. Ideologije utilitarne racionalizma, ki obvladuje ta teren, ne zanimajo nadarjeni posamezniki, talenti, izjemni individui itd. (dejansko se jih celo brani, saj pomenijo potencialne kršilce norme), marveč v skrajnem primeru priznava le »teamsko delo«, najljubše pa so ji seveda tako imenovane sistemske rešitve. Polž, ki uteleša tip romantičnega izumitelja, nekakšnega energetskega alkimista, seveda nima kaj iskati v tem normativno urejenem svetu (če bi bil, denimo, umetnik, bi imel nemara več možnosti); njegova prizadevanja so že vnaprej obsodena na neuspeh.

Še več: če je neko področje raziskovanja »predpisano« in če je »pozitivno« ravnanje raziskovalca opredeljeno prav s tem, da se drži predpisov, je vsako samovoljno obnašanje oziroma ravnanje po svoje »negativno«. A film se ne zadovolji le s tem, da iz Polža naredi »negativnega« junaka, marveč ga tudi temeljito osmeši (kajpak ne-namerno), zakaj junak, ki vseskozi deluje na »predpisanem« področju, obenem pa skuša ravnati po svoji glavi, je – milo rečeno – klovn (za »revolucionarja« je vse preveč poslušen, za »resnega« raziskovalca pa kljub vsemu preveč svojeglav). Glede omenjenega neskladja med zamisljivo in izvedbo zgodbe o izumitelju Polžu je torej treba reči – čeprav zveni paradokсно – da je poglavitni vir vseh težav ravno temeljna ideja oziroma zastavitev pripovedi, ki zaradi svoje protislovnosti onemogoča »lastno« realizacijo (namreč upodobitev« usode talenta v današnjih razmerah«).

Skušajmo si vse skupaj še enkrat ogledati nekoliko pobliže: »uradna« znanost spodnese Polževe raziskave z nadvse banalnim opozorilom na nujne izgube vsake energije v različnih medijih, s čimer fant pač ni računal. Njegovi poskusi s pretvorbo »nekoristne« energije ultrazvočnega valovanja v »koristno« energijo, ki bi lahko nadomestila, denimo, drago proizvodnjo elektrike, so torej prav zaradi neupoštevanja zakona o izgubah brezplodni (pedagoški poduk je jasen: »če bi bilo to mogoče, bi drugi že zdavnaj storili!«), kar je v filmu podčrtano tudi s tem, da se vsi po vrsti ponesrečijo. Polž, ki je sprva videti kot utelešenje ideala družbene koristnosti, je potem takem dejansko povsem nekoristen, saj je zgolj utopist, sanjač, skratka fant, ki ne »stoji na trdnih tleh« uporabne znanosti, ampak se ukvarja z »alkimijo«. In kar je najhuje, paglavca je nepoboljšljiv: noben nasvet pri njem nič ne zaleže, noben dokaz ga ne prepriča, z nikakršnim vzgojnim prijemom mu ni mogoče priti do živega. Nič čudnega, če se učitelju fizike ne zdi vredno, da bi se podrobneje seznanil z njegovimi eksperimenti, kot tudi ni čudno, če mu oče (politolog!) odkrito pove, da je njegovo početje jalovo. Razumevanja je deležen le pri tistih, ki tako »nič ne razumejo«: pri materi, ki je predvsem »gospodinja«, pri sošolki Hojki, ki je bodoča »gospodinja«, in pri sošolcu Fitipaldiju, ki ga najbolj od vsega zanima »petting« (več o seksu niti ne ve, ker bi to presešlo »moralni« nivo filma, čeprav je sprično neznanjskega interesa, ki ga kaže za ta sektor »medčloveških odnosov«; popolnoma jasno, da bi moral biti ob današnji stopnji pretoka informacij neprimerno bolje poučen).

Nasploh se »vzgojno poslanstvo« filma *Učna leta izumitelja Polža* še zdaleč ne izčrpa v tem, da pokaže, kako imajo znanost, šola in družina (oče) prav, ko skušajo zatreti »nekoristna« psevdoznanstvena prizadevanja glavnega junaka, marveč se kaže še v mnogih drugih smereh, predvsem pa v neusmiljenem (tipično slovenskem) moraliziranju. Tako je okolje, v katerem se giblje glavni junak na moč »pokvarjeno« (učitelj fizike in njegovo nagnjenje do »Erotike«, sosedova hčerka, bodoča pianistka, ki misli samo na fante, Fitipaldi in njegovo »perverzno« zanimanje za »petting« itd.), Polž sam pa je – če izvzamemo njegovo pregrešno ljubezen do eksperimentiranja – prav puritansko »moralen«. Slednje je razvidno že iz dejstva, da ne ve niti tega, kaj je »petting«, še očitneje pa se pokaže ob njegovem sporu s Fitipaldijem, ki mu Polž očita, da je prav tak »razuzdanec« kot oče. Ob vsem tem je kajpada razumljivo, da je Polž izrazito »patriarhalen tip«, ki se ne meni dosti za čare sosedovega dekleta, saj ima le-ta lastne ambicije (klavir), poleg tega pa je – kljub strogi malomeščanski vzgoji – preveč »svobodnih nazorov«. Namesto nje si izbere za prijateljico poslušno, v vseh ozirih podrejeno, vendar obenem materinsko razumevajočo Hojko. S tem smo dobili celovito romantično podobo raziskovalca-izumitelja, pri čemer je najbolj neverjetno, da so opisane »starostne« poteze prilepil prav osrednjemu junaku filma, ki naj bi bil »mladinski« in vrh vsega še »komedija«.

Na koncu se kar samo od sebe vsiljuje vprašanje, kaj lahko tak »kontroverzni« glavni junak in sploh taka filmska apologija obstoječega oziroma že zdavnaj presežnega še povesta mlademu gledalcu. Tu se nam spet vsiljuje paralela s filmsko vzgojo: kot je namreč film *Učna leta izumitelja Polža* zgrešil domala vse tisto, kar bi utegnilo mladino resnično zanimati (forma »mladinske komedije« pač ne pomeni nič brez ustrezne »vsebine«), tako filmska vzgoja s svojim priseganjem na »umetniški film« – vsaj če se bo držala uvodoma omenjenega priročnika – zanemarja prav tisti del kinematografske produkcije, ki mladega gledalca najbolj pritegne, namreč tako imenovani »lahki« film. V obeh primerih ostajajo pravi interesi mladih zunaj »vplivnega območja« vzgoje, kar ni niti tako slabo, če pomislimo, kaj bi se zgodilo, če bi se jih (s svojo danšnjo usmeritvijo in metodami) polastila. Na srečo se to itak ne more zgoditi, ker niti

filmske vzgoje niti »vzgojnega filma« ne zanimajo interesi mlade generacije, marveč predvsem način, kako mladim čim učinkoviteje vcepiti interese »zrele« generacije, tiste, ki tvori hrbenično družbe in si lasti mimo vsega drugega tudi monopol nad vzgojo.

Bojan Kavčič

Opombe:

- 1) Umetnostna vzgoja. Osnove filmske umetnosti. Priročnik za učence. (Srednje izobraževanje, skupna vzgojnoizobrazbena osnova). Mladinska knjiga, Ljubljana 1981. str. 7.
- 2) Scenaristova izkušnja ob Polžu. Stop, letnik XV, št. 12 (25. 3. 1982).

Odstotek filmov za otroke je v odnosu na celotno jugoslovansko filmsko proizvodnjo med najslabšimi v Evropi. Letos se nam sicer obeta nekoliko več filmov za najmlajše. Vendar je to le slučajni pojav ne pa glasnik neke trajnejše kulturne politike.

V svetu je mladinski film že zdavnaj prerasel iz znanstveno oznako ter postal posebna samostojna veja svetovne kinematografije.

Pičla proizvodnja pri nas ni mogla ustvariti kriterijev vrednotenja, kot jih poznamo pri mladinski literaturi. Zavzemanje za posebno obravnavo filmov za otroke in mladino pa ne pomeni uveljavljanja nekritičnega pristopa filmskemu delu, temveč le upoštevanje namembnosti tega dela, ki naj poleg zanimive in tekoče pripovedi zahteva tudi upoštevanje otrokove sposobnosti dojemanja ter oblikovanje primerne načina posredovanja vzgojnega smotra. Pri tem pojmuemo vzgojo v njenem najširšem in najlahtnejšem pomenu. Vzgoja je namreč proces brez konca, v katerem se osebnost bogati in pripravlja, da bi svet okoli sebe zapažala v vseh odtenkih in nasprotjih ter da bi se do pojavov v njem opredeljevala samostojno in kritično.

V filmu *Učna leta izumitelja Polža* sta scenarist Željko Kozinc in režiser Jane Kavčič obravnavala ustvarjalnost kot obliko življenja, ki zagotavlja napredek ter odpira vrata bolj demokratičnemu odnosu med ljudmi. Zaradi tega razloga je potrebno film opazovati z gledišč, koliko le-ta, govorec o ustvarjalnosti, razvija ustvarjalnost. Temu smotru zapostavimo ostale vidike vrednotenja.

Kozinc in Kavčič filmsko pripoved gradita na črno-belem oblikovanju zapleta in razpleta. Ustvarila sta sodobno pravljico za doraščajočega otroka, v kateri se kaj kmalu razdelijo ljudje na tiste »prave« in one »nezaželene«.

Osrednja figura, okoli katere se zgodba spleta, je 14-letni Polž, ki želi biti v času energetske krize koristen ter izumiti zvočno energijo. Njegovo hotenje in početje je postavljeno v dokaj realne okvire, znotraj katerih doživlja spodbude in poraze.

Nasprotje mladega neugnanega izumitelja je Violeta, na začetku filma Polževa prijateljica, ki ji starši namenijo poklic profesorice glasbe. Kljub temu, da se v začetku filma Violeta odločno upre temu, da bi o njej odločali drugi, pa razvoj njenega lika kaže, da se sčasoma vendarle prilagodi uspešniški miselnosti, v kateri je prostor za ustvarjalnost omejen. Zato tudi zapusti v svoja raziskovanja zagledanega Polža pa tudi galantnega Fitipaldija, ki po ničemur ne odstopa od drugih, ter se združi s košarkarjem, kateremu se obeta lepa kariera.

Svet, v katerem najdeta svoj prostor Polževa prizadevanje in solidarnost njegovih prijateljev, postane prisposoba tistega zaželenega sveta, v katerem naj bi vladal duh ustvarjalnosti. S pomankljivostjo, da leže vzroki za Polževo hotenje in pogoji, ki omogočajo njegovo izumiteljstvo, ki postane gonilo njegovega delovanja, predvsem v družini intelektualcev, v kateri vsakdo želi zvedeti in dognati nekaj več. Okolje se močno razlikuje od tistega, v katerega je postavljena Hojka. Skopi obrisi njenega skromnega bivališča, odsotnost staršev skozi ves film, pokroviteljstvo Polža, ki ji dodeljuje le funkcijo ženske, ki se podreja svojemu moškemu in se uveljavlja s tem, da je kot izvajalni element prisotna pri njegovem delu, narekujejo preveč poenostavljeno razlago izvora ustvarjalnega hotenja. Kot da je ustvarjalnost možna le v višje razvitih družbenih slojih.

Polževa družina pa je scenaristično jasna in zelo jasno opredeljena. Mogoče celo nekoliko preveč očitno podprta z zunanji znaki, ki kričeče določajo nekaterim stvarim svoj pomen. Za primer naj omenim za stanovanjski prostor, neobičajen napis Edvard Kardelj (na knjižni polici v delovni sobi Polževega očeta), ki preveč očitno opozarja mladega gledalca, da dogajanje poveže z napisi, ki vise v šolskih avlah in razredih. Ta direktnost odvzema mik odkrivanja ustvarjalnosti kot načina življenja, ki naj bi človeka izpolnjevala in osrečala, ter deklarativno postavlja v prvi plan vrednost, ki jo želimo imeti.

Da bi avtorja čim bolj poudarila zaželeno, sta se zatekla h karikaturni nasprotnega. S tem pa je avtomatično postala tudi dramska funkcija črnega (nezaželenega) manj učinkovita. Namreč figuri Violeti-



nega in Fitipaldovega očeta – eden stremuški in ukazovalni, drugi anarhoidno-potrošniški – narekujeta odklonilno stališče brez premisleka. Ta črnobela razporeditev staršev se je prenesla tudi v skupino otrok, ki je ob koncu razdeljena na tiste, ki v ustvarjalnem iskanju sami sebe potrjujejo (Polž, delno Fitipaldi in Hojka) in tiste, ki delajo zato, da bi se čimprej uspeli prebiti v prve vrste (Violeta, Balinkugla). Konflikt med ustvarjalnostjo in karierizmom, med notranjim zadovoljstvom in potrošniško miselnostjo je premočrno izpeljan. Prav ta premočrnost je tisto, kar naredi film zanimiv za otroškega gledalca in ga odtuji pubertetniku. Temu gledalcu pa problem, ki bi bil posebno v tej dobi osvęščenja in dozorevanja lahko izredno aktualen, naredi nezanimiv. Žal pa so pri tem kot pri orisu družin nastali preočitni stereotipi, ki prav gotovo podirajo občutek resničnosti in spreminjajo zamisel filma v tezo, ki naj na eni strani potrjuje »pravilno«, na drugi pa opozarja na »zaželeno«.

V poenostavljeno figuro pa se je prikradla figura, ki je izpeljana predvsem na vizualni ravni. Od prizora, ko se kaže Violetino golo telo na nudistični plaži kot sestavni del naravnega okolja (barvno in prostorninsko dopolnjeno s peskom, morjem, nebom), pa do taktat, ko Violeta oblečena, opasana, s torbico preko ramen in prsi, z darili v rokah čaka na Balinkuglo (v športu uspešnega in pripravljenega prinašati darila), je v čas razpeta prisposodba o njenem izboru. Iz naravnega dekleta, ki se upira vsesplošnemu programiranju z njo samo, postane dekle, ki se je v imenu zunanjega odreklo svojim zahtevam po neodvisnosti. Gledana z očmi Hojke, Polža in Fitipaldija, od zgoraj navzdol – z vrha nabrežja na splav – je v svoji sreči neobgljena ter za njih izgubljena. Prav te prisposodbe, ki so izrazito vizualne narave, odpirajo pot v razmišljanje o tem, kdo je v tej družini ustvarjalen in kdo ni in kaj je sploh ustvarjalnost.

Prikupen in duhovit konec, ko Polžev mlajši brat s tem, da ponovi Polžev skok z dežnikom z balkona in Polževo »eksperimentalno« izkušnjo dopolni tako, da uporabi dva dežnika, nakazuje neuklonljivost ustvarjalnega duha pred vsemi nerazumevajočimi in zaskrbljenimi. Tako sam razvije tezo, ki se pravzaprav razpleta skozi ves film, v razumljivo sporočilo o ustvarjalnosti kot obliki življenja, ki jamči srečo in napredek. Na ta način pa se zmanjšuje možnost, da bi gledalec sam (ustvarjalno) odkrival mik ustvarjalnega načina življenja. V filmu je ustvarjalnost kot ideal pač deklarirana in postavljena tako visoko, da se je bati, da nauk o njeni zveličavnosti lahko izrine resnično ustvarjalnost.

Film nam namesto metode ponuja tezo, spodbudo pa je tako zamenjal z agitko, katere namen je dobronameren. Film pa je prav zaradi tega bolj prosvetlenski kot vzgojni. Lahko le obžalujemo, da je oblika zničala zamisel, ki je bila v tem filmu usmerjena iskreno in popolnoma v naš jugoslovanski vsakdan. Ob tem koščku naše sodobnosti pa so simpatično nakazane spremembe v odnosih med otroki in odraslimi. Ne glede na učinek sporočanja ideje, ki se je odvijalo

bolj na didaktični kot na estetsko-vzgojni ravni, pa film prinaša – kaže odnos do otroka kot enakovrednega člana ožje (družinske) in širše (šolske) skupnosti. V Polževi družini in pri učiteljih se poraja odnos, ki zahteva spoštovanje tistega, kar počne otrok, in zmanjšuje možnosti idealiziranja ali smešenja odraslih. V tem pa se je film izognil stereotipom, ki domujejo v filmih za otroke, s katerimi se poudarja popolnost odraslih (avtoritativna vzgoja) ali pa se zaradi komercialnih razlogov norčuje iz odraslih (ustvarjanje generacijskega konflikta ali njegovo prividno blažilo).

V tem filmu smo torej vzgojno zamenjali s poučnim. Namesto usmerjanja v odkrivanje vrednot, ki naj humanizirajo odnose med ljudmi, film ponuja že gotova priporočila, kako urediti življenje. Napotek je vedno dragocen, vendar je doživeta izkušnja vredna veliko več. Prvo ostane le ponujeno pravilo, ki se sprejme ali ne, drugo pa je dognana vrednost, ki ostane.

Mirjana Borčič

Slovenska filmska proizvodnja že dolgo ni ustvarila kakega posebnega lika, vendar nam ga vseeno poskuša ponujati. S *Polžem* se je potemtakem sprožilo tisto značilno proizvodno protislovje, ki so ga navadno deležni filmi manjših nacionalnih produkcij, namreč, da povzroči množičen ogled pripadnikov tistega naroda, iz katerega je tudi izšel. Ljudje v takem filmu na nek način prepoznavajo samega sebe, od tu naprej pa tudi nastopi omenjeno protislovje: že majhen detajl namreč zadostuje, da se vzpostavi popolna identifikacija (kar se dogaja redkeje), pogosteje pa se zgodi, da se z nekim filmom identificira le nek družbeni sloj, neka grupa, skratka, neka specifična družbena struktura. Zato ni neumesten tale besedni obrat: film je bil že od vsega začetka namenjen prav tej strukturi in prav zanjo je bil narejen.

Kaj v *Učnih letih izumitelja Polža* omogoča in dopušča zgoraj omenjeno identifikacijo in kdo se pravzaprav identificira? To sta nedvomno dva značilna parametra, ki že takoj bijeta v oči, vendar ju kljub temu film do neke mere spretno izkoristi. To sta: *okolje in znanost*. Okolje je v tem filmu pravzaprav urbanizem, filmano okolje pa je konstitutivni del filmskega jezika. Zgodi pa se tole: čeprav ni nikjer omenjeno, kje se filmska pripoved dogaja, je vsem jasno, da se mora v kakšnem važnejšem mestu, kajti *Polžu* so na razpolago vodilne znanstvene institucije. Opredelimo se za glavno mesto. Ker pa je film slovenski, to glavno mesto ne more biti nič drugega kot Ljubljana. Film torej govori skozi zamočlano. Vendar ta Ljubljana, ni znani stereotip glavnega mesta. Ker se je film poskušal izogniti posplošitvi, je to Ljubljana novozgrajenih naselij, kjer se strukturira poseben sloj prebivalstva, ki prihaja v center mesta zgolj kot potrošnik, vendar kot dober potrošnik, ki natančno vé, kaj lahko dobi za svoj denar. Ta populacija se je začela dokončno oblikovati šele v zadnjem petnajstletju in prav njej je *Polž* namenjen. To je populacija, ki zanjo niso značilna socialna, temveč statusna določila. Ta statusna določila tvorijo tudi socialno sterilno okolje izumitelja *Polža*, okolje, ki ga je na nek način lahko prepoznati, ker je filmsko spretno sestavljeno iz posnetkov različnih sosesk, vendar nima nikake prepoznavalne točke, tako da lahko predstavlja poljubno konkretno okolje.

Drugi element pa je že poprej omenjena znanost. Ni važno sedaj, kaj ta znanost nudi, na katera vprašanja odgovarja itd. Gre za tisto posebno razumevanje znanosti, ki je lastna Slovincem. Gre za vprašanje energije, vendar to ni izhodišče, to je le slepilna aktualizacija. Bistveno je, da v tem kontekstu nastopi kot bazična znanost fizika, fizikalna raziskovanja, kar pa pomeni, da je znanstveno idejno ozadje filma na nek način »nepozitivistično«, vendar ne v analitičnem pomenu besede, temveč doktrinarno, kajti prav ta nekritični scintezem je sposoben, da naše soseskarje pušča popolnoma neprizadete. Znanost je tisto, kar izkoriščamo za vsakodnevne, praktične namene, znanost je igra, otroško igranje, pravo delo so politični referati, kot skuša dopovedati oče, ki ga igra Janez Hočevar, in pravi znanstveni rezultat je nujno ekonomsko verificirani rezultat, kot skuša opredeliti Polževo delo vodja znanstvenoraziskovalne ustanove, h kateremu se *Polž* zateče.

Film *Učna leta izumitelja Polža* je naiven film svetla, ki se je zavestno in dosledno znebil vsake naivnosti. Je film o nadarjenem posamezniku, vendar je ta posameznik nadarjen fiktivno; nadarjen je tako kot bi bilo po okusu staršev, kajti: dokler je mlad, naj se ukvarja s temi neumnostmi, potem ko bo zrasel, pa bo imel zaradi svojih talentov praktično vsa vrata odprta. Ta film je torej nekakšna projekcija določenih želja, ki so zavite v potrebe nastajajočih naselij. Z analizo teh želja je moč odkriti tudi temeljno ekonomsko misel, ki stoji v ozadju.

Filma Janeta Kavčiča ne odlikuje niti dober filmski jezik, niti gladka filmska pripoved, zato ostane to, kar sem že zgoraj skušal opisati – želja.

Peter Srakar



DESETI BRAT

scenarij	po istoimenskem romanu Josipa Jurčiča – Vojko Duletić
režija	Vojko Duletić
direktor fotografije	Mile de Gleria
scenograf	ing. Mirko Lipužič
kostumografija	Mija Jarc, Cveta Mirnik
glasba	Cézar Franck/Simfonija v d-molu
tonski snemalec	Marjan Meglič
maska	Berta Meglič
montaža	Vojko Duletić
direktor filma	Ljubo Struna
igrajo	Radko Polič, Bert Sotlar, Stevo Žigon, Boris Kralj, Matjaž Višnar, Jana Habjan, Željko Hrs
proizvodnja	Viba film, 1982
distribucija	Vesna film
število snemalnih dni	33
dolžina filma	2500 m – 89 min
tehnika	normal
laboratorijska obdelava	Jadran film, Zagreb
cena	12 697 150 din

novi slovenski film**Grobница**

V *Desetem bratu* scenarista in režiserja Vojka Duletića sta po mojem najboljša uvodni in sklepni prizor, kjer stoji nagrobnik z napisom »Tukaj počiva Deseti brat«. Nagrobnik stoji namreč obakrat – na začetku in koncu filma – na pravem mestu ter tako dovolj »simbolično« nakazuje, da je vmes pogrebščina: pogrebščina, ki se manifestira na način morebitne socrealistične pravljice, posnete v maniri fotoromana.

Vsaka ekranizacija pač predpostavlja določeno interpretacijo svoje predloge, in čeprav se morda zdi, da bi današnja zamisel za filmsko podjetje z *Desetim bratom* težko dobila dobro naložbo oziroma našla dovolj domiselno oporo, pa je to Duletiću presenetljivo enostavno uspelo. In sicer s preprosto zamenjavo zornega kota, pripovednega vidika, oziroma z izbiro »pravega« vidika, ki ga v zadnjem prizoru formulira proletarec, ko se predstavi kot »pravi« deseti brat.

Jurčičev roman je pisan z vidika tedanjega slovenskega intelektualca, konkretno učitelja (»učenika«) Lovra Kvasa, ki se lahko kot učitelj znajde v gospodarjevi predsobi (z začasnimi vezirskimi podoblastili, ki ravno potrjujejo njegovo družbeno vmesno pozicijo: niti služabnik niti gospodar), medtem ko mu lahko samo dobri škrt, Martinek Spak (deseti brat), pomaga, da prilize v spalnico gospodarjeve hčere. V obdobju, ko se je plemstvo reproduciralo v spalnicah, lahko deseti brat dobi vlogo varuha dostojnosti plemiškega parjenja, ker je sam grešni plod, spak gospodarjeve spalnice, rezultat zgrešenega računa oziroma spodletelega poskusa vtihotapljenja na gospodarjevo mesto skoz hčerino spalnico. Martinek Spak je imeniten označevalec plemiške libidinalne ekonomije, ki jo je vzdrževala prepoved prav tistega, kar je edino omogočalo prekoračenje družbene razlike – prepoved želje, spolne razlike.

Socrealistična vizija Duletićevega scenarija je bržkone domnevala, da bi socialistična realnost težko prenesla aktualizacijo tako plemiške fikcije, in se je torej potrudila, da bi jo razredno predelala oziroma »zaostrila. Za to nalogo je scenarij izbral Krjavlja, ki nima nič razen kože (podobno kot delavec, ki tudi nima nič, pa ga molzejo kot kozo), ter ga postavil v vlogo pripovedovalca, ki pripoveduje zgodbo tistemu, ki prihaja, tj. proletarskemu popotniku, »pravemu« desetemu bratu. Da bi bil Krjavelj bolj vreden tega delavskega bratstva, si celo sposoja poteze znamenitega slovenskega bajeslovnega silaka Martina Krpana, ki sicer ne pride do dunajskega dvora, zato pa prihrumi na slovensko graščino: in ker le-te ne more rešiti nobenega Brdavsa, sklene sam malo prestrašiti slovensko (slemeniško) plemstvo z grozljivo igro o tem, kako je presekal hudiča. Toda ta slovenska graščina tudi ni kar tako, saj ima v notranjosti – od zunaj se je namreč nikoli ne vidi (razen kot vodni odsev) – dekorativne kvalitete kakšnega manjšega habsburškega dvora, in tudi njeni stanovalki ter gostje so dovolj imenitne gosposke voščene lutke. Tako vidimo »razredno zaostritev« že na ravni dekora in kostuma, oziroma samo tu, ker Krjavljeve tožbe, kako mu je gosposka preprečila poroko, ne moremo šteti za resnejši »razredni« argument.

Vse to ima seveda svoje posledice, predvsem to, da Duletić ne ve, kaj bi počel z Manico in Kvasom, in mu je zato tudi odveč dobra polovica pripovedi (vključno z narodopisnimi elementi), ki pa ji ostaja zvest, in sicer tako, da jo predela v omrežje prometnih znakov, ki pogosto niti ne stojijo na pravem mestu. Odnosi med Lovrom, Manico in Marjanom se odvijajo na ravni opozorilnih signalov, ki jih nekdo, ki ne pozna njihovega ključa, tj. samega romana, sploh ne more dojeti. Osebe se srečajo, da si izmenjajo opozorila, ali da se same postavijo v opozorilno pozo, »nato pa se ukinejo: in s tem seveda ukinejo tudi vsak korelat z romanesknimi »dvojniki«, ki jih posnemajo.

Vsa »teža« je tedaj preložena na ramena desetega brata, ki pod njo zgubi še zadnje troho obešenjaške iskričnosti, da bi končal kot nepopisno tragična oseba. Za njegovo tragičnost je namreč več kot zadosten ta večerniški razlog, da je žrtev in priča gosposke zlobe in pregrehe ter da zdaj nastopa kot maščevalec svoje matere (oh, ti slovenska mati!) ter nekakšen groteskni pravičnik.

Morda še to, da je film posnet na način, ki je pogubil oba zanj konstitutivna elementa – čas in prostor. Vsako okolje, kjer se odvija kakšen prizor, deluje kot dekorativna grobnica, očiščena vsake zemljske umazanije, pa so zato osebe zreducirane na kostume, ki visijo v ceremonialnih držah. Prostor dogajanja ne more imeti nobene vloge, ker pač ni drugega dogajanja kot pogrebni ceremonial. In če je vsa pripoved zbirka mrtvih trenutkov – mrtvici tudi zato, ker

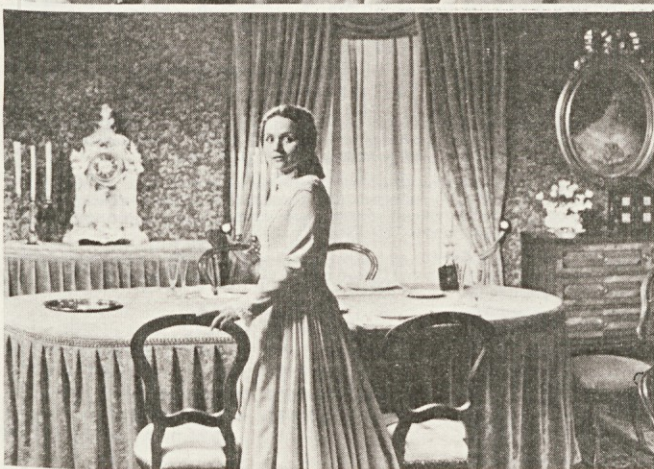
ni nikakršnih odnosov med osebami, nobene tenzije, nobene želje, tudi ni nobenega trajanja dogajanja in nobene druge napetosti kot tiste, ki jo lahko zagotovi obračanje listov v albumu. Taka »organizacija« pripovedi, ki ukinja vsakršno pripoved ter jo nadomešča s šopkom negibnih slik, ki bi njihov pomen lahko najboljše povzel znani balonček iz stripov, vodi v takem projektu foto-romana seveda nujno h komičnim učinkom, ko gre režijo in artikuliranje delovanja oseb: nekaj malega ugodja tedaj zagotovijo le spodrsljaji, kot je npr. tisti, ko se Lovro in Marjan zaustavita pri vratih in tam očitno tako dolgo nemo stojita, dokler se Krjavelj ne naje pri gosposki mizi, in si nato nekaj usodnega rečeta.

Zdenko Vrdlovec

Muzejski eksponat

Estetske razsežnosti Duletićeve filmske ponazoritve oseb in odnosov iz Jurčičeve romantično zasukane povesti o »desetem bratu« in njegovem doživljajskem svetu oziroma usodi so razvidne že na prvi pogled in ne terjajo globlje idejno-estetskega premisleka. Naš režiser, čigar specifični in zlahka razpoznavni filmski rokopi izkazuje težnjo po skrajno reducirani, estetsko racionalni in pomensko sežeti vizualizaciji motivov, ki jih je na svoji razvojni poti akumulirala slovenska literatura, se je tokrat namenil sestopiti v svet in duha prvega slovenskega romana, torej k samemu prazviru tistega toka našega epsko zastavljenega pripovedništva, katerega poslanstvo je beležiti socialna razmerja ter gibanja v slovenskem narodu oziroma družbi ter zaznavati njihove moralne in eksistencialne posledice v posameznih pomensko izrazitejših človeških usodah. Zamikalo ga je odslikati, fotografirati in uprizoriti svoje videnje tega Jurčičevega sveta, ga vizualizirati s svojimi slikovnimi sredstvi, vendar kar se da brez odmika od prvotne vizije, brez premen zornega kota, brez lomljenja svetlobe. Tako je pred nami v odprtem nizu posnetkov, ki prosto po Jurčiču (s sredstvi značilnega duletićevskega reduciranja na linijo fabulativnega bistva) rekonstruirajo prizore in zgodbo, razgrnil svoje branje tega »klasičnega« literarnega teksta, z njim vred pa – na določen način celo bolj otipljivo kot v svojih poprejšnjih filmih – tudi vse razsežnosti svojega estetskega nazora, katerega temeljna značilnost je, da se izrazno napaja ob tujih likih in podobah, ne izkazuje pa lastnih sporočilnih posegov ali kreativnih presežkov.

Bolj kot pri drugih dosedanjih avtorjih Duletićevih predlog (Cankarju, Prežihu, Grabeljšku) se je ta režiserjeva deficitarnost razkrila pri Jurčiču kot relativno najmanj sporočilno in oblikovalno dimenzioniranem izmed vseh. Cankarjev svet, denimo, je mogoče brati, ga podoživljati in ga povzemati direktno, v njegovem lastnem ritmu in v popolnem skladju z njegovim zornim kotom, ne da bi nas kakorkoli omejeval ali prikrajševal v našem iskanju popolnega doživlja. Ti in takšni svetovi ne terjajo nikakršnih perceptivnih predelav ali nadgrajevanj, s kakršnimi se (hočeš nočeš) moramo lotevati zdajšnjega branja posameznih manj kompletnih in v umetniško-oblikovalnem pogledu dokaj manj kompleksnih avtorjev, predvsem tistih iz začetnih faz slovenskega proznega pisanja. Jurčič je zagotovo eden takih. Njegovih fabul zlepa ne podoživljamo z enakimi občutki in z enakim odnosom kot, denimo, Cankarjeve. Več kot očitno je, da gre za dvojce zelo različno dimenzioniranih pogledov na življenje in s tem za dvojce skrajno divergentnih vzpostavljanj razmerja do vsega človeškega v družbi, v zgodovini in v času. Če nas Cankar z močjo svoje besedne in imaginativne energije scela posrka vase in nam domala dobesedno vsili svoje sugestivno videnje »podob sveta«, tistih stvarnih in tistih iz sanj, česa podobnega ob Jurčičevi bolj ali manj naivni semantiki ne moremo doživljati. Med obema pisateljskima svetovoma je nedvomen temeljni razloček. Jurčiča namreč dandanes moramo brati z distanco, z izrazitim premlom svetlobe, z nezadržnim nasmeškom na rovaš njegovega izbiranja fabulativnih motivov, njegovega konstruiranja dramaturško-pripovednih spleto, njegovega načina karakterizacije oseb in označevanja njihovih razmerij in vseh siceršnjih razsežnosti tega pisanja. Med intelektualno podstato njegovega dojetja stvarnosti ter izkušnjami, vedenji in dimenzijami našega sedanjega branja je namreč brezno, ki ga je moč premostiti samo s polnim zavedanjem in pripoznavanjem naše distance, z odklikom. V Cankarja se vživimo, od Jurčiča se odkliknemo. Povedano drugače: če je čar branja in interpretiranja Cankarjevih besedil v popolnem zraščanju



s pomensko globino, ki je v njih samih, nam k uživanju z Jurčičem lahko pripomorejo le naši lastni miselni ekskurzi, torej vse tisto, kar si ob branju mislimo.

Ekranizacije literarnih predlog niso nič drugega kot posebni načini njihovega branja. Reči bi se dalo tudi: poskusi kolikor mogoče adekvatnega branja.

Iz doslej povedanega izhaja, da avtentičnost in adekvatnost »branja« v obeh tako divergentnih primerih, kot sta Cankar in Jurčič, ne dopušča kakršnihkoli bralečevih identičnih postopkov. Avtentičnost branja (in ekranizacije) Cankarja ni in ne more biti identična z avtentičnostjo branja (oziroma ekranizacije) Jurčiča. Kar se obnese pri enem, se izkaže kot povsem neustrezno pri drugem.

Režiser Duletič pa je skušal Jurčiča prebrati (in ekranizirati) na enak – ali vsaj podoben – način, kot je prebral (in ekraniziral) Cankarja, Prežihla ali Grabeljska, ki so vendarle povsem drugačne baže. Njegovi ekranizacijski postopki so enako značni ne glede na literarnega avtorja, s katerim si da oprava in ga vzame v svoj cineastični precep.

To pa se mu je prav pri Jurčiču zalomilo. Seveda ne brez razloga. Če so bili dosedanja avtorji, ki jih je izbiral, pravniki za njegov upočasnjeni ritem reducirane pomenskosti in estetizirajočih rakurzov, se je preskok k Jurčiču glede tega izkazal kot neustrezen. Jurčičeve figure, njihove razmerja in njihove fabule terjajo drugačno sintakso filmskega jezika, kot ga prakticira Duletič. Ta jezik in ta njegov specifični ritem jim nista pogodu. Gre za dvojje nezdržljivih struktur. Druga z drugo se ne le ne ujemata, pač pa se celo odbijata.

Za svoj namen bi si bil moral Duletič izbrati ustrezno drugo fakturo (teh v slovenski literaturi izza druge polovice prejšnjega stoletja nekaj vendarle je), ali pa bi bil moral Jurčiču poiskati ustrezen filmsko-pripovedni izraz – z vso potrebno distanco do njegove fakture, kakršna sama po sebi je. Njena literarna obeležja so namreč v več pogledih deficitarna. Po svojih idejno-estetskih karakteristikah sodijo v »ropotarnico« svojega časa in tedanjih posebnih slovenskih duhovnih stanj, do kakršnih že dolgo vzpostavljamo neizogibno kritično razmerje. Jurčičevo ponazarjanje takratnih socialnih in drugih, predvsem psiholoških in obče-bivanjskih razmerij na naših narodnostnih tleh je bilo slejkoprej poenostavljeno, navno in brez globinskih razsežnosti, kar je treba pripisati tako njegovi mladosti (v času, ko je spisal »Desetega brata«) kot vsakršni odsotnosti socioloških in drugih aparatov v tedanjem slovenskem duhovnem prostoru. Prav glede na to je že vse, kar je v danih razmerah storil, vredno spoštovanja in pozornosti, čeprav, seveda, ne brez kritične distance, ki jo terjajo naši zdajšnji pogledi na situacije in razmerja tedanjih dni.

In bistvo vsega je prav ta distanca, ta kritični moment našega sedanjega branja. Ob fabuli in protagonistih »Desetega brata« se scela zavedamo, da prek njih ne bomo odkrivali umetniško dognanega videnja takratnih družbenih in življenjskih razmer ali razmerij v vseh njihovih relevantnih razsežnostih; videli bomo kvečjemu določene plasti ali plasti, in sicer v posebni jurčičevski refleksiji, pri čemer pa nas mora bolj od nje same vzmernirati in zanimati naš odnos do njenih izrazil, do njenih motivov in njenih fabulativnih sredstev. V tem in takšnem vzporejanju Jurčičevih opazovalnih dimenzij izpred stopenjastih let z našimi zdajšnjimi, docela drugačnimi skušnjami in možnostmi pa je navsezadnje tudi vsa mikavnost ubadanja s fenomenom »Desetega brata« in vsega, kar sodi v to duhovno območje.

In kakšna bi po vsem tem lahko bila ta pot? Uporabna in našim potrebam ustrezna filmska ekranizacija »Desetega brata« ter v njem popisanih disputov med obema slojema slovenskega podeželja v obdobju, preden se je začelo ozaveščanje o razrednem razkolu in o neizogibnosti zgodovinskega razčiščenja, sponira predvsem neke vrste humorno obravnavo Jurčičeve optike same. Izrazito plodno bi utegnulo biti v tem primeru soočanje dveh optik: navidezno globoke, dasiravno samo romantično skrivnostne, a v vseh drugih pogledih ploskovite Jurčičeve optike – z optiko našega videnja taistih oseb in njihovih situacij. Dokaj smiselna bi bila parodična distanca do Jurčičeve popisovalne optike, ki je, gledana z današnjimi očmi, dejansko videti komična, kar pa še zdaleč ne pomeni, da jo želimo v njenih lastnih kontekstih in v njenem deležu pri konstituiranju začetnih slovenskih ustvarjalnih duhovnih tokov kakorkoli dezavuirati. Liki vaških posebnežev, ki so bili odslikani kot sol narodove samobitnosti, in nič manj zanimivi liki graščinske gospode, frustriranih gospodičen, domačih učiteljev in podobnih protagonistov te fabulistik bi samo tako zadobili svoj relevantni pomen in svojo za današnji čas »uporabno« vrednost. Samo to bi jih naredilo za mediatorje naše estetske komunikacije s sicer že zdavnaj izumrlim svetom slovenske podeželske »prabitnosti«.

Toda Vojko Duletič si je izbral drugačen zorni kot in se v svojem branju, razumevanju in povzemanju Jurčičevega sveta podal po docela drugačni poti. Ostal je scela znotraj Jurčičevega duhovnega prostora. Nobenega odmika, nobenega soočanja z njegovo optiko, nobenih drugih razsežnosti. Osredotočil se je k zvestemu ponazar-

janju njegove optike, brez vsakršne pomenske nadgradnje, pač pa s svojimi vizualnimi sredstvi, s svojim filmskim rokopisom, ki pa je z ozirom na Jurčičevo pripovedno naravnost v svoji estetski privzdignjenosti anahronistična, nepristna, nesmotna in sprta ne le z našim, pač pa tudi s svojim izhodiščnim namenom.

Skratka: ekranizacija, ki nam pove in poda manj kot samo branje povesti-romana o »Desetem bratu« in usodah njegovih protagonistov. Ekranizacija, ki ni ničemer in nikomur v prid. Delo, ki naših duhovnih območij ni zmoglo z ničemer razširiti.

Viktor Konjar

Neprimerna filmska artikulacija

Vprašanje raznosti Duletičevega filmskega delovanja se tesno navezuje na razmerje film/literatura, pravzaprav že na sintezo, kot novum, ki izhaja iz obeh možnih struktur – literarne in filmske. Dejstvo, oziroma pri Duletiču že trdna zakonitost, je, da njegovi filmi izhajajo iz literarne predloge, literarno oblikovane in artikulirane celote, kar pa seveda ne pomeni da gre za »dobesedno« trans-skripcijo, ali zgolj v-filmanje literature, oziroma literarne zgodbe, ampak gre avtorju v prvi vrsti za sestop k novim razsežnostim in novi strukturalizaciji. V tem smislu je potrebno posebej omeniti Duletičovo (novo) artikulacijo tem Med strahom in dolžnostjo in Moja draga Iza, pa je očitno posebej potrebno razmisliti o tem ob njegovem zadnjem filmu po »romanu« Josipa Jurčiča Deseti brat iz leta 1866.

Kajpada je Jurčičev »roman«* Deseti brat v slovenskem prostoru nekaj docela posebnega, tako rekoč neke vrste sakralni tekst narodove (literarne) zgodovine, nič manj pa ni tekst pomenljiv s strokovnega stališča glede vprašanj o začetkih slovenske romaneskne proze, kar seveda čisto nanovo določa razsežnosti in branje Jurčičevega teksta, ki tako zadobiva širino pomenov od svetega teksta, osnovnošolskega literarnega brevirja do socialno narodno-historičnega teksta, prvega romana Slovencev ipd., ipd. S tem hočemo seveda opozoriti na skrajno napolnjen »pomen« in miselne razsežnosti Jurčičevega teksta v današnjem trenutku, ko je pravzaprav že s to napetostjo zgodovinskega spomina in pomena vnaprej zablokirana vsaka radikalnejša bralna vaja in miselna artikulacija teksta. Vse te kratke navedbe o današnjem in preteklem mišljenju Jurčičevega teksta pa so seveda bile radikalna ustvarjalna skušnjava za Duletiča, posebej še za njegov tradicionalen miselni odnos do vseh tistih skritih in pomenljivih razsežnosti umetniške strukture, ki jih je imel možnost izpostaviti. V tem trenutku lahko rečemo le to, da je njegova, se pravi nova, sintetično oblikovana artikulacija snovi o desetem bratu dobila resnično nove, četudi ne nepričakovane in v sami Jurčičevi zgradbi snovi že uveljavljene razsežnosti, ki pa so le-tam zgolj implicite in za jurčičevsko strukturo irelevantne. Rečemo lahko, da Duletič s svojim filmom razkriva in aktualizira arhaične plasti Desetega brata, ki pa so arhaične v zgolj artističnem, žanrskem, literarnem smislu in ne v socialnem ali historičnem kontekstu. Dopusčanje tega arhaičnega in zgolj umetniškega – ali bolje: samo znotraj umetniškega – pa izhaja iz mejne strukture Desetega brata, mejne v literarno,* oziroma duhovno historičnem smislu.

Jurčičev Deseti brat je literarno historično mišljeno delo na prehodu iz romantike v realizem, kar pomeni, da struktura ni »čista«, da je prisotna kontaminacija obeh struktur. Vendar vsa tista branja, ki jemljejo v misel Desetega brata kot »zrelo« romaneskno strukturo, berejo samo in zgolj kot tekst, ki ga ponuja »realistična« struktura, to je branje o vseh in vsakršnih usodnih socialnih, povzpeth, pridobitniških in še kakšnih manifestacijah bezobzirne volje do moči, ali če to prevedemo v diskurz sociologije, o zorenju in vzponu slovenskega meščanstva. Vsa razmerja so tedaj razmerja moči, ki je vzrok in posledica vsega. Druga, romantična struktura je »potisnjena«, drugotnega pomena, oziroma je zgolj instrument volje do moči realistične plati zgodbe, kar pomeni, da ni v tem okviru mogoče brati teksta dvosmerno, da ni mogoče uvideti dveh branj – realističnega in romantičnega, ampak samo prvega. Vendar je literarno raziskovanje romaneskne strukture našlo prav v preveliki romantični kontaminaciji realistične razsežnosti blokado romaneskne strukture. To seveda pomeni vzajemno blokado obeh struktur v njihovi temeljni in tudi nekoherentnosti samega dela.

Duletič je v svojem videnju Desetega brata očitno ukinil vsakršno možnost realističnega branja, kar pomeni, da njegov Deseti brat nikakor ne vzdrži vseh morebitnih socialnih referenc, uvidenja razmerij volje do moči, strasti, ki vodijo k moči ipd., niti ni mogoče ugledati v takó zastavljenem videnju aktivizma, brezobzirne strasti, ki ga poraja volja po moči. Duletič to radikalno briše, vsi ti prizori, ki smo jih sicer navajeni dekodirati skoz socialno zgodovinsko perspektivo in razprtij ljubečih tekmecev, nenavadnih prigod in sil ipd., ipd. Nič ni torej zunaj romantične strukture, vse se dogaja zgolj

in samo znotraj artističnega polja romantičnega žanra, sredi bogatega dekora grajskih soban in stilnega pohištva, v pol temi težkih zaves grajskih kuloarjev, ki dušijo vzdihne zaljubljenih junakov in junakinj v grajskih vrtovih, polnih skrivnostnih prehodov in koticov, pa v ruševinah poslopij, ki hranijo vsakršne grozljive zgodbe in preteklost. V tem kontekstu seveda ne more biti nič z voljo do moči, je samo čustvo, brez kapitalne reference realističnega in socialno historičnega branja, brez spletk in strasti volje po moči ipd., ipd.

Duletič je v tej smeri storil zanimiv rez, ki uprizarja docela čisto in prefinjeno romantično strukturo, četudi ostajajo prisotni tako rekoč vsi realistični elementi, ki jih sicer prebiramo v »resnejšem« kontekstu zgodovine romana na Slovenskem (in slovenskega naroda. Storjen je bil le minimalen, pravzaprav skorajda navidezen premik iz ravnotežja, in nastala je izjemna žanrska struktura romantičnega tipa.

Tu si je ustvaril avtor solidne možnosti narediti filmsko, kostumsko razčustvovano delo, ki bi med Slovenci doživelo nedvomno prav tak sentimentalni odziv kot nekaj Klopčičeve Cvetje v jeseni. Kajpada je v tem trenutku Duletič popolnoma odpovedal – kot cineast, kot filmski avtor, kot realizator svoje bravoruzne zamisli in strukturalizacije! Namreč če je premaknil težišče znotraj romantiziranega dogajanja v poudarjeno kostumografijo, ki nikakor ni balast in tako naprej, v romantično zasnovano čutnost in senzibilnost, je vse te dosežke do kraja in neustrezno vfilmal, kastriral v njihovi najbolj intenzivni pomenljivosti.

Ni si mogoče zamišljati romantičnega čustva kot nekaj statičnega, hladnega, zadržanega, monotonega, ujetega in tako naprej, ampak je to predvsem dinamično, polno čustvo . . . Duletič uporablja do kraja *neprimerno filmsko artikulacijo*, sam sebe do kraja devalvirajo in blokira: ostajajo romantično navdihnene fotografije preteklih časov, njegove osebe samo osnutki, ki jih je čas ustavil. Resda ni mogoče pričakovati aktivizma volje do moči, niti ne razpoznavati napredujočega meščana v svojem aktivizmu, vendar je v Duletičevem filmu pogrešati aktivizem čustev, aktivizem, ki je potreben realizaciji romantične zgodbe in strukture.

Duletič je očitno tiste vrste paradoksalni ustvarjalec, ki ustvarja na polju, ki je izven filma in filmske artikulacije, četudi je režiser, filmski postavljalec ipd. Vse izjemne miselne postavitve si, nesrečno, in usodno, vfilma v docela spornem in vprašljivem filmskem jeziku. Gre seveda za vprašanje avtorjeve ustreznosti nasproti lastni miselni erudiciji, njegove filmske primernosti in podobno, kar pa seveda odpira razsežnosti, ki so morda najprej stvar avtorjeve intimne refleksije in šele kasneje stvar širše miselne konfrontacije.

Peter Milovanovič Jarh

* V zvezi z Jurčičevim tekstom Deseti brat pišemo besedo roman namenoma v navednicah, hoteč s tem opozoriti na tisto literarno historično razliko, ki omenjeni tekst loči od pravega, polnovrednega evropskega romana.

* Zadrževanje v okviru literarne strukture in njenih razsežnosti je za razumevanje Duletičeve filmske redukcije nujno, saj jo je mogoče ugledati izključno samo od tukaj, se pravi iz zgodovinsko-miselno in žanrsko kontaminirane dvojnosti, ki omogoča dvoje branj – zrelo, narodnostno vrednostno in duletičevsko romantizirano.

V besedilu smo se, po priporočilu uredništva, omejili zgolj na kratko razmišljanje, brez širših utemeljevanj, četudi gre za dovolj novo branje Jurčičevega teksta tudi za samo literarno historično vedenje.

pismo iz Beograda

V vsakem primeru:
gremo naprej

V trenutku, ko ta tekst odhaja v tisk, se še vedno ne ve, kakšno bo dokončno število in vrstni red »beograjskih« filmov za Pulj leta 1982, povsem jasno pa je, da bo na festival prišlo najmanj trinajst igranih filmov, kar priča, da v tej sezoni kvantiteta ni manjša, in to kljub črnogledim napovedim. Beograd bo tako po številu poslanih filmov spet prvi, ali pa bo tako tudi z umetniškimi vtisom, bo ocenil puljski avditorij. Za razliko od lanske sezone, v kateri je vladal črni komercializem, je precej ohrabrujočih momentov.

»Maratonci tečejo častni krog« («Centar - film») je dober in pomemben film, čeprav bi mu lahko zamerili določeno stilno pretiravanje, kar pa pravzaprav izhaja še iz gledališke predstave – uspešnice »Ateljeja 212«, ki jo je za film adaptiral sam pisec, Dušan Kovačević. On je brez dvoma najbolj popularen beograjski dramatik, je pa tudi uspešen scenarist, ki je vsilil svoj stil »črne komedije« kot eno od pomembnih komponent sodobnega domačega filma. To, kot kaže, povsem odgovarja režiserju Slobodanu Sijanu, ki je že od začetka izbral Kovačevića za svojega »dežurnega« scenarista. Kot v filmu »Kdo neki tam poje« gre tudi to pot za šopek bizarnih likov in situacij, kar odkriva globoke korenine naših nravi. To, kar v tem filmu navdušuje, je peklenski ritem dogajanja, furiozna režija in sijajna igra igralcev (večina jih je v kadru nonstop skupaj!), kar tudi naprej priča o Sijanovem ustvarjalnem vzponu. Toda naj mi bo dovoljeno, zdi se, da je bil film »Kdo neki tam poje« v mnogih rečeh boljši, ali vsaj bolj svež.

Po malem me moti »brodenje« po absurdno, kar se lahko spremeni v nevarno maniro. Od istega producenta je izšel tudi film »Gremo naprej«, režiserja Zdravka Sotre. Precej standardna stvar z Draganom Nikoličem in Eno Begović, po scenariju Slobodana Stojanovića. Te dni je bilo končano tudi snemanje filma »Izgon« (v koprodukciji z »Neoplanto«) Predraga Golubovića, lirične zgodbe o ljubezni dveh mladih v kaos vojne. (Mogoče gre le za moje stereotipno izražanje!) Tudi to pot se v filmu pojavljajo utvare iz prejšnjih Golubovičevih pripovedi o vojni. Še ena koprodukcija, in sicer tudi to pot s famoznim Dan Tanom iz Santa Monice, Ca., je novi movie Gorana Paskaljevića, v katerem ne igra nihče drug kot Karl Malden. Zgodba o fantu, ki so ga starši – gastarbajterji pustili z zemljo in nemočnim dedom, izhaja še iz Paskaljevićeve »dokumentaristične faze«. Deček je vodil ekonomijo, skrbel za starca in doživljal vrsto spoznanj o svetu, v katerem

ne opazi, kako je že zdavnaj zaradi okoliščin odrasel. Film je bil posnet globoko v Istri, saj je Paskaljevič očitno menil, da je njen turobno – romantični planiir najbolj primeren za to melodramo s slabim priokusom. Nov film snema tudi Srdjan Karanović, in sicer »Nekaj vmes«, story o neki Američanki v Beogradu, o njeni love affair – kot tudi o zanimivem backgroundu, v katerem živi to medljudstvo. Ameriško tržišče je očitno postalo močan izziv za našo zlato mladino, kar tudi ni čudno, če se pravilno in v duhu razume dejstvo, da ji domači okviri postajajo pretesni. Brez šale, iz tega bi se lahko rodilo dosti dobrega; če nič drugega, potem ostaja vsaj dejstvo, da je usoda filma samo in vselej – cinema.

»Avala-film« se bo v Pulju predstavil z najmanj tremi filmi in eno koprodukcijo. Prvi, »Savamala« Žike Mitrovića, ni imel največjega uspeha v beograjskih kinematografih; gre za precej nespretno sklepan savamalski Amarcord toda stare, ljube slikarice predvojnega Beograda s boemi, šampanjcem, kurbami, tenisom in bazenom, regtaimom, osveščenim in neosveščenim proletariatom in Zaro Leander so uspele vzbuditi določeno nostalgijo. Strahotno pa me je nerviral sociografski shematizem, še bolj pa čisto obrtni kiksi tega režiserja. Drugi film komedija »Lov v kalnem« Vlasta Radovanovića je že zabeležil rekordne številke v tukajšnjih kinih: to je kalambur po okusu publike, z brezbolno socialno noto, ki pa bo zanesljivo imel uspeh tudi izven Beograda. (Preseneča pa me, na kakšno raven je padel okus te naše filmske republike.) Aleksandar Djordjevič, nekoč zelo spreten obrtnik, je realiziral »Kraljevski vlak« po scenariju mladega pisca Mihaila Sekulića (letošnjega dobitnika 2. nagrade na »Nušičevem« konkursu za dramo«; prvo je, ah, da spomnim, dobil neskrupni podpisnik teh vrstic). Ni znano, ali bo končno prišel na dan že zdavnaj po-

snet, presnemavan in dosnemavan film »Daljnje nebo« Stjepana Čikeša, toda znano je, da je v sodelovanju z bratislavskim partnerjem »Tvorba« naredil Živko Nikolić film »Gospod Goluža« po istoimenski knjigi in scenariju Brana Ščepanovića. To, kot kaže, je najbolj ambiciozen projekt »Avale«, zato o njem tudi tako misteriozno molčijo.

Od dveh preostalih puljskih udeležencev še posebej izstopa »Art-film«, mlada družba, ki se je lani pojavila s filmom »Mojstri, mojstri« Gorana Markovića. Njen spiritus regens, ljubi Aco Stojanović, je, revež, preživel infarkt in zdaj (hvala bogu) prihaja k sebi, toda to te mlade firme nikakor ne moti, da ne bi še naprej kovala svojih ambicioznih načrtov in pošiljala svojih prijetnih zastopnic od Manile do Cannes.

Goran Marković, snema za to hišo film »Variola vera«, odlomek v zvezi z epidemijo, ki je pred desetimi leti zajela tudi našo drago domovino. Tretji iz zlate mladine, Miša Radivojevič, spet trpi zaradi pomanjkanja denarja in traku, toda »Živeti kot vsi ostali« bo brez skrbi varno prispel v Pulj. Kaj je v tem filmu ostalo od new vavea, ni znano, toda naslov satansko asociira na »Fanta, ki obeta« kar pa ne bi bilo dobro. Poleg tega je Art-film od beograjske Akademije dramskih umetnosti odkupil film Darka Bajića »Neposredni prenos«, katerega pospešeno dosnemujemo. Pravijo, da je film izredno zanimiv in da bo morda v Pulju prav takšno presenečenje, kot je bil lani film Emirja Kusturice. Prav tako smo zvedeli, da se z isto hišo pogovarja tudi Franci Slak in da so velike možnosti, kar bi bilo sijajno, saj bi njegov film, posnet za to hišo, končno odgovoril na vprašanje znane ljubljanskega režiserja, kdaj bo tudi že kakšen Slovenec režiral v Beogradu. Toda brez preudiciranja bi bilo treba enoglasno pozdraviti usmeritev te mlade hiše na mlajše avtorje in na dejstvo, da v Pulj že

Maratonci tečejo častni krog, režija Slobodan Sijan



v tretjem letu svojega življenja prihaja s tremi ambicioznimi projekti. Od srca jim želimo good luck, toda ta hvalevredna usmeritev ni brez izkušenj (bivši »Telefilm«), ki bi se lahko končale ne le z zdravstvenimi, temveč tudi drugimi kolapsi.

Končno tudi »Film danas« in njegovi filmi, od katerih je končan »Novo življenje« Milana Jelića, avtorja, ki je edini v Beogradu zenesljiva garancija, da bo film v kinih »šel«. Spet gre za lahko in solidno zastavljeno komedijo iz sodobnega življenja; ki bi povsem sodeč tej hiši morala prinesiti novo infuzijo za nekatere nadaljnje projekte. Med njimi se govori predvsem o filmu »Smrad telesa« Žike Pavlovića – kot o beograjski vrnitvi tega izrednega režiserja, ki lahko pride tudi v Pulj. Verjamemo, da bo to pot zagotovo uspelo tudi Miči Miloševiću s filmom »Ozka koža«.

Eno z drugim, seveda izredno imponira usmeritev na mlajše avtorje in obračanje k sodobni temi (lansko leto smo videli, kako ni nujno, da ti dve stvari vselej vodita k umetniško relevantnim rezultatom), toda upam, da je ta trenutek konjunktura drobnih zgodbic in komercialnih apetitov za majhne denarje že za nami. To bi bilo zelo koristno, ker je skrajni čas, da se prenehamo igrati nevarno igro na robu upanja.

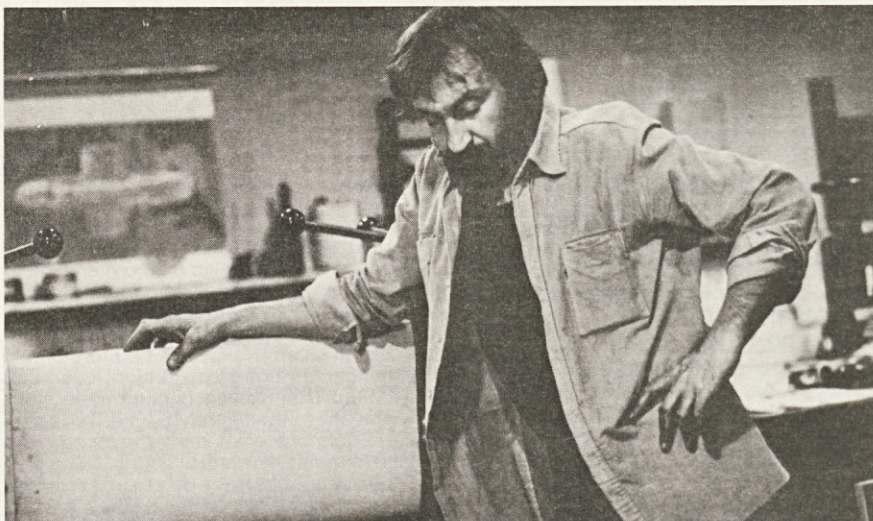
Publika ni le stook tepec, ki ga lahko do onemoglosti biješ s plitvimi nesmisli in poceni štos, čeprav včasih tako dejansko celo izgleda. Njene nravi so različne, naklonjenosti varljive in začasne. Bilo bi koristno, če bi se Vergilov ideal lepega in koristnega združil v dobro in komunikativno delo in če bi bil rezultat takšen, potem niti za publiko, niti za producente ne bi bilo zime. Za kritiko tako ali tako skrbi sama.

Božidar Zečević

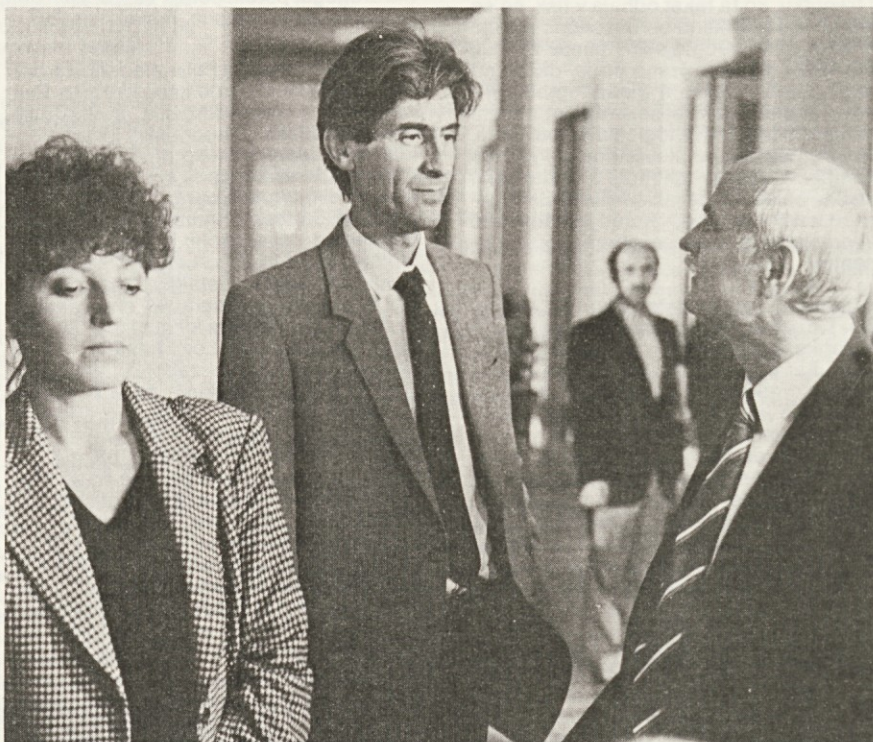
pismo iz Sarajeva

Leto
srednje generacije

Pravijo, da se reči dogajajo s filmsko hitrostjo – film v Bosni in Hercegovini pa je upočasnil svojo hitrost; toda dela se kljub temu, da se v celotni kinematografiji niso bistveno spremenili proizvodni odnosi. V dokumentih zapisana informacija je ostala v dokumentih. Kaže, da sta edina, ki želita spremeniti oziroma doseči samoupravno transformacijo v bosansko-hercegovski kinematografiji, edini producent »Sutjeska – film« in člani društva filmskih delavcev. Neenakopravni odnosi v kinematografiji in privilegiran položaj nekaterih distributerjev in prikazovalcev filmov ne vodi k transformaciji in k organiziranju sestavljene organizacije združenega dela, ki bi okrepila materialno bazo kinematografije. Filmski proizvajalci delajo z upočasnjenim tempom, distributer »Kinema« je servis za odkup tujih filmov in izbran program domačih filmov, prikazovalca »Forum« in »Sarajevo-film« pa prodajata izdelane proizvode in zanjeta presežke svojega in še bolj tujega dela. Takšni trgovski odnosi dovolj zgovorno govore o različnih interesih zainteresiranih, ki jim ustreza ta



Gremo naprej, režija Zdravko Šotra



Dve polovici srca, režija Vefik Hadžismajlović



Prizadevanje, režija Vlatko Filipović

organizacijski status quo, v katerem je film reduciran zgolj na blago, kateremu vladajo zakoni rentabilnosti. Komunisti iz proizvodne kinematografije so se pričeli organizirati, da bi sprožili proces transformacije, ki pa ni v interesu tistih, ki so v boljšem položaju. Filmski delavci so kot najbolj zainteresirana stran načrtovanih sprememb spoznali, da lahko svojo usodo rešujejo le sami ter da morajo biti oblikovalci novih odnosov, ki lahko filmu le koristijo. Zaradi neurejenih odnosov je proizvodna kinematografija v najbolj neugodnem položaju. Tehnična baza v »Sutjeska filmu« je pod vsako ravnijo. Tehnika se obnavlja le neznan. Mnogo je sicer obljub, toda še naprej se snema s tehniko iz petdesetih let, kar bistveno vpliva na tehnično kvaliteto filmov. Prav tako prihaja do osipa filmskih kadrov, pa tudi proces pomlajevanja je počasen. Posamezni filmski poklici so odmrli z ljudmi. Vstopili smo v jubilejno – petintri-deseto – leto bosansko-hercegovske kinematografije, dolga leta trmastega životarjenja. Včasih je bil v Sarajevu filmski laboratorij – to je sedaj le zgodovinsko dejstvo nekega zgodovinskega nazadovanja. V starih dotrajanih venah je malo sveže krvi, samo še tiho bije srce filmskega junaka.

Dvorana jugoslovanske kinoteke v Sarajevu, bivši TOZD Jugoslovanske kinoteke iz Beograda, je bila po dolgi negotovosti končno pridružena »Sutjeska filmu«. Filmski arhiv je bil prenesen v ustanovo, ki se ukvarja s podobnim gradivom na drugih področjih. Urejanje filmskega arhiva, ki pravkar poteka, je prineslo na plan tudi vrsto neprijetnih presenečenj in podatkov, ki so predvsem plod dolgoletne nemarnosti, kar zadeva velik del filmske kulturne dediščine, ki ima zgodovinsko vrednost.

Če se vrnemo k filmski stvarnosti, je treba ugotoviti ohrabrujoče in dragoceno dejstvo, da je bosansko-hercegovska kinematografija vendarle imela v zadnjem proizvodnem letu lepe rezultate, kar pa je predvsem zasluga filmskih avtorjev, ki delajo v zelo težkih pogojih. Najprej je prišel uspeh filma »Se spominjaš Dolly Bell« režiserja Emirja Kusturice, ki je dosegel lepe uspehe tako na domačem festivalu kot na tujih. Potem velika nagrada na beograjskem festivalu kratkometražnega filma in sicer za film »Zgodbe iz Pariza« avtorja Zlatka Lavanjića. Kljub stokanju nad usodo filma v Bosni in Hercegovini in ob številnih materialnih težavah se vendarle snema s polno paro.

V Pulju se bodo letos iz Sarajeva predstavili trije filmi. Film nekoliko starejšega debitanta, eminentnega dokumentarista Vefika Hadžismajlovića, je v Sarajevu že doživel svojo premiero. »Dve polovici srca« tega avtorja obravnava sodobno temo v zvezi z ločitvijo z vidika otroka, ki se ne more sprijazniti z usodo, da bo ostal sam. Glede na število gledalcev v Sarajevu bi lahko rekli, da bo imel ta film publiko tudi povsod tam, kjer je ta problem čutiti. V Pulju se bosta predstavila tudi dva avtorja srednje generacije, in sicer: Mirza Idrizović in Vlatko Filipović. »Vonj kutin« režiserja Mirze Idrizovića je film, ki gradi svojo fabulo na usodah iz pretekle vojne, »Prizadevanje« Vlatka Filipovića pa fabulativno obdeluje sodobno temo iz življenja umetnikov.

Iz SIS-a za kinematografijo Bosne in Hercegovine je zavel topel veter, saj je le-ta nedavno odobril sredstva za nove projekte, vendar pa producent, kot vselej, še vedno ni pričel z delom, kar so sledovi stare prakse, da se prične proizvodno leto šele v septembru, tako da imamo skoraj redno samo jesenske in zimske filme. Za-

nimivo je povedati, da naj bi v letošnjem letu posneli tri igrane in 13 dokumentarnih filmov. Igrane filme naj bi v tem letu posneli Nikola Stojanović »Zlato jabolko« in Bato Čengić »Ljubezen na prvi pogled«. Tretji projekt z naslovom »Zvezde so tako blizu« pa ima za sedaj samo scenarista, in sicer Madena Oljačo, medtem ko je režiser še neznan. Kratkometražne filme pa bodo delali: Nenad Dizdarević, Slobodan Jovičević, Suad Mrkonjić, Nikola Djurdjević, Mirko Komosar, Seifudin Tanović, Ratko Orozović, Žika Ristić, Miodrag Tarana, Bakir Tanović, snemal pa se bo tudi film o bosansko-hercegovskem filmu po idejah in scenariju Sadudina Musabegovića, Amirja Hadžidedića in Refika Beširevića.

Če primerjamo lanskoletni in letošnji proizvodni program, lahko ugotovimo, da gre letos za dominanco avtorjev srednje generacije. Toda podatki govorijo, da je kinematografija v Bosni in Hercegovini prebrodila velike proizvodne krize, ko se je delalo trikrat manj, in da gre po poti ozdravitve, in to s filmi, ki bodo verjetno okrepili tudi samoupravljanje, to pa bo pripomoglo morda tudi k toliko željeni transformaciji kinematografije, ki je bila iz subjektivnih razlogov ljudi, ki zaradi dreves ne vidijo gozda, ki ne ločijo svojih osebnih interesov od širših družbenih in splošno kinematografskih, nenehno v težavah. Lahko bi rekli, da velja za bosansko-hercegovsko kinematografijo, da zavest ljudi zaostaja za samoupravljanjem, morala pa bi iti vzporedno. Lahko le upamo, da bo pričel filmski stroj delati...

Ratko Orozović

pismo iz Skopja

Tudi letos
le en film v Pulju

Vztrajnost, s katero filmski delavci iz Makedonije nadaljujejo imenovati kinematografsko situacijo v tej republiki kot krizno, je naravnost presenetljiva. Lahko, da gre za kakšno terminološko zmešnjavo, toda kar je bolj verjetno, za alibi, za neopravljeno delo in za neizpolnjene obljube, obljube, ki jih kot utečeni refren redno distribuirajo javnosti. Pravzaprav gre za stanje, ki traja že več kot 10 let, zato konsekvenc ni tako lahko opravičevati z ocnami, ki se izgovarjajo na kompleks ekonomskih težav, skozi katere gre naša družba, pa tudi velik del kulturnih dejavnosti. Zato je mogoče kinematografsko stanje v Makedoniji lažje določiti z definicijo involucije; s proizvodno, programsko in estetsko involucijo.

Zakaj se nam je ta devalvirujoča definicija tako hitro prilepila na jezik? Naštetimo npr. naslove igranih filmov, ki jih je v zadnjih desetih letih posnel »Vardar-film«. Izkaže se, da je skopski producent posnel vsako leto samo en film. Številka je porazna preprosto zato, ker je dejstvo, da se z vsako proizvodno sezono izdajajo sredstva za dva do tri projekte.

Toda če boste skušali dobiti podrobnejše informacije o tem, kako so ta sredstva po-

rabljena in kako prihaja do tako drastičnega neskladja med predračunom in realizacijo stroškov za posamezni filmski projekt, potem se dokončno znajdete v začaranem krogu diskretno ali grobo izrečenih obtožb, distanciranja, kar zadeva odgovornost, ali obrambnih sistemov protinapada.

Predstavniki republiške samoupravne interesne skupnosti za kulturo vam pedantno posredujejo podatke, kako so do »Vardar-filma« izpolnili vse finančne obveznosti. Ljudje iz vodstva »Vardar – filma« vam prav tako argumentirano razlagajo, da je filmska proizvodnja le formalno zaščitena, da ima samo formalno status dejavnosti posebnega družbenega pomena in da je ta zaščita v praksi popolnoma zanemarljiva. Na drugi strani člani društva filmskih delavcev negodujejo zaradi slabe organizacijske strukture v proizvodnji, čeprav se njeni člani sprijaznjajo tudi s kompromisnimi rešitvami. Njihovi sicer nekoličanjski mesečni dohodki so vendarle zagotovljeni, ne glede na to, ali je posamezni filmski delavec vključen v proizvodnjo ali ne.

Enako indikativen je tudi problem repertoarja, katerega se je držal »Vardar – film«.

Med predloženimi scenariji so do nedavnega dobivali prioriteto predvsem dragi, pretenciozni in glomazni projekti. V zadnjem času je programska komisija »Vardar – filma«, ki jo sestavljajo v glavnem avtorji, zavzela stališče, da je treba stimulirati tekste s sodobno tematiko in da Umetniškemu svetu predlaga projekte, katerih realizacija ne bi prekoračila vrednost 15 mio. din. Toda težko je verjeti, da bi dobili iz razpoložljivega scenarijskega fonda projekt, ki bi bil v skladu s kriteriji, na katere računajo člani Programske komisije: da bodo vsebine aktualne in zanimive, sporočila v duhu kritične analize našega družbenega vsakdana, odziv pri publiku, če ne že ravno atraktiven, pa vsaj v razumskem skladju z izkušnjami že vzpostavljene komunikacije med domačim filmom in publiko v ostalih republiških okoljih.

Toda jez, ki ločuje ta dva nedvomno plemenita namena in pot do njihove realizacije, bi rekli, da ni majhen. Lahko je reči: nam je do tega, da sprejmemo načelo predikatizacije filmov z zanimivimi vsebinami, toda; kaj so to zanimive vsebine? Še preden je bil lani film »Čas, vode« predstavljen javnosti, so ga že najavljali kot najbolj zanimivo stvaritev avtorja, ki je svoj čas napravil film, ki ima tudi jugoslovanski pomen (»Čas brez vojne«). Toda že po prvih kadrih smo lahko videli, kako je Branko Gapo razblinil vse upe tudi najbolj naklonjenih simpatizerjev njegove sicer ne najbolj konsistentne filmografije. Ob nerazumljivem debaklu Kirila Canevskega s »Svinčeno brigado«, ki je prav tako računal z dobrim sprejemom pri publiku, si komajda upamo govoriti o fenomenu cineastične vokacije. Pa vendarle, kriterijske problemske aktualnosti in komunikativnosti predpisujejo prav avtorji, ki kot se zdi, ne živijo v pristnem odnosu z novim filmom. Tako je dala pred kratkim skupina režiserjev, katerih glas še kako avtoritativno odmeva pri predstavnikih družbenih forumov, brezrezervno podporo za realizacijo nekega scenarija, o katerem ni mogoče resno razmišljati v kakršnihkoli kategorijah odgovorno razumljenega profesionalizma. Pa se kljub temu zgodi, da nas v takšni konstelaciji samovoljnega in (naj dodamo) neodgovornega poslovanja pravzaprav šokira pojav filma, kot je »Južna potka«. Po tako razlojivih odlaganjih in podaljševanju je Stevo Crenkovski

končno končal snemanje svojega igranega prvenca. Letos bo »Južna potka,« narajena sicer točno po meri ambicij in možnosti domačega filma, edini makedonski predstavnik v Pulju.

Zgodba je locirana v sodobno Skopje. Ekipa sestavljajo v glavnem mladi ljudje, kar pa zadeva stroške in rok realizacije, je bilo doseženo nekaj, kar je v makedonski kinematografski praksi brez primere. Porabljena nista bila niti dinar in niti smelna dan več od načrtovanega.

V tem trenutku je Stevo Crvenkovski tudi edini veliki up makedonskega filma. Upajmo, da bodo film sprejeli tudi gledalci, saj je po besedah tega mladega avtorja film narejen predvsem zanje. Dodajmo še, da Stevo Crvenkovski kljub temu, da se drži načela pristnejše korespondence s publiko, ne sprejema možnosti, da bi popuščal konjunkturnemu tretmanu vsebine iz družbene vsakdanosti.

Od ostalih projektov, ki naj bi bili realizirani po puljskem festivalu, naj bi »Vardar – film« proizvedel naslednje filme: »Bele sobe«, (scenarist Branislav Vukašinović), »Crna reka« (scenarist Ljubiša Georgievski) in »Svoboda« (scenarist Živko Čingo). Seveda še nobeden od teh scenarijev ni dokončen. Na njih bo treba, preden jih bodo dobili v roke režiserji, še mnogo delati. Le-ti pa že napovedujejo svojo kandidaturu za režijo kakšnega od omenjenih projektov.

Georgi Vasilevski

pismo iz Titograda

O kinematografiji skozi en film

Pisati o kinematografiji v Črni gori v tem trenutku pomeni molčati. Na to temo pisati skozi en film, en in edini film, ki je bil posnet v zadnjih letih v Črni gori, pomeni bolj ali manj ponavljati isto.

Leta in leta pripravljani zalet, da bi nizko akumulativnemu črnogorskemu gospodarstvu vzeli več denarja, kot ga je redno namenjal za kulturo, zasluži seveda vsa pozornost. Zgodilo se je namreč, da se je naenkrat izločilo za kinematografijo, odnosno za en sam film, v tem primeru »13. julij« več, kot se je največkrat izločalo vse leto za celotno kulturno dejavnost v republici.

Drugič, ta poteza in namen, da bi eden od največjih datumov novejšje zgodovine dobil dostojno mesto v filmski zgodovini in umetnosti, je dal dober rezultat. Vsaj sodeč po ugotovitvah sveta tega filma, pa tudi glede na dejstvo, da je bil enoglasno predložen za festival v Karlovih Varih. V trenutku, ko bo ta tekst ugledal bralec na straneh Ekрана, bodo Karlovi Vari potrdili ali ovrgli tako predpostavke sveta filma, kot predlagatelja filma za omenjeni mednarodni festival.

Čeprav to ni nikjer uradno zapisano, je »13. julij« v Črni gori film desetletja. Zaen-

krat izpustimo sodbe o kvaliteti in o tem, kako ga bo sprejela publika. Film je po nekaterih drugih parametrih gotovo izjema, kar zadeva odnos do običajnih projektov. Posnet je bil v rekordnem času: v dveh mesecih, hkrati s TV serijo v petih nadaljevanjih. V njem je igralo več kot sto igralcev, od katerih jih je bila polovica takšnih, ki imajo jugoslovansko ime. Angažirano je bilo na stotine statistov in na tisoče različnih filmskih revkizitov. Na scenariju za film so delali več kot tri leta, ob sodelovanju prav tako pomembnih scenaristov, kot so: Mirko Kovač, Borislav Pečić, Zlatko Djurović in drugi. In na koncu – ta projekt je bil ovrednoten na devet milijard starih dinarjev. Po besedah direktorja filma Nikola Popovića je bil posnet pod to vsoto, saj je bilo vse končano v načrtovanem roku. O tem filmu je mogoče govoriti kot o projektu desetletja tudi zato, ker je od njegove ideje do finalizacije minilo pet let. In še ena ugotovitev: še nikoli črnogorska kinematografija z lastnimi sredstvi ni posnela tako velikega filma. Zaradi njega se med drugim niti slučajno ni mislilo na kakršenkoli vzporedni ali redni projekt v črnogorski proizvodnji, pa celo niti ne na kakršnokoli koprodukcijo. Kot vidite, vse je bilo podrejeno samo »13. juliju«. Film je bil torej neizogiben. Dokaz za to je tudi dejstvo, da že tretje leto na straneh tega časopisa isti novinar piše pravzaprav iste stvari o praktično isti temi. V Črni gori je zamrla tudi dokumentarna proizvodnja, pa tudi sicer v zadnjih letih ni bilo storjenega praktično nič. Potres leta 1979 je sicer spremljalo obilno snemanje: posneli so več kot dvajset tisoč metrov filmskega traku in iz tega materiala naredili nekaj polurnih dokumentarnih filmov, toda to so bolj dokumentarni filmski zapisi kot pa umetniške filmske stvaritve. Sedaj ima »Zeta film« zamisel, da bi na temo potresa posneli tudi igrani film, v katerem bi posneto avtentično gradivo iz leta 1979 odigralo pomembnejšo vlogo. Toda o takšnem projektu zaenkrat ni bilo izrečenega še nič uradnega, temveč je to bolj ali manj zamisel producenta. Kaže, da »13. julij« za seboj ne bo pustil v črnogorski kinematografiji »pogorišča« oziroma revščine, kot so to nekateri menili, temveč bo tudi ne glede na visoko ceno pospešil delo tukajšnjih cineastov, predvsem pa spodbudil edinega producenta, da se bo angažiral pri novih

stvaritvah oziroma pri redni proizvodnji. Tukaj resno računajo na takšen sistem financiranja, kot je to v primeru »13. julija«, ki je dejansko delo združenih materialnih sil združenega dela črnogorskih kolektivov.

Seveda pa je vprašanje, ali bo v takšne velike in resne posle črnogorsko gospodarstvo vstopalo tudi naprej in ali ga bo »13. julij« v to zares prepričal?!

Mihailo Radojičić

pismo iz Zagreba

Po lanskem uspehu – zastoj

Lanska filmska sezona se je, sodeč po odzivu publike na hrvaško kinematografijo, končala izredno uspešno. »Samo enkrat se ljubi«, »Banović Strahinja« in »Z vlakom proti jugu« so filmi, ki so se znašli v samem vrhu najbolj gledanih filmov v Zagrebu in v drugih hrvaških mestih, medtem ko so filmi »Visoka napetost«, »Gostje iz galaksije« in »Padec Italije« ostali v konkretnem povprečju najbolj gledanih domačih filmov. Celo film »Ritem zločina« je imel lepo število gledalcev, še posebej glede na takšno zvrst komorne, kriminalistično-fantastične drame. Povsem je bil ignoriran edinole film »Znajdi se, tovariš«, kompilacija iz televizijske serije »Maček pod čeladom«, ki dejansko ni upravičil svojega obstoja. V kontekstu splošnega veselja zaradi uspeha hrvaškega filma je toliko bolj šokantno delovala odločitev komisije za predikatizacijo Samoupravne interesne skupnosti za kinematografijo SR Hrvaške, da niti enemu filmu ne dodeli »A« predikata in da si samo »Banović Strahinja«, »Samo enkrat se ljubi« in »Visoka napetost«

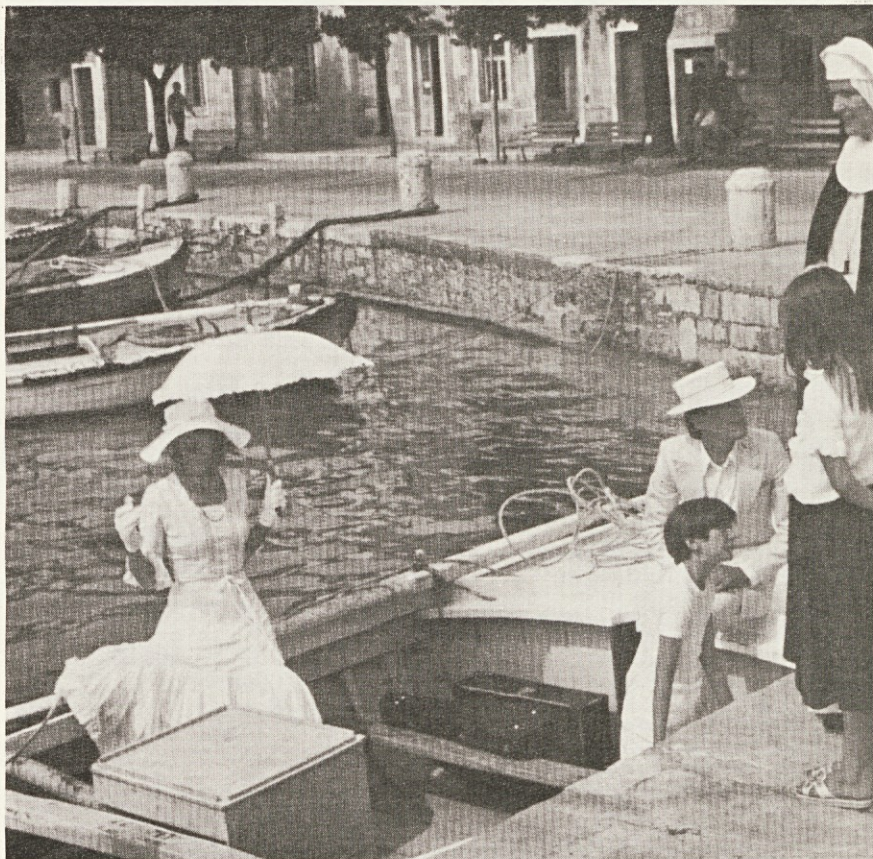


13. julij, režija Radomir-Bajo Saranović

zaslužijo »B« predikat, medtem ko so se morali filmi »Z vlakom proti jugu«, »Gostje iz galaksije« in »Padec Italije« zadovoljiti s »C« predikatom. Brez dvoma je največ razprav izzvalo razvrednotenje puljskega zmagovalca film »Padec Italije«, toda to je bilo do določene mere mogoče pričakovati, saj je Zafranovičeva stvaritev v Pulju zmagala posiljeno, dobila pa je tudi številne slabe ocene recenzentov. Filmski delavci so združeno protestirali proti tako nizkim ocenam, meneč, da to predstavlja podcenjevanje njihovih naporov, za katere so v kinematografiji in na različnih festivalih dobili številna priznanja, zato je bilo po nekaj burnih sejah odločeno, da se vsem filmom povišajo ocene za en predikat. Prvi trije so dobili »A« predikat, drugi trije »B« predikat. Kljub temu, da je bilo vse skupaj hitro pozabljeno, pa številni problemi še naprej ostajajo nerazrešeni in bodo verjetno ob prvi priliki znova vzbudili pozornost javnosti. Niti ni tako važno dejstvo, da takšne komisije zelo pogosto delujejo na osnovi kriterijev, ki nimajo ničesar skupnega z vrednostjo posameznih filmov, kot glede na določenost nalog, pred katere so postavljene. Ali je njihov posel vrednostna ocena filmov? V tem primeru sploh ne bi bilo nujno, da bi prišlo do vsega cirkusa, kajti ocene so bile zgolj sodbe komisije, v kateri, kot po navadi, ni bilo filmskih publicistov in kritikov. Ali je posel komisije sestaviti oceno, ki bi vključevala vrednost filma, uspeh na festivalih in iztržek v kinematografiji? Če je, potem se to pot to ni zgodilo, toda to tudi doslej v hrvaški kinematografiji ni bila praksa. To je model predikatizacije srbske kinematografije, ki ima tako vrline kot slabosti. Toda kljub slabostim je ta sistem mnogo bolj primeren od sistema predikatizacije v SR Hrvaški. Sistem predikatizacije bi moral biti slojevit mehanizem, ki bo imel enak posluš za izjemne umetniške vrednosti, a hkrati s skromnim komercialnim potencialom, za filme, ki koketirajo z okusom trenutka in festivalskimi priznanji, ne bi pa naj zaneemarjal tudi stvaritev, ki so izrazito namenjene množični mentaliteti, pri čemer je treba upoštevati vse ocene in priznanja, ki jih je film dobil po premieri.

V razpravah v zvezi s predikatom je bil praktično popolnoma pozabljen film »Ritem zločina«, brez dvoma najboljši film lani na Hrvaškem, ki pa v tej tekmi ni sodeloval zato, ker ga je svoj čas proizvedla zagrebška televizija, ni pa našel hrvaškega distributerja, zato ga je prevzel beograski »Centar - film«. Na srbski predikatizaciji je »Ritem zločina« zavzel visoko drugo mesto. In ker zadovoljstvu (priznajmo, nekoliko pretiranemu) nad ravnijo lanske hrvaške reprezentance na puljskem festivalu še vedno ni konca, je očitno, da na letošnjem puljskem festivalu hrvaški filmi ne bodo posebej impresionirali. Večina filmov (»Stroj za meglo«, »Kiklop« in »Hočem živeti«) sodi še vedno v natečaj iz leta 1980, dva sta bila proizvedena na pobudo producentov (»Nemiri« in »Cervantes iz Mallega mesta«), medtem ko zaradi finančnih težav še niti eden od projektov, sprejetih v začetku letošnjega leta, še ni v realizaciji.

Med omenjenimi petimi filmi je mogoče med puljske favorite šteti edinole »Kiklopa« Antuna Vrdoljaka, ki sta ga skupaj izdelala Jadran - film in zagrebška televizija in sicer glede na to, da se skupaj s filmom pripravlja tudi televizijska nadaljevanka. O filmu je seveda nemogoče soditi, saj bo končan neposredno pred puljskim festivalom, toda po načinu proizvodnje in kulturni teži znanega Marinkovičevega romana bo tudi brez dvoma delo, ki bo vsekakor vzbudilo pozornost javnosti. Poznavalce filma



Nemiri, režija Adij Imamović

edinole nekolikanj skrbi Vrdoljakova nesprenost, kar zadeva stilizacijo (postopka, ki ga je treba v tem filmu še kako uporabiti in v katerem so mnogo bolj doma režiserji, kot sta Ante Babaja ali Zvonimir Berković), in heterogena igralska zasedba (Frano Lasić, Marija Baksa, Ljuba Tadić in drugi) toda te dvome lahko razprši le uspešna filmska premiera.

Ob »Kiklopu« je mogoče omeniti le še »Stroj za meglo« Branka Ivande, posnete-ga po romanu Pavla Pavličića. Tudi Ilandov film bo končan šele tik pred Puljem in to bo njegov tretji poskus, da bi se dokončno afirmiral kot filmski režiser. Prve-nec »Gravitacija« je vzbudil pozornost, toda bil je med manj zanimivimi stvaritvami leta 1968. »Naglo sodišče«, koncipiran nesrečno in režiran suhoparno, pa šteje med najslabše stvaritve hrvaške kinematografije. Zato bo imel film »Stroj za meglo« težko nalogo upravičiti nenehen trud Branka Ivande, da bi našel svoje mesto pri filmu. Med delom na televiziji je Ivanda včasih zelo uspešno realiziral projekte, kot je »Stroj za meglo« (gre za kriminalko, ki se dogaja v Zagrebu), in morda bo zato v novem filmu manj površnosti in lahkomiselnosti, ki so ga potisnile na zapeček hrvaške kinematografije.

Ostale tri filme so posneli debitanti. Naj-manj pozornosti zasluži »Cervantes iz Mallega mesta« televizijskega režiserja Danijela Marušića, poskus izrabit uspeh nek-daj popularne nadaljevanke »Malo mes-to«. Film je bil posnet v koprodukciji Jad-ran filma in »Croatia - filma« brez dodatnih sredstev SIS za kinematografijo, toda veliko vprašanje je, če bo imel film kakršen-koli odmev. Vzrok zato je diletantska izde-lava, zaradi katere je film komajda dobil cenzurno kartico za prikazovanje.

Po nekaj zaprtih projekcijah tudi film Adija Imamovića »Nemiri« ni dobil najboljših

ocen. »Nemiri« so narejeni podobno kot »Cervantes...«, le ob podpori producen-tov (Marjan - film, Jadran - film in Croatia - film). Toda težko si je razložiti, zakaj se je nekdo odločil financirati to hermetično dramo o psihičnih travmah nerazumljivih likov. Adi Imamović je režiral svoj čas nekaj uspešnih dokumentarcev z izrazitim občutkom za avtentičnost prizorov, toda »Nemiri« so povratek v njegovo, ne pose-bej plodno fazo eksperimenta in simboli-ke, iz katere je svoj čas tudi sestavil celo-večerni kompilacijski film. »Nemiri« spominjajo na amaterske filme šestdesetih let in to je povsem zadosten komentar o vred-nosti tega filma.

Prav tako niso ugodne tudi reakcije na film Mira Mikuljana »Hočem živeti«, posnete-ga po scenariju Mirka Sabolovića. Tudi Miku-ljan je prišel k profesionalnemu filmu iz amaterskih vrst, kar je prepoznavno tudi pri njegovi neiznajdljivosti, ko gre za fabu-lo, igralce in poantiranje scen. Po povprečnih, včasih zelo slabih dokumentar-cih in televizijskih reportažah s prigradnimi temami skuša najti Mikuljan svoj prostor v kinematografiji s prikazom tegob neke slavonske vasi. Toda za uspešen debut je treba znati režirati, Mikuljan pa tega za se-daj ne zna posebej dobro.

Na letošnjem puljskem festivalu bo hrvaška kinematografija očitno v položaju sta-tista (seveda je to odvisno tudi od vred-nosti ostalih nacionalnih reprezentanc) verjetno z enim samim adutom v boju za najvišje nagrade. Toda ker ciklusi produk-tivnosti Hrvaške kinematografije prihajajo v dvoletnih ali triletnih razmakih, ne bo letošnja blede selekcija nikogar preseneti-la.

Nenad Polimac



intervju: Dušan Makavejev

Struktura filma je podobna čebuli

»Grum je bil svetovni, pa tudi naš avtor«.

Zečević

Sedaj, ko se *Mister Montenegro* že na veliko prikazuje lahko vprašam, kaj si delal od *Misterija organizma* do tega filma? Pravijo, da si si tisti »Zanzibar« izmislil že zdavnaj. Od kod ta ideja?

Makavejev

Na Švedskem, kjer še vedno vlada prohibicija, je mnogo takšnih lukenj. Nekatere od teh igalnic so v povsem legalnih zgradbah. Recimo, da vstopiš v mraku, greš po hodniku, se pelješ z dvigalom v peto nadstropje, popraskaš po nekih vratih, vrata se odpro, znajdeš se v trisobnem stanovanju, skoraj v popolnem mraku, samo nekakšne majhne lučke, več kot 100 ljudi, ljudi, ki prihajajo potem, ko se zapro ostali lokali. Te nelegalne luknje ne živijo več kot dva ali tri mesece, dokler jih policija ne zapre. Tako se na hitro naredi denar. Zanimivo je, da ti pijanci in ostali zvedo, kje so, policija pa ne. To je solidarnost.

Meni se je tedaj zdelo to podzemlje tako grozno, da sem takoj rekel: »Poslušajte, jaz tega ne morem delati, dajte mi kakšno drugo temo. Potem so se po vrsti razgovorov z angleškimi dramaturgi in pisatelji strinjali, da si razdelimo delo. Napisan je bil scenarij po Rothovem romanu »Professor hrepenenja«, toda vse, kar je bilo napisano, je Roth ocenil wrong. Scenarist David Mercer je bil užaljen, producent pa ni hotel delati, ker so mu advokati svetovali, ali da zamenja scenarista, ali pa da popravi scenarij, ne glede na to, da se scenarist s tem ne strinja. Svetovali so, da se z velikimi imeni nima smisla pripraviti.

Tako se je producent umaknil. Leto dni sem poskušal, da bi oba pobotal. Kosil sem z Rothom, potem grem k Mercerju, pa se znova srečam z Rothom. Tako mi je počasi uspelo, da sem ju pobotal.

Schrott

Tebi je bil tekst všeč?

Makavejev

Po mojem je bil pregrab. Jaz sem naredil svojo varianto. Bila je preblaga za Mercerja in premočna za Rotha. Ko je pričel Roth govoriti, da Kepeš ni takšen kreten, ampak da je samo grozen jebec, je izgledalo kot da je rekel: »Jaz sem takšen in takšen«. Šele tedaj smo razumeli, do kakšne mere je on kot pisatelj vstopil v svoj lik. Rekel sem, da bi morali, če hočemo zaobseči ves roman, narediti 16 filmov po eno uro. Rekel je, dobro naredite tako. In ni pristal na razgovor o krčenju. Tako je prišlo do precejšnjega brodoloma. Kljub temu, da sem bil prizadet, je bilo to zelo zanimivo leto, saj sem na poseben način spoznal Rotha in Mercerja. Da bi se bil pripravil na pogovor z njima, sem prebral kakšnih sedem Rothovih romanov in kakšnih petnajst Mercerjevih dram. In tako sem se zares mnogo naučil o odnosu strukture impulza, strukture, ki nastaja kot rezultat nekega popolnoma iracionalnega odnosa, ki pa ima vendarle svojo racionalizacijo. Toda hkrati sem razumel, da so dejansko ljudje, ki kritično spremljajo določeno knjigo, lahko mnogo bolj avtentični in bližji določeneu literarnemu delu, kot je to sam pisatelj. Kajti odnos pisatelja do dela je kot odnos jablane do jabolka, ali kot odnos matere do otroka.

Prav tako smo imeli v tem času nekakšen veliki lov. To je zgodba, ki je trajala dve leti, in sicer v Hollywoodu. Tretja varianta, ki pa se je dogajala prav tako pred »Montenegrom« in v katero so bili vključeni tudi nekateri producenti, se je nanašala na »Poslovilni valček« češkega pisatelja Milana Kundere. To je fantastično humorističen roman, ki se dogaja v starih toplicah na Češkem, kjer gre za fenomenalno situacijo štirih parov, ljubezen, mučenje drug drugega itd. To nas je povezovalo nekako šest mesecev. Poznate tisto: »Videli se bomo v ponedeljek...«

To je trajalo vse dotlej, dokler nisem razumel, kar je rekel pisatelj že prvega dne: da prodaja pravice do knjige, toda z zamisljivo, da ne bo knjiga nikoli filmana. On pa dobi nove honorarje. Najprej sem mislil, da je bil to vic. Potem pa sem razumel, da on v bistvu tako živi. Prodaja pravice, nikoli pa ne naredi tistega, kar bi moral, in ne proda vseh pravic.

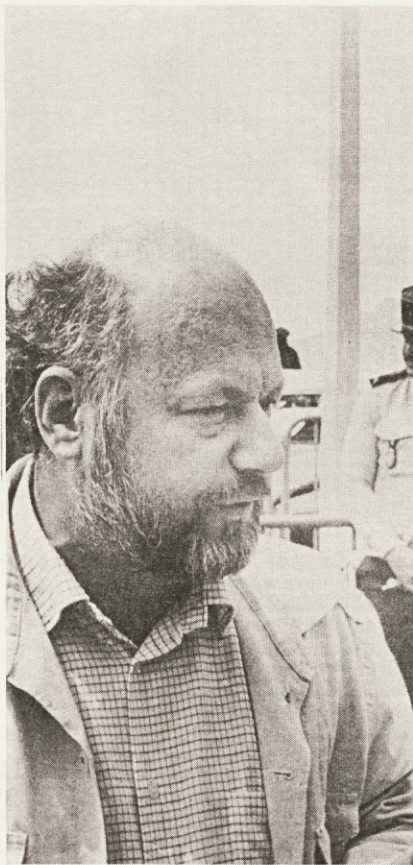
Vidite, to je bila nekakšna mora, v kateri sem bil v tistem času, in to je bila mora nedela, zato ker je treba vendarle konstantno nekaj delati, slabo pa je, če ni nobenih rezultatov. Bral sem njegove knjige, da bi se lahko z njim pogovarjal. Nenehno je ponavljal, kako me zelo ceni, da bi hotel z mano delati, nenadoma pa sem spoznal in razumel, da je hkrati anonimno delal z Bujajičem. Vzel je tudi denar.

Schrott

Dobro, pričel si z »Montenegrom« ...

Makavejev

Zanimalo me je predvsem, kaj se dogaja z neko žensko, ki ima ustaljeno družinsko življenje z otroki, z možem, žensko, ki živi življenje popolnoma v skladu s svojo socialno funkcijo. In kaj se zgodi? Izgleda, da je zelo izkušena, zelo spretna, vendar pa se v tem okolju strahovito dolgočasi, hkrati pa se tega ne zaveda ali ne zna izraziti. Tako se njena nesreča kaže le skozi to, da se brez razloga razbije kakšna posoda, ali da slabo skuha kakšno jed, napravi kakšen izpad ali dobi migreno. Tako smo dobili družino, ko mora soprog na posvet k psihiatrom, da bi razčistil, kaj mora početi z ženo. To je klasična humoristična situacija, v kateri se pojavijo tudi Jugoviči. Dru-



gi del filma se dogaja v tem »Zanzibaru«, ki ga vodi Aleksa. Osnovna komična situacija je, da se ta gospa v krznu, v fini bluzi, v elegantnih čevljih, z nakitom itd, znajde med temi ljudmi, ki izgledajo popolnoma divjaško, toda imajo tudi svoj lastni okus, svojo lastno modo, stil... Oni prav tako kreirajo svoj lastni »image« kot ona. Oni se prav tako trudijo, da bi oblikovali svojo lastno sliko, med seboj komunicirajo kot gentlemani, imajo svoj »aristokratski« stil, ki je sicer nekolikani napočen, toda v bistvu je sijajen. Film smo naredili pravzaprav dokaj lahkotno. Posneli smo ga v 30 delovnih dneh, zmontirali pa smo ga v dveh mesecih in pol, pa tudi Kornelije Kovač je glasbo naredil zelo hitro. Vse to smo naredili tako hitro zato, ker smo imeli zelo dobro ekipo. Vsi ljudje pa so vedeli, kaj morajo delati. V delovnem prostoru smo imeli izvrstno atmosfero, čeprav je to bilo Švedom od začetka zelo težko, kajti oni so zelo solidni delavci. Ko jim nekaj rečeš v šali, razumejo dobesedno. Ne razumejo vica.

Zečević

»Montenegro« je drugačen od vsega, kar si naredil doslej. Ima zgodbo, kontinuiteto, dramaturgija ni fragmentarna, struktura je mnogo bolj trdna. Kaj se je zgodilo s tabo v teh desetih letih?

Makavejev

Napisal sem kakšnih pet, šest scenarijev, od katerih bi lahko šla dva takoj v snemanje. Drugi pa so v fazah, ki sem jih že prarastel. Nastala je paradoksalna situacija. Veš, da je film tisto, kar pride pred publiko. Vse ostalo, kar delaš, je nekakšno pripravljanje terena. Zares imam občutek človeka, ki je kopal temelje za dvajset hiš, da bi napravil eno.

Recimo, »Ljubezenski primer« je bil narejen v kontinuiteti. Imel sem idejo, kako naj izgleda. Potem se izoblikuje določena osnovna zgodba, pojavijo se igralci, ti igralci mi pomagajo, kako bo film izgledal. Dejan-

ske se iz nekega koncepta, nekega principa na koncu izoblikuje film, ki šele na koncu dobil svoje dokončne nianse in senzualnost. Bil sem vedno svoboden in to je bil neke vrste moj štos. Med snemanjem so se pojavile določene dobre in močne scene, ki bi morale biti po svoji naravi šele na koncu filma. In sama struktura filma je s tem postala drugačna. Struktura filma je podobna čebuli. Gre za vrsto plasti, in ko jih pričneš lupiti, ko iščeš bistvo, lupiš, čebulo in izgleda, da na koncu ni ničesar, kajti bistvo čebule je v razporeditvi teh plasti. To je edini pravi način iskanja bistva čebule in to tako, da te plasti lupiš. V mojih prejšnjih filmih je bila takšna struktura tudi moje veliko zadovoljstvo. Toda Zahod je mnogo bolj natančen oziroma Zahod zahteva mnogo več olupljenega in pripravljenega.

»Montenegro« je zanimiv po tem, ker teče zgodba od začetka do konca in do krčenja je prišlo le redko. Spremembe so bile tudi v montaži minimalne. Zgodilo se je le to, da sem izločil eno samo dobro sekvenco, hkrati pa je Bojana sama ustvarila tisto smešno sekvenco stripteasa. Važen je bil predvsem kronološki vrstni red, kar pomeni, da film teče, in distributerji so bili zelo zadovoljni. Če imaš določeno serijo določenih form, nedokončanih scen in nedokončanih tem, ki so bile razporejene na poseben način, imaš pri gledanju občutek, da dejansko vsakokrat vidiš drug film. Ko gledaš film prvič, ga gledaš predvsem informativno, ko pa film gledaš drugič, gledaš popolnoma druge stvari.

Zečević

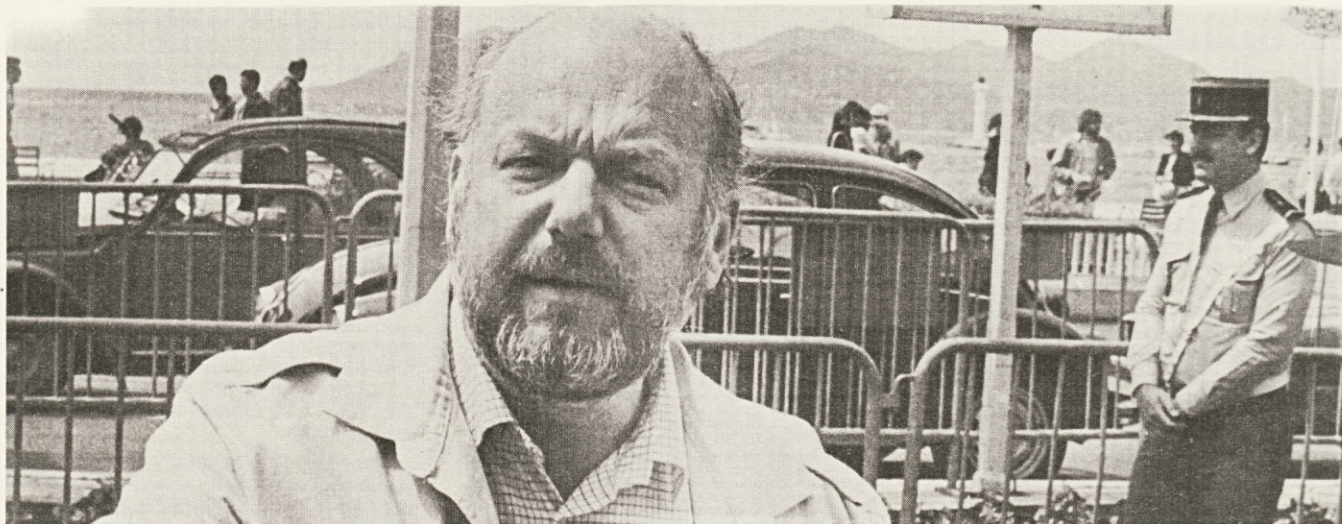
To, da zavest vselej za vsako ceno želi postaviti celoto, nekakšen mentalni »gestalt«, je govoril že Slavko Vorkapič?

Makavejev

Za Vorkapiča sem slišal prvič leta 1953. Kar je govoril, je bila za mene dragocena izkušnja. Njegovi prvi šolski filmi so vplivali na mnoge ljudi. Tako je naš film zelo zgodaj prav z Vorkapičem odkril montažo. Pri nas ni šlo za realistično montažo, temveč smo montirali film, ne pa dogodek. Ne kot pri Američanih, ki montirajo dogodek, akcijo ali sceno. Scena se tam montira glede na dialog. Montira se dejansko drama. Vorkapič je zelo močno vplival name. Mislim, da smo imeli povsem novo in svobodno kinematografijo, in to mnogo pred drugimi. Če pogledaš večino filmov, ki so prišli v časovnih skokih, je bila to včasih čudovita montaža. Takoj po tem pa pride »Pa-dec Italije«, ki kaže, da je naš film pojedel samega sebe že leta 1946-47. Vorkapič je opozoril na momente, ki so čista glasba, čista fantazija, uživanje v gibanju, v gibu kamere. Gre za montažno svobodo, da se napravi skok med stvarnim in nestvarnim brez kakršnihkoli obveznosti.

Naš film ima določene rodbinske zveze z brazilskim filmom. Brazilci so edini, ki so nam podobni v zgodbi, v dogodku; to so veseli ljudje, njihove religije, ritual, barva, fantazija je stvarnost. Ljudje, ki so bili v Braziliji, pravijo, da je tam življenje res takšno. Čas je tam kot žvečilni gumi, ki se razteguje... Tako je mogoče pri nas v Dalmaciji, tako je pri nas v Crni gori, ljudje preprosto ne morejo ločiti mita od stvarnosti. Gre preprosto za takšen način mišljenja.

Toda prof. Vorkapič je zelo pomembna osebnost v svetovnem filmu, pa tudi v Hollywoodu, v katerem je prebival iz »inata«. Za njega drugega mesta tudi ni bilo. Kakšni dve, tri sobice v velikem študiju, v katerem je on kot kakšen nor genij lahko delal vse, kar je zahteval od njega producent. Meni se zdi zelo zanimivo dejstvo, da



je šele po letu 1963 prišla iz ameriških šol na plan generacija, pri kateri je čutili Vorkapičev vpliv. Penn je prvi uporabil v filmu Bonnie in Clyde slow motion. Vrsto zadev, kar zadeva zgodbo, smo delali že sredi šestdesetih let. Bili smo polni tega duha. Imeli smo na eni strani Vorkapiča, na drugi strani pa izkušnje moderne umetnosti. V Ameriki so to delali mnogi, toda izven filma. V Ameriki se je umetnost vrtela zase, industrija pa je imela svoje zahteve in umetnost je bila lahko v industriji prisotna le v funkciji te ogromne mašinerije, ki je pogojevala odnos med publiko in delom. Vorkapič je bil eden redkih, ki je, namesto da bi bil nekakšen avantgardist, delal v srcu te industrije in to v raziskovalnem oddelku. Zelo zanimivo je bilo tisto, kar sem odkril, ko sem se leta 1977 pojavil s filmom »Ljubezenski primer«; kako so namreč ljudje reagirali in hvalili moj film in kako sem dobival komplimente, zanimalo jih je, kako sem dokumentarni material vključil v filmsko celoto in tako naprej. Opazil sem, da smo dejansko za tisto, kar smo delali in česar smo se naučili in videli pri ameriških avantgardistih, dobili tudi priznanja, ameriški avtorji pa niso dobili nobenih priznanj. Toda ko smo se pojavili v Ameriki, je bilo vse skupaj še vedno govno. Industrija je šele tedaj pričela odstopati. Zgodili sta se dve stvari: nagel prodor drugih kultur in drugačnega načina mišljenja. Npr.: do leta 1968 črnecv sploh ni bilo na TV. Prva oddaja za črnce je bila ob šestih zjutraj in to so bile nekakšne govorne oddaje. Po letu 1968 ni bilo reklame, v kateri se ne bi pojavil kakšen črn obraz. Hkrati so bili tudi Italijani, ki so bili do tedaj le mafiozi in kelnerji, predstavljeni drugače. Nenadoma se je pojavila cela generacija Italijanov. Ameriški film je znova dobil melodramo. Melodramo, ki je imela prizvok nekakšne mediteranske patetike.

Zečević:

Zakaj se je po tvojem mnenju to zgodilo tako pozno?

Makavejev

Prišlo je do neverjetnega prodora umetnosti v industrijski film. Do tedaj je bil to »Zaklad Siera Madre«. Umetnost pa je bil obraz Catharine Hapburne. Ameriški film je imel neverjetnost, klasičnost in konvencionalnost, ki pa je bila kljub vsemu velika. V teh šestdesetih letih pa je prišlo do velike revolucije... Prišla je nova generacija. Voja je morda pomenila konec neke velike zablode, morda celo konca krščanske civilizacije. Pazi, to se je govorilo

celo v Kongresu v Washingtonu: vsi siromašni ljudje Evrope, prekleti ljudje Evrope, ki so bili nacionalne manjšine, preganjani itd., so šli v Ameriko, pa naprej v Kalifornijo. Toda prihaja elektronika, vojna na Pacifiku, Amerika ni obrnjena le k Evropi, temveč tudi k Aziji. Vojna se konča. Toda vojna traja naprej, vojna z Japonsko. Amerika vrže bombo, katere nikoli ne bi vrgla na krščansko deželo. Potem vojna s Kitajsko, pa Vietnam. V Ameriki sem videl nekaj filmov, to so forme, ki jih sploh nismo navajeni. Potem sem odkril, da je to naredil neki Japonec iz San Francisca.

»Apokalipsa« je še naprej linearna; ladja, helikopterji... Zadnjih 30 let hoče ta Amerika, ki hoče nenehno naprej, na zahod, nenehno pa pristaja tam, kar mi imenujemo Daljni vzhod. In tukaj prihaja za Ameriko do nekega novega sveta.

Schrott

Kdaj se je zgodil ta preobrat?

Makavejev

Mislim, da je bilo to leto 1968, za katero je značilen spopad v Ameriki, ki je pripeljal do tega, da mladina noče v Vietnam, milijoni mladih pa se obnašajo kot azijski. Puščajo rasti dolge lase, kadijo hašiš, izgubljajo pojme o času, in na koncu pridejo do drugih modelov mišljenja. Hočejo izvajati nekakšno Gandhijevo taktiko... Amerika se je začela nenadoma premikati. Važno je predvsem dejstvo, da je Amerika odprla oči, da je bila znova prva, ki je prišla do spoznanja o nekaterih rečeh. Jugoslavija, ki živi nekakšno stripovsko življenje, se tega še vedno ne zaveda. Ljudje mislijo, da so to filmi o vojni, in bistvu pa so to sanje o nekakšni ženski.

Zečević:

Bil si v Pulju leta 1981. Kakšna se ti zdi naša današnja produkcija. Pojavljajo se novi ljudje recimo Stole Popov?

Makavejev

Tematsko se mi zdi to izredno zanimivo. Makedonski partizani v Grčiji. Potem pa se pojavi druga raven: vprašanje osebne sreče. Vprašanje kontinuitete nekaterih vprašanj, lastnega bistvojanja. S tem se do sedaj v filmu nismo resno ukvarjali. Zanimivo je, kako rabimo tudi daljša časovna obdobja, medtem, ko Američani, ko se nekaj zgodi, imajo o tem že film. Tako se lahko vsa nacija osvobodi more.

Schrott

Imel si izkušnje tudi s slovenskim producentom. Ukvarjal si se s projektom »Dogodek v mestu Gogi« po drami Slavka Gruma. Kaj se dogaja s tem projektom?

Makavejev

Z Grumom sem se ukvarjal še kot študent, in sicer v tretjem letniku. Nekoč sem se znašel v Ljubljani. Srečal sem nekaj kolegov. Podpisal sem celo nekakšne pogodbe. Mnogo sem se ukvarjal s tem projektom. Prebral sem vso obstoječo literaturo, predvsem pa vse, kar je napisal Lado Kralj, naredil sem nekaj verzij scenarija, v katerem je ena tretjina Zolaja, ena tretjina Gruma in ena tretjina mene. Pisal sem zelo hitro in v šestih tednih napravil prvo verzijo. Nekaj likov sem preoblikoval. Imel pa sem v mislih dejstvo, da je Grum napisal to dramo v zelo dramatičnem trenutku stare Jugoslavije. To sem razumel kot zgodbo o imperiju, ki razpada in sem v svoji dramatičnizaciji igral na to karto.

Čudovit tekst... Počakaj, počakaj... dobil sem dva zapisnika s sestanka programskega sveta, kjer sem videl vprašanje: »Zakaj tuji ljudje ekranizirajo naše avtorje, saj moramo najprej zaposliti naše ljudi?« Nisem razumel. To kar ljudje delajo, pripada vsemu svetu, sam Grum pa je bil svetovljan. Ni razloga, da bi ločevali njegove kvalitete od svetovnih kvalitete ali da bi trdili, da so njegove splošne kvalitete njegove glavne vrednote. Po takšni logiki bi lahko le Angleži režirali Shakespeara.

Temu splošnemu odporu sem se zelo čudil. Tako sem tudi razumel, da ni razloga, da bi čakal. To je bil sporazum s tedanjo garnituro, katere pa sedaj verjetno ni več. Imel sem le razgovor z Andrejem Inkretom, ki je bral tekst. Reagiralo je zelo dobro. Sedaj je vprašanje, ali je treba to delati kot slovenski ali jugoslovanski film ali pa morda v kakšnem tujem jeziku, kot koprodukcijo. Grum je bil svetovni, toda tudi naš avtor.

pogovarjala sta se
Sašo Schrott in Božidar Zečević

teorija

Programiranje pogleda

Za nov pristop k poučevanju filmske tehnike

Claude Bailblé

Besedilo Programiranje pogleda Clauda Bailbléja, predavatelja na VIII. pariški univerzi, je prevedeno iz revije Cahiers du cinéma (1977, št. 281), kjer je v integralni obliki izšlo v dveh nadaljevanjih.

Glede na podnaslov – »Za nov pristop k poučevanju filmske tehnike« – bi lahko kdo sklepal, da gre morda za tehnični priročnik, nakar bi ga branje razočaralo: razočaralo v tem smislu, da tu ne bo našel napotkov za snemanje filma ali podatkov o filmski tehniki, pač pa teorijo. In ravno v tem je izvirnost tega besedila (oziroma zapisa predavanj), da skuša tehnično vednost – bolj prisotna je sicer v drugem, tukaj neprevedenem delu, ki govori o objektivih – navezati na širšo problematiko filmske teorije oziroma njene preobrazbe pod vplivom psihoanalitskega pristopa.

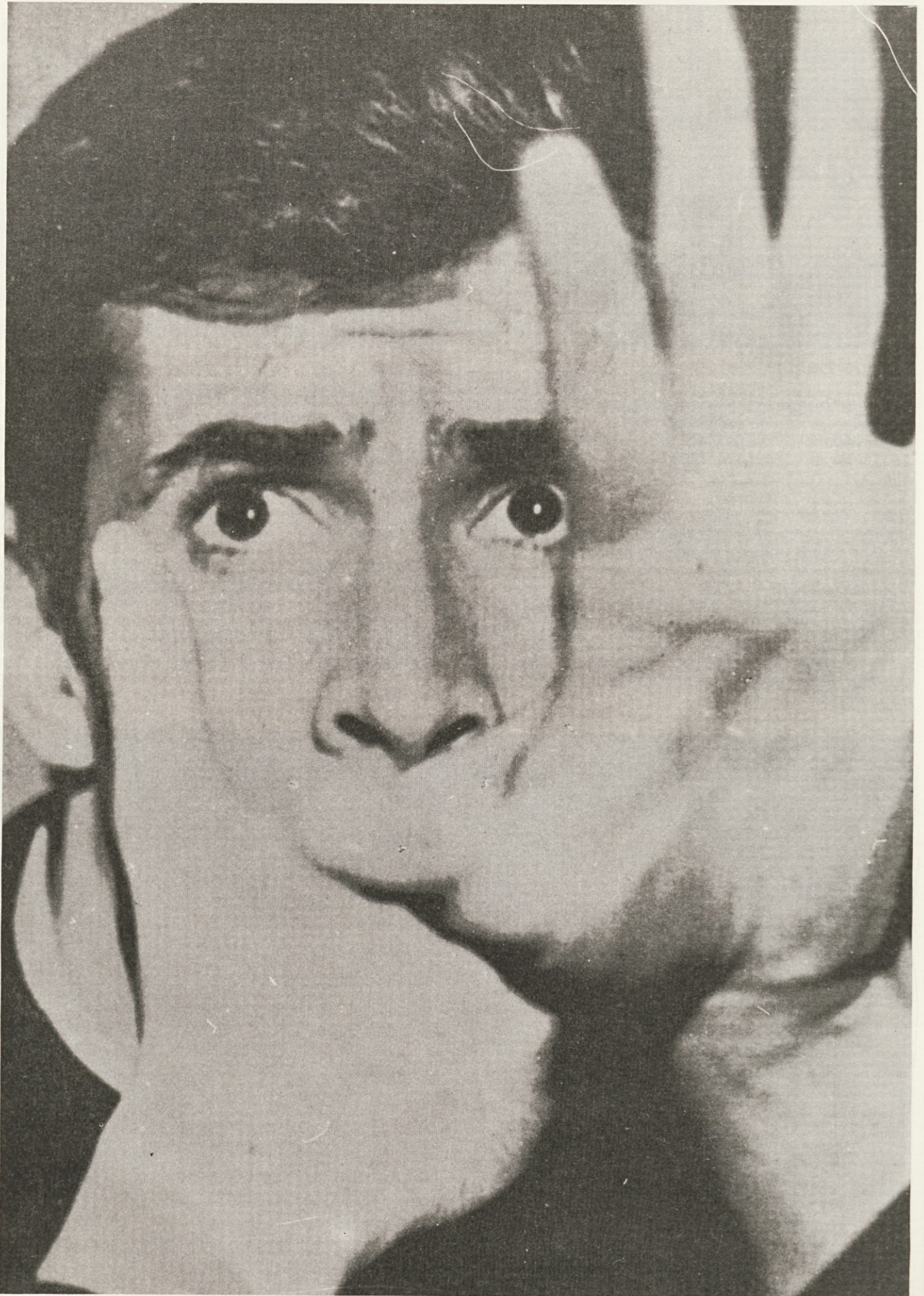
Tako je vprašanje pogleda, ki je bistveno tako za položaj filmskega gledalca kot za razmeščanje filmskih

oseb, obravnavano z dveh križajočih se vidikov: z vidika fiziologije očesa in optike ter z vidika Lacanovega predavanja »O pogledu kot objet petit a«, objavljenega v Štirih temeljnih konceptih psihoanalize (prevedenih tudi v slovenščino).

Če je torej v Bailbléjevem besedilu veliko več govora o subjektu kot gledalcu kakor pa o filmski tehniki, tedaj s tem namenom, da bi se razkril fetiš tehnike kot učinek oziroma »realizacija« fantazme požrešnega očesa, vsevidnega subjekta – »realizacija« in reprodukcija (simulacija), ki to fantazmo stalno vzdržuje.

Uredništvo





Podoba

Videti pomeni imeti neko predstavo o tem, kar imamo pred očmi, ne da bi bilo hkrati potrebno le-to imeti tudi v mislih. Za razumevanje tega nemišljenega se nam je zdelo potrebno sestopiti v vidni svet človeškega mladiča, tj. v svet geneze prostora, ki velja za slehernega izmed nas, zakaj filmska predstava nas – kot po naključju – spremilja že iz otroštva.

I. Vid, pogled, zaslon

»L'homme est un dieu déchu qui se souvient des cieux«.
Vigny

Otrok se – od dveh do šestih mesecev starosti – nasmihla svojim bližnjim... Mar se ima za angelca, ki se spreletava pod stropom? Ves blažen se nasmihla očem svoje matere ali očem njene podobe.¹ Za nerazlikovani, celotni jaz' (*le, moi-tout' indistinct*) so to presrečni časi nemišljenega in neposrednega, zakaj za novorojenca ni ne dneva ne noči, ni spanca ne budnosti, ni predmetov ne oseb; ves je namreč v izvirem skustvu ugodja. Novorojenec, ki je tako rekoč izven časovne razsežnosti, se staplja z neminljivostjo in prosojnostjo kraljestva predkromatičnih in neizdelanih madežev ter nemirnih peščin, kjer se naplavlajo barve. Tistega, kar zaobseže z očesom, si namreč še ne zna predstavljati.

In vendar: groza... V šestem mesecu starosti se otrok nasmihla zgolj svoji materi, tj. prvi ljubeči osebi. Na tem mestu vznikne ključni Drugi. Otrok zdaj namreč ve, da je; postopoma odkriva notranjost in zunanost, toda to, kar vidi, je v očesu zgolj ravninska podoba (*le plan-image*) tistega, kar je konstituiralno, »nerazlikovano celoto' (*le, tout-indistinct*). Oko se razdvoji od tistega, kar vidi, in postane organ; prav to nastopi kot ključna zguba.²

S to izvorno zgubo je vpeljana zavest Subjekta; kar preostane, je zgolj vizija tistega videza, ki tvori masko. Kakšen padeč! In spodaj – vrtoglavoost mirujočega.³

Poglejmo si pobliže to oko, nad katerim – ob pogledu v ogledalo – vselej osupnemo.

Stojim pred ogledalom in odsevam. Vidim se, da se vidim (*Je me vois me voir*). Razpet med podobo, ki jo vidim, in bitjem, za katerega se imam, čutim tovrsten pogled predvsem kot glavobol nihajoče shize, zakaj moj razum – ob pomnoženem številu odsevov in ob spremenljivem vektorju – omahuje. Kot 'jaz', tj. kot smrtin, a vendar živeč Subjekt, sem izničen, zveden zgolj na videz, ki ga – z izjemo tiste črne in bleščave točke, tj. zenice, kjer se spoznam – v celoti zaobsežem z očesom kot površino kože.

Nisem namreč tisti, ki ga vidite – z izjemo plati, ki izdaja sled tistega usodnega padca. Nisem tista maska, ki jo vidite – in ki me kljub temu izdaja. Med videzom in Realnim je potemtakem *Pogled*; prav to je tisto, kar preostane od prvotnega bitja: madež, medleča točka, nekakšno ne-mesto, kjer izgubljam glavo, kjer simboliziramo osrednji manko skopične kastracije. »Prav gotovo se moški in ženski spol s posredovanjem mask srečujeta kar najbolj ostro in divje« (*Lacan, Štirje temeljni koncepti psihoanalize*)

Vsakomur tedaj preostane, da se odkrije v tem imaginarnem zajetju, da v le-tem vidi zaslon in igralčevo igro.

»Prav zato, ker oko predstavlja okno duše, je le-ta v ne-nehnem strahu, da ga ne bi izgubila; tako si človek – v primeru nenadnega strahu, ki ga občuti ob prisotnosti nekega predmeta – ne zaščiti ne rok, ne srca, ki je vir življenja, ne glave, ki je bivališče gospodarja čutov, ne čutila vonja ali okusa, temveč najprej neposredno prizadeto čutilo; ker pa se ne zadovolji zgolj s tem, da bi kar najtesneje zatisnil oči, se obrne proč, in ker še vedno ni povsem pomirjen, iztegne najprej eno roko v bran, drugo pa zatem zastavi kot zaslon napram predmetu, ki ga navdaja s strahom.«

Leonardo da Vinci, *Zvezki, Optika*.

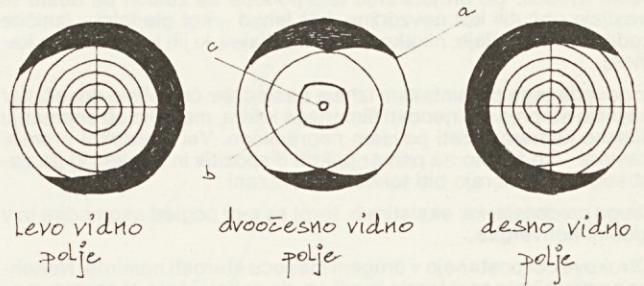
Vid se izkazuje kot obrobni, periferen; pogled pa v središču vidnega polja sovpadne s pulzacijskim mestom oziroma s skopično točko. Fiziologi bi dejali, da zmore ozko naravnano videnje (*la vision fine*), tj. pogled, kote med eno in dvema stopinjama, videnje srednjega obsega (*la vision moyenne*) kote do dvajset stopinj in obrobno videnje (*la vision périphérique*) kote do dvesto stopinj.

Iztegne roko pod kotom petinštiridesetih stopinj glede na smer pogleda predse in videli boste, da premikanja prstov nikakor ni moč razbrati. Obrobno videnje namreč – s tem, da nas zgolj seznanja z gibanjem in s sunkovitim približevanjem ter z nevarnostmi, ki sledijo⁴ – sproži očesno iskanje in usmerja pogled na vse tisto, kar je razkril vid.

»V oko prodre zgolj en sam središčni žarek; vse tisto, kar očesu posreduje ta žarek, lahko različno zaznamo.

Okrog le-tega pa je še neskončno število drugih žarkov, ki se zraščajo s središčnim žarkom; moč teh žarkov z odstopanjem od središčnega žarka pojema.«

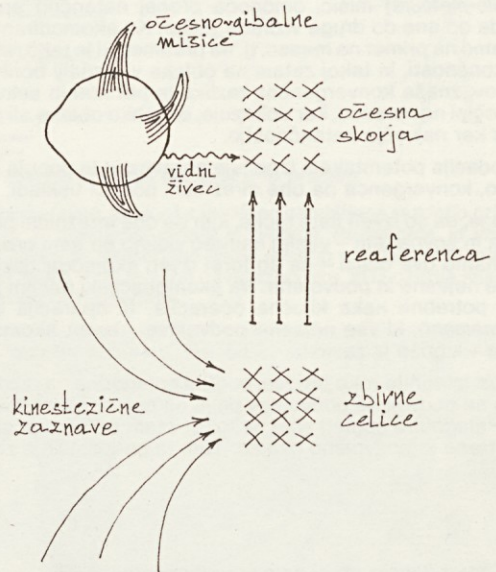
Leonardo da Vinci, *Optika*



- a ~ obrobno videnje 200°
- b ~ videnje srednjega obsega 30°
- c ~ ozko naravnano videnje 2°

Prva predpostavka: vidno polje ostaja kljub premestitvi pogleda nepremično.

Oči se nenehno premeščajo, tudi podoba na mrežnici se premika; toda to, kar vidimo, ostaja povsem nepremično. Subjekt, ki je tako že od vsega začetka odvojen od tistega, kar zaznava, potemtaka uha zavesti o lastni eksistenci. *Kako se podoba umiri?* Ob poljubnem premiku se izvrši naslednja signalizacija: čutne strukture sprejmejo dražljaj za predelavo perceptivnih modifikacij, ki jih je spočel ta premik. V tem trenutku postopoma razbiramo zgolj z očesnimi trzljaji. Možgani hkrati z naslavljanjem dražljajev okulomotornim mišicam, kot ustrezno posledično razbremenitev oddajajo tudi dražljaj vidni skorji (*le cortex visuel*) za izničenje zaznave tistih premikov podobe, ki nastajajo v globini očesa (*teorija reференca*⁵).



Majhen preizkus: z nežnim pritiskom prsta na očesno oblo počasi premestite desno oko in vidno polje se razcepi. Desna podoba tako drsi nad levo podobo. S pritiskom prsta izzvani premik ni bil predelan – reференca je namreč izostala – in vidnega polja ni moč umiriti.

Nasprotno temu pa ob normalno naravnanih očeh vidno polje miruje; premešča se zgolj skopična točka, tj. mesto fiksacije – in to je kaj lahko zaznati. Tako je mogoče namesto pričakovanega občutja

premeščanja vidnega polja občutiti prav to, da se v nepremičnem vidnem polju premešča – zdaj sem zdaj tja – zgolj mesto pogleda. Če gre zgolj za bežen pogled, glava seveda miruje.

V primeru trajne pozornosti pa z glavo sledimo pogledu toliko časa, da se očesni odklon (*la déflexion oculaire*) povsem izravna in mišična napetost uravnovesi.

Drugi preizkus: vzemite filmsko kamero in si jo zadenite na ramo ter namerite na poljuben predmet. Ob tem se poskusite kar najbolj umiriti. V tem trenutku se vam filmani predmet, kljub rahlim, neizogibnim tresljajem, izkazuje kot povsem nepremičen, zakaj kortikalna reiferenca vam omogoča, da rahle tresljaje vidnega polja povsem izničite. Ob projiciranju iste podobe na zaslon pa boste te tresljaje občutili kot nevzdržne, ker lahko – kot gledalci – izničite zgolj lastne tresljaje, nikakor pa ne tresljajev, ki jih je proizvedla kamera.

Iz povedanega potemtakem izhaja naslednje: če želimo doseči kar najvišjo stopnjo umirjenosti filmanega kadra, moramo ob snemanju filmsko kamero držati povsem nepremično. Vsi morebitni premiki kamere – ko želimo na primer prikriti dispozitiv in pogled, ki ga zaobsega – pa morajo biti tekoči in povezani.

Druga predpostavka: eksistiram, torej se moj pogled akomodira in v globini konvergira.

Otrokove oči postanejo v drugem mesecu starosti nemirne. Nenehno se premikajo sem ter tja in zdi se, da nekaj iščejo. V šestem mesecu starosti pa se pogled ne premešča zgolj v azimutu, tj. v stran, navpično in posevno, temveč tudi globinsko oziroma puščičasto (*sagittalement*). Oba imenovana sistema premeščanja pogleda opišeta v prostoru – v bližini ali v daljavi – neko mesto oziroma *območje pogleda*. Otrok ob materinem približevanju ali oddaljevanju razdaljo poljubno določa s pomočjo dveh vzajemnih operacij: *konvergenca vidnih osi in naravnalne akomodacije*, ki mu jih posreduje kinestezija.⁷

Ti dve vzajemni operaciji natančno določata razdaljo, na katero se umesti pogled.

Otrok se lastnega pogleda zave prav iz možnosti poljubnega uravnavanja obeh operacij – to pa vselej še predno postaneta predzavedanja.⁸ Pri filmu pa – kot bomo videli – imenovani operaciji izostaneta.

Pri akomodaciji na bližino konvergenca narašča in pri akomodaciji na daljavo upada. Tako lahko spreminjanju globine sledimo od 0,4 mm do enega metra, od 4 mm do 10 m in od 40 m do enega kilometra. Od tod tudi precejšnja sposobnost razlikovanja ravnin v globini (blizu, daleč, zelo daleč ...).

Izjemna stereoskopična ostrina binokularnega, tj. dvoočesnega pogleda, ki nastane po kinestetičnih dražljajih krožno-gibalnih (*orbiculo-moteurs*) mišič, omogoča precej natančno spremljanje prehoda od ene do druge vizirane točke. Ko akomodiramo in konvergiramo na primer na mesec, tj. na predmet, ki je tako rekoč nekje v neskončnosti, in takoj zatem na oblake v razdalji borih dveh kilometrov, znaša konvergenčna razlika le pet kotnih sekund, in že smo z očmi na mesecu, kar dokazuje, da lahko oblake ali mesec vidimo s kar največjo natančnostjo.

Akomodacija potemtakem izpeljuje naravno in ponuja izostreno podobo, konvergenca pa obe mrežnični podobi uskladi.

Res pa je, da so izven tiste točke, kjer se obe mrežnični podobi prilikujeta in sovpadeta – vselej namreč vidimo en sam predmet, čeprav imamo dve očesi – da so torej izven akomodacijske ravnine podobe nejasne in podvojene. Na akomodacijski ravnini je potemtakem potrebna neka ključna operacija, tj. operacija stapljanja (*fusionnement*), ki vse nejasne podvojitve – izven akomodacijske ravnine – izbriše iz zavesti.

Preizkus: iztegnite roko predse, pogled prilagodite na razdaljo 10 m in roka se podvoji; ta podvojitve pa je na nek način zbrisana iz zavesti. Prilagodite pogled zdaj na roko; v tem primeru postane prav neizostreno in podvojeno ozadje. Tudi ta podvojitve je zbrisana iz zavesti.

Kaj se torej dogaja ob akomodaciji/konvergiranju?

1. Binokularen, tj. dvoočesni pogled je kot tak odpravljen, zakaj podoba je sicer stereoskopična, a vendar enotna; tako bi se – ko bi nikoli ne videli soljudi ali občasno, pod vplivom alkohola, ne občutili te nenavadne podvojitve – bržčas imeli za klopote.

2. Neizostrenost, oz. podvojenost je iz akomodacijske ravnine, kjer konvergenca odmeri razdaljo, kot taka izbrisana.

Tretja predpostavka: dojetje prostora je pred skušnjo prostora.

Človeški mladič, ki še ni otipal vseh tistih predmetov, ki jih je opazoval že iz povojev, tj. otrok, ki še ni zapustil zibke in odracal v pro-

stor, ki še ni ločil zaznav od halucinacij, skratka, otrok, ki z usteci in prstki še ni preiskal prostora, ki ga obdaja, je v precejšnji negotovosti.

Njegov vidni svet je namreč prepoln ponavljajočih se označevalcev, ki jih mora dojeti, zakaj skopična kastracija je v njem spočela željo za videnjem, pogoltnost pogleda in poželenje po vednosti.

Šele osamitev ene od *oblik iz ozadja* izstavi neko telo v mirovanju ali v gibanju. Ojačevalci kontrastov, ki so razmeščeni na mrežnici, cepijo svetlobne žarke, ki jih oddajajo predmeti, in vzpostavljajo gradacijo barv od črne preko sive do bele, predvsem pa na različno osvetljenih območjih s hitrimi potezami skicirajo obrise teles.⁹ Otrokovi vidni sistem povzame izmed različno osvetljenih območij predvsem tista s stalno osvetlitvijo, kar seveda terja najmanjši napor ob predelavi dražljajev, in ustvari povsem preprosto podobo, saj zanemari barvo in poudari zgolj obliko.

Človeškemu mladiču so – še predno se nauči prepoznavanja predmetov – dostopne zgolj oblike,¹⁰ katerih razsežnosti se z razdaljo nenehno spreminjajo.

Realna razsežnost predmetov je namreč otroku še neznana;¹¹ velikost predmetov se mu potemtakem lahko izkazuje kot spremenljiva ali celo pošastna, če so le-ti navdani s strahom ali mržnjo.

Zazrite se na primer v eno roko na razdalji 25 cm in v drugo na razdalji 60 cm; *velikost* obeh se vam izkazuje kot povsem enaka, čeravno sta *razsežnosti* podob na obeh mrežnicah neenaki.

»Ob odmikanju sveče od očesa je moč na manjšanje razsežnosti svetlobne podobe sklepati zgolj po upadanju stopnje bleščavosti.«

Leonardo da Vinci, Optika

Privajanje na različne razdalje in na globino je namreč dolgotrajen proces, ki ga spremljajo občasne fantazme neizmernosti – pri filmu povzete v pošastih kot na primer *King Kong* – ki pa ne izražajo le nesomernosti med otrokom in odraslim, temveč tudi tista nelagodna občutja, ki jih izzovejo predmeti zaznani iz bližine.

Mar ne gre ob nenehnem *stopnjevanju planov* v filmu¹² – kjer se razsežnosti predmetov spreminjajo do tiste mere, da jih oko nikakor ne more več umestiti na sprejemljivo razdaljo – za nekaj podobnega? Tako je v filmu izrazita bližina znamenje stopnjevanja napetosti oziroma dramatičnosti; ob stopnjevanju *velikega plana*, kjer je poljuben predmet tako rekoč v dosegu rok, pa ne gre zgolj za to, da je skopični točki, oziroma pozornemu očesu prikrita kaka podrobnost, temveč v prvi vrsti za to, da je pogled nehote¹³ privzet v povečavo – in prav v tem je njegov fascinum.

Nadaljujmo. Kako je moč dojeti prostor v celoti? Ko otrok shodi, zabodijo predmeti realno velikost (otipani predmeti se tako izmikajo halucinaciji). V ta namen pa je seveda neizogibno predpostaviti: 1. *načelo stalnosti* oziroma permanence predmetov in bitij v času – tj. 'istost biti' (*«mêmeté d'être»*), kot bi temu dejala Françoise Dolto –, kar pomeni, da tisto, kar se je vidu izmaknilo, biva še naprej v prostoru izven vidnega polja; 2. *načelo vzročnosti*, kar v prvi vrsti pomeni, da so učinki logične posledice določenih vzrokov; vse, kar vidimo, se namreč dogaja v nekem posledičnem zaporedju.

Pri ocenjevanju razdalje, v kateri so umeščeni predmeti, ki jih vidimo nekje v globini, so ključnega pomena naslednji činitelji: igra senc in odsevov, boljša ali slabša prosojnost ozračja, kakovost snovi in površina predmetov ter spomin na njihovo velikost ali na njihovo morebitno gibanje; le-ti nas oskrbijo z razločno zaznavo predmetov v globini in nam omogočijo zanesljiv dostop do njih. To pa seveda pomeni, da je *zaznava reliefa možna tudi zgolj z monokularnim, tj. enočesnim pogledom*.

Četrta predpostavka: prostor se konstruira ob odrekanju zgube realnega.

Pred skopično kastracijo ni nikakršne želje, ker pač ni manka-v-bitu. Z izvorno zgubo Realnega in nerazlikovane blaženosti je Označevalec 'zavbljen v mrežo' (*«appât-rets»*), mrežnico (*rétille*), mrežico (*reticule*) otrokovega pogleda; s tem je spočet greh spoznanja, ki mu otrok – ujet v želji Drugega – nikakor ne more ubežati. Konstrukcija prostora – prostora, ki ga želimo (in v katerem se giblje Drugi), prostora, ki ga strukturiramo (in v katerem se gibljemo sami) – je pod pritiskom novorojene želje predvsem urejevalna projekcija globine in obsega vidnega polja. Podoba, ki jo ustvari optični žarek, je predvsem podoba lastnega, tj. *prvega vzroka*: podoba izvirne zgube in nastopa Označevalca. Zdaj torej razumemo tisto »utripanje vzročnega, prvobitno rezo, ki zaznamuje, kako se je bitje prvič ujelo v mrežo želje.«¹⁴ Odslej je barva potlačena v korist oblik in obrisov. In kaj mi narekujejo predmeti, ki me ne vidijo in ki jih jaz vendarle gledam? Naravnava (*collimate/lat collimare, collineare*) pogled! Oko, ki je izročeno manku in želji, opazuje, gleda, požira in se *naravnava*: to pa vselej z akomodacijo, s konvergiranjem ter z zaznavo velikosti in razsežnosti predmetov, tj. z zaznavo varljivih geometrijskih črt, oziroma razpetih perspektivnih črt, ki konstruirajo globino in zasenčijo obarvan spomin.

II. Predstave

»... vsaka velika gmota projicira v daljavo svoje podobe, ki se lahko manjšajo v neskončnost.«

Leonardo da Vinci, Optika.

»Kjer glede manjšajočih se predmetov odpove presoja, nam priskoči na pomoč perspektiva.«

Leonardo da Vinci, Optika.

V Zahodni Evropi se v renesansi »umetnost povzpne na nivo znanosti«; *perspectiva artificialis* je – precej časa pred fotografskim objektivom – objektivirala izkustveno vidno (*perspectiva naturalis*). Brunelleschi na začetku Quattrocenta ponovno odkrije perspektivo: gre za osredinjenje neke neskončno razsežne prostorsosti – opisane po pravilih projekcijske geometrije – okrog poljubno izbranega gledišča. Nesklenjen prostor, skupno mesto srednjeveškega slikarstva, je nadomeščen s sistematičnim in že predkartezijanskim prostorom renesanse; predstavo potemtakem odslej usmerjajo bežišča (*les points de fuite*), ki se bližajo neskončnosti.

»V slikarstvu se perspektiva cepi na tri poglavitne dele: prvi del obravnava manjšanje razsežnosti teles na različnih razdaljah, drugi zadeva slabitev barv in tretji nezajenost oblik in obrisov na različnih razdaljah.«

Leonardo da Vinci, Optika.

Mar naj to pomeni, da se prostor tudi danes nujno konstituira po renesančnih perspektivnih normah? Ali drugače povedano: mar ni znal antični otrok, ki mu je bila *perspectiva artificialis* povsem neznan, prav tako spretno sestopiti po stopnicah, določiti predmetov v daljavi ali oceniti razdalje?

To v prvi vrsti pomeni, da je perspektivna predstava zgolj *sistem določanja prostora*; in to nedvomno bolj zanesljiv sistem kot ostali.

Nikakor ni naključno, da se je imenovani sistem določanja prostora pojavil prav v obdobju prve mednarodne blagovne menjave, oziroma v dobi velikih odkritij. Potreba po skrbnem kodificiranju tudi najbolj zavitega prostora (zemeljske oble) v obliki zemljevidov in načrtov (planisferij), s kar največjo natančnostjo in ob pomoči astronomije, je sovpadla z vzponom trgovskega stanu ob začetku njegovih zmagovitih osvajanj.¹⁵

Ta *sistem določanja* potemtakem reproducira zaviti prostor z razvlečenimi in zabrisanimi robovi (vidno polje) na ravninskem prostoru (*l'espace-plan*) z jasno določenimi robovi, ki – pravokoten kot okno odprto v svet – ustreza razdelani viziji očesa; nadalje: s tem ko ukinja neizostrenost, hkrati odpravi tudi akomodacijo in njeno nujno posledico, konvergenco. Imenovani sistem določanja tedaj vtisne globino v neko ravnino prav z razlikovanjem sicer nespremenljivih razsežnosti, ker se – kot kak kiklop – vselej zadovolji zgolj z monokularnim, enočesnim pogledom.

PER-SPICERE

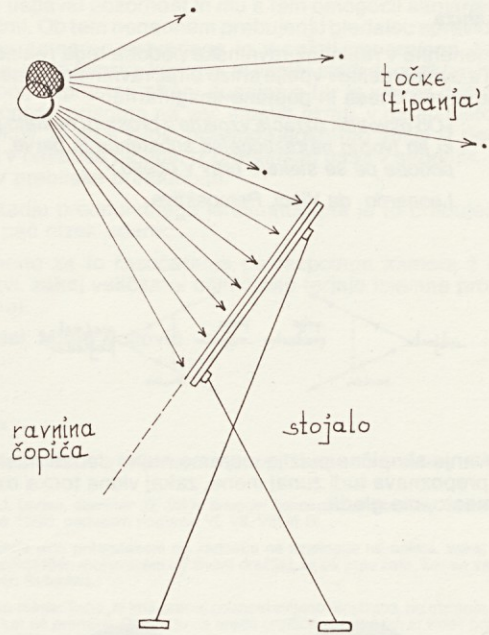
»Zakaj ni že antika napravila tega – na videz tako preprostega – kora, ki bi jo privedel do reza skopične piramide z zaslonom in – skladno s tem – do konstruiranja dejansko eksaktnega in sistematičnega prostora?« se sprašuje Panofsky.¹⁶

Predvsem zato, ker čut za prostor v antiki nikakor ni terjal sistematično urejenega prostora. Realnost je bila namreč neskljena. Dandanašnji pa *filmski rez* (*le découpage: delitev na kadre*) zadosti želji za videnjem in tisti mnogoterosti gledišč, ki jih je nekoč v sebi združevalo srednjeveško platno; kajti – kljub cepitvi zaslonov na več sočasnih ravnin (Godard) – ni nikakršnega izčrpnega oziroma vseobsegajočega gledišča, kjer bi se razkrajalo kajstvo (*quiddité*) stvari.

In vendar predstava slepi (*fascinira*).

Predstava najprej odloži pogled; delo je namreč že opravljeno. Slikar z nežnimi dotiki – saj dobesedno tipa s pogledom – sega po dozdvih, ki jih prinaša globina; nato pod čim manjšim kotom z drobnimi potezami čopiča polaga madež za madežem. Slikar, ki je tako postopno premaal svoje platno, je – s tem, da je vsak pogled spejal na skrbno odmerjeno potezo – oblikoval dano-v-videnje (*le donné-à-voir*). Po drugi strani pa filmar s kadriranjem razmejuje prostor, ki ga »objektiv« vpiše na filmski trak. (Dano-v-videnje se tako izmika iskanju pogleda...)

Predstava potemtakem s slepilom prikriva prav tisto, kar je sama izbrisala: s strogo statičnostjo slikarskega platna oziroma zaslonov odpravlja kortikalno reaferenco, tj. tisti indic, ki zagotavlja, da se nahajamo v realnem. S tem predstava podvaja postavbo (*la représentation surimpression la présentation*) in ohromi gledalčovo telo: ni namreč razloga, da bi obračali glavo, zakaj mesto pogleda se nahaja na nepremičnem platnu. Za sondiranje zaslonov nam tedaj preostane zgolj očesna trzavica (*nystagmus*), ki z vtisom realnosti (pri filmu) zlepi učinek Pogleda.¹⁵ Predstava nadalje odpravi binokularen, tj. dvoočesen pogled in deloma meglico (*le flou*), povsem pa



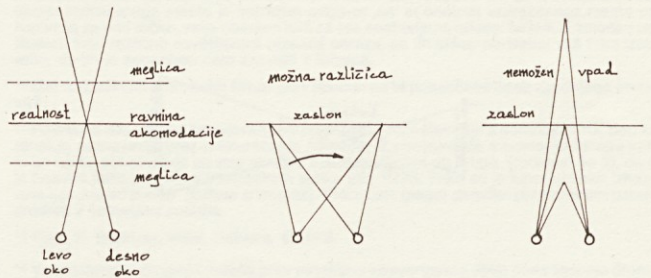
SLIKARJEVO OKO

zamrači pravila globinske akomodacije in naravnavanja. Zenica je povsem negibna, pogled zaslepljen: meglic in razdvojitvev, ki bi jih bilo treba izbrisati, ni več, zakaj zaslon je neprosojen in vsiljuje lastno globino.

(Brez te predstave oddaljevanja bi neskladnost predmetov v ospredju prerasla v povsem nerazločno gomazenje.)

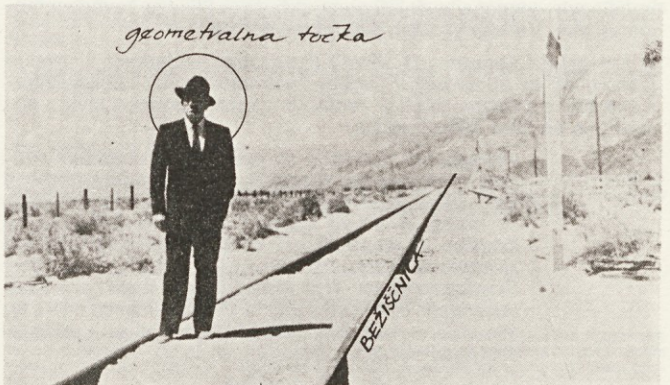
Prav tako si nikakor ne odrekamo biti zaslon tistega, kar nas gleda.

Skratka: tako pred sliko kot pred zaslonom je možno *zgolj naravnavanje tiste točke, kjer sliko oziroma zaslon gledam*:



ta točka pa seveda prenese večje število premen.

Pred-stavljajoče (slika, zaslon) z izdelano namišljeno razdaljo prikriva lastno nemoč, tj. odsotnost reliefa in globine. Bežišnice, ki uhajajo geometralni točki, se neskončno daleč izničijo v nezaznavni meglici. Geometralna točka¹⁸ pa je zgolj navidezno oko, ki iz ozadja slike reze za pristrženimi bežišnicami.



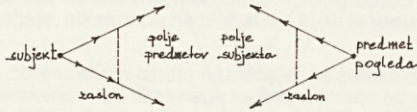
Slikar, ki odvzema s pogledom, lahko bežišče umesti kamorkoli: v središče ali na rob, lahko ga zastavi navpično, prečno ali celo izven svojega platna. »Objektivnost« fotografskega objektiva je tedaj prav v tem, da – zgolj z delovanjem svetlobnih žarkov – bežišče vselej umesti v polno središče podobe.

III. Izvirna shiza

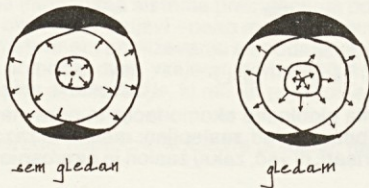
Sam sem nenehno v realnem; ravninska podoba tega realnega pa je v meni. Ta dvojna delitev vpelje shizo bitja: ravninska podoba namreč prestopi rob očesa in postane imaginarna.

»Ob osvetlitvi ozračja vznikne v prostoru nešteto podob, ki jih tvorijo najrazličnejše substance in barve. Vse te podobe pa se stekajo prav v očesu.«

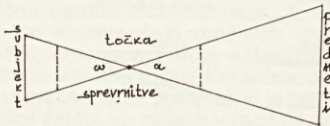
Leonardo da Vinci, *Perspektive*.



Za razumevanje skopične pulzije moramo nujno dodati naslednje: pogled se prepozna tudi zunaj mene, zakaj vidna točka oziroma skopično mesto, me gleda.



Pogled nastopa tedaj v dvojnem pomenu: 'gledam' in 'sem gledan'.



To pa je seveda odvisno od moje umestitve v α ali v ω , tj. prav od točke sprevrnitve (*point de bascule*), ki jo pred zrcalom vselej zaznam kot spremenljivo. Ta nihajoča in minljiva sprevrnitev pa se vselej izvrši ob rezki asimptoti vektorja pogleda, ki meri v nasprotno stran.

»Nisem preprosto to točkoli bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je mogoče dojeti perspektivo ... Slika je seveda v mojem očesu. Vendar pa sem jaz, jaz sem v sliki.«¹⁹

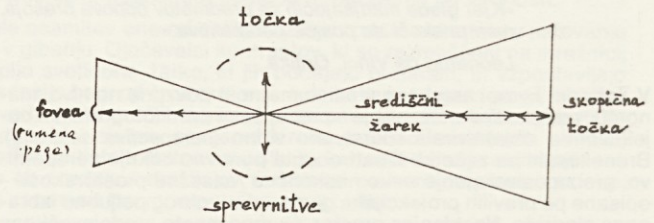
In kaj pravi Leonardo da Vinci? Predvsem naslednje: 1. realno (*zunanost*) se sprevača v podobo (*notranost*) preko neke simetrijske točke (*očesne leče*); 2. realno in njegova podoba bivata sočasno in se med sabo mešata.

»Perspektiva uporablja za razdaljo dve nasprotni piramidi; medtem ko je vrh prve piramide v očesu in njena osnovnica na obzorju, pa ima druga piramida osnovnico ob očesu in vrh na obzorju. Prva piramida meri na množstvo in zaobseže nek celovit izsek polja oziroma skupek vseh tistih predmetov, ki se nahajajo pred očmi. Število predmetov, ki jih je moč zaznati v tem zevu, z oddaljenostjo od očesa narašča. Druga piramida pa – v istem polju – meri na neko podrobnost, ki se z oddaljenostjo od očesa manjša.«

Leonardo da Vinci, *Perspektive*

Bežišče naravne perspektive je potemtakem sled očesa (bodisi očesa, ki me gleda, bodisi očesa, ki poraja moj pogled). Kjer trči svetloba ob stvari, predmete ali ob kakršnokoli drugo oviro, se tisto, kar sama posreduje, povsem razblini. Prav nasprotno pa je svetloba, ki je prodrla v oko – s pomočjo tistega usodnega obrata na spre-

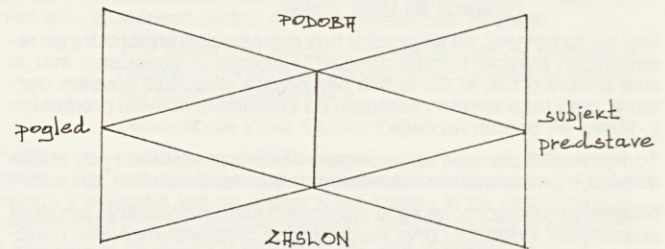
vnitveni točki, ki ga izpelje optični sistem – zajeta v obliki podobe. Optično središče očesne leče je hkrati začetna točka α in mesto ω pogleda; to pa vselej zato, ker prav optično središče prevaja in usmerja vidno prenico od predmeta do očesa in od očesa do rumene pege, tj. do tiste čutne točke, ki zaznava ozko usmerjeno videnje.



»Zakaj piramidni premici, ki izhajata iz očes, koničasto sovpadeta prav na opazovanem predmetu? Kako opazovani predmeti v očesu oblikujejo piramido? Kako je moč z dvema očesoma oblikovati eno samo piramido?«

Leonardo da Vinci, *Zvezki*.

S tem pa smo se že povsem približali lacanovski shemi.²⁰



»Trikotnika se tu pokrivata, kot se tudi res pokrivata pri delovanju skopičnega registra.«

Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*.

Rečeno je bilo, da se svetloba – z izjemo tiste točke, kjer zadene ob oko, tj. tiste točke, kjer se *konvergenčno uvesi*, kar nikakor ni znamenljivo²¹ – širi premočrtno.

Ozek prehod v zenici, skozi katerega prodirajo zgoščeni svetlobni žarki v zatemnjen prostor, skrči celovitost sveta v majceno, povsem neznamno podobo v globini očesa, kar mi seveda neizmerno ugaja. Zdaj torej vidimo, v čem je zvijačnost očesa.

Tako brččas vsi svetlobni žarki konvergirajo prav v mojem očesu in jaz sam sem središče vidnega sveta. *Imaginarno* torej sam vsebujem celoten prostor: jaz sam sem univerzum.

Vendar pa se hkrati zavedam tudi dejstva, da svetlobni žarki prodirajo v vseh smereh, da se torej na sleherni točki v prostoru razhajajo: jaz sam sem potemtakem – s svojo zenico – zgolj ena teh točk, ki prestrezajo svetlobne žarke. Oko zatorej le ni tako zvijačno, kot bi se morda zdelo na prvi pogled.

Gledajo me od vsepovsod, sam pa vidim zgolj z ene točke. Od tod tudi fantazma popolnega, absolutnega bitja oziroma vsevidca (*omnivoyeur*), ki bi bil lahko povsod naenkrat in bi obenem videl vse.

»Ta želja po moči, ki obseda človeka in premaguje sleherni razdaljo«,²² je pri otroku preusmerjena na neko vrhovno bitje: na mater, zakaj otrok, ki je v neizmerni prostranosti povsem izgubljen, ki je v lastni nemoči priklenjen na zibko, prav ob materi, ki sama zaobsega celoten prostor, ki izgineva in se vrača, meri lastno nemoč in 'prijetno' odvisnost.

»V ozračju kot celoti, kot tudi v vsakem izmed njegovih delov, je brez števila podob vseh tistih teles, ki so vsebovana v prostoru.«

Leonardo da Vinci, *Zvezki*.

Konvergenčno uvešanje je razpeto med dvema ekstremoma: če gledam, tedaj zvedem celoten prostor na eno samo točko, ki ga zaobseže v celoti, tj. na točko, s katere je možna pozaba, da sem tudi sam lahko viden; če sem gledan, tedaj sem – s pomočjo neke vseobsegajoče instance – lahko viden od vsepovsod, zakaj skopična pulzija je – kot smo videli – vselej dvosmerna.

Navzlic temu pa obstoji neko mesto, kjer se *konvergenčno uvešanje* izniči, izpahne. To mesto predstavlja prav os optičnega sistema, zakaj središčni žarki, ki jih dozdevno oddaja sama vidna točka, se namreč izmaknejo sleherni modifikaciji; vse, kar posredujejo ti žarki, prispe v globino očesa, tj. do *rumene pege*, premočrtno in povsem nepopačeno.

Ta vizirna črta, ki vzdržuje vse ostale, predstavlja nekonvergentno v konvergentnem oziroma resnico obdano s konvergenčnimi uves-

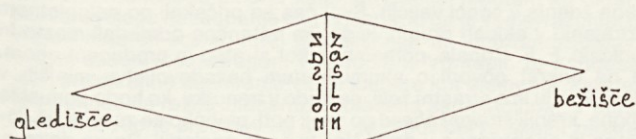
ki. *Bežišče*, kjer se razlike izničijo v neskončnosti, pa na skrajnem obrobju imaginarne funkcije predstavlja sled oziroma sidrišče subjekta. Kaj tedaj – ob navzkrižnih pogledih, ko me nekdo pogleda naravnost v oči – preostane od tiste zvičajne perspektive? Mar nista bitiji ob srečanju pogledov, ko mišljenje povsem onemi, zaslepljeni?

Pri filmu pa je prevara prav v naslednjem: gre namreč za to, da vidimo, ne da bi bili tudi sami videni, da gledamo, ne da bi bili tudi samo gledani; gre torej za to, da se povsem predamo potovanju kamere in vse zazrto privzamemo brez kakršnihkoli zadržkov.

S tem, ko se gledalec *poistoveti s pogledom kamere*, za katerega se zdi, da ne pozna prekinitev in da s pomočjo perspektive, osrediščene okrog 'objektivne' geometralne točke, obvladuje celoten prostor, se hkrati umesti na stališče subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve, tj. na stališče vsemogočnega vidca, ki je – kot v sanjah – ves predan predstavljajočim se podobam. Tisto, kar pri semiologih nastopa kot pripovedna instanca, bomo torej sami označili kot željo po spancu, po sanjah, kot popolno lenobnost ali kot oblaček čustev.

Fantazma vsevidnosti in izvenčasovnosti se pri filmu izpolni v sovisni, razumljivi in verjetni pripovedi (le-ta je vselej urejena z neke 'instance', ki pa jo zlahka pozabimo); prav v tem se fantazma vsevidnosti razlikuje od sanjskih spodsrljajev in fantazij ter oniričnih anamorfoz.

Vsak morebiten pogled z zaslona, ki bi utegnil izničiti ta presežek oziroma hipostazo videnja, je torej potrebno preprečiti; s tem namreč odpravimo sleherno možnost tiste zaznave, ki bi nas navdala z mislijo, da smo tudi sami gledani.



Kaj torej gledalec išče na zaslonu? Prav poglede, kjer bi lahko prevaral lastno oko; toda to, kar najde, so vselej pogledi, ki ga ne gledajo. S tem, ko poskuša v vsaki točki zaslona izslediti pogled, gledalec pozabi, da ima pred sabo dejansko le zamejen pravokotnik. Igralci, ki so sicer 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.²³

»Takšna je prava zavist. Subjekt zaradi nje prebledi, a pred čim? – pred podobo popolnosti, ki se zapira, in pred tem, da je *petit a*, ločeni a, na katerega se obeša, lahko za drugega posest, ki prinaša zadovoljstvo.«²⁴

Prav na tem mestu se srečata igralec in čarodej; oba namreč prikrivata prevar tako, da premestita pogled v napačno, tj. v pravo smer.

Kot pogost problem režije se tako izkazuje prav umeščanje tistega razmika (*créneau*) med nastopajočimi, ki gledalčevemu pogledu odstre pot do igralčevih oči in obraza, zakaj vsako zakritje igralčevega pogleda – na primer z oviro v srednjem planu – povzroči zalom v samem dojetju, ki kajpada terja miselno predelavo; vsled tega tudi izmenjave pogledov med igralci – v istem planu ali iz enega v drugi plan – nikakor ne velja prepustiti naključju.

Šele ob montaži se v celoti zavemo pomena *spoja pogledov*, ki – kot zleпка (*collure*) kadrov – poveže diskontinuirane prostore in gledališča v sklenjen čas.²⁵

Subjekt – zajet v pogledu – kloni pred zazrtim, ki je uokvirjeno na filmu. To zazrtje Drugega vpelje preteklost v sedanost predstave. Ob zavrnitvi Zdrtega pa se gledalec umesti nad (*en super-position*) predhoden pogled in se povsem ukloni za ceno uživanja.

Toda, če še tako nepomembna nastopajoča oseba iz obrobja podobe upre svoj pogled v objektiv, tj. v gledalca, tedaj je celoten dispozitiv preluknjana, filmska realnost pa preti, da bo – s pomočjo tega novonastalega bežišča, tj. pogleda-v-kamero²⁶ – ubežala.

Pogled-v-kamero namreč spreverne asimptoto dispozitiva: 'gledam', ne da bi bil tudi sam viden, se tako s pomočjo nekega nepristnega, predstavljenega pregleda prevesi v 'gledan sem'. Mesto subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve', oziroma mesto vsevidca, na katerega se je ob primarnem poistovetenju s pogledom kamere²⁷ nevede umestil gledalec, je odslej spodneseno; pogled igralca v kamero je bil namreč izzvan z nekim predhodnim pogledom Drugega, zakaj povsem jasno je, da igralec s pogledom ne meri na gledalca, temveč prav na sam dispozitiv.

Z vdorom tega vselej predhajajočega pogleda se vsak naknaden gledalčev pogled izkaže kot pogled nemočnega Subjekta, ki ga je prevaral prav tisti reprezentacijski sistem, ki je v začetku obetal, da

mu bo uspal pozornost in mu s tem omogočil sanjarjenje z odprtimi očmi. Ob tem nenadnem prebujenju gledalec sprevidi, da je bila podoba namerno ustvarjena in v celoti ponarejena, ter obenem spozna, da je filmska kamera, ki vselej sledi dogodkom in beleži tudi najbolj neprijetne strani dogajanja ter je v svoji demonični vse-navzočnosti prisotna na več mestih *hkrati*, v rokah čisto navadnih smrtnikov, ki se s svojo opremo neokretno selijo iz bednih predmestij v najlepše palače, iz preteklega časa v sedanjik, iz reminiscenc v prebliske prihodnosti.

In v ozadju predmestnega kinematografa je to prebujenje za gledalca pač nizek udarec...

V zameno za to razočaranje pa razpolaga kamera z ogromnimi sredstvi, zakaj veličastni učinki pač terjajo izjemne proračune (in obratno).

prevedel: **Miran Božovič**

Opombe:

¹ Glej R. A. Spitz, *De la naissance à la parole*, Presses Universitaires de France, str. 82 in nastl.

² Prim. J. Lacan, *Seminar XI, Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, pedvsem poglavja VI, VII, VIII in IX.

³ Za dojetje vida potemtakem ne zadošča ne fiziologija ne optika, zakaj vid nikakor ni zgolj geometrični mehanizem ali živčni dražljaj; to pa prav zato, ker se vselej umešča v ekonomijo Subjekta.

⁴ Tako na primer žaba, ki ima precej poenostavljeno mrežnico, ne oblikuje podob in 'vidi' le tisto, kar se premika. Denite jo na sredo grgišča mrtvih muh in videli boste, da bo tudi sama poginila od lakote.

⁵ Prim. Y. Le Grand, *L'optique physiologique*; delo precej izčrpno obravnava teorijo reference.

⁶ Zaznava nepreznaja ali sproščanja očesnih mišic je vselej le polzavedna, zakaj vpetost očesa v očesnih mišicah je razmeroma rahla. V primerjavi s tako rekoč samodejnim premikanjem oči pa predstavlja vsak obrat glave znatno močnejši dražljaj za zavest. Pred zaslonom, kjer so na delu zgolj šibki očesni trzljaji, je obračanje glave povsem nepotrebno.

⁷ Gre za tisti skupek zaznav, ki jih proizvedejo mišični premiki; te zaznave se kopijo v posebnih zbirnih celicah. V našem primeru gre seveda za premike očesno-gibalnih mišic.

⁸ Ob izostanku naravnalnega prilagajanja se vsi predmeti izkazujejo kot zamegljeni, neizoblikovani in nepredstavljeni. Prim. J. L. Schefer, *Les Couleurs renversées, la buée*, Cahiers, št. 230.

⁹ Neposredno pod mrežničnim mozaikom je skupek celic, ki tvorijo nekakšno vdoravno mrežo. Ta mreža, ki deluje kot ojačevalec kontrastov, oblikuje obrise teles tistega kota, kjer se stikajo različno osvetljena območja. Na ravni ganglijskih celic so na dražljaje možni naslednji odgovori: 'on', 'off' in, 'on-off' (po Granitu). Če svetlobna točka vzdraži mrežnico, se na njej dejansko oblikuje kot črta, nit ipd. (odgovor, 'on-off'); v neposrednem okolju vzdraženega mesta je ustrezen odgovor 'on' in onstran vzdraženega mesta 'off'. Kar velja za eno točko, velja obenem tudi za vsa sestavljena telesa: če laik ni zmožen razlikovati med različno osvetljenimi območji obraza, pa jih slikar-portretist vidi tako izstreneno, da jih je sposoben celo zamejiti z ločnico.

¹⁰ Mar ni fascinum črno-belih filmov prav spomin na te pozabljene čase zgodnjega otroštva?

¹¹ Poznamo dva načina ocenjevanja *razsežnosti*: 1. ocenjevanje s pomočjo kota, pod katerim jo zaznavamo brez premeščanja pogleda; 2. ocenjevanje s pomočjo tistega kota, ki ga opiše pot pogleda od ene skrajne točke predmeta do druge. Dodajmo še to, da se je beseda *taille* pojavila v francoskem jeziku leta 1223. Tako se je kiparjem oko izkazovalo kot *'krojač podob' (tailleur d'images)*. Francoski glagol *détailler* potemtakem pomeni *prodrati v notranjost podobe*.

¹² Prim. P. Bonitzer, *Voici*, Cahiers, št. 273.

¹³ V vsakdanjem življenju določa prav natančna konvergenca obeh oces stopnjo dramatičnosti in osrediščenje (*focalisation*) pogleda. V filmu ji neposredno ustreza 'velikost' planov.

¹⁴ J. Lacan, o. c., str. 105.

¹⁵ Kot v svojem delu *De architectura libri X* poroča Vitruvij, je bilo perspektivno načrtovanje dejansko opravljeno pred gradnjo že od 1. stoletja pr. n. št.

¹⁶ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Ed. de Minuit.

¹⁷ Ob poljubnem prizoru ali podobi je moč potovanju pogleda, ki preiskuje, se obotavlja in se vedno znova vrača na nekatere podrobnosti, slediti s posebno pripravo, tj. z okulometrom.

¹⁸ Videli bomo, da gre v osnovi prav za optično središče očesne leče oziroma fotografiskega objektiva.

¹⁹ J. Lacan, o. c., str. 129.

²⁰ J. Lacan, o. c., str. 142.

²¹ »In zakaj je narava ustvarila konveksno, tj. izbočeno zenico? V prvi vrsti zato, ker so pri izbočeni zenici koti, pod katerimi prodirajo podobe predmetov v oko, neprimerno obsežnejši od kotov pri morebitni neizbočeni zenici.« Leonardo da Vinci, Zvezki, str. 201.

²² E. Panofsky, o. c., str. 160.

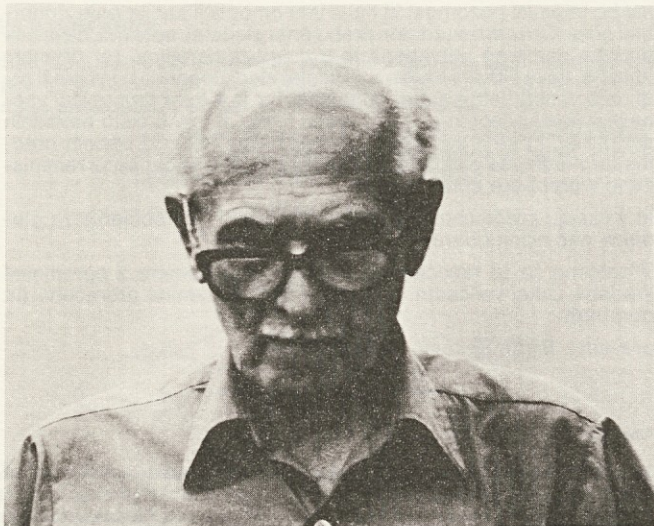
²³ Kot na primer v gledališču, kjer je pogled v gledalca dovoljen.

²⁴ V tem citatu kot *objet* nastopa kajpada prav pogled.

²⁵ *Spodletela montaža* je potemtakem sleherna montaža, ki ji ne uspe vpisati iluzije neke kontinuiranosti in obenem izbrisati diskontinuiranosti samega snemanja. (V mislih imam seveda predvsem klasične, tj. narativne filme, ki so najpogosteje na televizijskem sporedu.)

²⁶ Prim. P. Bonitzer, *Les deux regards*, Cahiers, št. 275.

²⁷ Gledalec se potemtakem samovoljno umešča na stališče subjekta izjave. Ob pozabi filmskega reza oziroma filmske montaže se namreč pretvarja, da verjame fudi v sklenjenost tistih v preletu, na en mah posnetih prizorov. Od tod tudi mogočnost, pripisana temu značajnemu, preletujočemu pogledu.



Dejavnost filmskega teoretika in praktika Slavka Vorkapića, profesorja na Univerzi Južne Kalifornije v Los Angelesu in na Akademiji za gledališče in film v Beogradu, filmskega avtorja in pomembnega strokovnjaka za montažo v Hollywoodu, je še vedno neraziskana in strokovni filmski javnosti skorajda neznan, čeprav ga imajo v Ameriki danes za »legendarnega Vorkapića, največjega teoretika po Eisensteinu« (Lou Stoumen) ali za »velikega učitelja filma« (Jonas Mekas). Na komemoraciji ob njegovi smrti je 2. marca 1977 govoril Frank Capra, režiser, v čigar filmih je naredil Vorkapić najboljše montažne sekvence: »Vorki hvala ti«, je rekel Capra. »Občudujem te in spoštujem tvoj velikanski prispevek k filmu... V film si vnesel nekaj novega, nekaj domišljjskega: magijo, ki je reševala slabe filme in povzdignila dobre. Iz osebne izkušnje vem, koliko novega si vnesel v moje filme. Rad te imam kot velikega umetnika. Naj živi tvoj spomin!«

Slavko Vorkapić se je rodil 17. marca 1894 v vasi Dobrinici pri Rumi. V Beogradu, Budimpešti in Parizu je študiral slikarstvo, v letih od 1916 do 1921 pa je videl Griffithove in Chaplinove filme in se odločil popolnoma posvetiti novi umetnosti. V Ameriko je odšel leta 1920, v Hollywood pa je prispel leta 1921. Je avtor prvega ameriškega eksperimentalnega filma Življenje in smrt hollywoodskega statista št. 9413, zatem pa vrste kratkih in dolgometražnih filmov ter montažnih sekvenc v filmih drugih avtorjev. V času od leta 1930 do 1940 je bil najbolj znan strokovnjak za montažne učinke. Pod vplivom gestalt-psihologije se je pričel ukvarjati s teorijo filma in prva predavanja v Hollywoodu je imel že leta 1926. Po vrsti teoretičnih člankov in predavanj je sprejel mesto profesorja na Univerzi Južne Kalifornije v Los Angelesu, kjer je bil vodja filmskega oddelka do leta 1951.

Leta 1952 je na povabilo ministrstva za kulturo in prosveto prišel v Jugoslavijo in postal profesor na šole ustanovljeni Akademiji za gledališče in film v Beogradu. Kot svetovalec v »Avla-filmu« je sodeloval pri ustvarjanju številnih domačih filmov.

Po osmih letih v Jugoslaviji se je Vorkapić vrnil v ZDA in nadaljeval s svojim teoretičnim delom. Pozimi leta 1965 je imel v newyorškem Muzeju moderne umetnosti ciklus predavanj »Vizualna narava filmskega medija«, ki so mu prinesla slavo »velikega učitelja«. Do smrti je predaval v New Yorku, Princetonu, Washingtonu, Los Angelesu in Hollywoodu. Pomlad leta 1969 se je znova vrnil v Jugoslavijo in predaval na beograjski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Umrli je 20. oktobra 1976 na sinovem posestvu v Španiji.

Je eden redkih Jugoslovanov, katerih ime je najti v vseh svetovnih filmskih enciklopedijah.

esej

Vorkapić in novi Hollywood

Božidar Zečević

Pogosto se pozablja na dejstvo, da so mnogi akterji »novega Hollywooda« – pod tem pa se pogojno razume konglomeracija piscev, režiserjev in snemalcev, ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih vrnila Hollywoodu omajan ugled – do možnosti preobrata prišli šele v poznih srednjih letih in je bil mogoč le kot posledica vztrajnega zdenja v senci veličin. Svoj čas so pričakali po dolgoletnem vztrajanju v ekipah drugih, ki so jim natančno odmerjali mesto in funkcijo. F. F. Copola, pomemben kot strateg in producent upora, je ne enkrat govoril o akumuliranem nezadovoljstvu mlajših v Hollywoodu in o strastni želji, da bodo v trenutku, ko bodo popustile sponde, krenili *straight ahead* po svoji poti, globoko se zavedajoč dobrega in anahronega v dediščini, ki so jo nasledili. Drugo dejstvo, ki je pogosto spregledano, je, da največji del »novega Hollywooda« izvira iz filmskih šol, to je, da predstavlja prve generacije filmarjev, ki so se od začetka šolali za film in zato končali ustrezne fakultete. Tretje pomembno dejstvo v tem kontekstu je, da jih večina prihaja iz dveh najuglednejših filmskih šol v Kaliforniji: filmskega oddelka Univerze Južne Kalifornije (USC) in Univerze Kalifornije v Los Angelesu (UCLA). V tej indukciji dejstev se bomo ustavili ob podatku, da je v razponu dvajsetih let profesor Slavko Vorkapić postavil temelje filmskim tečajem ene in druge šole in da velik del pouka na teh šolah še danes poteka po njegovih načrtih v skladu z osnovnimi načeli, ki jih je sam elaboriral in ki nimajo primere v sodobni filmski teoriji.

V luči teh dejstev je treba imeti pred očmi, da je Vorkapić pričel z ostro kritiko zadržanih hollywoodskih shem že mnogo pred letom 1949 (ko je prišel na čelo filmskega oddelka USC), da je tribuno filmske šole pogosto uporabljal, da je akumulirano nezadovoljstvo svojih slušateljev obrnil v smeri sprememb in da so akterji »novega Hollywooda« ali njegovi dijaki ali dijaki njegovih dijakov ali pa njegovi strastni poslušalci. Snemalec Conrad Hall je ob profesorjevi smrti leta 1976 pričal, kako je Vorkapić izvršil velikanski vpliv na generacije mladih filmarjev in da je vpliv njegovih teoretičnih postavk čutili šele danes, ko predstavljajo njegovi bivši študenti elito »novega Hollywooda«.

Ob tej priložnosti si bomo pogledali tri elemente tega vpliva.

Vizualno polje in visceralni učinek

V svoji knjigi »Novi Hollywood« filmski kritik Eksel Madsen upravičeno poudarja, da je bil eden udarnih elementov spremembe drugačno razumevanje vloge filmskega snemalca od tiste, ki jo je imel v klasični hollywoodski shemi. Do tega radikalnega preobrata je prišlo s porastom samostojnega deleža snemalca pri sestavljanju filma. »Današnji filmi so praznik za oči« pravi Madsen, »novi gledalci pa se čudijo učinku kamere. Zraščajo se z zbledelo sepia-fotografijo Vilmosa Zsigmonda v filmu *Kockar in prostitutka* (Mc Cabe and Mrs. Miller) Roberta Altmana, napeti so skupaj z njegovimi bujnimi toda zloveščimi pejzaži reke v *Osvobajanju* (Deliverance) Johna Boormana in jezdijo skozi absurdno Ameriko po neskončnih avtocestah v *Texas-expressu* (Sugrland Express) Stevena Spielberga. *Goli v sedlu* (Easy Rider) Denisa Hopperja, *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces) Boba Rafelsona, *Papirnat mesec* (Paper Moon) Petra Bogdanoviča in *Hollywoodski frizer* (Shampoo) Halla Ashbyja dolgujejo mnogo svoje fame Laszlu Kovaczu, medtem ko se ima film »*Butch Cassidy in Sundance Kid*« (»Butch Cassidy and the Sundance Kid«) Georga Roya Hilla za svoj vizualni učinek zahvaliti preekspozirani in sestradani kolorografiji Conrada Halla. Danes je filmski snemalec nosilec glavne vloge, enakopraven z igralsko zvezdo. Prednost ima oseba, katere *videnje* je izraženo z več originalnosti, z boljšo kompozicijo in točnejšim planiranjem hitrega delovanja osebnosti, ki snema v trenutku, v katerem se dogaja vse hkrati, člo-

vek, ki raziskuje nove ideje in daje sliki ton in življenje. Kamerman – snemalec ali direktor fotografije – igra glavno vlogo diametralno nasprotno tisti, ki mu je bila dodeljena v klasičnem Hollywoodu . . . Danes je *pogled filma* del njegove zavesti in visceralnega izkustva v trenutku, v katerem dominira na ekranu . . . Snemalec je nova kult-figura . . . Vzpon četvorke vodilnih hollywoodskih snemalcev Conrada (Connie) Halla, Haskella Wexlerja, Lazslo Kovacza in Vilmosa Zsigmonda je bila pravzaprav linija, ki je rušila arhaična pravila profesije.

Conrad Hall prihaja iz Vorkapičevega razreda na USC in tam so ga imeli za enega najbolj nadarjenih slušateljev »starega mojstra«. Lazslo Kovacz »skromen, kar zadeva njegov prispevek«, ni študiral v Ameriki, toda priznava, da se je »največ naučil od Halla in Hallovega »razrednega kolega« z USC Williama Frakerja«, Vorkapičevega ljubljenca. Zsigmond je poslušal Vorkapičeva javna predavanja v Westwoodu, ki jih je organizirala UCLA. Vsi štirje se odlično razumejo, ko gre za osnovne principe njihovega dela in njihove vloge pri končnem vcelotenju filma.

V Madsenovi eksplikaciji nove vloge snemalca (do katere je po lastnih besedah prišel skozi razgovor z omenjeno četvorko) je mogoče takoj prepoznati nekatere ključne Vorkapičeve postavke.

Prvič so priljubljeno Vorkapičevo publiko sestavljali prej snemalci kot režiserji. On jih je, v skladu s priznanim hollywoodskim pravilom, vselej imenoval »kinematografisti« (»cinematographers«), kar ni pomenilo le običajnega »snemalec«, temveč je imel v Vorkapičevem registru pojmov vselej dodatno konotacijo: »ustvarjalec kinematografije«. V tem smislu je vselej tudi delal distinkcijo, pri čemer je dajal prednost prav ustvarjalnem delu snemalca, katerega je imel za vrhunskega akterja kinematografije, medtem ko hkrati ni skrival svojega nezaupanja do režiserja, ki ga je vselej razumel prej v sferi *mise-en-scene*, torej gledališkega ali »fotodramskega«. S svojim sodelavcem Gregom Tolandom je Vorkapič že v tridesetih letih insistiral na definiranju vloge kamere kot elementa, kateremu je v odnosu na režijo imanentna določena samostojnost. V štiridesetih letih, ko je predaval na USC, je predvidel radikalni zaokret v osamosvajanju »kinematografistov«: »Od vas pričakujem, da afirmirate umetnost giba,« je govoril, »do tega pa boste prišli le s proučevanjem osnovnih principov svojega medija«. (Njegovi učenci snemalci se danes ne podpisujejo kot kamermeni ali direktorji fo-

tografije, temveč kot »Conrad Hall, cinematographer«, s čimer se jasno implicira dodatni pomen, na katerem je insistiral Vorkapič.)

Med »osnovnimi principi medija« je Vorkapič prvi v svetu teorije filma govoril o pomenih vizualnega polja («visual field»), kar ima vsekakor pred očmi Madsen v svojem pledoajeju o snemalcih (»a look of the film«). S tem, da je prevzel termin »vizualno polje« od psihologa Jamesa Gibsona, mu je Vorkapič določil fundamentalni teoretični pomen v odnosu na »vizualni svet« z ene in »filmsko sliko« z druge strani. V praktičnem smislu je Vorkapič trdil, da sta »vizualno polje« in »filmska slika« v neposredni zvezi, da je druga odvisna od prve v spajanju odbranega in posnetega prizora ali, kot bi rekli filmologi, v graditvi posredništva med profilmskim in filmskim. To bi enostavnije rečeno pomenilo, da bosta oblika in vsebina filmske slike, njena pojavnost in izraznost vselej odvisni od sposobnosti in talenta tistega, ki to sliko prvi oblikuje, tj. da bo imel individualni občutek vidljivega sveta neposreden vpliv na izbiro, organizacijo in kompozicijo »vizualnega polja«, iz česar bo nujno izšla povsem posebna filmska slika, čitljiva na ravni individualnega koda. In ker »vizualno polje« najprej organizira snemalec ne pa režiser, se individualni kod čita prej in lažje kot pa kasnejša organizacija v sferi režije, zato pripada snemalcu določen »iux primae noctis« pri skupnem oblikovanju. Zato verjetno tudi Madsen in velika četvorica insistirajo na »originalnosti« in »individualnosti« kamere, pri čemer se sklicujejo na pravico, ki izhaja iz tega.

Drugič, Madsen spravlja v neposredno zvezo s pojmom »pogled filma« tudi pojem »visceralnega učinka«, kar ni niti najmanj slučajno. Tudi ta termin je uvedel Vorkapič in oba postavil v poseben odnos, na katerega opozarja Madsen (celo poglavje o snemalcih »novega Hollywooda« je imenoval »Visceral Impact«). V Vorkapičevi razlagi tega termina pomeni celotni psihosomatski, sintetični odgovor gledalca na učinek slike, torej ne le na »response« optičnih in slušnih živcev in mišic, temveč na celotni človekov senzomotorni in muskularni aparat. Če je točno, da izvira filmska slika predvsem iz posebej organiziranega vidnega polja snemalca in njegovih zavestnih namenov, kar zadeva uporabo omejenih in posebej odbranih fotografskih sredstev (objektiv, filtri, umetni in naravni svetlobni viri, blende, laboratorijski postopki), potem se jasno vrši prvi visceralni učinek sama filmska slika in to skozi nize *svojih* distinktivnih lastnosti. Te lastnosti so distinktivne v odnosu na druge elemente fil-



Osvobajanje, režija John Boorman, snemalec Vilmos Zsigmond

Papirnat mesec,
režija Peter Bogdanovich,
snemalec Laszlo Kovacz



Willie Boy,
režija Abraham L. Polonsky,
snemalec Conrad Hall



ma, posebej na zgodbo (čitaj: scenarij) in ovitek celotnega vcelotnega (čitaj: režijo), pri čemer se razpoznavata tudi nova, samostojna vloga kamere v smislu, v kakršnem je zadevo videl Vorkapić: »Celuloidni trak se uporablja v glavnem za pripovedovanje zgodbe, za iznašanje argumentov ali prenos neke ideje ali proizvoda. Obsedeni z zgodbo, argumentom, idejo, se ne zavedamo sredstev, ki so nas do tega pripeljala. Ovitvi »v narkotično senco samega filma«, ne utegnemo opaziti, kako vse te stvari ne prihajajo le skozi očesne živce in mišice, temveč skozi celotni živčni sistem vsega telesa.«

Ustvarjalna vloga kamere je bila tako promovirana na novo stopnjo s priznanjem dejstva, da zmore sama vršiti neposredni visceralni učinek, da ga je mogoče na ravni analize distingvirati od drugih, sorodnih, toda prav tako samostojnih elementov. Kaže, da prav v tem Hall in družčina najdejo drugi teoretični argument za svojo »cinematography«. (Slični deleži je izbral Vorkapić tudi ustvarjalni montaži – »montage« – za razliko od funkcionalne podrejenosti »navadne montaže« – »continuity cutting« ali »editing«).

Z Vorkapićevo pomočjo je »nova zvezda«, snemalec, končno prišel do mesta, ki mu je že zdavnaj pripadalo: vsem individualnim, ustvarjalnim in profesionalnim je dodan tudi jasen *teoretični* argument.

Redukcija barve

Ta dogodek je imel vrsto velikih posledic, intervencij čisto snemalske narave, ki pa so se povsem jasno razpoznavale na ravni finalnega proizvoda in mu dajale poseben ton.

Ena od njih je bila tudi snemalska redukcija barve.

Že v času prvega navdušenja nad barvnim filmom je Vorkapić opozarjal na negativne učinke »polnega kolorja«, kakršen je dominiral vse do konca šestdesetih let. Norost jarkih barv, katere so omogočale prve formule Eastman-Kodaka »in »Technicolora«, je imel vselej za neumerjeno in nestvarno pisanost, nasprotno sami naravi filma. Vorkapićeva rezerva je izhajala iz njegovega občutenja filma kot izraza stvarnosti. Podobno kot Eisenstein in Arnheim je menil, da koloristični svet filma le redko ali nikoli ne korespondira z barvami v stvarnosti (do katere sicer Vorkapić pravzaprav ni bilo kaj dosti, razen če ni bila v funkciji filmske poezije, kar je v propoziciji zaobjemalo le stvarne, očigledne – »actual« – kretnje in oblike). Vorkapić je nasprotno vedel, da je gradient barve odvisen od tiste »individualnosti«, ki jo je vezal na »vizualno polje«, in da se v zavesti opazovalca njihovo število vselej perceptivno reducira na določen tip tonalnosti. »Polni kolor« ni bil »actual«, kakor je Vorkapić sugeriral v svojih predavanjih v New Yorku leta 1965.

Osebnost je imel mnogo raje črno-beli svet. Ni slučaj, da je Vorkapić vsega dvakrat v življenju delal z barvo (montažne sekvence za filme *Ljubimci*, *Sweethearts*), W. S. Van Dykea in *Devica Orleanska* (Joan of Arc), Victorja Fleminga in da je posnel vse svoje filme v črno-beli tehniki celo tedaj, ko je kolor že dosegel svoje tehnološke prednosti. Redukcija barve na osnovno ali morda dominantno tonalnost je ena od Vorkapićevih neuresničenih želja.

Njegov učenec Conrad Hall je pričel ta ideal uresničevati z »izsuševanjem« barve, ko je delal na filmu *Dvoboju na Pacifiku* (Hell in the Pacific) Johna Boormana, »pri čemer je uporabljal posebne filtre in laboratorijske metode odstranjevanja barve«. »V barvnem filmu je preveč barve,« je govoril Hall, pri čemer je delil občutke z Szigmondom, »ki uporablja mnogo mehke svetlobe in preekspozira in se v umetnosti ekrana sploh nagiba k impresionizmu,« piše Madsen. Tako kot Hall je tudi njemu »brezupno žal za črno-belimi filmom«. Črno-bele filme, kot sta *Hladnokrvno* (In Cold Blood), Richarda Brooksja, in *Mesto izobilja* (Fat City) v režiji Johna Hustona, za katerega pravi, da bi bil boljši v črno-beli tehniki, je posnel zelo pozno; s preekspozicijo eksperimentira v filmu *Willy Boy* (Tell them Willy Boy is here) Abrahama L. Polonskega in nadaljeval v *Butch Cassidyju* in *the Sundance Kiddu* Georga Roya Hilla.

Hallov sošolec z USC William Fraker, ima ista nagnjenja. Mnogo je delal na redukciji barv, »njegovi najboljši eksterierji pa so morda prav tisti s pritrjeno svetlobo, skozi oblake prahu in dežjem in najprej raztopljenimi, nato pa ponovno oživljenimi elementi pejzaža v filmu *Teror in strast* (»Games«) Curtisa Harringtona. To nagnjenje je opazno tudi v *Bullitu* Petra Yatesa, *Vsi za Eldorado* (Paint Your Wagon) Joshua Logana, kot tudi v prvem Frakerjevem samostojnem filmu *Človek, ki ga je težko ubiti* (Monte Walsh).

Skupno nagnjenje Vorkapićevih učencev k redukciji je v »novem Hollywoodu« hitro postalo »stvar stila«. »Izsušenja« in »redukcije« na eno samo dominantno tonalnost so ob koncu šestdesetih let označila tudi konec »polnega kolorja«, s tem da so prav v interesu barvnega filma pripeljali njegovo funkcijo v razumne meje. Mojster »reduciranja barv na dramaturško funkcijo, Antonioni, se je dobro vključil v ta trend, ki še vedno živi in dobiva sijajno mesto v posameznih pasajah *Božanskih dni*« (Days of haven) Terrencea Malika ali v prvi tretjini *Lovca na jelene* (Deer Hunter), Michaela Cimina, tako

da se mnogi sprašujejo, ali ne gre za nov manierizem. Vrsta epigonov, kot je John Alonzo (Tom Horn) Williama Veirja, morda tudi daje povod za takšne predpostavke.

Kakorkoli že, Vorkapić je doživel, da je svoje ideje o barvi videl realizirane v delih prav svojih najboljših učencev – snemalcev. Toda njegova smrt in rojevanje »novega Hollywooda« sta se na žalost pokrila.

Proti kameri iz roke

Kratkotrajna moda »kamere iz roke«, ki jo je uvedel francoski novi val in njemu soroden »cinéma-vérité« v šestdesetih letih, je imela določen odmev tudi v Ameriki, predvsem na Vzhodni obali in pod vplivom »newyorške šole« avantgardistov (Shirley Clark in pripadniki »podzemlja«). V svojih predavanjih v newyorškem Muzeju moderne umetnosti leta 1965 je Vorkapić neposredno napadel to modo, pri čemer je dosledno zastopal stališče, ki ga je obrazložil že leta 1949 na USC; »To so same pomodarske promenade, to perceptivno stresanje kamere, zelo popularno pri filmskih režiserjih, ki postopajo s kamero kot z otrokom, ki ni zadovoljen, vse dokler ga ne peljemo na sprehod z vozičkom, ali pa mu ne damo njegove punčke.« Kljub neobaznovski ljubezni do »kamere iz roke«, ki naj bi stimulirala vtis stvarnega in resničnega (»cinémaverité«) prav zaradi svoje aleatorične nestabilnosti, je Vorkapić že zdavnaj opozarjal na ontološko nevzdržnost tega instrumenta v mediju igranega filma. »Danes je zelo v modi«, ponavlja Vorkapić leta 1965, »da se v igrane filme vstavlja pasaje, posnete s kamero iz roke«, očitno iz prepričanja, da daje to prizorom večjo neposrednost, kot je to primer v filmskih žurnalih. Mislim, da je v redu, če delajo snemalci žurnalov na ta način, kajti podrtavanje njihovih posnetkov je dokaz, da so bili ob dogodku *osebno prisotni*, niso imeli časa postaviti stativa, da jih je morda kdo porinil prav v trenutku, ko so se trudili, da bi dogodek ujeli v izvirni obliki. Toda sprašujem se, kaj počne snemalec filmskega žurnala v spalnici med tem, ko se Belmondo in Jean Seberg pod odejo zabavate v Gordonovem filmu *Do zadnjega diha*? Kamera iz roke registrira tudi najmanjše tresenje in pulsacije snemalca, ne glede na to, koliko je sposoben trdno držati kamero. Ta mala tresenja se prenašajo v vizualni svet, in čimvečja je slika v projekciji, bolj opazno postaja drhtenje tega sveta. »To kviri seveda tudi diegetični sklop, vzpostavljen z drugimi sredstvi, razen če ne gre za namenar postopek, podoben brehtovskemu »V-efektu« v gledališču, za katerega pa seveda ni psihološkega opravičila. »Drhtenje vizualnega sveta« je naknadni, prišit in eminentno intelektualni dodatek, ki po ničemer ne pripada izbranemu in izvedenemu prizoru. Vorkapić je to dokazal s primerjanjem efektov »kamere iz roke« in »ogledala iz roke«, ki se tresse: hočeš nočeš se vtis osebe, ki drži napravo, vselej ustvarja. Ta vtis izhaja iz nekega starega zakona percepcije, ki ga je formalil omenjeni »gestalt« psiholog James Gibson že v štiridesetih letih. Njegova dosledna aplikacija v teoriji filma, katere avtor je Vorkapić, pojasnjuje, da vzrok drhtenja ni neposredni, zaznavni svet profilsknega, temveč vselej nekdo, ki drži ogledalo, naknadno uvedeni akter, manipulant in aranžer, ki je tuj vizualnemu svetu, o katerem priča filmska slika. »Ne, ni vizualnega *verité* v tej vrsti *cinema*, je običajno vzklikal Vorkapić na koncu enega od desetih predavanj, ki jih je posvečal razbijanju zmote o moči »kamere iz roke« na področju igranega filma.

V glavnem zahvaljujoč Vorkapiću, ki je dal prvo teoretično razlago za izogibanje tega postopka v igranem filmu, je bila ta moda kratkotrajna in se v Hollywoodu ni nikoli globlje zakoreninila. Conrad Hall in Haskell Wexler sta se posmehovala temu postopku kot »amaterskemu« celo v primeru dokumentarista Freda Wisemana, kjer nikakor nista imela prav. Tudi Szigmond meni, da gre pri »kamere iz roke« – predvsem za doseganje filmskega učinka nivoje in naglice (na primer lov za pobeglim gangsterjem) – za pretiravanje: »Panaflex je portabl kamera, toda če jo držite iz vaje v vajo, iz kadra v kader, vas kljub temu utrjuje. Tedaj registrira tudi tisto, česar ne želim. Menim, da je vselej boljše postaviti kamero na stativ. Po mojem mnenju bi bilo koristno uporabljati kamero iz roke le izjemoma, za nekatere dodatne gibe v sceni.« Na to stališče tehnološko izpopolnjevanje »portabl kamer« ni bistveno vplivalo, čeprav se je koncem sedemdesetih let pojavila nova norost s »Steadycamom«, ki je sposoben skoraj do popolnosti amortizirati vsa tresenja in podrhtavanja. Celo v tem primeru ali prav v tem primeru postaja vtis vsiljenega in zunanega v percepciji vizualnega sveta še bolj očitne. Ne pripada vizualnemu polju, ker še vedno moti njegov notranji konspekt. Z drugimi besedami, prav v primeru »kamere iz roke« se z določeno pravilnostjo izpostavlja kot element določene entropije pri sestavljanju filma. Hall, Wexler in Szigmond so se prav zahvaljujoč Vorkapiću, naučili izogibati se tej entropiji, toda za njihovo sliko ni mogoče nikoli reči, da je adinamična. Nasprotno, preko Vorkapićevih štirih osnovnih kategorij »filmske kinematike«, o katerih bo govor na drugem mestu, jim je uspelo iz giba izvleči maksimum.

filmografija Slavka Vorkapiča

Povratak k osnovam

V bistvu Vorkapičev vpliv na »novi Hllywood« ni bil v pridiganju nečesa, »česar nikoli ni bilo«, temveč nasprotno: v opozarjanju na aksiomske celote nečesa, »kar je od nekdaj bilo«. Vsa Vorkapičeva aktivnost je bila usmerjena k definiranju ontogenetskih komponent kinematografa, ki so zasnovane na pozitivnem izkustvu znanosti o človeški percepciji. Tako je upravičeno menil, da je v teoriji filmske prakse zelo malo prostora za samovoljo in da je naša percepcija, pa tudi razumevanje filma v celoti, odvisna od določenih psiholoških zakonitosti, lastnih svetu zaznav, kateremu se človek podreja *po sebi*. Zato je tudi elemente filmske obrti videl v neposredni odvisnosti od teh osnov. Psihološke osnove je povezoval z osnovami kinematografskega medija – določeni meta-osnovi – ki je globoko motivirana s svojim izvorom. To konkretno pomeni, da so zakoni percepcije oblik in njihovega spajanja v celote – ki jih je raziskovala in formulirala psihologija »gestalta« – pogojili osnovna načela filmskega izražanja, jezika filma.

Njegova delitev na »vizualno polje« in »vizualni svet«, med katerima se rojeva »filmska slika«, izhaja torej iz »gestalta« in definira odnos, v katerem dobiva snemalsko delo nov tretman in teoretični pomen. Toda to je le dejstvo, ki je bilo v Hollywoodu desetletja spregledano: njegova »odsotnost« ni vplivala na sam aksiom, za katerega je Vorkapič menil, da bo prej ali slej prepoznan, kar se je tudi zgodilo. Redukcija barve ni le muha egocentričnih snemalcev. V filmu je obstajala še od prvih iger z osvetlitvijo, toda aktualna je postala šele v času razvitega kolorja, ko se je pokazalo, da psihološki zakon reduciranja na dominantno tonalnost globoko motivira vsak filmski izraz, ki mora biti daleč od »polnega kolorja«, da bi lahko korespondiral z opaznim svetom. Bežni primer s »kramo iz roke« nas prav tako vrača k osnovam: v bistvu ni bistvene razlike med Lumiérov »vožnjo iz roke« v Benetkah in sodobnimi PANAFLEXI in STEADYCAMI. Stvar je le v spretnosti izogniti se njenemu entropičnemu učinku, ki izhaja iz psiholoških osnov opaznega sveta in je v nasprotju z zakoni filmskega izražanja. (Vorkapič je rad skromno rekel: obrti). Vselej gre le za osnove. Toda paradoksalno zveni dejstvo, da še danes, v času kulminacije tehnološkega bogastva kinematografov, mnoge od teh osnov *niso znane*, kaj šele upoštewane.

In da se prav iz odkrivanja teh osnov, ki so obstojale od nekdaj, rodi *nov izraz*.

Eden od protagonistov »novega Hollywooda«, režiser *Francoske zveze* (Franch Connection), *Izganjalca hudiča* (Exorcist) in *Križarjenja* (Cruising), William Friedkin, je Vorkapiču priznal to osnovno zaslug. Po svojem prvem »Oskarju« je v Westwoodu leta 1972 poslušal Vorkapičeva predavanja in izjavil:

»Slavko Vorkapič je predavatelj, ki v tej deželi danes največ ve o možnostih filma. O filmu sem se samo *poslušajoč* Vorkapiča, naučil več, kot da bi režiral šest celovečernih filmov. Včasih ga je *naporno* poslušati; je trmast, natančen, dosleden v svojih načelih – in ta načela je pogosto težje sprejeti od mirnega nevsiljivega načina, na kateri jih razlaga.

Nekaj narediti sam je mnogo bolj zabavno, kot ukvarjati se s tujimi poskusi in pravili. Mnogi od nas bi najrajši stekli, še preden bi shodili.

Zakaj se ukvarjati z Vorkapičem? Zato, ker se ukvarja s tistim, kar je osnovno, kar nas vrača k osnovam, na osnovno umetnost filmskega pripovedovanja. Večina današnjih režiserjev je preveč zanesena s kreiranjem »osebnega filma«, da bi skrbel za osnove svoje obrti, ali pa je vse to pozabila že po prvem filmu. Ko sem režiral vse te filme in televizijske oddaje me je prizadelo, ko sem sedeč na Vorkapičevih predavanjih spoznal, da sem do takrat vedel zelo malo o elementih svojega poklica. Kot večina mojih sodobnikov sem se tudi sam največ zanašal na instinkt in navdih v veri, da mi tega ne bo nikoli zmanjkalo. Po desetih sestankih s Slavkom čutim, da moram od nekaterih stvari odstopiti, če so sploh kdaj storile svoje ...

Na predavanjih govori on, vi pa poslušate. Prikazuje inserte iz filmov, analizira, zakaj so scene dobre in zakaj niso in kako lahko režiser dela vselej boljše, seveda če ga od njega samega bolj zanima jasnost izražanja in gledalci. On vam odpira izhodišča tistega, kar je bistveno za dvodimenzionalni medij.«

prev. S.S.

(samostojna režija igranih filmov):

HANKA (1955, »Bosna-film«, prvi jugoslovanski predstavnik v Cannesu)

((ko-režiser igranih filmov):

I TAKE THIS WOMAN (1931, Paramount, z Marion Goring)
THE PAST OF MARY HOLMES (1933, RKO, s Harlanom Thompsonom)

(asistent režije igranih filmov):

JOAN OF ARC (1948, MGM, režiser Victor Fleming)

(samostojna, ali ko-režija kratkih in eksperimentalnih filmov):

THE LIFE AND DEATH OF 9413 A HOLLYWOOD EXTRA (1927, z Robertom Floreyem)
MILLIONS OF US (1937, American Labor Pictures Inc.)
FOREST MURMURS (1940, MGM)
FINGAL'S CAVE (MOODS OF THE SEA) – (1941, z Johnom Hoffmanom)
PRIVATE SMITH OF THE U.S.A (1942, Pathe)

CONQUER BY THE CLOCK (1942, Pathe)
MEDICINE UN GUARD (1943, Pathe, nominiran za »Oskarja«)
LIUTENANT SMITH OF THE U.S.A. (1943, Pathe)
SAILORS ALL (1943 Pathe)
MAIL CALL (1944, Pathe)
NEW AMERICANS (1944, Pathe)
EXPERIMENT IN EODACROME (1963, Kodak)

(avtor montažnih sekvenc v igranih filmih):

NANCY CAROL (1928, Paramount), VAGABOND KING (1930, Paramount), LETS GO NATIVE (1930, Parmount, Leo McCarey), SAFETY IN NUMBERS (1930, Paramount, Victor Schercininger), GIRLS ABOUT TOWN (1931, Paramount, George Cukor), HOLLYWOOD ON PARADE (LOVE ME TONIGHT) – (1932, Paramount, Rouben Mamoulian), THE CONQUERORS (1932, RKO, William A. Wellman), WHAT PRICE HOLLYWOOD (1932, RKO, George Cukor), A BILL OF DIVORCEMENT (1932, RKO, George Cukor), GIRLS ABOUT TOWN (1932, RKO, George Cukor), NO OTHER WOMAN (1933, RKO, J. Walter Rubin), CHRISTOPHER STRONG (1933, RKO, Dorothy Arzner), TOPAZE (1933, RKO, Harry D'Arrast), DANCING LADY (1933, MGM, Robert Z. Leonard), TURN BACK THE CLOCK (1933, MGM, Edgar Selwyn), MANHATTAN MELODRAMA (1934, MGM, W.S. Van Dyke), VIVA VILLA! (1934, MGM, Jack Conway), CRIME WITHOUT PASSION (1934, Paramount-Hecht-Mac-Arthur, Ben Hecht in Charles MacArthur), PRESIDENT VANISHES (1934, Paramount, William A. Wellman), DAVID COPPERFIELD (1935, MGM, George Cukor), A TALE OF TWO CITIES (1935, MGM, Jack Conway), BROADWAY MELLODY OF 1936 (1935, MGM, Roy Del Ruth), ROMEO AND JULIET (1936, MGM, George Cukor), THE FIREFLY (1937, MGM, Robert Z. Leonard), MAYTIME (1937, MGM, Robert Z. Leonard), THEY GAVE HIM A GUN (1937, MGM, Ws. S. Van Dyke), THE LAST GANGSTER (1937, MGM Edward Ludwig), THE GOOD EARTH (1937, MGM, Sidney Franklin), MARIE ANDOINETTE (1938, MGM, W. S. Van Dyke), CITY GIRL (1938, Fox, Alfred Werker), BOYS TOWN (1938, MGM, Norman Taurog), SHOPWORN ANGEL (1938, MGM, H. C. Potter), THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1938, MGM, Robert Z. Leonard), SWEETHARTS (1938, MGM, W. S. Van Dyke), THREE COMRADES 1938, MGM, Frank Borzage) Yellow JACK (1938, MGM, George B. Seitz), TEST PILOT (1939, MGM, Vioclor Fleming), PORT OF SEVEN SEAS (1938, MGM, James Whale), OF HUMAN HEARTS (1938, MGM, Clarence Brown), IDIOTS DELIGHT (1939, MGM, Clarence Brown), MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939, Columbia, Frank Capra), MEET JOHN DOE (1941, Liberty, Frank Capra), THE HOWARDS OF VERGINIA (1940, Columbia, Frank Lloyd), A SONG TO REMEMBER (1945, Columbia, Charles Vidor), JOAN OF ARC (1948, Wanger, Victor Fleming).

(sodelavec pri montažnih sekvencah):

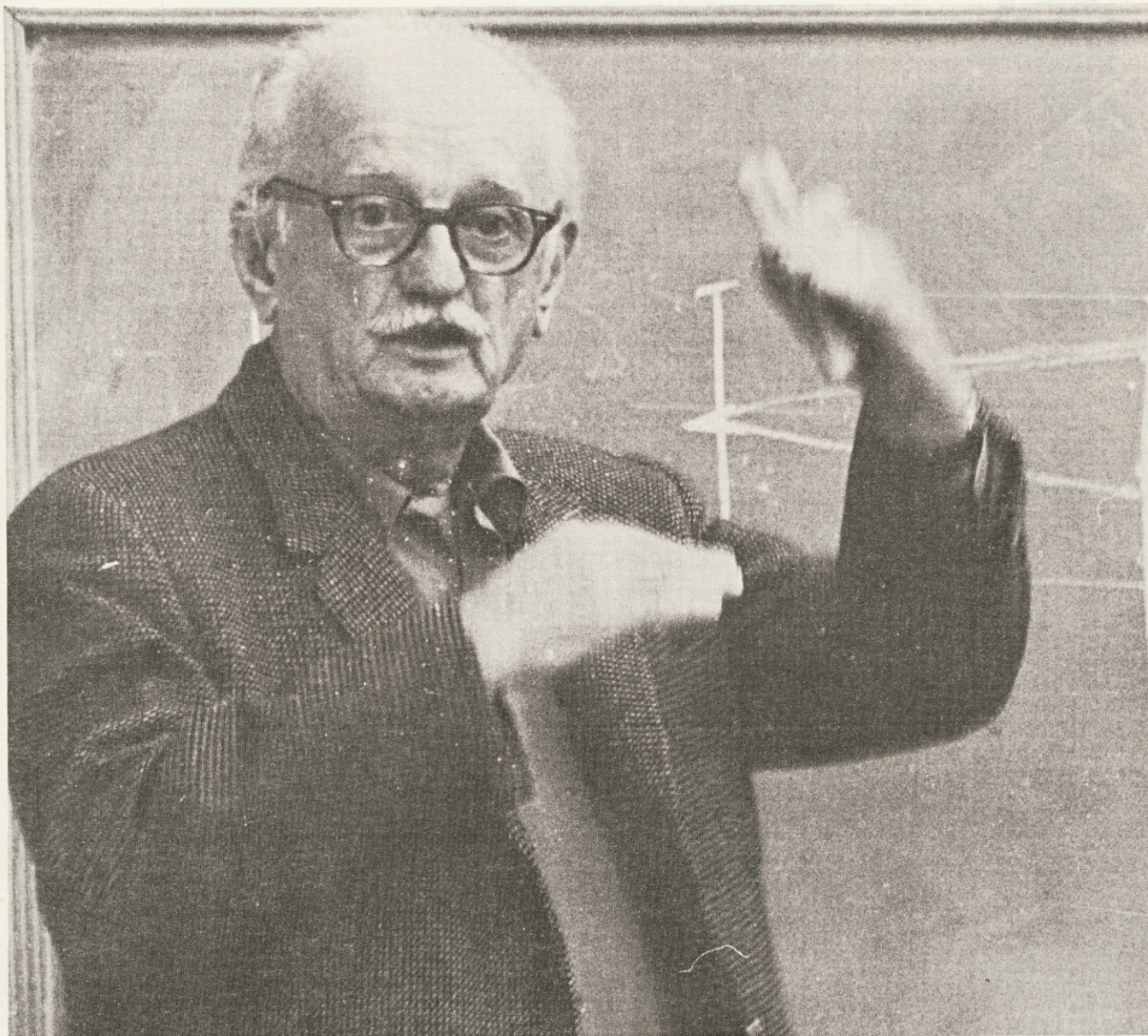
SAN FRANCISCO (1936, MGM, W. S. Van Dyke), THE GREAT WALTZ (1938, MGM, Julien Duvivier).

(montažne sekvence v kratkih filmih):

MOŠA PIJADE 1959, Zastava-film, Žika Čukulič

(scenarist):

THE MASK (1961, Julian Roffman)



(scenarist pri nedokončanih projektih):

A MOONLIGHT FANTASY (1928)
TANNHAUSER (1940)
THE GLIMPSSES OF THE MOON (1945)
SLAVKO VORKAPIČ ON FILM AS A VISUAL MEDIUM (1965)

(montažer):

MOSCOW STRIKES BACK (1942, Amkino, Leonid Varlaamov, nominacija za »Oskarja«)
JOHN GUNTHER'S HIGH ROAD (1959-1960, ABC, John Gunther)

(pisec – odbrana bibliografija):

MOTION IN MOTION PICTURES, Film Mercury, Aug-Sept 1926.
MOTION PICTURE AS AN ART, Film Mercury, Oct-Nov, 1926.
MOTION AND THE ART OF CINEMATOGRAPHY, American Cinematographer, Nov-Dec 1926.
CINEMATICS, Cinematographic Annual, vol. I, 1930.
THE PSYCHOLOGICAL BASIS OF EFFECTIVE CINEMATOGRAPHY, AMPAS Bulletin, Sept. 1934.
MONTAGE IS A FILM STYLE..., Hollywood Reporter, Oct. 24, 1938.
THE MEANING AND THE VALUE OF MONTAGE, DKA, USC, 1949.
FILM KAO STVARALAČKO SREDSTVO, Film, št. 32, 1952.
ŠTA JE KINESTEZIJA? Književne novine, 5. oktobar 1955.
MOŽE LI FILM BITI UMETNOST SVOJE VRSTE, Politika, 7. septembar 1958.
O FILMSKOM SADRŽAJU, Politika, 14. septembar 1958.
BELEŠKE O FILMSKOM ZANATU, Filmska kultura, sept-mart 1958-59.
KRITIKA TEORIJE INTELEKTUALNOG FILMA, Film danas, št. 10, 1959.

TOWARD TRUE CINEMA, Film Culture no. 19, 1959 (KA PRAVOM FILMU, v zborniku TEORIJA FILMA; Dr. Dušan Stojanović (ur), Nolit, 1978).

DANCE AND FILM, Dance Perspectives, no. 30, 1967.

A FRESH LOOK AT THE DYNAMISC OF FILM MAKING, Am. Cinematographer, Feb, 1978.

(odbrana bibliografija o Vorkapiću):

GOODMAN EZRA: »PEDESET GODINA USPONA I PADA HOLIVUDA«, Naprijed, Zagreb, 1968.

PETRIĆ VLADIMIR: »UVODENJE U FILM« I i II, Um. Akademija, Beograd, 1968.

STOJANOVIĆ DUŠAN: »TEORIJA FILMA«, Nolit, Beograd, 1978.

TOKIN BOŠKO: »BOŠKO TOKIN PIONIR FILMA«, Filmske sveske št. 4, 1977.

ZEČEVIĆ BOŽIDAR: »SLAVKO VORKAPIĆ I RANA AMERIČKA TEORIJA FILMA«, Filmske sveske št. 4, 1980.

(sestavil in vse pravice pridružuje Božidar Zečević)
Beograd, 1982



festivali – Beograd '82

Ali je res slabše

29. festival dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu od 27. do 31. marca 1982

Vladimir Koch

V »Komunistu« beremo članek P. Zafirovskega o beograjskem festivalu, v katerem zelo prizadeto razglasa krizo, v katero da je zašla ta naša pomembna filmska prireditelja. Predloženih je bilo samo 130 filmov, kar je manj kot prejšnja leta, in povprečje kvalitete je padlo: ne srečujemo se več z visokimi ustvarjalnimi dosežki posameznih ustvarjalcev, ki so prej vselej podpirali vero v uspešen razvoj te proizvodnje, danes pa tega ni več.

Ustvarjalno praznino odkriva Zafirovski predvsem v neažurnosti reagiranja dokumentaristov na pomembne dogodke doma in v tujini. Očita jim neangažiranost v obravnavanju žgočih problemov našega časa in je zavoljo tega jugoslovanski dokumentarni in kratki film »zabredel v miselno in tematsko praznino« in se zato »znašel na točki popolne družbene nepomembnosti. Res je sicer, da je ohranil doseženo raven obrtniške popolnosti in artizma, vendar to ni olajševalna okoliščina.«

Za takšno stanje najde pisec tudi razlago. Najprej vidi oviro za boljše uspehe v sedanjem družbenoekonomskem položaju kinematografije, ki je nekakšen »samoupravni hibrid«, in v nezadostnem financiranju te dejavnosti, to pa je, kot pravi, škandalozno, saj je ta del filmske ustvarjalnosti prinesel jugoslovanski kinematografiji največ priznanj v svetu. Vendar pa vidi glavni vzrok za to, da je »večina filmov samo površen zapis, namesto da bi bil življenjski dokument«, zlasti v pomanjkanju navdiha, kar da je značilno za rezultate letošnjega festivala.

V nezadovoljstvu avtorja članka odseva mnenje marsikaterega kritika, ki je spremljal program festivala, čeprav ni bilo izrečeno s takšno ostrino in domala ogorčenjem kakor na zaključni konferenci, kjer so bili nekateri celo mnenja, da bi v prihodnje festival lahko odpadel, tako malo da baje nudi gledalcu.

Vse prav, če se je enemu ali drugemu zdelo tako, saj je bilo izrečeno s prepričanjem, vendar pa moramo biti pri presoji pozorni in previdni, kajti s tako vehementnimi odklonitvami se ne srečujemo prvič. Mlada jugoslovanska kritika je kaj hitro ogorčena, odklonilno, kakor se zna trenutno – tudi pretirano – navdušiti, če naleti na filmsko delo, ki ustreza njenim pojmovanjem pomembnega ustvarjalnega dosežka. Resnica je kot po navadi nekje v sredini ali se celo približuje ugodnejši oceni, ko pozneje mirneje pregledamo število dobrih filmov, ki jih je prinesel še vsak festival in tudi zadnji. Ko pa izvemo za mnenje za-

stopnikov tujih festivalov in za kar veliko število naših filmov, ki jih želijo prikazati na svojih prireditvah, se zavemo, da jugoslovanski dokumentarni in kratki film še vedno dobro kotira v inozemstvu, da ne izgublja ugleda, ki si ga je pridobil. Potem se nam zdi, da pravzaprav ni tako velike razlike med lansko ali kakšno prejšnjo prireditvijo in letošnjo, da ne gre za tako globoke padce v kvaliteti. Da gre za dokaj normalna nihanja, ki jih doživlja sleherna umetniška panoga in ki jih je vsaj deloma mogoče razložiti. Poleg vsega, kar navaja Zafirovski – slaba družbenoekonomska situacija filma in šibka denarna pomoč tej pretežno kratki proizvodnji – je mogoče najti še druge vzroke za spremenjeno situacijo v tem predelu kinematografije, ki je morda le slabša, kot je bila v najboljših letih, predvsem pa je drugačna.

Drugačna zaradi uveljavitve televizije tudi na področjih, ki so bila včasih izključna domena kinematografije. Dokumentarna oddaja, reportaža, potopis so zvrsti, ki jih danes pogosto srečujemo na ekranih kot različne oblike informacije. Po obliki so bližje dokumentarnemu filmu, so pravzaprav njegova razširitev na najrazličnejša področja, ki jih je film deloma že odkril, televizija pa prav gotovo razširila. Ustvarjalcu je zaprlo takšne teme, kot so recimo, potovanja po daljnih tujih deželah ali celo okoli sveta, predstavljanja naravnih ali umetniških zanimivosti ter raznih pomembnih dogodkov, ki jih je vredno pokazati gledalcu. To, o čemer je dokumentarist prej samo sanjal, mu danes televizija s konceptom serijskih dokumentarnih oddaj na široko omogoča in mu s stalno zaposlitvijo zagotavlja kruh. Ti večkrat dobri realizatorji pa na filmskem festivalu normalno ne sodelujejo.

S televizijo je prišel v ospredje korektno narejen dokumentarec, realiziran ne toliko po avtorjevi ustvarjalni potrebi, kakor po potrebi programa same proizvodnje.

Takšen vzorec filma kot objektivne informacije, kakršnega zna danes posneti marsikdo, je prevladoval tudi na našem festivalu, zlasti v dolgi vrsti filmov, ki so bili prikazani izven konkurence. A tudi v uradno tekmovanje so uvrstili več del te ne-problemske usmerjenosti, ki bi lahko mirno odpadla. Tako se je zdelo, da je spored predolg, čeprav je bilo prikazanih manj filmov kot tedaj, ko so lahko konkurirali tudi namenski ali ožje propagandni filmi.

Kot vselej je bilo tudi tokrat na sporedu največ *dokumentarnih* filmov zelo različnih vsebinskih in stilnih prijemov. Od »ne-

problemskih«, če bi jih lahko tako imenovali, se pravi dokumentarcev, ki v solidni izvedbeni fakturi predočajo neko realnost, zgodovinski fakt ali zanimiv dogodek in avtorji samo v tem vidijo smoter svojih prizadevanj. Med boljše filme te usmerjenosti sodijo *Bops* (Kočo Nedkov – Vardar film), prikaz prvenstva v rokoborbi, ves v impresivnih bližnjih in srednjih planih: *Treča smjena* (Tretja izmena, Peter Krelja – Zagreb film) o mučnem nočnem delu žensk v polnilnici olja, za katere se pa jutraj delo nadaljuje doma, preden lahko ležejo k nemirnemu počitku. Ker je ta zadnji del premalo poudarjen, se je avtor – morda namerno – izognil protestu proti izčrpljujočim naporom, ki so jim v takšnih razmerah izpostavljene zlasti ženske. Eva Balaz je v svojem prvencu *Cementno mleko* (Neoplanta) odkrila indiferentnost delavcev do ankete o zdravstveno izredno slabih delovnih pogojih, kar vzbuja dvom, da bodo v kratkem opravili umazanijo in smrad, v katerem živijo vsak dan. Namen Koča Nedkova v *Ogneni brigadi* (Požarna brigada, Vardar film) je bil, da pokaže sposobnost gasilcev v železarni, prava kvaliteta njegovega filma je pa v dramatični povezavi efektnih posnetkov. Lep film *Put* (Cesta, Ranko Stanišić – Sutjeska film) postavlja velikanski napor minerjev in strojev pri utiranju sodobne prometne komunikacije skozi skalnati teren v neprisljano ironično nasprotje z občutkom udobja, ki ga predstavlja kolona mercedesov, ki se ob otvoritvi prva zapelje po gladki asfaltni površini. Poleg zanimive pripovedi in pogledov na ruševine najpomembnejšega srbskega srednjeveškega gradu Novo Brdo v dokumentarnem filmu *Grad srebrni* (Srebrno mesto, Miodrag Jovanović – Dunav film) sodi med informativne filme te vrste še dobro narejen film *Živeti, živeti* (Milana Ljubica (Viba film) *Vračanja* (Povratki, Milan Kosovac – Sutjeska film), zanimivo koncipiran *Veteran* Toneta Freliha (Unikal studio) in skromna *Učiteljica* (Ivo Laurenčić – Dunav film), ki požrtvovalno hodi po Beogradu od stanovanja in uči nepismene. Najslabše se med njimi odreže *Ohcet* (Zvonko Mišić – Filmske novosti) o ljubljanski vsakoletni prireditvi zaradi odbijajoče teme in vsiljivega komentatorja.

Že *Aqua* (Milorad Bajić – Centar film) si postavlja ambicioznejše smotere. Avtor je dal svojemu opozorilu, da umazanija, ki jo mečemo v vodo, uničuje življenje, moč in izpovedno obliko s tem, da je pokazal žabo, kako beži iz svojega zastrupljenega bivašča na cesto, med zidove v mesto, za katerega čutimo, da je povzročitelj te katastrofe.

rofe, v kateri menda izginja v Savi in Donavi pri Beogradu vse živo, rastline in živali.

Znanemu avtorju dokumentarnih filmov Rudolfu Sremcu je fotografija državnikov, ki so prišli na pogreb maršala Tita, vzbudila misel, da se je ob tem tragičnem dogodku zbralo na Dedinju toliko zastopnikov držav vsega sveta kot še nikoli doslej, da gre za do današnjega časa najpomembnejše srečanje »na vrhu«, na katerem so ob slovesu od umrlega državnika stali drug ob drugem doseganji največji nasprotniki. Iz takšne refleksije je nastal film *O prvom planetarnem samitu* (O prvem »summitu« našega planeta), katerega ključki dajejo dogodku večjo težo, kot jo sicer ima. Na Titovo smrt se navezuje še en zanimiv poklon velikemu človeku v stilu srbske epske tradicije. Skoraj devetdesetletni mitraljezec Živojin Lazić se peš odpravi na dolgo pot do groba svojega komandanta s šopkom poljskega cvetja v eni in jabolkom v drugi roki. Dokument, poln tihega zanosa, je diskretno posnel Dragan Mitrović za Filmske novosti.

Z *Marijo iz VI. razreda* (Viba film) je Jože Bevc potrdil sloves natančnega opazovalca neke realnosti, njene človeške vrednosti, ki se zrcali tudi v smešnih plateh slehernega vnetega prizadevanja. To si lahko dovoli, ker s toplino spremlja poročeno delavko z otroki, ki hoče za vsako ceno doseči kompletno osnovnošolsko izobrazbo in se pri tem srečuje s klišeji šolske učenosti.

Srečanje s Purišo Đorđevićem je vselej zanimivo in privlačno. *Veselin Nikolić* (Dunav film) je bil ena izmed prvih okupatorjevih žrtev. Iz fotografij njegove usmrčitve, ki so jih našli pri padlem nemškem vojaku, je znal Puriša s spretno vključitvijo še drugih posnetkov predočiti vso tragiko dogodka. V čisto drugačni smeri se je kot satirik izkazal z izjemno zabavnim komentarjem k filmu Nikše Jovičevića *Što vi predlažete?* (Kaj pa vi predlagate?, Dunav film), v katerem pripoveduje režiser v stilu črnogorske anekdote, kako so zaradi dotrajanosti odpisali cetinjsko jetnišnico, nakar so se vanjo vselili brezdomci.

Veliko pozornost sta festival in kritika posvetila daljšem dokumentarcu o otrocih naših delavcev v Francii *Priče iz Pariza* (Pariške zgodbe, Zlatko Lavanić – Sutjeska film). Avtor je hotel zajeti problem v celoti, odkriti, kako je s tistimi, ki že od mladega živijo v tujem okolju. Pri tem je stopal v različne miljeje in morda številnih srečanj v tem prvem delu ni mogel strniti v koherentno celoto. Čeprav film formalno ni docela sklenjen, pa z raznovrstnostjo prizorov dovolj intenzivno prezentira žalostno situacijo naših izseljencev v močnem kulturnem centru, kakršen je Pariz. Molovski toni znanih francoskih melodij, igranih na harmoniko, ustvarjajo ustrezno razpoloženje njihovih otrok, ki se kljub temu, da so že pofrancozeni, čutijo tujce, in se bojijo, da bodo tujci tudi za svoje sorodnike v Jugoslaviji. Ko prideta v zadnjem delu filma dva otroka k starim staršem na počitnice, se to tudi zgodi: ne razumejo se; vsak govori v svojem jeziku.

Tudi na tem festivalu smo se srečali s filmi o likovnih ustvarjalcih. Naključje je nanese, da so zaradi eksperimentalno zanimivih pristopov in izvirne realizacije večjo pozornost vzbudila prav boljša dela te tematske usmeritve. Mimo *Triptiha* (Nikola Stojanović – Sutjeska film), ki sodi sicer med kratke igrane filme, in *Uspeha leda* (Uspeh ledu, Dobri Janevski – Neoplanta film), v katerem je uspelo avtorju intonirati umetnikove slike (Zdravko Mandić) v posnetke zimske narave, se je



1
2 3
4
5

Pariške zgodbe,
režija Zlatko Lavanić

Ob prvem Summitu našega planeta
režija Rudolf Sremec

Veteran,
režija Tone Freljh

Transatlantik,
režija Mladen Guran

Jabuka,
režija Puriša Đorđević

hovskega *U potrazi za Šutejem* (Iščemo Šuteja, Filмотeka 16), tem presenetljivi Šuteja (Filмотeka 16), tem presenetljivem filmu močne umetniške inspiracije, ki je bil v celoti nemara najboljši film festiva. Avtor se ni ravnal po že utrjeni šabloni tovrstnega filma: ni prezentiral umetniških del znanega likovnega umetnika (Miroslava Šuteja tako, kot si jih ogledujemo na razstavi – včasih od blizu, drugič od daleč – ampak je iskal in odkrival njihovo lastno moč, poudarjeno individualnost. Šutejeve fantastične abstraktne kompozicije uhajajo iz njegovih rok kot samostojna bitja z lastnim življenjem. Kot taka bežijo iz umetnikove delavnice v svet, se zatečejo v staro mesto. Med njegovimi zidovi učinkujejo kot bleščeče kreature izvenzemeljskega, planetarnega sveta, samozavestne v svoji enkratnosti, v svoji zmagoviti biti. To oživitve materije spremlja komentatorjev tekst kot zdaj bolj povzdignjeno, zdaj utišano sporočilo o čudežni metamorfozi.

V vrsti *kratkega igranega filma* je stopil v svet slikarstva na svoj, prav vznemirljiv in seveda čisto drugačen način tudi Jože Bevc z *Ženskim aktom – Olje 81* (Viba film). Dobrohotni Milutin Čolić takole posrečeno označuje njegov po konceptu presenetljiv film: « Po dobrem zelo znani občan Urban J. Bevca je tokrat slikar, ki se (na našo nemajhno zavist) igra z živim golim aktom – na temo: sleherna lepota je živa. »

Slikarjev sin Vasko Pregelj vidi v filmu (Romanca ali anatomija sanj – Viba film) možnost, da v medij gibljivih slik vnese avtentične likovne vrednosti. Pri tem »slikanju« skozi filmski trak doseže včasih močne, rafinirane barvno-kompozicijske efekte. Ker pa film seveda ni slikarstvo, mora svoj predmetno neoprijemljivi svet kolorizma pripeti na konkretno temo, in ki mu – čeprav je prikazano fantazijsko kot dogajanje v podzavesti – zamaje vso abstraktno zamišljeno kompozicijo. Se tako premaknjeni realni svet terja vsaj rahlo smiselno povezavo, ne prenese torej poljubnega komponiranja posnetkov.

Tretji Slovenec, ki se je poskusil v kratkem igranem filmu, je Rajko Ranfl (*Srečno novo leto* – Viba film) z registriranjem kupovanja daril in predvsem gurmanskih dobrin v zadnjih urah starega leta, kar naj bi predstavljalo višek pogoltnega potrošništva. Zaključna poanta, s katero je hotel izraziti svoj odpor, pa ne učinkuje v tem smislu, sicer je rahlo komično, ker je gradivo posneto le preveč objektivno, stvarno, da bi nam sugeriralo odpor in bi bili tako na poanto pripravljene.

Zanimivejša je *Verenica* (Zaročenka, Inex film) Dragana Carijaniča, vsa grajena na psihičnih reakcijah, ki se zrcalijo na obrazih potnikov v kupeju vlaka. Mala, diskretna, lahko berljiva drama. Puriša Đorđević se pojavi še enkrat z igranim filmom *Jabuka* (Dunav film). Narodnemu heroju Predragu Jabuki dovoli, da po štiridesetih letih stopi iz svojega spomenika in si ogleda življenje v rodnem mestu. Pogovor s še živečim borcem ga potrdi v prepričanju, da ni čisto jasno, čemu je zaslužil najvišje priznanje, saj je bil spopad, v katerem se je izkazal, slučajen. Rahlo ironičen pridih, ki ga Puriša vnaša v vsako svoje delo, ne hote oslabi tehtno idejo filma, v kolikor ga ne sugerira že samo dejstvo, da junak stopi iz svojega kipa.

Ljubavi Azre Livac (Ljubezni Azre Livac) (Petar Ljubojev – Sutjeska film) niso naletele na dober sprejem, čeprav so zanimive. Tudi kritiko je motila odkritosrčnost ženske, ki opravlja v železarni moški poselivarja, ko govori o svojih ljubeznih in s tem izpoveduje, da je osvobodjena vseh moral-

nih načel in predsodkov družbe, v kateri živi. Zdelo se ji je tudi, da Ljubojev ni dosleden, ker se Azra na koncu poroči in se kot druge prilagodi rutini, ko izjavi, da se je zanjo začelo drugačno življenje.

Film pa vzbuja tudi drugačno refleksijo. Zdi se, da je hotel Ljubojev preiščeno realizirati drugačno, novo obliko kratkega igranega filma, ki se v smislu sodobnega gledanja, podiranja plotu med zvrstmi, veže z dokumentarcem. Zato bi bilo vredno razpravljati o filmu tudi s tega vidika in ga gledati kot rezultat opazovanja neke resnice, ki ima dokumentarni izvor, saj je očitno, da livarka ni izmišljena oseba, ampak iz opazovanja resničnih dogodkov in resničnih ljudi svobodno izoblikovana figura. In njeno zaključno stališče sad stvarnih avtorjevih izkušenj.

Med vsemi je bil vendar boljši *Transatlantik* (Mladen Juran – Croatia film), pazljivo izpeljan igrani film, narejen po dnevniku nekega dalmatinskega izseljenca z začetka našega stoletja. Etape njegove življenjske poti so smiselno in estetsko polnovredno postavljene v ustrezen ambient, v katerem utišana barvna skala podčrtuje tesnobo, samotnost, nemoč fanta, ki se je odpravil v veliki svet, da bi se rešil bede. Svoje doživljanje komentira s tekstom svojega dnevnika; sam v filmu nikoli ne spregovori. Tudi kadar se drugi obračajo nanj, molči. Sam je, vedno je sam in odvisen od drugih.

Ob 30 dokumentarnih in 12 igranih je bilo 13 animiranih filmov v uradni konkurenci kar lepo številno. (Seveda bi kot vselej lahko dodali vsaki izmed treh kategorij kakšno dobro delo iz informativne sekcije namesto slabšega iz uradne konkurence, a različnost ocen je neizbežna. Poglavitno je le, da razlika med mnenjem žirije in kritike ni prevelika. Žirija po splošnem mnenju v tem pogledu skoraj ni grešila, treba pa ji je tudi dati priznanje, da je skoraj vse nagrade podelila soglasno.)

Med animiranimi filmi je bilo več čisto kratkih tudi minutnih risank, tako da je celotni vtis šibkejši od pričakovanega deloma tudi zaradi tega, ker so bile ideje teh miniaturnih premalo duhovite. Med boljše »mini filme«, kakor jih imenujejo, je uvrstiti *Čistača / Čistilec /* (Delče Mihajlov – Vardar film), *Put k susedu / Pot k sosedu /* (Nedeljko Dragić – Zagreb film) *Ljubav na prvi pogled /* Ljubezen na prvi pogled / (Nikola Majdak – Dunav film), *Zajednička fotografija /* Skupna fotografija / (Predrag Pantović – Dunav film) in zlasti nominirani *Epidemija* Konjia Steinbacherja (Viba film), ki je znal konsekvntno izpeljati svojo misel o nalezljivosti zlega.

Tudi animirani film je imel svojega prvaka. Z odličnim filmom *Jedan dan života /* En dan življenja / (Zagreb film) je Borivoj Dovniković dokazal, da je zagrebški center sposoben bolj ali manj vsaki festivalski prireditvi ponuditi dovršeno delo, čeprav se tudi njihova risana proizvodnja bojuje s težavami. Stalno kvaliteto mu zagotavlja kontinuiranost dela in preizkušena stilna usmeritev, v kateri najde vsak novi avtor oporo in spodbudo.

Vse pri Dovnikoviću – od ideje do realizacije, od zarisa glavne figure do njenih transformacij – je do skrajnosti preprosto, hkrati pa vseskozi izjemno učinkovito. Delavec hodi v tovarno, se loti enoličnega opravljanja in se vrača domov vselej in enaki način, ob istem času, po isti poti in z enakimi koraki. Njegovo življenje opredeljuje ritem robota. Risane je seveda linearno kot simpatična žrtev mehaniziranega časa, kateri, kot vse kaže, ni dodeljena boljša usoda, dokler ... dokler mu usoda ne pripelje na pot starega prijatelja, ki s svojo

jovialnostjo in širokogrudnostjo za trenutek prekine enoličnost njegovega življenja. Ob pijanci, ki je je vse več, se čudežno razkrije in ne le razkrije, ampak eksplodira čustveno bogastvo našega junaka v navdušenje, v brezmejen entuziazem za vse lepo, prijetno, privlačno. Dovniković to sekvenco zanosa mojstrsko stopnjuje z vrsto prizorov ali situacij, v katerih s tenkim opažanjem dograjuje psihološko podobo junaka. In to z nekaj črtami, zarisi, z občudovanja vredno preciznostjo risbe, s katero zadene njegovo vsakokratno duševno reakcijo v vsakem novem, domiselno izbranim prizoru.

Če smo se ob Dovnikoviću in Puhovskem navdušili, se pri Jovičeviću in Đorđeviću lahko prisrčno zabavali in pri nekaterih drugih ustvarjalcih odkrili posamezne opazne kvalitete, potem bržčas ni treba obupati nad beograjskim festivalom dokumentarnega in kratkega igranega filma. Kajti v tem trenutku nastajajo že nova dela. V realizacijo dokumentarnega, kratkega igranega in animiranega filma stopajo mladi, tudi tisti, katerih najboljše filme smo utegnili videti na posebnem programu. A tudi brez kakšnih konkretnih obljub lahko pričakujemo, da se bo po naravnem toku stvari linija kvalitete prej dvignila, kot padla. Kratki film ostaja slej ko prej preizkuševalnica mladih talentov in ni se bati, da ne bi vanjo stopali tisti ustvarjalci, ki mislijo, da lahko povedo kaj novega na izviren način. O pravi krizi kratkega filma vsekakor ne bi mogli govoriti.

nagrade

žirija 29. festivala jugoslovskega dokumentarnega in kratkega filma (27.–31. 3. 1982) pod predsedstvom Fedorja Hanžekovića je sklenila, da

● dobi **glavno nagrado** (grand prix festivala) in 40.000 din Zlatko Lavinić za **Priče iz Pariza** (Sutjeska film – Sarajevo) in da

● podeli **pet velikih zlatih medalj** in po 20.000 din

Nenadu Puhovskemu za dokumentarni film **U potrazi za Šutejem** (Filmoteka 16 – Zagreb); Borivoju Dovnikoviću za animirani film **Jedan dan života** (Zagreb film – Zagreb); Mladenu Juranu za kratki igrani film **Transatlantik** (Croatia film – Zagreb); Koniju Steinbacherju za animirani mini-film **Epidemija** (Viba film – Ljubljana); **delovni organizaciji Dunav film** iz Beograda za najboljšo selekcijo predvajanih filmov. Mimo tega je žirija dodelila Puriši Đorđeviću zlato medaljo Beograd in 10.000 din za idejo filma **Veselin Nikolić** in za tekst v filmu **Što vi predlažete?** (oba Dunav film – Beograd). Nadalje sta dobila zlato medaljo Beograd in po 10.000 din. Dobri Janevski za **najboljšo kamero** v filmu **Uspeh leda** (Neoplanta – Novi Sad) in Dragomir Pankov za **najboljšo montažo** v filmu **Bops** (Vardar film – Skopje).

● Zlato medaljo Beograd in po 10.000 din so dobili še Igor Savin za **glasbo** v filmu **U potrazi za Šutejem** (Filmoteka 16 – Zagreb); Jordan Janevski za **najboljšo tonsko obdelavo** v filmu **Ognena brigada** (Vardar film – Skopje); Eva Balaz za najboljša debitantka s filmom **Cementno mleko** (Neoplanta film – Novi Sad).

● Končno je žirija podelila še tri diplome in po 5.000 din

Jožetu Bevcu za dokumentarni film **Marija iz VI. razreda** (Viba film – Ljubljana); Nikoli Stojanoviću za kratki igrani film **Triptih** (Sutjeska film – Sarajevo); Nikši Jovičeviću za dokumentarni film **Što vi predlažete?** (Dunav film – Beograd).

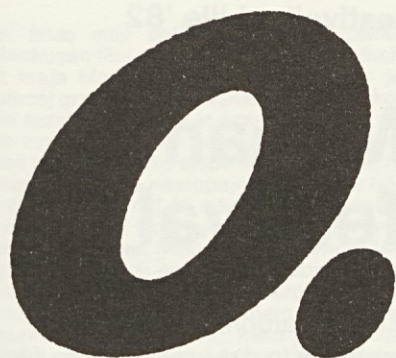
● Posebna žirija Ježa in Ježevega humorja je nagradila in proglasila za najbolj duhovit film festivala **Što vi predlažete?**

● Snemalci Filmskih umetnikov Srbije so pohvalili **Centralni filmski laboratorij v Beogradu** za kvalitetno obdelavo filmov, prikazanih na festivalu.

festivali – Oberhausen '82

Politika – socialnost – ženske

od 19. do 24. aprila 1982



OBERHAUSEN

Minilo je dvajset let, kar so na mednarodnem festivalu kratkega in dokumentarnega filma v Oberhausnu mladi filmski zanesenjaki glasno in jasno potrdili, da je »dedkov film mrtev« (medtem smo vedno govorili »očkov«), podpisali sloviti manifest in začeli ustvarjati po svoje. Tako se je rodil tako imenovani mladi nemški film in dal številne kakovostne mednarodne rezultate, mladi, zagnani pa tudi nestrpni režiserji so se medtem malce postarali, s čimer pa ni rečeno, da postajajo njihovi filmi podobni »dedkovim«, zrelejši so, umirjenejši. Pridružili pa so se jim tudi mlajši.

Jubilejna proslava tega manifesta z mnogimi udeleženci, ki so ga tedaj podpisali, je bila poleg glavnega programa 28. zahodnonemških dni kratkega filma, ena osrednjih manifestacij, bila pa je še pred tem, preden se je začel mednarodni festival, se pravi: še v okviru nacionalnega, ki poteka nekaj dni poprej. Ugotovili so, da je marsikaj storjenega, da so njihovi filmi družbeno kritično angažirani, da nikakor ne koketirajo s komercialnostjo druge strani zahodnonemške kinematografije in da z veselejšem potrjujejo, kako se jim pridružujejo vedno nove sile. Udeleženci so tudi podelili svoje priznanje avtorju, ki najbolj ustrezno pravilom manifesta, to je bil Pavel Schnabel s filmom *Samo denar ima moč*.

Ta jubilejna manifestacija, pomembna, kakor je bila, pa seveda ni zasenčila osrednje prireditve, tiste, zaradi katere se vsako leto v Oberhausnu zgrinjajo ljubitelji in ustvarjalci kratkega in dokumentarnega filma z vsega sveta. Ustvarjalcev je bilo letos iz prek tridesetih držav z vseh kontinentov, koliko je bilo mednarodnih in domačih spremljevalcev, pa ni moč prešteti. Vsekakor velja prva ugotovitev, da po lanskem ponovnem kakovostnem vzponu tega festivala, ki je nekaj let zivotalil v krizi, spet prihajajo v dvorano tisti, ki so ga razočarani zapustili, prihaja tudi novo mlado občinstvo, ki pa nikakor ni več tako glasno in išče kot v šestdesetih letih ter v začetku sedemdesetih. Morda se je zadovoljilo z dejstvom, da, recimo, dokumentarni film kljub zanimivostim in novim informacijam ne prinaša cineastičnih novosti, da je njegova bolj ali manj iskrena kamera predvsem angažiran registrator posameznih dogajanj in dogodkov. Ni od muh, ko na primer dodaja registraciji tudi ironijo, tako kot v kubanskem filmu *Zgodba nekega razkladanja* o objektivnih ali subjektivnih krivdah za to, da ostaja ladja naložena in se tvori kvari.

Svojskost, ki jo goji jugoslovanski dokumentarec že nekaj let, je nekakšna rekon-

struirana dokumentarnost, resničnost, stvarnost, ponazorjena v igrani obliki, ki pa zadrži vse lastnosti pravega dokumenta. V tem se je proslavil predvsem Petar Ljubojev, ki letos ni imel svojega predstavnika v Oberhausnu, zato pa se je s podobno usmeritvijo postavil Bogdan Žižić s filmom *Stiskalnica* – mimogrede, v Beogradu je bil prikazan v tako imenovanem »salonu odbitih«. Njegova zanimiva pripoved o tovarniški delavki za strojem, ki ji dovoljuje le določene gibe z rokami in ji jih izmuči tako, da si mora zapetjati privezati nanj, je naletela na vsesplošno pohvale, na zanimiva vprašanja na tiskovni konferenci o razmejitvi med dokumentom in igro, ne nazadnje tudi na najvišja priznanja. To ni le igrani dokument o mučnem in uničujočem delu, je tudi prikaz življenja sodobnega dekleta, njenega dela in intimne osamljenosti. Z dvema platema se je Žižić vključil v letošnjo oberhausensko manifestacijo: po eni z omenjenim igranim dokumentarnim prikazom, ki se mu pridružujejo tudi drugi z različnih koncev sveta, po drugi pa v vsesplošno valovanje v obravnavanju žensk. Včasih je videti, da je emancipacija dosegla svoje in se presegla, pa se spet pojavi drug film, ki prikazuje žensko kot bitje druge vrste – rojeno le za garanje in naslado drugemu spolu. To so bili filmi iz tako imenovanega Tretjega sveta, iz nerazvitih področij. Socialna tematika iz Latinske Amerike, ki je imela na letošnji »poti k sosedom« izredno pomembno besedo, se je ženskam intenzivno posvečala, hkrati pa ni zanemarjala tudi drugih plati življenja. Plat je omenjena tudi v filmu iz Nikaragve, *Drugo lice zlata*, v sijajnem dokumentarcu o posledicah, ki jih pušča na rudarjih delo v zlatokopih. Zanimivo pri latinskoameriških filmih, od katerih smo bili doslej v glavnem vajeni predvsem ali zgolj prikazov nenavadnosti v oddaljenem delu sveta, informacij iz njihovega družbenega, političnega, folklornega in ne nazadnje zgodovinskega življenja, je dejstvo, da so ustvarjalci ali popolni avtorji tudi tehnično izredno napredovali. Mnogi filmi na tem festivalu so bili posneti v črnobeli tehniki in nemalokateri tudi le na 16 milimetrskem traku, tako da filmi iz Latinske Amerike v tem niso pomenili posebnosti. Novost pri njih je to, da delajo z izbrušeno kamero in da je v rezultatu videti sinhrono delo strokovno usposobljenega teama – od režije prek montaže do spremljajoče glasbene opreme.

Latinska Amerika je sicer leta in leta imela kakšnega predstavnika na oberhausenskem festivalu, letos je poslalo svoje filme sedem dežel, med katerimi pa ni bilo tra-

dicionalne Columbie. Gible se torej domala po vsem kontinentu, še vedno pa ostajajo nekatere dežele, s katerih filmsko ustvarjalnostjo smo se že seznanili, dan današnji odsotne, na primer Čile, Bolivija, Peru, vendar se med prisotne vpletajo tudi države Srednje Amerike, med njimi letos kot zanimivo El Salvador s filmom *Prepovedana cona* s svojo tipično folkloro, prepletajočo se z bojem za obstanek.

Prikazanih filmov v uradni konkurenci in zelo malo v informativni, je bilo približno stodeset in med njimi je tako kot vedno prevladoval dokumentarec. Tudi igrani kratki film je imel pomembno mesto, to je pač odvisno od skupine oberhausenskih selektorjev, ki potujejo po vsem svetu in izbirajo filme, primerne festivalskemu konceptu. Večkrat se ocenjevalci in selektorji razhajamo, kljub temu pa je bila bera tega področja kratkega filma v najdenju novih tém pestra. Včasih so bili povezani z eksperimentalnostjo in tudi bizarnostjo, vendar manj kot prejšnja leta. Ob tem velja omeniti prispevek ZDA, ki je doslej »slovel« predvsem po teh postavkah. Letos kot da bi se zresnili! Ni bilo več bizarnosti zaradi bizarnosti niti več larpurlartističnega poigravanja z eksperimentom. Njihov prispevek je bil med najbolj zglednimi na tem festivalu, še posebej animirani (in hkrati eksperimentalni) film *Noč nad mestom*, ki s surrealističnimi človečki iz gline prikazuje gnilobo današnjega sveta.

Ko govorimo o celostnih nacionalnih prispevkih, neveselo ugotavljamo kakovosten padeč Poljske, kar pa moramo v teh trenutkih razumeti. Avtorji, ki so včasih blesteli z udarnostjo, se zdaj posvečajo otrokom in njihovim problemom ter opisom znanih osebnosti. Madžari nadaljujejo z znano kakovostjo, nenavaden je bil film *Čarovnica iz Bagóhegyja*. Naslov pove dovolj, bil pa je eden med mnogimi filmi, ki jih označujemo kot televizijsko reportažo. Tudi ob tem se je razvila diskusija, kaj je »čisti« dokumentarec in kaj TV reportaža, saj ta mlajši medij vse bolj posega na področje starejšega brata, ni pa povsem gotovo, ali njemu v škodo ali v prid.

Tudi sovjetska kinematografija, ki je tradicionalno prinašala na to srečanje izredna dela predvsem iz necentralnih studiev, se to pot ni posebej obnesla, pohvalo pa je žel gruzijski film *Mati zemlje*, ki ga je podpisal študent filmske šole iz Tbilisija in požel najvišje priznanje. Francozi so prinesli nekaj novosti, zdaj ne negujejo več le igranega in malce animiranega filma, znajo se spoprijeti tudi s stvarnostjo in jo dokumentarno odslikati. A še niso kos rutiniranim sosedom.

Če zanemarimo druge dežele udeležence, ki so imele le po enega, dva predstavnika ali pa se tudi z večjim izborom niso dvignile nad splošno primerno kakovostno povprečje, pa nikakor ne moremo mimo tradicionalnega retrospektivnega programa, letos posvečenega filmom, ki so govorili o rudarjih in njihovem življenju. Pestro zaokrožen program je prikazal filme različnih nacionalnosti vse od leta 1905 naprej in se ustavljal predvsem pri delih, ki niso svetovno znana, vsaj širšemu občinstvu ne. Druge tradicionalne stranske manifestacije so bile posvečene filmom za otroke, pokazali so nagrajene filme z lanskega krakovskega festivala, potekali pa so tudi številni razgovori na specializiranih okroglih mizah in seminarjih.

Kot je obljubljal lanski Oberhausen, je festival spet zaživel in živi s kakovostjo, kakršno pač premore svetovna kinematografija na tem področju. Toda tisti, ki ga spremljamo že tam od 60-ih let, ugotovljamo, da »tudi Oberhausen ni več tisto, kar je bil«.

nagrade

Mednarodna žirija zahodnonemških delavskih univerz:
verz:

Velika nagrada Oberhausna:

Mati zemlje, Goderzi Cöheli, SZ,

Šest glavnih nagrad:

Prepovedana cona, skupina »Los Vagos«, El Salvador,

Ne morete živeti v tanku, skupina Dwarfilm, Nizozemska,

Čarovnica iz Bagóhegyja, Lászlo Mihályfi, Madžarska, Stiskalnica, Bogdan Žižić, Jugoslavija

Noč nad mestom, Rick Goldstein, ZDA,

Dan otroka, Pawe Kadzierski, Poljska

Žirija ministra za kulturo Severnega Porenja in Westfalije:

Čarovnica iz Bagóhegyja

Žirija FIPRESCI:

V tanku ne morete živeti,

Čarovnica iz Bagóhegyja,

Zgodba o razkladanju.

Žirija Mednarodnega združenja filmskih družb (FICC):

nagrada: **Podaljšana igra**, David A. Casci, ZDA,

Pohvala: **Fata morgana**, Daniel Sczechura, Poljska,

Katoliška žirija:

nagrada: **Naj živi Cusco**, Alberto Jorge Giudici, Argentina,

pohvali: **Jaz jutri**, Jean Pierre Ader, Francija,

Čarovnica iz Bagóhegyja.

Žirija protestantskega filmskega centra /Interfilm/:

nagradi: **Stiskalnica,**

Dan otroka,

pohvali: **Gravitacija**, András Szirtes, Madžarska,

Trenutki, Izja Abramovič Gerštein, SZ,

Žirija mladinskih organizacij SPD:

nagrada: **Overkill**, Maurizio Zaccaro, Italija,

pohvala: **Povratna karta do Bonna**, Pavel Schnabel in Harald Lüders

Žirija filmskega centra za otroke in mladino v ZRN:

V tanku ne morete živeti

Žirija uslužbencev 28. festivala v Oberhausnu:

Tih krik, Elke Jonigkeit in Harmut Kaminski, ZRN.

Bilo je podeljenih še nekaj drugih nagrad in pohval, več filmov so posamezne žirije predlagale za odkup, med njimi je *Žirija katoliških filmskih delavcev* predlagala tudi **Ljudi iz Gline** Andreja Mlakarja.



Nekaj je, kar me šokira na festivalih kratkega filma. Kakršni že avtorji delajo kratki film, iz katerekoli dežele zemeljske oble prihajajo in kakorkoli so si različni po nazorih, vsem je edina izredno pomembna lastnost: izogibajo se seksa. Neverjetno kako je mogoče na tem jebenem svetu najti neko popolnoma neseksualno vrsto umetnosti.

In vendar bi ravno pornografija bila idealna vsebina za kratek film (kar nam ustreza prav tako velikokrat videna produkcija veselo potrjuje).

Kaj je vic te silne kastracije kratkega filma, kastracije, ob kateri se vprašujemo: ali sploh samo kastriranim avtorjem prihaja na misel, da se lotevajo kratkega filma ali pa je moč producentov ravno ob kratki (in seveda praviloma nekomercialni) produkciji tako močna, da izsili to kastracijo v imenu kulture?

Leta in leta sem prešteval na beograjskih festivalih kratkega filma število pogrebov, nesrečnih slučajev in invalidov v kratkih filmih in neizmerno število ljubezni, vendar nikakršnih sledi o poljubih, kaj šele o dobrem zdravem starem fuku, ki ga tako zelo cenim na področju umetnosti in posebno ideologije.

Festival v Lillu je odličen. Izbor, ki uspeva njegovemu direktorju, Atahualpu Lichyju, človeka dotolče s širino in raznolikostjo in prav to je tisto, kar pričakujemo od slehernega filmskega festivala. Festival v Lillu je močen.

Kljub temu, da se kratki film tako slalomsko izogiba spolnosti, in s tem seveda beži iz polja estetskega v polje prosvetiteljskega, kljub temu, da kratki filmi v večji meri prinašajo gledalcu trpljenje kot pa sladkih užitkov in tihega navdušenja, je ravno kratki film tisto, kar mi največ pove o svetu.

Mirno lahko rečem, da bi o planetu Zemlji ne vedel veliko, če bi ne bilo kratkega filma. Teh prekletih pankrtov, teh prebivalcev zemlje, tega posrednega človeštva ni mogoče spoznati niti iz časopisov, niti iz knjig (nikakršnih, niti resnih ne). Bedasti, naivni amaterji s kamerami so mi povedali več o mojem času kot katerakoli galerija, katerikoli filozof s predragima Marxom in Tarasom vred.

Joj, kar groza me je, ko pomislim, da je res tako. In to ubogo občinstvo, ki nikjer na svetu noče gledati kratkih filmov, ne ve, kaj vse zamuja, kako samo sebe drži v zaostalosti. Televizijo bi zrla množice, da, festivali kratkih filmov, te redke juhice posebnosti pa nikakor ne morejo prerasti okvirov lokalnih specialitet.

festivali – Lille '82

Močan festival

XI. mednarodni festival kratkega in dokumentarnega filma od 22. do 28. marca

Franček Rudolf

Ta uvod je potreben zaradi naslednjih stavkov: Slovenci ne moremo imeti kratkega filma, ker ne poznamo svobode in demokracije in ker smo narod hlapcev, kar je povedal še Cankar in mi je zelo žal, da moram jaz še enkrat. Komu vse lezemo v rit? Še samemu sebi. Gnjavimo drug drugega, gnjavimo vsevprek uboge avtorje, da so še bolj strahopetni, kot so v resnici. No, pa sem našel razlog za katastrofo slovenskega kratkega filma in zdaj si bom lahko oddahnil. (Slovenskih filmov ni bilo v Lillu, vsaj to).

Po stari navadi bom o filmih, ki so se mi vtisnili v spomin, povedal kaj majhnega.

Najprej mi pride na misel ameriški film *Mesto*, kjer tetovirajo (režija Emiko Omori). Debelušast fant z iglo pika debelušaste punce v mehke zadnjice in ramena in trebuščke in jim riše silne japonske vzorce v mnogih barvah. Prikaže od blizu številne moške in ženske silno ozaljšane, ena punca mi je posebno ugajala, metuljčki ji v ločku lete izpod popka nad spolovilcem: v ločku in spet navzgor.

Že večkrat sem videl to temo japonskega tetoviranja. In znova mi je s svojim sadizmom vzbudila nekaj upanja, da kratki film le ni taka običajna pedagoška svinjarija, kot bi hoteli vsi dobronamerni producenti, ki otrokom odobravajo sredstva za izdelavo njihovih kratkih filmov. Film o tetoviranju me je opozoril na silno željo človeštva po zaljšanju svojih mozoljastih teles. Pokazal mi je posameznike, ki so pripravljene pretrpeti tudi silne bolečine in ki tudi štiri dni zapored nastavljajo svojo zadnjico kruti igli, samo zato, da bi imeli na njej kakšnega zelenega zmaja z razprtimi krili.

Drugi film, ki mi je vzbudil upanje, da kratek film ni to, kar sem prej povedal, da je, je *Sinhrono dotikanje* (režija Barbara Hammer). Skušala je ženska narediti feministični film. Celo nekaj pičk pokaže v kratkem filmu (kaj takega v Jugoslaviji pač nikakor ne bi naredili, kaj šele v prelepi Ljubljani, ker: kratki filmi so za v Cankarjev dom in kaj bi tam s pičkami na platnu?). *Sinhrono dotikanje* govori o tem, kako se ljudje premalo dotikajo in kako njihovi dotiki niso jasni, razumljivi, niso artikulirani in kako zaostajajo za besedami in kako bi se bilo dobro čimveč dotikati. Ta reklama za dotikanje, ki jo izvajata dve ženski, mi je ugajala. Nenavadno za kratek film. Pretresla me je s svojo resničnostjo, ker res ni nič hujšega, kot če se ljudje nočemo lepo pridno dotikati.

Strahovit film se je posrečil Brazilcu Miguelu Riu Brancu: *Nič ne de, ko bom umrl*,

mi bodo moji dolžniki povrnili v peklu. Neokusen film govori o revnih prostitutkah iz kraja Maciel v Salvadorju. Režiser je precej grozne punce slekel in jih slikal kot na razstavi, s čimer je hotel pokazati, da se z njimi res lahko dela karkoli in to karkoli tudi za filmsko ekipo kratkega filma ni predrago. Neke nastopajoče, kot da je hotel prepričati, naj še s kavsum poskusijo, česar pa se ti izogogne, ker bi bil tak preobrat v kratkem filmu vseeno prehud. Miguel Rio Branco nezmotljivo doume, da je treba reveže in prostitutke razgaliti in pokazati v njihovem avtentičnem okolju, pokazati je treba nazorno, kako prostitutke škodi mišicam in splošnemu zdravstvenemu videzu in enkrat za vselej je treba gledalce prepričati, da lakota škoduje človeškemu organizmu.

Čudno, da se teh reči še nihče prej ni spomnil. Nehuman in neumen film je pravi biser dokumentskega žanra. Prepričljiv in poln novih estetskih grozot. (Nikar se vam naj stavek ne zdi paradoksalen, kratki film je panoga, kjer je marsikaj mogoče).

Bolgarski film *Takšna, kakršna sem bila* (režiser Emil Tsanev) govori o mladi puncici, ki bi rada postala operna pevka. Posnel jo je doma v krogu družine, ko se je pripravljala, da postane velika zvezda, se pravi, naredi sprejemni izpit za akademijo, kar avtor (najbrž na podlagi osebnih izkušenj) čisto pravilno pojmuje kot zadnje oviro za bleščečo kariero. Punca res nima preveč kritičnega mnenja sama o sebi, tudi glasu nima, je pa zelo hecna in lahko se samo razjočemo nad tem, da so na bolgarski akademiji prav taki tepci kot tisti na ljubljanskih ali kakršnihkoli drugih na svetu in lepo okrogle punce ne sprejmejo in potem je do konca filma zelo žalostna in pove, da bo medicinska sestra, če je pač tako, da usoda ni hotela, da bi postala pevka. Srečna dežela je Bolgarija, ki nima nobenih problemov in je skoraj podobna Jugoslaviji (kjer tudi ni problemov nikjer). Film je zabaven, norčuje se iz punce, grdo jo je režiser nasamaril, to mi je všeč. Kratki film mora manipulirati z ljudmi in mora biti majhna ljubka svinjarija, če ne, ni pravi. Brez malo laži, ponaredek in gnjavaže ljudi ni mogoče.

Ludwick Margules iz Mehike je posnel film o godbah na pihala na vasi, kako se kultura meša in dozoreva, ko Indijanci že zmalga začnejo pihati na rogove in ko se narod na vasi izgrajuje in izgrajuje.

V *ključu sonca* je naslov njegovega filma. Filma, ki bi ganil srca Slovencev, če bi bil posnet točno tako, kot je o njih. Mnogo misli o kulturi, ki te najde tudi, če si Indijanec v odročni vasi, tudi če si še tako zaježban kmet, in te vključi v neko godbo na pihala, v neki ameterizem in v neko muziko, se mi poraja. Kaj bo kultura kdaj nehala zezati človeštvo?

Štiriminuten film *Erekcija* Italjana Guida Manulija je animiran, gotovo najboljši animiran na festivalu, predvsem pa najinteligentnejši. Kaže kurca, ki je pri raznih poklicih različen in v zvezi s tem pokaže nekakšen dober štos. Mislim, da kurca na koncu odrežejo ali nekaj takega. Kot vidimo, je avtor dobro dojel, kaj je to kratak film.

Predrag Pantovič iz Jugoslavije je naredil *Skupno fotografijo*. Kako so oblastniki vedno na tem, da katerega izmed sebe napolnijo iz skupne fotografije. Ker se pač sprejo. Popolnoma neverjeten film.

Iz Salvadorja je prišel enourni film o tamkajšnjih partizanih. Preprost fantje. Naslov filma je *Odločeni, da zmagamo*. Režiral je pa kolektiv skrit pod geslom. Film govori o delovanju fronte Farabundo Marti. Kako

vzgajajo ljudi, kako jim pomagajo, kako jih zdravijo. Klasičen film o partizanih, ki so solidni partizani in dobro opravljajo svoj partizanski posel. Če pa pomislim, da so med njimi bodoči Javorški in Štihi, mi kar mravljinici šibajo po hrbtu, ko gledam ta nedolžni, skoraj idilični film, v katerem je vojna prikazana prijetno osvobajajoče in osvežujoče. Film je upravičeno dobil eno izmed nagrad. Torej do sem smo prišli: če so kje partizani, nam jih bo televizija lepo dostavila v kino skoraj še sveže. Strašna revolucija in dolg lep film.

Vzhodna Nemka Monika Maurer je za Palestinec posnela film *Rojena iz smrti*. Devtminutni film se začne s prijetno napovedjo, da bo prikazoval delovanje nadzvočnih bombnikov, ki jih izdelujejo Amerikanci in uporabljajo Izraelci. Delovanje bombnikov nam je nazorno prikazano ob primeru 17. julija 1981, ko so ti bombniki malo odleteli na Bejrut in so potem Libanonci kakih pet tednov izkopavali ljudi izpod ruševin. Monika Maurer se je znašla v Libanonu na licu mesta, ker je snemala film o skavtski organizaciji (kot mi je povedala, ko sem skušal zvedeti, kako ji je uspelo biti na licu mesta). Stvar je v tem, da odrasle tako bombandiranje lepo pobere, ker imajo pretrde kosti. Pač pa film uspešno prikazuje številne dojenčke, kako jih vlačijo izpod ruševin in jih flikajo, kolikor se pač to da.

Pri nadzvočnih bombnikih se zna zgoditi, da so hitrejši od alarma. Film govori o družinici, kako pade traverza očetu na roke, pa mu jih zmečka, pa ga zato pritisk ne butne nikamor, pa o mami, ki ji strop pomečka glavo, pa vseeno lepo v komi rodi (kar tudi vidimo) in otrok ostane živ (mama seveda ne), in ko ga prenesejo očku (brez rok), reče: ime ji bo Palestina. Vmes kaže film tudi družine zbrane na pokopališču: pol družine na slikah na nagrobnikih, pol pa ob nagrobnikih. Sladek film, kakršnih si želimo še več.

Živimo v svetu, kjer je pobijanje otrok precej elegantnejši posel kot smučanje. Skrajni čas je že, da nam ljubljanska televizija zagotovi boljše prenose svetovnih klanj se pravi, več otrok s polomljenimi hrbtnicami in manj veleslaloma na malih ekranih. Film preseneča s skrajno hladnostjo, direktnostjo, kjer pokaže svet, prežet z odlično tehniko (bombniki!) medicino in krasno politiko.

Izraelci so poleg nastopa v filmu Monike Maurer prispevali tudi kratak igrani film Raphaela Guineya *Nežna noč*, poln domačega kolorita; prikazali so, kako se v daljnih krajih počasi spreminjajo v nekakšne Arabce (vsaj meni se je tako zdelo). O fanu, ki se zaljubi, ko si pride k prijatelju sproti denar, pa ga najde s punco, pa potem punca in on vrtila plošče, ko gre prijatelj iskat denarnico na zabavo, kjer jo je izgubil...

Punca je zavita v odejo in seveda se nič ne zgodi, ker imamo pred sabo pač kratki film, in ko se vrne prijatelj z denarnico, se glavni junak lahko odpelje v Jeruzalem, kjer ima bolnega očeta, ki pa je medtem že umrl. Scenarij navajam zato, ker je ta film točno tisto, kar se običajno pričakuje od kratkega filma.

Če smo že pri kratkih igranih, je to zvrst, ob kateri spoznaš, da so najhujši lažnivci in ponarejevalci na svetu amaterji. Amaterje bi bilo treba prepovedati ukvarjanje z umetnostjo in tudi G. W. Hegel je baje svetoval, da organizacije kot ZKO nikakor ne smejo delovati. Zakaj ga človeštvo ne uboga?

Jugoslovani smo bili v Lillu uspešno zastopani z dvema umetninama igranega

žanra. Prvo je izdelal genialni Aleksandar Ilič. Naslov je *Torine*. Pastirji teptajo sneg, da bi prišli do ovc. Ko steptajo ogromno snega, pridejo do ovc in jih nahranijo. Dokumentarec samo na videz, v resnici prava vaška opera. Pretresljivo, ljudje morajo delati, morajo teptati sneg, in to zaradi ovc. Bil sem vznemirjen. Film je bil pohvaljen od žirije kritike.

Stiskalnica Bogdana Žičiča je dobila nagrado tako v Lillu kot kasneje v Oberhausenu. Igrani film. Vsebina: V mnogih tovarnah morajo ženske delati težka dela pri avtomatičnih stiskalnicah. Statistike pravijo, da veliko teh žensk ostane neporočenih.

Film impresivno pokaže tovarno, stiskalnico, žensko z rokami privezanimi na napravo, ki ji odmakne roke, čim aktivira stiskalnico, pokaže jo v samskem domu, ko čaka ljubega, njega pa ni, oziroma pride mnogo prepozno... Lep film, ki mi prepričljivo pove globoko misel, da je delo nekaj, kar človeka uničuje, in da je veliko boljše ne delati ničesar, predvsem pa veliko bolj zdravo. Ker pa to zelo dobro vem iz lastnih izkušenj, dojemam film kot čisti pedagoški užitek. Nerodno je, da je to romantičen igrani film, režiser ni našel prave ženske izza stroja, ampak je našel igralco.

Stiskalnica je že prava, ampak to je tudi vse.

Tretji jugoslovanski film *Tretja izmena* Petra Krelje se malo bolj približa dokumentarnemu vzdušju v tovarni olja, kjer dela ženska nočno delo, pristni trenutek filma, ko kaže ženske, ki spijo med pavzo, ker je pač noč in ponoči je treba spat, je kratak. Samo delo ob tekočem traku deluje na filmu grozno. Mit tekočega traku (književnosti neznan, filozofiji nezanimiv) je v kratkem filmu vseeno prehud, da bi ga ljudje razumeli (tako kot tisto z bombniki in otroki tudi niso čisto zares gor vzeli).

Film lepo beži proč od surovosti slik, ki jih pravzaprav že kaže, v poetično vzgojno sentimentalko.

Kar pa naredijo Argentinci z igranim filmom (*Pravila igre*, režija Mercedes d'Adlerio), je tako veličastno, tako pomembni postanejo ljudje, ki igrajo karte, da nas kar zmede. Ženske režiserke, to ne bi bilo nič čudnega, če ne bi Južnoameričani bili tisti, ki menijo, da naj ženske režirajo, in to menijo zato, ker sovražijo film in ker ga smatrajo za nekaj manjvrednega, skoraj tako manjvrednega, kot so to ženske. Mehikanka Busi Cortes je naredila film *Hotel villa Goerne*, petdeset minut pripoveduje o osamelem pisatelju in treh ženskah različnih starosti. Pri tem so vse ženske v filmu takšne, kot si pač ženska predstavlja žensko, vse so mogočne, pomembne, enkratne osebnosti, skrivnostne in sploh ljudje (kar ženske najbrž res niso, če ne, ne bi njihove predstavnice snemale takšnih filmov), globoko poučen film, ki nehoti pove najpomembnejše resnice o latinski Ameriki, kjer je mnogo hujši problem kot marksizem prepričanje žensk, da so one nekaj posebno finega in delikatnega, skorajda božanskega. Kakšni zajebani moški so jim dovolili, da imajo takšno zajebano mnenje?

Femiizem in marksizem blago prevevata svetovno produkcijo kratkih filmov.

Od animiranih filmov mi je daleč največ veselja pripravil *Slavec* (po Andersenovi pravljici), režija Cristine Edzard, angleški film. Noro natančno so izdelali kitajske paviljone, dreveščke, celo cesarstvo, po katerem se gibljejo lutke. Slavec je dejansko lutka, in to v filmu, kjer je nujno, da bi bil živ. Deklica v kuhinji pa je prava živa, za



Sinhrono dotikanje,
režija: Barbara Hammer

Takšna, kakršna sem bila,
režija Emil Tsanev

V ključu sonca,
režija Ludwick Margules

Odločeni, da zmagamo,
režija: skupina »Cero a la izquierda«

Rojena iz smrti,
režija Monica Maurer

Pravila igre,
režija Mercedes D'Adderio



razliko od lutk, in tudi cesar se za hip prikaže tudi kot človek, ne zgolj kot lutka. Kaj imajo nekateri proti lutkam? Vendar me je pretresla dosledna neusmiljenost umetne igračkaste scene.

Večina risank je bila zelo kompliciranih in kljub estetskim vrednotam nekam napornih. *Nebotičnik* Joška Marušiča iz Zagreba je tako odlični film, da je že skoraj težko gledati, kako Marušiču vse uspe. V nebotičniku najrazličnejši ljudje počnejo vse-mogoče drug čez drugega. Da. Človeštvo je tik pred tem, da bo njegova edina prava resnica skakanje gor in dol po risankah.

Veliko nagrado je dobil madžarski film *Zajtrk* Csaba Varge o liku iz gline (podobnemu tistem, ki je često na televiziji), kako kuha in kako si reže roko na kose... Salve smeha in lep nič vse skupaj. Risani film se velikokrat trudi narediti nekaj sila pomembnega in skoraj vedno ostane komajda pomemben. Našel bi jih lahko vsaj deset, ki me niso tako ganili, da bi se brez težav spomnil nanje.

Naš Miami je grobo narejen dokumentarec, skoraj reportaža o ljudeh iz Venezuele, ki se vozijo na Florido kupovat in zapravljati. Florida je njihov Trst, najdejo vse. Kupujejo tudi hiše, upravljajo milijarde dolarjev (ki jim jih ne manjka, ker ima Venezuela nafto) in otrokom nudijo ponaredke Disneylanda... Prebivalci Floride so ginjeni: z Venezuelci je mogoče odlično zaslužiti. Beda tega sveta, kjer romarji hitijo v razvitejšo dežele malikovat svojo manjvrednost, svojo kulturno zaostalost. Če se človek primerja s kičem bogatejšega, je vedno nizkoten, ničvreden in hitro ob denar. Oh, kako grozna je misel, da je naš Trst in romanje vanj eno izmed gibal svetovnega sistema, pojav svetovno znan in pomemben.

Grand prix je dobil film *V veliki veleblagovnici*. Angleški film, režirala Jana Kokova, občutljiv film o veletrgovini Neiman Marcus v Dallasu in o njenih strankah. Kako ljudje kupujejo za tisoče dolarjev lepe obleke. »Najlepše oblečeni ljudje na svetu so ljudje iz Teksasa,« reče nekdo v filmu in ko gledaš film, mu verjameš. Direktor Stanley Marcus pozna ljudi, ve, kako moraš vsake-mu kupcu najti nekaj, kar bi lahko kupil (in seveda plačal). Svet kot nakupovanje, filozofija nakupovanja. Človek živi zato, da kupuje. Izredno globok film. Človek je realiziran v cunjah, ki si jih kupuje. Človek je cunj, človek je stajalo za obleke...

Drugi film (ki so mu prisodili ex equo grand prix), je prišel iz Quebeca. *Elvis Gratton* govori o prodajalcu s postaje, ki oponaša Elvisa in ki mu njegova žena, čeprav je debel in neroden, verjame, da je velik in skoraj Elvis, in kako ta umetni Elvis nastopi na televiziji in kako je silno smešen...

Film pokaže, kako se navaden zemljan spreminja v božanstvo, kako lahko včasih prevzame oblike, ki ga delajo podobnega bogu. Film je vesel in čuten, dve stvari, ki sta redkost v kratkem filmu. Fant, ki oponaša Elvisa, je skoraj odrasel in skoraj normalen, se pravi, ni nekaj posebnega. Tudi to daje filmu posebno ceno (ker je v kratkih filmih običajno oboje drugače).

Potem še češki film *Okna*, zelo lep film Milne Peer. Kako se skozi okno vidi vse v življenju ljudi. O tem, kako en sam detajl odkriva celoto, grobo, vendar trdno skozi desetletja...

Še ruski animiran film o matroškah in njihovih ljubeznih (režija O. Orhanski), kako lutke doživljajo ljubezen, je kič, a lep, prijeten, folkloren. Madžari pripovedujejo o svojem klošarju, režija: (Bela Szabolits), klasičen film o klasičnem klošarju, kako je to čudno, da nekdo pač stanuje v parku in kuri ostanke lesa in nabira plesniv kruh po smetnjakih in ga prodaja za hrano svinjam, potem je tu švicarsko-senegalski film *Mama Africa* (režija Michel Dami): govori o pevki Myriam Makeba, mnogo več pove nehote, kot pa hote. O veliki pevki tako pomembni za Afriko, tako osvobajajoči... potem je tu še kubanski film o Harryju Belafonteu, lep film, vendar klasičen in umirjen, pa *Hotel zvezd* (danski film, režiser Jon Bang Charles): govori o hollywoodskem hotelu, kjer se zbirajo ljudje, ki sanjajo o igralski karieri, med sanjami pa delajo kot statisti. Silno poučen film, pa nehote.

Še zelo veliko filmov (vsaj stodvajset) bi lahko ocenjeval ali pripovedal o njih. Mnogim bom naredil krivico, ko tega ne bom storil. Nikakor ne morem reči, da je moj izbor kaj posebnega. Nagrade, ki jih je podelila žirija, so podeljene z veliko mero smisla za vso raznolikost svetovne produkcije, za raznolikost, ki ob vseh najrazličnejših oblikah izdelave filmov in ob tem, da je samo v nekaterih državah kratek film stvar družbe in nekaj profesionalnega...

Nehote sem pozabil pisati o francoskih filmih. Dragi, lepi filmi, vendar prazni, brez-pomembni. Vse v njih je preveč imenitno. Preveč so polni prevelikega znanja o tem, kaj je umetnost in film. Strašen film je *Bunker zadnjega rafala* (režija Jean Pierre Jeunet in Marc Caro) o strogih tipih, ki se fentavajo v nekem bunkerju v imenu neke superdiscipline. Katastrofa pri tem. Izredno lepo napravljen tenkočuten film, vendar daleč od tega, da bi kakorkoli presešel to osnovno nalogo. Podobno še kakšen film, tako film o črnem glasbeniku kot drugi film o maroškem dekletu, ki prodaja čevlje. Pa je srečna, ker je zdaj v Franciji.

Film o črnem glasbeniku v Parizu (*Jimmy Jazz*, režija Laurent Perrin) je šel do podrobnosti v sliki in kostumih, ki fascinirajo. Film pa je dovolj prazen v svoji odlični prefinjenosti. Ne vem, kaj je Francozom, da se ne morejo odločiti za manj lepe, pa zato učinkovitejše filme. Je tudi pri njih kultura tako visoko postavljena, da ne more več dihati? Tako, kot je to pri nas? Ne vem odgovora.

festivali – 35. mednarodni filmski festival v Cannesu

Od kočije do letala

od 14. do 24. maja

Zdenko Vrdlovec

Naslov filma Petra del Monteja *Povabilo na potovanje* se zdi kar primeren za opis vtisa z letošnjega filmskega festivala v Cannesu: vtisa, da se je potovanje uveljavilo kot privilegirana oblika filmskega pripovedovanja, še več, celo kot sam pogoj filmske zgodbe, kakor da je to premeščanje skozi geografijo družbenega ali zgodovinskega prostora še edini način, da se filmskim osebam (prej navadnim potnikom kot pustolovcem) kaj zgodi. Da se jim »kaj zgodi« zgolj po zaslugi tega, da jih potovanje potegne v zunanost, kjer jih izpostavi srečanjem z drugimi in z realnim, pri čemer je s temi srečanji zmeraj tako, da izpadejo za spodletela, ker pač v njih vsakokrat kaj zaškriplje. Zelo pomembno vlogo pa ima tu zunanost, ki se izkaže kot območje, kjer se je film zmeraj dobro (in rad) znašel, ker je ustrezalo njegovemu preletevajočemu pogledu, lovečemu najprej stvari in osebe od zunaj, od daleč, da bi s postopnim skrajševanjem razdalje artikuliral njihova trčenja in križanja zunanjega z notranjim.

V Del Montejevem *Povabilo na potovanje* (Invitation au Voyage) se je potniku Lucienu že nekaj zgodilo, tako da je potovanje posledica tega travmatičnega dogodka (nesrečne smrti nad vse oziroma incestuozno ljubljene sestre, rock pevke Nine Scott), ki se sicer postopoma razkriva v flash backih. Potovanje se zdi sprva brezciljno (zgolj dolga nočna vožnja z avtom, ki ima na strehi Ninnino truplo v škatli kontrabasa), vendar nazadnje – bržčas pod učinkom spominov in sestrinega petja, ki ga je slišati s kasete in v discu, ter njenega golega trupla, ki ga Lucien ljubkuje v hotelski sobi – le nekam pripelje: do traves-tije, ko se Lucien preobleče v sestro in z njo poistoveti, da bi tako izpolnil mit androgina.

V tem je skoraj ves scenarij potovanja, ki je morda bolj privlačno po svoji mračni atmosferi (doseženi zlasti s fotografijo Bruna Nuyttena) ter dekoraciji: zunanost, geografija potovanja je namreč veliko bolj dekorativna kot fizična, če pod fizičnim vidimo realnost v njeni obscenosti ali vsaj burleskosti. Med bolj uspele trenutke spadajo tista epizodna srečanja (zlasti z žensko, ki je stala na dežju, in jo je Lucien, ki ni videl pravega nadomestka za sestro, ravnodušno pustil, kot jo je slučajno pobral; in na koncu s Turkom, ki je ubil svojo ženo in bežal s svojo krivdo, podobno kot Lucien s sestrinim truplom) – srečanja, ki so pravi »proizvod« potovanja ter prispevajo k temu, da se prav prek njih razkrije in oblikuje potnikov lik in potovalni načrt.

V ameriškem filmu Susan Seidelmanove *Koščki* (Smithereens) sicer ne gre za potovanje, zato pa za stalno pripravljanje nanj in obsesivno beganje, ki ga uprizarja suha in dolgonoga Wren, obsedena od rocka in še posebej njegovih izvajalcev. V rock businessu vidi priložnost, da se kot pritepenka iz delavskega New Jerseyja v New Yorku povzpne, da pride »na sceno«, za kar si na vse načine, predvsem pa brez predsodkov, prizadeva, seveda tudi tako, da se prvemu malo bolj znanemu rockerju obesi okoli vratu. Tava po klubih, dokler se ne prilepi na punkerskega tipa, ki je izdal eno ploščo, in se mu brezupno, navzlic njegovi ravnodušnosti, ponuja za menagerja (toda glede ravnodušnosti je treba pripomniti, da jo lahko ustrezno opiše samo izraz, da tip ženske ne jebe, kar je navsezadnje čisto res, ker ob njej zaspi). Kadar jo spodi, ali ga ona ne najde, in ko jo vržejo še iz podnajemniške sobe, gre spat v kombi nekega ljubeznivega fanta, ki jo potrpežljivo prenaša in nagovarja, da bi z njim odpotovala, seveda pa Wren veliko raje nasede punkerjevemu triku, obljudi, da jo bo odpeljal v Los Angeles, če mu bo pri-skrbela (ukradla) dovolj denarja.

Ob vsem prizadevanju, da bi se prebila »na sceno«, ostaja Wren neizprosno zunanaj (nazadnje na cesti), in vsa moč filma je ravno (in edino) v posredovanju te zunanosti, ki je razvidna v vsej svoji obscenosti in grotesknosti: njeni *odlikovani* elementi so gotovo bolan punkerjev nasmeh, hripavi in razvlečeni glasovi prostitutk, žensko vreščanje in ravsanje, počestno psovanje ter zanesljiv vtis brezizhodnosti.

Največje podjetje filmskega potovanja, ki se vzame tako zares, da se preizkuša v pravih nevarnostih, je kajpada *Fitzcarraldo* Wernerja Herzoga. Primerjava s filmom Susan Seidelmanove bi bila seveda zelo neumestna, toda če je Wren rockerski maniak, je Fitzcarraldo (Klaus Kinski) operni, ki sanja o tem, da bi sredi džungle (v pokrajini Iquitos v Peruju) postavil opero, kjer bi zapel njegov ljubljeni Caruso. Za ta svoj operni delirij bi seveda potreboval veliko denarja, ki mu ga nekaj posodi prijateljica (Claudia Cardinale), sicer lastnica borde-la, da si kupi ladjo, s katero bi za nemškega kapitalista – sicer finanserja njegovega opernega podjetja – pripeljal kavčuk iz težko dostopnih predelov džungle. Tako zdaj Fitzcarraldo plove s svojo ladjo in pustolovsko posadko po reki: podoben noremu, v belo oblečenemu bogu z zlatimi lasmi in gorečimi očmi (vnetimi od vizionarske ideje), ki bo s svojo pojavo in seveda operno glasbo, ki jo navija na gramofonu,

osvojil divje Indijance plemena Jivaros ter jih celo pripravil do tega, da bodo prenesli njegovo ladjo čez goro – kar je dejansko glavni Herzogov podvig, ki je zahteval, da se zares izvede – s pravo, nekaj tonsko ladjo, in z Indijanci, ki si jo vlekli v goro – da bi ga ustrezno posnel.

Fitzcarraldove operne sanje se torej dovolj prosojno prevajajo v nemške sanje o kolonialnem imperiju, medtem ko sam film deluje zgolj kot napovednik avanture snemanja (izzivajoč vprašanja: je to prava ladja? jo res vlečejo čez goro?), ki je želelo z nevarnostmi zagotoviti sanjam neko resnost in težo. Herzog se je tu izkazal kot dovolj dober dokumentarist, veliko manj pa kot pripovedovalec zgodbe o nemških kolonialnih sanjah, zato mu tudi ni uspelo zagotoviti prave prisotnosti oseb (razen shematične), pač pa je človeško telo in hrup nadomestil s hrupom motorja: motorja človeškega robota (indijanske tlake), motorja ladje, motorja strasti (oziroma Fitzcarraldove fiksne ideje), motorja gramofona, ki očara in udomači Indijance, in končno motorja kamere, ki je registrirala dokaze nevarnosti snemanja.

Še zmeraj v Južni Ameriki, vendar nekoliko nižje, v Čilu, najdemo avtorja famousnih političnih kriminalk Costa Gavrasa s filmom *Pogrešan* (Missing), nagrajenim z Zlato palmo, v prvi vrsti za svoje »angažirano sporočilo«, ki je »razkrinkalo« vpletenost CIA v vojaški udar v Čilu leta 1973 ter ožigosalo ameriško ambasado zaradi prikrievanja umora mladega novinarja. Gavras se je pri tem oprl na resnično oziroma literarno že predelano zgodbo o Charlesu Hormanu, ki je na svojem popotovanju po Čilu slučajno nekaj zvedel o sodelovanju CIA pri vojaškem udaru. Njegova žena in oče sta po zagrizenem poizvedovanju odkrila, da je za sinovo izginotje skrivra ameriška ambasada v Santiagu (pač zato, ker je fant preveč vedel), ter sta nazadnje dosegla le (ali vsaj to, da so ju obvestili o Charlesovi smrti ter jima v zaboju po avionski pošti poslali njegovo truplo.

Medtem ko je Charlesovi ženi (igra jo Sissy Spacek) po prvih obiskih na ameriški ambasadi takoj jasno, da tukaj nekaj smrdi, se prične pravo »raziskovanje« šele s prihodom očeta (Jack Lemmon), sodelavca časopisa Christian Science ter v neoporečnost ameriškega režima verujočega človeka, ki celo sumi, da je moral njegov sin že nekaj zakriviti, če so ga zaprl. Očetovo potovanje v Čile tedaj izpade kot pot k preobrazbi in prosvetlivi, kajti v njegovi osebi je utelešena značilna figura t. i. angažiranega filma – nevedna oseba, ki jo je treba prosvetliti, pri čemer ima njena nevednost to nalogo, da sproži gledalčovo pozabo vsega, o čemer je že žurnalistično poučen, pozaba pa bi mu naj zdaj pomagala, da bi verjel fikciji. In razen tega ima očetova vloga še to zaslug, da zaustavi politično »odkritje« pri ožigosanju nemarnih posameznikov ameriške administracije ter vsak globlji dvom ublaži z emocionalno prizadetostjo, čeprav obenem prav ta »emocionalni sistem« potegne gledalca v fikcijo (vsaj tako je bilo v klasičnem hollywoodskem filmu, ki se mu je Gavras v tem pogledu uspešno približal).

Fikcijo političnega odkritja je Gavras dopolnjeval z dokumentom političnega oziroma vojnega stanja, ki »intonira« pripoved s pogostimi streli in se v polni meri izkaže zlasti v nočnih prizorih z vojaškim divjanjem ter v iskanju Hormana po bolnišnicah in mrtvašnicah. Vendar je tudi ta dokumentarost do neke mere stereotipna in zaznamovana z učinkom déja-vu, ki pa je verjetno značilen za vsako uprizarjanje vojnega stanja.

Skupaj z Gavrasovim filmom si deli Zlato palmo še en politični film – *Pot* (Yol) Yilmaza Güneya, turškega pisatelja, scenarista, režiserja in obenem izredno popularnega igralca. Njegova priljubljenost je namreč zaleгла, da ni obsedel vse življenje v zaporu, saj si je skoraj z vsakim svojim esejističnim, literarnim ali filmskim delom nakopal prepoved in zaporno kazen. Güney je lani ušel iz zapora (in emigriral v tujino), potem ko je tam napisal scenarij in izredno natančno snemalno knjigo za film *Pot*, ki ga je posnel njegov prijatelj Serif Gören.

Film se prične z zaporniki, ki čakajo na dovoljene za začasen izhod (seveda le tisti, ki so že odsedeli tretjino kazni in ob prenehanju telesnem mučenju, zmerjanju, žalitvah, prisilnem delu itn. dokazali »vzorno vedenje«). Pripoved si izbere pet oseb, ki se za teden dni napotijo v svoje vasi, na tej poti pa se njihova osebna zgodovina prepleta s turško družbeno dramo. Brž ko zapustijo zapor, se v bistvu znajdejo v podobni situaciji – povsod vlada represija (stalne policijske kontrole, ki jih je Gören posnel kar »v živo«), v vaseh pa odmeva nočno streljanje, ki pusti jutru svoje mrliče.

Ob politično najbolj izzzivalnih prizorih, kjer Güney z vso simpatijo prikazuje kurdske upornike, sodijo med najmočnejše momente filma tisti, ko se pot zapornikov sreča z »vlogo« žene: prvi, ki ga je zarochenka hrepeneče pričakovala, pade v klešče patriarhalnih običajev, prisil in prepovedi, ki sestavljajo še trdnější zid, kot je tisti v ječi; drugi išče ženo, ki ga je medtem prevarala in je zdaj izpostavljena javnemu zasramovanju – skupaj s sinom jo hoče odvesti v sosednjo vas, vendar mu med potjo od mraza umre, ravno v trenutku, ko bi ji vse odpustil: in tretji se z ženo pred nekim maščevalnim sorodnikom zateče v vlak, kjer se zapreta v stranišče, da bi zadržala svoji strasti, vendar se ta kraj pod obleganjem divje množice kmalu sprevrže v njen zapor, kjer moža doleti smrt.

In potem je tu še en film, ki ima opraviti z vojaškim udarom, vendar ga ne uporabi za politično fikcijo, marveč ga celo prikriva, da bi proizvedel suspens kriminalke, natančnejše, socialistične kriminalke. To je *Delo na črno* (Moonlighting) v Londonu živečega poljskega režiserja Jerzja Skolimowskega, ki je posnel zgodbo o štirih poljskih delavcih na enomesecnem delu v Londonu. Štirje Poljaki, med katerimi zna samo en angleško, ostali trije pa so bolj molčeče in pohlevne osebe, pripotujejo v London, da bi tukaj obnovili hišo njihovega bogatega in skrivnostnega delodajalca, ki reje najame poljske delavce kot pa angleške, ker le-teh ne bi mogel plačati z zloti. Imajo mesec dni časa in bolj malo denarja, ki jim hitro kopni za nakup zidarskih potrebščin, tako da mora njihov delovodja (tisti, ki zna angleško – izvrstno ga igra Jeremy Irons) krasti v samopostrežni. Obnavljanje hiše se dogaja z vsemi kvalitetami bančnega vloma: delavci vstajajo sredi noči, da bi rušili stene, skrivaj odnašajo odpadni material, njihov delovodja jim zakaže strogo disciplino, vsa komunikacija med njimi pa je zreducirana na dajanje delovnih navodil, le enkrat na teden se postavijo v vrsto pred telefonsko govorilnico in čakajo na klic svojih žena iz Poljske. Potem njihov delovodja zve za vojaški udar, vendar jim sklene to resnico prikriti, da jih ne bi zmedla, ter jih pripravi do tega, da še trdneje delajo. Vmes poskrbi za to, da ne bi kaj zvedeli: na ulicah skrivaj trga plakete Solidarnosti, pokvari televizor, strga cenzurirano pismo iz Poljske ter hlina razočaranje, ker ni več telefonskega klica iz

1
2
3
4
5

Pogrešan,
režija Costa Gavras

Delo na črno,
režija Jerzy Skolimowski

Noč v Varennih,
režija Ettore Scola

Hammett,
režija Wim Wenders

Noč San Lorenza
režija Paolo in Vittorio Taviani

Varšave. Ko je po enem mesecu delo opravljeno, se odpravijo peš na letališče, kjer Nowaku (delovodji) preostane samo še to, da jim pove resnico – tedaj se kamera od njih odmakne in jih pokaže v nočnem pretepu.

Film je seveda nadvse privlačen za ljubitelje metafor (ena bi bila že v tem, kako začasno prikrievanje vojaškega udara aludira na stalno zastraševanje poljskih delavcev z vojaško intervencijo), njegova glavna moč pa se kaže v burlesknem in ironičnem načinu uprizarjanja majhnega kriminalnega dejanja (z delom na črno zaslužiti nekaj zlotov več): burleskni delež pač zagotovi trije poljski delavci s svojo nemo vlogo (poskakovanje v samopostrežni trgovini, ko zagledajo coca colo, očarano ogledovanje ročnih ur), ironija in satira pa ciljata na angleško vljudnost, ki se konča z zmerjanjem Poljakov s komunistično sodrgo ter s spodletelim odkrivanjem Nowakove tatarske dejavnosti. Ves groteskni učinek te »socialistične kriminalke« – učinek, ki je v bistvu njen pogoj – je bržčas v tem, da se morajo socialistični delavci preživljati z delom na črno, njegov izid pa je zelo podoben finalu klasične kriminalke: tam je kriminalno dejanje zmeraj razkrinkano in kaznovano, v socialistični varianti pa izpade tako, da je ves »napor« za nekaj zlotov več» lahko le ničev – v realnem socializmu je še zmeraj delavec tisti, ki nima nič, njegova oblast pa mu zagotovi, da je to vse.

Dvoje filmskih potovanj je zgodovinskih – enega se je udeležil francoski kralj Ludvik XVI. z Marijo Antoinetto, na drugem pa so italijanski kmetje zbežali pred Nemci in na prašni cesti iskali svojo svobodo. O tem potovanju govori film Paola in Vittoria Taviani *Noč San Lorenza* (La Notte di San Lorenzo), in sicer na način uspavanke, ki jo mati pripoveduje svojemu otroku. Njena želja je – in prav v noči San Lorenza se želja lahko izpolni – da bi izpeljala pripoved o svojem otroškem doživetju, ko se je kot šest ali sedemletna deklica udeležila pobega vaščanov, ki se niso pustili zapreti v katedralo (kot so jim ukazali Nemci), ter njihovega romarskega iskanja svobode.

Kamera zasleduje skupino kmetov, ne da bi se v njej na koga prav obesila, ter začrtuje tesnoben in hkrati domač prostor. V pripovedi je vseskozi zaznavna nekakšna sanjska razdalja, ki umirja vse, še tako strašne trenutke (nočno prisluškovanje eksploziji, ki bo raznesla hiše prebivalcev San Martina, ali nemško uničenje tistega, dela prebivalcev, ki je poslušal njihove ukaze in se zatekal v katedralo) ter jih privedi do čudne lepote, ki izvira iz otroške očaranosti ob nedoumljivem dogajanju.

To se z vso intenzivnostjo pokaže v najbolj grozljivem in obenem najlepšem prizoru, ko se kmetje in fašisti skrivajo v žitnem polju ter med sabo pobijajo, medtem ko skoraj v vsakem morilcu in umorjencu prepoznavno svojega znanca. In gotovo ni naključje, če je najbolj strašna in krvoločna tista oseba, ki je obenem najlepša – petnajstletni sin fašističnega očeta, ki delirično išče svoje žrtve. Bitka v žitnem polju služi tudi za mitološko evokacijo vojne, ko deklishe oči priključijo rimske legionarje, da bi s svojimi kopji prebodli fašista.

To navajanje otroškega pogleda bi lahko zapeljalo k zmotni misli, da se drži film obupnega modela prikazovanja vojne skozi otroške oči. Za brata Taviani, ki očito nekaj vesta o otroštvu, ni otrok nikoli bodoči odrasli, ampak je raje odrasli nekdanji otrok: zato je treba navesti čudovito sekvenco, ko se plemenita gospa in starejši kmet (Omero Antonutti iz *Očeta gospodarja*) po zmotnem prepričanju gostite-

ljice, da sta mož in žena, najdeta v spalnici, kjer bi morala leči v skupno posteljo.

Sprva seveda skušata obdržati razdaljo, sicer že malo zrahljano s skupnimi doživetji na romanju, nato pa si rečeta, da sta že odrasla, ter se ob tem spoznanju prav otroško razveselita in zlezeta v posteljo.

Noč v Varennih (La Nuit de Varennes) Ettera Scole in lani preminulega scenarista Sergia Amideija (pisca okoli 80 scenarijev za Rosselinija, de Sico in druge italijanske režiserje) posega v obdobje francoske revolucije ter si izbere dogodek – junijsko noč leta 1791 – ko sta francoski kralj Ludvik XVI. in Marija Antoinetta pobegnili pred obsodbo narodne skupščine, da bi se pridružila svojim zaveznikom v Luksemburgu, pa ju je v Varennih zaustavilo ljudstvo in izročilo narodni gardi (nato sta bila v Parizu obglavljena). To zgodovinsko dejstvo je uvodoma predstavljeno z lutkovno igro oziroma z »gibljivimi slikami«, torej z nekakšno rudimentarno kinematografsko obliko, ki pokaže stvari »v razdalji in perspektivi«, sama filmska zgodba pa ga zapre v kočijo, ki je ravno tako odlikovano, če ne kar mitično sredstvo filmskega potovanja (že od Fordove *Poštna kočije* dalje).

Čeprav sta kralj in kraljica pobegnili s kočijo, sta Scola in Amidei raje najela drugo kočijo in jo napolnila z različnimi socialnimi in zgodovinskimi figurami ter napotila v smeri kraljevega bega. V potniški zasedbi so razvrščene osebe – sami značilni predstavniki tistega obdobja – po tem, kako se zavedajo tega, kar se pleče na nevidni sceni zgodovine. Med vedočimi sta dva, ki se poživigata na kralja in se zanimata samo za dogodek – pisatelj Restif de la Bretonne in avtor *Človekovih pravic* ter sopotnik ameriške revolucije Tom Paine; njima se nato pridruži še Casanova. Manj pojma imajo tisti, ki so kralja poznali in ga še ljubijo – to sta predvsem grofica de la Borde in njen homoseksualni frizer, ki sta fetišista kraljevega telesa in torej zgubljeni za zgodovino. Na strani nostalgicne desnice so še drugi poznavalci dvornega življenja, ki ne vidijo, da se njihov svet ruši, podobno kot je na drugi strani zaslepljena ljudska množica, razcepljena med spoštovanjem kralja in anarhističnim rajanjem.

Kralj in kraljica nista nikoli vidna – razen v enem zadnjih prizorov (v Varennih), in sicer v višini čevljev in puškinih kopit, torej na ravni skorajšnjega morilskega odra – vendar sta v kočiji vsaj metaforično prisotna: kralj v osebi Casanove in kraljica v osebi grofice z avstrijskim naglasom (igra jo Hanna Schygulla), ki ima med svojo prtljago tudi kraljevska oblačila (na koncu jih bo obesila na lutko in se pred njo zadrževala v spoštljivi drži). Casanova (v izvrstni interpretaciji Marcella Mastroiannija) zaseda kraljevo mesto kot postarana in zaspana figura, ki uživa v svoji modrosti in se preživlja samo še kot kostum in spomin, toda uspe mu izzvati despotske učinke že z omembo svojega imena. Tako kot je kraljevo ime močnejše od njegove osebe, je erotični sloves Casanove močnejši od njegovega telesa – in če ima ta sloves moč kraljevega imena, tedaj zato, ker evocira moč kraljevskega užitka.

Toda privilegirana oseba filma je ljudski pisatelj in kronik revolucije Restif de la Bretonne, velik fukač (tudi izumitelj besede pornografija) in anarhist, ki so ga spoštovali bogati in ljubili revni (igra ga Jean-Louis Barrault). Z njim je želel Scola tudi rešiti logiko filma: med razpuščeno in slepo množico (v zmagoslavju revolucije ter nostalgicno desnico, ki še zna uživati, je tudi mesto za modernost – za uživanje v

analitičnem pripovedovanju zgodovine (Restif de la Bretonne se namreč na koncu pojavi v sodobnih pariških ulicah). Edina težava je ta, da potrebuje gledalec veliko časa za spoznavanje z osebami, kar je bržkone posledica počasne in malo akademske režije.

Zunaj te rubrike potovalnih filmov se seveda ni mogoče izogniti najbolj pričakovanemu filmu festivala – *Hammett* Wima Wendersa. Zahodnonemškemu režiserju in strastnemu ljubitelju hollywoodskega filma Wim Wendersu je Coppola pred štirimi leti ponudil film o znanem piscu kriminalik in privatnem detektivu Dashiellu Hammettu. To obdobje se je za Wendersa razvilo v moro oziroma v izkušnjo, ki jo je v bistvu želel: da iz evropskega avtorja postane le »director«, nadarjen uslužbenec tiranskega bossa – torej izkušnjo, ki je v hollywoodski klasiki predstavljala usodo in vsakdanji kruh ameriških režiserjev, tistih, ki jih Wenders najbolj spoštuje (Raya, Forda, Fullerja, Hawksa, Dwana) in jim stalno plačuje dolgove (enega je medtem že uspel poravnati s filmom o Nickolasu Rayu – *Nick's movie*). Wenders je sanjal o scenariju, kjer je avtor tako osmojen s proizvodno mašino, da to postane zanj še bolj zapeljivo. »Edini, ki je sprejel to igro, je bil Coppola«, je izjavil Wenders Serge Daneva za *Libération*. »Najprej je bil to še avtorski film, ko pa je Coppola kupil studio Zoetrope, je postalo jasno, da potrebuje okoli sebe samo režiserje. Meni je bilo to jasno že od vsega začetka, in ko sta se najini vlogi razčistili, sva se bolje razumela. Drugo snemanje in montaža sta potekali veliko bolje.« Coppola je skoraj v celoti zavrnil prvo varianto filma in dal nato Wendersu na razpolago svoj studio in elektronsko tehniko za ponovno snemanje.

Film predstavi Hammetta v obdobju (leta 1928), ko je ravnokar zapustil detektivsko agencijo Pinkerton in pričel pisati kriminalne zgodbe. Nekega dne ga obišče stari prijatelj Ryan, privatni detektiv, ki mu očita, da ga preveč idealizira v svojih zgodbah, ter poprosi, da bi mu pomagal rešiti nek primer (izginotje kitajskega dekleta Crystal Ling). Sledi dokaj zapletena zgodba, ki jo Hammett (v bogardovskem stilu ga igra Fred Forrest) vendarle razvozla, čeprav ga skušajo prevarati na vseh koncih. Razkrita resnica je sicer dovolj banalna: mestni mogotci se vdajajo perverziji, gangsterji pa jih izsiljujejo; v igro sta vpletena tudi Crystal Ling in Ryan, ki Hammettu uniči idealizirano romaneskno podobo.

Ko je vse končano (v glavnem se dogaja ponoči), se Hammett vrne k pisalnemu stroju, in tedaj se prično v dvojni ekspoziciji pojavljati osebe iz Hustonovega *Malteškega sokola*.

Prvi vtis je ta, da je film dober dozdevek – dozdevek starega žanrskega filma. Toda če je stari žanrski film lahko kdaj dosegel wendersovski kontemplativni stil, ga Wenders v dozdevku ni mogel, ker je tu prevladal učinek video hitrosti. Zato je v filmu manj mrtvih trenutkov in več mrličev, več udarcev in manj besed, več laka in manj praskajočega nohta. Hammett je sprva še zapletena oseba, ki pa se vse bolj normalizira in prazni. In uvodna vožnja na okno njegovega stanovanja – vožnja, ki je evocirala hitchcockovski prijem – se na koncu sprevrže v negibnost in prosojnost izložbe.



prireditve

Alternativni film 1982

(Beograd, od 22. do 24. april 1982)

Majda Širca

Festival alternativnega filma, ki ga je organiziral Akademski filmski center, Doma kulture 'Studentski grad' v Beogradu, je omogočil vpogled v to, kar je na tem področju storjenega v zadnjih letih pri nas, z dobrim namenom, da se teoretsko definirajo vrednosti in nove ustvarjalne možnosti alternativnega filma. Tovrstne prilžnosti so bolj redke, in v kolikor že so, zadane njihova odmevnost na isti rob kot alternativna produkcija sama. Namen srečanja (kot tudi tega zapisa) je daleč od tega, da bi jo iztrgali iz marginalnosti ali etablirali v nekaj, kar sploh ne more biti; dovolj je, da s spremljanjem poskušamo opredeliti njeno neslučajno pojavnost v odnosu do danega načina filmske proizvodnje oziroma Kulture.

To, kar je nosila vsa avantgarda, še posebej avantgarda 20. stol., opredeljuje ravno tako filmsko alternativno – polemična je v odnosu do dominantne kulture – velike filmske proizvodnje, do njenih nespremljivih (nespoznavnih, prepovedanih, nesprejemljivih) značilnosti in vrednosti.

Kultivirala je prav to, kar je bilo izven sfere kulture (zavestno ali tudi ne), in se dotikala tistega polja ustvarjalnih in spoznavnih možnosti, ki so bile zakrite, blokirane ali le slučajno dotaknjene. Drugačni film – tako v Ameriki kot v Evropi – so delali ljudje, ki se niso striktno ukvarjali le s filmskim medijem (slikarji, fotografi, pesniki, literati) in so principe moderne umetnosti v film le podaljševali.

S tem, ko niso bili direktno vpeljeni v zakonitosti filmskega jezika, in z občutljivostjo do vseh ostalih (in ne le filmskih) izraznih možnosti, predvsem pa z zavedanjem časa, so izoblikovali pravila drugačne filmske produkcije, ki se spremenjena ali nadgrajena ponavljajo še danes. Tako so avantgardisti 20. let poizkušali vizualizirati svoje vizije s konkretnimi likovnimi oblikami, ne da bi manipulirali s slikami ali poizkušali ustvarjati »dramske efekte«. Kot v slikarski umetnosti je šel tudi avantgardni film od strogo geometričnih in abstraktnih načinov (de Stijl, Bauhaus) k vsebinski nadrealizmu, če omenimo le delček iz zgodovine obsežne avantgardne filmske produkcije. Kljub temu, da je filmu šele dobrih osemdeset let, so se spremembe znotraj njegovih dominantnih zakonitosti pričele kmalu nakazovati in prav avantgarda ga je in ga bo najbolj radikalno razjedala. Vprašanje je, kdaj bo – če bo postala preteklost, ali bo kinematografija akumulirala njena raziskovanja in kot posledica tega, ali bo avantgarda lahko izstopila iz svoje samo sebi lastne kulture (kroga gledal-

cev, teoretikov, produkcije, distribucije, prikazovanja). Kajti iz kino klubov, specifičnih razstav ali festivalov tovrstni filmi redko zaidejo v galerije ali muzeje (film ni »kolekcionarski predmet«) in tudi redko doživljajo ostalim umetniškim praksam enakovredne obravnave.

Prof. Vlada Petrić je v izhodišču ocenjevanja festivalskih filmov v Beogradu opredelil alternativni film kot tisto filmsko produkcijo, ki radikalno odstopa od ustaljenih (tradicionalnih) načinov izražanja v vseh možnostih filmskega medija – tako na nivoju vsebine in forme – in širi izrazne možnosti filma s tem, da raziskuje ne samo nove možnosti znotraj medija, temveč tudi nove oblike interakcije med filmskimi in drugimi umetniškimi sredstvi.

Alternativnost v odnosu na tradicionalni film se najpogosteje manifestira skozi odmik od naracije, odklik od indentifikacijskega gledalčevega odnosa, ki ga s prepričljivimi sredstvi vzpostavlja komercialna in ostala filmska proizvodnja. Slika nima več primarne asociativne analogije, ne obstaja ne kot simbol ne kot metafora; to, kar je označeno, je le nekaj, kar je, brez hierarhijske pomenov, ki bi pogojevali ideološko razbiranje, brez ustvarjanja iluzije časa, prostora in brez mistificiranja skritih pomenov.

Postopki samega procesa proizvodnje so ravno tako v nasprotju z ustaljenimi, saj se film »dela«, ko se razvija, kopira, projicira (na različne površine, skozi različno število projektorjev, v nebo itd.) Sam filmski proces se nekako demistificira. Alternativni film je lahko krajši od minute ali pa daljši od šestih ur, lahko spoštuje običajen odnos platno-gledalec, lahko ta odnos popolnoma ignorira. Nesmiselno je iskati skupne poteze tovrstne proizvodnje, saj je njihova različnost razvidna že iz kopice nazivov, ki so se spreminjali tako, kot so se spreminjala stališča, s katerimi so k filmu pristopali (antiiluzionistični, strukturalno/materialistični, neodvisni, osebnostni, avtorski, absolutni, grafični, kompjuterski, semiološki, konceptualistični, nenarativni itd.) V zapisu ostajamo zvesti oznaki alternativnega filma, kot so se odločili v Beogradu, posameznim avtorjem pa je kakršnokoli opredeljevanje večkrat prav malo mar.

Žirija v sestavi Vlada Petrić, Sava Trifković, Božidar Zečević, Joca Jovanović, je nad 150 prispelih filmov smiselno razdelila v štiri sklope projekcij: filmi, ki niso alternativni; filmi, ki tendirajo k alternativnosti; alternativni filmi in deset najuspešnejših

filmov festivala (njihovi avtorji so bili v priznanje gosti festivala).

Na listi filmov, ki so tendirali k alternativnosti (lista sama je bila na trenutke sporna, kar je pri tej produkciji čisto razumljivo), so bili tudi nekateri filmi ljubljanske AGRFT (Lužnik, Jurjašević, Milavec, Frandolić, Hren). V kontekstu festivala so bile tendence k »drugačnosti« čisto zanemarljive in dejstvo, da so to izpitni, šolski filmi, podrejeni zakonitostim, mogoče celo zahtevam, ki jih narekuje inštitucija, še ne opravičuje retardacije v raziskovanju medija ali svežjših izraznih možnosti. Ostajajo zvesti naučenim pravilom, ujeti v tendenciozno poročanje tesnobnih stanj današnjega človeka.

Ivan Faktor je posnel svoj *Avtoportret* tako, da je nastavljal ostrino kamere na 3–4 cm in z njo potoval ob telesu. Jasnost slike je odvisna od spremembe razdalje telo-kamera, prizadevanja, da bi dosegel čisti vizualni efekt, pa so zanj nepomembna. *Eumig S 905* je proces avtoportreta projektorja, katerega posnetke ponovno ujame v kamero, da bi projekcije projekcije končno projiciral na platno.

Bojan Jovanović se zadržuje na dokumentaciji dogodkov ali samih filmskih postopkih, vzpostavlja odnose med izseki z različnih posnetkov, znotraj katerih je vsak kader ravno tako opravičljiv kot tudi zanemarljiv. Drugače je konceptiral *Lenona, Začetek* ali *Nomos*, kjer kamera registrira počasno »zorenje« (prelivanje) banane.

Nebojša Ružić v svojih filmih (npr. *Zvok, oblika, barva*) vzpostavlja kombinacije med filmsko sliko in barvo, kar sta (brez avtorjeve vednosti?) radikalno počela že McLaren ali O. Fischinger. Podobno risanje zvoka je posnel tudi Bata Petrović (*Ves ta jazz*), bolj pa mu je šel od rok, dokumentaristični *Pesniško kosilo*, kjer vsaj desetkrat ponavlja dva kadra z nekega debatnega kosila, pri čemer vsakokrat zamenja filter. Z multiplikiranjem kadrov postanejo nekatere vsebine posnetka, ki bi bile sicer mirno spregledane, jasnejše, nekatere pa pridobijo nov pomen. Naklonjenost žirije filmu *Trpljenje device Orleanske* Bate Petrovića je razumljiva bolj zaradi spoštovanja Carla Dreyerja in oživiljanja njegovega filma kot pa zaradi inventivnosti tega oživiljanja. Petrović je po knjigi rekonstruiral Dreyerjev film (montaža fotografije in spremembe teksta), konec pa je zasladil z barvnim posnetkom sežiganja knjige.

Beograjsko alternativno sceno v veliki meri označuje dokumentarizem, ki se ne omeji na reprezentativne dogodke, tem-

več se osredotoči na nevažne situacije (dnevnik, potopisni filmi). *Odprto delo* Slobodana Mičića je podobno kot Slakove *Dnevne novice* na prvi pogled nestrukturiran material, ki ga je avtor zbiral v različnih situacijah. To slučajnost pa zanikata že izbor samih situacij (pot delavcev v rudnik, TV reklama s pepsi, dekle v avtomobilu, ki jo napade tolpa moških, mlada, na pol gola dekleta, ki poplesujejo v neki tovarni, slavnostna otvoritev nekega objekta, starec, ki se baše s štruco kruha, dekle, ki čaka na ulici, tip, ki pripravlja razstrelivo, itd.) in princip montaže zbranega materiala po formuli teza antiteza: otroci v vrtcu – politični sestanek, lepa dekleta z naslovnici starci ki gledajo, žrtje kruha dekle se slači ...

Isto, kar lahko trdimo za dokumentarec, velja tudi za igrani film. Če je prvi »alterniran« skozi asociativno vzpostavljanje novega smisla, se drugi odmakne od prave igre s kombinacijo dokumentarnih, prostih prizorov, ki v kontekstu igranih vložkov presežejo golo naracijo in pridobe neobvezujoč pomen (*Bodi topla žena*, Ivica Bošnjaka, *Izgnanstvo* Ivana Martinca, 86 Danijela Dozeta *Mesto Miodraga Miloševića*, *Organon*, *Kanal* Zorana Saveskega, P. S. Slobodana Djordjevića).

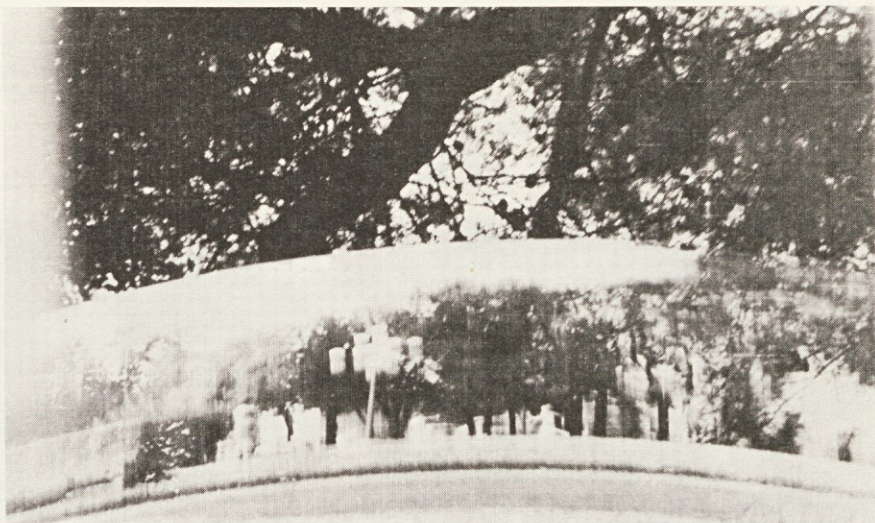
Nikola Djurić je v svojem strukturalnem filmu *Samoglasniki* vzpostavil konotativno povezavo med lingvističnim znakom in filmskim medijem. Crko – samoglasnik je vizualiziral po ključu asociacij, ki jih nosi v sebi: z izborom prizora in poudarjanjem gibanja (O – statična kamera, figura se premika, izginja v veliko dvorišče; U – statična kamera beleži odprto polje z rahlo zaznamnim premikanjem žita; E – kamera beleži izstop iz gibljevih stopnic ...).

Ljubomir Šimunić je pokazal delno že znano trilogijo *Pression*, *Gerdy*, *zločesta vještica* in *Summer Dreams*. v prvih dveh nam servira naključno (ali ne) zmontiran material, v dvojni ekspoziciji in smiselni glasbeni opremi preko ekrana posredovano »zbito realnost«, in preko neke notranje selekcije in erotizacije vidnega v čim močnejših impulzih zasipa gledalca. Dokumentaristično zbiranje in prebiranje informacij in večni voyarizem. Iz skritih koticov posneto poletno obmorsko dogajanje (*Summer Dreams*) zbija iluzijo predstav, demistificira neko namišljeno realnost, jo celo ironizira (menjava brzin) in z muzealsko doslednostjo registrira vse, kar hoče videti. To pa je lahko sprehajanje po pomolu, skakanje po jahti ali spolni alkt v pesku.

Slobodan Valentinčić (*Hommage 805*, *Aura in Aurovision*) rekonstruira objekte, ki jih snema, v podobe, ki kot abstraktni optični efekti dajajo vtis, da vidimo to, kar je izven možnosti naše vizualne percepcije. Na ta način postajajo slike mitske, procesi pa rituali.

Grupni projekt Škucove produkcije *Kras 88* (ki je nastal v okviru seminarja) z inovativnimi sinematičnimi postopki razbija neko predstavo o zakonitostih materialne stvarnosti preko fiktivnega delovanja realnega, predmetnega okolja (kamenje, ki izginja in se pojavlja, pojavnost dveh teles iste osebe v medsebojni interakciji in podobno).

Zaradi inventivne združitve fotografije in filma je Dragan Pešić (*Levitacije*) odstopal od ostalih prikazanih projektov. Na konceptualen način je združil dva medija – gibljivega in statičnega, kjer je film registracija akcije (v tem primeru »ujetosti« predmeta-stola v gibanju, ki se odslukuje v zrcalu, postavljenim v statični ambient). V svojih fotografijah Pešić uporab-

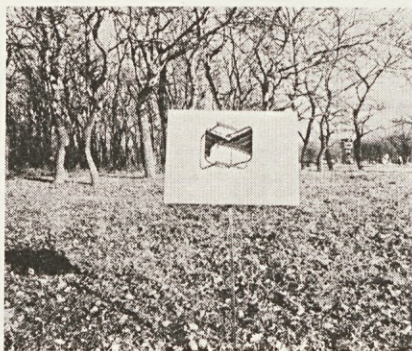


Aura in Aurovision
Slobodan Valentinčić

lja postopek, ko v naravno okolje postavi zrcalo, pritrudi kamero na stativ in medtem, ko spušča pred zrcalom predmete, posname reflekske predmeta v ogledalu. Slika predmeta je jasna in razpoznavna, v središču zrcala, tako da daje vtis montaže oziroma lebdenja v prostoru, lebdenja, katerega trajanje je neomejeno.

Levitacija,
Dragan Pešić

Kras,
SKUC – skupinsko delo petnajstih avtorjev



Zaradi pošne nedoslednosti je Davorin Marc predvajal filme izven uradnega programa sredi noči. Skupaj z ostalo slovensko garnituro je bil neke vrste kuriozitet, ki si pred kamero dovoli že čisto vse, ki ji nič več na zakriva in z njo v največji meri manipulira. Glede na originalnost, heterogenost in inovativnost Marcovega že zelo obsežnega opusa smo mu dolžni prej ali slej odmeriti nekaj več besed.

Na festivalu ni bilo niti enega filma iz Zagreba, kar ne velja opravičiti z izgovorom, da se jim je produkcija ustavila. Če bo v bodoče festival potoval po drugih središčih, se lahko zgodi, da v Zagrebu ne bomo videli nobenega beogradskega filma. Zaradi tega je objektivnejša predstava o trenutnih tendencah jugoslovanske alternativne dokaj nepopolna. Nekje so pač bolj zategnjeni, drugje manj, nekje inovativnejši, drugje bolj posnemateljski, nekje predrzni, drugje ujeti. Ob takih ugotavljanjih pa lahko spregledamo to, da je alternativni film v enakem položaju kot vse drugačne (avantgardne) umetnosti – to pa je v danem zgodovinskem trenutku položaj nekega povsem obrobnega področja v širšem sistemu javnih aktivnosti.

Lista desetih najpomembnejših filmov:

- Levitacije,**
Dragan Pešić AFC DK »Studentski grad«, Beograd
- Velo mesto**
Branko Karabatić, KK »Split«
- Trpljenje device Orleanske,**
Bata Petrović, AFK Doma omladine Beograda
- Gerdy, zločesta vještica,**
Ljubomir Šimunić
- Kras 88,**
projekt 15 avtorjev, montaža Franci Slak, ton Hanna Preuss
- Aura in Aurovision**
Slobodan Valentinčić, SKUC Ljubljana
- Izgnanstvo**
Ivan Martinac, Marjan film Split
- Samoglasniki,**
Nikola Djurić, AFC DK »Studentski grad« Beograd
- Revlon,**
Slobodan Djordjević, AFC DK »Studentski grad«
- Pression,**
Ljubomir Šimunić, Beograd

Brata Blues

(The Blues Brothers).



Po zadnjem filmu o bratih Blues prištevajo Johna Landisa k režiserjem nove generacije ameriškega filma, k imenom, kot so Spielberg, Scorsese, Coppola, Lucas ali Schrader. Ne le zaradi tega, ker jih združujejo velikanski projekti ogromnih investicij (Blues Brothers – 27 mil. dolarjev), temveč zaradi samosvojega, spektakularnega in izrazito avtorskega načina oživljanja hollywoodskih žanrov, in to na način zavestnega odklanjanja zgolj sklicevanj na »umetniškost« (prej na obrtništvo), angažiranost ali eksplicitno sporočilnost kot nujno (vsaj v Evropi) poslanstvo filma.

John Landis je poleg tega, da je bil pri filmu kurir, kaskader in igravec (Spielberg – 1941), najprej za majhen denar posnel *Schlock*, kasneje *Kentucky Fried Movie*, v tretjem filmu *Animal House*, duhovitem opisu študentskega življenja na ameriških univerzah, pa mu je že igral letos preminuli John Belushi (Jake Blues).

Brata Blues je glasbeni film o tradiciji ameriške črne glasbe in Rhythm and Bluesu in komedija, ki s pomočjo pretiravanja, kjer ni pravih nasprotij med stvarnim in izmišljenim, kjer fantastično postaja normalno, parodira ustaljene vrednote. Na ta način »legalizira norost« in premaknjen svet marginalcev (film so v glavnem naredili črnci in Židje), katerih motivacije se bistveno razlikujejo od »normalnih« ljudi. Podkulturni stil, ki ga artikulira film, je sicer v trenutku, ko govorimo o komediji, lahko čista farsa, saj komedijska postavitev opravičuje vse prekrške in prestopne z izgovorom, da so tu zato, da izzovejo ugodje (z norci se že ne bomo indentificirali) in smeh (komiki so grši, slabši, bolj neumni in Drugačni od nas in izzivajo situacije nam prepovedanih in nedopustnih dejanj). Tako smo se brez strahu, da se bomo srečali s smrtjo (možno je brez praske preživeti padec iz desetega nadstropja), pomilovanjem (bolečino prenašajo z nasmehom) ali neuspehom (Bluesu je tudi v zaporu lepo), smejali Stanliju in Olieju, bratom Marx ali Chaplinu. Vsi ti, dvorni

režija: John Landis
scenarij: Dan Aykroyd, John Landis
fotografija: Stephen M. Katz
glasba: The Blues Brothers, Ira Newborn
igrajo: John Belushi, Dan Aykroyd, James Brown, Cab Calloway
proizvodnja: Robert K. Weiss za Universal, ZDA, 1979
distribucija: CIC

norci, ki so lahko videli in govorili resnico (saj jim je bilo kot norcem to dovoljeno), so svet realnosti preoblikovali v nek fantastičen svet, ki pa je vedno služil kot metafora te realnosti.

Zato je film o bratih Blues ravno toliko 'narodna komedija', ki vzpostavlja nek ležeren, pravilnični odnos do sveta, kot radikalen filmski prispevek ob-kulturnemu gibanju, ki karikira in parodira urejeni svet zdravorazumarskih mnenj.

Zgodba dveh sirot, debelega in suhega; Elwooda in Johna Bluesa, je vpeta v dogajanje med izstopom iz zapora in vrnitvijo vanj. Da bi zaslužila potreben denar, s katerim bi rešila sirotišnico, obnovita orkester (Blues Brothers Band) in izzoveta same težave: uničita čičaško in illinoisko policijo, mornarico, letalstvo, naciste, 'kavbojske' glasbenike, markete in vse, kar pripada utečenemu, normiranemu sistemu življenja.

Dogajanje 'živi' v stripovskemu načinu pripovedovanja. Alanfordofsko označevanje posameznih oseb prepoznamo npr. v liku agresivne sestre iz sirotišnice, ki kot zamenjava za strogo in pošteno mater razbija s stoli, strelja s pogledi in maha z bičem. Stripovsko fikcijo najdemo v režiranju/jazziranju maše duhovna Jamesa Browna; v ambientalnih postavitvah (brata stanujeta v zaniknem hotelu najbolj umazanega dela mesta sredi železniških tirnic); v kolosalnih avtomobilskih pokolih in spektakularno burleskni atrakcijah, kjer še tako normalna akcija preide v fantastično dogajanje; v izhodiščnih motivacijah (brata zbirata denar, da bi pomagala siromašnim) kot v odvzemanju predmetom običajnih uporabnih vrednosti, kjer je npr. možno, da se avtomobil zamenja z vžigalnikom.

Da bi lahko prepevala in plesala tistih nekaj minut pred občinstvom (in to le zaradi denarja), si brata nakopljeta vse možne nasprotnike: policijo, ki ju z vso močjo, opremo in neumnostjo ne more ujeti, nacistično ameriško partijo belega ljudstva, ki ob neuspelem pregonu pristane (kot Coppolovi jezdeci ob Wagnerjevi glasbi najprej v reki, nato v betonu, in končno popevkarske kavbojce (Good Old Boys) – izvajalce country and western glasbe – edine glasbe, ki jo Landis ne prenese. Razen enega policajca (in še ta je črn), ki zna vsaj nekoliko voziti avtomobil, so vsi ostali neumni, antipatični in nespodobni. Imajo vse karakteristike, ki jih neprilagojenci, živeči na robu družbenega dogajanja, vidijo v oblasti in establishmentu. Tu je še neka dodatna preganjalka, ki se z razstrelivi in razno raznimi pirotehničnimi pomagali maščuje Jacku Bluesu za »ljubezensko izdajo«. Namenjen ji je isti konec kot vsem ostalim represivnim institucijam.

Utečeni realni in normalni sistem življenja je spremenjen v burleskni in fantastični svet, v katerem se šele razkriva realnost. Normalno je, da v hotelu eksplodira bomba, da so črnci revni, da je sirotišnica dom, da med nastopajočimi in publiko obstaja žična pregrada in da neohitlerjanci vpijejo belcem, naj pobijejo Žide, ker jih izkoriščajo. Dogajanje je pomaknjeno v svet, ki je daleč od kakršne koli komedijske fikcije.

Dva glavna lika, zgrajena na podobnih kontrastih kot Stanlio in Olio (nevrotičen/miren, debeli/suh, spreten/neroden), figurirata kot en dupliran lik in s svojo dosledno uniformiranostjo (očala, ki jih ne snameta niti ponoči, črna kravata, obleka in klobuk) potrjujeta svojo Drugačnost.

Landis je v *Bratih Blues* oživel socialno ameriško komedijo (s podlaganjem podkulturnih aspektov) kot tudi hollywoodski musical, kar je delno naredila že rock opera. Le da tu glasbeni vložki ne »pletajo« vedno zgodbe, temveč figurirajo tudi kot dokumentarni, koncertni posnetki (John Belushi, Dan Aykroyd) bolj ali manj že znanih Rhythm and blues komadov. Glasbeni nastopi Jamesa Browna, Arette Franklin, Raya Charlesa ali Johna Leeja Hookerja pa pripoved le poudarjajo.

Slednji živijo s svojo ekstatično in ritmično glasbo in plesom, kjer koli so in kar koli počno. Vse to ponujajo belcem, ki so lahko izumili le nek country, ob katerem se da le razbijati flaše in služiti denar.

Majda Širca

Človek slon

(The Elephant Man)

scenarij: Christopher de Vore, Eric Bergren, David Lynch, po »The Elephant Man and other Raminiscences«
Fredericka Trevesa in »The Elephant Man, a study in human dignity«
Ashleya Montaguja
režija: David Lynch
glasba: John Morris
montaža: Anne V. Coates
fotografija: Freddie Francis

ton: Robin Gregory
maska: Christopher Tucker
igrajo: John Hurt, Anthony Hopkins, John Gielgud, Anne Bancroft, Freddie Jones, Wendy Hiller
produkcija: Brooks Films, Anglija 1980
distribucija: Paramount Pictures
jug. distribucija: Zagreb film, Zagreb



Ameriški režiser David Lynch, po poklicu slikar, se je v svojem drugem celovečernem filmu poslužil spake, sicer filmsko napravljene, vendar s takšno plastično masko in repertoarjem gest, da gledalca kar pošteno prepričuje v realen obstoj. K temu učinku je prispevala svoje tudi »arheološko«
izdelana scenografija londonskih ambiantov in atmosfere, ki ji je pri preskoku v prejšnje stoletje v obilni meri pomagala črno-bela fotografija.

Zadnje čase je že skorajda postala moda, da se v filme ponovno naseljujejo pošasti, ki se od nekdanjih razlikujejo predvsem v tehnični dodelanosti in variabilnosti pojavnih oblik, kar je posledica novih iznajdb na področju trika in specialnih efektov. Toda Lynchov film ima zelo malo skupnega z novo serijo grozljivk in fantastičnih filmov, ki svoje domišljjske izume, senzacionalnost in prepričljivost podpirajo z nevidnimi tehnološkimi prijemi. Spaka je v filmu *Človek-slona* posebne vrste, predvsem pa ne igra na karto zastraševanja gledalcev, ki je tako značilna za grozljivke. Naslov filma in sam začetek nas najprej zapeljeta v nelagodno in napeto čakanje na trenutek, ko se bomo soočili z monstroom in se krepko prestrašili ter hkrati oddahnili, otresli pritiska pred neznanim. Vendar se kaj kmalu izkaže, da človek-slona nima slonovskih dimenzij in sile, ampak je dokaj majhna kreatura, nesrečen primer človeške vrste, ki mu je narava spačila telo. Imenovan je človek-slona zaradi ogromne in deformirane glave, »slonovske«
glave. Vrdlovec v eseju Tehnološka levitev pošasti (Ekran, št. 1/2 1982), navaja, da se je izoblikovala celo znanost o pošastih, veda nekje na meji med zoologijo in psihologijo, ki omenja med vzroki za nastanek pošasti tudi »domišljijo«
kot tisto psihično silo, ki je sposobna delovati na »mešanje semen«
. . . Vrdlovec nadalje piše, da je znanost o pošastih svoje teoretične ugotovitve podkrepila z empiričnim dokazom, češ da se je otrok-žaba rodil takšen zato, »ker je mati med spolnim aktom dr-

žala v roki žabo, prepričana, da ji bo krajšala vročico«. Če sledimo tem postavkam, je mogoče postaviti hipotezo, da se je John Merrick rodil kot človek-slona zato, ker so njegovo mater sloni prestrašili v času nosečnosti in se ji je podoba slonov tako globoko vtisnila v psiho, da je Merrickovo telo oblikovala po modelu slona. Ne da bi zašli predaleč v spekulacije na osnovi postavk znanosti o pošastih, pa je mogoče vsaj sklepati, da je John Merrick spaka, v katero se je preselil materin strah, in je zato tudi pošast, ki ne straši drugih marveč je njo strah pred drugimi. Predvsem jo je strah pred pogledom drugih, pred očmi drugega kot ogledala, ki, če kaže strah, pravzaprav razkriva in potrjuje strah pošasti. Toda vsi pogledi, katerih objekt je človek-slona, večinoma posredujejo lažno podobo, saj za njo skrivajo, instinktivno ali pa zavestno, pravo sliko, resnično stanje stvari.

V filmu se ogledovanje človeka-slona prične na sejmu in to želja preprostega ljudstva, da bi videlo popačeno telo in iznakažen um, prinaša lastniku dobre denarce. V tem ritualu se karnevalska radovednost ljudstva križa z užitkom v superiornosti zaradi lastne normalnosti, predvsem fizične, pri čemer pa se ljudstvo ne zaveda, da je njegova zabava na račun deformiranega in neuporabnega telesa možna zato, ker je nekdo drug določil njegovo telo za normalno in s tem za funkcionalno. Funkcionalno kot delovna sila, ki je sposobna proizvajati, in funkcionalno kot ploden material za nadaljevanje procesa reprodukcije, toda brez zavesti o družbeno-zgodovinskem mestu svojega telesa, ki prav zaradi tega lahko vzdržuje razredno hierarhijo in se podreja njenim ekonomskim in političnim interesom. Zato tudi poteka razmerje med preprostim ljudstvom in spačenim telesom na nivoju burleske, ki svojo učinkovitost dosega z norim in absurdnim razmeščanjem in stikanjem teles in predmetov. Besede, ki jih izgovarjajo akterji tega sejmarskega karnevala, so samo redundantno ponavljanje tistega, kar je zaobjeto že v pogledih, ges-

tah in gibanju. Te besede samo ponavljajo stališče, ki ga ljudstvo zavzema s pozicijo in delovanjem telesa. V tem karnevalu John Merrick ne spregovori besede, večinoma brunda neke nerazumljive zloge in le občasno zastoka. Človek-slon se ponižno in trpeče ogleduje v očeh preprostega in krutega ljudstva, v očeh, ki so burkaško razpoložene in se ne zavedajo, da je njihovo telo prav tako predmet neke druge burke, veliko bolj resne, ki jo režirajo njihovi gospodarji.

Da ne bo pomote, John Merrick ne poseduje nikakršne »revolucionarne zavesti« in tudi v filmu ni zastavljen kot subjekt, ki naj bi razkril objektivno in dokončno resnico o treh razredih viktorijanskega kapitalizma, ljudstva kot proletariata brez zgodovinske zavesti, razreda oziroma sloja znanstvenikov, kjer se mešata humanizem in interesi vladajočega razreda, ter aristokracije, ki prvenstveno hodi v gledališče, ki ji je potrebno kot prostor za utrjevanje svoje maske, ki naj s kulturo in umetnostjo prikrije pravo bistvo: izkoriščevalski privilegij. John Merrick je predvsem ogledalo v igri ogledal, ki se medsebojno slepijo; človek-slon je predmet pogledov drugih, pri čemer sam vidi to, kar vidijo drugi, in ga je predvsem strah, da bi v pogledu drugih razbral strah, ki je pritaženo vsebovan v njegovem pogledu in se bolešno aktivira le, ko ga prepozna v tujih očeh. Zato je John Merrick brez lastnega pogleda (stališča), saj je ta zastrt z enako masko kot pogled od spodaj (ljudstvo), z empirično nevtralne sredine (znanost) ter od zgoraj (aristokracija).

Karnevalskemu pogledu ljudstva sledi znanstveni pogled, ki ga na Merricku pritegne dvoje stvari: dejstvo, da ima pošast, navkljub iznakaženemu telesu, povsem normalno spolovilo, ter predvsem spoznanje, da zna Biblijo skorajda na pamet, torej ima dušo in ne samo to, temveč tudi povsem normalen razum. Toda viktorijanskega znanstvenika spolovilo in možne seksualne težave spake kaj malo zanimajo, saj je njegova pozornost usmerjena k »lepi duši«, ki biva v »grdem telesu«, in kvečjemu še k Merrickovi zmožnosti smiselnega zaključevanja in logičnega reagiranja, ki posredno govori o empiričnih in pozitivističnih izhodiščih viktorijanske medicine. Zato ta znanost zanemari oziroma spregleda Merrickovo ljubkovanje lepe materine podobe, saj bi ukvarjanje s tem problemom gotovo izpodkopalo njene v pozitivizem povite absolutne temelje. V tem se nahaja tudi podlaža za zdravnikov neprizadet, v objektivno znanstveno pozicijo zaverovan pogled, poživiljen s humanizmom, ki pa zdravniku služi predvsem kot sredstvo za napredovanje po družbeni lestvici. Tako znanstveno-humanistični pogled omreži Johna Merricka in ga naredi za »človeka«, za tesnega zdravniko-

vega prijatelja, čeprav ga ta postavi v večni rezervat bolnice in socializira tako, da človeka-slona vpelje v svet aristokracije, v resnici pa ga prada za vstopnico, ki mu služi za lastno promocijo.

Ko postane John Merrick zanimiv za pogled od zgoraj, se izničijo tudi zoperstavljanja zdravniškega kolegija, ki meni, da je popoln absurd zdraviti neozdravljivo. Človeku-slonu je pač nemogoče popraviti telo do tiste mere, ki bi ga naredila za funkcionalno, zato kolegij ugotavlja, da je njegovo mesto v umobolnici oziroma na družbenem robu, tam, kjer se potikajo izvrženi in hendikepirani – pošasti. Aristokracija si človeka-slona do dobra ogleda v gledališču, kjer je John Merrick osrednji akter predstave in požane bučne ovacije. Če je znanost pritegnil s poznavanjem Biblije, pa je aristokracijo osvojil z ljubeznijo do gledališča, do viktorijanskega gledališča kot posebnega družbenega rituala, kjer je bila predstava le lažni izgovor za statusni spektakel v ložah. Gledališče sicer ni lažna maska, možno pa ga je maskirati, če je to volja ali pa ukaz njegovega gospodarja. Kajti le maskirana zvezda gledališča lahko brez sprenevedanja in doze ironije preobleče spako v Romea in ga celo prepriča, da mu ta obleka zelo dobro pristaja. Človek-slon je tako preneptljivo pripravno telo, saj ga je mogoče poljubno modelirati. Lahko je predmet karnevalskega norenja, lahko je objekt znanstvenega diskurza, aristokrat in celo igralec. Vsakokrat to, kar želijo drugi, nekaj med ostudno, toda ponižno živaljo ter visoko kultiviranim in uglajenim aristokratom, toda vedno brez gotovosti, če je v teh oblikah prepoznan kot človeško bitje. Zdi se, da je ta sum pristoten v Merrickovem srcu tudi takrat, ko lega v svojo smrt. Aristokracija ga je v gledališču zamaskirala po svoji podobi in povzdignila v najvišji in najbolj spoštovani družbeni razred, toda ta status mu ne more izpolniti želje, da bi legel in zaspal kot človek. Pri tem ga ovira »slo-novska« glava, saj takšen položaj pomeni zanj smrt. Na koncu filma ostaja odprto vprašanje, ali je John Merrick nasedel maski, ki mu jo je nadela aristokracija, in se z vero, da je človek, ulegel in zaspal za večne čase, ali pa je prepoznal lažnost aristokratske maske in se usmrtil, odrešil svojega »odvečnega« telesa (v filmu plastičnega), ki je bilo tako pripravno, da so ga pogledi drugih modelirali po svoji podobi.

K navedenim trem pogledom, če odštejemo Merrickovega, ki ga je težko opredeliti, je treba prišteti še pogled gledalca. Eden izmed njih je tudi ta zapis o *Človeku-slonu*.

Silvan Furlan

Mr. Montenegro (ali biseri in svinje)

(Montenegro or Pigs and Pearls)

scenarij: Dušan Makavejev
režija: Dušan Makavejev
fotografija: Tomislav Pinter
glasba: Kornelije Kovač
igrajo: Susan Anspach, Erland Josephson, Per Oscarsson, Bora Todorović, Svetozar Cvetković
proizvodnja: Viking film (Stockholm), 1981
distribucija: Ab Europafilm, Švedska
jug. distribucija: Croatia film, Zagreb

Pred časom je Jugoslovanska kinoteka v Ljubljani predvajala cikel filmov, ki jih je Dušan Makavejev posnel pred *WR ali misterijem organizma* in *Sladkim filmom*. Ker nam v njegovem ustvarjalnem opusu manjkata dva pomembna člena, oziroma nismo videli dveh njegovih zadnjih filmov, je seveda težko soditi njegov zadnji film *Mr. Montenegro*, v luči nadaljevanja njegovih že znanih filmskih preokupacij iz *Ljubezenskega primerja* ali *Nedolžnosti brez zaščite*.

Večina ljudi, ki je videla njegov zadnji film *Mr. Montenegro*, se sprašuje: ali je to še tisti, vedri raziskovalec življenja, ki se nam je ne navadno priljubil, zlasti v obeh omenjenih filmih? Odgovor na to vprašanje je lahko samo delno točen, saj nima nihče pravice zahtevati od avtorja, da bi bil nenehno tak, kakršnega bi si mi želeli. Gotovo to vprašanje sproža še neko drugo: ali je sploh res, da to ni več tisti Makavejev, ki smo ga bili vajeni?

Dobro, navidez je Makavejev resnično ustvaril dokaj klasično filmsko delo, v katerem je malo ali nič tiste njegove znamenite »atrakcije montaže«, »nenavadnih in absurdnih obratov ter situacij«, »obešenjaškega humorja« itd., *Mr. Montenegro* bi lahko proglasili za »socialno dramo in tragedijo« našega zdomstva na Švedskem in s tem bi pravzaprav likvidirali vse možnosti, ki pa jih Makavejev kljub temu ponuja.

Mr. Montenegro ni enodimenzionalen film, morda ni tako dvoumen, kot so bili prejšnji filmi Dušana Makavejeva, vendar je v njem po mojem osebnem mnenju čisto zadostna mera komaj prikrita absurda, ki je preoblečen v strogo in polikano realnost visoko organiziranega švedskega vsakdanjaka.

Kritična ost Dušana Makavejeva ni uperjena direktno zoper nehumanost visoko organizirane in racionalizirane družbe, kot je na primer švedska (lahko bi bila tudi katerakoli druga podobna!), to bi

najbrž kljub vsemu bilo preveč patetično in propagandno. Makavejev »načne« švedsko realnost na bolj občutljivem koncu, svoj »kri-tični dinamit« ji podstavi tam, kjer to najmanj pričakuje. »Postopek« razkranjanja medčloveških odnosov je tema, ki jo je Ingmar Bergman doobra »izkoristil«, vendar vanjo že od vsega začetka ni mogel ali ni znal uvesti nič novega, razen nekoliko zaokroženega sentimentalnega razmišljanja, ki v vsej svoji »radikalnosti« vedno najraje zajadra v bližino religioznih spoznanj in odkritij. Tako je moč narediti cel kup imenitnih filmov, ki pa nikoli ne bodo prebili Kozmosa, ki je tako pomirjen sam s seboj (v svoji odtujenosti), da je preprosto »neranljiv«.

Jasno je, da Makavejeva tak »postopek« delanja filmov ne zanima, ne zanima ga, ker ve za njegovo »sterilnost« in »sterilno estetiko« ter »sterilne zaključke«, ki se vedno lahko obnavljajo na neki drugi ravni.

»Transfuzija« mora spričo tega biti »brutalna« svet Ingmarja Bergmana je treba vreči iz kolesnic. Vanj je treba uvesti »primitivne« balkanske zdomce, ki se gredo svoje ritualne in okrutne igre v baru Zanzibar nekje na obrobju Stockholma. Iz spopada tveh svetov se ne more izcimiti nič dobrega, vendar je to spopad, ki ni posredovan preko religioznih ali psiholoških stanj, to spopadanje človeških bitij je neposredno, neorokavičeno, tudi za Bergmanov »okus«, »necivilizirano«.

Imenitna dama iz švedske visoke družbe, ki jo igra Susan Anspach, preprosto ne ve, kaj bi počela sama s seboj, njeno življenje je do te mere urejeno, da »katastrofo« predstavlja v bistvu drobnarije, ali bo kdo kam odpotoval ali ne bo odpotoval, kako je bil serviran zajtrk, kako je potekala modna revija imenitnih krznenih izdelkov itd. Edino bitje, ki v tej švedski družini povzroča »grozljive probleme«, je do konca infantilni stari oče, ki je napravljen v kostum os-

vajalcev divjega Zahoda in ki fantazira o vnovični poroki, čeprav se giblje s pomočjo invalidskega vozička. Njegova invalidnost ni zgolj fizična invalidnost starega človeka, v interpretaciji Dušana Makavejeva je zaključna faza do konca racionalizirane družbe. Saj stari človek še hoče živeti, čeprav samo kot groteskni Kavboj in ženin, toda okolica, ta prijazna okolica, ki je tako strpna in pametna, mu dopoveduje, da je bebab in naj se sprijazni že enkrat s svojim invalidskim vozičkom.

Analogni ratio, ki ga Makavejev aplicira v svojem filmu, velja tudi za naše zdomce na Švedskem, samo da se njihov »invalidski voziček« imenuje bar Zanzibar in vse, kar je povezano z njim. Vendar nastopa vprašanje: kako spraviti oba svetova v medsebojno zvezo, kako pripeljati imenitno damo Susan Anspach v podrto barako, kjer nastopa striptizeta Tirke Honolulu in kjer svoje noči preživlja »zdomska egzotika« (Bora Todorović ali Svetozar Cvetković)?

Rešitev, ki si jo izbere Makavejev, je naključje in takšna rešitev je tudi najbolj prepričljiva (zakaj neki ne naključje, saj se predstavniki obeh svetov ne morejo srečati drugače kot po naključju in to na letališču, železniški ali avtobusni postaji!), docela nenormalno bi bilo, če bi se srečali v kakšnem elitnem klubu ali morda modni reviji.

Iz tega naključja se rodi spoznanje in potreba po odprti in pristni medčloveški komunikaciji, ki ne pozna preprek različnih tradicij, religioznih prepričanj, statusnih razlik itd. Makavejev lahko logično nadaljuje svojo začeto tezo s podtikanjem »kritičnega dinamita«, naveličana dama se lahko kljub vsemu strastno zaljubi v neznanega zdomca, ki sicer čisti kletke v stockholmskem živalskem vrtu.

Orgija v baru Zanzibar z vložki strip-teasa, krvavega pretepanja, nožev v glavi, pretihotapljenega alkohola, barbarskega tuljenja (petja) je videti, kot da nima konca. Susan Anspach pozabi na moža, na družino, pozabi na dolgočasno sterilno življenje v imenitni vili, spi in se ljubi na umazanih ležiščih Zanzibarja in čas mineva.

Vendar nič ne more trajati v neskončnost, tudi te »idile« mora biti konec. Dama ubije svojega ljubimca na točno takšen način, kot to »pristoji« okolju, v katerem živi. Ljubezen in smrt sta si tukaj tako blizu in nihče iz tega dejstva ne dela posebne tragedije. Susan Anspach ve, da ne bi mogla večno živeti v okolju, kot je Zanzibar, najbrž tudi njen ljubimec, ne bi mogel živeti v njenem »sterilnem svetu«. Toda Anspachovi je tudi misel, da bi znova zaživela staro življenje ob možu in otrocih, zoprna, tudi takšna rešitev ne pride v poštev. Najboljša »ideja«, na katero pride, je ta, da jih vse skupaj preprosto »ukine«, servira jim zastrupljeno kosilo in s tem se film Du-

šana Makavejeva konča, sklicujoč se na resnične dogodke, ki so se pripetili nekemu našemu zdomcu na Švedskem in neki dami.

Razen tistih vprašanj, ki sem jih omenjal na začetku, se nam po ogledu filma sprožijo še marsikatera druga.

Film *Mr. Montenegro* ni analiza življenja in ravnanj naših zdomcev na Švedskem, kar so nekateri dogmatsko zagnani kritiki pri nas doma hoteli videti v njem in potem seveda iz takšne ugotovitve kovati »bogate« ideološke kapitale, češ glavni protagonist »črnega vala« je ostal dosleden samemu sebi. Blati ugled in dostojanstvo naših ljudi, ki so na delu v tujini.

Makavejev preprosto ni naiven, ve, da je takšna podoba našega zdomstva, kakršno nam servirajo naša sredstva javnega obveščanja, pretirano polikana in domoljubna v slabem pomenu besede. Ve, da ljudje žive drugačno življenje, ki ni podobno domoljubnim klišejem in prototipom, le delček resnice je vsebovan v njihovem zdomstvu, ostali del krute resnice pa se nahaja drugje. Nahaja se v odtujenih medčloveških odnosih, oropanih kakršnegakoli pristnega čustva, ti odnosi pa niso specifika zgolj švedske družbe, ki gosti naše zdomce, ampak so planetarni pojav. Tu ni ideoloških receptov, ni boljših ali slabših civilizacijskih obrazcev, so zgolj ljudje, ki morajo to odtujenost ukinjati (če imajo še moč in domišljijo), ljudje, ki morajo preživeti.

Vse ostalo je laž, vendar ne v neitzshejanskem smislu, temveč v najbolj banalnem smislu neizpolnenih obljub sprevrnjene zavesti, ki ve, da svojih pisanih reklamnih obljub po boljšem življenju nikjer in nikoli ne bo mogla uresničiti.

V tem smislu so zdomci in njihovi gostitelji docela izenačeni med seboj. Švedska »racionalnost« in zdomska »primitivnost« sta samo različna pola istega problema, ki se napaja iz rezervoarja sprevrnjene zavesti, ki se enim kaže v svoji najbolj organizirani in civilizatorični obliki, drugim pa v obliki ponižanj in eksploatacije.

Če se ta dva svetova izključujeta na ravni sprevrnjene zavesti, je to ukana, ki jo je treba premoščati tako, kot to počne Makavejev, z neposrednostjo naključja, obešanjaškim humorjem, izničevanjem tradicionalnih obrazcev življenja na obeh straneh.

Ne vem, če je Makavejev v tej svoji nameri docela uspel, verjetno pa je utrl pot drugačnim razmišljanjem o problemih, kot smo jih bili vajeni. To pa je bistvo njegove nenehne inovativnosti, tako kar zadeva izvirnost, kot tudi filmski jezik.

Milenko Vakanjac



Lulu

scenarij in režija: Valerian Borowczyk
 kamera: Marcello Gora
 igrajo: Anne Bonant, Michele Placido, Jean-Jacques Delbo
 prod.: Parafrance Films, 1980



Ali ima ženska dušo?

Wedekindovi besedili (drami *Zemeljski duh* in *Pandorina skrinjica* (iz let 1893/94), ki tvorita predlogo Borowczykovega filma, proizvedeta in različno Pandorinega mita. Pandora, ki je bila po nekaterih inačicah ustvarjena in lansirana na zemljo zato, da bi iz svoje skrinjice spustila med smrtnike zlo (delo, bolezn, smrt itn.), kar je hotel Zeus, razsrjen zaradi Prometejevih prevar, je po drugih inačicah odprla skrinjico iz lastnega radovednostnega nagiba: vsakteri od bogov ji je ob stvarjenju podaril kaj lepega, kako lepo lastnost (lepoto, šarm, govor...), povrh pa je dobila skrinjico, v kateri je bilo zaprto zlo. V tej drugi inačici predstavlja Pandora analogon krščanske Eve: obakrat je ženska tista, ki se je polastila neke prepovedane vednosti, namreč vednosti o spolu oziroma falični želji. To se je lahko zgodilo zato, ker je žensko že pred vednostjo premagala radovednost, bila je torej prva, »ki je vedela«. Toda ta posebna vednost je pač učinek faličnega označevalca, njen pomen je zgolj njegov epifenomen – in ker ženska falosa nima, je potemtakem besedo želje ukradla. Kanonično pravo je posledico te kraje povedalo s precizno formulacijo: od tedaj ženska laže, ko govori, saj ne ve, kaj govori.

Ob Pabstovi ekranizaciji so se kritiki spraševali glede Lulu: ali je to ženska ali je strupena roža? Vprašanje je dovolj indikativno, saj je »strupena roža« ena kanonično-sholastičnih difamacij ženske (poleg »smrdljive rože«, »sladkega strupa«, »kačjega strupa«, »satanovih fekalij« in drugih skatoloških metafor). Ob Borowczykovi bolj bledeči obdelavi se taka vprašanja ne morajo nujno postaviti, toda vedno gre za to: gledalci, ki skušajo opredeliti in vnesti Lulu (Je oblasti željna? Je femme fatale? Je žrtev falokracije? Je feministka? Je nedolžen otrok?), se vpisujejo med igralce Wedekindove tragedije, in sicer tiste, ki so Lulujini ljubimci in jih kot take zadene smrt. Ko govorijo o njej, povedo kaj o sebi. Res, dr. Goll, dr. Schön, njegov sin Alwa Schön, slikar Schwarz in nekateri drugi »bogovi«, ki so Lulu obdarili in opremili z vsem potrebnim, da bi uspela, so zaposleni predvsem z identificiranjem Lulu. Med njenim baletnim nastopom:

PRINC ESCERNY: *Zdi se mi, da izgleda v belem tilu bolj breztelesno.*

ALWA: *Zdi se mi, da izgleda v rožnatem tilu bolj animalično.*

PRINC ESCERNY: *To se meni ne zdi.*

ALWA: *V belem tilu pride bolj do izraza njena otroška narava!*

PRINC ESCERNY: *V rožnatem tilu pride bolj do izraza njena ženska narava!*

Taki in podobni pogovori, ki se neprenehoma obnavljajo, se vpisujejo v fantazmatski tekst civilizacije: ženska je bodisi zelo dobra bodisi zelo slaba, bodisi devica bodisi prostitutka, bodisi angel bodisi zlodej. Lulu je s tem temeljno govorjena, pa tudi temeljno nastavljen pogledu (omenimo zgolj slikarjevega in »komentatorskega«). Če Jacques Lacan uči, da je ženska iz Simbolnega izključena – in sicer izključena zaradi same »narave« Simbolnega – če ima posebne težave z znajdevanjem pod označevalci, bi bilo treba o Lulu reči, da radikalno in zgoščeno predstavlja to izključitev. Lulu pozira slikarju v Pierrotovem kostumu (kar Borowczyk črta): Pierrot je lik iz pantomime, in sicer žalostni Pavliha (je morda žalosten zato, ker ne

sme govoriti?), Pandori pa je dal Hermes dar govora, kar še ni razlog, da bi Lulujin govor interpretirali hermenevtično. Lulujin govor tudi ni iz registra t. i. ženske pisave. Je predvsem odmev; npr.:

SCHWARZ: *Ti se pretvarjaš!*

LULU: *Vi sami se pretvarjate, kot se mi zdi. Da bi se jaz pretvarjala? Kako lahko pridete na tako misel? Nikoli nisem imela potrebe po tem.*

Kot tak pa lahko privilegirano učinkuje tako, da njrnim moškim vrača njihovo lastno sporočilo v sprevrnjeni obliki.

Dialog, ki se odvija potem, ko ju dr. Goll zaloti in *flagranti*, kar povzroči pri njem smrtni udar apopleksije:

SCHWARZ (se dvigne k njej, zgrabi njeno roko): *Poglej me v oči!*

LULU (boječe): *Kaj hočete...*

SCHWARZ (vodi jo do otomane in jo prisili, da sede poleg njega): *Poglej me v oči!*

LULU: *V njih se vidim kot Pierrot.*

SCHWARZ (pahne jo od sebe): *Preklete izmikanje!*

LULU: *Preobleči se moram...*

SCHWARZ (jo potegne nazaj): *Eno vprašanje...*

LULU: *Nanj ne morem odgovoriti...*

SCHWARZ: (spet na otomani): *Ali lahko rečeš resnico?*

LULU: *Jaz ne vem.*

SCHWARZ: *Ali verjameš v kakšnega stvarnika?*

LULU: *Jaz ne vem.*

SCHWARZ: *Ali lahko prisežeš na kaj?*

LULU: *Jaz ne vem. Pustite me že! Vi ste prismojeni!*

SCHWARZ: *V koga tedaj verjameš?*

LULU: *Jaz ne vem.*

SCHWARZ: *Ali torej nimaš duše?*

LULU: *Jaz ne vem.*

SCHWARZ: *Ali si še kdaj ljubila?*

LULU: *Jaz ne vem.*

Jaz ne vem: Lulu, ženska brez duše, je brzkone grešna plesalka, brzkone pleše nekrščanske in zato slabe pleše, saj pravi plesalec, saj prava plesalka pleše z dušo. Tam, kjer bi morala biti po mistični anatomiji nameščena duša, ki zbere in poenoti raztelesene ude in organe mitološke anatomije v lepo plesalkino telo, ima Lulu (kot namigne ž Pandorin mit) nameščeno bleščečo in slepilno fasado. Ta fasada kakopak ni podvržena »napredku zgodovine«, zato jo kar ustrezno imenujejo *večno žensko, die Ewig-weibliche*. Lulujino telo ni usklajeno z mistično anatomijo, zato ni žensko nič bolj kot možko, in Lulu tedaj tudi ne more biti nikakršen subjekt, kot bi želel Borowczyk, kar pa intuitivno dojame Pabst. Skozi večne pogovore, skozi večni voyeurizem razpade Lulu v serijo finih oblek, plesov, teatskih tipskih figur – in imen. Da, imen, saj jo mora vsak njen ljubimec oziroma mož poimenovati po svoje – pač v skladu z lastno fantazemsko predelavo nedoumljive spolne razlike. Za prvega je Nelli, za drugega je Mignon, za tretjega je Eva.

Toda za koga je tedaj Lulu? Po Wedekindovem odru se smukajo številne groteskne figure, ki prav gotovo ne stremijo k statusu pravnih subjektov. Te figure, ki so z Lulu skupnega porekla (vzniknejo iz zemlje kot zli zemeljski duh; pravno vzeto torej brez porekla), ki ne pripadajo zgodovini, temveč fantazmagoriji, jo imenujejo Lulu. Lulu, to je – tako kot bla-bla – zadeva ugodja in govoric, nesmiselno ponavljanje zlogov, ki pa hkrati evocira kabaretsko kreaturo. Lulu ima torej mnogo imen, toda njen status je zapisan v njenem »presežnem« imenu: Lulu je za vrlega malomeščana pač Lulu, groteskna družčina pa povleče iz njenega imena presežni užitek. Wedekind, ki mu je psihoanalitična teorija dodelila pomembno mesto, subjekt-Wedekind se vpiše na stran teh obscenev, ki jih Borowczyk skrbno reducira na čim manjše število, da bi jih lažje obvladal – lahko si mislimo, zakaj.

Pri Wedekindu imajo zadnjo besedo na sceni obsceni. Prvo dramo sklene gimnazijalec Hugenberg, ki potem, ko je iz skrite luknje videl žalosten konec dr. Schöna, potoži, da bo nagnan iz šole. Onstran voyeurskega pogleda pravnih subjektov, protagonistov drame, je še en pogled, pogled adolescentnega šolarja, v katerem slednjič otrpne vse dogajanje. Mačke niso tu zato, da bi iztrebile miši (kot to v predsmrtnih trenutkih brez uspeha poskuša dr. Schön), pač pa zato, da imajo miši veselje z njimi. Wedekindovska optika je mišja oziroma gimnazijalčeva in kot taka ne razgali samo Lulu, temveč prav tako tudi voyeurške poglede protagonistov v sredini scene, z njimi pa seveda še Borowczyka. S tem nihče ne trdi, da pri Wedekindu ni voyeurstva, a gotovo je, da njegovo pripada povsem drugemu redu kot Borowczykovo. Wedekind si je Borowczyka ogledal že pred nami.

Bojan Baskar

Megla

(The Fog)

scenarij: John Carpenter, Debra Hill
 režija: John Carpenter
 glasba: John Carpenter
 kamera in posebni efekti: Dick Albain
 igrajo: Adrienne Barbeau, Hal Halbrook, Janet Leigh, Jamie Lee Curtis, John House-
 man, Tommy Atkins
 producent: Debra Hill
 proizvodnja: Avco - Embassy, ZDA, 1980

John Carpenter je ob Brianu De Palmi nemara najzanimivejši režiser novejšega vala ameriških grozljivk. Zato niti ni presenetljiva izjemnost *Megle*, kjer je podpisan kot režiser in soavtor scenarija in glasbe. Preden pokažemo, v čem je ta izjemnost, se na kratko pomudimo pri grozljivkah kot industrijskem žanru.

Ni težko videti, da je »družbena podlaga« možnost konstituiranja filmske grozljivke v popularen žanr vzdrušje nelagodnosti in ogroženosti, ki je modus vivendi (ne le) povprečnega Američana. Grozljivke so specifičen način masovne terapije, kjer je Družbeno Zlo evocirano, imaginarno umeščeno in končno premeščeno. Zgled »tipa« takšne srhljivke, ki smo ju v zadnjem letu videli, bi bila npr. filma *Manitu* in *Poletje strahu*. Obakrat je ogrožena normalna, kvazinaravna človeška skupnost (par, družina, drugod, klasično v Hitchcockovih *Ptičih*, idilično mestece). V obeh primerih je tisto grozljivo/prepoznano (unheimliche) gledalcu ponujeno s fikcijsko »realistično« sugestijo: »Kaj pa, če je vendarle res, da... (obstajajo demoni, čaravnice, vampirji, NLP itd.), čeprav vem, da to ni mogoče?« Zmotno bi bilo meniti, da skušajo tovrstni filmi gledalca šele prepričati v domneven realni obstoj npr. čarovnic; nasprotno – računajo na to, da je nezavedno gledalec že vnaprej prepričan vanje. Njihov postopek meri le na lokalizacijo Zla, na to, da postavlja gledalca v situacijo, ko mora, ker ve, da je Zlo neubranljivo in potencialno omniprezentno, nenehno biti na preži in skušati v tem, kar je na videz normalno (mlada sorodnica v *Poletju strahu*, nekakšen izrastek na telesu *Manituju*), paranoično razkrinkati nenormalno, čudno, ogrožajoče, Zlo. Razplet tovrstnih filmov je zmerom *dvojen*: happy end, se pravi, identifikacija in odvrnitev Zla od skupnosti, ki je utelešanje normalnosti, *ne sovpadе* z uničenjem Zla. Narobe; vedno znova smo opozorjeni, da bo udarilo znova, nekje drugje, enako nujno in neubranljivo.

Carpenter pa je v *Megli* kar se da daleč od tega, da bi skušal postaviti filmsko fikcijo kot realistično. Film je v svojem žanru skrajno *manierističen*: dejstvo, da »normalna skupnost« temelji na zločinu, in katerega nespoznanje je predpostavka, da »normalne« grozljivke sploh šele lahko stečejo, je tu eksplicitno postavljeno kot formalni vzvod, ki vpelje Meglo kot »glavnega igralca« v pripoved (Antonio Bay, ki pravkar praznuje 100 let obstoja, je bil zgrajen z zlatom, zaradi katerega je praded očeta Maloneja z nekaj zarotniki speljal ladjo »Elizabeth Dane« z gobavci na čeri, kjer se je razbila). Carpenterju ni dovolj, da na samem začetku filma (ki ima nenavadno dolgo »špico«, kjer je prolog pred pojavitvijo naslova filma) nakaže *problematizacijo realnosti* kot zastavek filma z refrenom pesmi Edgarja Allana Poeja: "Is that what we see or seem/But a dream within a dream" (»Je to, kar vidimo ali kar se nam dozdeva/le sen v snu?«), ki ga v prologu konkretizira prizor, ko stari kapitan otrokom tik pred polnočjo pripoveduje srhljivko, ki se bo v teku filma dopolnila, in nam s tem odkaže mesto v dojemanju filma. Za nameček maskira očeta Maloneja v Poeja, iz imena »zaklete ladje« pa napravi *rebus*: deček Andy najde na plaži kos ladijskega lesa z drugim delom imena ladje (Dane), medtem ko prvi del manjka. In kje je? Ne med rečmi, pač pa med osebami fabule: je ime »dodatne« osebe, ki ni doma iz zaznamovanega mesta Antonio Bay, marveč je tu le »mimogrede«, po lastnih besedah prinašalka nesreče. To je seveda štoparka Elizabeth. Manieristično zgoščeni so številni »unheimlich« rekviziti iz grozljivk: zakleta ladja ni ladja zakletih gusarjev, temveč *gobavcev*; Megla, katere metamorfoza so, ni le že sama na sebi mesto, kamor pogled ne prodre, in zaradi tega grozljivo, pač pa Megla sama z lučjo zaslepljuje tistega, ki bi hotel videti vanjo (mimogrede: Megla kot estetski objekt v filmu seveda mora biti fascinantna, da ne bi bilo videti, da *ni kaj videti*); morilsko orodje zakletih maščevalcev ni le zakletim mornarjem primerni nož ali kavelj, marveč tudi orodje posebljene Smrti – *srp*. Isto velja tudi za žanrsko sicer netipično vseprisotnost glasu radijske napovedovalke, ki funkcionira kot koordinator, ki usmerja žrtve in je točkovno podvojen v vidnem polju kot *svetilnik*.

Zakaj vse to kopičenje manierizmov? Da bi se jasneje izpostavilo, kako film učinkuje *navkljub* vsej »zunaj nas obstoječi realnosti« in kako gledalcem uspeva »nemogoča« preokrojitev vidnega po meri verjetnega prav kot pobeg pred nemogočim, nesmiselnim. Dovolj indikativno je že samo ravnanje Megle. Ne motivira je nikakršna slepa maščevalna strast, ampak abstraktna dolžnost. Najlepše je to videti v njeni komični točnosti, s katero mori izključno ob uradnih urah: Nick Castle, ki s štoparko Elizabeth poležuje v postelji, se potem, ko Megla potrka na njegova vrata, da bi ga ubila, obira pri oblačenju in zamudi srečanje s Smrtjo: tisto sekundo, preden je odprl vrata, je ura čarovnic minila in Megla je prenehala z delom. Dослед-

no vse osebe v filmu, ki ne postanejo žrtve (in žrtve postanejo tiste, ki so ji slučajno odprle ob uradnih urah), Meglo s svojim ravnanjem dobesedno usmerjajo k žrtvam in to natančno s tistim početjem, s katerim ji skušajo ubežati. Megla vseskozi *le sledi njihovi interpretaciji* njenih dozdevnih namenov. Prav zato je povsem točno, kar pove potem, ko se zdi, da je Megla odšla, radijska napovedovalka Stevie Wayne, in kar si razlagamo kot nepreciznost: če se ne zbudimo, pravi, in se izkaže, da je Megla še tu, tedaj morajo ladje na morju *ne paziti* se Megle, temveč »gledati v temo in *iskati* Meglo«. In zato mora tedaj, ko mislimo, da je mōre že konec, Megla »pozabiti« na šeststo žrtev, očeta Maloneja; šele, *ko on sam opazi*, da je Megla pozabila nanj, se Megla vrne ponj in dopolni svojo nalogo.

In kakor Megla sama ne stori nič drugega, kakor da se pusti najti tistim, ki jo iščejo, tako gledalci spregledajo videno *nemogoče* v filmu in ga predelajo v verjetno realnost: kljub »grozovitemu« ubijanju, npr. tedaj, ko se zdi, da je bila žrtev s kavljem zabodena v vsako oko posebej, vendar v vsem filmu ni videti *niti kaplje krvi*. Drug nemogoč dogodek: napadalec je stal *pred* žrtvijo, nož pa je bil vanjo zaboden *od zadaj*. Tretji: pred koncem je bila napovedovalka večkrat zabodena, ker pa takoj v naslednjem prizoru Oče Malone Blakeju preda »preklete« zlato, *odpade razlog* za njeno usmritev in sprejmemo kot normalno, da je ostala živa in zdrava. Podobno si prizor v obdukcijki sobi, ko truplo vstane od mrtvih, razlagamo, kakor da je hotelo truplo zabosti Elizabeth. Vendar, zakaj neki, saj Elizabeth ni iz kroga krivcev? Truplo je »hotelo storiti« le to, kar je tudi storilo: zapisalo je število 3, hkrati število že usmrčenih in število tistih, ki to šele bodo.

Izjemnost *Megle* bi bila tedaj v tem, da nesmisle *pokaže* kot nesmisle, ostajajoč pri tem »vsebinsko« disciplinirano znotraj žanra, gledalca pa sooča z zahtevo, ki bi jo morda najustrezneje izrekli s parafrazo najznamenitejšega gesla iz Pariza 1968:

»Bodite zahtevni, realizirajte nemogoče!«

Materialističnost filma je v neizpolnivosti zahteve, hkrati pa je problem teorije prav mera; v kateri zahteva vendarle nekako uspeva.

Jože Vogrinc



Zmeraj se je veliko govorilo o nujnosti filmske vzgoje v srednji šoli, pravkar pa mineva prvo šolsko leto usmerjenega izobraževanja, ki je v okviru umetnostne vzgoje prihranilo nekaj ur tudi za filmsko vzgojo. Revija Ekran je doslej skušala posvetiti ustrezno pozornost tudi temu področju, zato je njeno uredništvo menilo, da bi bil lahko priročnik za filmsko vzgojo, ki ga je napisala Mirjana Borčić, dober povod za pogovor o prvih »organiziranih« izkušnjah s filmsko vzgojo v srednji šoli in seveda o tem, kako se je »obnesel« priročnik. Tako smo pripravili okroglo mizo, in da bi razgovor o omenjeni temi imel svoje izhodišče, je urednik Zdenko Vrdlovec pripravil na osnovi priročnika nekaj tez:

Glede na samo enoletno prisotnost filmske vzgoje v usmerjenem izobraževanju (in še posebej glede na njen skromen obseg v šolskem urniku), se zdi povsem razumljivo, da je moral priročnik za filmsko vzgojo ustreči zahtevam po shematičnosti (tako imenovanem splošnem orisu) in enostavnosti, ki naj pomeni predstavitev osnov filma. Menimo, da mu je to še najbolj uspelo v osrednjih poglavjih, ki govorijo o filmskem delu.

Druga, če ne kar prvenstvena, značilnost priročnika pa je njegov vzgojni namen, ki se izraža v distinkcijah med »dobrim« in »slabim«, »umetniškim« in »komercialnim« filmom ter v prisegnanju na umetniški film kot edino »pravi« film. Tu nastaja vtis, da je kriterij teh distinkcij »družbeni sistem, ki določa usmeritev lastne kinematografije« (str. 7), pri čemer je zloraba oziroma izkoriščanje filma »za dosego določenih gospodarskih, političnih in ideoloških ciljev«, oziroma za utrjevanje določene družbene ureditve, pripisana predvsem ameriškemu filmu (njegovim žanrom: vesternu, kriminaliki). Ker so zamolčane oblike filmskega utrjevanja socialistične družbene ureditve, se vsiljuje vtis, da je »umetniški film« izenačen s pogoji socializma (oziroma »odprtih družb, ki grade svojo moč na svobodnem in ustvarjalnem človeku«, str. 7). Medtem ko je v priročniku tako imenovani »komercialni« film zanemarljiv kot »slab« oziroma kot tisti, ki gledalca ne osvešča, ampak podreja, pa mladina (morda še najbolj tista, ki ji je filmska vzgoja namenjena) še zdaleč ne zanemarljivo prav takega filma. Zdi se, da tega nagnjenja mladine ne gre pripisovati zgolj pomanjkanju filmske vzgoje, ki naj bi ga zdaj, ko si je v srednjih šolah priborila nekaj ur, skušala preusmeriti ali prosvetliti s spoznanjem umetniškega filma. Nagnjenje k tako imenovanim zabavnim in napetim filmom je tudi (ali povsem) stvar same produkcije teh filmov in režima njihove pripovedi, ki upleni, »osvoji« gledalca. Filmska vzgoja bi bila tedaj morda bolj učinkovita, če bi se opirala prav na tovrstne filme – razgrnila njihove postopke (pogosto tudi dovolj nazorne za poučevanje o elementih filmske govornice) ter prek njihove demataže napredovala k umetniškemu filmu: skratka, če bi se znotraj »lahkega« filma, ne pa proti njemu, – dokopala do »umetniškega«.

Priročnik pripisuje filmu tri funkcije: »film lahko gledalca osvešča, usmerja, ali pa tudi podreja«. Tu manjka še četrta, ki pa je predpogoj prvih; preden film gledalca osvešča, usmerja, ali podreja, ga osvoji, prilepi na svoje slike in pripoved. Vsekakor gre za določen odnos ali »sistem zapeljevanja«, ki temelji na erotizaciji gledalčevega pogleda, postavljenega pred izbiro med objektom ugodja (pozitivni junak in njegove avanture) in objektom agresije (negativni junak). Sistem filmskega zapeljevanja je lahko hvaležno področje za preučevanje filmske pripovedi in razkrivanje stereotipov oziroma tistih pripovednih »pravil«, ki jim gledalci radi »nasedejo«.

filmska vzgoja – okrogla miza

Priročnik imamo, potrebujemo še učitelje

Silvan Furlan

Najprej se vsem, ki ste se odzvali našemu vabilu in prišli na pogovor o mestu in vlogi filmske vzgoje v srednji šoli, lepo zahvaljujemo. Povod za to srečanje je predvsem priročnik Mirjane Borčić, pod naslovom Umetnostna vzgoja – Osnove filmske umetnosti. Zato je naša osrednja želja, da bi se pogovarjali predvsem o vsebinskem konceptu tega »učnega pomagala« in si ob tem izmenjali mnenja o njegovi ustreznosti, izdelanosti, uporabnosti in učinkovitosti, pri čemer vsekakor nočemo zožiti pogovora zgolj na ta vprašanja. V vabilu, ki smo vam ga poslali, so bile priložene tudi nekoliko izzivalne teze, ki jih je za to priliko pripravil Zdenko Vrdlovec z namenom, da bi služile kot oporne točke za razpravo.

Zdenko Vrdlovec

K tezam, ki so pač bolj splošnega značaja, bi tukaj rad dodal le to, da priročniku morda res podtikajo distinkcije (»komercialni« in »umetniški« film ipd.), ki v njem niso izrecno našteje, vendar so po mojem implicitne. Ko je namreč film uvodoma uvrščen v množično kulturo, je opredeljen tudi – če ne predvsem – kot predmet manipulacije (gospodarske, ideološke itd.), medtem ko se glede naslednjih poglavij zdi, da imajo opraviti samo še s »filmom nasploh«, z nekakšnim nevtralnimi filmom, čeprav so se njegovi elementi, ki so predstavljeni v priročniku, gradili ravno prek posameznih praks v zgodovini filma (torej tudi prek ideoloških in podobnih zlorab).

Zato bi se zdaj z nekaj pripombami zdržal pri ostalih poglavjih. Najprej pa moram ponoviti pomisleke glede shematičnosti in poenostavljenosti, ki je bržčas posledica težnje, da bi priročnik zajel čimveč stvari. Vendar jih je tudi nekaj izpustil – npr. vprašanje fotografije in filmske kamere. A ravno fotografija bi lahko veliko pripomogla k rešitvi vprašanja, ki se tu pojavlja pod ključnim pojmom resničnosti in se meša s stvarnostjo (realnostjo). Mislim, da vtis realnosti, ki ga posreduje film, nima nič skupnega z resničnostjo, ki je – če že vztrajamo pri tem nesrečnem izrazu – lahko samo učinek pripovedi ter reprezentacijskega načina (metod snemanja itd.), ki ga implicira. Predvsem pa nas dejstvo, da imamo pri filmu velikokrat opraviti s triki (ali vsaj specialnimi efekti), opozarja na večjo zadržanost do resničnosti, čeprav gotovo drži, da jo znajo triki dobro pričarati (toda pričarati, kar pač pomeni, da je resničnost slepilo). Če spregledamo to »dimenzijo« trika, se nam lahko pripeti tudi tak spodrsljaj, da nam npr. dekor velja za kriterij resničnosti.

Nazadnje še ena pripomba glede vrednotenja filma: že veliko pred napotki za vrednotenje, nekeje v uvodnem poglavju, ima vlogo kriterija vrednosti filma družbeni sistem, med samimi napotki je poudarjeno zlasti sporočilo, tik pred njimi, v okviru esetske ureditve dela, pa je omenjen celo »biološki faktor«.

To bi bilo za enkrat vse, ker je pač namen te okrogle mize, da zbere mnenja pedagogov in drugih, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo.

Stanko Šimenc:

Za začetek bi rad navedel nekaj podatkov, kje smo s filmsko vzgojo v usmerjenem izobraževanju. Pred kratkim sem se seznanil z anketo, ki sta jo Zavod SRS za šolstvo in ZKOS izvedla med učitelji, da bi ugotovila stanje, pogoje, dosežke, spodrsiljaje itd. pri uvajanju in uresničevanju ne samo filmske, ampak sploh umetnostne vzgoje.

V ta pregled, oziroma anketo so zajeli 70 šol usmerjenega izobraževanja od skupno 175. Ugotovitve pa so naslednje: skoraj vsi učitelji poudarjajo, da je nerešeno vprašanje financiranja medsebojnega sodelovanja šole in poklicnih organizacij – gledališč, kinematografov itd. – ki šolam ponujajo programe po ekonomskih cenah, zato morajo učenci stalno nekaj zbirati. Naslednji problem je ta, da so učitelji premalo strokovno usposobljeni, predvsem za področje plesne, filmske in gledališke umetnosti, medtem ko je največ učiteljev za likovni in glasbeni pouk, kjer seveda imamo pač daljšo tradicijo. Zanimiv je podatek, da so v prvem polletju letošnjega leta samo v 21 šolah poučevali likovno vzgojo, v 13 glasbeno, v petih filmsko, v dveh gledališko in v nobeni plesne. Čeprav torej v šolah še niti niso prav začeli s poukom umetnostne vzgoje, pa se med učitelji že pojavljajo predlogi, da bi imeli en priročnik za celotno področje umetnostne vzgoje; zdaj so namreč trije – za likovno, filmsko in gledališko vzgojo. Želijo si tudi, da bi imeli specializirano učilnico, kabinet ali učni prostor s pripomočki za umetnostno vzgojo, saj zdaj v glavnem poučujejo s kredo in v materialno zelo slabo opremljenih šolah. Opozarjajo pa na dobro organizirane seminarje in želijo imeti gradivo že prej, da bi se lahko ustrezno pripravili.

Kot se torej kaže iz ankete, sistem umetnostne vzgoje še ni prav zaživel (nekateri celo mislijo prilepiti teh 10 ur na prihodnje šolsko leto). Filmska vzgoja je v usmerjenem izobraževanju komaj pognala korenine, čeprav je po drugi strani gotovo malo provokativna Vrdlovecova trditev (zapisana

v vabilu za to okroglo mizo), češ da se je filmska vzgoja začela šele zdaj. To vsekakor ne drži, saj se s tem ukvarjamo že 20 let. Res pa je tudi, da je marsikatere šola s tem pričela šele z usmerjenim izobraževanjem. Doslej se je filmska vzgoja dogajala morda bolj mimo učnih programov in »uradnih« dovoljenj, morda tudi v veliko večjem obsegu, kot je zdaj programiran (10 ur).

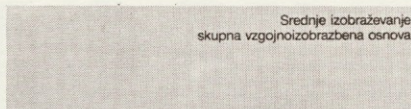
Silvan Furlan

Filmska vzgoja se z usmerjenim izobraževanjem vsekakor ne pričinja, se pa z uradno vpeljavo v učni program zaključuje njeno »ljubiteljsko obdobje«, ki je bilo odvisno od iniciative posameznih pedagogov in naklonjenosti šole, kar pa nikakor noče zanikati dejstva, da je v določenih šolah filmska vzgoja potekala na dokaj visokem in kompleksnem nivoju. Prav tako ta priročnik tudi ni prva »filmska čitanka«, ki bi bila namenjena mladini in njihovem postopnemu spoznavanju z zapletenim fenomenom, ki mu pravimo film. V tem pogledu sta mu blizu vsaj knjigi *Pot v filmski svet Stanka Šimenca in Moč filma* Georgea Sadoula, čeprav bi morda lahko sem pristišli tudi *Filmski jezik* Marcela Martina. Res pa je, da je priročnik Mirjane Borčič prvi poskus celovite in sistematične predstavitve oziroma označitve bolj ali manj vseh plasti filma – filma kot estetskega objekta in filma kot socialno in ekonomsko pogojenega proizvoda. In tak priročnik ni namenjen samo učencem, temveč tudi učiteljem, ki pa velikokrat namigujejo, da je tovrstne literature premalo in da tudi revija Ekran posveča premalo pozornosti filmsko vzgojnemu problemom. Te opazke pa so zelo približne, saj imamo v slovenskem jeziku največ ravno pedagoške literature o filmu. Naj omenim samo zbirko *Sedma umetnost* iz šestdesetih let in zvezke *Dopisne filmske in TV šole*, ki izhajajo pri DDU Univerzum. Da smo danes v takšnem obsegu založeni s pedagoško filmsko literaturo, je ogromno prispevala prav Mirjana Borčič. Ker pa je danes predmet našega pogovora priročnik, je najbolje, če nam avtorica oriše probleme, s katerimi se je srečevala pri koncipiranju in pisanju tega priročnika, kakor tudi njeno stališče do teza, ki jih je postavil Vrdlovec.

Mirjana Borčič

Najprej bi rada poudarila, da priročnik ni namenjen pedagogom, ki imajo na razpolago dovolj filmske literature, ampak dijakom, starih 15 ali 16 let. Cilj priročnika je torej ta, da bi posređoval informacije o tem, kaj pri gledanju filma pride v poštev za razmišljanje, kaj ti pomaga, da film doživiš. Prav zato sem si prizadevala, da snovi ne bi zasula z zgodovinskimi podatki, ker je zgodovina za petnajst ali šestnajst-letnika že apriori pristop, ki ga nima najraje. Tako sem, recimo, popolnoma izpustila prazgodovino filma, ker bi lahko začela z jamskim človekom, pa z Leonardom da Vinciem in razložila gublivo sliko, kamero in projektor itd., kar kažemo učencem že v osnovni šoli. To je namreč že v učnem načrtu osnovne šole. Preostal mi je pristop, ki je zahteval strogo selekcijo materiala. Verjetno ste opazili, da sem v poglavju Temeljni premiki filmske umetnosti izbrala samo nekaj avtorjev oziroma gibanj, pri čemer sem skušala opozoriti na to, da gre v teh primerih tako za raziskovanje samega medija kot tudi za sociološka in filozofska vprašanja. Tak pristop naj bi mladim približal novosti v filmski umetnosti, jih pripravil na to, da bi jih znali sprejemati.

V priročniku je za vsakim poglavjem navedena pri nas dosegljiva filmska literatura, po kateri lahko učitelji sežejo, da bi sebi in



umetnostna vzgoja

Osnove filmske umetnosti

seveda učencem bolje razjasnili določena vprašanja. Kar pa se tiče prvih dveh poglavij menim, da sta bili potrebni, vendar ne toliko z vzgojnega vidika, kot je rečeno v vaših tezah, kjer so sicer omenjene prav zanimive stvari, ki so lahko danes tukaj središče našega pogovora, npr. o tem, kaj je dober in kaj slab film. Kot pedagog pa se s temi kategorijami ne upam spopadati v razredu, ker bi to pomenilo, da vsiljujem učencem svoj pojem dobrega filma. Podobno je tudi z razliko med komercialnim in umetniškim filmom, ko pa vemo, da je lahko slednji prav tako komercialen. To so le etiketiranja. Hotela sem se odločiti za industrijski film, toda to je vsak umetniški film.

Vrdlovecova interpretacija misli izhaja pač iz želje, da bi komercialni film označili kot slab.

Filmske umetnosti ne označujem ne kot kapitalistično ne kot socialistično, temveč le opozarjam na dejstvo, da film v kinematografu ni vedno nastal zgolj iz umetniških pobud.

Nasploh pa ne razumem očitka, da je v priročniku priseganje na umetniški film kot edino »pravi« film. Nikjer ne omenjam, da zabavni in napeti film ne moreta biti umetniško delo. Navajam le nekatere primere, ki govore o tem, da je v takšnih filmih lažje skriti ponujanje določenega vzorca življenja in načina mišljenja.

Tukaj sem imela veliko problemov, kako to enostavno povedati, zato sem skušala prikazati kot vzorec ameriško kinematografijo, ki je dosegla vse, kar se je dalo doseči. Bila je avantgardna, raziskovala je nove metode, ustvarjala nove žanre, obenem pa je bila velika industrija, politična in gospodarska moč. Nobene druge kinematografije se ne bi dalo tako zaokroženo predstaviti. Mogoče so tukaj res nastale kakšne poenostavitve, o tem se lahko pozneje pogovarjamo.

Rada bi pa še nekaj poudarila: danes ne moremo več pristajati na vzgojnost, ki naj bi se borila proti škodljivosti filma. To je bilo morda značilno za neko obdobje, ko je bila filmska vzgoja razumljena bolj v smislu nekakšne »varnostne« vzgoje. Zelo kočljivo je namreč prisegati na kategorije dobrega in slabega filma, ker so preveč spremenljive. Kar pa se tiče same analize filmskega dela, mislim, da je treba pri 10 urah filmske vzgoje v okviru umetnostne vzgoje dati prednost umetniškemu filmu, ker nam v pogovoru nudi veliko več možnosti in odpira razne poti, medtem ko se z ocenjevanjem slabega filma samo zapre-

mo in smo blizu neke dogmatične pedagogike. Mislim, da bi se o teh stvareh danes lahko nekoliko več pogovarjali, ker se mi zdi, da so tudi v Celju opozorili na to, da bi se morali pogovarjati in prikazovati slabe filme, čeprav pri nobeni drugi umetnosti ne gremo po tej poti.

Stanko Šimenc

To sem tudi jaz govoril, da bi obravnavali tako imenovane slabe filme, potem pa sem to malo uredil in v reviji *Vzgoja in izobraževanje* ravno tako zagovarjal tezo, da bi prišel tak pristop v poštev šele potem, ko smo dovolj oboroženi z znanjem o kvalitativnem filmu. Vsekakor pa bi se bilo nujno lotiti slabega filma, ker v šoli tako učenci kot starši zastavljajo vprašanje o tem.

Silvan Furlan

Določanje in opredeljevanje filma na osnovi dvojice umetniški in komercialni film ter nadaljnje označevanje prvega kot dobrega in drugega kot slabega, nas ne pelje nikamor drugam kot v začaran krog, kjer se nam stvari večinoma sproti obračajo na glavo. In čeprav se je priročnik skušal izogniti tej klasifikaciji, pa se zdi, da je bil konceptualno le projekiran iz te distinkcije. Prav zato se bo marsikomu zastavilo vprašanje, zakaj priročnik sicer govori o filmskih vrsteh in žanrih ter filmu kot pomembnem segmentu množične kulture, hkrati pa žanrskemu filmu oporeka oziroma oži prostor njegovih »umetniških« vrednosti. Najverjetneje bi se bolje obrestoval pristop, ki bi na mesto zamolčane, toda v priročniku prisotne delitve med dobrim in slabim (umetniškim in komercialnim) filmom postavil kot osnovo narativen, preprosto berljiv film in se od tu napotil k bolj formalno in pomensko zapletenim in zaslojenim filmskim strukturam. Na nek način se postavlja vprašanje, ali vodi pot od Julesa Verna k Jamesu Joyceu ali pa obratno, kar bi kot posledico zahtevalo odpevovanje primarnemu užitku ob gledanju filma. Le-ta izhaja iz sledenja zgodbi, z vsemi njenimi »naivnostmi« in pastmi, zgodbi, ki bo ostala neodtujljiv del filma, dokler bo ta pripoved v slikah.

Tone Rački

Opozoril bi vas na eno zadevo, vi govorite o slabem in dobrem filmu, po mojem pa v taki optiki ne gre več za vzgojo, ampak za prosvetljevanje.

Ko smo oblikovali ta program filmske vzgoje, smo se želeli omejiti na stvari, ki so pomembne za sam film, medtem ko naj bi ostale množične medije, njihove vplive in funkcije obravnavali pri drugih osnovnih predmetih. Nikakor pa ne v okviru estetske vzgoje, ampak prej v okviru družboslovnih predmetov. Čim se s tem ukvarjamo pri filmski vzgoji, takoj zapademo v prosvetljevanje. Kajti ob estetski presoji se človek nikoli ne odloča zgolj na osnovi svoje vednosti, ampak v skladu s svojo celotno življenjsko izkušnjo. Prav zategadelj prosvetlilska vzgoja sploh ne more biti uspešna. Umetnostna vzgoja je neke vrste osebnostna vzgoja: estetike se ne da naučiti z nekimi formulami.

Mirjana Borčič

Učenci tudi takoj začutijo prosvetlilski odnos in potem sprejmejo vse z rezervno. Sicer te poslušajo, vendar se ne vključujejo v pogovor, ker dojemajo tako prosvetljevanje, ki razlaga, zakaj mora biti nekaj tako, tako pa ne, kot zunanje, kot nekaj, kar se jih prav ne tiče. V bistvu je to oblika konformiranja z okoljem.

Pripombe tovariša Furlana o uporabi preprostega, berljivega filma v filmski vzgoji ter o postopnem prehodu k zapletenim filmskim strukturam so realne. Vendar je to proces, ki se začneja v 1. razredu osnovne šole. Metoda dela z učenci pa se vseskozi prilagaja (tudi v srednji šoli)



filmski kulturi učencev in filmskemu znanju učiteljev. Filmska vzgoja v usmerjenem srednjem izobraževanju naj bi, teoretično gledano dopolnila filmsko vzgojo v osnovni šoli, ki ima predvsem namen usposobiti učenca za komunikacijo s filmskim delom. V srednji usmerjeni šoli pa naj bi se spoznale zakonitosti filmske umetnosti.

Tone Rački

Umetniškega dela ne moreš predočiti petnajstletnikom na tak način, kot ga ti dojemaš.

Silvan Furlan Vsekakor, zato je najbrž ustreznejše napredovati od enostavnejših, fabulativno jasnih filmov k bolj zavozlanim, tako v pogledu načinov uprizoritve kakor tudi problemov in vprašanj, ki jih razpirajo. Menim, da predstavlja klasičen narativen film, ki je po merilih »visoke« estetike sicer umetniško vprašljiv, zelo plodno področje za predočitev, kako deluje tisti konstruktivni princip, ki se je sposoben tako dobro skriti, da lepi posamezne slike brez motečih skokov v tekočo pripoved in tako ustvarja vtis skorajda totalne iluzije stvarnosti. Tovrstni filmi pa se ne ponujajo le kot prikladen material za obrazložitev nekaterih osrednjih estetskih problemov filma – principov strukturiranja filmske pripovedi (montaža) in, recimo, še vprašanja statusa filmske realnosti (vtis stvarnosti, ki je pogojen s fotografsko osnovo filma). Klasičen narativen film omogoča tudi tisto »primarno« interpretacijo, ki na podlagi zgodbe silijo v razmislek o nekaterih moralnih in idejnih vprašanjih, ne da bi s tem film izčrpala niti da bi se morala zateči v »nedoumljiva« razlaganja, ki jih zahtevajo kompleksnejše in bolj filozofsko zapletene filmske stvaritve.

Mirjana Borčič

Presenetil me je očitek, češ da pri vrednotenju filmskega dela uporabljamo biološki faktor. S tem se ne morem strinjati, ker omenjam biološke faktorje samo enkrat, ko govorim o ritmičnem dražljaju in čustvenem odzivu nanj. Na tem mestu omenjam, da organske in psihološke razlike med posamezniki narekujejo različno prilagajanje različnim ritmičnim strukturam.

Pri vrednotenju upoštevam sporočilo in družbeni dejavnik, ki ga verjetno ni mogoče zanemariti. Toda še zmeraj obstaja nevarnost prosvetiteljstva, če ostanemo zgolj pri teh dveh momentih, se pravi, če prične mo vrednotenje filma z njimi, ne pa z analizo elementov, ki tvorijo filmsko delo. V dodatku o vrednotenju sem to malo drugače razložila, zato me zanima, če vidite kakšno protislovje med tem dodatkom in prejšnjimi poglavji.

Silvan Furlan

Vprašanje vrednotenja filmskega dela je zapleteno in znova in znova povzroča težave. Obstaja pač stara formula, da je treba

umetniško delo vrednotiti na osnovi njegovih estetskih, moralnih in idejnih dimenzij, pri čemer se vedno pojavlja nevarnost zapadnja v neko skrajnost. V priročniku omenjate vse tri elemente, čeprav tu

in tam pod drugačnimi imeni. Preseneča pa pomen, ki ga dajete »biološkemu faktorju« kot tistemu dejstvu, ki omogoča, »da imamo pri različnih gledalcih različno tolmačenje istega dela« (str. 52). Čeprav navajate tudi razlike v psihološkem ustroju gledalca, ki pogujejo različno videnje in doživljanje posameznega dela, pa se je težko izogniti vtisu, kot da v razmerju med biološko konstelacijo človeka in ritmično strukturo filma tiči vzrok, iz katerega izhaja enkratnost v dojetju umetniškega dela, ne pa prvenstveno v specifični čustveni in miselni fiziologiji posameznega človeka. Preseneča tudi, da na strani 51, ko naštevate različne funkcije gibanja v filmu, ne omenjate, da sta prav gibanje in fotografska dimenzija filmske slike tista dva elementa, ki posredujeta vtis stvarnosti. Na problem vtisa stvarnosti in njegovo zamenjavo z neustreznim pojmom resničnosti pa je opozoril že Vrdlovec.

Mirjana Borčič

To vprašanje je lektorska zadeva: Mene so namreč lektorji prepričali, da je treba uporabljati ta izraz namesto stvarnosti.

Tone Rački

Povsem zgrešeno je enačiti stvarnost pred kamero in tisto, ki jo vidimo v filmu. Filmska stvarnost, bodisi v dokumentarnem ali igranem filmu, nima nič skupnega s tisto pravo »življenjsko«.

Zdenko Vrdlovec

Vendar je nekje v priročniku izrečno rečeno, da narava filma zahteva, da je popolnoma realističen, kar je tam enako kot resničen.

Mirjana Borčič

Da, govorim o tem, da je osnovna značilnost igranega in dokumentarnega filma v tem, da učinkujeta resnično.

Mislim, da mora filmska resničnost dajati videz resničnosti, ki nas obdaja, ker če te iluzije ni, potem enostavno gledalec nima občutka, da zares prisostvuje neki predstavi. Dovolj je že to, da ima npr. statist pri rimskih legionarjih uro na roki, pa je cel film zgrešen.

Zdenko Vrdlovec

Razen, če ne gre za parodijo.

Tone Rački

Menim, da je bistvo filma v njegovi prepričljivosti, ne pa resničnosti.

Marica Nakrst

Mislim, da je ta strokovni pogovor zelo umesten in potreben. Morda celo bolj kot pogovor s pedagogi, ki ta učbenik uporabljajo, ker je prav, da je strokovna knjiga strokovno v redu. To je osnova. Če so drugačna gledanja, se dajo stvari v ponatisu še popraviti. Sama nisem tako strokovno podkovana, da bi te stvari opazila v praktični uporabi priročnika. Filmsko vzgojo sem imela v osmih oddelkih, ko še tega priročnika ni bilo, tako da sem morala pouk kar po svoje planirati. Kot je pokazala moja izkušnja, je pri filmski vzgoji priročnik čisto drugotnega pomena. Osnova je film, zato bi morali na šolah vztrajati pri tem, da brez predvajanja filma ni filmske vzgoje. Lahko imamo še tako zajeten in strokovno urejen priročnik ali učbenik, pa

ne bomo dosegli nobenega učinka, če bomo ostali samo pri njem. Čeprav je res, da smo pedagogi priročnik zelo pričakovali, že v osnovni šoli, in je za nas – pa tudi za učence – res dragocen. Ker šole priskrbijo samo učbenike, ne pa tudi priročnikov, sem sama zbrala nekaj izvodov in jih dala učencem, da bi jih prebrali in nato povedali, kaj jim v priročniku ugaja. Najbolj jih je zanimalo osrednje poglavje, tisto o filmskem delu, o nastajanju filma in podobno, nihče pa npr. ni prebral napotkov za vrednotenje. Ravno tako ne estetske ureditve filma in uvodnega poglavja. Zanimale so jih torej predvsem tiste stvari, ki se neposredno tičejo filma, kar pomeni, da ta priročnik gotovo ima določene pomen. O kakšnih večjih praktičnih izkušnjah s priročnikom pa bi težko govorila, že zato, ker smo v glavnem vsi učitelji prestavili umetnostno vzgojo na drugo polletje. Morda bi bilo zanimivo po koncu šolskega leta prirediti seminar, kjer bi pedagogi povedali svoje izkušnje in se seznanili z metodičnimi napotki.

Peter Srakar

Rad bi omenil nekaj glede uvrstitve filma v množično kulturo, kar se mi zdi sicer povsem umestno, problem je le v tem, da na šolah množične kulture ne obravnavajo v okviru estetske vzgoje, marveč šele v tretjem letniku pri sociologiji. In najraje jo obravnavajo kot nekaj negativnega. Nekaj podobnega se je sicer že dogajalo v zgodovini filma, če se spomnimo razprav, ali je film sploh umetnost. Razprave so se izkazale za sila neplodne, kajti medtem je film že krepko spreminjal ne le poglede na umetnost, marveč tudi umetnost samo.

S stališča filma je lahko npr. določeni dramski pisec danes povsem negledljiv; lbenov realizem je, recimo, dosti bolj naiven kot realizem nekega zelo konkurenčnega filma.

Nuša Dragan

Priročnik bi skušala oceniti iz dveh vidikov, kako služi učiteljem in kako učencem. Za učitelje se mi zdi ta priročnik dražljiv. Ko za vsakim poglavjem navaja literaturo, napeljuje učitelje k dopolnilnemu izobraževanju, tako da je kvaliteta pouka odvisna tudi od tega, v koliki meri nadgrajuje priročniško snov.

Za učenca se mi pa zdi, da je prenaporen, preveč razdrobljen. Ker smo že omenjali množično kulturo, moram reči, da je ta pojem še zmeraj tako problematičen, da je treba – če ga že uporabljamo – stvari izčrpno napisati, ali pa jih raje izpustiti. V priročniku je o filmu in množični kulturi napisanih le nekaj stavkov, kar se mi zdi v tej koncepciji priročnika popolnoma nepotrebno. V takem skromnem obsegu priročnika bi zaslužile večji poudarek bistvene, specifično filmske stvari, ki – kot je povedala tovarišica Nakrstova – učence tudi najbolj zanimajo: to so predvsem žanri, proces nastajanja filma, zgodovinski razvoj ipd. Enako glede dodatka o jugoslovanskem filmu: tu je bilo mogoče navesti



le nekaj imen in podatkov, ki učenca verjetno prav nič ne zanimajo, če niso s to problematiko že prej seznanjeni.

Stanko Šimenc

Menim, da bi se morali pri filmski vzgoji dejansko v večji meri opirati na domači film. To poglavje v priročniku seveda še ni prava rešitev, je pa morda vsaj koristno opozorilo, sicer bi se lahko zgodilo, da bi učenci pričeli spraševati, kako je z našim filmom, ali ga sploh imamo in podobno.

Zdenko Vrdlovec

Prej je tovarišica Nakrstova omenila, kako so učence pritegnila zlasti tista poglavja o filmskem delu. Prav to me opozarja, da bi jih morda veljalo še bolj izkoristiti, oziroma bolj izčrpno napisati. Zdaj se mi namreč zdijo nekam suhoparna, skoraj formalistična in me spominjajo bolj na slovar filmskih pojmov. Hkrati pa so ravno ta poglavja, ki so v priročniku imenovana Elementi filmskega prizora in Elementi filmskega zapisa, priložnost za morda malo bolj teoretsko osvetlitev zgodovinskega konstituiranja teh »elementov«: tako bi se lahko npr. ob vprašanju montaže pokazala njena ključna vloga v določenem obdobju filma, nato njena transformacija pod vplivom drugih postopkov, njeno »vračanje« v modernem filmu itd.; podobno glede objektívov, ki so lep primer križanja tehničnih in estetskih učinkov.

Marjana Borčič

Zelo sem se bala takega pristopa, ker se mi je zdelo, da bi bil tedaj priročnik morda preobremenjen z zgodovinskim vidikom. Raje sem se lotila posameznih elementov, npr. montaže, kadiranja, za katere je pomembno, da jih zna učenec opaziti, seveda če učitelju uspe, da ga prav senzibilizira.

Marica Nakrst

Zelo pomembno je, da to učenci vidijo na »živih primerih«, zato se mi zdi nadvse koristna TV oddaja o filmskem jeziku.

Nuša Dragan

Ob tem bi rada pripomnila, da imam kot urednica šolske TV nenehne težave s podobnimi oddajami, ker je zaradi stalnega omejevanja programa zelo težko pripraviti zaključene cikle. Take, skrajšane oddaje so bolj ali manj brez pravega učinka, samo nekaj načnejo in ničesar ne izpeljejo. Zdi se mi, da je podobno s tem priročnikom, kjer je vsega po malem in ničesar v zadostni meri, dovolj izčrpno. Tako izpade samo informacija, ki v ničemer prav ne informira. To je besedilo, ki ga prebereš, a si ga ne zapomniš.

Marica Nakrst

Če lahko povem še nekaj o svoji izkušnji, sem si prizadevala ustreči že tako in tako z vsemi mogočimi nalogami preobremenjenim učencem, ki so želeli samo to, da bi imeli pri filmski vzgoji lepo. Pogovarjali smo se in gledali filme, ki so jih predvajali člani kino kluba. Nato sem jim omenila, kakšna bo tema naslednje učne ure, ter jim navedla poglavje v priročniku, ki o tej temi govori. Učenci so to doma prebrali in

naslednjo uro smo se živahno pogovarjali. Nisem pa dajala nikakršnih seminarških ali domačih nalog, saj so imeli učenci po 8 ur pouka na dan.

Stanko Šimenc

Tukaj bi navedel še nekaj podatkov iz anketne liste, kjer učitelji pravijo, da ne morejo o priročniku nič bistvenega reči. Tako se jim zdi obseg ustrezen, ravno tako razdelitev poglavij, o posameznih poglavjih pa menijo, da so preveč zgoščena. Strokovna terminologija se jim ne zdi dovolj poglobljeno obrazložena, nekateri pa trdijo, da priročnik ni dovolj motivacijsko usmerjen in da je njegova oblika neprivlačna.

Mirjana Borčič

Kar zadeva motivacijo, menim, da jo mora dati učitelj.

Nuša Dragan

V starem srednješkolskem sistemu so imeli vsaj v gimnaziji dve leti umetnostno vzgojo. Zdaj jo imajo v vseh srednjih šolah, kar je seveda povsem v redu, škoda je le, da je imajo le nekaj več kot nič. Tako tudi od priročnika ni mogoče pričakovati preveč, ker je pač moral ustrezati tako zoženi konceptiji umetnostne vzgoje.

Silvan Furlan

Povsem iluzorno je misliti, da je mogoče v 10 urah, ki so namenjene filmski vzgoji, posredovati učencem kolikor toliko celovito skico vseh vidikov in problemov, ki zadevajo film. Ponuja pa se možnost, da se nekatera vprašanja, ki jih postavlja to moderno izrazno sredstvo, posredno obravnavajo v okviru drugih predmetov, predvsem slovenskega jezika, sociologije in zgodovine. Glede na čas, ki je rezerviran za filmsko vzgojo, je najbrž povsem na mestu, da je v priročniku predvsem govora o elementih filmskega jezika. Pripomnil bi le, da bi bilo morda smiselno ob opisovanju posameznih segmentov filmske strukture opozoriti na tiste dimenzije, kjer se filmski elementi križajo z drugimi umetnostmi oziroma prevzemajo njihove postopke in oblike. Recimo, vprašanje perspektive, ki ga je zastavilo renesančno slikarstvo in kasneje preko fotografije zaobjel tudi film, pa montažni princip, ki ga je spretno uporabljal že Dickens, v našem stoletju pa še posebej razvil strip. Jasno je, da je pri obravnavi filma treba najprej pokazati na njegovo medijsko specifičnost, toda primerjalna metoda bi prav gotovo doprinesla k medsebojnemu povezovanju posameznih področij umetnostne vzgoje in tako umetnostno vzgojo kot celoto zavarovala pred ločenimi, celo »specialističnimi« pristopi k posameznim umetniškim praksam.

Stanko Šimenc

Tu bi naleteli na velike težave, kajti učitelji likovne ali glasbene vzgoje ne vedo, kaj se poučuje pri filmski in obratno. Zelo redki so seznanjeni z celotnim programom.

Zdenko Vrdlovec

Tu se moram spomniti na Ejenštejna, na zapise njegovih predavanj, ki so po navadi izhajala od literarnega dela ter nato prikazala, kako se ga gledališko in nato filmsko

obdela, upoštevaje likovne, glasbene in druge sestavine. Bržkone je to danes pač nemogoč renesančni ideal.

Nuša Dragan

V bistvu je to problem kadra. Glasbena akademija npr. ima pedagoški oddelek, likovna ima tudi določene pedagoške predmete, le AGRFT se je v tem pogledu povsem disfuncionala: na njej se šolajo samo režiserji, nihče pa se noče spustiti na pedagoški nivo, medtem ko imamo po šolah ogromno likovnikov in glasbenikov.

Silvan Furlan

V vpeljavi filmske vzgoje v srednje šole tiči paradoks, ki ga bo treba v zelo kratkem času rešiti. Dopisna filmska in TV šola je precej prispevala k oblikovanju pedagoškega profila, ki naj bi v okviru umetnostne vzgoje posredoval učencem osnove filmske umetnosti. Toda iz ankete, ki jo je omenjal tov. Šimenc, kakor tudi iz današnjega pogovora, je razvidno, da problem kadrov še zdaleč ni zadovoljivo rešen. Zato je najbrž treba čimprej vzpostaviti študij filma na visokoškolskem nivoju, ki bi v eni izmed svojih usmeritev zajemal tudi pedagoški program. Perspektiva se kaže v oblikovanju interdisciplinarnega študija, ki bi povezal AGRFT, Filozofsko fakulteto in Pedagoško akademijo. Paradoksalno je namreč, da obstaja filmska vzgoja skorajda že kot »pravi učni predmet«, je pa zelo malo učiteljev, ki bi bili temu predmetu kos.

Mirjana Borčič

Menim, da bi se le AGRFT morala lotiti tega problema, in sicer v sodelovanju z Filozofsko fakulteto in Pedagoško akademijo. Zagreb se je pred 20 leti začel boriti za katedro za film na filozofski fakulteti in jo zdaj ima. Vsi študenti jugoslavistike morajo imeti izpit iz filmske vzgoje.

Nuša Dragan

Povedala bi še nekaj o opremi. Oprema na šolah namreč ni tako problematična. Zdaj imajo specializirane učilnice za biologijo, kabinete za kemijo, fiziko, obrambo in zaščito, vse te učilnice pa imajo tudi šestnajst-milimetrške projektorje. Dogaja se celo, da ima neka šola tudi po štiri take projektorje. Trenutno je z novimi šestnajst-milimetrskimi projektorji opremljenih osemdeset šol, razen tega pa je na šolah tudi devetdeset magnetoskopov, kar pomeni, da imajo na šolah vse možnosti, da npr. posnemajo material s TV mreže in ga potem po potrebi uporabljajo.

Marica Nakrst

Menim, da tehnična opremljenost, pa naj bo kakršna koli že, le ni osrednji problem. Najbolj pomembno je, da uporabimo učitelje. Samo preko učitelja bo filmska vzgoja prišla do učenca, in če bo ta vezni člen odpovedal, nam ne more pomagati še tako dober učbenik ali priročnik.

Zdenko Vrdlovec

Zdi se, da se vsak pogovor o filmski vzgoji konča pri problemu kadrov.

Okroglo mizo sta vodila **Silvan Furlan** in **Zdenko Vrdlovec**, ki je pogovor pripravil tudi za objavo.

jubileji



Kleti kinoteke

Vladimir Pogačić

**Trideset let Muzeja
jugoslovanske kinoteke
v Beogradu**



Film **Sreća** Aleksandra Medvedkina, ki je nastal 1934 je bil odkrit v Jugoslovanski kinoteki



Gosti Jugoslovanske kinoteke so bili tudi Alfred Hitchcock, Simone Signoret in Akira Kurosawa

Tri leta po ustanovitvi Jugoslovanske kinoteke (1949) je bil pred tridesetimi leti, natančno 2. marca 1952, slovesno odprt tudi Muzej Jugoslovanske kinoteke v Beogradu in sicer v kleti hotela v Kosovski ulici 11.

Gre za določeno podobnost, da je pričela svoje prve organizirane in kontinuirane projekcije, tako kot brata Lumière, Kinoteka – v kleti, ki se je sicer imenovala »Indijski salon« in je imela enako namembnost – bila je nočni lokal, bar. Če je torej usoda že ob rojstvu določila usodo novorojenčku, kot je trdil Charles Baudelaire v svojem predgovoru k prvi izdaji dela E. A. Poea, potem je bila usoda filma, ali v tem primeru usoda Muzeja Jugoslovanske kinoteke teh trideset let, vezana na neudobne, slabo ogrevane in ne dovolj zračne prostore bivšega nočnega lokala. Tri dosedanje adaptacije teh prostorov, ki so dve nadstropji pod zemljo, niso mogle spremeniti njihove usode, toda tudi ne zožiti in zmanjšati poslanstva, ki so ga »kleti Kinoteke« odigrale v kulturnem življenju Beograda, ne le v širjenju filmske kulture, temveč tudi kulture s pomočjo filma.

Te kleti, ki so jih že takoj od začetka imenovali Muzej, so v celoti opravičevale ta pretenciozni in na začetku ironizirani naziv. Naša tako imenovana kulturna javnost je namreč s posmehom sprejela »impertinenco« neke filmske ustanove, da svoj »kino«, v katerem se prikazujejo »neki stari filmi«, imenuje s sakrosanktnim nazivom »muzej«. Na proračunskem spisku kulturnih ustanov v Beogradu, so bili (in ostali) na čelu Narodna knjižnica, Narodni muzej in Narodno gledališče, Jugoslovanska kinoteka in njen muzej pa sta bila predzadnja. Za njima je bil le še »Cirkus Adria«. In med tem, ko so se za prave, tradicionalne kulturne institucije gradile prekrasne zgradbe ali adaptirala reprezentativna poslopja, je Muzej Kinoteke, v katerem so se z drugačnimi tehničnimi sredstvi, s filmsko projekcijo, razstavljala največja umetniška dela XX. stoletja, dela filmske umetnosti, pravzaprav v našem zaostalem okolju premierna, je ostal vsebinsko vezan na svoje kletne prostore, ki so postali slavni tudi v tujini.

Inauguriran z veliko razstavo Francoske kinoteke (1953) je postal ta muzej v tridesetletni zgodovini mesto, na katerem so bile celo nekatere svetovne in vrsta evropskih kinotečnih premier. Muzej je prvi na svetu uvrstil v svoje programe tematske filmske cikle, čemur so kasneje sledile vse kinoteke po svetu. V tej kleti je bil na primer odkrit A. Medvedkin in njegov film »Sreča« (»Ščastje«, 1935), ko so direktorji vseh kinotek sveta na kongresu Mednarodne federacije filmskih arhivov (FIAP) 1963. leta prvič videli to remek delo, ki je potem pričelo svoje zmagovalne pohode po svetu. V naši javnosti to ni bilo zabeleženo, kot tudi ne v primeru filma »Gospodična in huligan« (»Baryšnia i huligan«, 1918), za katerega je napisal scenarij in igral glavno vlogo Majakovski; film je bil pri nas prvič omenjen, ko je bil prikazan v Francoski kinoteki, čeprav je bila njegova premiera izven ZSSR že dve leti prej prav v kletih Jugoslovanske kinoteke. Danes zgleda neverjetna, toda to je žalostna resnica, da so bili celo »Oklepnicna Potemkin« in vsi filmi Griffitha, Inceca, Sennetta, Meliësa, Zecca in Emila Cohla v naši deželi neznanzi vse do ustanovitve Jugoslovanske kinoteke. Temu bi lahko dodali stotine imen in tisoče naslovov filmov vse do zares neznanega, v kinotečnem smislu najbolj redkega: »Poročnega marša« Ericha von Stroheima, ki smo ga videli v najpopolnejši verziji, celo s sekvenco v kolorju, za katero do takrat sploh nismo vedeli, da obstaja.

Gledalcem in filmofolom so se v Muzeju Kinoteke predstavili in se z njimi pogovarjali: Abel Gance, Anthony Asquith, Alberto Lattuada, Lotta Eisner, Eduard Tisse, René Clair, Adrzej Wajda, Jean Mitry, Alfred Hitchcock, Claude Autant-Lara, Georges Franju, Joseph Losey, Miloš Forman, Zoltan Fabri, Akira Kurosawa, Sam Peckinpach, Sidney Lumet, Gérard Philipe, Simone Signoret, Mel Ferer, Michel Simon, James Masson, Kirk Douglas, Trevor Howard, Peter Wollen, Marc Ferro, Charles Ford in drugi.

Ko je André Malraux kot francoski minister za kulturo obiskoval dežele Latinske Amerike, je rekel, »da brez nacionalne kinoteke ni nacionalne kinematografije«. Če so se njegove besede kje potrdile, potem je bilo to v delovanju Muzeja Jugoslovanske kinoteke. Režiserjev, kot sta Živojin Povlović ali Dušan Makavejev, si ni mogoče zamisliti brez kleti Kinoteke. Muzej kinoteke je bil njuna šola, ki ju je iz filmskih amaterjev iz »Kino-kluba Beograd« pretvorila v vodeča režiserja njune generacije. In to oba nenehno poudarjata. Tudi vrsta filmskih teoretikov in kritikov – od Dušana Stojanovića do Vlada Petrića, Ranka Munitića in mlajših – se je lahko razvila in nadomestila tragični zaostanek našega okolja na tem področju prav zaradi možnosti, da svoje ideje iz dneva v dan, iz večera v večer preverja, gledajoč filme v Muzeju Jugoslovanske kinoteke.

Statistični podatki kažejo, da številni sodobni filmi, nepogrešljiva remek – dela filmske umetnosti, kot so »Državljan Kane«, Orsona Wellesa, »Rašomon« Akira Kurosawe ali filmi Mizoguchija (»Življenje O'Haru, lahke ženske«), ob prvem repertoarnem prikazovanju niso imeli gledalcev. Predstavljali so »pravi komercialni propad«. Kako se je skozi delovanje Muzeja dvigala raven filmske kulture naših gledalcev, kaže dejstvo, da so ti, nekoč, »propadli« filmi, postali med najbolj gledanimi v Kinoteki. Velika »Retrospektiva skandinavskega filma« leta 1958 (gostovanje švedske kinoteke)

nas je z nam neznanimi filmi Benjamina Christensena, Victorja Sjöströma, Mauricea Stillerja, Ch. T. Dreyerja in Gustava Molandreja vpeljale v razumevanje Ingmarja Bergmana. Poleg velike retrospektive (in razstave) francoskega filma leta 1953, ki nas je nazorno in avtentično opozorila, kaj lahko kinoteka je in kaj mora biti, hkrati pa nam je predstavila francosko kinematografijo od bratov Lumière do filmov petdesetih let, so naši ciklusi v letu 1955 »Veliki igralci« od Ericha von Stroheima do Marlona Branda, ciklus »Ljubezen in film« (od Rudolfa Valentina do danes) »Filmske komedije« s podnaslovom (»Zanr v krizi«) prikazali usmerjenost repertoarja Muzeja kinoteke k aktualizaciji preteklosti s ciljem, da bi se naša filmska ustvarjalnost vzdignila na višjo raven razumevanja filmske umetnosti. Hkrati magistralen ciklus »Charles Chaplin 1914–1940« po zanimanju gledalcev prerašča kapacitete Muzeja (330 sedežev) in vzbuja pozornost nove publike do kleti Kinoteke. Ze naslednjega leta (1956) so gledalci opozorjeni, da je treba razen »velike trojice« Eisensteina, Pudovkina in Dovženka v ciklus »Klasični sovjetski nemi film« pristeti tudi Jakova Protazanova, Leva Kulešova, Grigorija Kuzinceva, in Leonida Trauberga, Borisa Barneta, Fridricha Ermlerja in Olgo Preobražensko. (Dziga Vertov nam je bil v tistem času nedostopen). Obiskovalci, ki jih je bilo iz leta v leto več, odkrivajo v veliki retrospektivi angleškega filma (ob gostovanju Natiohal Film Archive, London) prve neme filme Alfreda Hitchcocka.

Istega leta je bil na osnovi subjektivnega izbora »28 velikih režiserjev« prikazan ciklus pod polemičnim naslovom »Filmi, ki propadajo« (v Jugoslovanski kinoteki), seveda je bilo poleg filmskih dokumentov iz naše zgodovine prikazanih štirideset remek del svetovne kinematografije iz zbirke naše ustanove. To je bil krik, tožba kinoteke, njen poziv javnosti, da naj ji pomaga premestiti filmsko zbirko iz barake v Košutnjaku, iz (vlažnih) kleti upravne zgradbe filmskih studijev v suha skladišča, za gradnjo katerih do takrat ni bilo denarja. Kinoteka je namreč od svoje ustanovitve zbiralala filme, ni pa jih imela kje hraniti. Obstajala je paradoksalna nevarnost, da je vzporedno z zbiranjem novih filmov grozilo propadanje starih. Toda tri leta kasneje, 1959. leta, točno deset let po ustanovitvi, je dobila Kinoteka lastne prostore in prva najbolj preprostaa skladišča za hranjenje filmov, in sicer v Košutnjaku. Proslavljajoč ta dogodek, deseto obletnico svojega obstoja, je prikazala Kinoteka v jubilarnem programu kompleksno in razčlenjeno manifestacijo »Italijanski neorealizem, njegovi izviri in njegov vpliv v svetu« (v sodelovanju z Cineteca Nazionale iz Rima). Med sedemdesetimi filmi so bili prikazani ameriški, sovjetski in francoski primeri neorealizma, pa tudi italijanski filmi, ki so bili predhodniki nečesa, kar je kasneje postalo pojem »neorealističnega« filma, in ki so nato vplivali na kinematografije Združenih držav, Francije, Švedske, Brazilije, Čehoslovaške, Poljske, pa tudi Jugoslavije. Tej manifestaciji je sledila tudi retrospektiva filmov v divjega Zahoda (od E. S. Porterja do Anthonyja Manna), prav tako pa Kinoteka v posebnem ciklusu prva opozarja na sodobni poljski film (A. Munk, A. Wajda, J. Kawalerowicz). Skozi dve manifestaciji (1958. in 1960.) je bil rehabilitiran žanr filmske fantastike, prikazovanje »najboljših filmov na svetu znan časov« (po bruxelleski anketi 1958 in anketi revije »Sight and Sound« 1962. leta) se je izkazalo, da je Kinoteka že tedaj razpolagala z zbirko vseh največjih filmskih stvaritev na svetu.

To je hkrati čas intenzivnega sodelovanja praktično z vsemi kinotekami na svetu skozi Mednarodno federacijo filmskih arhivov (Federation International Des Archives Du Film FIAF), ki je postala izredno pomembna posebej po prvem kongresu leta 1956 v Dubrovniku, kulminirala pa je v letih 1963 (Kongres FIAF, drugi pri nas) in 1964, o čemer govorijo naslednje številke: v petih letih (od 1949. do 1955) je dobila Kinoteka od drugih filmskih arhivov v svojo zbirko skupaj 106 naslovov filmov. Samo leta 1956 116, leta 1963 že 253 naslovov, leta 1964, ki je bilo doslej najuspešnejše, pa je izmenjala 303 filme. To je dokaz intenzivnega dela ustanove, ki je bila ustanovljena na pogorišču filmov, pobranih v Tašmajdankih votlinah.

Spodbujeni s temi izkušnjami, so tudi drugi kulturni centri v naši deželi začutili potrebo po podobnih dvoranah. Tako je v Zagrebu 23. marca 1957 na llici 42 pričela delovati ena, v Sarajevu in Ljubljani pa od leta 1963 še dve dvorani, ki so po potrebah (in možnostih) teh okolij sledile primeru Muzeja Jugoslovanske kinoteke, v nekaterih točkah svojega delovanja pa so ga celo dopolnile.

Vse to je storilo majhno število ljudi z zelo malo denarja, pa z mnogo ljubezni in nesebičnega prizadevanja. Pogosto slišimo, da imamo eno najboljših kinotek na svetu, z izredno razvejano dejavnostjo, kar je čudno, toda resnično. To navadno poudarjamo s ponosom. Toda ljudem, ki so vse to naredili in ustvarili, med katerimi so mnogi vso svojo delovno dobo preživel v tej »ugledni ustanovi«, nihče do danes, ni izrekel nikakršnega najbolj nepomembnega priznanja, kakršna delijo na primer podeželskim nogometnim moštvom ali folklornim ansamblom. Nihče se ni spomnil, da bi jim rekel vsaj stereotipni »hvala«.

Če na vse to gledamo s stališča nekakšnih »družbenih priznanj«, ki se tako na široko delijo ob raznih rojstnih dnevih, vse to niti ni potrebno. Lepo smo lahko živeli tudi brez tega.

Prevedel S. S.

v premislek

Filmski prvenci: na dvoje različnih načinov

Milenko Vakanjac

Cankarjev dom v Ljubljani je bil v dneh 7., 9. in 10. februarja letos gostitelj dveh retrospektiv slovenskega kratkometražnega filma. V prvi so bili predstavljeni avtorji: Štiglic, Gale, Kavčič, Pretnar, Hladnik, Klopčič, Duletič in Karpo Ačimovič-Godina, in sicer v časovnem razponu od leta: 1946 (Štigličev film *Mladina gradi*), 1949 (Galetova *Slovenska drama v letih 1919–1949*), 1949 (Kavčičevi *Bodoči čuvarji neba*), 1949 (Pretnarjeva *Planica 1949*), 1957 (Hladnikova *Fantastična balada*), 1959 (Klopčičev film *Na sončni strani ceste*), 1964 (Duletičevi Tovaršiji) do zadnjega v tej retrospektivi 1968 (Godinovega *Piknika v nedeljo*).

V drugi retrospektivi pa so bili predstavljeni filmi študentov zadnjega letnika Akademije za gledališče, film, radio in televizijo, in sicer: *En dan življenja Vinka D.* (Andrej Mlakar, 1975), *Sveže novice iz kemije in fizike* (Mitja Milavec 1979), *Obisk pri gospe Kislich* (Igor Pediček, 1979), *Kamen* (Igor Prodnik po noveli Edvarda Bonda, 1978), *Bliisk v noči* (Dario Frandolič, 1980), *Portret Vinka Möderndorferja* (Matjaž Koncilja, 1980), *Etuda za baletko in filmarja* (Boris Jurjašević, 1980), *Amen pod kamen* (Mitja Milavec, 1979), *V temi* (Zarko Lužnik, 1979), *Peraji* (Boris Palčič, 1981), *Glas* (Polona Sepe, 1981), *Bitka* (Slavko Hren, 1981), *Triptih Agate Schwarzenkober* (Boris Jurjašević po noveli Rudija Seliga, 1981), *Bljuz* (Zarko Lužnik, 1981).

Najprej bi se ustavil ob prvi retrospektivi danes že uveljavljenih slovenskih filmskih avtorjev. V spremni besedi k prospektu, ki ga je izdal ob tej priložnosti Cankarjev dom, se je avtorju pričujočega teksta zapisalo tudi tole: »Namen predstavitve osmih kratkometražnih prvencev slovenskih filmskih ustvarjalcev ima za cilj ugotoviti in preizkusiti tezo: na kakšen način so se ideje, zamisli in predvsem filmsko obrtni prijem odražali in vplivali na poznejše delo omenjenih avtorjev v njihovih celovečernih filmih ...

Iskanje stičnih točk med kratkometražnimi prvenci in poznejšimi celovečerci, se kaj lahko prelevi v iskanje in odkrivanje zvez, ki jih preprosto ni ali pa jih sploh nikoli ni bilo. Lahko pa nam natančna rekonstrukcija ponudi obilico možnosti, da znotraj postopka »filmske arheologije« zaznamo pve zamatke tistega, kar je pozneje tako neizbrisno in natančno določalo slog, izpovednost in umetniško moč omenjenih avtorjev.

Znotraj takega »raziskovalnega postopka« bi bilo treba ugotoviti vse elemente, ki konstituirajo filmsko delo, bodisi da gre za zgolj registracijo, popolnoma vpeto v zahteve časa, senzibilno opažanje drobnih, navidez nepomembnih drobcev iz vsakdanjega življenja in podobno ...

Tako se mi je zapisalo v dobri veri in z dobrimi nameni, ne da bi komu hotel delati krivico ali biti nestrpen do posameznih avtorjev in njihovih del. Toda prekršil sem se zoper nenapisano pravilo, ki očitno velja za obravnavanje slovenskega filma, nisem upošteval vseh avtorjev in njihovih kratkometražnih prvencev. Očitek za bogove, zlasti filmske, in argument brez primere. Filme sva izbrala skupaj z Matijo Milčinskim po kriteriju, ki je bil nujno subjektiven (drugačnega, recimo: »objektivnega« izbora ne poznam in se mi zdi vsako sklicevanje na »objektivnost« demagogija brez primere). Skušala sva se ravnati po kriteriju izbora kratkometražnih prvencev avtorjev, ki so pozneje posneli kaj več kot eno samo »antološko filmsko delo« in so še danes prisotni v slovenski kinematografiji. Mislim, da s takim pristopom nisva zagrešila kake posebno hude krivice nikomur. Seveda pa je prisotna še neka čisto tehnična podrobnost, ki sicer ni vidna iz aviona, je pa prisotna v naših logih in gajih. Kateri filmski kratkometražni prvenci slovenskih avtorjev so sploh dosegljivi za prikazovanje?! To žal presega vsako subjektivno dobro voljo in namen.

Toda vrnimo se k tezi, ki sem jo zapisal kot spremno besedo, poglejmo raje, kako se je obnašala metoda »raziskovalnega postopka«? Kaj je bilo moč odkriti in kaj bodo lahko odkrivali poznejši rodovi slovenskih filmofilov?

Prva in osnovna ugotovitev, ki skoraj brez izjeme velja za vse kratkometražne prvence, z izjemo morda Karpa Godine, da so bili v svojih prvih otipavanjih »filmskega pulsa«, kljub okornosti in nedorečenosti filmsko obrtnega znanja (kar je razumljivo), veliko bolj »filmski« kot v svojih poznejših celovečernih delih. Njihovi scenariji so res bili otroci časa in potreb, ki so narekovala takšne scenarije, niso pa bolehali od neprebavljivega esteticizma, ki se je prilpelil na njihova dela v poznejšem ustvarjalnem opusu. Vsi kratkometražni prvenci zanesljivo drže korak z življenjem, ta korak sicer ni paraden, je zadosti čvrst in prepričljiv. Sporočilo je bilo kratko in jedrnat, brez odvečnega olepševanja zadev, metafizičnega svetobolja in problematičnega odkrivanja »velikih malih« resnic o ljudeh.

Zastavlja se seveda vprašanje: zakaj se je pozneje vse omenjeno dogajalo in se še dogaja?

Mislim, da je kritični zasuk in nepovratno tiščanje glave v pesek nastopilo v trenutku, ko so omenjeni avtorji »odkrili« neizčrpno zakladnico slovenskih literarnih del. To se jim je zdel najbolj zanesljiv kažipot uspešnega odkrivanja »pravega filmskega sporočila«. Posegi v slovensko literarno zakladnico so se pričeli dogajati na najbolj nesistematičen in tudi nelogičen način. Kako si lahko razlagamo vso kolobocijo afinitete (filmske, se razume), ki se prične s Cirilom Kosmačem, nadaljuje s Prežihovim Vorancem, se mimogrede pomudi pri Dominiku Smoletu in Primožu Kozaku ter se danes oplaja pri Josipu Jurčiču z enako vehemenco, napakami in zagnanostjo, kot se je to dogajalo v prvih povojnih letih.

Gre za tako evidentno regresijo v iskanju inspiracije, da bi kaj podobnega težko našli v kakšni evropski kinematografiji, ki ima vsa približno tako dolgo tradicijo.

Retrospektiva kratkometražnih prvencev slovenskih filmskih avtorjev je na to regresijo zelo boleče opozorila, saj nam neobremenjujoča časovna distanca omogoča trezno presojo dogajanja.

Prvenci so bili še otroci časa, v katerem so nastajali, celovečerni filmi pa zvečine (sem ne štejem filmsko naravnanih publicističnih eksperimentov) kažejo jasen in nedvoumen beg iz časa in prostora, v katerem nastajajo.

Zakaj je prišlo do tega bega in odmika od življenja in tesne naslonitve na literarno izročilo, je težko reči. Žal nimamo ne ogromne armade ustvarjalcev, katerih umetniško senzibiliteto bi omejeval nek ždanovski-stalinistični kanon, ki bi jih nenehno potiskal v nevtralnno zgodovinsko preteklost, ne diktature kapitalističnih profitnih imperativov, ki bi zahtevali komercialne, gledljive filme za vsako ceno. Kaj torej povzroča ta masovni beg pred problemi današnjega dne v nevtralnno literarno izročilo, največkrat 19. stoletja in malo naprej? Strahopetnost, premajhna umetniška potencia, kruhoborstvo, estetska anemija?

»Raziskovalni postopek« se ne sme ustaviti pred temi vprašanji, iskati mora naprej, butniti mora ob korenine tako zamišljene in programirane kulturne politike, ki nas situira v preteklost in izganja iz sedanosti, ki nas prepričuje v to, kako imenitna zadeva je nacionalna romantika proti koncu nevrotičnega 20. stoletja, ko je svet obseden od docela drugih problemov, kot so naša folklorna literarna zaklonska. Koga danes v Evropi in svetu zanimajo naši nacionalni pedigreji in simboli? Najbrž nikogar, vendar mi bomo neusmiljeno delali filme kot so: Miklova Zala, Pod svobodnim soncem, Raz-

valina življenja, Dr. Zober, Hči mestnega sodnika, Dekla Ančka, morda se bomo lotili ekranizacije Dalmatinove Biblije ali pa recimo Ciglerjeve Sreče v nesreči, saj imamo še veliko postoriti, preden bomo prenesli na filmski trak vse naše literarno blago.

Seveda so vsa ta razmišljanja le plod moje bolne domišljije, ki ne upošteva »objektivnih okoliščin«, »vizionarskih hotenj«, »intelektualnih in estetskih ambicij« ter slepe ulice, v kateri se nahaja slovenska kinematografija.

S filmi študentov AGRFTV je situacija nekoliko drugačna, ti fantje in dekleta so na začetku svoje filmske poti. Razen Edvarda Bonda v *Kamnu* Igorja Prodnika in Rudija Seliga v *Jurjaševičevem Triptihu* Agate Schwarzkobler, ni bilo iskanja navdiha pri literarnih sporočilih.

Svet in ljudje, ki nam ga kažejo v svojih filmih, je svet iz krvi in mesa, svet ki utripa okoli nas, ki se nas dotika, ki ga vidimo vsak dan. Pri tem svojem početju daleč prekašajo pogum svojih starejših, poklicnih kolegov, tudi če primerjamo prvence med seboj, odraščajo pač v drugem času in pod drugimi okoliščinami. Svoje junake iščejo nekje na marginah mestnega življenja (drugih okolij očitno ne poznajo dovolj in jih razen Lužnika tudi posebno ne zanimajo).

Najmanj trije filmi so zapustili zelo impresiven vtis in sicer: Milavčeve *Sveže novice iz kemije in fizike*, oba Lužnikova filma *V temi* in *Bljuz* ter inteligentno brez večjih (vidnejših) pretenzij narejena *Hrenova Bitka*.

Mitja Milavec je v svojem filmu *Sveže novice iz kemije in fizike*, nepopoljšljivo enkratno opazovalec ljudi na urgentnem oddelku ljubljanskega kliničnega centra. Prisotni sta tako »kemija« (alkohol), kot »fizika« (poškodbe). Iz neznanega mračnega mestnega podzemlja, lokalov in od drugod dovažajo ljudi v klinični center. Bolniško osebje in policija, družno z roko v roki, zoper »nepopoljšljivi element« človeške »nerazsodnosti«, ki ga je potrebno ozdraviti in zakrpati, skratka pripraviti za nove delovne podvige.

Žare Lužnik je v svojem pristopu drugačen, Lužnik ni zgolj opazovalec, njega muči radovednost, recimo: zakaj se je tisti možakar iz Zalne na Dolenjskem tako vztrajno skrival ves čas po vojni. Slaba vest? Zločini, ki jih je morda zagrešil? Ali pa kaj teži mornarja, ki se potika po svetu, in ostale v njegovem *Bljuzu*?

Lužnik ve, da nima nikakršnega »pozitivnega izkustva« o obdobju NOB, obdobju, ki je ljudi polariziralo (politično). Poslušal je »pripovedi« o obnašanju sovražnikov med vojno, kot jih poslušajo in reproducirajo otroci v njegovem filmu. In vendar bi Lužnik rad, kljub vsemu, sam dognal, zakaj je prebil tisti možak več kot dvajset let v temi? Kaj ga je gnalo k temu? Strah? Saj se na koncu izkaže, da ni bil nič posebnega, človek, ki se je preprosto bal umreti, ker je bil med vojno na napačni strani. Toda Lužnik mora vse to preveriti, mora dognati, če je to vse res tako, šele tako bo pomirjen.

Pri Lužniku že sedaj imponira njegova radovednost, ki jo skuša oblikovati skozi specifični filmski jezik, skozi odkrivanje prikritih simbolov in obnašanja.

Hren, edini, ki mu je bil pri njegovem filmu v pomoč dramaturg, dogajanja okrog Dražogške bitke preveč intelektualizira. Hren ni ne opazovalec ne raziskovalec, on preprosto že pozna situacijo in se temu primerno vede. Rezultati, do katerih se bo dokopal, so mu znani in jasni, vendar želi, da se sami izkažejo in potrdijo. Njegov film je na nek način zelo strogo »programiran« mehanizem, ki se ne zatika, ki ne razkriva Hrena kot avtorja, njegovega osebnega odnosa ali čutenja, ampak njegovo obvladovanje tematike. V tem je že sedaj pravi mojster. Žal je to tudi napaka, ki bi ga lahko temeljito zavrla v njegovem neposrednem izpovedovanju; vseh reči v življenju, še manj v umetnosti, ni mogoče rešiti zgolj z intelektualiziranjem.

Tako prišli smo do konca tistega dela »raziskovalnega postopka«, ki je bil namenjen retrospektivi filmskih kratkometražnih prvencev. Toda postopek se je nadaljeval v dveh okroglih mizah, ki sta sledili po projekciji filmov.

Na prvi okrogli mizi smo meditali tako, kot smo pač vajeni, ko se srečamo na filmskih prireditvah kjerkoli v Sloveniji. Najprej molk, potem veliko spodbujanja, da smo si rekli (drug, drugemu), kako imenitne filme smo gledali. Skratka pokloni in zadrega in vprašanje, zakaj smo se pravzaprav zbrali. Nič bolje ni bilo na drugi *okrogli mizi*. Monologi ponosnih učiteljev, ki so razlagali prisotnim, kako izjemno generacijo so uspeli vzgojiti, prizor, ki je nadvse spominjal na film madžarskega režiserja Petra Bacsa *Priča* (epizoda, ko nek pionirček pohrusta prvo madžarsko vzgojeno pomarančo, ugledni gost pa se mora »navdušiti« nad kisló limono).

Krasen je bil Žare Lužnik, ki je vse skupaj poslal k hudiču, z izrazi, ki jih ni moč najti v Slovarju slovenskega knjižnega jezika, do tekočega zvezka, ki je ugledal luč dneva. Ta vtis je hotel nekoliko »popraviti« Slavko Hren v dokaj »prepričljivim« igralskim vložkom (razkrivajoče se zakrivajočega subjekta), ki pa ni našel primernih sogovornikov, njegova bitka se nadaljuje, saj produkcija, slovenskih filmov kar teče, teče, teče...

Mladina gradi, režija France Stiglic, 1946

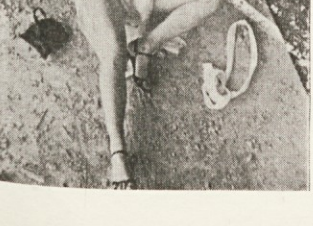
Fantastična balada, režija Boštjan Hladnik, 1957

Piknik v nedeljo, režija Karpo Godina, 1968

Amen pod kamen, režija Mitja Milavec 1979

Bljuz, režija Žare Lužnik, 1981

Triptih Agate Schwarzkobler, režija Boris Jurjaševič, 1981



ocena

Gledališki besednjak

Gledališki besednjak.

Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji.

(Avtorji: Aleš Berger – *Dramske vrste*, Marko Slođnjak – *Dramaturške značilnosti*, Tone Peršak – *Odrsko ustvarjanje, uprizoritve*, Nada Šumi – *Odrski govor*, Peter Bedjanič – *Operno gledališče*, Viktor Molka – *Odrska tehnika*, Edi Majaron – *Lutke*, Henrik Neubauer – *Ples*, Zelenko Vrdlovec – *Film*, Boris Grabnar – *Televizija*, Maks Veselko – *Dokumentacija*.)

S strokovnimi nasveti so pomagali še Margaret Davis, Sergej Dolenc, dr. Mirko Jurak, Albert Kos, ing. Janez Merše, dr. Matjaž Sekoranja in dr. Andrej Vajevac. Strokovni pregled: Matjaž Kmecl.

Tehnična urednica: Mojca Kaufman.

Uredil: Dušan Tomšič.

Ljubljana 1981

(Izdalo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije.)

Založilo Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL)

612 str.

Gledališki besednjak je v slovensčini prvi poskus te vrste, zato ga spremljajo številne pomanjkljivosti; nekaterih zlepa ne bo mogoče odpraviti, druge pa bodo, upamo, v naslednji izpopolnjeni izdaji izginile. Za praktično rabo bo nemara marsikomu dobrodošel; zgolj s takim namenom smo ga tudi pripravili. Ta samokritično ubrana misel, s katero se končuje kratko uvodno pojasnilo sestavljalcev besednjaka, prav dobro izraža tisto zadrego, ki jo napoveduje že razmerje med naslovom in podnaslovom knjige: medtem ko je prvi kratek, jednat, jasen in takorekoč nedvoumen, nas drugi presenetli s »presežkom« (film in televizija), ki povzroči popolno zmedo. Vsaj na prvi pogled se namreč zdi, da naslov **Gledališki besednjak** ne potrebuje nikakršne dodatne razlage, saj vendar vsi vemo, kaj pomenita pojma »gledališče« in »besednjak«, toda sestavljalci knjige nas nemudoma prepričajo, da tega ne vemo in da je raz-



laga potemtakem nujna, zakaj podnaslov *Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji* poskrbi za pojmovno razširitev, ki je zgolj iz glavnega naslova nikakor ni mogoče izpeljati. Pojem »besednjak« nastopa zdaj v pomenu »slovensko strokovno izrazje«, pojem »gledališče« pa razpade oziroma se razširi na gledališče (očitno »v ožjem smislu«), film in televizijo. Bržkone se nam ni treba sklicevati na Slovar slovenskega knjižnega jezika, da bi doumeli, kako »radikalno« so avtorji Besednjaka s tem posegli na, zadevno področje naše leksike. Da pa njihov poseg vendarle ni docela nelegitimen, nam razkrije pogled v Verbinčev Slovar tujk, kjer kajpada ne bomo našli gesla »gledališče«, zato pa si lahko preberemo izčrpnih razlag pojmov »teater« in »spektakel«.

Upoštevaty je namreč treba, da so se sestavljenci Besednjaka pri svojem delu zgledovali po priročnem slovarju Cécile Giteau *Dictionnaire des arts du spectacle*, po katerem so – kot poudarjajo v uvodu – tudi »povzeli razporeditveno metodo ter večino izrazov v tujih jezikih«, in lahko si mislimo, kako se jim je upiralo, da bi hkrati z »razporeditveno metodo« »povzeli« še naslov knjige, kajti sintagma »spektakelske umetnosti« bi vrlim Slovincem povedala toliko kot nič. Nič hudega, saj ponuja France Verbinc za izraz »spektakel« prav uporabno razlago: »pogled, prizor; (gledališka) igra s pašo za oči; gledališče; fig. hrušč in trušč«. Figurativni« naslov Besednjak hrušča in trušča seveda ni prišel v poštev, spektakel v pomenu »pogled« ali »prizor« pa bi bil sploh zreduciran na nekaj tako nepomembnega in obenem splošnega, da bi bilo kakršnokoli »strokovno izrazje« povsem odveč, če že ne nemogoče – torej ni sestavljalcem preostalo nič drugega, kot da se oprimejo »gledališča«. Tako je postala slovensčina prvi (in najbrž tudi edini evropski jezik, ki z besedo »gledališče« (teater, theatre itd.) »pokriva« tudi film in televizijo, obenem pa se je Gledališki besednjak (vsaj v naslovu) na ta način izognil kočljivi besedi »umetnost« (npr. Besednjak gledaliških umetnosti), ki bi utegnila povzročiti neljube zaplete, saj je znano, da televizija (še) ni umetnost. Žal mi je tudi slednje uspelo zgolj na videz, zakaj gledališče je že po definiciji umetniška zvrst (1. kot »umetniška ustanova«, 2. kot »dramska umetniška dejavnost«, prim. Slovar slovenskega knjižnega jezika) – torej je bil implicitno tudi televiziji podeljen »posvečeni« status.

Morebitni občutek, da je pričujoči zapis vse preveč »formalističen«, ker da se ukvarja zgolj z nepomembno »jezikovno nedoslednostjo«, ki vrh vsega zadeva le naslov te zajetne in nikakor ne nepomembne knjige, prav nič pa se ne posveča »vse-

bin« ali »praktični uporabnosti« Besednjaka, bi nemara lahko še najustrezneje zavrnil z znano Wittgensteinovo mislijo: »Meje mojega jezika pomenijo meje mojega sveta.« Kakšne so in kje potekajo v obravnavanem primeru te meje, je kajpada naznani, namreč z dejstvom, da je ena od spektakelskih zvrsti favorizirana in pojmovno generalizirana do stopnje, na kateri lahko nastopa kot skupno ime za celoten razred spektakelskih umetnosti. Da v tem dejansko ni nikakršne nedoslednosti, nas prepričajo naslednji podatki: 1. od enajstih avtorjev Besednjaka, se jih je kar osem ukvarjalo z različnimi vidiki gledališča, po eden pa s filmom, televizijo in dokumentacijo, 2. knjigo je izdalo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije, založilo pa Mestno gledališče ljubljansko, 3. v Knjižnici MGL, kamor sodi tudi Gledališki besednjak, je doslej izšlo 85 del, med katerimi sta samo dve (2) posvečeni »negledališkimi« temam (»Televizijska drama« Borisa Grabnarja in »Slovensko klasično slovstvo v filmu« Stanke Simenca), a še to zgolj pogojno. Tudi bralec, ki ni Besednjaka niti odprl, lahko iz teh podatkov zasluži, kako sta na njegovih straneh obdelana film in televizija, saj je več kot očitno, da jima v našem »Gledališkem prostoru« pripada nadvse skromno mesto.

Zadevi pa se lahko približamo tudi čisto drugače, če skušamo, denimo, nekoliko natančneje premisliti sintagmo »slovensko strokovno izrazje«, ki v podnaslovu nadomešča pojem »besednjak«. Tudi v tem primeru imamo, kot kaže, opraviti s presežkom, zakaj »besednjak« je vendar zaobsežen v zvezi »strokovno izrazje«, pridevnik »slovensko« pa očitno meri nekam drugam. »Problem« je seveda v tem, da ima od vseh treh spektakelskih zvrsti, ki naj bi jih zajelo »slovensko strokovno izrazje« samo gledališče slovensko ime, kar je že samo ob sebi zadostno priporočilo za uvrstitev v naslov knjige (pa tudi sicer mu film in televizija ne moreta do živega, vsaj glede slovenske terminologije ne, saj sta dobesedno prenatrpana s »tujimi« izrazi, kot so kinematografija, acetatna celuloza, perforacija, format, blank, perfortrak, zum, kamera, magazin, pop filter, treatment, cineast, koaksialni kabel, mozaična elektroda, vidikon, veristična frekvenca itd.) Slovensko strokovno izrazje je, če upoštevamo le navedene spektakelske zvrsti, torej predvsem gledališko izrazje, zato se ustrezen besednjak, če hoče biti »slovenski«, ne more imenovati drugače kot Gledališki besednjak. Poleg tega pa je prav gledališče edina »slovenska« spektakelska zvrst, je torej mogoče kot *nacionalno* gledališče oziroma kot »slovensko

narodno gledališče«, s čimer se film in televizija ne moreta ponašati (zveza) »slovenski narodni film« ali »slovenska narodna televizija« se zdi vsaj nasilna, če že ne smešna – to pa pomeni, da pridevnik »slovensko« samo v primeru gledališča pomeni tudi »nacionalno«, kar je vsekakor privilegij, ki se mu ne kaže odreči.

O zgodovinskopolitičnih razlogih in pogojih, ki so omogočili gledališču tak privilegirani položaj znotraj spektakelskih zvrsti in sploh v polju nacionalne kulture, v okviru našega skromnega zapisa seveda ni mogoče obširneje govoriti (v zvezi s temi vprašanji priporočamo v branje knjigo Zoje Skušek-Močnik »Gledališče kot oblika spektakelske funkcije«), zato se bomo zadovoljili z ugotovitvijo, da je gledališče tudi v razmerju do novih spektakelskih tehnik, kakršni sta film in televizija, ohranilo svojo dominantno pozicijo. Le-te seveda ni mogoče v celoti zapopasti zgolj na temelju odnosov, ki vladajo na področju kulture »v ožjem smislu« (kjer tudi oznaka »narodno« učinkuje predvsem na emocionalni ravni), marveč jo je treba uzreti z vidika vladajoče ideologije, ki vzpostavlja področje kulture ravno kot privilegirano ideološko področje, s tem pa kajpada tudi mejo med »kulturnim« in »nekulturnim«. Če upoštevamo ta vidik, se nam dominantna pozicija gledališča glede na film in televizijo ne kaže več kot rezultat gole hierarhične razvrstitve znotraj *istega* področja, namreč področja kulture, marveč le še v sklopu razmerja med »visoko« ali »pravo« kulturo (gledališče), »množično« ali »subkulturo« (film) in »nekulturo« (televizija). Tako imamo dejansko opraviti s tremi področji, od katerih le enemu pripada zveneca opredelitev »kultura«, drugi dve pa nastopata kot njegovo nasprotje.

Gledališki besednjak je potemtakem docela legitimen rezultat omenjene »kulture segregacije«, saj že v naslovu »zamolči« film in televizijo, na ravni »strokovnega izrazja« pa ju zreducira na zgolj tehnični sredstvi, torej na tisto, kar je pri njiju izrazito »nekulturno«. (Dovolj značilno je, da gesla, kot so »približevanje«, »živa slika«, »premik«, »prilagoditve« itd. Obravnava izključno kot gledališke termine, čeprav gre za izredno pomembne karakteristike filmskega in TV medija.) Tudi po izčrpnosti in temeljitosti se filmski pa televizijski del slovarja ne moreta meriti z gledališkim (slednji, denimo, pedantno razlaga take podrobnosti, kot sta »pripjenjalno kolesce« za zaveso ali režijski napotek »prijpredi . . .«, medtem ko je iz televizijskega dela izpadel celo »televizor« ali »televizijski sprejemnik«). Vsekakor je škoda prostora, da bi na dolgo in široko naštevati napake, spodrsrlja je in pomanjkljivosti Gledališke-

ga besednjaka, pa tudi nepravilno bi bilo do avtorjev filmskega in televizijskega delavca (največ šibkih točk je kajpak moč zaslediti na teh dveh področjih), saj nista sama kriva, če sta morala vsak zase opraviti delo, ki bi ga – analogno z gledališkim področjem – v »normalnih« pogojih zmogla šele ekipa osmih strokovnjakov. Razmerje 8 : 1 je, če gre seveda za resnične strokovnjake (in o tem ne dvomimo), na vsak način dovolj zgovorno.

Če se zdaj vrnemo na začetek in si še enkrat ogledamo skleno misel uvodnega pojasnila sestavljalcev Gledališkega besednjaka, ki smo jo navedli, lahko ugotovimo nenavadno sovpadanje naslova in podnaslova knjige z dvema vrstama pomanjkljivosti, o katerih je tam beseda. Zdi se namreč, da naslov – **Gledališki besednjak** – v celoti »pokriva« tiste pomanjkljivosti, ki jih »zlepa ne bo mogoče odpraviti«, zakaj odpravili bi jih lahko edinole z gledališču enakovrednim obravnavanjem filma in televizije, kar bi seveda terjalo čisto drugačen koncept knjige, to pa bi navsezadnje pomenilo ukinitve besednjaka kot Gledališkega besednjaka (torej ne bi šlo za odpravo pomanjkljivosti, marveč za odpravo njihovega »nosilca« samega). Podnaslov – Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji – pa »pokriva« tiste pomanjkljivosti, ki »bodo, upamo, v naslednji izpopolnjeni izdaji izginile«, se pravi tiste pomanjkljivosti, ki jih je mogoče odpraviti v okviru obstoječega koncepta. Paradoks je pač v tem, da je slednje moč storiti le na ta način, da se stori čim manj, saj bi sleherni večji poseg v območju »odpravljenih« pomanjkljivosti utegnili podreti navidez trdno zgradbo »neodpravljenih« – to pa bi spet vodilo k ukinitvi Gledališkega besednjaka.

Končno se je treba tudi vprašati, kdo so tisti uporabniki, ki naj bi jim bil Besednjak »za praktično rabo« dobrodošel, saj sestavljenci zatrjujejo, da jih je pri delu vodil izključno ta »uporabnostni« vidik. Gotovo se ne bomo zmotili, če rečemo, da je knjiga namenjena predvsem gledališkim delavcem, ki si – kot je pri nas v navadi – občasno poiščejo dopolnilno delo pri filmu ali na TV (zato je vanjo vključeno tudi tehnično »strokovno izrazje« s teh dveh področij), to pa pomeni, da je naslov **Gledališki besednjak** tudi s te strani povsem upravičen.

Škoda je le, da »namembnost« knjige ni jasno opredeljena že v podnaslovu (npr. z oznako »za potrebe gledaliških delavcev), saj bi bilo v tem primeru naše pisanje skoraj odveč.

nove knjige

Zdenko Vrdlovec in Jože Dolmark:

František Čap

Zdenko Vrdlovec in Jože Dolmark: František Čap. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej 1981. 132 str. (Slovenski film. 1), broširano.

Najprej je treba povedati, da je knjižica o Čapu zastavljena bistveno širše, kot nemara kažejo zgoraj navedeni temeljni bibliografski podatki, zakaj mimo obeh uvodnih, izrazito analitično-teoretsko naravnanih prispevkov Zdenka Vrdlovca in Jožeta Dolmarka, ki skušata opredeliti mesto in pomen filmskega opusa Františka Čapa v okviru slovenske (nacionalne) kinematografije, vključuje še razmeroma obsežen memoarski del (besedili Čapovih sodelavcev Vladimirja Kocha in Branimirja Tume, zapisa pogovorov s snemalcem Janezom Kališnikom in scenografom Mirkom Lipužičem, ki sta prav tako pogosto sodelovala z njim, prispevka režiserjev Matjaža Klopčiča in Jožeta Galeta ter Čapov avtobiografski zapis), bralcu pa sta na voljo tudi izčrpna bibliografija in filmografija, ki ju je prispevala Lilijana Nedić.

Opraviti imamo torej s prvim zvezkom nove knjižne zbirke »Slovenski film«, ki so jo zasnovali v Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju, pri čemer jih je »spodbujala predvsem želja, da na videz enosmerno, preprosto zaobjemljivo in v slovenski kulturi velikokrat zastopljeno podobo slovenskega filma razstavimo na fragmente in njih poskušamo obravnavati v njihovih posameznostih in prepletenostih«, kot pojasnjuje v uvodni besedi k zbirki njen urednik Silvan Furlan. Na prvi pogled se zdi nekolikanj nenaavadno, da so to »demontažo« začeli prav s tistim »fragmentom« naše kinematografije, ki je bržčas najmanj »slovenski«, namreč s češkim »prišlekom« Františkom Čapom, za katerega bi lahko rekli, da pomeni vsaj v treh pogledih nekakšen »tujek« v sicer »preprosto zaobjemljivi podobi slovenskega filma«. Najprej seveda zaradi njegovega razmeroma obsežnega opusa, ki obsega zvečine češke in nemške filme, celo dva bosanska, kar ga opredeljuje kot »mednarodnega« režiserja, nas pa seveda že vnaprej opozarja, da bi v njegovih petih slovenskih (celovečernih) filmih zaman iskali »tipično slovenske« problematike. Nadalje zato, ker se Čap pri nas ni poskušal uve-

ljaviti kot »umetnik«, kar je že od nekdaj edini status, na katerega je pripravljen pristati slovenski filmski režiser, marveč je skušal plasirati predvsem svoje »obrtiško« znanje (zaradi slednjega je bil navsezadnje tudi angažiran s strani Triglav filma). In končno, Čap je bil v naših kinematografskih razmerah neke vrste »tujek« že zaradi tega, ker se tudi zasebno ni kaj prida menil za tako imenovane »filmske kroge«, ki ga tako ali tako niso gledali s simpatijami, marveč je živel dokaj izolirano. Kljub vsemu pa kaže, da je Čap kar pravi »fragment« za začetek »demontaže« na videz neproblematične podobe slovenskega filma, zakaj očitno je, da kot trikratni »tujek« (in tujec) pokriva natanko tisto belo liso v slovenski kinematografiji, ki je – paradokсно – »tipično slovenska« ravno zato, ker je slovenski avtorji niso bili zmožni sami pokriti. Vendar te nezmožnosti nikakor ne kaže izvajati iz nekakšnih subjektivnih lastnosti naših filmskih režiserjev, ampak jo treba uzreti predvsem kot posledico družbenoekonomskih in kulturnopolitičnih razmer, ki so slovenskemu filmu zmeraj narekemale, naj se obnaša kot umetnostna zvrst, nikoli pa mu niso dovolile, da bi se razvil kot filmska industrija. »Šlo je torej za nedefiniran Subjekt, na pol izgrajeno mentalno mašinerijo, ki ni zmogla delovati med filmsko industrijo (ki je v pravem smislu ni bilo) in posameznim filmom ter med njiju zadovoljivo vpeti kategorijo žanra.« (Dolmark, str. 51).

Ta citat meri na razmere, v katerih se je pri nas pojavil František Čap, avtor, ki je skušal v slovensko kinematografijo vpleliti kategorijo žanra, a reči je treba, da tudi danes, deset let po njegovi smrti in dvajset let po njegovem zadnjem celovečernem igranem filmu v tem pogledu ni bistveno drugače. Slovenski film še vedno ne zna »pripovedovati zgodb«, kar je ena bistvenih karakteristik žanra – o tem pričajo, denimo, Hladnikovi neobgljeni poskusi na področju filmske komedije, najbolj svež in po svoje »impresiven« dokaz pa nam je ponudil Duletić s svojo abotno ekranizacijo »Deselega brata« (v obeh primerih je odpovedala ravno filmska »obrt«, znanje, spretnost, zanesljivost, skratka vse tisto, česar si ni mogoče pridobiti ob vse preveč redkih poskusih z

»umetniškimi« oziroma »avtorskim« filmom, marveč šele – če seveda odštejemo neogibne izjeme – z rednim delom v žanrski industriji razvite kinematografske institucije). Tu seveda nič ne pomaga tožba Branimirja Tume: »Menim, da smo hudo grešili, ko smo dopustili, da talentirani režiser František Čap ni uspel pri nas v celoti realizirati svojega znanja, ne kot režiser ne kot pedagog.«, zakaj vprašanje je, kako bi bilo to sploh mogoče brez razvite kinematografije. Prav monografija o Čapu nam namreč dokazuje, da ta češki »prišlek« ni bil nikakršen pedagog, še manj pa filmski delavec, ki bi hotel in zmogel sodelovati pri trudapolnem razvoju neke bodoče filmske industrije; bil je kratkomalo verziran režiser, dober filmski »obrtnik«, ki se je lahko brez težav vključil v katerikoli razvit kinematografski sistem, v pogojih mizerne slovenske produkcije pa je kajpada naletel na težave. Del teh težav je nedvomno izviral iz dejstva, da se je dela lotil s profesionalno resnostjo, kot »pravi profesionalec« pa je moral biti seveda tudi prilagodljiv – in ravno ta prilagodljivost ga je v neprofesionalnih pogojih filmske produkcije, kakršna je bila (in je še) slovenska, pokopala. Dovolj zgovorni so že podatki o diletantskih scenarijih, s katerimi je imel opraviti (glej Kochov prispevek), še več pa nam pove naslednja izjava snemalca Janeza Kališnika: »Smem trditi, da je mnoge od nas prav Čap naučil osnovne filmske abecede.« (str. 68). Situacija je bila torej prav absurdna: Čap naj bi pri nas snemal žanrske filme, toda v okviru žanrskega filma, ki najbolj dosledno uveljavlja industrijski karakter tega medija, so posamezne naloge porazdeljene med posamezne skupine strokovno usposobljenih sodelavcev, on pa je moral prav na tem terenu prevzeti vlogo kompletnega avtorja (kar je sicer značilnost »umetniškega« filma, a še tam le redko v taki obliki). Nič čudnega tedaj, če v takih pogojih ni zmogel drugega, kot da je »capljal za žanrom«, kakor ugotavlja Jože Dolmark, današnji slovenski (žanrski) film pa seveda caplja za Čapom.

V takih pogojih, ko je imel povsem »proste roke« (in to na terenu žanrskega filma, ki je že po svojem temeljnem ustroju poln najrazličnejših omejitev), se je v polni meri pokazala omejenost Čapove koncepcije, kar nemara zveni protislovno, vendar dejansko ni nič bolj protislovno od situacije, v kateri se je znašel. S tem vprašanjem se temeljito ukvarja Zdenko Vrdlovec v izredno tehtnem eseju »František Čap – sprava brez spora«, ki prinaša tudi podrobne analize vseh Čapovih jugoslovanskih filmov. Če nekoliko pomenostavimo avtorjevo temeljno ugotovitev, bi lahko rekli, da je za ta del Čapovega »mednarodnega« opusa (s »tujimi« filmi se namreč esej podrobneje ne ukvarja) značilna neka v temelju naivna etična pozicija, ki jo opredeljuje fantazma nedolžnosti, neomadeževanosti z zgodovinsko konkretnostjo. »Proces ponedolžjenja predpostavlja spravo, preden sploh vzpostavi kakšen konflikt, zato tudi ne gre za spravo sprih oseb ali nasprotnih vrednot – pri Čapu ostaja samo lestevica moralno dobrega –, ampak za spravo »sodobnosti« z arhaičnim paternalizmom« (str. 16). Ta proces je v takšni ali drugačni preobliki »na delu« v vseh Čapovih slovenskih in tudi v obeh bosanskih filmih ter pomeni hkrati tisti zaviralni moment, ki preprečuje, da bi se na pripravljeni ravni razvila kakršna koli resna dramatična napetost, čeprav jo Čapova »obrtiška« iznajdljivost na čisto formalnem nivoju nenehoma »simulira«. Ta »strategija pravljicne, mitološke naracije« Čapu tudi dokončno prepreči, da bi »ujel« žanr, ki ga nenehoma »lovi«, saj ne omogoča nikakršne kršitve, torej tudi nikakršnega realnega konflikta, spora, ki bi terjal spravo.

Če sklenemo: knjižica o Čapu izpričuje, da je ta češki »prišlek« res tisti »fragment«, pri katerem je bilo treba začeti »demontažo« ustaljene podobe slovenskega filma, če naj se pokaže njena manj idilična (ekonomska, kulturnopolitična itd.) podlaga, zakaj zdi se, da se bo šele zdaj, po opravljeni temeljni analizi (marsikaj bo gotovo še treba dodati) »fenomena« Čap, mogoče ustrezno lotiti drugih »fragmentov« in jih obravnavati v njihovih posameznostih in prepletenostih. Je pač tako: dokler je bil Čap »nedotaknjen«, je bil tudi njegov opus primerno neproblematičen, celo nekako obrozen pojav v slovenski kinematografiji, zdaj pa se naenkrat kaže v čisto drugačnem pomenu, ki bistveno prerašča njegovo zgolj »estet-sko vrednost«, medtem ko vseh mogočih povezav sploh še ni moč v celoti ugledati.

Bojan Kavčič



predstavlja se

Filmska skupina pri Zavodu za usposabljanje Janez Levec

Filmska vzgoja na osnovni šoli doživlja svoje vzpone in padce. Čeprav prepogosto ugotavljamo, da je preveč odvisna od posameznikov-nosilcev te vzgoje v šoli, pa ji vsaj osnovni obstoj vendarle predpisuje obvezni predmetnik in učni načrt. Za osnovne šole s prilagojenim programom pa niti ta osnovna ni obvezujoča. Zato ni čudno, da se na osnovnih šolah s prilagojenim predmetnikom in učnim načrtom s filmsko vzgojo ne srečujemo prav pogosto. Aktivno ukvarjanje s filmom pa nudi otroku vrsto možnosti za bogatenje in razvijanje številnih duševnih funkcij in sposobnosti. Otroci, ki obiskujejo osnovne šole s prilagojenim programom, potrebujejo čim več prav tovrstnih spodbud. Njihovo mišljenje ostaja predvsem v mejah stvarnosti. Pozornost vzbujajo navadno le močnejši dražljaji. Opazovanje je največkrat nepopolno. Pa tudi dejstvo, da bo prav ta otrok kot odrasel človek deležen prav filmske oblike kulture in v glavnem le-te, se mi ne zdi nepomembno.

Filmska vzgoja vsekakor sodi tudi v osnovne šole s prilagojenim programom. Prizadevanja na šoli Janez Levec potrjujejo to trditev.

V osnovni šoli Zavoda za usposabljanje Janez Levec je bil leta 1974 ustanovljen filmski krožek, ki je v nekaj letih prerasel v sistematično filmsko vzgojo.

Ta danes vključuje predstavitve izbranih filmov na rednih tedenskih filmskih predstavah v prijetno urejeni šolski kinodvorani. Filmska doživetja poglobljamo in dopolnjujemo v spontanah razgovorih, ki navadno sledijo ogledu filma. Letno si tako ogledamo več kakor sto kratkih in približno dvajset celovečernih filmov. Filmske projekcije so organizirane tudi v Domu zavoda (internatu).

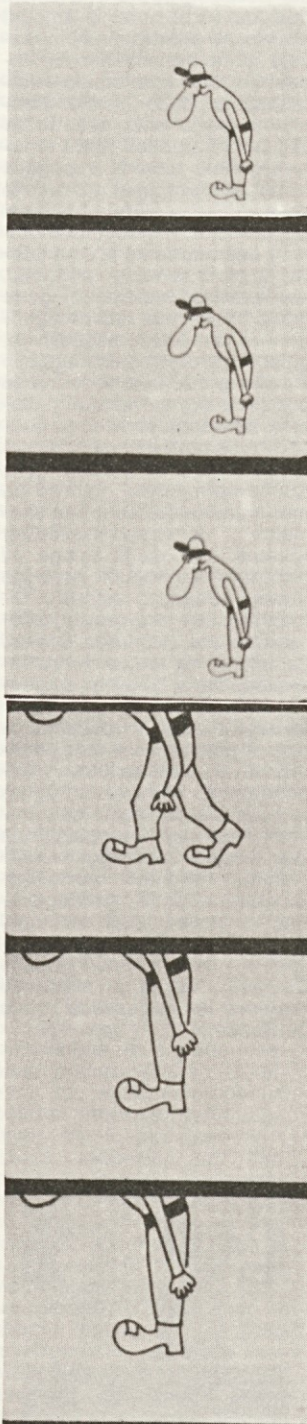
Drugo področje filmske vzgoje zapolnjuje aktivna ustvarjalnost otrok. Tudi ta zajema več smeri.

Osnovna oblika dela je otrokova direktna filmska komunikacija z okoljem. Pri tem delu lahko otrokovo snemanje enačimo z njegovim opazovanjem.

Zorni kot filmske kamere sili otroka v usmerjanje pozornosti. Pozornost je tako trajnejša, popolnejše pa postane tudi opazovanje. Otrok tako igraje pridobiva večjo sposobnost urrejnega opazovanja. V vlogi snemalca postaja otrok tudi aktiven opazovalec dogajanja oz.

objekta snemanja. Potreba po razumevanju, ki se ob tem nujno sproži, pa je gibalo drugih miselnih procesov.

Posneti material je dragocena povratna informacija za vse tis-



Posnetki iz animiranega filma učenec zavoda za usposabljanje Janez Levec

te, ki jih zanimajo vrednosti posameznih sestavin otrokovega opazovanja.

To osnovno obliko otrokovega filmskega raziskovanja seveda lahko nadgradimo. Posamezna otrokova opažanja in izražanje odnosa do opazovanega lahko vodi tudi že v ustvarjalnost.

Drugo pomembno področje otrokove dejavnosti je filmska animacija. Delo v tej obliki vodi otroka v aktivno in konkretno miselno analizo in sintezo najmanjših podrobnosti, časovno vzeto do 24. dela sekunde. V fazi miselne analize je otrok vezan na konkretno predstavo in akcijo, na risanje posamezne risbe in na risbo samo. Miselna sinteza je v procesu dela s trik filmsko kamero nekoliko abstraktnješa. Toda končni izdelek, »film, predstavlja stvarni zaključek dela. Zaradi omenjenih lastnosti je našemu otroku najbolj dostopna čista oblika risane filma, blok sistema z močno reducirano animacijo.

Natančnost in dolgotrajnost dela zahtevata notranjo disciplino in smotno usmerjanje značilnih impulzov za pretirano akcijo.

Vloga in delo mentorja je občutljivo. Mentor se mora podrežati sposobnostim, lastnostim in posebnostim otroka ter pravilom vzgojnega kot tudi filmskega medija. Otroku mora biti tehnični svetovalec in pomočnik. Ne sme pa otroku vsiljevati vzorcev in ga tako ovirati v ustvarjalnosti. Za odkrivanje te ustvarjalnosti so potrebne številne spodbude, in pogosto dolgotrajno ter previdno in nevsiljivo vodenje in povezovanje trenutnih in spontanah, lahko zelo drobnih, toda nadvse pomembnih ustvarjalnih potencialov posameznika ali skupine. Veliko naših filmov je skupinsko delo, ker tako lažje združimo ustvarjalne moči za posamezne filme.

Filmov na podlagi scenarijev skorajda ne snemamo. Mnenja sem, da bi otrok ob pisanju scenarija svoj problem že izpovedal. Tako nastali film bi bil le še obnova v scenariju že doživetega in tudi že izpovedanega problema.

Tako nastajajo naši filmi. Teh filmov ni malo. Do danes je nastalo v osnovni šoli Zavoda za usposabljanje Janez Levec enainpetdeset filmov. Približno polovica jih je animiranih. Njihova neprekinjena projekcija bi trajala že nekaj ur. Pomembnejše pa je to, da ti filmi povedo marsikaj o njihovih avtorjih, približujejo nam svet, ki nam je vse premalo znan in nam je zato vsaka informacija toliko dragocenejša.

Res je, da je končni cilj naše šole usposobiti otroka, da si bo sam služil svoj vsakdanji kruh. Toda, ali ne bi bilo prav, da bi bil namazan vsaj z maslom?

Borko Radešček

**O tem,
kakšen bo letos
»Mali Pulj«**

Na zasedanju Sveta MAFAPA, ki je bilo konec marca v Zagrebu, so prisotni člani Sveta in predstavniki kino klubov in drugih organizacij, ki se ukvarjajo s kulturo, spregovorili o konceptu letošnjega, že 17. Medklubskega in avtorskega festivala amaterskega filma Jugoslavije. Naziv festivala ostane nespremenjen, saj vsebuje vse komponente zastavljenih in v veliki meri na dosedanjih šestnajstih festivalih potrjenih opredelitev. V razpravi o vlogi in sestavi žirije se je večina prisotnih strinjala, da so potrebne nekatere spremembe, vsaj v tem smislu, da bi morala biti vsaj dva člana žirije avtorja amaterskih filmov, da pa del žirije ostane isti, saj se je ravno zaradi večletnega kontinuiranega sodelovanja istih članov žirije izoblikoval koncept Malega Pulja.

V razpravi o programu je bilo več kritičnih pripomb. Prikazali naj bi vse prijavljene filme, razen tistih, ki so tehnično pomanjkljivi, s tem da žirija smiselno sestavi program filmov za informativno selekcijo, tako da bodo razvidne osnovne tendence znotraj enoletne bere amaterskega filma. Vsako dopolndne naj bi bili tudi razgovori o filmih prejšnjega večera, osnovne smernice razgovorov bodo podane v biltenu, kjer bo vsak član žirije objavil svoje mnenje o enoletni produkciji.

Letošnji Mali Pulj predvideva tudi spremne manifestacije, med prvimi obstaja možnost za informativni pregled video produkcije in pa ravno tako informativni pregled študijskih filmov študentov vseh štirih jugoslovanskih akademij.

Nadaljni predlogi se dotikajo možnosti distribucije najboljših amaterskih filmov, predstavljenih na MAFAP. Ker gre večinoma za unikate, bo potrebno najprej raziskati možnosti, predvsem finančne, kopiranja najboljših filmov in tako ustvariti kinoteko amaterskega filma.

Zadnja točka dnevnega reda se je gibala predvsem okoli financiranja MAFAP. Ne glede na to, da na festivalu sodelujejo avtorji iz vseh republik in pokrajin in da je Svet festivala sestavljen na delegatski osnovi, še vedno, razen Pulja, Hrvaške, Bosne in Hercegovine ter Slovenije, druge republike in pokrajine ne sodelujejo pri financiranju skupnih stroškov festivala. Če pogledamo nekaj let nazaj, bomo videli, da večino (denarnih) nagrad pobirajo prav avtorji iz Srbije in Vojvodine.

Bojan Žorga

den dni postal pravi kino. Ob *Kriznem obdobju*, ki smo ga vrtili vsak dan, je bila na sporedu retrospektiva dosedanjega Slakovega filmskega ustvarjanja, od amaterskih preko akademjskih in TV filmov do *Dnevnik novic*, celovečerca, ki ga je posnel na S 8 mm.

Med amaterskimi filmi, starimi šest do dvanajst let, vzdržita po mojem v tem trenutku samo še *Romanje in Beluun Canaan*, odkritje pa je bila *Topografija* (1977), ki spremlja gibanje ljudi po koordinatah prostora (seve) iz ptičje perspektive.

Akademjski filmi, nastali v Lodzu na Poljskem, že nosijo Slakovo zmožnost in opredelitev za vizualno, ki doseže svoj vrhunec v *Dnevnik novicah*, ko se Slak za pol leta spremeni v potujočega snemalca, ki sicer snema vse živo okoli sebe a hkrati tudi odbira, selekcionira to živost in nam na najbolj pošten in hkrati tudi najbolj funkcionalen način kaže svet okoli sebe in dobesedno tudi svoj pogled na svet.

Miniaturne, ki jih je posnel za ljubljansko televizijo, so zanimivost za sebe. *Stanislav Lem*, ki je že sam po sebi freak, je s Slakovo pomočjo ustvaril odtrgano, a hkrati verjetno najbolj realno predstavo o samem sebi. Tudi *Andrzej Brzozowski* in film o razstavi *Wet paint* sta senzibilna dosežka v predstavitvi pisca in o likovnem trenutku izpred nekaj let na Poljskem. Videli smo še *Venec*, neuspeli projekt, s katerim je Slak debitiral v profesionalnem filmu, *Nabiralništvo in Na domačiji*, svojevrstni miniaturni, ki sta uspešno opremljeni z glasbo Begnograd, edino avtentično slovensko glasbo zadnjih let, nato *KRAS 88*, skupinski projekt petnajstih avtorjev (montirala in zvočno opremila sta ga Franci Slak in Hanna Preuss) pa film o *Škucu, Istrskega kiparja, Predloge, Vaje za Kamero 1-3*... Za teoretični zapis o Slaku bo v bodoče še dovolj časa in prostora.

Zadnje aprilsko doživetje so bili Viking Eggeling, Walther Ruttmann, Hans Richter, Werner Graeff, Oskar Fischinger, Fernand Leger, Man Ray, Marcel Duchamp, filmarji-umetniki (predvsem slikarji), ki predstavljajo prvo in drugo avantgardo eksperimentalnega filma. Temeljni elementi čistega kreativnega filma so svetloba – gibanje – prostor – čas – sence. Dinamična svetlobna arhitektura čistega kreativnega filma je komponirana iz teh elementov in razumljivo je, da je ta film umetniška forma po sebi in jo moramo tudi gledati kot tako, je zapisal Theo van Doesburg. Termin Film kot film se nanaša na področju nenarativnega filma na različne stopnje razvoja, ki se razvrščajo od absolutnega filma dvajsetih let do strukturalnega filma današnjega dne.

Še enkrat: svetloba, gibanje, prostor in čas so bile pomembne

ne teme vseh vizualnih umetnosti v zgodnjih letih tega stoletja. Obvladali so jih ne samo v slikarstvu suprematizma, futurizma in konstruktivizma, ampak so našle tudi konkreten in različen izraz v »svetlobno obarvani glasbi«, mehaničnem odru in kinetičnih objektih.

Prvi umetniki, ki so pritegnili pozornost k filmu, so bili Viking Eggeling, Hans Richter in Walther Ruttmann. Eggeling in Richter sta težila k temu, da bi spremenila svoje abstraktno konstruktivistične faze slikanja v gibanje: za Ruttmanna, ki je slikal v kubo-futurističnem stilu, je bil glavni problem aktualen prehod časa. Njegov film *OPUS I*, ki ga je končal 1919 in je bil prvič prikazan 1921, je prvi fragmentarno ohranjen abstraktni film.

Viking Eggeling in Hans Richter sta ustvarila prve eksperimentalne filme leta 1920. Zvitek slik *DIAGONAL SYMPHONY III* Vikinga Eggelinga in povečani filmski stripi iz njegovega filma *DIAGONAL SYMPHONY*, ki jih je dokončal leta 1924, jasno prikazujejo tesno povezavo med slikarstvom in filmom.

To povezavo prikazujejo filmski designi Wernerja Graeffa (1922) in Kurta Kranza (1929/30), ki so bili realizirani šele v šestdesetih in sedemdesetih letih.

To specifično animacijsko tehniko, ki so jo uporabili v teh filmih, lahko vidimo iz povečav filmskih stripov. Posamezne fazne slike, slikane ali risane, so fotografirali vsako posebej, da bi izoblikovali sekvenco filmskega stripa. Šele, ko jih projiciramo, ustvarijo gledalcu vtis ene same premikajoče se slike. 31 faznih risb *STUDIJE 6* Oskarja Fischingerja je zbirka 3000 risb, iz katerih je nastal dvominutni film. Fischinger je naredil fantastičen film na Madžarsko rapsodijo, živ, komunikativen dokaz, da so fantje kar dobro žurirali v tistih dvajsetih letih.

V nasprotju z zgodnjimi deli nemških umetnikov so Francozi Leger, Ray, Duchamp uporabljali prave fotografije v svojih filmih. V Mehaničnem baletu Leagerja ni zanimalo doseči kontinuirano naracijo. Združil je realen in abstrakten filmski material, ni ga zanimala toliko vsebina kot ritmični vzorec gibanja. Pri tem je uporabljal ponavljanje, da bi dosegel umetelen efekt, celo v fragmentih določene gibanja.

V *Vrnitvi k razumu* je Ray uporabil fotogramsko tehniko, tako da je kombiniral filmske stripe brez kamere z direktno ekspozicijo določenih posnetkov, ki jih je strnil v kolaž.

V *Anemičnem filmu* je Duchamp odkril najboljšo rešitev za tridimenzionalno upodobitev, do katere je hotel priti s pomočjo kinetičnih objektov.

Bojan Žogra

Film v getu

Ponovno odkritje yiddish kulture

Na Poljskem in v ZDA se je v tridesetih letih pojavil film v jeziku yiddish, mešanici hebrejščine, nemščine in slovanskih jezikov, dialektu, ki ga je govorilo kakih deset milijonov Židov, razkropljenih predvsem po vzhodni Evropi, in ki je postal jezik z lastno literaturo in bogato gledališko kulturo na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje. Filme, ki so tedaj nastali, so ponovno odkrili v sedemdesetih letih in jih prikazali najprej v New Yorku, nato v Parizu, leta 1980 v več nemških mestih in pred kratkim tudi v Italiji.

Italijansko retrospektivo, ki se je začela v Torinu novembra 1981 (8 filmov), nato pa obiskala še Genova, Neapelj, Milano,



Mlakar Tevje, režija Maurice Schwartz, 1939

Rim in Trst (6 filmov), je sestavljala dela, nastala med leti 1936 in 1939: trije poljski (*Dekle z violino*, 1936 in *Pisma materi*, 1938, režiserja Josepha Greena ter *Dybuk*, 1938 Mihaela Vaszynskega) in trije ameriški filmi (*Zelena polja*, 1937, in *Pojoci kovač*, 1938, Edgarja G. Ulmerja ter *Mlekar Tevje*, 1939, Mauricea Schwartza. Toda ne glede na deželo nastanka so v vseh filmih dialogi v yiddishu, filmi sami pa so bili posneti s skromnimi sredstvi in v zelo kratkem času.

Gre za navidezno naivne filme, ki pa govorijo o stvareh, pomembnih za ljudstvo, ki izgubljajo svojo identiteto. O židovskem vitalizmu, pomenu tradicije in vlogi družine. *Pisma materi* so melodrama, ki bi jo lahko postavili tudi v neapeljsko okolje, *Dekle z violino* pa z veliko več domišljije in prisrčnosti napoveduje trinideset let kasneje posneti spektakel *Goslač na strehi* (The Fiddler on the Roof, 1969). *Zelena polja* so pastoral-

na komedija, posneta v rekordnem času (le pet snemalnih dni, resda po šestih tednih priprav), opira pa se na gledališki tekst Peretza Hirschbeina. Ulmer je snemal skoraj izključno v interierih, tako kot v naslednjem filmu, *Pojoci kovač*, v katerem izstopa lik, ki ga je upodobil igralec Moshe Oysher. V Schwartzovem filmu *Mlekar Tevje*, narejenem po literarni predlogi Scholoma Alejchema, enega izmed klasikov humoristične literature, je bolj malo smešnega: duh pisatelja, ki sta ga občudovala Tolstoj in Gorki, je srhljiv, zgodba pa pripoveduje o progromu v neki ukrajinski vasi.

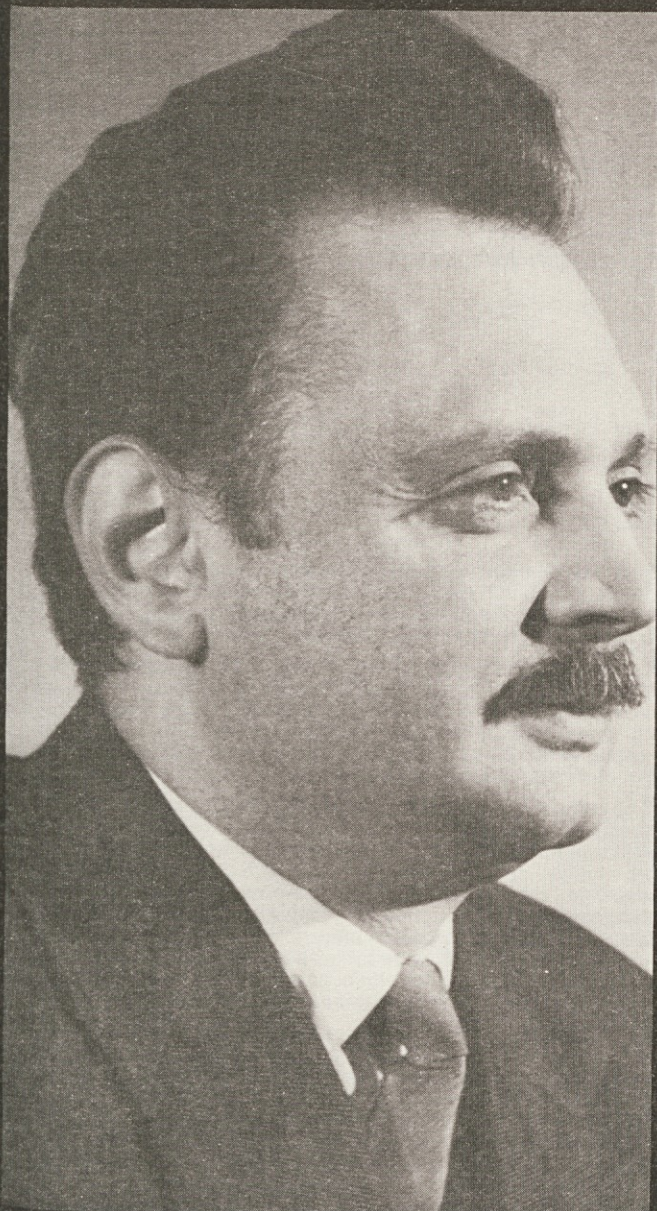
Največja mojstrovina v tej mali retrospektivi pa je nedvomno *Dybuk* katerega avtor je v dvajsetih letih sodeloval z Murnauom v Berlinu in obiskoval moskovsko Umetniško gledališče, kjer je januarja 1922 videl slovitto uprizoritev *Dybuka* v režiji Grigorija Vahtangova. Kot scenarist je pri filmu sodeloval Alter Kacyzna, prijatelj dramatika An-skija, ki je spremenil vrstni red dramskih prizorov, zanimalo pa ga je predvsem sočudenje dveh svetov, sveta živih in sveta mrtvih. Film je narejen v slogu nekakšnega »mistične-

ga« realizma, njegova »socialna« razsežnost je postavljena v drugi plan. Mračno zgodbo o predestinaciji in izročitvi duše hudiču je Waszyński mojstrsko obvladal z združitvijo Murnauovega ekspresionizma in fantastičnega realizma Vahtangova, upošteval pa je tudi Dreyerjeve izkušnje z reprezentacijo skrivnostnega (*Vampir*). Končni rezultat je presenetljiv, publiko ves čas drži v napetosti med nebom in zemljo, kot kaka Chagallova slika, le da se v *Dybuku* praviljica spremeni v tesnobo.

Eno izmed osrednjih vprašanj, ki jih je retrospektiva zastavila, se glasi: zakaj je bil film v jeziku yiddish tako pretresljiv, v manj pomembnih primerih pa tako mil in preprost? In zakaj je današnji izraelski film – nasprotno – tako povprečen oziroma na banalen način svetovljanski?

Po članku *Uga Casiraghija* v dnevniku *Unità* prireditel

Brane Kovič



in memoriam

Ivan Ribič

(1920–1982)

V nekaj besedah začrtati podobo scenarista Ivana Ribiča skoraj – da ni mogoče, razčlenjena in neulovljiva je in preveč različne prvine jo opredeljujejo; lahko samo nakažemo nekaj značilnih črt, kot jih kažejo njegovi scenariji *Dolina miru*, *Ne joči Peter*, *Kala*, *Nevidni bataljon*, *Srečno*, *Kekec* in *Kekčeve ukane*.

Vsekakor je Ivan Ribič pisatelj, ki mu je bilo delo pri filmu ena temeljnih umetniških nalog in zavzema pomembno mesto v njegovem celotnem pisateljstvu; njegovi scenariji pričajo, da ga je jemal kot odgovorno dejanje, v katerem se na poseben način izpričuje njegovo razmerje do sveta, seveda ne tako, da bi ga navzven razvidno razlagal in tolmačil, ampak se razodeva posredno, preoblikovano na raven filmske govorice z njenimi posebnimi značilnostmi, v celotni notranji zasnovi del in posameznih vsebinskih sklopov in njihovih povezav. Tako se Ribičev odnos do sveta zrcali v značilnem fluidu njegovih del, fluidu, ki je enkrat in nepovnljiv in ga določa in opredeljuje posebna vsebinska naravnost njegovih scenarijev, ki se kaže tako v idejnem zarišu kot v intimnih, človeškemu razumu manj dostopnih plasteh njegovih besedil.

Že na prvi pogled je opazna značilnost Ribičevih scenarijev, da je avtorja zanimal predvsem otroški svet; ob njem raste in se oplaja svet odraslih, in tudi v njihovem ravnanju se zrcalijo v nemajhni meri prvine, značilne za otroški svet. Skoraj se zdi, kot da skozi oči otrok zremo v svet, ki se razpira pred nami; s posebnega zornega kota odkrivamo v spletu barvitih dogodkov vedno nove, še neslutene povezave, v katerih se nam razkrivajo nova spoznanja in nove izkušnje. Ivan Ribič namreč ni vzvišen nad svojimi junaki in ni stvarni »objektivni«^o poročevalec, ki bi iz varne razdalje motril dogajanje; ne, kakor v optiki otrok strmi v svet z očmi, polnimi začudenja nad pojavi, ki so zunaj otroškega predstavnega sveta in njihove izkušnje.

Ribič si mladinske tematike očitno ni izbiral naključno: otroški svet mu je najbolj prvinski, najmanj zakrit in najbolj avtentičen; ni še prekrit z ozračjem brezizrazne splošnosti, ki utegne zakrivati individualne črte in vsrkati vase vse tisto, kar je osebno, značilno in izrazito. Ribičevi otroci namreč ne poznajo varnostnih mehanizmov, ki bi blokirali, zavrli njihove osebnosti; kot da bi opredeljevali s svojim prvinskim svetom odrasle, tudi ti žive in ravnajo v skladu sami s seboj, s svojo resnično notranjo podobo. Tako se v Ribičevih scenarijih odkriva pristna vrednost in razsežnost človeškega sveta in tako uveljavlja Ribič svojo humanistično naravnost in prepričanje: njegovi junaki so s svojimi kvalitetai, s svojo takorekoč sončno svetlo eksistenco apriorne vrednote, ki jim pritiče središnji položaj v svetu. Res, tega tudi utrujejo in potrjujejo z dejanji, saj so aktivni, vseskozi dejavni, skoraj bi lahko govorili o kultu možate odločnosti in pogumnega ravnanja, ki prezira nevarnosti in ki odkriva glavne vrednote v tovarštvu, ki ne pozna omejitev in zadržkov. To je svet Ribičevih junakov, ki so potisnjeni v izjemne, takorekoč mejne lege, v dinamične, razgibane dogodke, ki v njih poteka boj na življenje in smrt. V teh raznihanih položajih morajo junaki iskati rešitve, si izbirati poti, svoje odločitve pa v temnem soju smrti, ki se agresivno oglašča, potrjevati z dejanji. Tudi v scenarijih s pravilčno tematiko ohranja pisatelj temeljne značilnosti svoje usmerjenosti, značilno pa je, da svet zla doživi v stiku z otroki svojo inverzijo, svoj obrat, in da se negativni akterji preoblikujejo v svet pozitivnih, veljavnih vrednot.

Ribičeva filmska pripoved teži v dramatično intenzivnost, v dramatično izostrene situacije, ki jih avtor izbira s smislom za dinamiko celote in posameznih snovnih sklopov. Njegovi scenariji iščejo dramske spopade, konflikte, ker se tako najbolj očitno razkriva resnično stanje stvari: tako je diagnoza nevsiljiva, stvarna, saj raste iz samih dejstev, ne pa iz aprioristične pisateljske moralne volje. Ribičevi scenariji vsebujejo praviloma bogat splet dogodkov, snovno razgibanih in fabulativno iznajdljivih; njegove spretno menjave dramatičnih, lirčnih humornih sestavin kažejo večjega scenarista, ki zna iz kalejdoskopa različnih razpoloženj ustvarjati življenjsko barvitost in polnost. Življenja ne želi zožiti zgolj na eno raven, tako pa dobi njegova pripoved s takim prepletom prvin posebne poudarke, saj preseva nasilje skozi vedrejše tone in se oglašča vojni hrup skozi prisrčne, šegave domisleke otrok in skozi pogostoma lirčno predahnejo govorico. Ivan Ribič zna suvereno in dramaturško večje prepletati in organizirati različne sestavine v notranje sklenjen organizem, v katerem velja pozornost tako trdnosti, koherenci celote kot posameznega detajla.

O teh kvalitetah zgovorno pričajo njegovi scenariji in zato nikakor ni slučaj, da je dobilo besedilo *Doline miru* Zlato areno.

in memoiram

Reiner Keller

(1912–1982)

Bil je izjemna osebnost evropskega filmskovzgojnega gibanja. Živel je za mlade in za film. Vsak filmski trenutek, ki je zaslužil pozornost, ga je inspiriral za neko akcijo.

V svoji deželi se je spopadal s pridobitniško miselnostjo filmskih producentov in lastnikov kinematografov. Dosegel je, da je v ZR Nemčiji dober film našel pot do mladega človeka. Organiziral je izobraževanje učiteljev in zasnoval zbirko filmskovzgojnih priručnikov. Uspelo mu je povezati praktično delo s teoretično mislijo.

Rezultat njegovega sistematičnega dela, ki ga je kot dolgoletni predsednik zveze mladinskih filmskih klubov in delovne skupnosti filmskih oziroma medijskih pedagogov v ZRN opravljal skupaj s svojimi sodelavci, je prav gotovo čutiti v novi nemški kinematografiji za otroke, ki po resnično suhih letih doživlja izreden razcvet in uspeh. Odlikujeta jo sodoben pristop in aktualnost tem. Njegovo delo je presegalo okvir domače dežele. 21 let zapored je organiziral mednarodne posvete filmskih pedagogov, ki so uvajali v Mannheimski filmski teden in postali nenadomestljivo središče/žarišče za izmenjavo izkušenj praktikov in teoretikov. Napredna pedagoška misel je na teh posvetovanjih našla svoje mesto in utrla pot filmskovzgojnemu delu, ki se vključuje v vzgojna prizadevanja za ustvarjalnega človeka. Dal je marsikatero spodbudo za nova iskanja, vzporejanja, ki so omogočila nova dognanja. S pravo iznajdljivostjo je po vsem svetu iskal novosti, ki so bile po tem predstavljene na posvetu.

Neprecenljivo je tudi delo, ki ga je opravil z organizacijo mednarodnih shodov mladinskih filmskih klubov, na katerih so se mladi seznanjali z manj znanimi kinematografijami in perečo družbeno tematiko filma.

Njegovi stiki z Jugoslavijo, posebej s Slovenijo, so bili stalni in pristi. Ta povezava ni prihaja do izraza le v sodelovanju s pedagogi, temveč tudi v zamenjavi naših in nemških mladincev. Bolezen ga je presenetila sredi priprav za mednarodni seminar o jugoslovanski kinematografiji, ki naj bi bil namenjen članom mladinskih filmskih klubov zahodne Evrope.

Mirjana Borčič

pismo

Nekaj misli o estetiki kinopredstav

Nedvomno je v naši reproduktivni kinematografiji precej problemov pri predvajanju filmov. Ne z umetniškega vidika, temveč z ozirom na estetiko predstav. Predvsem imam v mislih tehnično stanje filmskih kopij, ki imajo nemalokrat po 250 predstavah že tehnično stanje 2–3.

Kje tedaj iskati vzroke za takšno stanje? Mislim, da so krivci predvsem stari, že dotrajani kinoprojektorji, morda pa tudi nestrokovni kader, predvsem v podeželskih kinematografih. Na posvetu kinooperaterjev vsako leto na celjskem TDF-u smo si izmenjali že veliko mnenj in izkušenj, vendar pa bo na tem področju treba še veliko storiti, če hočemo, da bomo filmski fond naših distribucij ohranili v dobrem stanju.

Problem je tudi v tem, da filmi potujejo iz kraja v kraj, ne vedno v distribucijo v tehnični pregled, ter je tako skoraj nemogoče najti krivca za poškodovano kopijo. Seveda kinooperater napiše v tehnični karton filma »strinjam se z oceno kopije«, če jo pred predvajanjem sploh pregleda, vkolikor ni previta. Predlagam, da bi morda pri Odboru za filmsko dejavnost ZKOS ali Splošnem združenju kinematografije Slovenije ustanovili komisijo, ki bi občasno preverjala stanje kinokabin in strokovnost osebja. Sicer pa bi se za takšne probleme lahko zavzemala predvsem republiška in občinska Kulturna skupnost, ki sofinancira gradnjo kulturnih domov, ki so hkrati namenjeni tudi za reproduktivno kinematografijo.

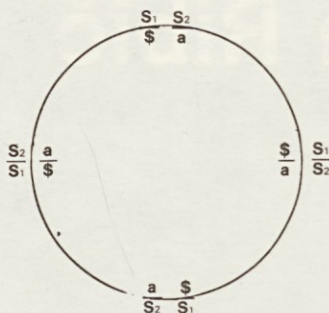
Živimo v času, ko si televizija utira pot v vsak dom ter tako rekoč nenehno izpodriva filmske predstave v dvoranah in moramo biti še posebno odgovorni za res kvalitetne filmske predstave. Statistični podatki kažejo, da število kinoobiskovalcev pada, hkrati pa se krči tudi število kinematografov. Leta 1970 smo imeli v Sloveniji 235 kinematografov, lani pa samo še 168, to se pravi, da so zaprli kar 67 kinematografov, kar vsekakor ni razveseljiv podatek.

Problem, da bi čim dlje ohranili filmske kopije, ki tare reproduktivno kinematografijo že več let, je zelo pereč. Vredno bi se bilo ustaviti ob njem, zlasti velja to za distribucije, saj dobra kopija vedno prispeva ne le k finančnemu, temveč tudi umetniškemu uspehu posameznega filma. Naša kinematografija je od produktivne do reproduktivne organizirana tako, da mora v skladu s programsko politiko skrbeti za svoj finančni uspeh, s tem pa tudi za umetniško in estetsko predstavitev filmski del. Tako se moramo o vseh teh problemih le malce zamisliti.

Franc Okorn

POPRAVEK

V številki 1/2 (1982) je pri postavljanju prišlo do napake. Na strani 36, op. 12 k tekstu Spolna razlika in reprezentacija, bi morala biti takšna shema:



V številki 1/2 (1982) je prišlo v članku Zdenka Vrdlovca Tehnološka levitev pošasti na str. 55 v 50. vrsti do napake. Namesto fašistični film mora biti fantastični film.

Avtorjema in bralcem se opravičujemo.

Uredništvo

ekran

3/4
1982
SUMMARY

ALL ABOUT

Yugoslav feature film festival **Pula 1982** is foreworded in this issue by presentations of what each republic's film production centre has been doing since the last year's one. Authors try to reach beyond descriptions of films into the current problems of cinematographic suprastructure that vary considerably from one centre to another. **Milenko Vakanjac's** opinion of the latest **Dušan Makavejev's** feature "Mr. Montenegro (Or Pearls and Swines)" is accompanied by an interview with the director conducted by **Sašo Scott** and **Božidar Zečević**. The interview reveals Makavejev's taste for narrative; however, behind the curtain of small-talk about behind-the-scene adventures and apparently nonchalant statements on civilization as it is, it also brings forth ideas for 'film sociology'.

Theory is represented in this volume by a translation of **Claude Baible's** "Programming of Sight". The topic of sight, essential for the spectator as well as for placing figures, is approached from two crossing directions: physiology of the eye and Lacan's seminary "On Sight as the *objet petit a*".

Festivals are noted by **Vladimir Koch (Beograd '82, Yugoslav short and documentary festival)** underlining ideological-aesthetic orientations and social situation of shorts and documentaries in Yugoslavia, **Miša Grčar** in "Politics-sociality-women" (Oberhausen), **Franček Rudolf** in his typically bugging article on Lille '82 or rather on Slovenian short and its socialization, **Zdenko Vrdlovec** contouring essentials of the greatest and undoubtedly the best 'art fare' (Cannes), and **Majda Širca** on the 'difference' at Belgrade's **Alternative film '82**.

Vladimir Pogačić presents difficulties of Yugoslav Cinematheque in Belgrade (it celebrates its 30th anniversary) in its relation to traditional and somehow privileged cultural institutions, uncovers its struggle for affirmation, and asserts 'historical memory' as an unavoidable part of national (film) culture. Naturally he praises its elastic and ingenious ways of collecting and its many successful enterprises.

NEW SLOVENIAN FILMS

Films »Learning Years of Inventor Snail« by **Jane Kavčič** and »The Tenth Brother« by **Vojko Duletić** continue the interrupted production of 'the only Slovenian' **Viba film**. Which is about all they do. Kavčič's film at least plays to be funny and avoids a saintly entrance into 'high arts' so exhaustively demanded by the other. "The Tenth Brother" counts on the mythological Slovenian novel of the same title on one hand, and on usage of 'constructive' film techniques on the other hand, the latter being but miscarried heirs of pre-filmic models like photo-albums or photo-strips.

VORKAPIČ AND NEW HOLLYWOOD

is the title of **Božidar Zečević's** essay and introduction of editor, director, and film theorist **Slavko Vorkapič**. The essay is concerned with the influence and transference of Vorkapič's conceptualizations based on the theory of Gestalt on **acte filmique** – especially what concerns shooting technology usefully employed by a generation of film-makers called "New Hollywood".

Besides, the essay investigates the conception of moving **picture** and the role of a cameraman in the chain 'visual world'-'visual field' – cadre; it also draws attention to Vorkapič's negative attitude for 'full colour' having decisively influenced the reduction of colour in American films of the 70's. Finally, it considers shooting by hand, which according to Vorkapič intensifies the effect of authenticity in 'cinéma-vérité' but disturbs the apprehension of narrative.

ROUND TABLE ON CINEMA EDUCATION

In Slovenia, the topic of cinema education has been discussed, as it were, before cinema itself. Until last year it had only been included to elementary education; then it was – framed with 'art education' – introduced into secondary 'orientated' (there is no space here to go into labyrinthical details of the national schooling reform) education. A handbook for the subject was needed, and it was provided by pedagogue **Mirjana Borčič**. The editors of **Ekran** used this occasion for a round table discussion on cinema education. It pointed out some deficiencies in the handbook, among them its 'all-aboutness' and thence its simplifications. The discussion brought suggestions to treat aspects and problems of film history in their synchronic effectuation. It also established the key problem of film education in the lack of teachers that results from the fact that, again in Slovenia, no university gives courses in cinema – except the Academy which educates only film workers.

Dnevi kitajskega filma, Ljubljana, junij 1982 prizor iz filma *Oživitev posušenega drevesa*, režija Zheng Junli



v naslednji številki

Sociologija filma

intervju

Serge Toubiana

glavni urednik revije Cahiers du Cinéma

Jugoslovanski filmski uvoz