

revija za film in televizijo

ekran 34

vol. 8
(letnik XX) 1983
cena 80 din



NOVI SLOVENSKI FILM

EVA

INTERVJU

JOŽE OSTERMAN

FESTIVALI

**FEST, BENETKE, BERLIN, BEOGRAD,
OBERHAUSEN, CANNES**



številki 3 in 4/1983
vol. 8
(letnik XX) 1983
cena 80 din
3/4

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 Tkačič (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 Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bogdan Lešnik
Darko Štrajn
Milenko Vakanjac

Matjaž Škulj (foto)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Zoja Skušek-Močnik (lektor)

tisk
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 318 353

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan med 12. in 13. uro
telefon: 318 353

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	komentar	»Konec« filma – »začetek« slovenske refleksije o filmu	Silvan Furlan
2	novi slovenski film	Eva Eva, ti? Arhitekturna metaforika Eva, Jeanne Moreau in Jean P. Belmondo Evino krizno obdobje	Zdenko Vrdlovec Pavel Gantar Andrej Drapal Peter M. Jarh
8	intervju	Jože Osterman V megli dvomov, problemov in alternativ	Sašo Schrott
12	festivali	FEST '83	Viktor Konjar
16		Pripis k beneški in beograjski filmski manifestaciji	Silvan Furlan
18		Berlinale '83	Bojan Kavčič
24		Beograd '83 – kratki meter	Peter M. Jarh
26		Oberhausen '83	Miša Grčar
27		Cannes '83	Zdenko Vrdlovec
31	sociologija filma	Kinematografija kot institucija	Jože Dolmark
32		Pomen filma in obče sociologije za sociologijo medijev	I. C. Jarvie
37	kritika	Carstvo čutov	Adriano Kestenholz
39		Ognjene kočije	Zdenko Vrdlovec
40		Deset zapovedi	Majda Širca
42		Svinčeni časi	Viktor Konjar
43		Somrak	Melita Zajc
44		Jubilej	Marjan Ogrinc
45		Radio On	Leon Magdalenc
46		Strup in med	Darko Štrajn
47	TV kritika	Dogodek na televiziji Dež v Piranu	Bogdan Lešnik Peter M. Jarh
49	avtorji	Joris Ivens pogovor	Toni Gomišček
51		Naj živi »cinéma vérité!«	Joris Ivens
52	knjige	Noël Burch: Oddaljenemu opazovalcu	Bogdan Kalafatović
52	alternative	Deklaracija neodvisnosti Film je ...	Slobodan Valentinčič Srephen Dwoskin
54	mediji	Video umetnost v Franciji 1947-82	Ješa Denegri
55	Škucova vitrina	Enajsti kino Lov na mamuta	Bogdan Lešnik Leon Magdalenc
56		Lothar Lambert	Leon Magdalenc
58	zapisovanja	Nadaljevanstvo »po sili razmer« / Boris Bogataj ● Dnevi finskega filma / Tone Frelj ● Blišč in beda kranjskega festivala / Viktor Konjar ● II. mednarodni festival industrijskega, obrtnega in etnološkega amaterskega filma / Bojan Žorga	

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA

FILMSKI POJMI

5 Analogija / Zdenko Vrdlovec
5 Avtor / Silvan Furlan

Na naslovni strani:

prizor iz filma DENAR (L'ARGENT), režija Robert Bresson

komentar

»Konec« filma – »začetek« slovenske refleksije o filmu

ali kje je pot do slovenskega filmskega instituta in vpeljave študija filma na univerzo

Silvan Furlan

Ko je bil film v dvajsetih letih tega stoletja prepoznan za umetnost, je bil hkrati označen tudi za »umetnost dvajsetega stoletja«, torej za tisto obliko umetniške govorice, ki vzpostavlja najbolj učinkovit dialog s socialno-zgodovinskim svetom modernega človeka. In če je začetek dvajsetega stoletja podaril filmu tako izbrano mesto, se zdi, da zadnji desetletji tega stoletja napovedujejo njegov »konec«.

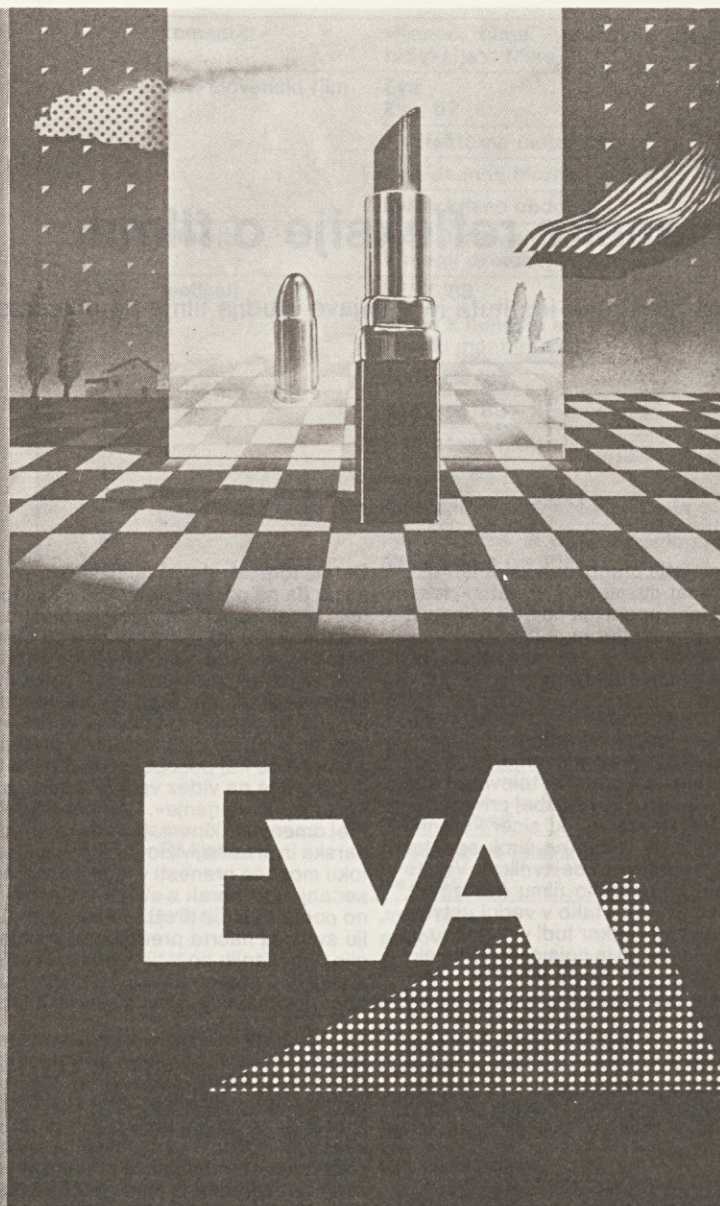
Vsekakor ne gre za apokaliptično oznanjevanje smrti nekega medija ali neke oblike umetniške prakse, ampak za preprosto predvidevanje, ki je na neki način že dejstvo. Za predvidevanje, ki ga določajo novi tehnični izumi, ti pa so kinematografske, televizijske in sploh avdio-vizualne narave (med njimi ima še posebej privilegirano mesto razvoj video tehnike). Gre za proces, ki sicer korenini predvsem v elektronskih iznajdbah, je pa vezan na širok spekter socialnih, ideoloških in estetskih preobratov in dejavnikov. Vse te spremembe vsekakor ne ukazujejo diktatorsko filmu naj izgine, ampak določajo nove mreže odnosov in vezi, tako v verigi ustvarjalci/kinematografske institucije/ gledalci kakor tudi v razmerju te verige do ožjih in širših nacionalnih, socialnih in političnih kompleksov. Izginevajo predvsem klasični proizvodni postopki, ki jih je narokovala ideološka in ekonomska vpetost filma v socialno-politične parametre modernega sveta, pri čemer vsekakor ne gre zanemariti vzrokov in učinkov, ki je nanje vplivala mitološka in (antimitološka) dimenzija filma, filma kot nečesar, kar je onstran realnega, v nekaterih obdobjih kot izrazito »realnega«, venomer in vzporedno, pa čeprav v marginalnih oblikah pa kot nekaj, kar je v obeh primerih (»ne-realnem« in »realnem«) posledica manipuliranja in fabrikacije.

Produkt klasičnih proizvodnih postopkov je bil »klasični« film, ki je še vedno v jedru vseh kinematografij od hollywoodske pa do malih nacionalnih, ki bo nastajal in o katerem bo tekla kritiška refleksija, dokler bo potekalo »računanje« in »govorenje« o njemu, zatem pa se bo pojem film najbrž vezal samo še na nek »zgodovinski« fenomen in bo predmet predvsem zgodovinskih in teoretskih raziskav. Tega, da je »klasični« film danes pred razcepom, pa ne potrjuje zgovorno samo tehnični »boom«, ampak, čeprav manj opazno, tudi neko instinktivno in nostalgično obiskovanje kinoteke, še bolj pa vključevanje in gledanje klasičnih filmov na televizijskem sporedu ter mreža video-kaset s posnetki znamenitih del iz zgodovine filma.

Ta zapis si vsekakor noče lastiti kakšnih preroških kvalitete, leta »dva tisoč« noče torej niti zdaleč povezati še s kakšnim »usodnim koncem« s »koncem« filma, ampak poskuša le nakazati nekatere vidike, ki nastajajo na podlagi tehničnih/ideoloških/estetskih sprememb v razmerju med starimi in novimi komunikacijskimi sredstvi našega stoletja. Ob tem v celoti spregleduje polje relacij med tehniko in kinematografsko ter drugimi fikcijami, kakor tudi vpis tega segmenta v ekonomske in ideološke sisteme in narobe, želi se dotakniti večinoma zanemarjenega dela kinematografske infrastrukture, tistega dela, ki naj bi vzpostavljala znanstveno-raziskovalno, kritiško-teoretsko delo. Prav zato si je tudi privoščil provokacijo o skorajšnjem »koncu« filma, da bi pokazal na dokaj neizoblikovan in nerazvit del prej omenjene kinematografske infrastrukture na Slovenskem. Tu se je skorajda nemogoče izogniti znanemu slovenskemu zamudniškemu sindromu, ki bi ga bilo mogoče opravičiti sicer takole: če se je slovenska kinematografija institucionalizirala (predvsem proizvodnja, reproduktivna mreža in deloma kritika) šele po drugi svetovni vojni, to se pravi, po vzponu »klasičnega« hollywoodskega filma in velikih nacionalnih kinematografij, potem je skorajda »naravno«, da se znanstveno-raziskovalno in kritiško-teoretsko delo institucionalizira po »koncu« filma, – kot nakazujejo predvidevanja, v tretjem tisočletju.

Ostaja torej, da prepustimo stvari »naravnemu« slovenskemu toku, ali pa da na podlagi nastavkov, ki jih je nekaj v slovenskem kulturnem prostoru in ki so glede na možnosti ter pripravljenost in naklonjenost naše kulturne politike že dejavno posegli na pedagoško-znanstveno in za njim povezana področja (zbiranje gradiva, študijske retrospektive in seminarji, založniška dejavnost, ...), izpeljemo celostnejši sistem tega dela kinematografske infrastrukture. Čeprav je tu posredi precejšnja mera »idealistične zaletavosti«, saj današnji in prav gotovo tudi še jutrišnji »stabilizacijski redukcionizem« ne bo kaj posebej dovteten za takšne operacije, pa je v tem predlogu le na videz veliko idealizma, ker je vanj vpisano hkratno »oženje« in »širjenje«. Podoba razdelanega in celostnejšega dela prej omenjene kinematografske infrastrukture je tako hkrati vizionarska in stvarna, vizionarska, ker jo je po »naravnem« slovenskem toku mogoče prenesti v lagodno naročje tretjega tisočletja in ker v sedanjih razmerah s svojo »potenco« računa na vprašljivo ustrezno podporo širše družbene skupnosti, stvarna pa zato, ker v temelju svojega načrta predpostavlja najprej uskladitev in ekonomizacijo dosedanjih početij te vrste, in šele potem (tega pa ne želi predstavljati v samoumevno izpeljavo daljni prihodnosti) predvideva dograjevanje tega dela slovenske kinematografske infrastrukture.

Ta »stvarni« pristop k razreševanju navedene problematike, ki bi naj najprej »ožil« in potem, vendar brez odlašanja, »širil«, zveni precej modno stabilizacijsko, saj želi »ožiti« obstoječe in »plansko« načrtovati manjkajoče, toda »stabilizacijska« dimenzija je v njem zaobsežena toliko, kolikor jo narekuje sama slovenska »filmska« situacija. »Oženje« v smislu programskega in organizacijskega povezovanja sorodnih akcij in delovnih območij, ki so dokaj nepovezana in razdrobljena med nekatere institucije in se »profesionalno« ukvarjajo predvsem ali tudi s filmsko dejavnostjo (Dvorana Jugoslovske kinoteke v Ljubljani pri Kinematografskem podjetju Ljubljana, Filmski muzej v enoti Slovenski gledališki in filmski muzej, Ekran pri Zvezi kulturnih organizacij Slovenije, nekatera delovna območja pri ljubljanski AGRFT in Arhivu Slovenije), bi prav gotovo prispevalo k bolj ekonomičnemu poslovanju in učinkovitejšemu delovanju. »Radikalnejša« vez med omenjenimi institucijami oziroma njihovimi segmenti pa ponuja tudi možnost, da se izoblikuje Slovenski filmski institut. V jedru »oženja« je tako ideja o institutu, v jedru »širjenja« pa težnja, da bi tudi na Slovenskem vpeljali celostnejši študij filma in drugih avdio-vizualnih medijev na univerzo. O tem nekaj več besed prihodnjic.



EVA

scenarij: Ana Rajh
 režija: Franci Slak
 fotografija: Zoran Hochstätter
 dramaturg: Alja Predan
 scenografija: Srečko & Zdravko Papič
 kostumi: Bjanka Ursulov
 glasba: Begnograd
 zvok: Hanna Preuss
 montaža: Vuksan Lukovac
 direktor filma: Ljubo Struna
 igrajo: Miranda Caharija, Janez Bončina-Benč, Demeter Bitenc, Marko Derganc, Tomislav Gotovac, Majda Grbac, Erland Josephson, Katja Klemenc, Zoran Klemenc, Eva Ras, Neža Simčič, Alja Tkaceva

proizvodnja: Viba film, 1982/83
 distribucija: Vesna film
 dolžina: 2380 m/86 min
 tehnika: normal/color/35 mm
 laboratorijska obdelava: Jadran film, Zagreb
 število snemalnih dni: 28

cena: 12.500.000,00 din
 premiera filma je bila v Ljubljani 18. 03. 1983. V kinu Komuna si je film v 13 dneh ogledalo 13.000 gledalcev

novi slovenski film

EVA

Eva, ti?

Ob predpostavki, da je eden izmed simptomov socialističnega filma ali vsaj eno njegovih »razpoznavnih znamenj« v odnosu do zahodnega to, da ne pokaže zapora, bi imela Slak-Rajhove *Eva* kar zanimivo vlogo. Toda ta predpostavka ni povsem točna. »Socialistični« film (kočljiva sintagma, kjer je atribut pač bolj geopolitičen kot tematski) pokaže zapor vsaj v dveh primerih: v prvem – in to je pravilo – tedaj, ko se v njem znajdejo pripadniki osvobodilne vojne in komunisti, ki jih zapirajo okupatorji in kapitalistična oblast; v drugem – in to je izjema – pa tedaj, ko se v njem znajdejo nasprotniki komunizma in komunisti, ki jih zapira komunistična oblast. Da bi potrdili izjemnost zadnjega primera, lahko navedemo dva filma, enega iz dežele samoupravnega in drugega iz dežele realnega socializma: *Rdeče klasje* Živojina Pavloviča in madžarski film *Priča* Petra Bacsa.

Cesar pa »socialistični« film dejansko ne pokaže, je sodna obravnava. In to je morda njegovo še najbolj zanesljivo »razpoznavno znamenje« v odnosu do zahodnega filma, ki pozna pravo obilje takih primerov in nas s tem navaja k domnevi, da se je tu uresničila teza Zoje Skušek-Močnik, da je v sodobnosti nemara prav sodna obravnava tista, ki od gledališča prevzema funkcijo simbolne konstitucije občestva (*Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*).

Kritiški zapis o nekem filmu verjetno ni priložnost za spekulacijo o tem, kaj neki določa odsotnost sodne obravnave v »socialističnem« filmu, pač pa se lahko samo vpraša, kaj je torej z zaporom v *Evi* – kako je mogoče priti vanj, in kdo je v njem. V ta zapor je mogoče priti na strokovni obisk, zato ni naključje, če je v njem predvsem upravnik, ki obiskovalki – arhitektki Evi – pokaže celo prazno samico. Toda zapor ni prazen: v njem sicer niso zaporniki, pač pa filmski delavci, ki so se filmali kot zaporniki. Pustimo, naj bo to stvar njihove fantazmatike, in rajši pogledimo, kako ta prostor – ob kontrastu, ki ga daje skoraj komedijantsko upravnikovo govorjenje – z osupljivo močjo prevzema njegovo obiskovalko Evo: vidimo jo, kako je malodane onemela, toda ne zaradi upravnikovih besed, ki proizvajajo »čisti estetski« učinek, pač pa od »simbolične« moči prazne celice, ki jo je za trenutek sama naselila. Evi je namreč določeno, da postane zločinka.

Eva pride k tipu, ki je do nje kar preveč ravnodušen, in mu reče: »Ti, jaz te bom ubila.« Tega seveda ne reče, ampak kar stori (vsaj domnevamo tako). In v tem je ves problem: ta ženska se je globoko izneverila svojemu bibličnemu imenu, ker je na preveč lahek način prišla do dejanja. Biblična Eva je kršila božjo prepoved s pomočjo prevare in zapeljevanja – kot je znano tudi iz srednjeveškega izre-

ka: foemina, quae non est fallax, haec foemina non est (Zenska, ki ne vara, ni prava ženska) – ter šele tako postala *mater peccati*, mati greha in mati znanosti. Filmske Eve pa prav nič ne zapelje ali napelje k dejanju: ona se samo pripelje s »simboličnega« kraja zapora na realni kraj zločina. Če ostanemo v bibličnem kontekstu, se celo vsiljuje vtis, da so filmsko Evo pognali na pot banalni maščevalni motivi: kot da bi se hotela maščevati temu tipu, da zlorablja spoznanje, ki ga je nekoč prejel pod drevesom.

To bi verjetno ugotovil tudi detektiv ali policijski inšpektor, in ko smo že pri tem, lahko omenimo, da ta film vsaj formalno ni tako daleč od optike tistega tipa kriminalnega romana, ki je napisan s stališča storilca. O tem se lahko poučimo v izvrstni spremni študiji Rastka Močnika in Slavoj Žižka v zborniku teorije detektivskega romana *Memento umori*, kjer avtorja takole povzemata zgodovinski razvoj detektivskega romana: klasični detektivski roman je napisan iz pripovedne perspektive okolja (skupine osumljencev), »trdi« roman (Hammettov, Chandlerjev) iz perspektive samega detektiva, povojni »zločinski roman« pa nato preide pot od romana, napisanega iz pripovedovalne perspektive žrtve (Boileau-Narcejac), do romana, napisanega iz perspektive storilca (Patricia Highsmith). V tem razvoju se količina »skrivnosti« korak za korakom zmanjšuje: v klasičnem romanu ostane do konca skrivnost ne le »whodunit« (kdo je zločin storil), temveč tudi sama logika detektivovega postopka; v »trdem« romanu, kjer je »notranjost« detektivovih miselnih procesov razvidna, ostane skrivnost le, kaj se je zgodilo med storilcem in žrtvijo; v »romanu žrtve« je skrivnost v razmerju med nevarnostjo, ki si jo žrtev zamišlja, in dejansko nevarnostjo: v »romanu storilca« pa skrivnosti kratko malo ni več, dogajanje črpa napetost iz neposredne akcijske dinamike (kako se bo storilec posrečil zločin, ga bodo odkrili?).

V perspektivi storilca ni skrivnosti, a je zato toliko večja in malodane moreča napetost, porojena iz zagate, v kateri se je znašla ranjena, ob zid potisnjena subjektivnost, ki ji je zločin edini izhod. Ta situacija je izvrstno predstavljena v Wendersovem *Ameriškem prijatelju* (posnetem po romanu P. Highsmith *Ripley's Game*), kjer uokvirjevalca slik predstavniki podzemlja z lažnimi zdravniškimi izsledki o njegovi smrtni boleznii pripravijo do tega, da opravi zanje dva umora.

Glavna težava Slakovega filma je, da iz svoje osebe ne zna napraviti »storilca«. Opaznih je nekaj napotkov, da bi na poti »preobrazbe« v storilca nasledil floskulam o »meščanski praznini« in »emocionalni stiski«, vendar je ta površina meščanskih ambientov in





spodletelih ali praznih emocionalnih zasedb vse preveč gladka, presojna in nemoteča, da bi lahko zadostovala vsaj za klasično dialektiko »videza« in »bistva«. Tu tudi ne pomagajo veliko razni »simbolični« kandelabri, ki poskušajo gledalca preslepiti, da bi videl v glavni osebi to, kar ta ne zna in morda niti ne želi biti (naj zadostuje omemba Evinega srečanja z glavnim junakom prejšnjega Slakovega filma *Krizno obdobje* v veži kinodvorane, ali projekcija Godardovega filma *Do zadnjega diha*: po ogledu tega filma se Eva zaloti, kako posnema Belmondove geste). Filmsko poigravanje s salonsko površino, pod katero naj bi ždelo »mrzlo« meščansko bistvo, je tedaj končalo tako, da je samo padlo pod to površino. To je še najbolj razvidno prav na oblikovni ravni, kjer gre za bleščečo »estetizacijo«, ki spremlja ambiente v razstavne salone, in kjer poskuša zvok (glasba) posredovati tisto blodno stisko, ki je slika ne zmore.

Zdenko Vrdlovec

Arhitekturna metaforika

Dva filma v novejši slovenski produkciji – Cigličeva *Razseljena oseba* in Slakova *Eva* – imata vsaj eno skupno značilnost, ki »pade v oči«: glavni junaki so »po poklicu« arhitekti (ali študentje arhitekture). Arhitekturna dejavnost (študiranje grajske arhitekture, svetlobe, projektiranje zaporov) pa je v scenarističnih konceptih nekakšen okvir, ali kot se zdi na prvi pogled, nekakšna preteza, ki omogoči umestitev »resnične zgodbe«, ki jo film želi prikazovati. Pa naj gre za »stiske brezdomovinskosti« emigrantskega študenta Petra v *Razseljeni osebi*, ali pa kakor nas želijo, ne preveč uspešno, prepričati ustvarjalci *Eve*, za to, da se obisk zaporov (z namenom, da bi na podlagi ogleda starih, glavna junakinja sprojevala nove) ujema z »notranjim prelomom« v *Evini* osebnosti, ki so seveda napoti novim »dogodivščinam« naproti.

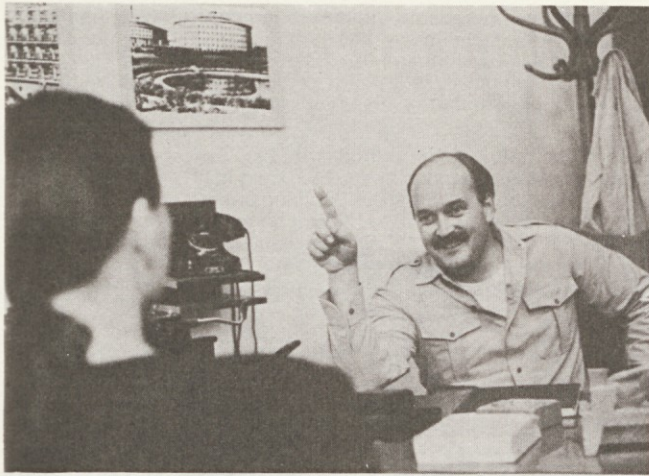
Če me spomin ne moti, je bilo tudi v preteklosti, navzlic skromni slovenski produkciji, še nekaj »arhitektovske« filmove, vendar se ne spominim naslova, saj so zaradi povprečnosti s filmskih platen odšli naravnost v pozabo. Zato je pravzaprav na mestu vprašanje, ali je razmeroma pogosto pojavljanje »arhitektov« v slovenskih filmih povsem naključno? Ali je torej arhitektovski poklic filmskih junakov in junakinj irelevanten glede na temeljno »vsebinsko«, ali če že hočete, »izpovedno« noto filma in karakterno potezo vloge; ali bi torej lahko junak bil karkoli drugega, ne da bi on sam in film zgubila »poanto«? Če poenostavimo: ali bi *Eva* lahko bila kuharica?

Ali pa je poklic arhitekta tako rekoč »substancialno vpet« v vizualizacijo zgodbe in s tem v filmsko sporočilo, ali je torej dejstvo, da je *Eva* arhitektka, konstitutivno za scenarij (zgodbo) in njegovo filmsko vizualizacijo. Zdi se, da je prav pri zadnjem Slakovem filmu tako. Zato si moramo zastaviti vprašanje, kaj scenarist in režiser »dobita«, ko glavno junakinjo postavita v arhitektovski poklic, kaj vse je investirano v podobo arhitekta in kakšen učinek ima to za film v celoti?

Najprej je očitno, da »uvedba« arhitekta v zgodbo reši filmsko scenografijo cele vrste težav. Arhitektu pač glede na njegov poklic in družbeni položaj pripada razkošno stanovanje, še bolj atrijska hiša v predmestju med zelenjem, ki je bogato opremljena z različnimi umetniškimi predmeti, slikami, ki omogočajo kameri, da se »izrazi«, da dokaže svojo »spretnost«. Tako okolje omogoča proizvajanje specifičnih »estetskih učinkov«, ki jih v *Evi* lahko poimenujemo s skupnim imenovalcem »superestetizacija«, ki nanjo brezpogojno pristaja Slakova vizualizacija. Če je bil Slakov namen, ki ga je že iz *Kriznega obdobja* treba brez dvoma pohvaliti, namreč: »besedo naj ima kamera«, da naj torej vizualizacija s svojimi estetskimi učinki proizvede pri gledalcih, recimo, poenostavljeno, podobo *Evinega* »kriznega obdobja«, potem je prav ta »superestetizacija«, ki je »sociološko« utemeljena na predpostavki arhitekta, proizvedla prav nasprotni učinek. *Eva* se ves čas giblje v nekakšni epruveti, v umetnem svetu, ki je »nabit« z estetskimi detajli, kjer je vse na svojem mestu, s skrbno preračunanim estetskim učinkom, kjer nič ne »umanjka« itn. . . . Enodružinska hiša prej spominja na etnološki muzej »moderna načina prebivanja« višjega srednjega razreda (kamor je denimo sociologija uvrstila arhitekto), kot pa na prostor, ki je zaznamovan s sledovi vsakdanjega življenja. Ljubimec je v svojem stanovanju bolj dodaten »kos opreme«, dekoracija k steni, preprogi, rjuhi. To sicer samo po sebi ni slabo, vendar je treba iz tega potegniti konsekvence, možnost ironizacije je tu očitna, vendar ne izrabljena.

Prav umestitvi *Eve* v »superestetizirano« okolje gre tudi pripisati, da nas *Eva* ne prepriča, sociološko je preveč nerealna, preveč umetna, da bi verjeli režiserjevi in scenaristovi zgodbi, da gre za »osebo s problemom«.

Vendar pa to še ni vse. Bolj odločilno in zanimivo za film je, kakšni ideologemi so investirani v podobo *Eve*-arhitekta? Omenili smo že, da arhitekti kot profesionalna skupina spadajo na lestvici družbene stratifikacije v »višji srednji razred«, to pa je ravno tisti družbeni



razred, v katerega »navadni ljudje« v ideološki optiki projicirajo svoje želje; je razred, ki vzvratno določa vladajoči okus, norme, načine vedenja. Slakov film *Eva* prav »naivno« (ali pa mogoče premissljeno?) nasede ideološki opciji arhitekta kot metonimičnega zastopnika »celote razreda«, jo perpetuira in »računa«, da se bodo v njem gledalci prepoznali v idealni, se pravi ideologizirani, podobi.

V podobo *Eve-arhitektke*, ker je pač ženska, je investirana še dodatna razsežnost: arhitektka par excellence simbolizira *emancipirano žensko*. Ne gre pa zgolj za *ekonomsko emancipacijo*, tedaj bi *Eva* lahko bila kuharica. V podobo arhitekta je poleg ekonomske emancipacije investirana tudi svoboda, samostojnost, ustvarjalnost. Skozi ideološko podobo arhitekta je v *Evo* projicirano vse tisto, kar večina žensk, glede na to, kako so vpete v »produkcijo ljudi in stvari«, danes občuti kot manko: sovoba, samostojnost in ustvarjalnost. Scenaristki zato uide, da je arhitektka *Eva* zgolj imaginarno, ideološko emancipirana. To se navsezadnje kaže tudi v tem, da vsaj del *Evinih* težav izhaja iz dejstva, da ni vpeta v zakon kot institucijo družbenega privilegiranja seksualnih odnosov in je zato pri izbiri partnerja napotena na nezanesljivi »prosti trg«. *Evin* manko je paradoksen: kot arhitekt je »človeško emancipirana«¹ (svobodna, samostojna, ustvarjalna), manjka pa ji ravno tisto, kar večina »feministk« proglašča za vir ženske podrejenosti in nesvobode – institucija zakona. V podobo arhitektke emancipirana *Eva* je torej samo milni mehurček.

Sploh pa je arhitektura privilegirano polje metafore. Značilen primer, ko arhitekturna metaforika nadomešča konsistentnost scenarija, je seveda na delu v ključnem momentu filma, ko se *Evi* ob obisku v zaporih »nekaj prelomi« (se ji »utrga«) in izstopi iz »konvencionalnega vedenja«. Gre za nadvse poceni »finto«: zapor simbolizira »ječo življenja«, v kateri se nahaja tudi *Eva*. Sicer odlično posneti prizor sprehoda jetnikov za obzidjem metaforično asociira na neskončno ponavljanje trikotnika dom-služba-ljubimec, v katerega je ujeta vsakdanje *Evino* življenje. Ta metafora je preprosto preveč »naivna« in »navadna«, da bi lahko na njej utemeljili *Evino* poznejšo »odtrganost«, ki v nekaterih prizorih spominja na vedenje zapornika, ki je pobegnil. Posebej še zato, ker je v »znotrajsubjektivni kalkulaciji« namesto poistenja z zaporniki, »življenjem kot ječo« in podobnimi fantazmi, možno tudi distanciranje v pomenu, »ti so še na slabšem kot jaz«. Z analizo arhitekturnih metaforik, ki se vežejo na podobo *Eve* kot arhitektke bi lahko še nadaljevali, vendar naj bo dovolj za »moralo zgodbe«: Slak je v prepričanju, da bi vizualizacija »vse rešila«, docela nasedel nekonsistentnosti, površnosti scenarija, ki se, za to, da bi ohranil vsaj trohico prepričljivosti, zateka v arhitekturno metaforiko. Ta pa, če je uporabljena naivno, »udari nazaj« z uničujočim udarcem.

¹ Ni treba še posebej poudarjati, da že dolgo poklic arhitekta (se pravi gradnja) deluje kot »univerzalna antropološka metafora«. Specifično človeško – kar nas locuje od živali – je ravno »kreativnost«, misel, načrt, ki je pred delovanjem (da ne navajamo zgodbe o tem, kaj odlikuje najslabšega stavbarja pred najboljšo čebelo).

Pavel Gantar

Eva, Jeanne Moreau in Jean Paul Belmondo

Drugi Slakov film se bo v slovensko filmsko zgodovino vpisoval vsaj kot problematičen – tisto več je že stvar spekulacije. Tu ne gre za problematičnost kot nujni privesek k vsakemu slovenskemu izdelku – *Eva* vpljuje v naš filmski izraz nekatere »novosti«, ki pa jih prepoznavamo prav in izključno na podlagi njihovega originala. In čeprav v umetnosti načeloma ne poznamo falsifikatov, pa zato velja, da se je toliko nevarneje igrati z utrjenimi modeli.

Ko v *Evi* prepoznavamo neke vrste realizacijo nekaterih francoskih novovalovskih principov, se kot prvo zastavlja vprašanje o dometu podjetja, ki se, tako se zdi, vpisuje v dolgo vrsto tistih iz slovenske zgodovine, ki se jih še danes drži nekoliko svetoboljski naziv »zamuđništva«. Etiketa sicer deluje kot neke vrste obliž na umetnikovi duši, saj tako umetnika kot tudi publiko prepričuje, da je naš razmak z umetniško razvitim Vzhodom ali Zahodom objektivno določen, da ga vsaj posameznik ne more premagati, je pa ne glede na odprtost naših meja prekratka toliko, kolikor pozablja na nujne spremembe, ki ga tisto »isto« preživlja v različnih časovnih in krajevnih območjih. Kot rečeno, je vprašanje plagiata tu sicer izključno, ne da pa se izogniti vprašanju umestnosti Indijanca v Julijskih Alpah.

Če odpiram naprej: z veliko verjetnostjo bodo filmu očitali, da je narmreč razdrobljen, niz nepovezanih slik, da so ga sami nastavki, ki pa niso razviti in ustrezno sklenjeni, da skratka, ni mogoče govoriti o tisti »famozni« zaokroženosti, ki izhaja iz progresistične ideje razvoja. Pripombo je mogoče razviti in vsaj deloma izničiti prav iz perspektive novovalovskih principov. Ne le, da že dobršen del novovalovskih filmov temelji na neke vrste mozaični zgradbi – naj navedemo kot najeklatantnejši primer Godardjev film iz leta 1962 *Živeti svoje življenje*, ki je »izpolnjen« z dvanajstimi slikami o Nani, slikami, ki jih ne žene nikakršna logika razvoja, ki se navadno uteleša v zgodbi, ki pa vendar z asociativno prepletenostjo ustvarjajo tisto



rahlo imaginarno mrežo, ki se vanjo ujame gledalčevo oko – in Slakov film je vsaj zastavljen v tem principu; material *Eve* so vrh tega prav bolj ali manj na krožniku prineseni citati iz bogate novovalovske filmoteke. Predvsem in najprej gre tu za žensko kot osnovno in vseobsegajočo obsesijo. Tu je treba po eni strani samo pogledati naslove novovalovskih filmov (*Moški spol ženski spol*, *Poročena ženska*, *Ženska je ženska*, *Ljubica*, *Nevesta je bila v črnem*), po drugi pa se spomniti, da glavna junakinja Slakovega filma ne umanjka prav v nobeni sekvenci. A bistvenejše kot sama ta obsedenost je funkcioniranje te ženske v predpostavljani ji svet. Ob gledanju novovalovskih filmov, pa tudi ob ogledu *Eve* ima gledalec ves čas občutek hladu, ki ga sicer pripisuje stvarjem, tokrat pa ga vejejo prav junaki – ljudje.

Prvi občutek, da gre za degradacijo ali demistifikacijo čustev nasproti hladnemu razumu, je v tem primeru varljiv. Ta varljivi videz potrjuje navesezadnje tudi Godarjev *Alphaville*, ki se s tematiko sicer ostro vpisuje na stran negativne utopije, ga pa z ostalimi novovalovskimi filmi povezuje to, da po eni strani v koncentratni obliki udejanja svet, ki je že sicer ves čas na delu v filmih te vrste – hiperurbanizirano mesto z neosebni neonom, modernističnim pohištvom in uličnim vrvežem, ki je opora posameznikovi samoti – po drugi strani pa, če že ni apoteoza čustev, je vsaj zainteresirana kritika kompjuterizirane programiranosti, ki je na delu že v mestu novovalovskih šestdesetih let. In *Alphaville* lahko tako razumemo prav kot razvojni nasledek tega, kar je sama po sebi razumljiva podlaga ostalih novovalovskih filmov in *Eve*. Če že gre za kakšno demistifikacijo, gre za demistifikacijo iluzije, da je človek/ženska gospodar tega, kar je veljalo za eminentno človeško, in še posebej za značilno žensko – čustev. To, kar slovenske romantične duše pri *Evi* vznemirja, je prav nepojasnenost njenih dejanj. Po eni strani deluje

ves čas tako pretehtano, po drugi pa dela stvari, ki so lahko vsaj v njenem primeru izključno stvar čustev ali celo afekta. Kraja na pošti je že od vsega začetka dejanje, ki ga ni mogoče pojasniti. Uboj je sicer na neki način zastavljen vnaprej s prizorom, ko Eva izmakne očetu iz predala pištolo, z ničemer pa ni utemeljena sama kraja. Tu bi se spotaknila tudi razlaga, ki bi se pognala za na videz najočitnejšim nastavkom: ta bi prepoznala *Evo* kot neke vrste eksistencialnega junaka, ki se v začetku še ne zaveda, da ne le živi v celici, pač pa jo celo gradi, zase in za njej najbližje.

To spoznanje pa naj bi *Eva* dobila prav prek naloge, ki podvaja njeno notranje bistvo na čisto zunanem nivoju, prek naloge projekiranja jetniških celic. Tu, se pravi, z začetkom filma naj bi se začela slutnja, ki bi se notranje realizirala prav ob empiričnem obisku prave zaporniške celice na sredini filma in ki naj bi mu sledili prizori odločitve in svojevrstne priprave: najprej prelomna scena, *Eva* v širnem morju kot kontrastu zaprte celice (antiklimaks), nato nevsakdanje dolg pogovor v telefonski celici (spet celica), nato kraja denarja kot prva priprava, nato nevarna dirka na cesti, nato do skrajnosti absurдни prizori varne domačjskosti pri očetu, spremljani s ptičjim petjem (drugi antiklimaks), in končno kraja orožja, ko naj bi bilo vendar že vse bistveno odločeno. Ta razlaga se spotakne seveda spet prav ob zadnjem prizoru, citatu iz Truffautovega filma *Nevesta je bila v črnem*. Točneje: spotakne se zato, ker gre za obrnjen citat. Če Truffautov film na koncu razkrije skrivnost, se pravi to, da je Jeanne Moreau nevesta, in da je še celo nevesta v črnem, če torej smiselno poveže niz prej povsem nepojasnljivih dejanj, pa prav *Evino* sklepno, Moreaujevsko dejanje zanika in ovrže prej tako lepo tekoče zastavljeno eksistencialno razlago. Racionalne zveze med uvidom, da je v resnici jetnica, in da celo sama gradi celice, in tem, da nato ubije nekoga, ki naj bi bil njen jetnik, ni mogoče najti.

Evin umor je prav tako nepričakovan, presenetljiv in nepojasnljiv kot sklepní prizor omenjenega Godarjevega filma, *Živeti svoje življenje*, ko Nano v šokantno kratki, 30 sekundni zaključni sceni, ob zamenjavi nje za denar, ubijejo. Nikjer prej v filmu ni bila niti nakazana taka možnost razpleta – smrt deluje v tem primeru vse prej kot tragično.

In če se vrnem nazaj k vprašanju čustev: hlad, ki veje iz Eve, ni posledica koncepta, ki bi poskušal prikazati model hladno razumske ženske, tudi ni morebitna nesposobnost glavne igralkice, da bi se tako izražala – gre za preprost uvid/citat, ki iz Francije povzema tezo, ki navsezadnje ni samo filmska, da hladno mestno okolje ni človeku nekaj tujega, zunanjega, pač pa je na delu v njem samem. V človeku samem je na delu tista alphavillovska racionalnost, prav kolikor ni to noben nadomestek za čustvo, pač pa celo njen vzrok, racionalnost, ki pa je celo v samem jedru ni mogoče pojasniti, ki jo obvladuje iracionalen moment, ki je navsezadnje tudi paradoksní vzrok poloma.

In za konec se bom še enkrat izognil začetnemu vprašanju o umestnosti (zapoznelega) novovalovskega prodora na naših tleh, pa čeprav se ne bom spustil prav daleč proč. Gre za dve negotovi pripombi. Prva se retorično sprašuje, zakaj sta dva ključna prizora drugega dela blágo rečeno neuspela. Najprej je tu maratonski telefonski pogovor, očitno izjemno pogumno zastavljen, predvsem zato, ker slišimo samo Evin glas spremljan le z lastnim ehom (tehničnim kiksom), ne pa tudi glasu sogovornika na oni strani žice. A vendar gre samo za še en primer, ko je mogoče razbrati, v čem je jasen in razdelan razlog za prizor, ko je navsezadnje natančno izveden dramaturško upravičen dinamični padec Evinega »monologa«, prizor pa je vseeno mučno prazen in dolgočasen, še posebej na ozadju tik pred tem končane izjemne sekvence s kaznilniškim upravnikom. Potem pa je tu še prav tako razvlečen obisk pri očetu, ki bi moral biti po vseh pravilih spet vsaj soliden, če že ne izjemen, saj vnaša v film presenetljivo ironično distanco, kičasto varianto mestnemu svetu postavljenega nasprotja v obliki zelenja, miru, ptičjega žgolenja, opernih arij, idiličnega sprehajališča in očetovskega zavetja (pri čemer je oče mešanica prijetnega obstranca za debilom), prizor, ki bi moral delovati kot izstopajoča operna scenarija sredi resničnih velemestnih zidov – pa je ta obetajoč nastavek spet posnet okorno in razvlečeno. Nasploh bi se Slaku dalo očitati na trenutke precej okorno kadiranje. V dvogovorih je kamera po pravilu uprta v govorca, kadri se menjujejo izključno na stavčne interpunkcije, vse prevečkrat se že prav boleče čuti prevelika usmerjenost v tisto, kar naj bi bilo v kadru, sekvenci glavno, pri čemer pa seveda pozablja na tisto najvažnejše, detajle.

S tem pa je vsaj nakazana že tudi druga pripomba: po eni strani Jean Paul Belmondo z značilno potezo prsta po ustnicah napotuje naravnost v filmsko poetiko novega vala, pot, ki je bila tudi v tem zapisu eksplicirana s številnimi primeri, po drugi pa filmu spodsava prav tam, kjer je v filmskem jeziku prav ta novi val iznašel izjemne rešitve. A še bolj kot to nihanje moti verjetno prav občutek, da praktično ni filma, pa ne le novovalovskega, ki bi se v *Evi* ne prepoznal vsaj z aluzijo, če že ne s citatom. Rezultat je tako nujno film, ki povezuje v isto štrno naključnega pasanta s psom, cestno dirko z izrivanjem, lokalne štose s Filipičem in Dergancem, operno arijo, kriminalko, slovenski otroški par in črno-belo oblečeno ... (?), ki niha med Jeanne Moreau in Jean Paul Belmondom.

Andrej Drpal

Evino krizno obdobje

Drugi celovečerni film režisreja Francija Slaka z naslovom *Eva* pravzaprav riše natanko tiste vrste krog problematične (sodobne) eksistence, kot ga je udeležil njegov prvi film *Krizno obdobje*. Gre za tiste vrste zlom (sodobnega) človeka, ko so zanj prehojene že vse poti (sodobnega) sveta, preskušene že vse rešitve (ki so se izkazale le za videz in hip ali pa so zgolj produkt hiperindustrializirane in civilizirane družbe ...), tako da se na koncu mora razpreti tisto brezno in praznina, od koder ni več mogoče nazaj v varno zavetje izobilja, iluzij množične kulture, potrošništva, ideologije itn. ...

Ta, ob *Evi* že v drugo prehojena Slakova pot, nam lahko dá misliti, da je režiserjevo stališče do sodobnega sveta izjemno odklonilno in pesimistično, da se ne more zglodovati in sprenevedati ob usodi sodobnega človeka v kakršnihkoli filmsko-izrazno-miselno izpraznjenih matricah in obrazcih, ampak je pot sodobne eksistence lahko samo tako neodjenljivo temna in preprosto tragična v svojih končnih spoznanjih, kjer se človeku neizogibno razodeva samo ena in večno enaka resnica o biti tega sveta ... Zdi se, da tako Slakova ustvarjalna pot kaže najprej, da gre za dovolj reflektivnega ustvarjalca, ki razmerij tega sveta noče (pomodno) šablonizirati, ampak hoče zvesto in dosledno razmišljati in osvetljevati njegovo temno resnico. Nadalje se zdi, da je s Slakom nastopil v slovenskem filmu avtor, ki filma sodobnost v njenih skrajnih konsekvencah, ne da bi se posebej »vračal« v tako ali drugačno slovensko

pozicijo, miselnost, ideologije in mite, in da gre, kajpada skupaj z Robarjem-Dorinom in verjetno še tudi Cigličem za avtorja, ki je v svoji filmski artikulaciji naravnán izrazilo intelektualno in (filmsko-izrazno in metaforično) sodobno. To je zelo očitno vfilmano v obeh Slakovih filmih, njuni filmski artikulaciji, ki je zelo – za slovenski filmski arhiv – sodobna, navezana na sodobni svetovni film, njegovo sintakso in izraz, miselno intenziteto in lucidnost, metaforiko in izhodišča. Rečemo lahko, da je prav s Slakom Slovenski film dobil nove, zelo sodobne in evropske razsežnosti, preraščajoč tradicionalne slovenske travme in blodnje ... *

Kot smo že omenili, je drugi Slakov film *Eva*, po scenariistični predlogi Ane Rajh, film o sodobnem človeku, o ženski, o zgolj privatni eksistenci, ki je ne ulovijo v svoje ikone nobene ideologije, množice trendi splošne zavesti ipd. Gre za žensko, ki se je spričo nekakšne meglene travme iz preteklosti (prometne nesreče moža, svojega vdovstva) umaknila v skrajne meje svojega bitja, kjer ostaja nedostopna in zaprta za zunanji svet, človeško in vsakdanjo družbo, družino ipd. Njena navzočnost v družini, v družbi, v tem svetu je tako rekoč zgolj navidezna, svetu se daje samo v okruških, sama ostaja zaprta, nedostopna, omrtvela, četudi se zdi, da na trenutke, prav iz skrajnih koncev svoje osebe obupno išče stikov, ljubezni, recimo, skrajno vsakdanjih in navadnih človeških relacij ... Evi se tako iz trenutka v trenutku podirajo še zadnje iluzije in pribežališča in varnosti sodobnega človeka, iz trenutka v trenutke je hujska njena stiska, ko spoznava, da je kljub vsemogočni družbi in civilizaciji in potrošnji in vsakršnih relacijah na koncu koncev človek nepreklicno sam, tako rekoč obsojen sam nase in svoj trenutke, ko ga ne morejo več »prikriti« ne ljubezenske izjave, ne družabna igra, ne karkoli drugega. Sodobni človek, prvi Slak, se ne more skriti pred seboj niti v otroške spomine, zvok in zvočno scenerijo otroštva, niti si prikriti svoje praznine s ljubeznijo, ki ta hip je, potem pa ni nič več, niti si je ne more zabrisati z navzočnostjo otrok, ki vendarle živijo svoje življenje in bodo naslednji hip odšli ... Nič ni ostalo več *Evi*, kar bi jo še za trenutek utegnili prevarati o smislu (njene) bivanja, edino kar ostaja je (tako kot je »osmisli« svoje plahutajoče življenje v filmu *Au Bout du Souffle* J.-L. Godarda Belmondo) absurda, hipna človeška domislica, ki lahko preusmeri tok tega življenja ... četudi samo za kratek čas. In na koncu kajpada *Eva* ne more zdržati bremena svojega spoznanja (resnice); namesto, da bi se kot Camusov Sifiz zavedela moči svojega spoznanja (... uničujoče resnice propadejo, ko jih spoznamo ...), ji ostane edinole še samomor. Preveč preprta in zato usodna je bila njena intimna stiska, *Eva* je bila vse preveč zgolj »uniformiran« sodobni delček družbe, da bi zmogla kaj več kot pot, ki sta ji jo zarisala Rajhova in Slak. Tukaj pa se pojavi, kot nejasna, pa vendarle dovolj močna aluzija na širše razumevanje in branje *Evine* intimne in družbene katastrofe, ki je očitno v tem, da se začenja razlog sodobne persone tisti trenutek, ko le-ta izstopi iz vsakdanjih in pogojnorefleksnih matric sodobnega civilizacijskega diktata, najbolj togih okvirov, ki jih zarišuje sodobna konstelacija sveta, kljub njeni navidezni osvobajajoči funkciji ...

Slak filma *Evo* katastrofo dovolj domiselno, film se dogaja v »izpraznjenosti« vsakega smisla kot zaporedje praznin, ambientov, ki jih nikakor ne more zapolniti *Evina* navzočnost in bivanje, dogaja se kot »potovanje« v junakinjin konec, ki ga ne more preprečiti pravzaprav nič več. To »potovanje« v Slakovem filmu je mora konca, neizprosno se bližajočega, ki ga ne zmorejo in niti ga nočejo prekinjati ne te ne drugačne epizode, navno vtikane v kontekst filma, kot se to dogaja sicer ...

To je potemtakem prazen film, kajti praznina, ki pogoltno junakinjo, je resničnost tega sveta, ki ga ne more »retuširati« nobena fikcija in naracija, ne mit in ne romantizirane travme o Slovencih. Slakov film ne prinaša s seboj nobene spozabe nad tem, da gre za film, ne »producira« nobenega »bega pred realnostjo«, pač pa gledalca znova in znova sooča z neizbežno končnostjo stvarnosti in prebivanja ... Ko govorimo o teh Slakovih »revnih« filmskih rešitvah, ki se zdi, sidiijo v tak kontekst, je mogoče reči, da se je pokazal avtorjev dovolj skladen filmski in miselni postopek, četudi kdaj pa kdaj vendarle ne dovolj premišljen in pretehtan, kdaj pa kdaj precej navno in brez potrebnega posluha za celoten kontekst postavljen v film, kar na trenutke deluje moteče in nedomiselnó ... Vendarle pa drži, da je Slak vseeno opravil svoje delo dovolj suvereno in prepričljivo, tudi miselno zavezujoče, ne da bi se prepuščal kompromisom in iluzijam napraviti »slovenski« film. Rečemo lahko, da je *Eva* doslej najbolj »evropski« film, uprizarajoč tisto resnico intime, ki jo očitno doživljamo Slovenci kot del evropske civilizacije, v katero hočeš nočeš kljub vsem odporom in travmam in bajanju in sanjanju stopamo oziroma smo že (pred časom) stopili.

Morda je prav film kot najbolj (nad) nacionalna umetnost to dovolj prepričljivo dokazal, četudi morda tudi zdaj, pri *Evi*, na svojo lastno škodo!?

Peter Milovanovič Jarh

* Temu pojavu in vstopu mlajše generacije v slovenski film bi bilo nemara koristno posvetiti nekaj več razmišljanj, saj je evidentno, da je njihova ustvarjalnost dala slovenskemu filmu zelo širok, evropski miselni kontekst.

V megli dvomov, problemov in alternativ

Pogovor z **Jožetom Ostermanom**, predsednikom ZKO Slovenije in članom IO Predsedstva RK SZDL Slovenije

Ekran:

V zadnjih osmih letih je Ekran posvetil veliko pozornosti kulturno politični, organizacijski in ekonomski situaciji na področju slovenske filmske proizvodnje in (nekoliko manj) tudi igranemu programu na TV. Bile so tudi številne razprave (zlasti ob znani Vibini krizi) tako v DSFD, v sredstvih javnega obveščanja in v DPO (npr. v SZDL). Toda zdi se, da se iz leta v leto vrste iste ugotovitve, bolj ali manj istih ljudi, stvari pa se vendarle ne premaknejo z mrtve točke... Kje so po vašem mnenju vzroki za to?

Osterman:

To, da se stvari malone ne premaknejo z neke določene točke, lahko jo navezadnje imenujete tudi mrtva točka, ne drži zgolj za slovensko filmsko proizvodnjo oz. kinematografijo, marveč za organiziranost večine kulturnih dejavnosti nasploh. Sam menim, da gre tudi pri tem vprašanju za krizo institucionalnosti, pri filmski proizvodnji morda s to razliko, da se problemi kažejo precej bolj radikalno, tudi v podobi resnih dejavnostnih kriz, že kar precej dolgo. Po mojem mnenju je temu vzrok tudi to, da je slovenski filmski proizvajalec Viba film tako rekoč edini nosilec slovenskega filmskega programa, posneti film pa je seveda tarča mnogo večjega števila gledalcev, kot se dogaja kateremukoli drugemu umetniškemu produktu v Sloveniji, z izjemo televizijske drame seveda. Zraven sodi še to, da je film vsaj na videz med dražjimi umetnostnimi zvrstmi (sam menim, da to glede na njegove učinke oz. dostopnost že dolgo ni več res), kar je na Slovenskem seveda še posebej pomembno. Ko vse te ugotovitve spletemo v nekoliko bolj povezano celoto, lahko ugotovimo, da je filmska proizvodnja še znatno bolj podrejena različnim subjektivnim mnenjem in govoricam kot druge umetniške zvrsti, da pa je v vsem svojem povojnem obstoju oblikoval svojo organiziranost na istih temeljih kot ostali in zato od njih ni kaj bistveno različna. Vprašanje o organizacijskih slabostih Viba filma oz. filmske slovenske produkcije nasploh je torej

vprašanje o organizacijskih pomanjkljivostih vseh kulturnih dejavnosti v Sloveniji in rešitev je odvisna od tega, kako bomo te pomanjkljivosti urejali na vsej fronti. Poudariti moram, da čisto nič ne verjamem v možnost, da lahko radikalno drugače in tudi uspešno uredimo samo eno področje umetniškega ustvarjanja in reprodukcije, to je filmsko, ki je poleg vsega še tako usodno povezano z drugimi, če ne bomo enako radikalno (in uspešno) uredili tudi vsega, kar je s filmom v najtesnejši zvezi, to so pa najmanj vse druge scenske dejavnosti. Ugotovitve so že nekaj let resnično iste, enako pa ugotavljamo za ostala področja umetniške dejavnosti: prevladujoča institucionalna organiziranost ne dopušča več realizacije svežih ustvarjalnih spodbud, umetniško produkcijo tudi zaradi objektivnih razlogov podreja socialnim in sindikalističnim zahtevam, zaradi česar je tudi brezupno draga in inertna. Na področju filmske produkcije, kjer prevladujejo samostojni filmski delavci, je ta neustreznost še toliko bolj očitna, saj je od sposobnosti in gibčnosti institucije usodno odvisna njihova možnost oz. pravica do dela.

Mislím, da so se v zadnjem času na tem področju vendarle zgodile nekatere pomembne spremembe, nekaj pa se jih bo moralo še zgoditi. Na zakonodajnem področju smo z zakonom o samostojnih kulturnih delavcih vendarle storili prvi korak, z zakonom o kulturnoumetniških dejavnostih pa bomo storili drugega. Pomembno je, da hitreje in uspešneje uveljavimo pravice in s tem tudi spodbude, ki izhajajo iz dela, in to iz kvalitete dela, odločneje pa zavremo privilegije, ki izhajajo iz »pravice do delovnega mesta«, torej samo iz dejstva, da je nekdo zaposlen, pa dela ne opravlja tako, kot bi ga moral. Temu drugemu bo treba posvetiti še veliko pozornosti, ne samo na področju kulture, ampak povsod v združenem delu.

Seveda nisem tako naiven, da bi prezrl, da bodo zaostrene gospodarske razmere bistveno omejile možnosti za hitro in uspešno preobrazbo kulturnih

dejavnosti, torej tudi filmske. Resnično ustvarjanje dohodka na strokovno dogovorjenih temeljih (beri normativih in standardih) in razpolaganje z njim je še dokaj meglena perspektiva; sedanje stanje pa bolj podpira nedelo kot delo, predvsem pa je to zelo ugodno lovišče za ribiče v kalnem, torej za privatizacijo interesov. Nalašč govorim pri tem vprašanju zelo splošno, ker zares zadeva vse kulturne dejavnosti.

Ekran:

Prvo vprašanje je izredno široko in morda res celo splošno. Odgovor bi bilo treba verjetno iskati predvsem v politični odločitvi (ki bi morala izhajati iz pretehtanih strokovnih analiz), kako locirati kinematografijo in iz te lokacije v splošnem nacionalnem kulturnem življenju Slovencev izpeljati tudi organizacijsko shemo te naše domače filmske proizvodnje. Nekaj poskusov in idej je že bilo, vendar vselej ostajamo nekako na pol poti (npr. odnosi Viba-DSFD, ustanavljanje občasnih delovnih skupnosti, kot producentskih skupin itd.).

Osterman:

Nepovezanost reproduktivne kinematografije s proizvodnjo filmov je resnično prav neverjeten absurd, ki ga menda ne pozna nobeno drugo umetnostno področje. Mislím, da se mora ob sedanjem stanju že vsakemu laiku postaviti vprašanje: zakaj in za koga Slovenci sploh delamo filme? Marsikdo bi me pri tem zavrnil, češ da mora vsaka nacionalna kultura imeti tudi svojo filmsko proizvodnjo, vendarle je taka argumentacija vendarle preveč platonična. Toliko bolj kislá pa je ugotovitev, da se taka usmeritev v Vibini umetniški praksi kaže dokaj razločno. Komu, razen arhivu, lahko kaj pomenijo nekateri filmi, ki so bili posneti na tak način in s takim umetniškim prijemom, da bi jih že ob programskem sklepanju morali izvreči, če bi hoteli res govoriti o resnem nacionalnem filmskem programu? Ne vem, če se je splačalo snemati *Desetega brata* zgolj zaradi Krjavljeve epizode, ko pa ob



»Komu (z izjemo arhivov) lahko kaj pomenijo filmi, ki so bili posneti na tak način in s takim umetniškim prijemom, da bi jih morali izvreči, že ob programskem sklepanju, če bi hoteli res govoriti o resnem nacionalnem filmskem programu?«

tem gledalci gledamo film, ki ni niti ekkanizirani Deseti brat niti na novo, umetniško polnokrvno interpretirana zgodba po motivih Jurčičevega romana, marveč pokvečena, morbidna farsa? Se je splašalo iti v realizacijo Eve zgolj zato, da bi dali možnost snemanja mlademu režiserju, ki je bil prvič očitno veliko bolj pripravljen na svoj projekt? V prihodnosti bo moral Vibi programski svet v tesni relaciji s potencialnimi uporabniki ali pa s tehtnim razmislekom o podpiranju filmskega eksperimenta, še bolj tehtno razsojati o namenu filma. Dobro se zavedam, kako delikatno in varljivo je presojanje na podlagi snemalnih knjig ali scenarijev, vendarle je bilo spornih programskih odločitev v dosedanji Vibini produkciji vsako leto vendarle preveč. Mislim, da tako ne »kiksajo« niti Srbi niti Hrvati, čeprav naj bi številčno manjša proizvodnja programske odgovornost samo še zaostri.

Nekaj možnih rešitev ste navedli že sami. Osebnostno verjamem v produkcijske skupine prav zaradi dejstva, da je projekt predmet neposrednega materialnega interesa vsega produkcijskega teama, ob tem pa so produkcijske skupine dovolj fleksibilna združba na podlagi jasne umetniške afinitete in že izkazanega kvalitetnega dela.

Nekoliko težje si zamišljam neposredno, nekoliko dolgoročneje dogovarjanje ali pa kar sovlaganje slovenske kinematografske mreže v filmsko produkcijo, zlasti ob upoštevanju dejstva, da pomembnejšo akumulacijo izkazuje le nekaj kinematografskih podjetij, ki bi jih lahko presteli na prste ene roke. Prepričan pa sem, da bi tudi tako letno posneli kakšno gledalsko uspešnico, ki bi počasi zagotovila tudi kaj več in kaj boljsega. Sicer pa sem prepričan, da bo kinematografijo samo zase treba najprej kot delovno področje organizacijsko povezati in materialno, zlasti pa programsko okrepiti. Pravzaprav je še najbolj jasno kako vključiti distributorja; njegov interes je povezan s produkcijo in reprodukcijo in v tem smislu ga je treba dohodkovno tudi vključevati.

Ekran:

Ali morda ne bi bilo dobro na določen način legalizirati že obstoječe stanje, ko Viba že dolgo ni več edini slovenski producent (TV, Unikal itn.), ter razmisljati o možnosti ustvarjanja »konkurenčnih« proizvodnih organizacij, kar bi morda pripeljalo k pocenitvi in večji kvaliteti realiziranih programov, tako umetniških kot namenskih?

Gre namreč za vprašanje podvajanja kapacitet in pogosto tudi izigravanje ter lovljenje v kalnem tako kar zadeva družbenoekonomske odnose kot izkoristek ter seveda dohodek »neposrednih proizvajalcev«, tj. v največji meri t. i. samostojnih filmskih delavcev.

Osterman:

O tem vprašanju se mnogo razmišlja, pri tem pa so si sodbe izredno različne. Sam menim, da izhodišče za opredeljevanje ne more biti dosedanja šibka programska in delovna praksa Vibe filma, marveč Viba kot podlaga slovenske filmske proizvodnje, torej zlasti kot servis, tehnična in deloma tudi kadrovska baza. Tako stališče se mi zdi še pomembnejše prav zaradi časov, v katerih živimo in v katerih je treba zastavljati kar največje izkoriščanje vseh kapacitet, v katere so bila vložena družbena sredstva. In taka Viba seveda je.

Razumljivo je, da družbena usmeritev na Vibo film v nobenem smislu ne bi mogla biti nekakšna potuha tej organizaciji, da bi zato lahko živela le na podlagi svobodne menjave dela prek Kulturne skupnosti Slovenije, kot je to zvečine delala do zdaj. Po mojih izkušnjah so storitve, ki jih lahko ponuja Viba film drugim (oz. tujim) ponudnikom, po ceni in kvaliteti lahko zelo konkurenčne, ne toliko zaradi neke izjemne produktivnosti Vibe, kolikor zaradi različnih osnov vrednotenja filmskega dela v tujini oz. izredno nizke vrednosti dinarja nasproti konvertibilnim valutam. Prav tukaj si bo Viba morala poiskati, veliko ambicioznejše kot do zdaj, večji kos kruha. Le to bo lahko tudi pocenilo njene storitve, saj se bo visok delež stalnih stroškov lahko porazdelil na več enot.

Nikar me ne razumite, da absolutno zavračam skupine oz. organizirane oblike, ki se pojavljajo ob Vibi. Skeptičen sem do njih zlasti zato, ker gre v večini primerov za skupine, ki posredno ali neposredno izkoriščajo osnovna sredstva in delovni status, pridobljen z družbenimi sredstvi, za ljudi, ki često to opravljajo ob svojem rednem delovnem razmerju (kako potem delajo za osebni dohodek?) kot popoldanski »fušarji«. Dobršen del razlike v ceni zatorej izhaja od tod. Vem, da tako ni ravno povsod, vendar obenem tudi vem, da včasih jedra teh skupin sestavljajo ljudje iz Vibe in TV.

Če sklenem ta del: Viba naj se bolj kot do zdaj preobrazi tudi v servis, prostor za omogočanje dela ustvarjalcev, ki bodo lahko za sredstva neposredno kandidirali v Kulturni skupnosti Slovenije, za izvedbo pa se bodo dogovorili prek Vibe. Dokler bomo Slovenci imeli za produkcijo take finančne možnosti, kot jih imamo, je to edina možnost smotnega izkoriščanja tega, kar smo skupaj vlagali.

Ekran:

Monopolni položaj Viba filma objektivno zavira svobodnejši, bolj kreativen in predvsem cenejši način proizvajanja kratkometražnih in dolgometražnih filmov. Taka praksa dejansko »ubija« ustvarjalno potenco, v slovenski filmski produkciji in t. i. svobodna menjava dela je dejansko videti kot potuha tistim, ki so se uspeli v Vibi redno zaposliti, kajti ljudje, ki so dejanski nosilci produkcije (scenaristi, režiserji, snemalci itn.) so v največjem številu pahnjeni v »svobodni poklic« in so do Viba filma dejansko v mezdnem odnosu.

Osterman

Res je, Viba taka, kot je zdaj, spodbuja te negativne trende. Sicer pa sem na vprašanje v bistvu že odgovoril, poudaril pa bi tole: zakon o samostojnih kulturnih delavcih zagotavlja v načelu enak družbenoekonomski položaj »samostojnikom« in delavcem v združenem delu; mislim, da so zato bolj kot kdajkoli odprte možnosti za

ustanavljanje stalnih delovnih skupnosti dramaturgov, režiserjev, scenografov in drugih avtorskih profilov, ki se povezujejo v filmski proizvodnji. Menim, da bi v realizaciji teh delovnih skupnosti morali zagotoviti, da bi delavci v teh skupnostih, če kvalitetno delajo, imeli celo boljši položaj kot delavci v institucijah; ta naj bi se najbolj kazal ravno v dejstvu, da bodo imeli boljše možnosti izbiranja dela, za katerega bodo tudi boljše nagajeni. Mislim namreč, da je tak model organiziranosti za ustvarjalce primernejši od togega institucionalnega in da samo načelo socialne varnosti zares ne bo moglo prevladovati. S tem bi se sedanjemu položaju seveda radikalno spreobrnil – v korist dobrega dela, sem prepričan.

Ekran:

V RK SZDL Slovenije so bila v času Vibe krize pred približno dvema letoma izoblikovana zelo jasna politična stališča in izhodišča, kako naj bi se stvari vendarle premaknile z mrtve točke. Storjenega je bilo malo, v kvalitativnem smislu pa skoraj nič. Ali je mogoče ugotoviti vzrok in odgovornost za to?

Osterman:

Reševanje vseh dosedanjih »kriz« na kulturnem področju, morda pa še bolj na filmskem področju, je bilo res predvsem gasilsko; menim, da navadno niti poskušali nismo uresničevati tistega dela sanacijskih naporov, ki bi zahtevali dober premislek o ustreznosti programske, organizacijske in kadrovske strukture v neki organizaciji. Žal se je tudi »reševanje« Vibe pred dvema letoma skoncentriralo okoli tega, da smo lovili denar za pokritje primanjkljaja in iskali novega direktorja, nato pa je vse potihnilo.

Mislim, da je svet za kulturo pri RK SZDL nasplošje sprejel veliko zelo dobrih, tudi radikalnih stališč o različnih vprašanih kulturnih dejavnosti, ki pa jih večinoma, tako kot stališča o problematiki filmske dejavnosti, nismo uresničevali. Vprašanje odgovornosti je seveda »frontno«, morda včasih tudi metodološko. Metodološko morda tem sklepom prevečkrat manjkajo akcijski načrti s konkretnimi nosilci in roki, še večkrat pa je vzrok to, da vsi dejavniki dostikrat kar pozabijo na dogovorjene sklepe in jih niti ne začno izvajati. Mislim, da bo treba v okviru sveta za kulturo preiti tudi na preverjanje izvajanja sklepov. Če se torej v naslednjih letih ne bo nič spremenilo, bo to tudi moja osebna odgovornost.

Ekran:

Ekran je že leta in leta razvijal idejo o »združenem slovenski kinematografiji« kot enotnem organizmu proizvodnje, distribucije in predvajske mreže. Kljub nekaterim poskusom v praksi in kljub načelnemu strinjanju vseh prizadetih ta ideja ni dala tako rekoč nobenih rezultatov. Vsakdo še vedno vztraja za svojim plotom, ne da bi se zavedal, da je ozkosrčno varovanje svojih parcialnih interesov kratkoročna in sebična politika, ki se izmika projekciji vizije

o enotni nacionalni filmski kulturi kot sestavini celotne kulture naroda.

Osterman:

Ekranu po mojem mnenju res moramo priznati, da je bil eden najuspešnejših pobudnikov, da ne rečem kar »izterjevalcev« doslednejšega povezovanja sil na filmskem področju. Mislim, da je bila napaka, da ta razmišljanja niso bolj odmevala, denimo, v okvirih odbora za kinematografijo KSS oz. v KSS nasplošje, pa tudi sicer se mi zdi, da bi morda Ekran tu pa tam stvari zlasti v soočanju z distributerjem in reproduktivno kinematografijo lahko celo bolj »jezno« zagrabil, predvsem pa morda prišel še malo dlje od razmeroma splošnih razmišljanj. Poudariti namreč velja, da je krog, zbran okrog Ekranu, vendarle po svoji strokovni usposobljenosti pomemben del filmskih delavcev, Ekran sam pa po svoji teži, kot asociacija strokovnjakov in kritikov, tudi subjekt, ki lahko zelo odločno in argumentirano postavlja tudi družbene zahteve. Razkrinkavanje privatističnih, ozkih grupaških interesov in rahljanje plotov, o katerih me sprašujete, je torej tudi vaša pomembna naloga. Sicer pa sem tudi jaz sam eden tistih, ki se z idejo o združenih slovenski kinematografiji strinja.

Ekran:

Leto dni si bil odgovorni urednik kulturnoumetniškega programa ljubljanske televizije. To je sicer kratko obdobje, pa vendarle dovolj dolgo, da bi lahko ocenil položaj televizije kot kulturnega medija v okviru drugih kulturnih dejavnosti oz. naloge, ki jih bo v zvezi s TV morala opraviti kulturna politika?

Osterman:

Zdi se mi, da nisem bil kaj prida uspešen urednik, pa temu nisem kriv izključno sam. Televizija, zlasti njen kulturnoumetniški del, se v tem trenutku enako kot večina drugih dejavnosti spopada z izredno težkim materialnim položajem, pa tudi kadrovske ni več dovolj sveža in ustvarjalno ambiciozna. Zame je bilo nenavadno, kako naglo se zato človek izčrpa v naporni kombinaciji kratkoročnih, čisto kulturno informativnih odločitev in dolgoročnih, zahtevnih odločitev o igranih, pa tudi mladinskih in glasbenih projektih, in kako malo lahko prav zavoljo tega vplivaš na njihovo usodo in kakovost. V tem trenutku je prišla naša televizija po mojem mnenju na minimum lastnega kulturnega programa, zlasti zavoljo materialnega položaja, in mislim, da bi si morala vsa kulturna fronta resno prizadevati, da se tak položaj kljub neugodnemu času zelo hitro spremeni. Tukaj mislim na nekatere oblike sodelovanja in povezovanja scenskih dejavnosti, ki bi del programa lahko uspešno reorientirale tudi za potrebe televizije – ne le za televizijske prenose, namreč za kreacijo izvirnih televizijskih projektov. Moja ideja je zahtevna, saj gre v bistvu za spremembo strukture kulturnih programov.

Ekran:

Kadrovska problematika na tem področju se kaže kot eno ključnih strateških vprašanj. Problemi se kažejo na eni strani tako pri AGRFT kot pri »uporabnikih«, ki očitno nimajo prave vizije, včasih pa se zdi, da tudi volje ne, da bi na podlagi vsaj srednjeročne projekcije razvoja in planiranja potreb artikulari svoje zahteve do šole; šola pa živi po logiki inercije, za kar vse plačujejo davek navsezadnje edinole uporabniki te produkcije (kot obiskovalci kinematografskih predstav ali kot gledalci naših tv programov.)

Osterman:

Prav imate, ko ugotavljate, da je važen strateški del izjemno neurejen, kar zna biti kmalu usodno. Za zdaj se nam ni posrečilo urediti niti tega, da bi TV Ljubljana kot pomemben uporabnik kadrov z AGFRT pristopila k posebni izobraževalni skupnosti za kulturo, pa tudi večina drugih osnov je tukaj zares slabih. Nismo si enotni, kje bo treba bolj upoštevati nacionalni vidik vsakršnega izobraževanja kadrov za kulturo (zagotovo ni vseeno, po kakšnih tradicijah oz. ideoloških temeljih se šolajo kadri, katerih znanje ni le obrt!), še posebej nespretni pa smo v vzgajanju profilov, ki bi filmsko dejavnost lahko tudi v poslovnem smislu povzdignili na bistveno drugačen nivo, kot je sedanj. Bojim se, da je v tem materialno zaostrenem času delovanje uporabnikov zares preveč uglaseno na defenzivno in egoistično geslo: kako preživeti in da pragmatične usmeritve, ki izhajajo od tod, niso sposobne vključevati nikakršnih razvojnih vizij. Cena takega ravnanja bo hudo visoka, če ne bomo česa storili.

Ekran:

TV je poseben problem. Sodelovanje med TV in Vibo ter seveda vsemi ostalimi dejavniki (gledališča, samostojni kulturni delavci najrazličnejših strok itn.) je zlasti ob projektu Dražgoška bitka padlo na izpitu. Ali gre zgolj za organizacijsko nesposobnost posameznikov ali pa gre za vprašanje institucionalne in sistemske (ne)organiziranosti celotnega področja.

Osterman:

Mislim, da je televizija poseben problem tudi zaradi velikega pomena, ki ga ima kot najvplivnejši in najodmevnejši posredovalec bodisi svojih izvirnih ali pa prevzetih kulturnih programov, manj pa zavoljo svojih povezav s sorodnimi zvrstmi, kjer ni nič boljša niti slabša od drugih. To poudarjam zavoljo nekaterih poenostavljanj, ki se v slovenskem prostoru dogajajo, kadar nanese beseda na ta medij, ki kljub precej očitno in široko uveljavljeni skepsi celo omalovaževanju (poglejte samo retrospektivo razmišljanj o televiziji kot mediju v slavnostni Ekranovi številki) zasluži večjo, zlasti strokovno pozornost, hkrati pa mu velja priznati številne specifike, ki ga kot kulturno umetniško zvrst vendarle pomembno ločijo od ostalih. Sam celo mislim, da si Slovenci še zmeraj nis-

mo na jasnem, kaj početi s televizijo kot kulturnim medijem; jasno kulturno politiko bomo opredelili šele tedaj, ko bomo televizijo obravnavali in o njej odločali kot o avtonomni, umetniški dejavnosti, ne jo pa kar naprej programsko in finančno pehali kot golega posrednika v najvulgarnjšo odvisnost od ostalih umetniških dejavnosti. Seveda pa te opredelivne televiziji ne odvzamejo dolžnosti in nujnosti, da sodeluje zlasti s filmom (kot najbližjo medijsko obliko) in s scenskimi dejavnostmi. Mislim, da to sodelovanje še ni dobilo dovolj kvalitetnih oblik, tudi zaradi institucionalnih togosti, zlasti pa zavoljo dosedaj prevladujočih mezdnih odnosov, da pa stvari vendarle počasi napredujejo. Uspešno snemanje nadaljevanke *Strici so mi povedali*, ne dosti manj zahtevne od projekta *Dražgoške bitke*, vpliva nov optimizem na tem področju, hkrati pa govori o tem, da je bil polom *Dražgoške bitke* predvsem polom stroke in organizacije, ne pa podružbljanja projekta. Ker se trenutno ukvarjam prav s tem vprašanjem, je tako moje stališče krepko argumentirano.

Takoj seveda velja dodati, da to, da so bili *Strici* uspešno posneti, samo po sebi nič ne pove o kvaliteti povezovanja TV, Vibe in gledališč. Sodelovanje je teklo še na starih temeljih, honorarni odnosi na podlagi »najemništva« še zmerom prevladujejo, tako da je model seveda še zelo deleč od resničnega združevanja dela in sredstev med TV, Vibo in gledališči. Resnično združevanje bo omogočila šele usklajena politika vrednotenja dela filmskih in televizijskih delavcev in drugih avtorjev pri projektu. Položaj je danes pač tak, da so povračila za delo pri filmu tudi nekajkrat večja od povračil za enako ali podobno delo pri televiziji, v podobnih okvirih pa se gibljejo tudi razlike pri igralskih honorarjih. V nekaterih stvareh je treba začeti, kot kaže tako rekoč na začetku, končna vizija pa bi bila verjetno res združevanje filmske baze televizije in Vibe v eno organizacijo, široko odprto za delo bodisi za potrebe TV, bodisi združene slovenske kinematografije.

Ekran:
ZKOS, katere predsednik si, je neposredno vključena v našo kinematografsko mrežo, saj je v upravljanju občinskih zvez ZKOS še vedno lepo število kinematografov v SRS. Kako gledaš in ocenjuješ programsko politiko ne le v tem, temveč na sploh v naših kinematografih, in kaj bi bilo vendarle mogoče storiti, da bi se stanje spremenilo?

Osterman:
Na seji predsedstva ZKOS v juniju 1983 nameravamo obravnavati prav problematiko filmske dejavnosti, ki je v domeni naše zveze. Eno od vprašanj bo tako tudi programska politika kinematografov, ki jih upravljajo naša društva in s katero seveda še zdaleč ne moremo biti zadovoljni. Tudi organizacijsko smo glede tega opravili malo; na programski skupščini pred

dobrim letom dni smo govorili o združenju takih kinematografov kot o prvi potezi, s katero bi lahko bolj vplivali na program. Združenja še danes ni – predvsem zaradi naše lastne neprizadevnosti. Seveda se ni dovolj posipati le s pepelom; upam, da bomo na seji predsedstva rekli kaj tudi o odgovornosti za to neprizadevnost.

Seveda je programska politika »naših« kinematografov usodno povezana s programsko politiko drugih slovenskih kinematografov. Nekaj smo glede tega njihovim vodjem (in morda še kakšnemu drugemu) vendarle nudili. V Kulturnem poročevalcu redno objavljamo listo priporočenih filmov z vsemi podatki, kje si jih je moči izposoditi, že dve leti pa izhajajo filmski listi s kritičnimi uvodi k posameznim filmom. Zaželenega učinka še nimajo, vendar pa je opaziti veliko zanimanje zanje predvsem tam, kjer so uvedli filmska gledališča; teh je zdaj že kar precej. Nekaj se torej premika, vendar za moj okus prepočasi.

Ekran:
ZKOS je pomemben subjekt v oblikovanju koncepta in programa filmske vzgoje na vseh ravneh od vrta do fakultete. Še zlasti pomembna je njena vloga, ko gre za »vzgojo vzgojiteljev«, kar je ključno strateško vprašanje. Kako ocenjuješ dosedanje delo in rezultate in kakšna je tvoja vizija, kar zadeva naloge ZKOS, pa seveda tudi ostalih subjektov, ki naj bi v prihodnje odigrali svojo vlogo v tem procesu?

Osterman:
Mislim, da je ZKOS dlje kot pri programski politiki prišla na področju filmske vzgoje, še zlasti, od kar je filmska vzgoja postala del usmerjenega izobraževanja. Združenje filmsko-vzgojnih delavcev dela presenetljivo ambiciozno in prepričan sem, da je prav ta združba najmočnejše orodje za napredek vsega, kar se v slovenskem filmu dogaja. Težave so sicer še zelo velike, slabosti tudi v naših vrstah zelo očitne: ugotavljamo, da naša lastna mreža občinskih ZKO filmskovzgojnega dela ponekod ne vključuje, kar pač vso prednost daje tradicionalnim ljubiteljskim delovnim oblikam, znane so neprestane, v zadnjem času ker izjemne težave z nabavo opreme, financiranje je vse preveč odvisno od osebnih afinitet, veliko je različnih festivalov in manifestacij, manj pa strokovnega, kontinuiranega dela (to zadnje velja bolj za Foto-kino zvezo) in podobno. Menim, da so tudi sile preveč razdrobljene, da mora povezava med ZKO in Foto-kino zvezo postati še tesnejša, predvsem pa bi moral vpliv organiziranih sil, ki so v teh organizacijah, neusmiljeno prerasti sedanjo kinematografsko prakso in odločilno vplivati tudi na to področje. O neprofesionalni produkciji velja reči zlasti to, da je zaledje potencialnih nosilcev nacionalne produkcije in da ji je treba s tega stališča ponuditi veliko več, kot ji dajemo zdaj.

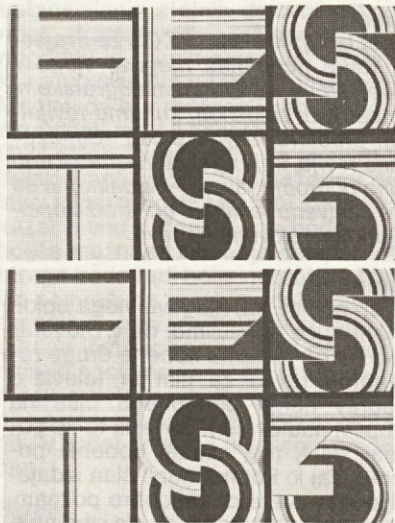
Ekran:
Ekran izhaja v okviru ZKOS že dvajset let. Kako ocenjuješ njegovo vlogo v slovenskem, ne le kinematografskem, temveč tudi splošnem kulturno revijalnem prostoru, saj je poleg »Sinteze« edina revija, ki je specializirana za eno samo področje (avdio – vizualno) in se torej bistveno razlikuje od »tradicionalnega« tipa slovenskih revij.

Osterman:
Ekran cenim, saj njegova vloga sploh ni lahka, če pomislimo, da v Sloveniji tako rekoč nimamo nobene druge relevantne revije za film in televizijo (čeprav nekaj podobnega piše na Stopovi naslovnici). Seveda to ne pomeni, da k njej nimam nobenih pripomb, saj jo kot nekdanji član izdajateljskega sveta dokaj dobro poznam. (navadno posledica tega, da izhajanje še zmeraj ni redno), tu pa tam bi lahko nekatere stvari obravnavali bolj poljudno; to, da je v njej bolj malo dialoga, pa verjetno ni krivda uredništva. Vsekakor je dobrih strani precej več od slabosti.

Ekran:
Stara dilema zlasti v zvezi z Ekranom je, kako po eni strani razvijati stroko (zlasti teoretično), po drugi strani pa usklajevati potrebe »uporabnikov« s parcialnimi interesi (npr. programerje v kinematografih, filmske pedagoge, ljubitelje, profesionalce itn.). Urednikom je jasno, da so kompromisi, strpnost in demokratičnost v vsem nujni, četudi prihaja do občasnih konfliktov in oscilacij, po drugi strani pa nočejo podlegati »populizmu« na račun kvalitete.

Osterman:
Strinjam se s takimi usmeritvami uredništva. Omenil bi še očitek, ki se ves čas pojavlja, ne le pri Ekranu, ampak še pri marsikateri reviji: zaprtost oziroma preozek krog sodelujočih. Ne trdim, da je pri Ekranu to vprašanje izrazito poudarjeno, vendar pa opažam, da krog, ki piše, morda premalo zavzeto privablja mlade, ki vendarle so. Pred sedmimi leti, ko je Ekran v roke prevzela sedanja generacija, tedaj zares mlada, so bila razmerja v redu, zato mislim, da je stalna skrb za razvijanje mlade filmske kritike izredno pomembna naloga, da se Ekran kar naenkrat res ne bi znašel osamljen.

Mislim, da je prav tudi to, da Ekran včasih tudi prestopi meje revije in nastopa kot posrednik ali animator slovenske filmske kulture v zamejstvu ali v tujini. Ne gre zgolj za ugled, ki si ga revija tako nedvomno pridobiva, ampak za neposredno potrditev nekega ustvarjalnega kroga, ki je sposoben kvalitetno in strokovno predstaviti slovenski film ne le v nekritično afirmativnem smislu, ampak z vsemi kritičnimi pogledi, in torej tudi z realnim občutkom, kaj ta naša filmska kultura v svetu pomeni in na kakšnem nivoju smo glede na druge narode. Stik s svetom je zato dobra opora v nadaljnjih iskanjih predvsem nam samim. pogovarjal se je **Sašo Schrott**

festivali **FEST '83**

Na spodnji stopnici velikih ambicij

od 4. do 11. februarja 1983

Viktor Konjar

Konstatacija

Naš Fest je bil tudi tokrat, v trinajstem letu svoje navzočnosti na jugoslovanskih vzporednikih, deležen raznoterih sodb o tem, kaj je njegova vrednost in kaj njegov pomen. Nekatere teh sodb so mu bile naklonjene, toda nič manj, raje več je bilo odklonilnih. Pesem, ki se v zadnjih nekaj letih vztrajno ponavlja. Njen refren je ves čas enak: Fest zlepa ni več tisto, kar je bil in kar bi moral biti.

Historiat

Na svojem začetku ob začetku 70-ih let je imela zamisel o Festu povsem razvidno fiziognomijo. Fest se je namenil biti »festival festivalov«, se pravi vsakoletni strnjeni prikaz celovečernih igranih filmov, ki so jih v prejšnjem koledarskem letu nagradile ali apostrofirale žirije na uveljavljenih mednarodnih filmskih soočenjih. V tej svoji vlogi naj bi bil priložnost za distancirano vzporejanje in vnovično objektivno presojo.

Kmalu se je pokazalo, da začetni namen ne zadostuje docela. Fest ni želel ostati samo nosilec resumejev, pač pa se je poskušal prebijati do lastnega profila. Ne brez razloga. Če je v svoj spored vključeval samo nagrajenca z velikih svetovnih festivalov, je moral upravičeno prisluhniti prenekateri pripombi glede svojih lastnih kriterijev izbire. Znano in očitno je namreč, da nagrajevalna sita niso vselej objektivna in pravična. Vrsto najvišjih nagrad so že marsikdaj pripisala filmskim delom, ki si takih priznanj objektivno ne zaslužijo, in hkrati izrinila iz konkurence prenekatero delo, ki je bilo, kot se je slejkoprej izkazalo, več kot vredno temeljite kritiške pozornosti. Razlogi za tako ravnanje žirij so različni. Vpletajo se tako merkantilno-poslovni kot ideološko-prestižni interesi posameznih producentov in celotnih nacionalnih kinematografij. Fest, ki se je namenil prikazovati nagrajenca, je kmalu sprevredel, da ima tako opraviti komaj s polovično bero vsega, kar sodi v kategorijo »najboljših filmov sveta«. V želji, da bi kolikor mogoče kompleksno zajel najboljše iz okvira enoletne svetovne filmske proizvodnje, je moral poseči po novi, ustrežnejši formuli, vpeti v simbolično oznako »hrabri novi svet«, katere osnovna podmena si je prizadevala biti suvereno izbiranje filmov po lastni presoji. Vodilni selektor Festa je poslej sam in s pomočjo konsultantov, ki si jih je poiskal in jim zaupal, izbiral vrhunske stvaritve v skladu s svojim prepričanjem – v polnem pomenu besede kot avtor sporeda. Spomin pove, da so bila to najbolj srečna leta festovske ideje in hkrati tudi

najbolj plodna, četudi moramo pridodati: plodna bolj v domačem okviru kot v mednarodnem filmskem dogajanju.*

Vendar Fest sam ni dolgo vztrajal na svoji zahtevni poti. Zahteve, ki si jih je postavil, so po vsej verjetnosti presegle moči organizatorjev, upoštevaje dejanske okoliščine delovanja. Težko si je zamisliti, da bi lahko peščica ljudi več let zapored z enako upornostjo nosila na svojih plečih nehalno breme filmske manifestacije, katere smotri naj bi bili optimalno sledenje svetovni produkciji, njeno kritično vrednotenje in karseda sprotno odbiranje poglavitnih vrednosti. Naloga ni velika samo po fizičnem obsegu, pač pa tudi in predvsem po organizacijsko-tehničnem kontekstu izpeljave, ki se je začela bolj in bolj zapletati. Pri tem je vsaj deloma uplahnil začetni »pionirski« zagon pobudnikov Festa, pojenjala pa je tudi vnema, ki je že na začetku te nove festivalske pobude vodila tuje producente, distributerje in avtorje, da so se na vabila odzivali spontano, radovedno in brez zapletov, sčasoma pa so otopeli in začeli postavljati – marsikdaj težko uresničljive – pogoje.**

Posledice so bile nagle in neizprosne. Fest se je kmalu znašel pod neprodušnim zvonom distributerskih odločitev. Ideja o »hrabrem novem svetu« je poniknila v pesku neiniciativne filmsko-kinematografske poslovnosti, kakršni smo priča na jugoslovanskih tleh. Z njo vred je usahnila tudi ekipa, ki si je Fest omissila. Njena moč in njena funkcija sta se izčrpali. Fest je prenehal biti tisto, kar je hotel postati.

Poskus revitalizacije

Pod grmadami pepela pa so se vendarle začele porajati nove pobude, ki so podajale roko prvobitnim težnjam Festove ideje. Svet Festa na novo imenovan pred približno dvema letoma, je določil sestavo posebne selekcijske komisije, v katero je prišlo petero filmskih poznavalcev, ki jim je bila zaupana priprava repertoarnega izbora za Fest 83. Naročeno jim je bilo, naj najdejo primerno število najboljših in najbolj sporočilno relevantnih filmov, nastalih oziroma predstavljenih na obeh poloblah lani, in sicer kolikor mogoče avtonomno, v skladu s lastnimi merili izbire, neodvisno od zunanjih dejavnikov, med katere še zmerom sodi predvsem distributerski »diktat«.

Od dobrega namena do realizacije je seveda dolga in vijugava pot, ki nujno preobrazila prenekatero namero. Selektorje za Fest 83 so angažirali šele ob izteku lanskega poletja, tako da so v zgodnji jeseni

pripravili »grobi« predlog repertoarja, neke vrste spisek lastnih filmskih želja. Ravnali so se deloma po lastnem poznavanju lani razgrnjenega svetovnega filmskega fonda in deloma – ali celo predvsem – po referencah tuje filmske kritike ali reklame, upoštevaje pri tem, vsaj do neke mere, tudi ponudbo domačih filmskih distributerjev. Mnogih del, ki so jih načrtovali, selektorji sami niso videli. Zaupali so tujim sodbam, ki pa niso vselej zanesljive in ne preverjene. Tako so morali selektorji, skupaj z udeleženci Festa, šele post festum ugotoviti, da so v spored vključili precej del, ki v Festov okvir ne sodijo, hkrati pa prezrli to ali ono izmed del, ki ga te vrste spored ne bi smel pogrešati. Se huje je, da se je moral seznam želja zavoljo objektivnih okoliščin, ki so narekovele tempo, transformirati in zreducirati v seznam dosegljivih možnosti. Nekaterih filmov, ki so jih selektorji izbrali po svojem najboljšem prepričanju in jih želeli prikazati na Festu, tuji producenti ali distributerji v Beograd kratko malo niso hoteli poslati – bodisi zavoljo prednostne predstavitve na tem ali onem izmed drugih velikih (in večjih, a vsekakor pomembnejših) mednarodnih festivalov bodisi zavoljo preziranja beograjske priložnosti kot take.

Program Festa 83

Na sporedu Festa 83 se je po vseh teh Scilah in Karibдах znašlo približno petdeset filmov, o katerih seveda ni mogoče trditi, da vsi brez izjeme sodijo v vrh lanske letne predstavitve.

Najbolj izdatno je bila, že po tradiciji, ki velja za vseh trinajst dosedanjih Festovih »repriz«, zastopana ameriška kinematografija, in sicer kar z dvajsetimi naslovi. Prav v tem »paketu« je bilo največ del, ki bi se jim bila morala festovska selekcija izogniti. Krčenje bi bilo lahko celo skrajno radikalno, kajti dejansko visokih vsebinskih in izraznih vrednosti je v ameriškem filmu bistveno manj, kot poskušata gledalskemu avditoriju sugerirati festovsko število ameriških filmov in delež ameriških barv v okviru celotnega sporeda. Resnično vrednost in pomen smo lahko pripisali le Gavrasovemu *Pogrešanemu* (filmski drami, ki razčlenjuje načine podtalnega sodelovanja ameriške diplomatsko-obveščevalne sestave v zločinski izvedbi cilenskega vojaškega udara zoper demokratski družbeni projekt predsednika Alendeja), Formanovemu filmu *Regtime* (tragično dimenzioniranemu prikazu razmer, ki jih je ustvarjala rasistična nestrpnost ameriške bele večine zoper temno-



Pogrešani, režija Costa Gavras



E. T., režija Steven Spielberg



Predčerašnjim, režija Péter Bacsó

polte na začetku našega stoletja), pa morda še sugestivnim kinematografskim »igračkam«, kot so *E. T.*, *zunajzemeljski*, kabaretno naravnani *Viktor, Viktorija*, melodramatični *Zakaj ste me obsodili na življenje* – in komaj še kaj. Vse drugo iz ameriškega »opusa« je sodilo v nižjo kakovostno kategorijo ali bilo celo daleč pod sprejemljivo festovsko ravni. Trditev, ki sledi, velja pravzaprav za vsa dosedanja festovska leta, ne le za letošnje: ko bi enaka merila, s kakršnimi so v spored pripuščeni mnogi ameriški filmi, veljala tudi za izdelke drugih nacionalnih kinematografij, bi bila repertoarna podoba Festa zanesljivo precej drugačna, kot pa se je uveljavila doslej. V ospredju pozornosti bi se tako s številom svojih del kot z njihovo kakovostno in vsebinsko vrednostjo upravičeno lahko – namesto ameriške – znašla ta ali ona nacionalna kinematografija, ki je potencialno in še posebej s svojo povedno energijo vitalnejša od nje.

Taka je bila na Festu 83 madžarska kinematografija, ki se je predstavila s petimi filmi – vsak izmed njih je bil v bistvu repertoarno nenadomestljiv. Brez škode bi se jih lahko v sporedu zvrstilo še več. Petra Bacsa *Predčerašnjim*, Karolyja Makka *Drugačni pogledi*, Gotharjev *Čas bo obstal*, Gaborjevi *Počeni oboki* in Anna Marte Mesaroseve so filmi, ki se vsi po vrsti z intenzivnim nabojem človeške in družbeno-idejne angažiranosti soočajo s travmami nedavne preteklosti, pete pod oboke krčevitega spopadanja z ideologijo in prakso staliniističnega totalitarizma.

Nobena druga nacionalna kinematografija nam na Festu 83 ni bila tako celostno predstavljena. Res je hkrati, da večina evropskih in neevropskih kinematografij, tudi tistih, ki so se v starejših in novejših desetletjih filmske zgodovine vselej ali vsaj občasno izkazovale s sklenjeno repertoarno podobo in s ciklusi, odločilnimi za smeri in pota svetovnega filma, tako da smo jih po pravici poimenovali »šole«, ta hip, začetku 80-ih let, nima vidnejših ustvarjalnih impulzov, kar velja za francosko, poljsko, češkoslovaško, italijansko, špansko, britansko pa nemara tudi za japonsko, kanadsko, mehiško, brazilsko in druge »velike« kinematografije. Spancev in Svedov, denimo, na Festu 83 sploh ni bilo. Italijani so prikazovali en sam film (*Noč svetega Lovrenca* bratov Taviani), Japonci prav tako (Takabayashijev *Duh tetoviranj*) – in da ne naštevamo naprej: nobena izmed kinematografij, z izjemo ameriške in madžarske, nam ni bila predstavljena v polni luči. Osnovni namen Festa sicer ni prezentacija dosežkov oziroma sklenjenih podob posameznih nacionalnih kinematografij, vendar pa se v tesni zvezi s tem zastavi vprašanje, ali to kljub vsemu ne bi morala postati ena njegovih temeljnih nalog, kar hkrati sodi tudi že k razmisleku na vprašanje: kaj sploh je poglobitni smoter Festa v sedanjih okoliščinah in kakšna bodi njegova programska fiziogomija v prihodnje?

Ni dvoma, da smo na beograjskem »tekočem traku« videli nekaj filmov, ki sodijo med glavne adute lanskoletne svetovne predstavitve. Toda ko jih zapovrstjo naštevamo (Spielbergov *E. T.*, Herzogov *Fitzcarraldo*, Gavrasov *Pogrešani*, Bondarčukovi *Rdeči zvonovi*, Skolimovskega *Delo na črno* Attenboroughov *Gandhi*, Weirovo *Galipolje*, Formanov *Regtime*, Andersonova *Bolnišnica* Britanija, Petersonova *Podmornica*, Annaudov *Boj za ogenj*, Edwardsov *Viktor, Viktorija*, Güneyeva *Pot*, Littinov *Alsino in Kondor*, bratov Taviani *Noč svetega Lovrenca*, Badhamov *Zakaj ste me obsodili na življenje*, Wajdov *Danton* – in



Bolnišnica Britanija, režija Lindsay Anderson

še ta ali oni izmed petdesetih), lahko že na prvi pogled opazimo, da gre za dela zelo različnih sporočilnih in estetskih razsežnosti, za različne žanre in predvsem za različna pojmovanja avtorskega dolga. Nekateri izmed teh »najboljših filmov na svetu« so namenjeni čisti kinematografski zabavi (npr. *Viktor, Viktorija* ali *E. T., zunajzemeljski*), drugi poskušajo učinkovati kot nekakšna oddolžitev nacionalnim in drugim mitom (*Fitzcarraldo, Regtime Kan Asparuh, Noč svetega Lovrenca, Galipolje, Podmornica, Rdeči zvonovi* in pod.), le redka filmska dela s tega seznama pa se z notranjo intenzivnostjo svojih avtorjev soočajo s časom, ki nam ga je živeti: poleg poprej naštetih Madžarov še turško-svicaarska *Pot*, poljsko-britanska *Delo na črno*, francosko-ameriški *Pogrešani* – in že smo skoraj pri koncu relevantnega seznama.***

Iz vsega naštetega, kljub posameznim izjemam, izhaja, da repertoar Festa 83 dejansko ni pokazal kakršnegakoli opaznega ali določljivega vsebinskega jedra. Natančneje povedano: ničesar takega, kar bi lahko označevali kot dominantno značilnost ali poudarjeni trend filmskega ustvarjanja na začetku 80-ih let. Moramo si seveda zastaviti logično vprašanje, ali v celotni filmski produkciji, kakršna že, sploh obstajajo taki ali drugačni nosilni trenji ali poudarki in ali torej lahko govorimo o kakršnikoli »vodilni seriji«, ki bi jo bilo treba in mogoče »pripeljati« na Fest.

Sodeč po obeh zlatih palmah lanskega Cannesa, naj bi bili v vidnem ospredju filmskega snovanja živi, aktualni, angažirani, družbenokritični in politično udarni vidiki razčlenjevanja in sporočanja (*Pot* in *Pogrešani*.) Res je realistično-dokumentarističnega povzemanja sižejev, ki jih zapisuje kronika zdajšnjih dni, v filmskih zgodbah, ki prihajajo iz studiev, relativno več, kot je fabul, obrnjenih v bolj ali manj odmaknjeno preteklost oziroma v sfero imaginarnega in nadrealnega, vendar je del, ki bi bila glede tega obvezujoča in hkrati estetsko nedvoumna (na ravni, kot jo nakazuje zlati palmi Cannesa 82), izredno malo. Večinska zvrst filmske naracije, katere domena so peripetije sedanjega človekovega doživljanja in sedanjih medčloveških razmerij, sodi pretežno v sfero neobvezujoče in doživljajsko marginalne kinematografske zabave. V ospredju avtorsko-producentskega zanimanja so posebne zgodbe in usode, katerih obdelave, se avtorji lotevajo brez kakršnihkoli višjih sporočilnih namenov. V »klepanju« takih fabul prednjačijo, po Festu sodeč, Ameri-

čani s spektakli (*E. T.*), s srhljivkami (*Ljudje mačke, Razred 1984, Dolina smrti, Beli pes*) ter z raznorodnimi psihološko-moralničnimi dramami (*Oficir in gentleman, Ljubljenje, Neurje, Zakaj ste me obsodili na življenje* in pod.) Nekateri teh filmov so mojstrovine filmske obrti in po svoji funkciji izrazito katarzični, drugi spet povsem povprečni kinematografskopotršniški izdelki. Le malokateremu je mogoče pripisati veljavo umetniško tehtnega in prehtanega pričevanja o času in njegovih temeljnih oznakah.

V sporedu Festa 83 je poleg že omenjenih umetniških »adutov«, kot so *Pot, Delo na črno* in *Pogrešani* in vseh pet Madžarov, bilo še nekaj filmov, ki so vsaj poskušali spregovoriti o relevantnih družbenih razmerjih svojega življenjskega prostora, čeprav – iz teh ali onih razlogov – brez naboja suverene in angažirajoče družbene kritike. Taki so bili sovjetski *Vlak je obstal*, argentinski *Cas maščevanja*, vzhodnonemški *Garancija za eno leto*, jugoslovansko-ameriški *Somrak*... do nadaljnega naštevanja pa moramo biti že močno rezervirani.

V bistvu – malo zares vrednega in obvezujočega.

Precej več »trdnih postavk« je spored Festa 83 razkril v domeni kinematografske spektakularnosti te ali one vrste, naj je šlo za evidentne apoteoze posameznih nacionalnih mitov, posnetih na način dramatičnih (zgodovinskih) fresk in opremljenih s posebnimi humanističnimi poslanicami o tragični veličini človekovih prizadevanj (bolgarski *Kan Asparuh*, sovjetski *Rdeči zvonovi*, kubanski *Alsino in Kondor*, britanski *Gandhi*, zahodnonemški *Fitzcarraldo*, avstralski *Galipolje*, francoski *Danton*, ameriška *Conan* in *Regtime*), ali za »zabavne« spektakle v stilu komedij *Viktor, Viktorija* (Edwards) in *Annie* (Huston), satiričnih grotesk tipa *Bolnišnica Britanija* (Anderson), parapsiholoških srhljivk tipa *Ljudje mačke* (Schraeder), kriminalk tipa *Hammet* (Wenders) ali utopičnih thrillerjev tipa *Blade Runner* (Scott).

Največ izpovedno in sporočilno konsekvencnih ter estetsko-izrazno dognanih filmov, prikazanih v sporedu Festa 83, je segalo v čas travmatične preteklosti ob izteku vojne in v letih oziroma desetletjih, ki so ji sledila. Ti filmi so nas – praviloma – pretresli in prepračili. V tej zvezi lahko mimo poljske *Doline Isee* (ki s poetično intenzivnostjo ekranizira spominske reminiscence iz romana nobelovca Czeslawa Milosza) in poetično-dramatične italijanske

študije človeških nravi ob prevratu po zatonu dvajsetletne fašistične vladavine v *Noči svetega Lovrenca* omenimo še českoslovaško socialno dramo izza zgodnjih povojnih dni (*Pomočnik*) ter apostrofiramo vnovič – vseh petero madžarskih filmov: *Predčerašnjim, Drugačni pogledi, Čas bo obstal, Počeni oboki* in *Ana*, ki so, brez izjeme, tragične drame o žrtvah stalinističnega nasilja nad ljudmi in njihovo človeško usodo, razgrnjene pred našimi pogledi bodisi neposredno (sintetično) bodisi v njihovih dolgoročnih doživljajskih in eksistenčnih oziroma eksistencialnih konsekvencah (analitično.)

Na repertoarnem obrobju Festa, čeprav »razglašeni« in glede na svoje estetske razsežnosti kontroverzni, so bili nekateri izrazito avtorsko angažirani projekti (Altmanov *Vrni se, Jimmy Dean* in Fassbinderjeve *Querelle* ter še nekateri), vendar daleč od tega, da bi bili potrdili svojo namembnost in svoje avtorje.

Resume

Spored te in take vrste je bil upravičeno deležen raznoterih kritičnih pripomb. Tega, da je Fest še zmerom »odprto jugoslovansko okno v filmski svet« ter informacija o dogajanjih v filmski umetnosti, sicer nihče ne zanika, zastavljeno pa je odločilno vprašanje o kakovosti, daljnosežnosti in ugledu te festivalске pobude. Ena izmed kritično naravnanih ugotovitev pove, da ni Fest pravzaprav nič drugega kot oblika predpremiernega prikazovanja filmov, ki pridejo prek distributerjev že čez nekaj mesecev v redno kinematografsko »eksploatacijo«. Le malo znamenaj priča o tem, da bi te »predpremiere« kakorkoli prese-gale lokalni, jugoslovanski, če ne kar samo beograjski pomen. Dejanske mednarodne festivalске veljave je v teh okvirih malo – in vse manj.

Dobršen del krivde, da je tako, moramo pripisati okviru financiranja, ki »diktirajo tempo« in določajo tudi vsebinske dosege Festovega programiranja. Če so znašali celotni stroški Festa 83 približno eno storo milijardo dinarjev, so morali kar osem desetih te vsote organizatorji »zaslužiti« sami – s prodajo vstopnic. Samoumevno je, da so težili h karseda izdatni prodaji predstav, kar je od njih (pa tudi od selektorjev) terjalo povsem določen izbor filmov. Sestaviti je kazalo »mikaven« spored, v katerem bo zadostno število razvpitih filmskih »hitov« oziroma »bestsellerjev«, zlasti ameriških, po katerih je pri nas že tako in tako optimalno povpraševanje.

V dialektični povezavi s tem je tudi odnos tujih producentov oziroma distributerjev do beograjske prireditve, ki jo zadnja leta štejejo le za neke vrste jugoslovanski filmski pregled. Večina tej naši manifestaciji ne pripisuje posebnega, vsaj ne prednostnega pomena.

Vse to spodbuja bolj ali manj očitno krizo Festovih repertoarnih možnosti. »Fest nima svoje izpovednosti«, ugotavljajo razčlenjevalci, »v njegovem izboru so filmi z vseh vetrov, različnih žanrov, različne kvalitete, z različnimi estetskimi naboji...« (kar vse priča o razrahljanosti kriterijev). In še, kar je morda celo ključnega pomena: »Fest svetovnemu filmskemu dogajanju vztrajno pritrjuje, namesto da bi težil k njegovemu kritičnemu elaboriranju.« (Navajamo nekaj sodb iz ankete, ki so jo izvedli med udeleženci Festa 83.)

Gre za temeljna vprašanja koncepta te filmske manifestacije.

Tega, da so zvarili nekakšno »mineštro« različnih okusov (brez razvidnega skup-



Pot, režija Yilmaz Güney

nega imenovalca), v kateri je bilo nečesa preveč in drugega premalo, jedro pa je ostalo neizluščeno, so se kreatorji izbora skupaj s kritično naravnanimi udeleženci zavedli šele po izteku letošnjega Festa, v fazi trezne presoje in še posebej ob sočenu s predlogi o tem, kako ravnati v prihodnje, če naj Fest ne bo več neke vrste utopljenec, ki se le s težavo oprijemlje zelenih vej ob bregu vselej deroče reke svetovnega filmskega dogajanja.

Sugestije, možnosti in vizije

Primarno je slej ko prej formuliranje jasnega koncepta. Povsem očitno je, da si moramo nedvoumno odgovoriti na vprašanje, kaj od Festa v zdajšnjih okoliščinah sploh pričakujemo. Tega so se, kot je videti, zavedli tudi njegovi nosilci sami, saj so med udeleženci sprožili anketo na temo: selektor ali selekcijska komisija? – vendar so odgovori prebili razmeroma ozko zastavljene okvire in prerasli v predloge oziroma zahteve po celostnem preoblikovanju festovske fiziognomije.

Odgovori, ki so jih objavljali v Festovem biženu, so zapolnili ves spekter od povsem načelnih do skrajno konkretnih in praktičnih sugestij. Eden izmed zapisovalcev je presodil, da problem izbiranja filmov ni v tem, ali Fest svojo poglavitno nalogo zaupa enemu selektorju ali skupini selektorjev, pač pa v politiki izbire, v tem, kaj od Festa pravzaprav pričakujemo: samo informacijo o dogajanjih v svetovnem filmu ali tudi in predvsem lastno kritično soočene s tem dogajanjem; Fest naj ne bo samo neke vrste povzetek velikih mednarodnih festivalov, pač pa naj teži k oblikovanju lastnega programskega profila. V ta namen bi mu prišlo zelo prav, če bi opustili dosedanja netekmovalni značaj ter ga nadomestili s tekmovalnimi značilnostmi. Eden izmed »avtorjev« anketnih odgovorov je predlagal tekmovalne filme, nagrajenih na različnih mednarodnih festivalih – neke vrste »superfinale« (za najboljši film leta, za najboljšo režijo, za najboljši scenarij, za najboljše vloge in pod.) Sodelovanju v takšnem merjenju sil bi producenti in distributerji nedvomno pripisovali večjo veljavo, kot jo dosedanjemu fakultativnemu prikazovanju.

Seveda pa bi ne smelo ostati samo pri glavnem programu, v katerem bi – po predlogih – sodelovalo po dvajset do trideset filmov, »okronanih« na velikih festivalih prejšnjega leta. Poleg glavnega programa naj bi Fest »promoviral« več paralelnih programov. Različni predlagatelji so v zvezi s tem naštevati različne možnosti.

Ena izmed sugestij govori o »alternativnem programu«, kamor naj bi selektor (ali selektorji) uvrstili filme, ki so bili na mednarodnih filmskih festivalih prezrti in so ostali nenagrajeni, a si pozornost nedvomno zaslužijo; tudi tak motiv bi producente in distributerje privabljal k udeležbi na Festu. Preostali predlogi omenjajo raznotere zamisli o tako imenovanih paralelnih sporedih. Možne bi bile »nove tendence«, smiselni bi bili pregledi posameznih zanimivih nacionalnih kinematografij (česar je bila na Festu 83 deležna madžarska kinematografija); v poštev bi prišli – še posebej, ko gre za filmski festival na jugoslovanskih tleh – kinematografski dosežki neuvrčenih dežel in držav v razvoju, ali pa posamezne filmske vrste, kot so akcijski, znanstveno-fantastični, erotični in podobni žanri.

Več kot enotno se je izoblikovala zahteva, naj izbor filmov za glavni in za alternativne programe opravljajo ljudje z imenom in priimkom, se pravi – z optimalno »dozo« osebnih, avtorskih odgovornosti. Dozdajšnja anonimnost selektorjev – članov selekcijske komisije in z njo povezana ali iz nje izhajajoča nikogaršnja odgovornost sta bili največji kamen spotike. Vsi anketiranci brez izjeme (lahko rečemo tudi – vsi kvalificirani udeleženci Festa 83) so se zavzeli za avtorstvo izbora, ki naj v prihodnje nadomesti »skrivališko« sestavo selekcijske komisije ali celo teles nad njo. Najbolj smotno bi bilo, da bi vsak izmed sporedov (glavnega in alternativnih) imel svojega selektorja – tako bi se izognili monotoniji in uniformnosti izbora. Selektorjem naj bi svet Festa za dobo enega ali dveh let zaupal mandat in jim dal vsa potrebna pooblastila za definitivno izbiro filmov in obenem tudi za definitivno veljavnost njihovih odločitev. Ker pa je mednarodnih in drugih filmskih manifestacij, ki jim mora Fest slediti, če naj opravi svojo funkcijo, preveč za zmogljivosti enega samega človeka, naj bi imel selektor vsakega izmed Festovih sporedov ali sekcij pravico do imenovanja svojih sodelavcev-konsultantov, bodisi iz vrst filmskih kritikov bodisi iz vrst filmskih distributerjev.

Ključnega pomena bi bilo, da bi začeli Festovi selektorji svojo vsakokratno funkcijo za naslednji Fest opravljati neposredno in takoj, ko se izteče prejšnji, in sicer na prizoriščih posameznih mednarodnih festivalov, ki se vrstijo bolj ali manj kontinuirano vse leto; kaže jih »sondirati« sproti, ne šele post festum, v zadnjem nekaj tednih (se pravi: v zadnjem trenutku) pred otvoritvijo Festa. Tako tudi Festovega sporeda

ne bi bilo treba objavljati šele »pet minut pred dvanajsto«, temveč vnaprej, sproti, neposredno po izteku tega ali onega velikega festivala, med katere prištevamo vsakoletni Berlin, Cannes, Moskvo ali Karlove Vary, Locarno, Benetke in druge. Sprotno objavljane selektorjevih predlogov bi med drugim omogočalo tudi sugestije »od strani«, ki bi jih selektor upošteval ali pa tudi ne, vsekakor pa bi mu lahko bile v dobrodošlo pomoč pri tem, ko bi odstranjeval morebitno jalovino ter jo nadomeščal z naslovi, ob katerih ni bil dovolj pozoren in jih je prezrl. Hkrati bi bilo tako mogoče vnaprej opozarjati gledalske potencialne na naše lastne vrednostne poudarke, da bi ne bili – kot doslej – tako skrajno enostransko odvisni od propagandnih efektov tujih producentov in distributerjev pa tudi lastnih filmskih uvoznikov.

Misel sega celo dlje. Izbrane filme bi bilo mogoče, če bi uredili vsa potrebna razmerja, prek naših filmsko-uzobnih organizacij uvažati v Jugoslavijo sproti, jih ustrezno podnaslavljati, jih pripravljati za kvalitetno prikazovanje na naslednjem Festu (kar je bilo tudi letos, kljub vidnim izboljšavam v primerjavi z lanskim in predvsem predlanskim Festom, dokaj polovičarsko) – in se tudi po tej plati izogniti tako nepotrebni naglici kot tudi površnosti, s kakršno imamo na veliko opraviti vsa festovska leta.

Vse to so, čeprav na videz organizacijsko-tehnične zadeve, vendar temeljna vsebinska vprašanja, ki zadevajo zasnovne in fiziognomije Festa, katerega nosilci so pred odločilno nalogo: vnovič, z vso resnostjo si morajo, v imenu vseh, ki nam je tega izziva mar, odgovoriti na začetno vprašanje: kaj hočemo?

Vse kaže, da je odgovor na dlani. Ni ga treba iskati z lučjo. V voz je treba vpreči vse razpoložljive sile. Teh sil, izkušeni in spoznanj, ki bi Jugoslovanom (ne zgolj Beograđancom) omogočali optimalno izvedbo pravega, velikega festivala festivalov in torej smotrnega preseka vseh najboljših filmov sveta, nam kljub vsemu ne manjka.

Opombe:

* Fest je s tako koncipiranim izborom filmov, predstavljanih jugoslovanskemu kulturnemu prostoru, uveljavil zahtevnejša kakovostna merila, kar zadeva vrhno plast filmskega uvoza, ter pripravil jugoslovanske uvoznike do tega, da so začeli svoje izbore vzporejati s Festovimi, prizadevaje si, da bi se naslovi, ki jih bo izbral selektor Festa, znašli tudi na njihovih listah. Začeli so ažurirati svoje odkupe pravic predvajanja, prizadevaje si, da bi Fest »dohiteli« in mu po tej plati parirali.

** Med pogoji je bila tudi zahteva, da mora Jugoslavija (prek tega ali onega svojih filmskih uvoznikov) film, ki naj bi bil prikazan na Festu, tudi kupiti. Samoumevno je, da so začeli organizatorji Festa težiti k temu, da bi večino filmov namesto njih pripeljali v državo po svojih rednih poteh uvozniki, s čimer so se rašili tako organizacijskih kot – predvsem – gmotnih skrbi. Kmalu se je izkazalo, da je najlažja pot usklajevanje Festovega sporeda z izborom, ki so ga že tako in tako opravili uvozniki.

*** Turški avtor Güney je tragično odisejalo svojih junakov, zapornikov, ki med enotedenskim dopustom zaman poskušajo urediti, kar je ostalo neurejenega v njihovih človeških razmerjih in usodah, značilnih za čas in družbenopolitični status svoje dežele, posnel s pomočjo prijateljev, ko je bil sam v ječi, nakar je s posnetim gradivom emigriral v Evropo in film dokončal pod pokroviteljstvom švicarskega producenta... Poljak Skolimovskij se je že pred mnogimi leti odselil iz domovine v Veliko Britanijo in se adaptiral, njegov tokratni film pa vendarle z vso močjo opozarja na novo odprto rano njegovega poljskega rodu: posnel je kalvarijo štirih preostalih Poljakov, ki so se v času vrhunca poljske družbene drame konec leta 1981. znašli v Londonu – praznih rok in s trebuchom za kruhom.

festivali

Pripis k beneški in beograjski filmski manifestaciji

Silvan Furlan



Vrni se v »Five & Dime« Jimmy Dean, režija Robert Altman



Stanje stvari, režija Wim Wenders

Zlati lev in Fest

Zrela gospa srednjih let, kot so poimenovali italijanski kritiki petdeseto izdajo beneškega filmskega festivala, je letos z Zlatim levom nagradila film *Stanje stvari* (Der Stand der Dinge) nemškega režiserja Wima Wendersa. To je sicer prva velika filmska nagrada, ki jo je Wenders, eden izmed osrednjih nosilcev »novega namškega filma«, prejel na kakšnem uglednejšem filmskem festivalu. Le-ta je in bo filmu prav gotovo pripomogla, da bo prestopil prago-ve kinodvoran z oznako »cinéma d'essai«, kjer Wenders domuje kot »kulturi« režiser že skorajda desetletje, in se vsidral v širšo svetovno kinematografsko mrežo. Čeprav je že skorajda leto naokrog, pa še vedno upamo, da bo omenjena nagrada preslepila tudi katerega izmed naših distributerjev, sicer bo ta film, še mnogo bolj »hermetičen« kot pa *Ameriški prijatelj* (edini Wendersov film, ki smo si ga mogli ogledati pri nas v rednem kinematografskem programu), ostal brez domovinskih pravic v našem filmskem prostoru. Upanje je sicer majhno, saj Zlati lev ni prepričal niti Festa, da bi Wendersovo *Stanje stvari* vključil v svoj letošnji izbor. S to opazko vsekakor nočemo prišteti še kakšne črne pike beograjski filmski manifestaciji, do katere dnevno časopisje, revije in drugi javni mediji letos niso bili nič kaj prizanesljivi, temveč le opozoriti, da se vprašanje informiranosti in seznanjenosti jugoslovanskega filmskega gledalca z dogajanjem v svetovni kinematografiji pričanja drugje in ne le enkrat na leto ob Festu. Takrat kritiki in predvsem novinarji poskušajo oprati vse »umazano perilo« naše distributerske in reproduktivne politike in to tako, da vsu krivdo naptijo Festu, kot tistemu centru moči v našem kinematografskem dogajanju, ki bi moral popravljati in celo odpravljati vse tiste napake in zmote, ki se v njem pojavljajo. S tem vsekakor nočemo načelno braniti Festove programske usmeritve, ampak le omeniti, da Fest ne more prevzeti vloge »odrešenika«, ki bi kritiki natančno kazal »razvojne poti« sodobnega filma, ki bi odločilno posegal v distributersko kolesje, ki bi z oznako »prikazan na Festu« polnil blagajne kinematografov, brez slabe vesti, da vabi gledalce v pogrošno zabavo, in ki bi... Fest je bil in še vedno je za mnoge jugoslovanske filmske delavce manifestacija z mitološkim predznakom, Feniks, ki se enkrat na leto vzpne pod nebo, da bi potem prevzeto ali pa cinično govorili, kako je bil lep oziroma grd, »umetniški« ali pa »komercialen«. V njem je vir razpravljanj o vseh slabostih jugoslovanske in svetovne kinematografije, »umovanj«, ki se razvnamejo sicer enkrat na leto, nato pa potonejo v pozabo, da bi bila ob naslednjem prazniku svetovnega filma na naših tleh videti sveža. Med dvema Festoma pa gre vse po starem, tako kot je že leta in leta utečeno. Le malokdaj se namreč kritika vpraša o lastni kritični praksi, distributerji se med Festoma zakopljejo v resnične in izmišljene finančne težave, gledalci pa čez leto mirno gledajo filme, zadovoljni, da je bilo v času Festa izrečeno »veliko« kritičnih besed o naši »filmski politiki«.

Stanje stvari

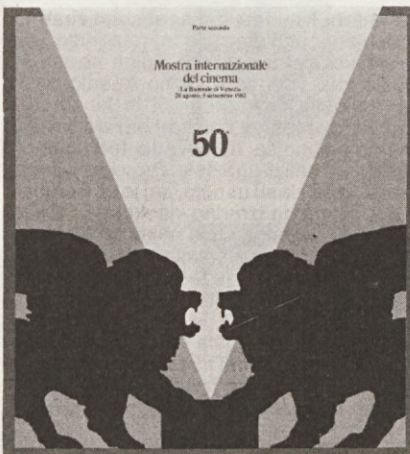
Stanje stvari želi predstaviti stanje stvari v trenutku, ko se zaradi ekonomskih razlogov zaustavi snemanje načrtovanega projekta; predmet nadaljne fikcije postane produkcijski mehanizem, ki je proizvajal prvotno fikcijo. Preprosto, opraviti imamo s filmom v filmu, s fikcijo v fikciji, s podvo-

jitvijo, ki pa svojo realno točko proizvajanja v celoti zamaskira. Ameriška filmska ekipa, ki jo vodi evropski režiser, nekje na portugalski obali snema *remake* Dwanovega filma *Najnevarnejši živi človek* (The Most Dangerous Man Alive, 1961), vendar mora delo prekiniti, ker producent-ska hiša že lep čas ni poslala dogovorjenega denarja. Najprej se v Los Angeles odpravi producent, da bi poizvedel, kje je nastala napaka v poslovanju, in ker tudi od njega ni nobenega glasu, se za njim odpravi še režiser. Med začetkom, ki je v celoti izenačen z »*remakeom*« in odhodom režiserja v Ameriko, med »prepisovanjem« Dwanove zgodbe in zgodbo, ki jo bo zrežirala režiserjeva preiskava v Los Angelesu (iskanje skrivnostno izginulega producenta), pa je prazen prostor – wendersjansko stanje stvari. Stanje stvari kot iluzija realnega dogajanja in trajanja, napolnjeno z morami režiserja, travmatičnimi spomini in nerealiziranimi željami igralck in igralcev, z nostalgичnim obujanjem zlatih hollywoodskih časov, ki si jih priključuje pred oči veteran hollywoodskih kameramanov (igra ga Samuel Fuller), . . . Med te prizore se vpletajo likovno preiščena tihožitja in romantično-fantastične podobe portugalske obale. Gre za stanje stvari, ki želi v gledalcu ustvariti vtis avtentičnosti, neposredne navzočnosti, ki naj bi zakrila razliko med slikovnim odtisom in njegovim realnim predmetom, ter za stanje stvari kot refleksijo o lastnem početju, o delanju filma, ki pa je v obeh primerih sproducirano in fiktivno, saj ga poganja skrita Wendersova manipulacija s sliko in konceptualizirano razmišljanje o filmu. In kot paradoks se v tem svetu brez zgodb in navidezne realne stanja stvari iz roke v roke seli LeMayev roman *Iskalca*, po katerem je John Ford posnel znameniti film z istim imenom, kar pač kot metafora poudarja, da film kot zgodba domuje samo v zgodbah, saj je življenje nekaj povsem drugega, nekaj, kar je tudi s filmom nemogoče ujeti v elementarni obliki. Wenders sam pravi, da »zgodbe obstajajo samo v zgodbah«, kar potrjuje tudi epilog filma *Stanje stvari*. Ko režiser filma v Los Angelesu končno odkrije svojega producenta, ki se skriva pred mafijo, ker je z različnimi manipulacijami oskrboval denar za snemanje filma na Portugalskem, se spustita v maratonski razgovor, ki je parafraza Wendersovega dialoga s Coppola iz časov snemanja *Hammetta*, dialoga med, poenostavljeno, evropskim duhom in ameriškim pragmatizmom. Producent med drugim pravi, da je »ob ljubezenskih zgodbah smrt največja zgodba sveta«. In če to velja za večino ameriških melodram in gangsterskih filmov, velja to precej tudi za evropski film, saj na koncu filma mafija ubije producenta in režiserja, ker je prizor streljanja, tako kot dogajanje po prekinitvi snemanja *remake-a*, snemal s Super 8 mm kamero. Režiserjevo filmanje s Super 8 mm kamero je tako nadomestek: v tkivo *Stanja stvari* vnaša Wendersovo očišče, kar je še posebej razvidno na koncu, saj se film konča z režiserjevo smrtjo. Wendersovo *Stanje stvari* je tako filmski esej o nastajanju zgodbe, ki se spremeni v pravo zgodbo šele takrat, ko se konča, ko režiser kot motor filma umre. Zgodbe so torej samo v zgodbah, v njih je zato vedno nekaj preteklega, nekaj »vonja po smrti«.

James Dean kot figura iz »nič«

Najbrž ni zgolj naključje, da si v katalogu spremnega programa beneškega festivala sledita filma *Vrni se v »Five & Dime« Jimmy Dean, Jimmy Dean* (Come Back to

»Five & Dime« Jimmy Dean, Jimmy Dean) Roberta Altmana in E. T. Stevena Spielberga. Oba se, čeprav s precejšnjimi razlikami v prijemu, Altman bolj komorno, Spielberg pa z uporabo spektakelških in žanrskih, znanstveno-fantastičnih trikov, lotevata nečesa, kar je izmišljeno, legendarno, »mitološko«. Pri Altmanu je podoba legendarnega Jamesa Deana projicirana skozi optiko magične moči, kot je vpisana v zavest petih, šestih žensk, ki so preživele z njim trenutek svojega življenja, prej fiktivnega kot pa resničnega. Kar deluje in poganja njihova življenja naprej (in tako tudi film), je v mit predelana predstava Jamesa Deana, ki se v ženskem »brbljanju« neprestano spreminja, prihaja v konflikte in celo izničuje, da bi se v naslednjem trenutku prikazala v novi luči in še bolj potencirani travmatični razsežnosti. Imaginarni James Dean je tako nadomestilo za vse njihove neuresničene želje, figura iz »nič« , ki ima prav zaradi tega takšno magično moč, saj jo je mogoče poljubno prikrojiti, v skladu s tistim, kar je bilo v realnem cenzurirano. Altmanov film je stvaritev, ki ne pritegne na vsakdanji način, saj je samo variacija ene in iste pripovedi, ki nima začetka in konca in tako ne ponuja snovi, ki jo je mogoče organizirati v »zgodbo«. V njem je postavljena vidna ločnica med poljem besede in poljem slike, besede, ki uprizarja legendo in sliko, ki v ogledalnih prizorih spodnaša mit Jamesa Deana in ga kaže v »mladostniški« neoprijemljivosti, kot lebečjo figuro, ki jo lahko domišljiva poljubno modelira. In samo v to nasprotje med besedo in sliko, med kreiranjem mita z besedo in njegovim rušenjem v ogledalu znotraj filmske slike, je vpisana napetost, napetost, ki pa močno pritegne. Altmanov in Spielbergov film sta bila predstavljena na Festu, vendar prvi tako, kakor da ga ni bilo, drugi pa z vsem pompom, ki ga prav gotovo zasluži. E. T. je mojstrovina v znanstveno-fantastičnem žanru, film z Zgodbo, ki je hkrati preprosta in lucidna. (O E. T. bomo v Ekranu posebej pisali v eni prihodnjih števil.)

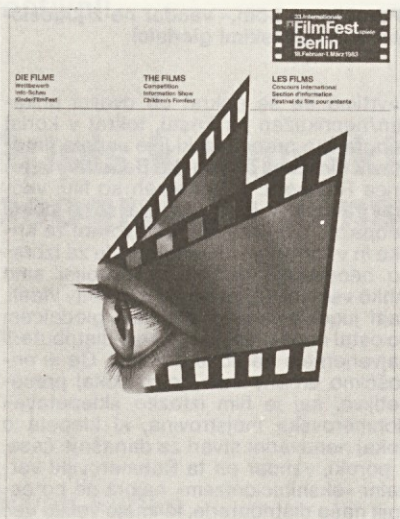


»Poročila se bom,« vendar ne z jugoslovanskimi filmskimi gledalci

Zavrtimo se še enkrat ob dvojici prikazan/neprikazan na Festu, tokrat v korist beograjske prireditve, ki ji je uspelo predstaviti film *Lepa poroka* (Le Beau Mariage) Erica Rohmera. V Benetkah so film večkrat zavrteli, v Beogradu pa se je dokaj neopazno iztekel v izbrani dvorani za kritike in v izbranem kinematografu za izbrano beograjsko publiko. Zadovoljni smo lahko vsaj toliko, da so ga »izbrani« videli, kajti jugoslovanskim filmskim gledalcem bo ostal nepoznan, saj ga naši distributerji najverjetneje ne bodo odkupili. Če si privoščimo drobno šalo, je to dokaj presenetljivo, saj je film izrazito »klepetava« Rohmerovski mojstrovina, ki klepeta o dokaj nenavadni stvari za današnje čase, o poroki, vendar pa ta Rohmerovski verbalni »ekshibicionizem« najbrž ne bo osvojil naše distributerje, ki imajo veliko več poslušala za druge, večasih celo perverzne filmske idiotizme. Vendar pa »klepetavost« Rohmerovih filmov in še posebej *Lepa poroka* ne deluje literarno, saj je po meri njegovih likov (»sodobnih« žensk, histeričnih mož, dandijev, namišljenih umetnikov, »najstnic« s košarami problemov, travmatiziranih buržujk . . .). »Klepetavost« Rohmerovih filmov pa je tudi način, s katerim režiser presega realistično metodo, ki mu služi kot izhodišče. V filmu *Lepa poroka* se filmska pripoved pravzaprav prične z izjavo študentke, da se bo poročila. To sklene v trenutku, ko »ljubezensko« noč zmoti telefonski klic žene njene ljubimca. Ta izjava, ki je komična in kapriciozna, saj študentka ne ve, s kom se bo poročila, pa je tudi tisti motor, ki predela veristično-realistične nastavke Rohmerovega filma v »zgodbo«, ki odlepi film od kakršnega koli izenačevanja z »življenjem«, ki preluknja filmsko mimetično sprenevanje. Z omenjeno izjavo film stopi v območje »zgodbe«, vendar ne na način klasičnega filma, ki je s sliko in besedo povedal zgodbo skorajda brez ostanka, ampak tako, da mu je »lovljenje« zgodbe pravzaprav motivacijsko izhodišče in končni cilj. Toda ta Rohmerov prijem nima hotenja larparlartističnih značilnosti, saj je v *Lepo poroko* vpisana Rohmerova »moral«, ki bi ji bile kos le kakšne »kartezijanske meditacije«.

Ljubljana, ljubljana

Ta kratek zapis se je omejil na tri filme, ki imajo precejšnje težave z zgodbo ali ki jim je »težava« z zgodbo pravzaprav povod za vpeljavo fikcije. Wenders se poskuša z *remakeom* klasičnega znanstveno-fantastičnega žanra, ki se spodletelo konča le z branjem knjige *Iskalca*, po kateri je John Ford posnel znameniti film, Altman ne uprizarja mita o Jamesu Deanu, ampak slika le nostalgično-travmatičen govor o njemu, Rohmer pa si privoščijo izjavo »poročila se bom« za klepet o ljubezni in smislu življenja, za klepet, ki ga je premalo in preveč, da bi zagotovil jasno in tekočo filmsko pripoved. Kaže pa, da vsi trije filmi ne bodo zašli v Ljubljano, da bodo »težave z zgodbo« precejšnjega dela sodobnega filma ostale neznane jugoslovanskemu filmskemu gledalcu. Upajmo vsaj, da bomo v kratkem videli Spielbergov film *E. T.*, ki je na neki način njihovo nasprotje, resnični film z ZGODO, zaradi česar pa ni manjvredna stvaritev.



festivali Berlinale '83

Delovni festival

od 18. februarja do 3. marca

Bojan Kavčič

Ena temeljnih značilnosti berlinskega filmskega festivala je vsekakor ta, da kljub množici spremnih prireditev, pogovorov, tiskovnih konferenc in trgovskih poslov namenja osrednjo pozornost vendarle filmu. Skratka, v ospredju je filmski medij in ne spektakularnost velike prireditve, zato ima človek že od vsega začetka vtis, da so gostje in obiskovalci prišli gledat predvsem filme, manj pa jih zanima dogajanje okrog njih. A če je bil Berlinale že doslej koncipiran bolj ali manj »delovni«, si je le-tos, ko se je moral zadovoljiti z močno skrčenimi finančnimi sredstvi (tudi v Nemčiji – podobno kot pri nas – gospodarske težave najbolj občuti kultura), upravičeno prisluzil vzdevek »delovni festival«, s katerim ga je – ne brez ironije – počastil nemški tisk. Ironični podton te oznake meri kajpada na dejstvo, da med povabljeni letošnjega festivala ni bilo posebno zvenečih imen, s katerimi bi se lahko okoristili (zlasti bulvarski) tisk, in da si Berlinale to pot ni privoščil nobenih gala prireditev (celo slavnostni uvodni sprejem je potekal v znamenju varčevanja) ali afer, s katerimi bi bilo mogoče polniti prve strani časnikov. In ne nazadnje: ker se je Berlinale letos odpovedal – spet zaradi varčevanja – še tistim redkim sestavinam festivalskega dekorja, s katerimi je prejšnja leta opozarjal nase (velikim panojem, napisom, okrasom in drugi slavnostni krami), ga v poplavi drugih prireditev in dogajanj navidez skoraj ni bilo čutiti. Vsekakor popolnoma napačen vtis, zakaj polne dvorane in dolge vrste pred blagajni kinematografov, ki so vrteli festivalske filme, so dokazovale, da je prireditev tudi brez običajne reklame in »prazničnih« dodatkov dovolj »na oči«. V zvezi s tem je treba kajpak upoštevati poseben položaj Berlinale, edinega velikega mednarodnega filmskega festivala, ki poteka v velemestnem okolju, v katerem se na prvi pogled res nekako »zgubi« (podobnima prireditvama v Cannesu in Benetkah se kaj takega pač ne more primeriti), obenem pa mu prav to zaledje zagotavlja množično občinstvo, kar pomeni, da prireditev dejansko močno odmeva – in to na stviri (filmu) nadvse primeren način.

To »dvojno naravo« Berlinale, ki jo navzven nakazuje razmerje med »spartanskim« videzom (skoraj nič spektakularnega blišča, s katerim bi bilo mogoče pritegniti množice) in izrednim zanimanjem občinstva, izpričuje tudi programski koncept. Z ene strani se namreč sestavljenci programa oziroma programov dosledno izogibajo velikim komercialnim filmskim izdelkom (torej izrazitim proizvodom najbolj

množične filmske kulture), z druge strani pa jim še zdaleč ne gre za kakšen »elitičen« pristop, marveč si poskušajo zagotoviti čim bolj množično udeležbo najrazličnejših produkcij (od državnih do alternativnih) iz kar največ dežel. Gre skratka za nekakšno programsko demokratičnost, ki ima seveda politično podlago, zakaj festival, ki hoče biti filmski most med Vzhodom in Zahodom, med »razvitimi« in »ne-razvitimi«, ki hoče odkrivati filmsko »neznane« dežele in pokrivati »bele lise« na svetovnem filmskem zemljevidu, pač upošteva tudi poseben položaj (v političnem in kulturnem pogledu) Berlina kot tipičnega mesta Zahoda, ki leži na ozemlju Vzhoda, obenem pa pripada eni in isti, čeprav politično razdeljeni naciji. Jasno je, da festivalski izbor, ki je sestavljen v skladu s takšnim programskim konceptom, ne more vključevati le »najboljših« filmskih dosežkov, kajti poglobilni cilj Berlinale nikakor ni brezpogojno »kvaliteta«, marveč predvsem raznovrstnost, karseda širok razgled po filmskih dogajanjih v svetu, informativnost in aktualnost.

Če kriterij kvalitete že ni absolutiziran in potisnjen v prvi plan, pa to ne pomeni, da ga oblikovalci programov sploh ne upoštevajo, zakaj očitno je, da poskušajo znotraj različnih kinematografij in kinematografskih usmeritev poiskati najizrazitejša, najpomembnejša in seveda tudi najbolj dosledno realizirana dela. Prav letos jim je to očitno še zlasti uspelo, saj je bil Berlinale kot celota na izredno visoki ravni (če je bil Forum mladega filma nekoliko šibkejši, so bile zato druge sekcije toliko privlačnejše), obenem pa je festival deloval presenetljivo sveže, kajti tudi med slabšimi deli, ki jih je ponudil, je bilo izredno malo takih, ki bi se podrejela že uveljavljenim in izrabljenim modelom filmske »umetnosti«, toliko več pa je bilo izvernih rešitev, iskalceljskih prizadevanj in novih prijemov.

Prvi Berlinale »po Fassbinderju« seveda ni minil brez Fassbinderja; ne le zato, ker so kar v dveh sekcijah predvajali njegov zadnji film *Querelle*, ker so v okviru predstavitve novih nemških filmov prikazali Gremmovo delo *Kamikaze 1989* s Fassbinderjem v (zadnji) glavni vlogi, ker so se ga spomnili ob otvoritvi festivala in v festivalskem katalogu itn., marveč zlasti zato, ker je bilo tudi v mnogih drugih (posebej nemških) filmih opaziti nemalo »citatov« in vsakršnih vplivov najpomembnejšega povojnega nemškega cineasta. Festival je torej tudi po tej plati izpričal svojo »delovno« naravo, saj ni Fassbinderju posvetil nikakršnih posebnih svečanih programov,

ni ga želel obravnavati kot osebnost, ki že pripada preteklosti, »zgodovini«, temveč je poskušal opozoriti na njihovo mesto v aktualnem filmskem dogajanju.

Tekmovalni program

Kar velja za festival v celoti, velja še toliko bolj za tekmovalno sekcijo, zakaj ravno ta je bila letos bržčas najzanimivejša in najbolj izenačena glede izvedbene ravni prikazanih filmov, obenem pa tematsko in stilsko tako raznovrstna, da je enako težko govoriti o kakšni rdeči niti ali skupnem imenovalcu del, ki jih je predstavila, kot o »najboljših« med njimi. Že imena avtorjev, katerih dela so bila prikazana v konkurenci, pričajo o prav izjemni sestavi letošnjega uradnega programa: Eric Rohmer, Daniel Schmid, Sohrab Shahid Saless, Vadim Glowna, Ferenc Andras, Margarethe von Trotta, Alain Robbe-Grillet, Alain Tanner, Xaver Schwarzenberger itn. – enkratna vrsta »neortodoksnih« ustvarjalcev, ki seveda ne sodijo v prvo linijo »slavnih« imen svetovne kinematografije, zato pa se odlikujejo z izvirnimi pristopi pri uporabi filmskega medija. Žirija letošnjega Berlinale si s slednjim očitno ni kaj dosti belila glave, zakaj glavno nagrado je enakopravno dodelila dvema dokaj konvencionalno posnetima filmoma: britanskemu *Belfast 1920* (Ascendancy), ki ga je režiral Edward Bennett, in španskemu *Panj* (La Colmena) v režiji Maria Camusa. A če prvemu zaradi številnih drugih odlik (precizna kompozicija kadra, perfekcionizem fotografije, vzorno izpeljana pripoved itn.) za silo še pristoji vloga zmagovalca, je nagrada drugega res »medvedja« usluga berlinskemu festivalu, kajti *Panj* zagotovo ni kaj več kot zgolj soliden izdelek srednjega dometa, s katerim se vsekakor ne kaže pretirano ponašati. Ker je žirija (z vsestransko izkušeno Jeanne Moreau na čelu) sodila, da Berlinale s to odločitvijo še ni dovolj kaznovala, je za nameček prisodila Srebrnega medveda »za najbolj izviren film« turškemu predstavniku *Polletje v Hakkariju* (Hakkar' de bir Mevsim) režiserja Erdena Kirala, prav gotovo navedje prepričljivemu proizvodu specifičnega turškega filmskega realizma, ki pa mu je pri vsem skupaj manjkala prav izvornost.

Značilno je, da je bilo popolnoma »prezeto« izvrstno delo Sohraba Shahida Salesa *Utopija* (Utopia), skoraj trinpolurni film zahodnonemške proizvodnje, ki na videz tudi pripada realistični smeri, vendar pa dejansko prinaša prav glede na to smer pomemben odmik. Distanca, ki jo je vnesel Saless v pripoved o na novo ustanovljenem bordelu, o njegovem despotskem



Utopija, režija Sohrab Shahid Saless



Lepa jetnica, režija Alain Robbe-Grillet



Hécate, režija Daniel Schmid

lastniku Heinzu in o petih ženskih kreaturah, na katerih temelji njegov velikopotezni poslovni projekt, je uporabljena tako konsekventno, da se gledalec skoz ves film počuti skrajnje nelagodno (s tradicionalnim besednjakom humanistično orientirane kritike bi lahko rekli, da je film hladen, saj obravnava svoje junake zgolj kot figure in jim ne prodre pod kožo, zato gledalcu preprečuje identifikacijo – nekako take ocene smo lahko tudi res brali). Toda to ni tisto običajno (filmsko) nelagodje, zoper katerega se je mogoče postaviti z dvomom o tem, kar film prikazuje, zakaj *Utopija* sestavljajo v glavnem nadvse banalne, a izredno prepričljivo uprizorjene situacije, ob katerih se morebitna gledalčeva skepsa povsem razblini. K temu prispevata poleg izvrstnih igralskih dosežkov in ustreznih režijskih prijemov tudi nenavadno kontrastna fotografija z izjemno globinsko ostrino in specifična osvetlitev interierjev, ki bistveno pripomoreta k učinku »plastičnosti« posameznih prizorov. To protislovje med splošnim »tonom« pripovedi, ki ga določa omenjena distanca do nastopajočih junakov, in prepričljivostjo posameznih prizorov, ki učinkujejo že kar »neposredno« vsakdanje, se na poseben način kaže tudi na dramaturški ravni filma. Če namreč gledamo na vse skupaj post festum, z neke »literarne« perspektive, lahko seveda rečemo, da nas razvoj dogajanja z ničemer ne preseneti, saj se naposled zgodi ravno tisto, kar smo pričakovali že od vsega začetka: prostitutke se uprejo tiranskemu šefu. Toda ko smo »znotraj« filma, ujeti v mreže njegove pripovedi, nas preseneti prav to, da se tisto pričakovano vseeno zgodi, zakaj film, ki nas je debele tri ure očitno vodil k takemu razpletu, je obenem iz prizora v prizor bolj utrjeval naše prepričanje, da se ženske pravzaprav niso sposobne upreti absolutno superiornemu šefu. Do razpleta pride torej prav v trenutku, ko je videti najbolj nemogoč, ker ima Heinz situacijo navidez trdno v rokah (bolj kot kdajkoli prej), obenem pa ima gledalec – paradokсно – občutek, da je za preobrat že skrajni čas. Razplet je seveda nadvse brutalen in krvav – za nekatere kritike očitno pretirano brutalen in krvav, saj po njihovem mnenju preveč odstopa od koncepcije celotne pripovedi – vendar obenem v posameznostih tako banalen, da zgolj še stopnjuje gledalčevo nelagodje, namesto da bi mu prinesel olajšanje. To je tudi razumljivo, saj Heinz pravzaprav sploh »ni kriv«, ker je tiran – je le »uradnik« institucije, ki je že po svoji naravi tiranska. In zatajevani bes prostitutk se toliko intenzivneje usmeri nanj ter se na njem sprosti, kolikor manj so se sposobne upreti tiraniji institucije, s katero so tako ali tako a priori sprijaznjene, ker si od tega pač obetajo koristi. S tega vidika so najbolj zgovorni zadnji kadri filma, ki kažejo, kako življenje v bordelu po lastnikovi smrti poteka naprej po istih zakonih, ki jih je uveljavil Heinz: institucija je zmagala, dozdnevni gospodar, ki ni bil dejansko nikoli nič drugega kot hlapec, pa je postal njena žrtev.

Če lahko za Salessovo delo rečemo, da nas nekoliko spominja na Fassbinderjeve »predmestne filme«, potem moramo ob avstrijskem filmu *Mirni ocean* (*Der stille Ozean*) ugotoviti, da nas spominja na Fassbinderja bolj na splošno in indirektno, bolj s svojim referenčnim poljem kot s samo filmsko pripovedjo. Xaver Schwarzenberger, ki ga poznamo kot snemalca zadnjih štirih Fassbinderjevih filmov in nadaljevanke *Berlin, Alexanderplatz*, z *Mirni oceanom* pa se je prvič poskusil kot režiser, je film seveda posvetil umrlemu režiserju, sicer pa je izjavil, da je naredil

tiim »za« Fassbinderja, ne fassbinderjevskega filma ali celo filma »o njem«. Za Schwarzenbergerja Fassbinderjevo delo očitno ni vzor, ki ga je treba posnemati, marveč spodbuda za razvijanje lastnega režijskega prijema. Zato v *Mimem oceanu* ni bogato opremljenih interierjev (ali celo studijske scenografije kot v *Querelle*) in melodramatskih prizorov, kakršne poznamo iz zadnjih Fassbinderjevih filmov, marveč dogajanje poteka v karseda vsakdanjem podeželskem okolju, in tako rekoč naravnem dekorju (prevladujejo kajpak zunanji posnetki), vse skupaj pa je posneto v črno-beli tehniki in v dokumentaristični maniri. Ker tak koncept vrh vsega ne daje možnosti za kakšne izrazite igralške dosežke, bi lahko rekli, da gre za skrajno ekonomizacijo filmskih izraznih sredstev, pri čemer je seveda kamera – in ta je res izvrstna – namenjena glavna vloga. Pripoved o zdravniku, ki ga muči občutek krivde, ker je prepričan, da je s svojo napako zakrivil smrt pacienta, in se zato umakne na deželo, kjer si obeta najti »notranji mir«, je raztrgana in jo mora pač gledalec sam sestaviti iz tistih odlomkov, ki jih je »po naključju« zabeležila kamera. Sicer pa ostaja ta pripoved bolj ali manj v ozadju, zakaj v prvem planu je junakovo iskanje stika z naravo, ki seveda spodleti na celi črti: z ene strani zato, ker vmes zmeraj posežejo ljudje, torej »odtujena narava« namesto primarne, z druge strani pa zato, ker je junak pač znanstvenik in se loteva narave kot opazovalec-analitik, z mikroskopom. Na ravni vizualizacije ima analogno vlogo kamera, nadomestno oko avtorja filma, ki sproti spreminjajo naravne pejzaže v scenografski okvir filmske pripovedi; njena vloga je dejansko tolikšna, da učinkuje kot nevidni glavni junak, ki ga poznamo zgolj posredno, po tistem, kar opazuje. Gledalec je tako postavljen pred izbiro: da se identificira s kamero, kar mu omogoča določen vizualni užitek, ali pa ostane vsakršnega užitka oropani »opazovalec« raztrgane filmske »zgodbe«, ki je tako rekoč ni mogoče rekonstruirati.

Film Erica Rohmerja *Paulina na obali* (Pauline à la Plage) se, prav narobe, odlikuje z nadvse pregledno, povezano in tako rekoč geometrijsko organizirano pripovedjo. Na začetku filma odpre Paulina, petnajstletnica, ki je prišla s svojo veliko bolj zrelo sestrično Marion na počitnice, vrtna vrata družinske počitniške hiše na obali Normandije – in s tem »odpre« tudi filmsko pripoved. Na koncu filma vrata spet zapre, pa tudi pripoved se po vseh zapletih, preobratih in nesporazumih konča natanko tam, kjer se je začela. Vmes se odvija igra ljubezenskih trikotnikov med šestimi osebami (tremi moškimi in tremi ženskami), ki ni brez komičnih poudarkov, vse skupaj pa na trenutke spominja že kar na kriminalko. Tudi notranje linije pripovedi tečejo nadvse jasno in pravilno: sestrični srečata na plaži Marioninega mladostnega prijatelja Pierra, ki si od tega srečanja očitno veliko obeta, vendar pa kmalu doživi razočaranje, zakaj Marion ga »prevara« s Henrijem, ki ji ga je Pierre sam predstavljal, Paulina pa z mladim Sylvainom. Pierra sta torej obe zaobšli, vendar ne ostane edina prevarana oseba, zakaj na drugem koncu vzpostavi ravnostejše lahkoživca Louise, s katero Henri najprej prevara Marion, nato pa jo v kočljivem trenutku podtakne še Sylvainu, tako da je naposled izigrana tudi Paulina. Najzanimivejši lik te zapletene, a vseskozi geometrijsko natančne pripovedne konstrukcije, v kateri nobena oseba nima glavnega mesta, je vsakakor Pierre, figura, ki vse vidi in vse ve, ki je zmeraj »zraven«, vendar pa edina iz vsega skupaj ničesar ne iztrži. Čeprav tudi drugi ostanejo na

koncu praznik rok, imajo vsaj to zadoščenje, da so vmes uživali, saj so bili neposredno vpleteni v to igro zapeljevanj in prevar, medtem ko je Pierru že od vsega začetka vse spodletelo. Pierre je kratka figura, ki v pripovedi reprezentira gledalca filma, zakaj tudi ta vse vidi in vse ve, je zmeraj zraven, vendar ne more na nič vplivati; in ker se prepozna v Pierru, mu je odvzeta tudi možnost identifikacije, kajti spoznaje, da mu je režiser s to figuro nastavil past, ga glede tega dokončno blokira.

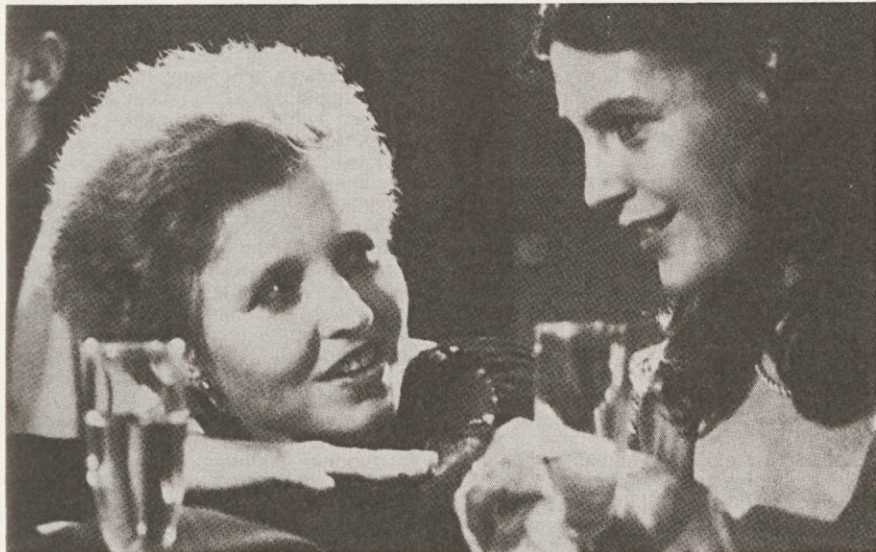
Past, ki jo je nastavil gledalcu Alain Robbe-Grillet v filmu *Lepa jetnica* (La Belle Captive), je čisto drugačne vrste, čeprav je njen končni učinek nemara podoben. Tudi ta film, katerega naslov je vzet po znani Magrittovi sliki (motiv s te slike je tudi dejansko vključen v film), odlikuje izredno natančno izpeljana pripoved, vendar pa teče ta hkrati na več nivojih, ki se med seboj skoraj neopazno prepletajo, tako da gledalec nikoli ne ve, kateri je »pravi«. Vtis, da gre za nekakšno kombinacijo kriminalke, znanstvenofantastičnega filma, filma groze in melodrame, obenem pa za bunuelovsko mešanje sanj in resničnosti ter brisanje meje med njima – je zatorej vsaj sprva neizbežen, polagoma pa postane jasno, da se glavnemu junaku dogaja nekaj podobnega kot filmskemu gledalcu, le da prvega to dogajanje – če hoče ali ne – zaveda osebno, medtem ko drugi vsaj v principu sodeluje (ali ne sodeluje) povsem prostovoljno in je vpleten šele s posredovanjem glavnega junaka. Prav na tej točki pa je stvar zagrabil Robbe-Grillet, zakaj izkoristil je podobnost med sanjami in filmskimi podobami, kakor jih doživlja gledalec v zatemnjeni kinematografski dvorani, pri čemer je glavnega junaka svoje filmske pripovedi postavil v analogno situacijo: tudi njegov Walter namreč pada iz ene sanjske situacije v drugo, se vmes tu in tam »zbudi« in z olajšanjem zazre v »realnost«, vendar se kmalu izkaže, da so tudi to le sanje. Razumljivo je, da so te sanje oziroma sanjski prizori notranje organizirani kot filmske sekvence, saj gre vendar za film, toda odločilno je, da jih režiser gledalcu niti noče ponuditi kot sanje glavnega junaka (kakor se dogaja v podobnih primerih), marveč prav kot film v filmu, vendar projiciran na »ekranu«, katerega imaginarni robovi segajo čez rob filmskega platna. Gledalec potemtakem ne more najti opore v filmski »realnosti«, ki je kratko malo ni (namesto nje nastopa film v filmu), filmski junak pa se ne more »zbuditi iz sanj«, ker ga konstitutivno določa prav to, da ne pripada nobeni »realnosti«, ker je kratka filmski junak par excellence, figura, ki ima zgolj to nalogo, da drži filmsko pripoved skupaj.

Med avtorji, ki se s posebno pozornostjo posvečajo vprašanju filmske realnosti, je treba omeniti vsaj še Daniela Schmidta, švicarskega režiserja, čigar opus je s te plati dovolj zgovoren (spomnimo se npr. samo njegovega filma *La Paloma*); film *Hekata* (Hecate), s katerim se je predstavil na Berlinalu, pa bržčas pomeni doslej najpopolnejšo realizacijo njegovega koncepta. Schmid seveda vseskozi računa s tem, da je filmska realnost fiktivna, obenem pa si prizadeva – in to je pravzaprav bistvo njegovega pripovednega postopka – da bi s tem računal tudi gledalec. Operacija, s pomočjo katere doseže svoj namen, je na prvi pogled skoraj klasična in hkrati prozorno preprosta, vendar pa se pozneje, tako rekoč za nazaj pokaže, da je to le pripravljana faza za demistifikacijo filmske realnosti, ki bo še prišla. Tako nam avtor najprej ponudi realno zgodovinsko okolje pripovedi: zadnja leta francoske ko-

lonialne oblasti v neki zaostali severnoafriški državi, kamor pripelje svojega junaka Juliana Rochella, mladega pomočnika francoskega poslanika. Kmalu zatem zve mo, da francoska oblast pravzaprav nima nobenega dela, saj se v tej skrajni revščini nima s čim potrjevati (»Dobro, da vas ni bilo v službo«, pravi šef Julienu, »saj tako ni bilo nobenega dela – in namesto vas sem to počel jaz.«). S tem se šele odpre pravi prostor filmske pripovedi, zakaj če se v »realnosti« nič ne dogaja, naj se vsaj v filmu, če glavni junak v službi nima kaj početi, si bo moral svoje mesto v filmski pripovedi pošteno prislužiti. In kaj bolj ustreza klasičnemu stereotipu filmske pripovedi kot forma melodrame, tem bolj, ker so vsi potrebni elementi že pri roki, saj je Julien že ob svojem prihodu srečal lepo Clothilda, poročeno žensko, katere mož je trenutno nekje na drugem koncu sveta. Ljubezenska zgodba se razvija, polna divjih strasti in vsakršnih čustvenih pretiravanj, tako da postaja že kar neverjetna. In tu nastopi ironični preobrat: junak znenada ne ve več, ali je Clothilda, ki se mu je medtem izneverila in nekam izginila, zgolj privid ali ženska iz krvi in mesa. Torej privid, fikcija – kot filmska slika sama. In če gledalec še zdaj ne ve, za kaj gre, ga mora konec filma dokončno razsvetliti: Julien in Clothilda se srečata na diplomatskem sprejemu nekje v Evropi in zadržano, brez vsakršnega presenečenja nad snidenjem in nekam prijateljsko izmenjata nekaj besed – kot igralca, ki sta se prišla po predstavi še enkrat pokazat občinstvu.

Filmi, ki smo jih obravnavali doslej, bodo bržkone – z izjemo *Pauline na obali*, nemara – kaj malo uspešni v redni kinematografski mreži, saj se v glavnem izmikajo prevladujočim pripovednim modelom in tehnikam, s pomočjo katerih film proizvaja iluzijo realnosti, pač pa poskušajo – prav narobe – gledalca soočiti s samim mehanizmom, z načinom funkcioniranja te prevare. Sem bi po svojih zunanjih značilnostih sodil še film *Čista norija* (Heller Wahn), ki ga je zrežirala Margarethe von Trotta, vendar pa tu ne gre več za vprašanje fikcije in identifikacije, kajti avtorica se je izbrane teme lotila tako neposredno, da se gledalec niti za trenutek ne počuti »ogroženega«. Pripoved o navidez šibki in neboljgjeni Ruth, ki je žrtev močevega prefinjenega terorja (ta si jo dobesedno privsava v imenu »skrbi« za njeno dobro počutje), in samozavestni Olgi, s pomočjo katere se želi Ruth izmuzniti močevemu nadzoru, teče vseskozi gladko in jasno. Kar uvršča ta film v omenjeno skupino, so pravzaprav zgolj nekatere vizulane sestavine (Ruthini »spomini«, »fantazme« »vizi-je« itn., vključeni v pripoved kot samostojni vloži), ki sicer lomijo dogajanje, vendar z ničemer bistveno ne posegajo vanj, saj v resnici ne gre za podvajanje (za film v filmu), marveč za subjektivni vidik filmske osebe. Vse skupaj je posneto dovolj prepričljivo, da ostaja film kot celota trdno v okviru fikcije, ki ga v nobenem pogledu ne prestopi.

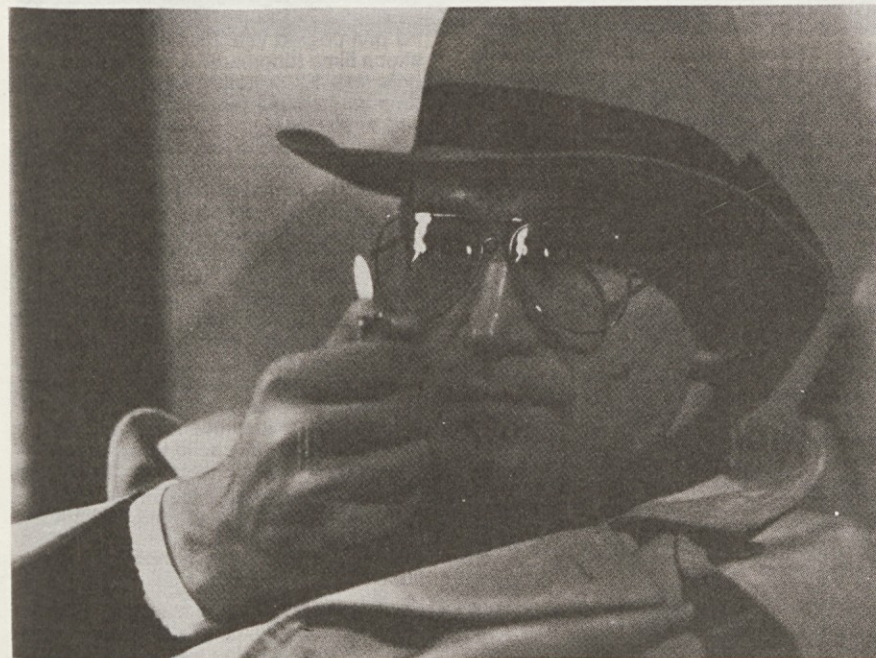
To neizprosno življenje (Dies rigorose Leben) Vadima Glowne je pravzaprav nekakšno »nadaljevanje« avtorjevega prejšnjega filma *Desperado City* (kajpak ne vsebinsko, marveč tematsko), katerega junak tudi res izjavlja, da bo pobegnil v Ameriko. Tam pomeni Amerika (ZDA) seveda nekakšen utopični prostor svobode in demokracije, nekakšno nasprotje skrajne represivnega berlinskega podzemlja (paradokso je, da je to prikazano kot dočela amerikanizirano), v *Tem neizprosnem življenju*, ki poteka v ZDA, pa je ona idealna, utopična Amerika še bolj oddaljena, zakaj skupina priseljencev, ki so leta 1938



Cista morija, režija Margarethe von Trotta



To neizprosno življenje, režija Vadim Glowna



Jastreba, režija Ferenc András

pobegnili iz nacistične Nemčije (v filmu nastopa ob prvi tudi že druga generacija), je izolirana na skrajnem robu ameriške civilizacije, ne da bi ga mogla prestopiti. Majhna bencinska črpalka, okrepčevalnica in mobilni bordel v zapuščenem in od boga pozabljenem predelu ameriškega severozahoda – to prizorišče pripovedi o negotovem razmerju med resnobnim Josephom in njegovo lahkoživno prijateljico Roso, ki v tej nemški koloniji živita že od malega, deluje na junake filma še bolj uničujoče kot urbano nemško okolje na junake v filmu *Desperado City*. Nič čudnega, če je tudi tu v ospredju motiv pobega v lepši, bolj prijazen in svoboden svet, pobega, ki osrednjima junakoma naposled tudi uspe (čeprav seveda ni jasno, kam bosta prbežala), značilno pa je, da ju šele to res združi. Tematsko se *To neizprosno življenje* nemara nekoliko približuje Salessovi *Utopiji* (v obeh primerih imamo opraviti z izolirano skupino ljudi sredi »obljubljene dežele«, le korak stran od življenja, kakršnega si želijo, a jim je nedosegljivo), vendar pa je Saless v sami obravnavi teme neprimerno radikalnejši, izvirnejši in zanesljivejši, predvsem pa se mu posreči skoz ves film ohraniti tisto nujno distanco do lastne pripovedi, ki mu omogoča, da zaobide golo iluzijo realnosti, v katero se tako rad potopi tradicionalistično usmerjeni film.

Madžarski film Ferenc Andrasa *Jastreba* (Dögkeselyű) sicer ne sodi ravno med vrhunske proizvode te plodne kinematografije, vendar ga vseeno ne kaže povsem zamolčati, saj gre za eno redkih prepričljivo izpeljanih »socialističnih« kriminalk, ki upošteva vse zakonitosti žanra. Zgodba o budimpeštanskem taksistu, ki ga okrade ta profesionalni tatici, nakar izvede dobro premišljeno povračilno akcijo, vključuje vse elemente, s katerimi operira ta kinematografska zvrst: od suspenza do ustrezno motiviranega dejanja (maščevanje), napetih akcijskih prizorov in domiselnih preobratov, vrh vsega pa ponudi še neki presežek, zaradi katerega je *Jastreba* šele res zanimiv. Glavni junak pravzaprav po poklicu ni taksist, marveč brezposelni gradbeni inženir, ki se po sili razmer preživlja kot taksist; država, ki ga je torej že enkrat pustila na cedilu, ga pusti še drugič, saj mu policija kratko malo ne verjame, da je bil res oropan; na ta način pa posredno ščiti tatici, za kateri se izkaže, da živita kot ugledni in premožni državljanki v najodličnejšem predelu mesta. Junakova povračilna akcija je pravzaprav neke vrste individualni upor v imenu zatiranih in tlačjenih, brezupen upor, kot se pokaže na koncu, ko junak izvede spektakularen samomor (s pomočjo eksplozije plina), saj s svojo akcijo niti ni hotel doseči drugega, kot opozoriti na krivice, ki se dogajajo. *Jastreba* je potemtakem nekakšna »pozitivna« varianta Scorsesejevega filma *Taksist*, obema pa je seveda skupno to, da opozarjata na neko družbeno situacijo, ki omogoča tako zatiranje kot kriminal in proti kateri posameznik ne more nič, družba (država) pa noče.

Med glavnimi nagrajenci festivala se podobne tematike – čeprav na bistveno drugačen način – loteva turški film *Polletje v Hakkariju*. Tu se srečamo z učiteljem, ki so ga poslali (očitno gre za kazensko premostitev) v gorsko vasico v Hakkariju, provinci na severovzhodnem koncu Anatolje, da bi poučeval tamkajšnje otroke. Položaj v vasi je s stališča glavnega junaka tako rekoč brezupen, saj se zdi, da je preskočil tisoč let in pristal v neki povsem tuji prastari, zaostali civilizaciji, ki ne pozna elektrike, cest, pošte, medicine in šolstva, med ljudmi, s katerimi se je skoraj nemogoče

sporazumevati. Oblast se za vse to sploh ne zmeni (ko izbruhne v vasi epidemija in učitelj zahteva zdravlila, npr. preprosto ne reagira), zdi se, skratka, da zanjo ta kos dežele sploh ne obstaja. Situacija je v temelju podobna kot v madžarski kriminalki: posameznik tu ne more storiti nič, družba pa noče ničesar storiti, le da v tem primeru tudi nikakršni individualni upor ni mogoč, kajti izolacija je popolna. Edino, kar junaku preostane, je to, da poskuša vzpostaviti stik z vaščani in se vključiti v njihov način življenja, kar se mu do neke mere tudi posreči. A zdi se, da oblast zanašač drži te ljudi v izolaciji in zaostalosti, zakaj ko se jim učitelj uspe približati in že kaže, da se jim bodo z njegovo pomočjo polagoma odprle oči, ga kratko malo odpokličejo. Filmu bi lahko očitali, da se preveč zanaša na zanimive etnološke sestavine okolja, ki ga prikazuje, manj pa poskuša preprčati s samo filmsko obdelavo tematike.

Britanskemu filmu *Belfast 1920* bi kaj takega nikakor ne mogli očitali, zakaj skrbna izvedba je brez dvoma njegova močnejša plat. Pripoved teče na dveh ravneh: na eni govori o dekletu, ki ne more preboleti bratove smrti (travmatični dogodek); občutek krivde, ker je to »dopustila«, je sicer potlačila, kljub temu pa jo izdaja bolezenski simptom – ohromela desna roka. Na drugi ravni nas film seznanja z verskimi (v resnici pa socialnimi) nemiri v Belfastu in s prizadevanji velekapitala (pooseblja ga oče glavne junakinje), da bi ta »simptom« socialnih nasprotij zatrl. V stiku z mladim angleškim oficirjem, ki očitno sovraži svojo službo in se zlasti konkretno zadolžitev (z oddelki angleške vojske je prišel dušit nemire v Belfastu), predvsem pa v neposrednem stiku s kruto realnostjo, ki pomeni zanjo pravi šok, se dekle zave, da so za smrt njenega brata krive prav tiste sile, ki so krive tudi za nemire na Irskem. Reprezentira jih prav njen oče, tovarnar in politik, ki ga »ne zanima vera, pač pa denar«, kot pravilno ugotovi glavna junakinja, ko spozna, da jo pravi konflikt šele čaka. Film je posnet, zreziran in odigran res izvrstno, žal pa se opira na dokaj šibko in mestoma celo naivno scenaristično podlago, tako da perfekcionizem izvedbe učinkuje malce prazno.

Forum mladega filma in nova nemška produkcija

Mednarodni forum mladega filma je letos deloval nekam blede, kar niti ni čudno, saj je njegovo vlogo v dobršni meri »prevzel« glavni program, tako da mu bržčas niti ni ostalo kaj dosti »drugačnih« filmov, ki bi bili dovolj zanimivi za prikazovanje na festivalu. Med deli, ki jih je Forum uvrstil v svoj mamutski program (skupaj z video projekcijami več kot sto filmov, če projekta INFERMENTAL – Mednarodnega magazina na video kasetah – sploh ne štejemo), je bilo zato videti tudi naivne in diletantske poskuse ter celo klasično suhoparne izdelke, nad katerimi ne bi bili pretirano navdušeni niti selektorji kakšne veliko bolj tradicionalistično usmerjene filmske prireditve. Kljub temu pa je bilo seveda še zmeraj na voljo več tako ali drugače privlačnih filmov, kot si jih je bilo mogoče ogledati, pri čemer so si selektorji privoščili tudi nekaj kuriozitet: Pasolinijeva filma *Srd* in *Ogled Palestine* iz leta 1963, originalno verzijo Stroheimovega dela *Neumne soproge* z izvrstno glasbeno spremljavo »v živo«, integralno verzijo Ciminovih *Nebeških vrat* (predvajali so 245 minut trajajočo 70 mm kopijo, ki je menda unikat) itn.

Med najbolj izrazite avtorske prispevke, kar smo jih videli, sodi japonski film

Karneval noči (Yami no kaniwaru) scenarista, snemalca in režiserja Masachija Yamamota. S pomočjo »nervozne« kame-re (delo je skoraj za celoti posneto »iz roke«), kombinirane črno-bele in barvne fotografije, nenehna menjava zornih kotov in nepričakovanih sekanj dogajanja je Yamamoto izoblikoval izjemno razgiban in obenem do konca intenzivno izpeljano pripoved o nenavadnem nočnem življenju v tokijski četrti Shinjuku. Meja med dnevom in nočjo je hkrati točka radikalne preobrazbe glavne junakinje, priložnostne pevke, ki je podnevi povsem miroljubna »občanka« in celo ljubeča mati, ponoči pa si privoščila pravi karneval nasilja in pohote. Ta razcepjenost osebnosti glavne junakinje je prav dobro ujema z dvojno podobo mesta, ki ponoči odpre svoje »podzemlje« in zaživi docela drugačno življenje kot podnevi; »potlačena resnica« urbane civilizacije se kot v morečih sanjah dvigne na površje, na plan prilezejo sumljive figure s socialnega dna, sprostito se zatrti goni in perverzne želje. Kamera vse to zapisuje s skoraj dokumentaristično natančnostjo, kar povzroča vtis, da vse to razgibanost in intenzivno dogajanje ne pripada filmu, marveč teče povsem neodvisno od njega, kot da sploh nimamo opraviti s filmsko pripovedjo, temveč z izsekom nekega morečega, fantazmatičnega sveta, ki se podreja zgolj svojim lastnim zakonom. Yamamoto je torej uspel tudi na ravni vizualizacije ohraniti tisto dvojnost, ki opredeljuje njegovo junakinjo in svet, v katerem se giblje, ali z drugimi besedami: svoj projekt je izpeljal do konca konsekventno.

Tudi v filmu Gaborja Bodyja *Nočna pesem psov* (Kutaa eji dala) prevladuje drugače »noči«, vendar ima tu tema drugačo funkcijo, predvsem pa ironično rdečkasto barvo, povezano z nekoliko pritislovnostjo »kampanjo«, ki jo v dozdevno ateističnem okolju vodi glavna oseba pripovedi – lažni duhovnik. Ta je pravzaprav nekakšna povezujoča figura tega duhovniškega filma, sestavljenega iz vrste prizorov iz sodobnega madžarskega življenja – od sijajno predstavljene punk scene do družinskih prepričev – in zmontiranega iz najrazličnejših slikovnih materialov (super 8, video, 35 mm film itn.). Tudi stilno učinkuje film na prvi pogled heterogeno, saj je vsaka epizoda posneta v drugačni maniri, obenem pa Body »citira« različne filmske žanre: od melodrame do kriminalke in burleske. Vse osebe te na videz razbite pripovedi so nenehno v gibanju, vsakdo koga sledi, zalezuje ali lovi, le lažni duhovnik ponuja alternativo: resnično ljubezen in pravo vero. Podoba je, da lahko v tem sprejrnjenem svetu, ovitem v rdečkasto temo, samo lažni duhovnik pridiga »prave reči«, toda obenem prav s tem dokazuje, da je zgolj lažni duhovnik, saj je za ta poklic očitno preveč naiven (kot izpričuje tudi njegov kolega iz sosednjega naselja). In ker je naiven, je tudi kriv, zato ni čudno, če se film konča z divjim lovom nanj, se pravi, na edino osebo, ki je želela drugim nesebično pomagati. Tudi sicer je film poln ironičnih obratov (npr. dialog med duhovnikom in nekdanjim partijskim funkcionarjem ob Stalinovi sliki, kjer se duhovnik »brani«, češ, »tudi mi smo imeli take svetnike, predvsem nekdanje papeže«). In ne nazadnje: Bodyjev projekt je uspel eksperiment, kako izpeljati filmsko pripoved na več ravneh, z uporabo različnih slogovnih prijemov in žanrskih sestavin ter z najrazličnejšimi teničnimi sredstvi hkrati, pri tem pa vseeno ohraniti rdečo nit, zagotoviti filmu identiteto.

Celo vrsto vizualnih sredstev in slogovnih prvin je uporabila tudi avstrijska avtorica Friedrike Pezold v svojem filmu *Canale*

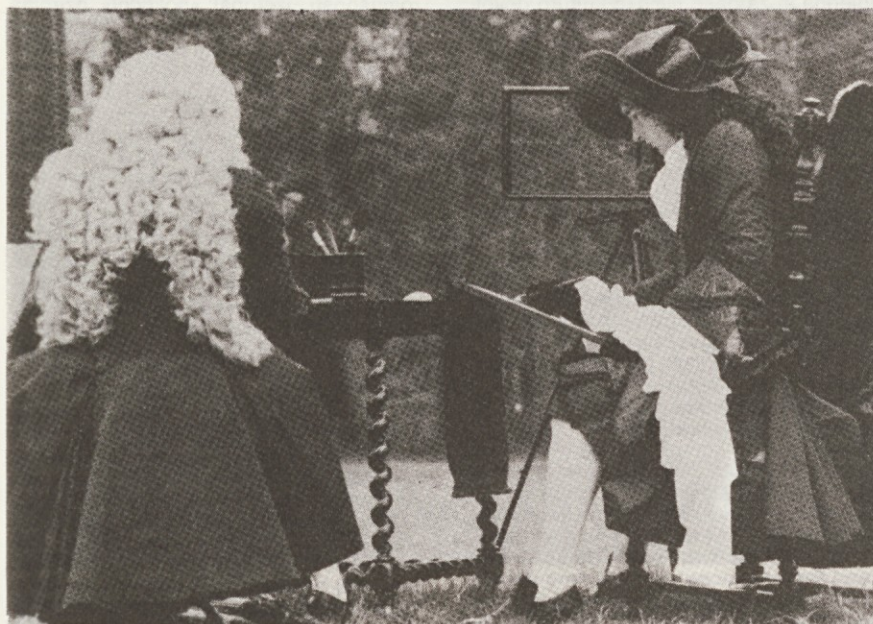
Grande, nekakšni »lepljenki na temo množičnih medijev«, ki pa se povsem izmika tistemu tipu organizacije slikovnega gradiva, za katerega navadno rabimo (kajpak zgolj pogojno) ohlapni pojem »pripoved«. Avtorica izhaja iz predpostavke, da je človek potrošniške dobe s pomočjo množičnih javnih komunikacijskih sistemov že tako manipuliran, da si tudi s filmskimi, video in avdio napravami za domačo uporabo, ki naj bi mu sicer služile za oblikovanje lastnih programov, ne zna pomagati – zato kratko malo kupuje serijske izdelke (»porniče«, »krimiče«, »westernne ipd.«). Tako v privatnem okolju, na privatnem platnu ali zaslonu, prek privatnega avdio sistema konzumira nekaj, kar so mu pripravili drugi, namesto da bi sam proizvajal. In Pezoldova se je odločila gledalcu pokazati, kako je mogoče vsa omenjena »domača« tehnična sredstva učinkovito uporabiti za proizvodnjo »lastnega« programa, kako je »mogoče realizirati številne sanje, fantazije in utopije«, pri čemer ni pozabila parodirati različnih filmskih žanrov in klišejev, ki obvladujejo današnji trg video kaset. Ker vse poteka iz slogu: »Svoje želje sprejemam kot realnost, ker verjamem v realnost svojih želja« (tako se glasi motto filma), je meja med fikcijo in (tudi zgolj pogojno) realnostjo povsem zbrisana, vendar tako, da je realnost obenem neizogibno vpisana v sam proizvodni postopek, katerega mehanizem je v vsakem trenutku dovolj razviden. Lahko bi rekli, da to delo, polno humorja in zajedljivih osti, učinkovito ironizira tudi sama sebe in svoje filmsko »poslanstvo«.

Pravo nasprotje Bodyjevemu projektu in lepljenki Pezoldove je film Petra Greenawayja *Risarjeva pogodba* (The Draughtsman's Contract), strogo organizirana in precizno izpeljana pripoved o slikarju oziroma risarju, ki sklene z ženo lastnika podeželskega dvorca pogodbo za dvanajst risb z motivi dvorca in njegove okolice. Vsaki od risb ustreza en člen pogodbe, ti člani pa razodevajo brezmejno nadutost slikarja, saj terjajo od osebja dvorca absolutno poslušnost, od gospodarice pa velikopotezno gostoljubje in vso osebno pozornost do gosta (vključno s spolnim razmerjem). Slikar, ki je prepričan, da popolnoma obvlada situacijo (in tak vtis ima tudi gledalec), se zmeraj bolj zapleta v hišne intrige, dokler ne postane njihova nemočna žrtev. Delo, ki se odlikuje z bogato kostumografijo in scenografijo, ima na prvi pogled vse značilnosti zgodovinskega filma (dogajanje je postavljeno v zadnja leta 17. stoletja), toda Greenawayu se je posrečilo v tem okviru razviti pripoved, ki se ves čas giblje na meji med thrillerjem in absurdno komedijo. Pri tem ima nadvse pomembno vlogo vseskoz enako distancirana in nevtralna kamera, opazuje in nekritično oko, ki z enako hladnostjo zapisuje spolni akt in miren poletni pejsaž, popoldansko kramljanje na vrtni in krvavi umor na koncu filma. (Kamera ima v filmu svojo dvojnika – optično napravo, s pomočjo katere risar prenaša na papir motive dvorca in pokrajine.) Prav tak postopek vizualizacije namreč omogoča tisto večpomenskost dogodkov in detajlov, ki je temelj vsakega pravega thrillerja, obenem pa nudi tudi možnost komičnih zapletov. Greenawayu se je torej posrečilo z eno potezo razbiti klišeje zgodovinskega filma, klasičnega thrillerja in neobvezne komedije, ne da bi se pri tem odrekel tradicionalni pripovedni formi – prav narobe, pripoved je izpeljal naravnost perfekcionistično.

Ob koncu se zdi, da moramo zapisati še nekaj besed o sekciji »Novi namški filmi«, ki je bila letos izredno močna in je učinko-



Kameval noči, režija Masachi Yamamoto



Risarjeva pogodba, režija Peter Greenaway



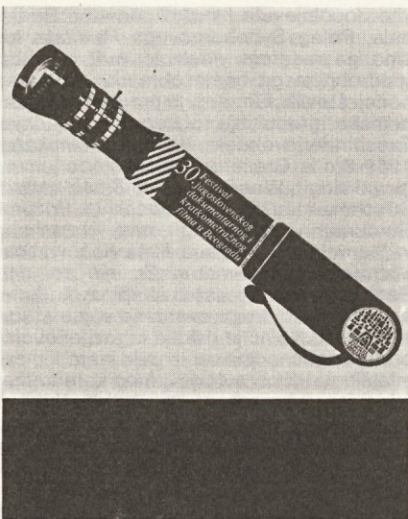
Querelle, režija R. W. Fassbinder

vito dopolnjevala filmsko ponudbo Berlinala. Poleg Sybebergovega *Parsifala*, ki smo ga medtem videli že tudi pri nas (podrobneje ga bomo obravnavali v prihodnji številki Ekran), je pregled novejših nemške produkcije obsegal še zadnje Fassbinderjevo delo *Querelle*, Kamikaze 1989 Wolfa Gremma (s Fassbinderjem v glavni vlogi), Wendersov film *Stanje stvari*, Buschmannov film *Comeback* (z Ericom Burdonom v glavni vlogi), nadvse zanimiva, tematsko povezana filma *Bela vrtnica* Michaela Verhoevna in *Zdanjih pet dni* Percyja Adlona (o usodi skupine študentov, ki je med drugo svetovno vojno sredi nacistične Nemčije tiskala in razpečevala protinacistične letake) in celo vrsto filmov mlajših nemških avtorjev, med katerimi je bilo nekaj prav presenetljivih dosežkov.

Fassbinderjeva ekranizacija Genetovega romana »*Querelle de Brest*« je brez dvoma njegov najbolj »ameriški« film, vendar tako, da je obenem izrazito fassbinderjevski. Delo je posneto v slogu hollywoodskih studijskih melodram, kar velja tako za temeljno pripoved, za odnose med nastopajočimi osebami in za kompozicijo kadra kot za igro, scenografijo in osvetlitev. Vse skupaj je seveda skrajnje pretirano: papirnati dekor je stiliziran, osvetlitev zreducirana na oranžno luč sončnega zahoda (z redkimi rumenimi, modrimi in rdečimi podarki), prizorišče stisnjeno zgolj na nekaj kvadratnih metrov, poze igralcev so že kar koreografsko izumetničene, dogajanje pa povezuje pripovedovalec v offu. In kar je poglavitno, v tej krvavi drami o morilskem in ciničnem, obenem pa skoraj razčustvovanem in zaljubljenem mornarju Querellu nastopajo skoraj sami moški (edina ženska je ostarela prostitutka, ki moško sceno bolj poudarja kot moti); prizori nasilja se izmenjujejo s provokativnimi homoerotičnimi in homoseksualnimi scenami, v vse to pa se meša še kriminal. Popolnoma umetni svet, v katerem poteka pripoved, karikirana igra in številni drugi »potujitveni« momenti seveda gledalcu dopuščajo, da spremlja dogajanje s primerne distance, obenem pa mu šele to omogoča, da dojame »zgodbo«, ki mu je Fassbinder pripoveduje.

Kamikaze 1989 je strupena satira o »Nemčiji bližnje prihodnosti«, katere perfekcionizem in navidezna idiličnost temeljita na sistemu totalne kontrole in manipulacije, obenem pa izvrstna parodija na kriminalne in znanstveno-fantastične filme. Vloga inšpektorja Jansena, ki vse ve, vidi in kontrolira, je Fassbinderju omogočila, da na ironičen način formulira svoj odnos do stereotipov filmskega medija, pa tudi do nekaterih vidikov današnje nemške stvarnosti.

Naposled naj omerimo še Wendersov »avtobiografski« film *Stanje stvari* (*Der Stand der Dinge*), črno-belo pripoved o težavah evropskega režiserja Friedricha z njegovim ameriškim producentom (kar pač spominja na probleme, ki jih je imel Wenders s Coppola pri snemanju svojega prvega ameriškega filma »*Hammett*«). Film vključuje elemente kriminalke, thrillerja, melodrame, psihološke drame, znanstveno-fantastičnega filma itn. – skratka obdelan je skoraj ves žanrski spekter hollywoodske kinematografije, za nameček pa ponudi še serijo sijajnih dialogov med Friedrichom in producentom Gordonom o razlikah med evropskim in ameriškim filmom pa režiserji. Prav v tem, da so to pravzaprav Gordonovi monologi, saj režiser v glavnem molči, je skrita ironična panta, ki jo je Wenders namenil Coppoli in ameriški filmski industriji, zakaj o njegovi lastni koncepciji filmskega dela govori *Stanje stvari* samo.



126 filmov, prispelih na letošnji jubilejni XXX. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu, bi morale biti dovolj tehten razlog za razmislek o položaju, ugledu in umetniški prepričljivosti, ki jo ta trenutek kratki in dokumentarni film doživlja v Jugoslaviji.

Gre namreč za filmsko produkcijo, ki ta trenutek zgublja ves svoj (nekdanji) ugled, umetniško prepričljivost, aktualnost, miselno in kritično ostrino in pogum, avtonomnost in kar je verjetno še najbolj očitno – sploh svoje mesto v jugoslovanski filmski kulturi. Resda teh 126 na festival prispelih kratkih in dokumentarnih filmov ne kaže kvantitativnega padca te vrste filmske produkcije, dovolj pa verjetno je, če povemo, da teh filmov tako rekoč – razen po TV mreži – ni videti nikjer, da zanje ni nikakršnega širšega interesa gledavstva, da so ti filmi na izredno nizki ravni, neizvirni, oportuni, prazni, da se dogajajo mimo tega današnjega in našega dovolj problematičnega in provokativnega sveta in družbe ipd. ipd., da je za te filme, ki so prišli na festival, družba dala približno deset starih milijard, ne da bi za ta denar dobila vsaj približno spodobno in relevantno filmsko produkcijo in rezultate ...

Vse te ugotovitve se nam kajpada niso zapisale kot neki zgolj vehementni in nepremišljeni gib, ampak so lahko le rezultat premisleka ob teh 126 filmih, ki jih je pokazal beograjski festival, spraševanja, kaj neki imajo povedati, razkriti ali presuniti v gledalcu ti filmi, ki so se ob koncu marca neutrudno vrteli v beograjskem Domu sindikatov in so se zvečine odvrtili mimo sodobnega gledavca in tega sveta v prazno. Očitno je tedaj, da bolj ko se trudimo miselno opredeliti razmerje jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma do sveta, medčloveških razmerij, družbe ipd., bolj se nam razkriva naravnost brezupna sivina, ustvarjalni vacuum, v katerem se dogaja ta produkcija, praznina, konvencionalnost, mizerna in rutinska ironija, ki jo prinaša, ipd. Hkrati pa se da opaziti, da v tovrstni produkciji ni več mogoče zaslediti izrazito avtorskih filmov, pogumnih in neskrupuloznih in neopurtunističnih političnih filmov, ironičnega in presunljivo grotesknega animiranega filma, niti ni več mogoče zaslediti zares rafiniranega dokumentarnega filma o razsežnostih sodobnega človeka ... Gre torej za krizo izjemnih razsežnosti, ki ji ni mogoče predvideti posledic, gre pa tudi za'nujnost vpraševa-

festivali Beograd '83

Ustvarjalno siromaštvo

od 25. marca do 1. aprila 1983

Peter Milovanovič Jarh

nja, zakaj je na področju kratkega filma nastala tako obsežna in že kar alarmantna situacija, še posebej ker je kratki film bil nekdanj dovolj avtonomna in prepričljiva, ugledna in za našo filmsko kulturo dovolj reprezentativna zvrst, nikakor pa ne zgolj »predprostor« celovečernega filma.

Povedati je treba, da so se taka vprašanja morala nujno postaviti tudi ob beograjskem festivalu, ki je problematiki kratkega metra namenil nekaj okroglih miz, tiskovnih konferenc in drugih dogajanj, ki pa so se zvečine končali z zelo splošnimi, nezavezujočimi in pavšalnimi ugotovitvami, ki so kazale, kako usoden je pravzaprav problem in kako nemogoče je poiskati rešitve. Pokazalo pa se je tudi, da je pravzaprav mogoče iskati krivca trenutni krizi v krogih zunaj filmskih delavcev in avtorjev, torej v kulturni politiki, politiki producentskih hiš, njihovem producentskem programu, profilu kratkega in dokumentarnega filma, ki ga dovoljujejo ipd.; hkrati pa je treba gledati kratki film tudi v kontekstu celotne filmske politike, ki je tudi v svojevrstnih zagatnih situacijah, iz republike v republiko drugačnih, pa vendar vsepovsod močno navzočih. Pri tem je očitno, da so porazni rezultati na področju kratkega in dokumentarnega filma resnično splet izjemno širokih in nerazumljivih okoliščin in da se taka situacija obeta tudi za naslednja leta, še posebej, ker ni videti nikakršnih premikov v odpiranje in bolj razumno in pogumno filmsko ustvarjanje, ki bi prineslo karkoli novega in domiselnejšega. Takšno pesimistično razpoloženje se je dalo razbrati na beograjskem festivalu implicite v skoraj vseh ugotavljanjih okoli kratkega in dokumentarnega filma, filmske politike producentov in financerjev, kar je skorajda zanesljiva napoved še bolj občutnega kvalitativnega padca na tem področju, oziroma prevlade povprečja in ustvarjalnega siromaštva ... Takšna pozicija kratkega filma pa jemlje ugled in pomembnost tudi samemu festivalu, ki je že letos pokazal, da se čedalje bolj sprevrča v vse bolj obrobno in nepomembno filmsko manifestacijo brez posebne draži in možnosti, ki jo celo tradicionalno beograjsko občinstvo čedalje manj ceni in pušča ob strani. Le tako si lahko razlagamo brezvoljnost letošnje organizacije, razpuščenost in medlost tamkajšnjih besedovavcev ipd. ...

Ob teh globalnih ocenah v položaju kratkega in dokumentarnega filma z letošnjega festivala in o festivalu samemu, kulturni politiki in producentski krizi, se zdi ustrez-

no spregovoriti še o tistih nekaj filmih, ki so s tega festivala vredni vsaj tega, da jih omenimo z besedo. Najprej je treba reči, da je letos, navkljub že poprej opisani siromašnosti, izstopal »politični« oziroma »družbeno kritični« film. »Politični« in »družbeno kritični« film pišemo v navednicah zaradi neustreznosti, ki ločuje pravi politični in kritični film od tega, ki se ga je dalo spremljati v Beogradu, kjer je bistvo političnega in kritičnega filma zamenjevala zgolj blaga ironija, morebiti še sarkazem, ostali, med njimi tudi Robarjev, pa so bili spretno prirezani peroti ... V mislih imam najprej filme tiste matrice, ki so jo spretno izkoriščali filmi kot npr. *Likvidator* Trajčeta Popova, *Dober dan papa* Aleksandra Ilića, *Tožim državo in sina* Nikše Jovičevića, *Zabušanti* Ive Laurencića ipd., kjer je prav ironija in paradoksnost situacije, ki sta jo v nemalo primerih povzročili družbene situacija ali pa uporna »balkanska« miselnost, prisotna v našem ravnanju ... Taka ironija, sama sebi cilj in sredstvo, kajpada ni mogla razkriti nobenih bolj skritih in težkih pomenov in se je v teh filmih izčrpavala v prostem preobračanju besed, neutrudnem besedovanju naturščikov in njihovi zmuzljivosti in modrosti. Take vrste ironija je seveda dovolj učinkovita na kratke dah, učinkovita kot taka, ne spušča pa se v bolj zavezujoča in usodna spraševanja o stvareh, ki pripeljejo do takih absurdnih stanj. Rekli bi lahko, da take vrste ironija funkcionira kot npr. gag in zgolj samo v takem kontekstu. Take vrste filmi so vedno dovolj priljubljeni med občinstvom in vedno zanesljiva formula za uspeh, četudi ostajajo zgolj in samo znotraj že opisane dometa ironičnosti.

Ko govorimo o »političnem filmu« z beograjskega festivala, moram verjetno najprej omeniti Robarjev-Dorinov film *Opra Romá* ali *Romi na noge* ali *Pamet v roke, ko boš drugič ustvarjal svet*, 97 minutni film slovenskega režiserja, ki je s tem filmom dosegel na festivalu izjemen uspeh.

Robarjev film se pravzaprav dogaja kot dovolj angažirana reportaža o položaju Romov na Dolenjskem in v Prekmurju, o nerazrešljivih situacijah, polnih napetosti in nestrpnosti, nasilja in celo razizma, ki se dogajajo tako rekoč dan na dan, ne da bi si to hoteli kot družba in ljudje priznati. Za slovenske razmere je to verjetno zelo ostra in pogumna filmska dokumentacija s kancem krščanskega upanja v boljše čase, vendar kot sam dokument in slika stanja dovolj šokantna za našo uspavano in



Dober dan, režija Aleksandar Ilić



Opre, Roma, režija Filip Robar



Titan, režija Milorad Bajić

zamegljeno egoistično zavest, da se vsaj delno zave dogajanja, ki nikakor ni privlečeno za lase, in tudi ni družbeno, niti politično zanemarljivo.

Robarjev film, prizadet in angažiran, pravzaprav docela prerašča svojo filmsko strukturo, ki ob problematiki, ki jo prikazuje, postane zanemarljiva, saj je docela v službi sporočila in šoka, ki ga povzroča tematika. Je pa film iskren, razglabljač in željan priti do najbolj rudimentarnih resnic teh medčloveških nestrpnosti, hkrati pa že tudi razočaran nad preprostostjo in nerazločljivostjo vsega tega početja med Romi in domačini... Odtod verjetno tudi že poprej omenjena krščanska upajoča spravljalnost, ki, se zdi, v tem trenutku edina še lahko dá upanja temu početju... Robar je za slovenske razmere napravil gotovo izjemno avtentičen dokumentarec, celo z »nastavki« političnega filma, ki je tudi na beograjskem festivalu odjeknil s svojo prepričljivostjo in šokom, neposrednostjo in čisto človeško in avtorsko prizadetostjo, ki ni bila postavljena v nikakršne kombinacije in sprenevedanja, tak ali drugačen račun, »umetnost« ipd. Rečemo lahko, da je bil to prvi film letošnjega Beograda...

Veliko bolj preračunljiv, rafiniran v manipulaciji je bil Nikša Jovičević v filmu *Skupaj v dobrem in slabem* – dokumentu s Kosova, ki govori o mednacionalni nestrpnosti, sovraštvu, razpihianih strasteh, nasilju ipd. o tem, kar se dogaja vzporedno z vsakršno vsakodnevno informacijsko propagando.

Gotovo dovolj tragična tema današnje politične scene pri nas, vendar videti je, da je bil film narejen zelo taktno, upoštevajoč vse možne politične intervencije pri tako občutljivi temi, hkrati pa je tudi dovolj razviden v svoji ideološki manipulaciji, brez tistih rezoniranj, ki bi segla v temelje problema. Vendar, kot že rečeno, je film zelo intenzivno računal na občutljivost teme in anateme, do katere lahko pride...

Reči je mogoče, da sta bila Robarjev in Jovičevićev film *EDINA* med 126, ki ju lahko mislimo v »političnem« kontekstu, kar ponovno kaže na odsotnost družbene kritičnosti med dokumentaristi, oziroma na oportunitizem med producenti, ali pa morebiti nezaželenost in deklarirano nejevoljo politike nad takim početjem?!

Ko govorimo o »čistem« dokumentarnem filmu, je vsekakor treba izpostaviti film *Titan* Milorada Bajića, ki je edini dovolj suggestiven in zadovoljiv primer, hkrati pa je treba povedati, da je zelo šibko delo, če ga primerjamo s podobnimi filmi spred nekaj let. Njegova filmska govorica je na letošnjem festivalu, kljub pomislekom, bila dovolj »poetična« in konsekvantna, gradila je svoje sporočilo o človeški vztrajnosti in volji v zelo preprostih okvirih... z minimalnimi izraznimi sredstvi.

Sicer vedno dovolj bogata bera animiranih filmov je na beograjskem festivalu letos dala le dvoje kolikor toliko izstopajočih filmov: *Album* Krešimira Zimonića in *Cirkus odhaja* Rastka Cirića. Prvi, izvirajoč iz famozne zagrebske delavnice, izjemno likovno bogat in predan vsakršnim fantastičnim domislicam, poigravanjem in rešitvam o erotiki, mladosti, zorenju, ljubezni ipd., medtem ko je drugi zelo senzibilno in likovno dovolj učinkovito uprizarjal nostalgijo in ljubezen do prizorov izginjajočega cirkusantstva... Ostala animirana produkcija se je zaposlovala z že znanimi in rešenimi obrzci s tega področja...



festivali Oberhausen '83

Šibka generalka za jubilej

od 18. do 23. aprila 1983

Miša Grčar

Med 18. in 23. aprilom je v Oberhausnu potekala predjubilejna, 29. »pot k sosedom«, največja mednarodna manifestacija kratkega in dokumentarnega filma v svetu. Že lani je pokazala, da ob vsej veliki strokovni organizaciji in selektorjih, ki lahko izbirajo po vsem svetu, pri najboljši volji ni našla najbolj pestrega, kakovostnega, zanimivega izbora. Letošnji festival je zdrsnil še za stopnico niže.

Spremenil je tudi dramaturgijo prikazov filmov, sicer pa s tem eksperimentirajo domala ves čas v njegovem tretjem desetletju. Lani, na primer, so bili prikazani filmi po nacionalnih sklopih, letos po nekakšnih tematskih, ki pa so bili, kot se je pokazalo ob samem ogledu, le okvirni, saj so se posamezne teme pretapljale iz enega v drugega, posamezne pa so bile nasilno potisnjene vanj. Že naslovi sklopov: »kako to vidijo ženske«, »ženske«, »potovati«, »iz kraljestva slik«, »človekove pravice«, »življenje«, »slike iz tretjega sveta«, »Indija«, »spomini«, »vojna in mir« ter »za novo ozračje na Zahodu« dajejo vtis, da so imeli oblikovalci programov dokajšnje težave z vključevanjem filmov. Edini čisti sklop je bil »Indija«, se pravi, zgolj indijski kratki in in dokumentarni filmi, hkrati izreden, resnično kakovosten izbor, ki nam je pokazal to nacionalno kinematografijo v povsem novi luči, saj smo imeli doslej priložnost videti le posamezne njihove stvaritve; tokrat pa je bilo moč prvič na neki mednarodni manifestaciji videti zaokroženo ustvarjalnost na tem področju.

Indija letos ni bila edino odkritje. Odkritje je bilo tudi srečanje z Libanonom, Kitajsko in z Maori, seveda ne v tako zaokroženi celoti kot z Indijo. Letos je sodelovalo 37 dežel, v konkurenčnem programu pa je bilo prikazanih 96 filmov, ki so jih po besedah direktorja festivala, Wolfganga Rufa, izbrali med 1300 ogledanimi. Prav pri tem ogledu pa velja opazka, ki zadeva izbor naših filmov, kajti Jugoslavija je bila predstavljena le s štirimi: tremi animiranimi in enim igranim, bilo ni niti enega dokumentarnega, se pravi udarne sile letošnjega beograjskega festivala, na katerem je selektor Joachim Schlegel izbiral naše predstavnike. (Ob tem so se seveda razvile burne razprave, katera stran je »kriva«.)

Naši filmi pa so bili takole predstavljeni: Zorana Jovanovića animirani film *Obliz* v okviru »človekovih pravic«, *Zid* našega mladega Zareta Lužnika in animirani film zagrebškega veterana Nedeljka Dragiča *Dan, ko sem prenehal kaditi* v okviru »življenja« ter animirani film Stevana Živkova *Klopotec* v okviru »žensk«.

In če smo že pri ženskah, moramo poudariti, da so imele te posebej pomembno besedo na tem festivalu, o čemer ne pričata le dva sklopa, posvečena temu spolu, marveč tudi prevladujoča tematika, ki je obravnavala mesto ženske po vsem svetu, njeno specifično življenje tukaj in tam, njeno uveljavljanje v svetu moških in ob tem še vedno njeno izrazito podrejeno vlogo v tako imenovanem nerazvitem svetu. S slednjim se je ta izrazita tematika prelivala v drugo izrazito na tej manifestaciji – in sicer v, rekli bi, socialno ali družbeno kritično ali kakorkoli bi že poimenovali opis dogajanja v svetu, ki ni v skladu s civilizacijskimi normami in vrednotami nekaterih dežel.

Vsekakor je imel tako kot vedno glavno besedo dokumentarec in tu so spet izstopale novice, ki so jih prinesle daljne dežele; tu naj omenimo poseben program, imenovan »novi filmski dokumenti o Čilu, El Salvadorju in Hondurasu«; ni bil v konkurenci, povedal pa je marsikaj o tem, kaj se dogaja v teh nemirnih deželah. In kot smo že povedali, Indija se je izredno izkazala; predvsem film *Človek proti človeku* o voznikih rikš in njihovem socialnem položaju, odkar je zakon iz leta 1981 odpravil te vrste transport, od katere je živel več kot 10.000 ljudi samo v Calcutti. Lahko bi naštevati še druge, a kaj ko ostajajo zaprti le za festivalske obiskovalce, v zdesetkani jugoslovanski udeležbi (včasih je bilo Jugoslovancev na tem festivalu tudi več kot trideset, letos le kakšen ducat) ni bilo nobenega televizijskega selektorja, ki bi nekaj vendarle vrednih del pokazal tudi našemu občinstvu.

Prej ko slej pa ostaja najvrednejše delo, prava festivalska »špica« češkoslovaški animirani film debitanta Jiříja Barte *Pokopani svet rokavic*. Njegova animacija spominja na Trnko; v več epizodah je animiral in hkrati parodiral filme od Bunuela do Spielberga in to vse prek raznobarnih in različno okrašenih rokavic. Vsega se je dotaknil, kriminalk, melodram, zgodovinskih filmov, prav antološka pa je epizoda, naslovljena Federico Bellini, ki parodira njegovo (Fellinijevo) *Sladko življenje* skozi Bellinijevo glasbo. V zadovoljstvo vseh je dobil ta film najvišje festivalsko priznanje žirije, v kateri je bil tudi zagrebški režiser Bogdan Zizic.

Tako kljub temu, da je prevladoval dokumentarni film in je bilo moč v tej kategoriji videti tudi nekaj odličnih del, med katerimi ne smemo pozabiti (spet) indijskega filma *Dar ljubezni*, vendarle bolj ostajajo v spominu animirani filmi, risani, lepljenke, eks-

perimentalni, lutkovni in tisti, ki animirajo predmete in ljudi. Na meji med igranim in animiranim je tudi smešni poljski *Blok*, ki se norčuje iz novogradenj in stanovalcih v njih. Na meji med dokumentarnim in animiranim pa je tudi danski *66 prizorov iz Amerike*, ki so ga nagradili sodelavci oberhausenskega festivala, ki že nekaj let nagradjujejo filme, ki so bili po njihovem mnenju nepravilno prezrti pri bolj ali manj uradnih žirijah.

Tradicija tega festivala je tudi, da ima vsako leto posebne retrospektive, izbran program na izbrane teme, gibanja, avtorje. Letos je bil glavni tisti, ki se je imenoval »Filmi iz filmov – možnosti epizodnih filmov«; mi bi temu na kratko rekli omnibus filmi, ki pa niso – po besedah organizatorjev zaradi težav z avtorji, kinotekami in arhivi – pokazali najboljšega iz svetovne ustvarjalnosti te vrste. Ob tem so izdali tudi brošuro s seznamom omnibus filmov z vsega sveta, v katerih je navedenih tudi več naših, pri vseh pa manjka vsebina, ki jo imajo sicer vsi drugi. Spet ena naših pomanjkljivosti.

Spremljajoči program je prikazal tudi izbor avantgardnih filmov 20-ih let »Film in glasba« ter »Notorični refleksi«. Prvi so pokazali Rutmanna, Ivensa in druge, slednji pa se je šel multimedia-show in neo-punk. Niso izostali tudi posebni programi za mladino in otroke, ki jih tradicionalno spremljajo pedagoške seanse in simpoziji. In ne nazadnje, tu je bila spet tradicionalna izmenjava med Krakowom in Oberhausnom, ki prinašata drug drugemu izbor iz nagrajenih filmov prejšnjega festivala.

Dejstvo, da nas letošnji Oberhausen ni razveselil, ne pomeni, da bi mu odrekli zvestobo, oscilacije so pač možne povsod, ne zgolj na festivalih.



36^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
CANNES MAI 1983

festivali Cannes '83

»Religiozni« ciklus

od 6. do 19. maja 1983

Zdenko Vrdlovec

André Bazin ima popolnoma prav, ko pravi, da je filmski festival določen Red, vsaj (ali še posebej) za tistega oviskovalca, ki je dovolj neumen, da se uvršča med filmske kritike: ta ima ves dan in vse dneve programirane zgolj za eno opravilo – za gledanje filmov seveda. Od enega sončnega jutra, ki ga s prezirom zamenja za kino, do naslednjega jutra, če ga ne prespi. Tako po prvi predstavi (ali še rajši pred njo) je za gledalca, ki se ima za kritika, najpomembnejše, da se oskrbi s paketom fetišev (tistih slikovnih in tiskanih materialov o filmih), predvsem pa z dnevnim redom. Potem je lahko miren – dan je tako lepo urejen, ker je že napisan, edino nelagodje utegnemo izživeti le tiste beline v programu, odmore med posameznimi projekcijami, ki pa jih je k sreči na dan tudi do 60. Tako urejeno življenje ima seveda svoje posledice: prej ali slej se skoraj stalno speče stanje postane moreče. Moreče, ker so v tem dolgem in povsem prostovoljnem ujetništvu »sanjske« mašine prizadete prav gledalčeve dnevne sanje, ki jih je že skoraj vse videl »realizirane«. Njegova fantazija, kolikor je še ostane, je vse bolj »filmska«.

Druga posledica pa je ta, da vsakdanje izvajanje ritualov festivalskega Reda zaplete gledalca v imaginarni klobčič, v pravi labirint fikcij, kjer se še toliko težje znajde, kolikor se ima za kritika. Ta naj bi zavzel neko distanco, da bi lahko razločeval, razsojal, vrednotil, kar so funkcije, ki jih navadno pripisujejo njegovemu delu. Toda v labirintu je edina razdalja tista, ki pelje – in zapeljuje – od ene fikcije k drugi, tako da se kritik – bolje bi bilo reči mimik, saj njegova beseda ne zmore kaj več kot slepo posnemanje – še ne utegne prav izvleči iz pasti ene fikcije, ko ga že lovijo pasti druge. Filmski festival je tako priložnost za resnico kritičnega govora, ki je čisto brbljanje. Zadosten dokaz so seveda prav poročila s festivalov.

Pričujoče poročilo lahko omeni srečno ključje, da je zapisovalec že kar prvi dan (ki pa ni bil prvi dan festivala v Cannesu) naletel na film, ki je izvršten primer *mise en abime* fikcijskega blodnjaka, film, kjer gre za potovanje iz ene zgodbe v drugo (in iz druge v tretjo itn.), pri čemer je edini cilj potovanja čisti užitek pripovedovanja in raziskovanja iluzionističnih moči filma: edini cilj je – kot je zapisal Pascal Bonitzer v tematski številki Cahiers du cinéma (št. 345, 1983) o Raoulu Ruizu – »estetika dozdevka«, katere bistveni parametri so glas *off* in triki, vendar triki, ki se ne prikrijevajo, ampak prav nasprotno ponujajo sliko kot iluzijo, kot *trompe l'oeil*.

To je torej film v Franciji živečega cileanskega režiserja Raoula Ruiza *Tri mornarjeve krone* (*Les Trois Couronnes du Matelot*), prikazan v programu Perspektive francoskega filma. Ze v prvi sliki je položeno truplo, prikazano delno in obenem tako, da je vse ostalo – tudi oseba (student), ki stoji v ozadju – vidno le prek tega trupla. To velja poudariti že zaradi tega Ruizovega aksioma: »Nič se ne more zgoditi, ker je svet mrtev, vendar se kljub temu dogaja nekaj, kar ne zadeva ekonomije preživetja in dobička.« Ce pa je svet mrtev, »je vse mogoče, kar pomeni, da lahko vsak element v sliki postane pomenski, da lahko igra. In kolikor zares zaigra, postane slika fikcija, pripoved« (v intervjuju za Cahiers du cinéma, št. 345).

Ko oseba (student) zapusti sobo s truplom, v megleni noči sreča mornarja, ki ga povabi v bar – točneje, v svetlobno projekcijo tega ambienta na velikanska zrcala – da bi mu povedal zgodbo o potovanju z ladjo, naseljeno s fantomi mrtvih. Vsi mornarji na tej ladji imajo na telesih, iz katerih včasih prilezejo črvi, vpisane simbole iz Lukaszewiczovega logičnega sistema, ki jim omogoča neverjetne zgodbe, čeprav so nebivajoči. Da pa bi se ta množica mrtvih lahko obdržala, je potreben vsaj en živ mornar (to je pripovedovalec zgodbe), ki se ne more rešiti svojega nemogočega položaja, kjer ga oblegajo in zapeljujejo fantomi mrtvih, dokler ne najde drugega živega mornarja, ki bo prvega ubil in tako na ladji nadomestil. Vsa mornarjeva pripoved je tedaj zapeljevanje študenta na ladjo mrtvih, kjer študent že sreča fantom mornarja, ki ga je pravkar ubil.

Ta labirint pripovedi poteka v še bolj fantastičnem labirintu slik, ki mešajo sledi pripovedi. Zlasti s pomočjo trikov, npr. z menjavanjem svetlobe in barvne lestvice v istem kadru, z izvajanjem prelivov med snemanjem, ali z uporabo lažne globine polja, kjer ozadje nima nobene dramatične vezi z ospredjem. Spoji med kadri ne vzpostavljajo nobene kontinuitete, ampak prej poudarjajo vrzeli, prekinitve, ter nakazujejo filmu specifičen, fantastičen teritorij, brez odnosa z referenčnim redom narave ali s klasičnim prostorom reprezentacije, temelječim na verjetnosti. Tu so nebivajoče osebe prav tako realne kot bivajoče in slednje prav tako fantastične kot nebivajoče. V tem bi lahko pritrdili Bonitzerovi hipotezi o Ruizu kot »teološkem cineastu«, kolikor se pač strinjamo s teologijo kot vedo o nebivajočih entitetah (in nasvezadnje je Ruiz v Cilu študiral teologijo).

»Teološki cineast« pa nikakor ni nujno religiozen, kot je, denimo, Ermanno Olmi (pred leti dobitnik zlate palme za *Les za cokle*), ki v filmu *Hoja za zvezdo* (*Cammina cammina* – prikazan v tekmovalnem programu, toda zunaj konkurence) obravnava prav teološko, duhovniško izdajo božjega sporočila. Olmi tu nastopa kot kompleten avtor (režiser, scenarist, direktor fotografije, montažer in producent, kot slednji sicer v sodelovanju z italijansko TV), ki vodi skupino amaterskih, brkljaško kostumiranih igralcev v uprizarjanju bibličnega odlomka o hoji svetih treh kraljev v Betlehem. Dogajanje se torej napove kot predstava, kot »ljudsko gledališče« na prostem, in se tudi prične s podobo platna z naslikanim večernim nebom, pod katerim stoji duhovnik-astrolog in opazuje zvezde. Ko zaspi, čez pravo večerno nebo prileti komet, ki bo tisti iracionalni moment, na katerega se bo oprl duhovnik-astrolog, da bi zvalil vaško skupnost in njeno oblast na svetlo pot na zvezdo in v vero v odrešenika.

Komet je duhovniku dejansko pomagal do verske oblasti nad množico, kajti vse doslej so bili njegovi edini poslušalci otroci, ki so z duhovnostjo in nagajivostjo učencev, naveličanih ponavljanja enega in istega besedila, zagotovili nekaj potujitvenih učinkov, kjer se pokaže, da je vsa duhovnikova modrost predpisana s svetim tekstom in zajeta v verskih ritualih. Duhovnik pokaže večjo zvičajnost, ko postane vodja romarske odprave in prične barantati z oblastjo, ki deloma iz suma, da gre morda res za kakšno versko zadevo, deloma iz bojazni, da se za tem ne skriva kakšen upor, pospremi romarje z darili in vojakami.

Na najtežavnejšem delu poti, v neprehodnih planinah, kjer romarjem že uplahne volja, jim Olmi nastavi nietzscheskajnega meniha, ki se norčuje iz njihovega boga, strahu in trpljenja. In ta dvojni moment neprehodne poti in izziva z drugim bogom ponudi duhovniku priložnost, da spet zablesti: množico spodbudi prav z idejo boga (ta terja nemogoče in zahteva, da ljudje presežejo slabost) ter z opozorilom, da ima v nasprotju z onim menihom na svoji strani nebesno znamenje; a tudi to še ne bi zadostovalo, ko bi ne bilo že v svetem tekstu zapisano, da bodo ljudje sledili zvezdi v Betlehem.

Malo pred ciljem srečajo še dva duhovnika, postavljena v malodane cirkuški sceni, ki bosta – sicer z nekam bebatim videzom – skupaj z duhovnikom-astrologom znana sveta trojica magov. Trojica že sama dvoimi in ne ve več dobro, kaj sploh išče, ob-

enem pa se zaveda, da množice ne sme razočarati. Tu ji pomaga Herod, ki duhovnike pokliče k sebi. Srečanje poteka v *offu*, kjer se očitno sklene tajno zavezništvo. Ta očitnost je seveda naknadna, da bi imel obisk svetih treh kraljev pri Jožefu in Mariji ter njunem dojenčku globlji pečat dvomnosti in prevare. Dojenčka so v največjo osuplost njegovih staršev proglasili za Odešenika, množici pa prepovedali, da bi ga videla. Se več, zaukazali so nemuden odhod, kot da bi se jim mudilo z mesta zločina, ki se bo zatem dogodil.

Pri Olijmu je ljudstvo dovolj preprosto, pošteno in nevedno, da je lahko prevarano. Za tezo, ki je hotela dokazati, da je duhovščina (Cerkev) izdala Sporočilo, je to brzokone po svoje nujno, edina slabost je, da v ljudski množici ni zaznavna želja, ki bi jo gnala za zvezdo in k Odešeniku. Množica je že predstavljena kot »pristno« religiozna (to pristnost so v igralsko »nepokvarjeni« obliki posredovali amaterski igralci), kar je Olijmu pomagalo, da je lažje razvil svojo temo razočaranja nad cerkvijo in oblastjo.

Olijmjeva *Hoja za zvezdo* govori torej o izdaji intelektualcev (oziroma intelektualni izdaji vere), ne pa o zgubi vere, kar je tema v Italiji posnetega filma Andreja Tarkovskega *Nostalgija* (v tekmovalnem programu). Tako vsaj trdi sam Tarkovski, ki v nekem intervjuju poudarja poseben pomen nostalgije, ki ga ima ta beseda za ruskega intelektualca, ko se znajde v tujini: to je zanj bolezen, ki pobere voljo do življenja, moralno trpljenje, ki je lahko smrtno, če ga ne premagamo. Vzrok te boleznin tega trpljenja pa je v odsotnosti »spiritualne komunikacije«, v zgubi vere in upanja.

Film, grajen po načelu »pesniških podob«, kjer že ena zastduje, da evocira cel univerzum, kot zatrjuje Tarkovski, bi gotovo zaman poskušali opisati ali kakorkoli ustrezno predstaviti. Zdi se, da glavna težava opisa izvira iz pravega oniričnega učinka, ki ga film proizvede pri gledalcu, ko ga z dolgim, toda ne razvlečenim trajanjem svojih slik »zaziblje v sen«, ali bolje, okuži s to neznano boleznijo, ki jo širi scenografija zapuščenih templjev in ruševin ter čudnih ambientov, namočenih v vodi. V slikah se skoraj nenehno pretaka voda (kot že v *Stalkerju*), ki jo je morda treba videti v simbolični funkciji razkranjanja (ali potapljanja) in očiščenja. V tem »ribjem« oziroma akvatičnem svetu seveda prevladuje tišina, če pa se oglasi beseda, ne najde odmeva, govori v prazno ali kot profetski govor skoraj blazno: beseda je le bolezensko znamenje afazičnega sveta, tonečega v tišino, ker v njem izginja tudi drugi svet želje.

Toda, če gre v filmu res za nostalgijo za tem izginjajočim (ali že izginulim) svetom, ki si ga slehernik zamišlja in želi, pa finalna scena pokaže, da gre tudi za nostalgijo v bolj vsakdanjem pomenu domotožja: ta prizor, kjer se sredi mogočnih stebrov nekega templja prikaže ruska dača ob jezeru, z ženo in otrokom, ki se tam igrata, ni Wellesov *rosebud* s snežno podobo Kaineovega otroštva, ali steklena krogla, v kateri Kundry Parsifalu pričara podobo njegove matere (v Syberbergovem *Parsifalu*), ampak prav slika domače, družinske scene v tujini tavajočega ruskega intelektualca (glasbenega zgodovinarja, ki v Italiji proučuje delo ruskega skladatelja iz 19. stoletja). Ta podoba domačijskega svetišča se sicer sprva pojavi kot miniaturna v monumentalnem božjem svetišču, kar bi lahko pomenilo, da je ta nostalgien privid vendarle vsaj malo karikaturni oziroma da je kot del od boga zapu-



Hoja za zvezdo, režija Ermanno Olmi

ščenega templja zaznamovan z isto zgubo svetega in iluzoren, kot je iluzionističen trik, ki ga je proizvedel; toda s počasnim odmikanjem kamere se ta podoba povečuje in nazadnje preraste v total, v katerem seveda izigne zastavljen metonimični odnos.

Pač pa lahko dobi ta podoba še drugačen pomen, če jo postavimo nazaj v kontekst dveh prejšnjih sekvenc, kjer imamo poskus profetskega podjetja. Ruski glasbeni zgodovinar se v Italiji seznanil z »ekscentričnim« Domenicom, ki je v nasprotju z njim poln volje in upanja, da je še kaj mogoče storiti, in ki se nameni to tudi javno objaviti. In sicer v izrednem grotesknem prizoru: na nekem rimskem trgu spleza na bronastega konja, od koder razširja konec velikih idej in ideologij s pogubnim učinkom ter poziva k večjemu posluhu za »drobne želje« (vsega govora se žal ne spomnim), vendar se pokaže, da ga kljub dobremu ozvočenju skoraj nihče ne poslušajo; pomočnik mu pove, da se je pokvarila še glasbena spremljava, zato sklene govornik poskrbeti vsaj za vizualni učinek in se polije z bencinom in zažge. Vendar zapusti naslednika: to je prav ruski intelektualec, ki preloži vrnitev v domovino (z odobritvijo sovjetskih oblasti), da bi ponovil dejanje, zaradi katerega so Domenica imeli za norega – z drobnostmi v roki prehodi z vodo preplavljeno dvorišče nekega svetišča. Prostor je vetroven, zato sveča rada ugasne: Domenicov naslednik meni, da se velja potruditi in po večkratnih poskusih se mu posreči, da zavaruje plamenček. Če bi se torej zdaj navezali nazaj na nostalgien privid, bi s tveganjem, da zanemarjamo vso dvomnost umetniškega dela, morda lahko sklenili: ali je »zarek upanja« res doma na ruski dači?

Sklenili oziroma zaokrožili pa bi tudi ta »verski ciklus« s primerom, edinim, kjer vera ne dela problemov: prav nasprotno, njena moč je trdna in nespodbidna ter v

svoji neomajnosti tudi izjemno kruta. To je z zlato palmo nagradeni film Shoheija Imamura *Balada o Narayami*, posnet po noveli Shichira Fukazawe, »prekletega« japonskega pisatelja, ki se je moral zaradi objave »sanjske« povesti o napadu na cesarsko palačo dolgo skrivati na deželi; leta 1969 je še napisal delo o mladoletnikih, obsedenih od rocka, in nato končal pozabljen. Njegova novela o gori Narayama pripoveduje o mitologiji gorskega boga in običaju neke japonske vasi, kjer so ostarele, ko so dosegli 70. leto, njihovi potomci odnesli v goro in jih tam pustili umreti.

O režiserju Imamuri je mogoče v raznih predstavitvah japonskega filma prebrati (npr. tudi v Ekranu, št. 98–99, 1972, kjer je Judita Hribar poročala o retrospektivi neodvisnega japonskega filma v Pesaru), da je avtor, ki ga zanimajo predvsem najnižje ljudske plasti in vse tisto, kar je marginalno ali vsaj odtrgano od »literarne« in »aristokratske« japonske kulture. Vendar Imamura ni populista, ne manipulira z emocijami, ki jih zaseda ideologija »ljudstva«, ampak prej – če uporabim izraz Maxa Tessiera – »entomolog japonske zgodovine in sodobnosti« (Cinéma d'aujourd'hui, št. 15, 1979/80): tisti, ki prikazuje »ljudstvo« kot žuželke zgodovine, kot kaotično in nerazumno gomazetje, kjer se mešata neumnost in pамет, vulgarnost in poškodnost, strah pred oblastjo in varanje gospodarja, nora ljubezen do denarja in ljubezen za denar; to ljudstvo ne dela zgodovine, je prej njen »mrčes«, ki pa doseže, da zgodovina nikoli ne poteka tako, kot si jo zamišljajo njeni politični in finančni projektanti. Gibanje »zgodovinskega projekta« (vojne, družbene reforme ipd.) se razsuje v neštetihi silnicah, ki vlečejo zanj in vsaka po svoje, v množici teles, ki sprevržejo zgodovino v karneval, kot je to pokazal film *Eijanaika* (pred dvema letoma predvajan v »stranskem« programu Določeni pogled).

Balada o Narayami ohranja to zanimanje za

spodnje plasti ljudstva – tukaj od sveta odtrgana vaška skupnost – prav tako pa tudi režijsko in pripovedno metodo, ki s prepletanjem več oseb ustvarja pravo vozlišče silnic in odnosov, obenem pa se rada zadržuje pri »nepomembnostih«, skoraj dokumentarnih podrobnostih, ki so na videz brez pomena in zveze z zgodbo. Čeprav je zgodba tu močno navzoča, ker jo zagotavlja mit: mit o gorskem bogu, ki zahteva, da se stari žrtvujejo za mlajšo generacijo, mit smrti, ki pomeni srečanje z bogom in tudi postati bog. Kajti ta bog – kot omenja Imamura v nekem intervjuju – po primitivnem šintoističnem verovanju ni nič drugega kot zgoščena predstava narave, prednikov in strahu, ki ga zbuja gora.

Tako je *Balada o Narayami* film o starki Orin, ki se pripravlja, da postane boginja. Svojo odločitev napove tako, da si ob kamnu polomi zobe: svoja usta je žrtvovala za snahina, saj si je polomila zobe prav tisti trenutek, ko je najstarejšemu sinu, vdovcu, priskrbela novo ženo. Vendar ni hotela dopustiti še enih ust, prav tako ženskih, ki so v tej ekonomiji reprodukcije pomenila čisti presežek, saj je tej ženski šlo samo za užitek. Teh »ust« se je starka torej hotela znebiti, kar je storila tako, da je poslala ljubico svojega srednjega sina k njeni družini, ki so jo še isto noč sovaščani napadli ter jo živo zakopali v jamo. Prizor je kratek in krut, vendar je Imamura poskrbel, da je bil videti tudi povsem naraven: to »naturalizacijo« je dosegel kar s prizorom iz narave – s kačo, ki žre zajca. S tem pa je hotel tudi dokazati, da je starkina krutost prav tako »naravna« kot spolno razmerje, ker se tudi ob tem zmeraj pojavi kača.

Zadnji del filma je izpolnitev mita: to je dolga sekvenca vzpona v goro, vzpona, med katerim je prepovedano govoriti, ker zavzema mesto simbolnega božji zakon; tako gre še v tretje za usta, zdaj v simbolni vlogi (poudarjeni s tem, da morajo molčati), potem ko so že nastopila v ekonomski in libidinalni. Gorski bog pa vsaj sinu tudi »fizično« onemogoči govoriti, saj mu nošnja matere po obupnih strminah pobere vso sapo. Ko sin hoče spregovoriti, ali bolje, ko ga do tega pripravi spoznanje grozljivega božjega kraja, ki je nepregledna grmada človeških kosti, mu to z gibom prepove mati, ki si pobožno izbere prostor med kostmi. Mati zahteva pokornost Zakonu, čeprav je povsem nesmiseln in brez temelja, brez opore v bogu, in pokaže, da za vero zadostuje že ponavljanje obreda – molitve. Tako je mogoče, da vera vznikne prav ob spoznanju, da ni boga, da na vrhu gore ni nobene »transcendence«, ampak kup kosti. Toda po zaslugi Imamuraove mojstrske poteze je to srečanje z realnim predstavljeno kot razodetje božanske »stvari same«: tedaj so namreč prenehali delovati naravni zakoni in vsa gora je bila v hipu zasuta z globokim snegom, kar je dalo fantastično sceno, kjer je lahko sina fascinirala podoba matere kot bele boginje.

Drugi japonski režiser, Nagisa Oshima, je s filmom *Srečen božič, gospod Lawrence* (*Furyo*, tekmovalni program) malo presenetil gledalca, ki ga pozna predvsem po *Carstvu čutov* in *Carstvu strasti*. Tu gre namreč za poskus japonske verzije tistega tipa filmov, ki jih »krona« Leanov *Most na reki Kwai*, in v določenem, bolj, šibkejšem smislu za obnovo renouirovske tematike iz *Velike iluzije*, kjer razredni status oficirjev omogoča neko medsebojno razumevanje kljub različnim uniformam.

Vendar ima ta film tudi neko »dialektično potezo«, kakor jo je opazil Serge Daney v



Nostalgija, režija Andrej Tarkovski

Libération: blago namreč poskuša govoriti o sadizmu, inteligentno o neumnosti, pacifistično o vojni ter pri tem biti na pol poti med karnevalom in vojaško parado. Povrh pa se vsaj v eni točki navezuje na režiserjevo avtorsko »obsesijo«: ta je v prepričanju, da je mogoče družbeno strukturo prav uzreti le z vidika strasti. Tu je družbena struktura predstavljena v razmerah vojnega ujetništva na otoku Javi, kjer so oboji – tako angleški ujetniki kot japonski vojaki – obenem ujeti v svoje rituale: v oficirske časti, japonsko preziranje vojnega ujetnika in angleško preziranje sovražnika ter v obojim skupno predanost cesarju oziroma kraljici. Toda za Oshimo, ki verjame v močna čustva in divje strasti, se med obema taboroma ne bi moglo nič zgoditi, če ne bi nastopilo nekaj nepredvidenega, ali točneje, nemožnega: ljubezen. Japonski poveljnik taborišča se zaljubi v angleškega oficirja Jacka Celliersa, in ta ljubezen se lahko seveda samo slabo konča, kot to napove že uvodna sekvenca, kjer japonski narednik kruto kaznuje podobno razmerje med angleškim ujetnikom in japonskim stražarjem (slednji bi moral napraviti harakiri). To nemožno razmerje, ki je v bistvu posledica ljubezni do vodje – in obenem njena kršitev, ker je japonski poveljnik s tem pokazal, da premalo ljubi svojega cesarja – služi kot ozadje celi seriji plemenskih ritualov, kjer se groza, krutost in plemenitost mešajo s smešnostjo, morda še najbolj v primerih spodletelih harakirijev.

To osnovno binarno (in opozicionalno) situacijo ujetniškega taborišča je Oshima razvil v dosledno prakticanje delitve na dvoje: nosilne vloge je razdelil med dva Angleža in dva Japonca, dva visoka in dva nižja oficirja (Jack Celliers in japonski poveljnik ter Lawrence in narednik Hara), med dva, ki se ljubita, in dva, ki se samo spoštujeta. S to razdelitvijo je povezana tudi distribucija vlog: oba visoka in ljubeča se oficirja igrata pop pevca (David Bowie

in Sakamoto), oba nižja pa poklicna igralca (izvrstni Tom Conti in Takeshi). Za vlogo obeh visokih oficirjev ni bil potreben večji igralski napor, pač pa le dober glas – Sakamotov kričavo ukazovalen in Bowiejev zapeljivo oddaljen – ter primerno toga in samozavestna drža: Bowie jo je z lahkoto osvojil s heorizmom trdega dandyja, medtem ko je moral Sakamoto izvajati zahtevne samurajske vaje samopremagovanja ter nazadnje, ko ga Bowie poljubi, tudi zardeti. Najbolje pa igrajo tisti, ki največ garajo: to je zlasti Tom Conti v vlogi Lawrencea, ki nastopa kot posrednik med Angleži in Japonci in obojim dopoveduje, da nihče nima prav, in ki ima rad tako ene kot druge, a jih prav zato kar naprej dobiva s palico po hrbtu. Conti igra to vlogo z ironičnim nasmeškom.

S sorodno tematiko dveh različnih družbenih in civilizacijskih sistemov se ukvarja tudi angleški film *Vročina in prah* (*Heat and Dust*, prikazan celo isti dan kot Oshimov *Srečen Božič*), ki ga je za indijskega producenta posnel James Ivory po scenariju svoje dolgoletne sodelavke Ruth Praver Jhabwala. Skrajno formalistično rečeno, je tudi shema sorodna: tudi tu je opozicionalna dvojica – tezavno sožitje Angležev in Indijcev – prebita s tretjim členom, ki povzroči kratek stik, preskoči mejo in premeša figure. To je pač spet prepovedano ljubezensko razmerje, tokrat med ženo angleškega kolonialnega uradnika v Indiji, Olivijo, in indijskim princem Nawabom. Njuno razmerje prepovedujejo tako angleška kot indijska družbena pravila, zato se tudi oba umakneta z družbene scene: angleške oblasti princa odstavijo, Olivija pa živi osamljena v nekem dvorcu, kjer pozabljenca umre. To razmerje je celo zaznamovano z »deliktom«, z abortusom, ki ga Olivija stori iz bojazni, da ne bi razočarala plemenskih predstav enega ali drugega očeta.

Ivory to zgodbo iz kolonialne Indije prepleta z novejšo, 60 let mlajšo, ki želi predstaviti sodoben angleški pogled na Indijo. Prepletanje obeh zgodb je organizirano okoli neke skrivnosti: Ana pusti novinarsko službo pri BBC, da bi raziskala »skrivnostno usodo« svoje daljne sorodnice Olivije, ki jo pozna le po pismih in po pripovedovanju njenega prijatelja, zdaj že postaranega Harryja, ki je bil nekoč priča dogodkov. Izid Harryjeve pripovedi, Olivijinih pism in Aninega potovanja po krajih, kjer je nekoč živela Olivija, je film o ritualih angleškega kolonialnega življenja v Indiji – o njihovih zabavah in sprejemih, preziranju domačinov, s katerimi morajo živeti, političnih spletkah, pa tudi o fantazmah angleških žena, ki se ničesar bolj ne bojijo kot tega, da bi jih posilil kakšen Indijec. Vse to je prikazano z mešanico nostalgije in ironije ter z bleščečo spektakelsko estetiko, ki ji je zmeraj pogodu teatralika obredij in razkošna scenografija »arheoloških« ambientov.

Naloga, ki jo Anina zgodba dobi od sodobnega angleškega pogleda na Indijo, je v tem, da pokaže, kako drama iz kolonialnega obdobja danes ni več možna: tudi Ana, ki pač stopa po Olivijini poti, ima ljubezensko razmerje z Indijcem, vendar se to razmerje ne konča več z abortusom. Abortus je zdaj prestavljen »na drugo raven«, če seveda smemo tako predstaviti poskus tistega nesrečnega Američana, ki se je želel oploditi z indijsko modrostjo, pa je končal kot bolnik.

Ob 800 filmih, kolikor jih menda letno proizvedejo v Indiji, je kar presenetljivo, kako težko si je v Evropi ogledati Indijo »od znotraj«. Morda je treba verjeti besedam Mrinala Sena, ki trdi, da ti filmi »ne odsevajo zmerom realnosti dežele« in ne dosežajo dovolj dostojne kvalitete, da bi jih lahko izvažali. Mrinal Sen je ob Satyajitu Rayu, ki je povsod priznan za vodilnega indijskega cineasta najpogostejši gost raznih mednarodnih festivalov, med katerimi Cannes pač noče biti izjema: letos je v svoj tekmovalni program uvrstil Senov 23. film *Urejena zadeva* (*Kharid*).

Senov scenarij zasnuje pripoved kot pogodbo, ki preskrbi truplo: v uvodu je predstavljen zakonski par, ki po zaslugi ženinih želja in moževe ustrežljivosti napreduje k statusu, ki ga že imajo dobro situirani sosede. Manjka samo še služabnik. To bo 10 ali 12-letni deček, ki ga njegov oče privede s province v Calcutto ter ponizi in sramežljivo ponudi zakonskemu paru. Pogodi se za določeno mezdo; ponjo bi prihajal vsak mesec.

Deček neslišno opravlja svoje delo, dokler ga nekega jutra ne najdejo mrtvega v kuhinji, kjer se je med spanjem zadušil s plinom. To nemo truplo postane nenaden povod zgovornosti družbenega telesa, ki sicer ni prizadeto z občutkom krivde (dečka ni nihče umoril), pač pa sramu: tako rekoč »razrednega sramu«, kajti zakonca se je omajala samoumevnost mezdnega odnosa do otroka-služabnika, ki spi pod stopniščem in se pred mrazom zateče v kuhinjo. V sramu, temu nelagodnemu občutku, ki izvira iz razgaljenja, se tedaj zakonca razodene spoznanje, da sta dečka že od samega začetka imela za mrtvega oziroma za delovno silo. Ta odnos je dobro reprezentiral z dečkovo nemo navzočnostjo, ki je izključno dosežek dejstva, da se zakonca z njim sploh nista pogovarjala in zato nista o njem ničesar vedela. Izkaže se, da je bila zanju najbolj mučna in »sramotna« prav ta nevednost, ki ju zdaj udari v obraz ter nanj prikljče rdečico sramu, ki morda še bolj žge kot bledica krivde. Občutek krivde razširja zahod-



Vročina in prah, režija James Ivory



Srečen božič, gospod Lawrence, režija Nagisa Oshima



Balada o Narayami, režija Shohei Imamura

V istem Eisensteinovem tekstu naletimo še na odlomek, ki bi ga lahko citiral tudi Christian Metz, ko je v »Problemih denotacije v filmu fikcije« razvil tezo, da je analogija kodirana. In sicer z dvema tipoma kodov: s »specializiranimi«, ki so t. i. filmsko pomenske figure (montaža, gibanje kamere, optični efekti, »retorika ekrana«, medsebojno učinkovanje vizualnega in zvočnega itn.), in s »kulturnimi« kodi, med katerimi Metz posebej omeni dva: perceptivnega in ikonološkega. Pri prvem gre za »vizualne navade dojetanja in gradnje oblik in figur«, pri drugem pa za bolj ali manj institucionalizirane, za določeno kulturo značilne načine predstavljanja predmeta in njegove identifikacije, ter splošneje, za kolektivno predstavo o tem, kaj je slika.

Eisensteinov odlomek bi sodil v kontekst »kulturnih« kodov in jih celo napove v razsežnosti, ki se je v semiološkem, formalizacijskem projektu zgubila. Glasi se namreč: »Predstavitev predmeta v njegovih realnih razmerjih je seveda samo davek ortodoksni formalni logiki in podreitev nespremenljivemu redu stvari.« Dimenzija, ki manjka semiološkemu kodu pa je tale: »Pozitivistični realizem nikakor ni pravilna oblika percepcije, marveč je samo funkcija neke oblike družbenega reda, ki po državni samovladi uvede tudi ‚miselno samovlado‘. To je ideološko uniformiranje . . .«

To zblizanje semioloških kodov analogije in eisensteinovskega pojma »pozitivističnega realizma« je seveda poskušalo napeljati – k ideji o ‚zamenljivosti‘ obeh pojmov, kar sta sicer že nakazala Gianfranco Bettetini in Francesco Casetti (v obliki dileme: film kot »reprodukcija realnosti« ali film kot »lingvistično avtonomen kraj« – ki se vleče skozi vso zgodovino filma) in Hrvoje Turković, ki trdi, da je semiologija prevzela pojem analogije od prejšnjih filmskih teorij, kjer je bil bolj znan pod imenom »realističnosti«. Seveda pa ta kategorija že odpira področje, ki znatno presega meje tukaj zastavljenega pristopa k pojmu analogije.

Zdenko Vrdlovec

- Literatura · Roland Barthes, »Problemi značenja«, Filmske sveske, št. 10, 1968.
 Gianfranco Bettetini, Francesco Casetti, »La Sémiologie des moyens de communications audio-visuels et le Problème de l'analogie«, v Revue d'esthétique (posebna številka Cinéma: théories, lectures), 1973.
 S. M. Einstein, *La non-indifférente nature*, pogl. »O strukturi stvari« ter »Centrifuga in Graal«, U. G. E., coll. 10/18, Paris 1976.
 S. M. Einstein, *Montaža atrakcij*, zlasti spisa »Od gledališča k filmu« in »Dickens, Griffith in mi«, Nolit, Beograd 1964.
 S. M. Einstein, *Montaža, ekstaza*, spis »Izven kadra«, Vankarjeva založba, Ljubljana 1981.
 Christian Metz, *Ogledi o značenju filma* (prva in druga knjiga), pogl. »Film: jezik ali govorica?«, Problemi detonacije v filmu fikcije«, »Onstran analogije, podoba«, Institut za film, Beograd.
 Jean Marty, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Editions universitaires, Paris 1963.
 Jean-Paul Simon, »Analogija«, v knjigi *Lectures du film*, Albatros, Paris 1977.
 Jean-Pierre Vernant, »Naissance des images«, v knjigi *Religions, histoires, raisons*. Petite collection Maspero, Paris 1979.

AVTOR

»Naloga kritike je večinoma bila (in je še) oblikovanje avtorja.

Odčitati mora avtorja v nizu tekstov, podpisanih z njegovim imenom.

Stil je v tej perspektivi izvleček individualnih značilnosti, kreacija avtorja in določitev njegove vrednosti.

Na kratko, kritika je tako moderna hermenevtika; prehod od Boga k Avtorju.«

Stephen Heath¹

Kolektivna narava filmske proizvodnje oziroma proizvodnje filmov je kritiki in teoriji kot izbranim poljema refleksije o filmu že od dvajsetih let naprej povzročala precejšnje težave pri določanju avtorstva v filmu, (»umetnika«, kot ga poznajo književnost, slikarstvo, glasba, . . .). Če tokrat izpustimo mrežo ekonomskih in ideoloških odnosov »kulturne industrije«, katero tke in je vanjo vpeta filmska ekipa kot sicer zadnja, vendar temeljna instanca filmske proizvodnje, se vprašanje kolektivnega in individualnega, v sicer nekoliko drugačni obliki, ponovi tudi v procesu same proizvodnje filma, v načinu dela filmske ekipe, še bolj – in to kot »estetski« problem – pa pri kritičnih »eksplicacijah« in teoretskih »racionalizacijah« o učinku dela filmske ekipe, o filmu kot estetskem predmetu, tekstu, diskurzu. Paradokсно vprašanje, ki je odpiralo polemike in ki so ga interpretativne kritične prakse in »demagoške« filmske teorije v nekaterih obdobjih na videz dokončno rešile, da bi bila njihova izhodišča že v naslednjem trenutku kritično razdrta, vprašanje, ki še danes ostaja odprto in zaradi svoje dinamične »zgodovine« morda še toliko bolj kompleksno, pa je kratko, jasno in preprosto: »Ali je mogoče govoriti pri filmu o avtorstvu?« in »Kdo je avtor filma?«.

Proizvodnja filma namreč vključuje številne umetnike in obrtnike, ustvarjalce in tehniko, od scenaristov, snemalcev, igralcev, tonskih mojstrov, scenografov, kostumografov, glasbenikov, laboratorijskih tehnikov, pa do režiserjev. Tudi v institucionalizirani kinematografiji se velikokrat dogaja, da ena oseba združuje več funkcij, da je scenarist filma hkrati režiser, montažer in še kaj, kar na neki način olajšuje interpretacijska prizadevanja, ki skušajo tematsko in stilno zadeti »bistvo« avtorja, ker je pač vir »žarčenja« idej, pomenov, ki naj jih materializira filmska umetnina, bolj določljiv in enotnejši. Vendar pa združevanje funkcij v eni osebi, ki je prispevalo k oblikovanju pojma »avtorski film«, olajšuje delo samo tistim kritičnim prijmom, ki izenačujejo avtorja fikcije z realno osebo, ki poskušajo kratko malo potegniti enačaj med »Jacquesom Rivettom« in Jacquesom Rivettom, kot da se v proizvodnji filma »diktatorskemu« položaju filmskega umetnika (AVTORJA) ne postavljajo nasproti (in ne samo podrejajo) tudi »tehnične« in »umetniške« operacije ostalih filmskih ustvarjalcev in kot da sam proces filmske prakse, delanje filma, ne vnaša zamike, celo spodrsnjaje in prazna mesta v »božansko«, zaključeno in koherentno sporočilo, ki naj bi domovalo v umetnikovi duši. Prav zato je samo navidezna enotnost filmskega ustvarjalca v primeru »avtorskega filma« pozitivistično pomagalo, mnogokrat celo temeljni argument in garancija za »idealistično« odčitavanje umetnikovega svetovnega nazora, ki ima največjo umetniško vrednost, sporočilno moč takrat, ko je izbrana vsebina brez ostanka pretopljena v filmsko formo ali narobe, ko oblika zaobjame in predvsem doreče osnovno idejo filma. Tako kritičsko početje, ki se interpretativno loteva filma in poskuša v skrajšani »umetniški« obliki povedati »bistvo« filma in tako tudi določiti konture avtorske fiziognomije, ki jo je mogoče izluščiti že v prejšnjih delih in projicirati v prihodnja dela posameznega avtorja, v celoti opravlja svojo preroško nalogo, ki je v tem, da se izpraznjeno mesto Boga nadomesti z »nadčloveško« figuro Avtorja-Umetnika-Boga.

Kritičska praksa, ki temelji na »eureka sindromu«, ki živi v prepričanju, da z besedo zajame celoto filmskega diskurza, vodi na eni strani v redukcionizem, ki z verbalnim aparatom, z literarno-filozofskimi definicijami poskuša uzreti večno resnico filma, na drugi strani pa v utrjevanje mitologije o Avtorju-Bogu, ki zna imenitno uporabljati filmsko govorico za posredovanje svoje univerzalne »umetniške filozofije«. Redukcionizmu in mitologiziranju tako uide, da je proizvodnja in branje filma vpisano v neki socialno-zgodovinski kontekst, da je subjekt filmskega izjavljanja (avtor) in subjekt filmskega branja (gledalec) seksualno, socialno in zgodovinsko določen. Avtorjeva (in gledalčeva) zaznamovanost in vpetost se v umetniškem delu sicer ne kažejo kot psihološki ali sociološki »odsev«, marveč prej kot dialog, sprevrčanje in spodmikanje seksualno-familiarnih in socialno-zgodovinskih danosti, mrež, kompleksov, represij, kar je tisti specifični presežek umetniškega dela, ki omogoča nove in drugačne aktualizacije in branja umetniškega teksta, presežek ki izmika umetniško delo osvajalnim naskokom raznih ideologij, celo lastni »ideologiji« umetniške prakse. In prav ta vidik umetniškega in s tem filmskega diskurza onemogoča oziroma deluje proti demagogiji Avtorja in demagogiji Gledalca (kritika). Zato je najbrž naloga filmske kritike (in teorije) prej v eksplikaciji ideologij filmske govorice, v vzpostavljanju lastne, metodološko utemeljene diskurzivne prakse ob soočanju s filmskimi narativno-reprezentacijskimi sistemi, v odčitovanju tistih mest v filmskem tekstu, kjer se vpisuje predpostavljene avtor fikcije oziroma subjekt izjavljanja, kot pa v kritikovem proglašanju AVTORJEVE »božanskosti«, ki je v resnici maskirano promoviranje lastne (Kritikove) »božanskosti«.

Sled tega »nujnega« obrata je opaziti že v navedenem Heathovem citatu, v njegovo prid pa govorijo tudi Foucaultove² misli: »Očitno je pomanjkljivo, da ponavljamo prazne parole: avtor je izginil; Bog in človek sta skupaj umrla (Nietzsche). Bolje je, da vnovič pregledamo prazno mesto, ki je nastalo z avtorjevim izginotjem; ob razpokah in napačnih linijah, natančno si moramo ogledati, kje so njegove nove mejne točke, in znova razmejiti to praznino; čakati moramo na fluidne funkcije, ki so se sprostile s tem izginotjem. V tem okviru lahko na kratko predočimo probleme, ki so nastali z uporabo avtorjevega imena. Kaj pomeni ime avtorja? Kako deluje? Ne bom pokazal rešitve, še zdaleč ne, poskušal bom nakazati samo nekaj težav, ki so povezane s tem vprašanjem.« Foucaultov tekst se konča s kopico vprašanj, lok se pne med »Kdo je realni avtor?« in »Komu mar, kdo govori?«, z vprašanji, s katerimi so se in se vedno bolj intenzivno ukvarjajo semiološki, marksistični in psihoanalitični pristopi k filmu, kajpada brez vere v neko dokončno razrešitev problemov, ki jih odpira veriga AVTOR – FILM – GLEDALEC (kritik). Na prvi pogled pa se zdi presenetljivo, da je relevantna filmska kritika in teorija našla najbolj plodna tla za razreševanje vprašanj, ki jih odpira prej omenjena veriga, prav v modelu klasičnega hollywoodskega filma in njegovih kasnejših transformacijah. Morda prav zato, ker žanrski film najbolj problemsko zastavlja vprašanje avtorja, saj je še vedno ustaljeno prepričanje, da je hollywoodski film izrazito kodificiran filmski tekst, brez zank in »kritičnih« mest, preprost, gledljiv in berljiv; da je to produkcija, ki se podreja zahtevam in željam množičnega občinstva, da je hollywoodski režiser samo spreten obrtnik in realizator »kolektivnih mitologij«, da je njegovo mesto v filmskem diskurzu popolnoma izbrisano, se pravi, da ni avtor in torej tudi ne subjekt izjavljanja, marveč le kaligraf, ki stilizirane slike gramatikalno pravilno razvršča, tako da se zlepijo v lepo, vabljivo, nenavadno in izjemno »zgodbo«. V »zgodbo«, ki jo je napisal brezoseben hollywoodski scenaristični stroj po naročilu »srednjega ameriškega sloja« (ki je ideološko približno tako naravnano na svet kot večina kinematografske publike), to se pravi, ki jo je napisal »on«. ON, ki se je zatem umaknil v »skrivnostno« ozadje izumitelja oziroma prvega pripovedovalca mitološke zgodbe. Ta pa je v svoji nadaljnji zgodovini, ne glede na nove in nove posrednike, ohranjala nespremenjeno pripovedno konstrukcijo, ki je bila le včasih deležna manjših variacij, zadrževala ustaljeno razporeditev likov in njihovih vlog ter tako posredovala sporočilo,

pomen, ki je bil, z izjemo svojega mitskega izvora, jasen in čitljiv. Pozicija pripovedovalca mitološke zgodbe je od njenega formiranja in nadaljnje zgodovine »maskirana«, nevidno vpisana v sam tekst, kar naj bi veljalo tudi za avtorja-režiserja oziroma subjekta izjavljanja v hollywoodskem žanrskem filmu. Iskanje in ugotavljanje subjekta izjavljanja v primeru mitološke zgodbe odpira vsa tista vprašanja, ki so zajeta v razliki med »zgodbo« (zgodovino) in diskurzom (vprašanja, ki se v primeru »zgodbe« (zgodovine) nanašajo na označevanje odnosa med prikritim »jaz« in razkritim »on, ona«, v diskurzivnem tekstu pa na opredeljevanje tistega, ki pravi »jaz«, na vprašanja, ki zadevajo »preteklost« »zgodbe« (zgodovine) in »sedanjost« diskurza).

Ta krog problemov se ponavlja tudi v analizah filma (še posebej hollywoodskega), ki kot mitološka zgodba na videz izrazito sodi k parametru »zgodbe« (zgodovine). Strategije in tehnike, predvsem pa skorajda gramatikalno določljiva pravila klasične filmske prakse, namreč skrivajo konstrukcijo in procese izjavljanja (nevidna montaža na »naravnih« mestih, pozicija kamere v višini človeških oči, gibanje kamere, ki se ujema z gibanjem v mizansceni). Prav zato se zdi, da ima film organsko razmerje s svetom, da je prej »zgodba« (zgodovina) o tem, kar se je zgodilo, kakor pa diskurz o nekem dogodku. To na prvi pogled samoumevno razmerje filma s svetom, ki ga gradijo in utemeljujejo »demagoške« realistične estetike o filmu, češ da je film objektivni zapis stvarnosti in je že dovolj filmska tehnika, še posebej v primeru dokumentarnega filma, da pokaže »resnično stanje stvari«, pa je s sodobnimi marksističnimi, semiološkimi in psihoanalitičnimi pristopi k filmu doživelo najbolj kritičen udarec prav tam, kjer je bilo najmanj pričakovati: v fascinantnem korpusu hollywoodskega filma. In režiser, ki je zadnjih trideset let deležen največ kritiške in teoretske pozornosti, je John Ford, po merilih klasične estetike sicer standarden obrtnik, po pretirani izjavi Andrewa Sarrisa, utemeljitelja ameriške variante francoske »politike avtorja«, »romantične« kritiške metode petdesetih let, pa največji umetnik vseh časov. Sodobni teoretski prijemi so v analizah Fordovega opusa razpoznali tista mesta v narativno-representacijskem sistemu, kjer se vpisuje režiser kot subjekt izjavljanja in ki tako klasičen film kot vzorčni primer za »zgodbo« (zgodovino) določajo za diskurz. Torej za tekst, v katerega označevalni verigi je mogoče razbrati vsaj nekatere točke, v katere je vpisan subjekt izjavljanja. Ta mesta pa niso vpisana zgolj v formalne prijeme, predvsem v način kadriranja in montažo, saj bi tak formalizem vodil le v specifikiranje stilov posameznih avtorjev, ampak v analizo režijskih operacij, ki so zadnje, vendar temeljno sredstvo v proizvodnji metonimijskih in metaforičnih dimenzij filmskega teksta. Če poenostavimo, so te operacije vidne najbolj v režijskem konceptu montaže, ki je svetovni film razdelil na »eisensteinovski« in »ameriški«, na film konstrukcije, »film slike«, ki angažira gledalčevo intelektualno oko, in na film s skrito in nevidno montažo, na »film stvarnosti«, ki investira v gledalčevo fizično oko. V prvem primeru je instanca izjavljanja takoj opazna, saj jo sugerira serija »montažnih« udarcev, kar pa samo na formalni ravni zagotavlja, da je v film vpisan subjekt izjavljanja, torej govori samo o navzočnosti subjekta teksta, nadaljnjim analizam pa preostane, da na podlagi metonimij in metafor, doseženih z režijskimi postopki, poskušajo ta subjekt teksta opredeliti tudi kot seksualni, socialni in zgodovinski subjekt. Prav zato so tudi zgodnje semiološke analize filma, ki so se ukvarjale zgolj z vprašanjem pozicije subjekta v tekstualnem procesu in s problemi filmske sintagmatike, z vprašanji organizacije segmentov narativnega sistema, večinoma padale v formalizem, v labirint brez izhoda. Omejenost takega pristopa k filmu je semiologijo napotila k povezovanju z drugimi teoretskimi praksami, s psihoanalizo (teorijo o seksualnem, zrcalnem in razcepljenem subjektu) in s historičnim materializmom (teorijo o socialnem, političnem in zgodovinskem subjektu).

V prej omenjenem sklopu filmov z »eisensteinovskim« konceptom montaže je tako vsaj startna pozicija pri opredeljevanju subjekta izjavljanja lažje opredeljiva, težave pa se prično pri določanju mesta subjekta izjavljanja v ameriškem žanrskem filmu, v hollywoodskem filmu par excellence. Ena izmed poti, ki je pripomogla k opredeljevanju mesta subjekta izjavljanja v klasičnem »realističnem« filmu, je bilo prav problematiziranje pozicije in distribucije pogledov, torej ena izmed strategij hollywoodskega filma, ki je samoumevna, »naravna« in zato tudi manj pomembna za »globokoumne« analize peščice hollywoodskih filmov, ki jim je mogoče nadeti pridevnik »umetniški«. Samoumevna in »naravna« je bila zato, ker je večinoma zavzemala človeško očišče, perspektivo, katere naloga je bila predvsem v krepitvi filmskega realizma. Sodobni teoretski prijemi pa so odkrili, da je mogoče ravno v razmerju med pogledi subjektov, ki so nosilci uprizarjajoče se fikcije, ter na videz objektivnim pogledom kamere kot z distance motrečim, v resnici pa glavnim motorjem za proizvajanje fikcije, razbrati mesto subjekta izjavljanja, ki pa je prej zamolčan pogled, kot pa varno vodilo v enigmatičnem kolesju »realistične« fikcije. Enigmatičnem zato, ker je na videz nepristranski pogled kamere in vanj vpisani subjektivni pogledi posameznih likov pravzaprav veriga pogledov, izbranih v skladu z nanemi režiserja čeprav istočasno v marsičem pogojenih s celotnim proizvodnim aparatom, od scenaristične ideje in zasnove zgodbe do laboratorijske obdelave. Subjekt izjavljanja, ki ga v klasičnih realističnih filmih izrisuje prav režijsko delo, a ga je vseeno nemogoče poistovetiti z režiserjem, je tako vsidan v serijo »objektivnih« in »subjektivnih« pogledov, ki zaradi funkcionalne vpetosti v dramatičnost situacije ali v narativna gonila ne motijo. In prav to preskakovanje na »objektivni« in »subjektivni« osi ter neopazno prehajanje iz ene osi v drugo je tisti zaviralni moment, ki otežkoča določanje pozicije filmskega pripovedovalca oziroma subjekta izjavljanja. Zato se tudi zdi, da je žanrske filme proizvedel »mehanični avtor«, torej stroj, kateremu je mogoče opisati le tehniko (oziroma stilna obeležja, ko gre za redke »umetniške« filme hollywoodske proizvodnje), nikakor pa ne avtor oziroma instanca, ki bi omogočala vsaj »fikcijo« o avtorju. Toda semiološke in psihoanalitične razlage filma v zadnjih desetih letih so vnesle odločilen obrat v takšno razumevanje

»avtorja« oziroma mesta subjekta izjavljanja v hollywoodskem žanrskem filmu, saj so ga pričele iskati prav tam, kjer ga na prvi pogled ni, v sistemu preskakovanja pogledov, v navidezni objektivnosti kamere, v zrcalnih prizorih, v polju izven kadra, . . . Skušajo ga odkriti na zamaskiranih mestih, v »praznih« točkah, preprosto v zamolčanih pogledih, ki želijo predvsem prikriti subjekt pogleda, da bi gledalcu omogočili fiktivno prevzemanje njegovega mesta. Poenostavljeno, v klasičnih realističnih filmih je subjekt izjavljanja kot »avtor« vpisan tam, kjer je »prazno« mesto, vendar prazno zato, da bi ga iluzorno zasedel gledalec in se v njem prepoznal kot lastnik fikcije, kot subjekt, ki gleda prav tisto, kar sam želi, ki gleda lastne fantazme. Vendar pa so v tej prevari, ki omogoča gledalcu iluzorne pretopitve v subjekt izjavljanja, številne demarkacijske točke, ki namigujejo in opozarjajo gledalca, da je filmsko predstavo, spektakel, fikcijo uprizoril nekdo drugi. Ta nekdo pa skorajda nima stičnih točk z režiserjem kot realnim avtorjem, ampak kot avtor fikcije prej obstaja kot »fikcija« o avtorju, kot subjekt izjavljanja, v katerem se križajo številne označevalne prakse filma.

Odločilen obrat k tovrstnemu pristopanju k filmu in opredeljevanju mesta avtorja znotraj filmskega diskurza predstavlja analiza Fordovega filma *Mladi Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939),³ ki so jo kolektivno podpisali uredniki in sodelavci francoske filmske revije Cahiers du Cinéma. Filmski tekst so opredelili kot igro napetosti, tišin, represij, spregledanih in zamolčanih točk, v katerega je avtor prej problematično vpisan kot pa da bi bil nameren izvor pomenov oziroma vsemogočni princip združevanja pomenskih enot filma v zaokroženo sporočilo, svetovni nazor, »filozofijo«. V uvodu k omenjenemu tekstu kolektiv Cahiers du Cinéma najprej obrazloži svojo metodo eksplikacije Fordovega filma, metodo, ki jo je mogoče v zgoščeni obliki opisati z naslednjimi besedami: K filmu Johna Forda skušajo pristopiti tako, da bi v procesu aktivnega branja razbrali v njem tisto, kar pove na ta način, da zamolči, da bi v njem odkrili tiste praznine, luknje, nedoločena mesta, ki ga v resnici konstituirajo. Te praznine, luknje, nedoločena mesta, pa niso napake v filmskem sistemu, saj so jih večinoma izdelali mojstri filmske režije, niti goljufije in prevare avtorja filma (čemu bi goljufal in varal, saj ni cirkusant), ampak strukturirajoče odsotnosti, premestitve in prekrški. Skratka, vse tisto, kar je stvar neke »nad-določnosti« (seksualno-familiarne in socialno-zgodovinske), in kar je edina osnova, ki sploh omogoča realizacijo filmskega diskurza. Torej tisto zamolčano, ki je vključeno v izrečeno in na ta način neposredno v sam motor diskurzivne prakse.

S študijo o *Mladem Lincolnu* je bila hkrati opravljena tudi radikalna kritika kritičke metode, ki so jo pod imenom »politika avtorja« oblikovali uredniki revije Cahiers du Cinéma v petdesetih letih. Problematiziran je bil romantični koncept avtorja kot svobodnega, ustvarjalnega individuuma, kot »božanskega vidca in vedca«, ki mu umetnost služi kot medij za posredovanje sporočil, neke vizije sveta, »filozofije«. V tej luči, ki se je predvsem ukvarjala z vprašanjem osrednje teme posameznega filma oziroma opusa nekega režiserja, kar konvencionalna kritika počne še danes, je bil Antonioni opredeljen kot avtor, ki govori o »odtujenosti« modernega sveta, Renoirovi filmi so bili povezani s pojmom »veselja do življenja«, Bergmanovi pa s »strahom pred smrtjo« in »brezupnim iskanjem Boga«. Film je bil samo v sliki vpeta že prej obstajajoča misel, naloga filmskega gledalca in kritika kot privilegirane gledalca pa, da jo odkrije, da razbere sporočilo in osvestli »ideje« filma. Avtor je bil tako samo tisti, ki je imel nekaj »izjemnega« povedati in ki je imel voljo in možnosti, da je to povedal. In čeprav je v »politiki avtorja« precej sledi romantičnega (na nek način idealističnega) koncepta avtorja kot ustvarjalca, ki si prilašča »svet idej«, pa ima kritička praksa privržencev omenjene metode dva vidika, ki sta odločilno pripomogla k sodobnejšim gledanjem na film in še posebej na mesto avtorja v njem. Prvi, na videz manj pomemben, je rehabilitacija hollywoodske žanrske produkcije, ki je bila takrat in je še danes v precejšnji nemilosti v »visokih« intelektualnih sredinah, drugi pa opredelitev režiserja kot osrednjega filmskega ustvarjalca, a ne toliko kot Avtorja-Boga, ki želi nekaj povedati, sporočiti, ampak režiserja kot avtorja, ki želi nekaj proizvesti, režiserja kot instanco, ki z režijskimi postopki odločilno prispeva k strukturiranju filmskega teksta, se vanj vpiše, toda tako, da se v njem istočasno »izgubi«. In ta porazgubitev avtorja v »telesu« filma omogoča gledalcu, da aktivno sodeluje v proizvodnji filmskega dela, da je aktivno soudeležen v razbiranju njegovih ravnih pomenjenja. Avtor filma je tako samo startna točka v produkciji smislov filmskega teksta, v produkciji označevalne verige, ki ga transcendira. Zato tudi ni v njegovi moči, da bi v svojih rokah držal oba konca, ekstremni točki, da bi bil oblikovalec označevalne verige in lastnik nje-nega zaključnega pomena. Jacques Rivette piše⁴: »Pri filmu je pomemben tisti trenutek, ko ni več avtorja filma, ko ni več igralcev, zgodbe, scenarija, ko je samo še film, ki govori nekaj, kar je nemogoče prevesti. Torej tisti trenutek, ko film postane diskurz nekoga drugega ali pa neke druge stvari, ki je ni mogoče povedati, ki je onstran možnosti izražanja. Bergmanovi filmi so povsem nekaj drugega kot pa realizacija Bergmanove vizije sveta. To, kar govori v Bergmanovih filmih, ni Bergman, ampak film, in to je revolucionarno.«

Silvan Furlan

Opombe

¹ Stephen Heath, *The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing*, Elek Books, London, 1972

² Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Basil Blackwell, Oxford, 1977

³ »John Ford – Young Mr. Lincoln«, Cahiers du Cinéma, št. 223, 1970

⁴ »Entretien avec Jacques Rivette«, Cahiers du Cinéma, št. 204, 1968.

Literatura

Theories of Authorship (zbornik), Edited by John Caughie, Routledge & Kegan Paul, London, 1981

Politika avtorja (zbornik), Biblioteka Filmske sveske, Beograd, 1981

André Bazin, »Avtorska politika«, Ekran, št. 12 1963

Pierre Macherey, »Nekaj temeljnih konceptov«, v zborniku *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

Jean Collet, »Avtor«, v knjigi *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1977

njaška detektivka, na katero pa Senov film vendarle spominja vsaj s to potezo, da položi truplo v samo meščansko ognjišče: sicer ne kot znamenje zločina, ampak kot madež nezavednega »razrednega greha«.

»Denar je vidni bog« – že ta izjava, ki jo izreče neki zapornik v Bressonovem filmu *Denar (L'Argent)*, dokazuje, da je treba »religiozni ciklus« znova odpreti, čeprav je v tem filmu še najmanj navzoča ta tema transcendence, ki jo tako radi pripisujejo Bressonovemu delu. V sintagmi »vidni bog« je zgoščena protislovná reprezentacija denarja, ki je obenem konkreten in abstrakten: kot konkreten, kot čutna stvar (kos kovine ali papirja), ne pomeni nič in »nič ne more« (ne more zadovoljiti nobene potrebe, saj je brez uporabne vrednosti), kot abstrakten, kot obči ekvivalent pa denar »pomeni« vse in vse more: z njim je mogoče vse kupiti in tudi – se odkupiti. Morda se prav zato pri Bressonu krščanske avanture greha in odkupa pripetijo le ponarejevalcem denarja ali žeparjem (*Pickpocket*).

V *Denarju* je v obtoku ponarejeni bankovec za 500 frankov, ki ga spravita v promet buržoazna mladeniča angleškega videza: angleškega videza, kajti njuna misija je prav ta, da se pojavita in izginejo kot »angela zla«, ki poženeta peklenski stroj, iz katerega bo – pogubljen v njegovem kolesju – izšel svetnik »čistega zla«.

Ponarejeni bankovec pride v roke trgovcu, ki ga podtakne plinarniškem delavcu Yvonu, ki ga na sodišču pogubi lažno pričevanje trgovčevega pomočnika. Vendar ni obsojen, pač pa zgubi službo in zaradi »afere« s ponarejenim denarjem ne more dobiti nove. Na prijateljevo prigovarjanje sodeluje pri bančnem ropu, kjer policija vse ujame. V zaporu ga enkrat obišče žena, ki mu potem v dveh pislih sporoči, da jima je umrl otrok in da ga zapušča. Yvon poskuša storiti samomor, po vrnitvi iz bolnišnice v zapor pa se mu pridruži trgovčev pomočnik, ki je medtem okradel svojega gospodarja ter izvedel spretno operacijo z avtomatičnim razdeljevalcem bankovcev.

Ta naprava je dobra reprezentacija »smešnega objekta« – denarja: nekaj, kar pade iz odprtine in zmeraj manjka.

Trgovski pomočnik bi rad dosegel spravo z Yvonom (z izjavo v stilu *hard boiled* literature o vsesplošni korupciji), vendar si je ta vse preveč dobro zapomnil njegovo lažno pričevanje. Ko Yvon zapusti zapor, blo-di po mestu, krade in ubija. Prične slediti neki starejši ženski, ki ga privede na deželo, kjer ga sprejmejo v hišo. Sprva se zdi, da bo Yvon tu doživel prevzgojo, saj ga – čeprav je povsod nastavljen toliko moral-skega orodja – zanima predvsem pripoved te spokojne žene, ki vdano gara za druge, čeprav v nagrado prejema samo udarce.

Zdi se, da je bilo odločilno prav to, da je Yvon v njej prepoznal svetnico: šele tedaj je namreč zgrabil za sekuro.

Ta scenarij zla je režiran kot hladen in popoln stroj s srhljivim učinkom; kratki in suhi prizori so zvedeni na ekonomijo »naj-nujnejšega« za potek strojne operacije – le nekaj gibov in besed in skoraj shematična izvedba dejanja. Vse poskuša biti nekako ceremonialno in čim manj dvoumno, toda rezultat je prav dvoumnost sama, ki jo Bresson tudi reprezentira v edinem »enigmatičnem« prizoru, kjer množica zre skozi okno v prazno gostilniško sobo, ki jo je Yvon pravkar zapustil v spremstvu policije. Partija je pač končana, toda kaj je prigrála lažna karta – zlega ali zalega ange-la?

sociologija filma

Kinematografija kot institucija

Večina zgodnjih razmišljanj o odnosih med kinematografijo in ekonomsko-industrijskim aparatom poteka v mejah, ki odrejajo usodo filma kot spopad med umetniško voljo in vrsto ekonomsko-industrijskih danosti. Ta konfrontacija je za mnoge neizbežen kompromis med estetikom in tržnimi zakoni, med svobodo izražanja in zavezami profita, med režiserjem-avtorjem in kapitalom. O tej opoziciji *umetnost/blago* se je veliko pisalo. Luigi Chiarini (*Cinque capitoli sul film*, Ed. Italiane, Roma, 1941) jo je poskušal razumeti tako, da je preprosto razlikoval posamezni film kot umetnost, kinematografijo v celoti pa kot industrijo. Peter Bächlin (*Der Film als Ware*, Burg Verlag, Basel, 1945) je vsak film razumel kot blago. Ostro pa je ločil operaciji (dve različni realnosti) umetniškega hotenja in proizvodnega mehanizma, ki v svojih vzporednih delovanjih poustvarita film kot blago. Tako se Bächlinova teorija ne spušča v zaris recipročnih interakcij med tema procesoma in ne zajema kompleksnosti njunega medsebojnega delovanja.

Za Bächlina se je razumevanje fenomena (film kot blago) zastavilo v paralelizmu dveh različnih nujnosti (umetniške vrednosti in proizvodnega mehanizma). To nasprotje med Umetnostjo in Blagom je spodbujalo teoretike (Henri Mercillon, Claude Degan, Thomas Guback, Umberto Rossi...), zgodovinarje in kritike. Čeprav so posamezne analize prinesle marsikaj koristnega, bi po hitrem pregledu prišli do preprostega sklepa, da vse to pisanje odlikujejo že klasične dvojice: z ene strani umetniško delo, prostor, namen, ki zbu-jajo spoštovanje, z druge strani pa kapital, brezobzirna maš-sina, ki samo omejuje; kvaliteta kulturnega proizvoda nasproti kvantiteti množične kulture; umetniška svoboda nasproti cenzuri trga; revščina, ki vliva človeku poštenje, nasproti bogastvu, ki ga korumpira; stil, osebni izraz elegańce in morale, nasproti žanru, mehanskemu ponavljanju in bal-nalnemu stereotipu...

V razmišljanja o dialektiki Umetnost/Industrija je I.C. Jarvie (*Towards a Sociology of the Cinema. A Comperative Essay on the Structure and Functioning of a Mayor Entertainment Industry* Routledge and Kegan, London, 1970) skupaj s prisp-evki frankfurtske šole (spisi o kulturni industriji v *Dialektiki razsvetljenstva* Horkheimerja in Adorna) vnesel nov teoret-ski okvir: zanj je kinematografija socialna institucija par excellence. Ne zanima ga samo, zakaj je neki film lep ali zanič, zakaj nekatera »kulturna gospoda« zaničuje »cirkusantsko zabavo« in onanira samo z Bergmanovo metafiziko, ipd. ... Jarvie obravnava kinematografijo v vsej njeni globalnosti, kot produkcijo, marketing, zanimajo ga naravnavanja publike (procesi reprezentacije, identifikacije, podvojitve), proble-mi tehnologije, ustvarjalni dometi...

Zanj je kinematografija socialna institucija v igri ostalih družbenih institucij in nanjo je treba gledati s »kritično so-ciološko metodo«, ki fenomenov ne bo samo opisovala, tem-več jih bo sposobna tudi razložiti: »Kdo dela film in zakaj?«, »Kdo gleda film in čemu ga gleda?«, »Kaj se vidi, kako in za-kaj?«, »Kako se ocenjuje film, kdo ga ocenjuje in zakaj?« Ta štiri vprašanja, zlasti pa njihove medsebojne zveze, dovolj dobro nakazujejo, kaj je za Jarvia institucija: kompleksni fe-nomen, katerega različni trenutki kažejo na odnose, ki se označujejo z medsebojno recipročnostjo. To pa je za skup-nost odnosov med »zlatom, mašinerijo in govorigo« filma iz-rednega pomena.

J.D.

sociologija filma

Pomen filma in obče sociologije za sociologijo medijev

I. C. Jarvie

1. Filmska umetnost je odrasla

Med vsemi komunikacijskimi mediji, ki so se razvili v tem stoletju, je film prvi dozorel v umetnostno zvrst. Umetnostno zvrst definiramo kot medij, ki ga umetnik zavestno izbere za posredovanje svoje vizije.¹ Do začetka druge svetovne vojne, pa tudi še kasneje, radio ni bil medij, ki bi ga lahko izbirali. Danes, v času, ko pišem, televizija še ni takšen medij. Televizijske serije, ki operirajo s temeljno situacijo in zbirko oseb so skupaj z radiem opozicija filmu. Tukaj vsak film stoji zase. Če to ni svetoskrunska zamisel, bi bile televizijske serije izredno zanimiva realizacija velikih omnibusnih romanov Richardsona, Prousta, Galsworthyja Powela.² Ali, če povemo drugače, nekoč bo morda neko, ki mu je televizija blizu, želel svojo omnibusno zamisel oblikovati v televizijski seriji.

Brez zadržkov lahko rečemo, da je nemi film do leta 1914 dozorel medij izbire. Takrat je D. W. Griffith posnel *Rojstvo nacije* (Birth of a Nation) – umetnino o državljanski vojni. Hočem reči, da so se različne možnosti medija tako razvile, da so lahko zadovoljile resne ustvarjalce. V zgodnjih tridesetih letih sta se tudi zvočni dokumentarni film ter zvočna risanka razvila v to smer. Težko je reči, kdaj je dozorel igrani zvočni film, četudi so sijajne plesne sekvence, ki jih je režiral Busby Berkeley, in filmi kot *Whoopee* (1930), *42. ulica* (42 nd Street, 1933) in *Iskalke zlata* (Gold Diggers, 1933), že utirali pot. Gotovo pa je bil medij v času, ko je Orson Welles snemal *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941), že dovolj bogat, da lahko rečemo, da je bil tudi že zrel. Če postavimo začetek filmske zrelosti v leto 1914, na način, ki sem ga prikazal, potem ima kot medij izbire več kot petdeset let zgodovine. V teh letih se je razširil v tako kompleksen medij, da ima ustvarjalec, ki želi delati s filmom, kar precej različnih možnosti: dvodimenzionalni nemi film z razmerjem višine in dolžine 3 : 4, dvodimenzionalni zvočni filmi v razmerju 3 : 4, nemi in zvočni filmi v drugih razmerjih in treh dimenzijah, vsak med njimi pa je lahko črno-bel ali barven. Vse te različne tehnike vključujejo delo s kamero, nekatere tudi z mikrofonom. In vendar lahko snemamo filme tako, da fotografiramo risbe, ali da rišemo neposredno na film, zvočno opremo lahko produciramo elektronsko, ali pa jo tudi izrišemo na film.³ Danes so vse te možnosti snemanja ustvarjalcu na razpolago in lahko izbere tisto, ki najbolj ustreza njegovim potrebam. Še pred kratkim so bile le omejeno pristopne, ker je bil zvočni film drag in skoraj izključno profesionalen medij. Zaradi vse cenejše opreme pa je danes filmanje v dosegu vsakega dovolj vztrajnega ustvarjalca. Gibanja underground filma v ZDA (The Underground Cinema Movement) brez teh novih in cenjenih možnosti sploh ne bi bilo. Četudi je imelo omejene proračune, je po tem, ko so filmi podrli, lahko vzdrževalo samo sebe.

V petdesetih letih je film napolnil naš svet. Ponosni amaterji silijo svoje nič kaj navdušene goste, da gledajo posnetke gostiteljevih otrok, televizijske zaslonne in projektorje najdemo skoraj povsod, tudi v šolskih predavalnicah in knjižnicah. Filmska platna sicer resda ne stojijo več na vsakem vogalu, vendar jih je še veliko. Moja generacija je pristen produkt filmske vzgoje. Ko sem bil še zelo mlad, sem se gledal pod stol, ko se je v filmu *Sneguljčica in sedem palčkov* / *Snow White and Seven Dwarfs* prikazala čarovnica. Ob koncu vojne sem vsako soboto jutraj hodil na izlete v filmski klub, kjer sem gledal programe risank, »zanimivosti«, serijalke in igrane filme, vmes pa poslušal pesmi »srečnih dečkov in deklic« filmskega kluba Odeon, vse za devet penijev. V šoli smo se veliko zabavali, ko so se učitelji v temi skrivnostnih učilnic bojevali z zapletenimi zvočnimi projektorji. Ena večjih skrbi je bila tudi, kako najti odrasle, ki bi nas peljali gledat »A« filme.

Ni nam bilo usojeno, da bi na film gledali kot na čuden in vulgaren

izum, v katerega temo bi lahko zbežali pred težavami zunanjega sveta. Tako je na primer delal filozof Wittgenstein.⁵ Kino dvorana je bila za mojo generacijo dom zunaj doma, osrednja točka mnogih naših interesov, vrednot, podob, fantazij, celo intelektualnih prizadevanj. V nasprotju z našimi starši sta nam filmski svet in njegova govornica domača. Z lahkoto lahko sledimo vzorcem *flashbackov*, ki jih je komajda mogoče opisati,⁶ takoj opazimo uporabo starejšega posnetka v novem filmu (stock shot)⁷, »vidimo«, kje so v živo televizijsko oddajo vključili posnet insert, vse to zato, ker smo občutljivi na površino medija, ki smo ga gledali vse svoje življenje.

2. Kritika intelektualne vzvišenosti nasproti filmu

To ne pomeni, da intelektualci te družbe jemljejo film dovolj resno, ali da filme štejejo med največje dosežke naše civilizacije in kulture; sam namreč menim, da bi jih morali. Edino francoski uradni kulturni mandarni priznavajo film (zdi se, da imajo film za dobro izvozno kulturno blago), in mogoče je zaradi tega francoski intelektualni odnos do filma mešanica težkega intelektualiziranja in neke vrste potepanja za neodkritimi umotvori med navlako »B« filmov. Res je, pojmovanje velike umetnosti vključuje elemente osebnih predlekcij, vendar mislim, da je mogoče sestaviti kratek seznam filmskih velikanov, ki bi morali po kateremkoli smiselnem kriteriju stati ob strani največjih glasbenih, likovnih in literarnih umetnikov našega stoletja: Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Robert Bresson, John Ford, Jean-Luc Godard, Buster Keaton, Akira Kurosawa, Fritz Lang, Orson Welles. Mislim, da bi z lahkoto našli »izobražene« ljudi, ki niso nikoli slišali za ta imena, četudi je to manj res, kot je bilo nekoč, ki ne bi znali razvrstiti njihove filme in dežele, v katerih delajo, in kar je najbolj grozljivo, ne bi videli, zakaj so ti režiserji boljši od drugih. Ne vem, kako bi pojasnil pomanjkanje kulturnega spoštovanja do filma v anglosaksonskem svetu. Mogoče so vzrok temu vulgarne asociacije in novost. Pogrošni romani ne onečaščajo knjig poezije, isti kinematografi pa vrtijo *Dnevnik podeželskega župnika* (Le Journal d'un Curé Campagne) in vrsto »poceni« filmov. Intelektualci (domnevno) ne zahajajo v cenene knjigarne. Pornografija in poezija imata podobne ovtike, lahko pride do zmešnjave. Ker mora intelektualec vedeti, kje je, kupuje v trgovinah, ki mu pomagajo najti njegovo mesto. Mogoče je rešitev v filmskih društvih in »umetniških hišah«, kjer vrtijo le »kvalitetne« filme. Vendar za zdaj privablajo le majhne klike privrženec. Privržen mora biti stvari sami, da sploh veš, da obstajajo. In tako naprej. Če bomo morali na priznanje čakati tako, kot je moralo čakati elizabetinsko gledališče, bomo pač nekaj časa še počakali. Mogoče bodo proces pospešili učitelji, ki hočejo svoje dijake naučiti »kričnega« odnosa do filma.

Podlaga nespoštljivega odnosa do filma, ki se počasi popravlja kratko malo zato, ker se povečuje količina filmov v okolju (izjema je okolje najbolj izoliranih individuumov), je tudi monumentalno nepoznavanje vloge filma kot socialne institucije. Ta vloga pa je med najpomembnejšimi v svetu. In ta ignoranca se ne zmanjšuje navkljub heroičnim naporom piscev, kakršen je Marshall McLuhan, ki si prizadeva, da bi povečali pozornost. Da pojasnim ta pojav, ne bi citiral bogastva študij, ampak njihovo revščino. Vsi avtorji, ki so poskušali dojeti, kakšen učinek ima medij na družbo in zakaj ga ima, so bolj ali manj propadli.

Medij, ki je navidezno tako zelo umljiv, je bil nekaj časa tretja najmočnejša ameriška industrija. Od prve svetovne vojne dalje je eno najmočnejših izvoznih blag. Je eno močnejših sredstev širjenja ameriške nacionalne kulture. Če hočemo proučiti v srž neke druge družbe, in odmislimo antropološke raziskave, gledanja filmov, ki so bili posneti za domači trg, ni mogoče primerjati s čimerkoli drugim.⁸ Nismo v poziciji, da bi lahko sodili o njihovi resničnosti, vendar lahko rečemo, da so bili posneti za množično publiko in da jih gleda množična publika. To je zanesljiva, zelo pomembna in informativna začetna pozicija.⁹ Ozujevi filmi o japonskem srednjem razredu, filmi Satyajita Raya o Bengaliji, velika večina ameriških filmov, vse to so zakladnice informacij in pogledov na družbe, ki jih slikajo ali izkripljeno slikajo. Se več, filmski medij je prodril v skoraj vse družbe sveta, vsilil je standarden vzorec prikazovanja, distribucije in celo produkcije. Nobenega dvoma ne more biti o njegovem znatnem vplivu in pomembnosti. Večina ljudi pa nima osnovnih pojmov o tem, kako se filmi delajo, in ne razmišljajo o naravi izkustva in institucije.

Ta študija je preliminarno raziskovanje vprašanj, ki morajo biti postavljena.

Film je tako družben kot estetski pojav. Ta dva aspekta sta prepletena, ker njegova družbena narava vpliva na umetniškost, njegovi umetniški učinki pa lahko vplivajo na družbo. Kakor vsaka institucija ima tudi film prazgodovino, zgodovino in strukturo. V nasprotju z drugimi institucijami pa ga ni z načrti in vizijami ustvaril en sam individuum ali skupina. Še celo manj. Njegovi začetniki, ki so imeli dobičkonosne namene, si niso mogli misliti, da bo imel film globoke učinke na družbo, komunikacijo in svetovno kulturo. Kako zloglasno bi se to takrat slišalo! Film ima, kot vsaka druga družbena institucija, kajpada svoje hotene in nehotene posledice. Dobiček so hoteli in so ga iskali, zvezdnitvo pa je bil nenamern pojav in se

je razrasel navkljub togemu uporu producentov. Nekatere nena-merne posledice so prisrčno sprejeli, druge zavrnili. Dobiček je pripeljal do ostre kompeticije, ki so jo producenti poskušali zajeziti s karteli. Fantastičen razvoj je pripeljal do tega, da je postalo tedensko obiskovanje kinodvoran planetaren način zabave. Nekateri producenti so ta obisk pospeševali, drugi so menili, da je zagotavljen; nenaden padec obiska v letih 1949 in 1950 jim je vzel pogum.

Film kot institucija je torej zaživel, takoj ko je bil izumljen in je bliskovito zajel svet. Je ena od ključnih institucij naše družbe in ena bolj živahnih umetniških vrst naše dobe. In vendar so bile njegove družbene dimenzije površno raziskane kljub množici knjig o njegovi zgodovini in umetnosti. Težko je pojasniti to vrzel, vendar bom poskusil. K temu je pripomoglo veliko stvari:

- 1) nesporazumi o tem, kaj je sociologija in s čim se morajo sociološke študije ukvarjati,
- 2) obče pomanjkanje deskriptivne sociologije glavnih institucij naše družbe,
- 3) vulgarne asociacije, ki se pojavljajo ob filmu, deloma zaradi njegove novosti in popularnosti,
- 4) občutek, da je tisto malo, kar je treba reči o filmu, že obrabljeno in/ali dobro znano. Če je zadnja točka resnična, je še posebej nesrečna.

V literaturi se razrešujejo vedno ista vprašanja, na katera bi lahko sociološka analiza odgovorila enkrat za vselej. Mislim na vprašanja, ki se vprašujejo po tem, ali sta popularnost in dobiček povezana, ali dobi publika to, kar si želi ali to kar zasluži, in tako naprej. O tem bom govoril kasneje, zdaj bi rad obdelal gornje štiri točke.

3. Sociologija ni psihologija družbene zavesti

1) Najbolj vplivne napačne pojme o sociologiji imajo pisci, ki pišejo o filmu. In vendar samo partipirajo pri občin napačnih pojmovanjih sociologije, ki so bila na široko razširjena že pred petdesetimi leti. Vedno so jo zamenjavali z družbenimi znanostmi in socialnim delom. To lahko pojasni, zakaj so do zdaj študije socioloških aspektov filma obdelovale teme, kot so film in otroci, film in kriminal, cenzura, »družbeni« (tj. dokumentarni) film, in tako naprej. Raziskovali so družbeno pomembne aspekte filma. In če gremo naprej: filmski pisci so pogosto zamenjavali sociologijo s socialno psihologijo. V domnevni socioloških študijah filma so koncentrirana vprašanja o tem, kako učinkovit je film kot propagandni medij, kakšne so njegove možnosti, da dobro ali slabo vpliva na ljudi (tudi problem cenzure), kakšne so psihološke posledice ustvarjanja bleščečega sveta, v katerega lahko zbežimo. Ta vprašanja nas v tej študiji ne bodo zanimala, deloma zato, ker so jih dovolj časa brezplodno premetavali sem ter tja, deloma zato, ker imajo malo zveze s študijem socialnih struktur in deloma zato, ker so tako primitivna. Najbolje jih je že kar na začetku odpraviti. Najbolj jasni in razumljivi odgovori so pač, da lahko vse medije učinkovito priredimo v propagandne namene, in v določenih pogojih bodo zelo učinkoviti (glej spodaj); mediji in ostali produkti imajo v demokratičnih družbah le marginalen vpliv na razmerje med dobrim in zlim, vendar imajo lahko v totalitarnih razmerah znaten učinek, vsi mediji so praktično izhod za eskapistično domišljijo, vendar je lahko v posebnih družbenih razmerah vloga medija kot sredstva bega marginalna (pri šolanju) ali osrednja (v vojni). Ta vprašanja so slabo postavljena, niso dovolj sociološka. Da bi jih poglobili in tako spremenili, da bi bila zanimivejša in primernejša za obdelavo, jih moramo reformulirati. Tako bodo zaobjela medigro (interplay) filma in družbe, oziroma družbene razmere, katerim služi, jih slika ali napada: strukturo mrežo filma kot institucijo med obstoječimi institucijami, ne pa vsebine med možnimi vsebinami (content); uporabno možnost filmskih situacij, v katerih je gledalec.¹⁰

Od kar je film postal objekt (manjšega) intelektualnega interesa, obstaja tudi kritika, za katero bi lahko rekli, da je »sociološko orientirana«. To pomeni, da so obstajali poizkusi, da bi film povezali s tem, kar je znano o sociologiji in socialni psihologiji družb, ki so filme proizvedle. Morda se bo zdelo čudno, da govorim o družbah, ki »producirajo« stvari. S tem mislim reči, da družba, v kateri so rastle filmski producenti in v kateri delajo, da določene meje pogojuje odnose, vrednote in interese.

Resno so začeli pisati o filmu v tridesetih letih, vendar v glavnem s stališča estetike. Naj na kratko ponovim razvoj »sociološko orientirane« kritike in njenih časopisov. V Britanski šoli dokumentarnega filma (The British School of Documentary Film Makers) so imeli v tridesetih letih tudi odlične kritike. Njihova revija *Close Up* je kazala iskreno zanimanje za socialna vprašanja, ki jih je sprožil filmski medij.

Po vojni se je skupina angleških kritikov, ki jih je domišljavost estetskih revij *Sequence in Sight and Sound* izvrgla, začela zanimati za družbene vrednote, ki jih implicira film. To zanimanje je v letih 1956/7 sprožilo nasilno in utrujajočo debato o »angažmaju«. Mlajša generacija je šla še celo dlje in se je približala neomarksističnim

analizam v revijah *The Universities in Left Review*. V predzadnjem primeru je ta zahteva po sociološkem pisanju ali po tem, kar naj bi bilo sociološko, hitro izrabila zalogo sociološke vednosti in je zastopala le neko vrsto žrnalističnega impresionizma. Neomarksisti so imeli moč tradicije in analitični aparat ekonomizma, vendar je njihovo pisanje močno obarval stud pred našo družbo. V Združenih državah je bila klasična knjiga *The Rise of The American Film* zgodovinarja Lewisa Jacobsa predvsem poskus, kako uvrstiti film, eno najpomembnejših družbenih institucij ameriške družbe, v njegov socialni kontekst. Naduto freudovska Kracauerjeva knjiga *From Caligari to Hitler* je »družbeni« pristop pripeljala do absurdnih razmerij. Da bi Kracauer priredil dejstva teoriji, je na napačnem mestu uporabil bistroumen pogled nazaj: v mnogih nemških filmih, nastalih med leti 1919 in 1933, je viden zarodek nacizma. Kasneje, v petdesetih in šestdesetih letih so kritiki zelo nenavadne revije *Film Culture* in trezne *Film Quarterly* včasih zašli v socialno politične vode in zlasti pri *Film Quarterly* so bili tudi dovolj izobraženi, da so lahko delali izpeljave.

Vsem tem delom je skupno to, da obravnavajo film kot izjavo ali refleksijo o družbi, ki jo slikajo, kot izjavo v odnosu ali stališču do kritike ali presojanja tega, kar slikajo.

Če smo navajeni pristopov k drugim umetnostim, se nam to na prvi pogled zdi nenavaden način obravnave. Seveda filmi govorijo o ljudeh v družbi, vendar prav tako romani, gledališke igre in dovolj pogosto poezija. Recenzent romanov včasih sredi bolj tehnične diskusije o tem, ali je knjiga dobra ali ne, razmišlja o avtorjevih psiholoških in socioloških pogledih. To velja tudi za dramo. Vendar bi si ne bilo mogoče zamisliti, da govori le o teh aspektih, ali celo da ocenjuje delo le s tega vidika.

V analizo tega se ne bi spuščali preveč natančno, vendar se mi zdi odstavek iz Gombrihove *Art and Illusion* dovolj zgovoren:

»Logiki pravijo, in oni pač niso ljudje, ki bi jim z lahkoto ugovarjali, da lahko termine 'resnično' in 'neresnično' apliciramo le na izjave, stavke. In ne glede na to, na kakšen način ta termin uporablja kritična govornica, slika (film) nikoli ni izjava v tem smislu. Nič bolj ne more biti resnična ali neresnična, kakor izjava ne more biti plava ali zelena. V estetiki je bilo mnogo zmede, kratko malo zato, ker so pisci zanemarili to preprosto dejstvo. To zmedo lahko razumemo, ker so slike naše kulture navadno etiketirane, etikete in naslove pa lahko jemljemo kot skrajšane izjave. V vojni je propaganda velikokrat uporabila napačno etiketirane fotografije, da bi eno od strani obtožila ali rešila obtožb.«¹² (Str. 67-8)

Včasih blagovolijo biti kritiki »tehnični«, ko govorijo o zaslugah nekega filma, veliko bolj pogosto pa intelektualistični kritiki sodijo film s socialnih ali z moralnih postavk.¹³ Besednjak, ki ga uporabljajo, nam je dovolj domač.¹⁴ Nekateri teh kritikov so izdelali teorijo, da je film v svojem končnem učinku najbolj blizu prav poeziji. Absurdnost zamenjave teh dveh pojmov je takoj jasna, če si zamislimo diskusijo o Shakespearovih pesniških zaslugah, ki bi jo vodili izključno v terminih socialne in moralne vsebine njegovega dela.

Dejstvo, da so kritiki odbrdžali to očitno nekonsistentno pozicijo, zahteva pojasnilo. Nekaj razlag se ponuja kar samih. Najprej moramo upoštevati naključje (menim, da je naključje), da je med ljudmi, ki pišejo o filmu, veliko levicarjev.¹⁵ Ko se soočijo z nedvomnim komercializmom nezahtevnih filmskih produktov, so v neprestani defenzivi. Film je v nasprotju z romanom in podobno kot gledališče draga industrija, nagnjena k produciranju velike količine malovredne šare. Nepripravljenemu opazovalcu se pač zdi neznosno, da *Deset zapovedi* (The Ten Commandments) napolni dvorane, medtem ko *Sladki vonj uspeha* (The Sweet Smell of Success) prinese izgubo. Ravno tako kakor gledališki kritiki, ki razcefrajo poceni komedijo, tudi kritiki »roznatega« filma (»pink« film) ne pokažejo nobenega usmiljenja pred vsakdanjimi produkti Hollywooda, ali Pine-wooda. Ne smemo pozabiti, da je veliko teh filmov tehnično popolnih, vendar so utemeljeni ugovori, da jim manjka predvsem smisel za realnost, stališče itn. Kritiki se torej osredotočijo na te pomanjkljivosti.

Problem analize takih napak je v tem, da so površne. V resnici so prave napake ubogega komercialnega filma veliko pogostejše tehnične. Scenariji so ohlapni in nemarni, igra nekompetentna, zgodbe malo verjetne, režija površna in neprimerna (napaka devetdesetih odstotkov vseh filmov od filma *Tunika* (Teh Robe) naprej je odsotnost skrajševanja tako pri scenariju kot pri montaži). Ker jih neprestano ponavljamo, da so filmi predolgi dolgočasi, obrnejo svoj napad na eskapizem, pačenje življenja, župniško popustljivost do tega, kar bi morali filmi najbolj ostro obsojati, in tako naprej. Taka kritika daje videz globine in dolgotrajnega razmišljanja. Če je taka kritika dobro napisana, je včasih res prodorna, kot na primer skupna analiza *Piknika* (Picnic) in *Tetovirane rože* (The Rose Tattoo) Dereka Prouseja v *Sight and Sound* (spomladi leta 1956). Morda je res spregledal zabavno (entertainment) vrednost *Piknika*, vendar pa je za gotovo razkril »globoko« filozofijo v življenju Ingeja, Millerja, Williama \$ Co. Takšne slabo narejene kritike pač peljejo v navidezno, kakor nereflektirana predpostavka teksta »Westfront 1957« »Zahodna fronta 1957« v *Sight and Sound*, pozimi 1957/58, da so

vsi dobri vojaški filmi pacifistični. V resnici je takšna kritika najlažji izhod. Za intelektualca je pisanje te vrste otroška igra. Nič ni treba vedeti o filmu ali umetnosti, da jo napišemo. Bolj težaven posel pa je analiza in ocena filmov, kot sta *Bonnie in Clyde* ali *Point Blanc*, in razlaga v čem so njune dobre in slabe lastnosti.

Drugo razlago za prevlado »sociološko usmerjene kritike« najdemo v drugi debati o »angažmaju«. Cineasti, ki so se spreobračali k filmu, so naleteli na indiferentnost in superiornost »staromodnih« intelektualcev, ki niso poudarjali, da je vrednost filma v zabavi, ampak v njegovi serioznosti. To je bil resen problem. Predpostavimo, da spreobračate: kako prepričati ljudi, ki mislijo, da je film frivolna ljudska zabava? Odgovor je preprost: poskušali boste dokazati nasprotno, da je film realističen in (vsaj potencialno) zavzet za resne teme. Trdili boste, da film obravnava življenje, da je treba življenje jemati resno in da gre torej tudi film jemati resno. Napaka je pač v tem, da bi to moralo biti že vnaprej jasno. Morali bi nastopi varljivo vzvišenost nad »frivolnimi«, »zabavnimi« in »popularnimi« stvarmi. Film je umetnost, funkcija umetnosti je, da skoz zabavo obogati našo izkustvo. Nič bolj ne rabi apologije v socioloških terminih kakor poezija. Če bi se kritik soočil s tezo, da je poezija trivialna ženska zabava, je ne bi zagovarjal s tem, da je družbeno relevantna. Nedvomno je film kot medij lahko prav tako »resen« kot katerikoli drugi: vendar ko kritika zanima njegovi umetniški, ne pa propagandni aspekti, si ni mogoče misliti, da kritik za podporo prvemu aspektu mobilizira drugega. Že sama predpostavka, da film potrebuje intelektualen zagovor, je žalitev za medij in kaže na temeljno pomanjkanje zaupanja v prepletenost njegovih vrednot in pomembnosti. Filmi so tukaj kot filmi, nekateri angažirani, nekateri ne, nekateri umetniški, nekateri ne in to na veliko različnih načinov. Zgodi se, da lahko filme »preberemo« na več načinov. Vendar pa morajo nujno biti zabavni, ali kakor je zapisal tenkočutni kritik Gavin Lambert: »Vsa umetnost je zabava (entertainment), vendar ni vsa zabava umetnost.«

Prišel sem do sklepa, da je umik kritikov v sociologijo preprosto moraliziranje. V zadnji instanci kaže na prevaro ali zanikanje umetniških možnosti filmskega medija. Isti ljudje, ki jemljejo film dovolj resno, da vneto zagovarjajo njegove umetniške možnosti, ga prevarajo, ko o njih moralizirajo, namesto da bi jih pokazali.

4. Potrebujemo več deskriptivne sociologije

2) Če strokovnjaki množičnih medijev zanemarjajo temeljne sociološke raziskave, je eno, če pa jih zanemarjajo sociologi, je to nekaj čisto drugega. S sociološkega stališča je bilo presenetljivo malo deskriptivnih študij o najpomembnejših institucijah naše družbe. Skoraj vse so bile napisane takoj po vojni ali celo kasneje. Sociologi so se dolgo časa osredotočali na družbene razrede, religijo itn. In so v glavnem zanemarjali področje industrijske sociologije. Na primer: niti približno niso izrisali socioloških kart parlamenta, kongresa, gledališča ali strojne industrije. Kartografija institucije ni preprosta empirična naloga. Kartografija je predvsem interpretativna; gre za to, na kakšna vprašanja naj karta odgovori, katere informacije hočemo z njo pokazati. Na štiri dele te knjige lahko gledamo kot na štiri različne površinske karte istega teritorija.

Prvi (I.) del o industriji je historična karta glavnih »fizičnih« potez.

Drugi (II.) del o publiki je karta celotnega koncepta, v nenavadni projekciji.

Tretji (III.) del o izkustvu je diskusija o odnosu med karto I (industrija) in karto II (publika) in karto družbe, ki je projicirana na platno.

Četrti (IV.) del je diskusija o različnih poskusih, kako izrisati filme v (njihovih medsebojnih) odnosih. Sociologi na splošno zanemarjajo film, vendar je še bolj čudno to, da ga veliko bolj zanemarjajo kot televizijo. Četudi je nastal film pred televizijo, je veliko več literature o televiziji kot pa o filmu. Skoraj vse, kar pri sociologih ali socialnih psihologih najdemo pod geslom »množični mediji«, se nanaša na televizijo, zraven pa je nekaj stranskih referenc na radio, časopise in film (v tem zaporedju). Reisman (1952) to razlaga tako, da je bilo treba učinke radia in televizije pokazati ljudem, ki medije uporabljajo za reklamne namene. V opravičilo sociologom je treba reči, da se pred filmom znajdejo v večjih težavah kot pri radiu ali televiziji. Znano je, da je pristop k informacijam o filmski industriji težaven. Informacije so skrite in težko pristopne. Kartografske raziskave so otežkočene, ker je »tok« filmov (tako pri produkciji kot pri predvajanju) pretrgan in ni tako disperzen kot pri drugih medijih. V nadaljevanju bomo raziskali, kako te težave in zanemarjanje filma vplivajo, da so teorije množičnih medijev neuporabne za film, in zakaj vplivajo.

5. Umik pred vulgarnim

3) Videti je, da vulgarne asociacije po popularni umetnosti resno odvracajo akademske študije in puščajo odprti prostor za pridigarje in dobrodelneže. Klasičen primer za to je popolno zanemarjanje fe-

nomenalne kulturne živahnosti na sceni popularne glasbe, odkar so jo razgibali Beatlesi. To je eno bolj aktivnih področij popularne kulture, okno v sicer zaprt svet mladoletnikov, in vendar vrhove glasbene in tekstovne populnosti opažajo le nekateri vneti in dobro misleči intelektualci, ki so *au courant*. Glasbeni kritik časopisa *The Times* je opazil, da se nekaj dogaja, ko je zapisal, da sta Lennon in McCartney morda najzanimivejša angleška skladatelja leta 1964. Drugje so opazili, da *The Beach Boys* in skupine z Zahodne obale (*Jefferson Airplane*, *The Doors*) igrajo novo glasbo. Vendar je izredno malo komentarjev o tekstih, denimo o izrednem surrealizmu »Dangling Conversation« Simona in Garfunkela. Popolnoma je neraziskana sociologija celotne scene, kako se formirajo skupine, kako jih odkrivajo, promovirajo, kako pridejo do materialov, zakaj so nekatere plošče uspešne, druge pa ne. Edina izjema je strip, o njem je bilo napisanih nekaj poglavij.¹⁶ Igrivost stripa, dejstvo, da se ga z lahkoto prebira, in preprostost industrijskih in strukturalnih analiz morda pojasni, zakaj je bil deležen posebne pozornosti.

Natančno prebiranje kritik iz dvajsetih in tridesetih let predvsem avtorjev, kot so Rotha, Arnheim, Grierson, pokaže vendar ponavljajočo se temo: ljudi moramo prepričati, da bodo film jemali resno. Zdi se, da bi povprečen intelektualec posvečal filmu nič več pozornosti, kakor kopici uglajenih kriminalk, ki jih je tu in tam požiral. Resni poskusi, da bi pokazali, kaj lahko medij naredi, kako pomemben in estetski je, pojasnijo obseg kritike tja nazaj do petdesetih let (plodni *Film Rogerja Manvella* ter *The Popular Arts* Halla in Whannela sodijo še v to tradicijo) in nekatere sodbe. Odlično mesto, ki so ga dobili Eisensteinovi tihi poskusi, četudi so danes videti nekoliko kruto propagandistični, lahko pojasnimo s tem, da je obravnaval medij resno in ga je poskušal razširiti. Disneya so nekaj časa ljubili (dokler se ni razširilo mnenje, da se je »prodal« komercialnemu uspehu), ker je delal čudeže z zvočno risanko in so ga brez težav imeli za ljudskega umetnika, podobnega Chaplinu.

Morda ne smemo precenjevati količine moraliziranja, ki je bilo neposredna reakcija na Hollywood in na vse, kar je za njim stalo. Nedvomno je bilo v dvajsetih in tridesetih letih v ZDA čutiti intelektualni snobizem, ki se je osredotočil na evropske ruske, japonske itn. filme. Na Hollywood so gledali kot na tovarno odpadkov. Takšna gledanja so bila značilna tudi še za povojni čas. Odkrita grobost in vulgarnost Hollywooda, škandalni in dvomljiva znamenitost so seveda vzbujali asociacije, ki so škodile podobi filma. Zakaj bi morali jemati ta kraj resno in kako bi ga mogli razumeti? Snobom se je zdelo najbolje, da tej umazani enodnevnicni obrneji hrbet in upajo, da se bo preselila. Veliko bolj plodno je bilo »kontemplirati« vse tiste namredno umazane ruske kmete, ki so vozili traktorje v ritmu *montage*.

Tak odnos je kajpada zameglil ocene. Hollywood, ki je ponarejeval filmsko govorico in je kasneje počeval ostali svet (se pravi Japonsko, Francijo itn.), je bil zunaj zakona. Na drugi strani je bilo vse rusko »OK«, veliko čistega francoskega romantizma je bilo »OK« (kdo danes še gleda Carné-Prevertove filme?), castili so kulte o lepih malih dokumentarjih, s teologijo in velikimi duhovni, vendar brez privržencev. Tako zagovorniki kakor obsojevalci filma niso bili zmožni trezne perspektive brez predsodkov in skrajnosti.

6. Proti domnevi, da je sociologija uporabljena

4) Občutek, da ima sociologija na splošno malo povedati, je mogoče hitro pobiti. Mnogo socioloških praznovorij bo ta knjiga razgalila in odpihnila. Razgaljanje socioloških praznovorij je ena glavnih nalog sociologije. Ljudje, denimo, verjamejo, da film in televizija vplivata na njihove otroke in da bodo otroci »slabi«, če je program slab. Himmelwitove (1958) in Schrammove analize so takšne predsodke razkrinkale, češ da so neumni. Že mogoče, da film dobro ali slabo vpliva na nas. Toda če vpliva, so načini veliko bolj kompleksni, kakor se zdi na prvi pogled, in morda v nasprotju z institucijo. Da zmedemo tiste, ki od sociologije ne pričakujejo nobenih presenečenj, bomo navedli McLuhana, ki pravi, da vse to literarno iskanje vplivov popolnoma zgreši smer. Pa če ima prav ali ne, je teza, da so mediji podaljški naših čutil, da torej igrajo veliko vlogo, če že ne kar obvladujejo načine, v katerih dojemamo in razumevamo svet, izredno zanimiva. V sebi nosijo vesolje, kakor ga je pojmoval Kant. Takšna sociološka misel ni vsakdanja, ni je lahko razumeti in odpira veliko fascinantnih implikacij za nadaljnja razmišljanja. Q.E.D.

7. Glavna sociološka vprašanja o filmu

Če faktorji 1, 2, 3, in 4 ne pojasnijo, zakaj ima ta študija tako malo predhodnikov, bi vsaj morali prepričati bralca, da so prizadevanja v tej smeri zanimiva. Množični mediji so področje kjer se odpira veliko kompleksnih in nerešenih problemov, problemov, ki postanejo v nekem smislu glavni problem naše družbe, če jih razširimo. Ne mislim na tako usodna vprašanja, kot so »Ali film korumpira?« ali »Kako narediti več boljših filmov?« Ti problemi zanimajo druge, ne mene. Meni se zdi film bogat in vznemirljiv, mislim, da je več dobrih filmov, kot si jih lahko ogledam. Namesto tega sem poskusil odgovoriti na štiri vprašanja, ki so me že dolgo preokupirala in poskusil sem najti implikacije odgovorov, ki sem jih našel. Prvo vprašanje je

»Kdo snema film in zakaj?«. To je seveda obrat purističnega vprašanja: »Ne govori mi, o tem, kdo je napisal poezijo in kako, povej mi če je dobra ali slaba.« »Kdo gleda filme in zakaj?« je veliko preprostejše vprašanje in zahteva manj prostora za odgovor. »Kaj gledamo in zakaj?« je veliko bolj fascinirano in zaobjema vsebino filma in naravo medija. In »Kdo ocenjuje filme, kako in zakaj?« in spet manjša, vendar bistvena tema, če hočemo ohraniti svoj videz neke popolnosti. Ta vprašanja kronološko napredujejo skozi celoten proces filmanja od zasnove in produkcije do prodaje, distribucije, izkustva gledanja in ocene. Upam, da njihovo zaporedje ni samo kronološko, ampak tudi logično.

8. Očrt kritične sociološke metode

Ker hočem pisati o sociologiji filma in sociologiji filma v prid, moram nekaj reči o sociologiji sami. Stiri vprašanja, ki sem jih pravkar naštel in ki so temelj štirih delov knjige, so *problemi*, s katerimi začelnjam. Mislim, da na nekatere izmed njih lahko odgovorim, vendar hočem s kritično metodo pregledati različne možne odgovore, da ne bi izgubil nobene priložnosti za eliminacijo napak. To je v grobem mikrokozmos mojega pogleda na naravo intelektualnega raziskovanja. Tega me je naučil veliki sodobni filozof Sir Karl Popper. Eo ipso mislim, da je to način vodenja sociološke raziskave. Mislim, da je na startno pozicijo najbolje pogledati kot na problem neke konkretne družbe. V mojem primeru bodo to različni tesno povezani problemi treh družb, ki jih poznam zadovoljivo dobro: Anglija, Hong Kong in Združene države Amerike. Ta problem lahko rešujemo na več načinov, ki jih lahko kritiziramo. Ključno je to, da morajo biti problemi pristni, kritika pa kolikor mogoče stroga.

Poleg občega metodološkega pristopa se je treba vprašati, kaj konstituira sociološko razlago spleta problemov. Odklanjam dva pogleda. Prvi, funkcionalistični pravi, da družbene pojave lahko razložimo izključno z referenco na druge družbene pojave iste družbe. Seveda so lahko zveze med družbenimi pojavi zelo informativne: če, denimo, pokažemo, kako je družbena razredna pozicija zanimivo prepletena s cervvijo, kateri pripadajo ljudje v tej poziciji. Vendar, prepletenost služi le temu, da vzbudi zanimanje sociologov, razen če kajpada ne mislimo, da ljudje, ko stopijo v neki razred, prevzamejo religijo (kakor advokati privzamejo črtane hlače) kot varovalno barvo. Prepletenost pojavov je še en pojav, ki ga je treba razložiti, sama pa ne pojasni ničesar.

Naslednja sociološka razlaga, ki jo zavračam, je tista, ki pravi, da lahko neko akcijo pojasnimo z odnosom na temeljne psihološke porive in/ali temeljne biološke potrebe. Oba faktorja se mi zdita že »dana«, ko formuliramo sociološki problem. Ne moremo ju torej uporabiti kot razlago. Dobro vemo, da imajo ljudje neko psiho-biološko potrebo po družabnosti. Vendar družabnost ne pojasni razrednega sistema. Da zadovoljujejo to potrebo z razredi in ne z barvo oči ali višino, kaže na navzočnost družbenih institucij in na prepričanje o tem, kaj je zaželeno in sprejemljivo. Ta prepričanja vključujejo razrede, ne pa barvo oči ali višino. In če torej kot sociologi primerjamo kino dvorano s cervvijo, opišemo zgradbe, ki so podobne cerkvam, spoštljivo atmosfero, stalnost obiskov, velikost v tedenskih presledkih, kot mesto ritualnega zbiranja skupnosti, kar nam potrjuje, da film konkurira umetnosti, nismo napravili nič drugega, le opisali smo, da religija upada in da film ljudje spremljajo. Sociološka razlaga gre nekako takole: pravimo, da človek deluje, ker tako hoče, hoče zato, ker nekaj hoče, ker hoče nekaj doseči, priti do nečesa in misli, da bo do tega prišel z delovanjem. Njegova potreba in njegova pričakovanja so kontekst ali situacija, pri kateri ali v kateri deluje. Njegov cilj nam je znan, on pa si ga prizadeva doseči. Boljša kot je njegova ocena lastnih potreb po možnosti, da jih v neki situaciji zadovolji, več možnosti ima, da bo z načrtovano akcijo uresničil svoj cilj.

Recimo, da hoče neko posneti film zaradi profita. Lahko, da hoče samo to, morda pa hoče posneti tudi dober film: ta druga zahteva bo pripeljala do problemov, razen če niso vsi dobri filmi dobičkonosni. Vendar so njegovo poznavanje industrije filma, pretekli uspehi in sedanji trendi, njegov »občutek« za možnosti konkretnega filma dobra podlaga za nadaljevanje projekta. Recimo, da ta isti človek svojim možnostim nakljub izdelal limonado, ki se izkaže kot popoln komercialni neuspeh. Odmislimo možnost, da je imel »slab dan« ali serijo slabih dni, in poglejmo, ali njegove akcije, kakor sam nanje gleda z najboljšimi nameni, brez dodatnih pojasnil razložijo, zakaj je film slab. Klasičen primer je tuj režiser, ki se v Hollywoodu znajde kot novinec: privabijo ga plača, obljube, vrhunski profesionalizem hollywoodske tehnologije in igralcev. Sledi žalostna zgodba, ki se velikokrat ponavlja. Počasi od njega zahtevajo kompromise, snemati mora scene, ki so mu neprijetne, izbrati mora kadre, ki poudarjajo detalje nekaterih mest in profile nekaterih igralcev, ne pa tiste, ki bi jih sam rad posredoval, prepričujejo ga, da uporabi neko čisto določeno glasbo, da to in ono tako ali drugače predela itn. Na trg pošiljajo film, ki bi se mu lahko odpovedal, odvisno od tega pač, če hoče še snemati v Hollywoodu ali ne.

Mislim, da je ta razlaga, naj bo resnična ali lažna, čisto sociološka, ker upošteva le družbene institucije in razmere. Ljudje, ki novince

prisilijo v kompromise, delajo tako, ker varujejo svoje investicije ali investicije svojih šefov. Režiser ne pozna njihovih metod in popusti, ker je vsak primer popušcanja majhen in izoliran in ni vreden konflikta. Vsi skupaj pa lahko povzročijo, da propadeta film in režiser. Družbena struktura Hollywooda je (ali je bila) taka, da je le tankovestna in diktatorska osebnost z lahkotko preževala prehod. Drugi so požrli konflikte in se naučili manipulirati s hollywoodsko strukturo na primer Robert Siodmak, Max Ophuls, Jean Renoir. Tretjo so opisali svoje zgodnje poskuse in se zanašali, da jim bo uspeh dal dovolj moči, da bodo odklonili kompromise (Billy Wilder, William Wyler, Alfred Hitchcock itn.) Cetrti so izginili brez sledu.

Nobeneh psiholoških in drugih zvijač ne potrebujemo, da bi pojasnili, kaj se je zgodilo. Vse izhaja iz konfliktnih ciljev (socioloških) akterjev in njihovih različnih stopenj pri ocenah dejstev in situacij. Tako bom poskušal razložiti teme, ki sem jih raziskal v tej knjigi.

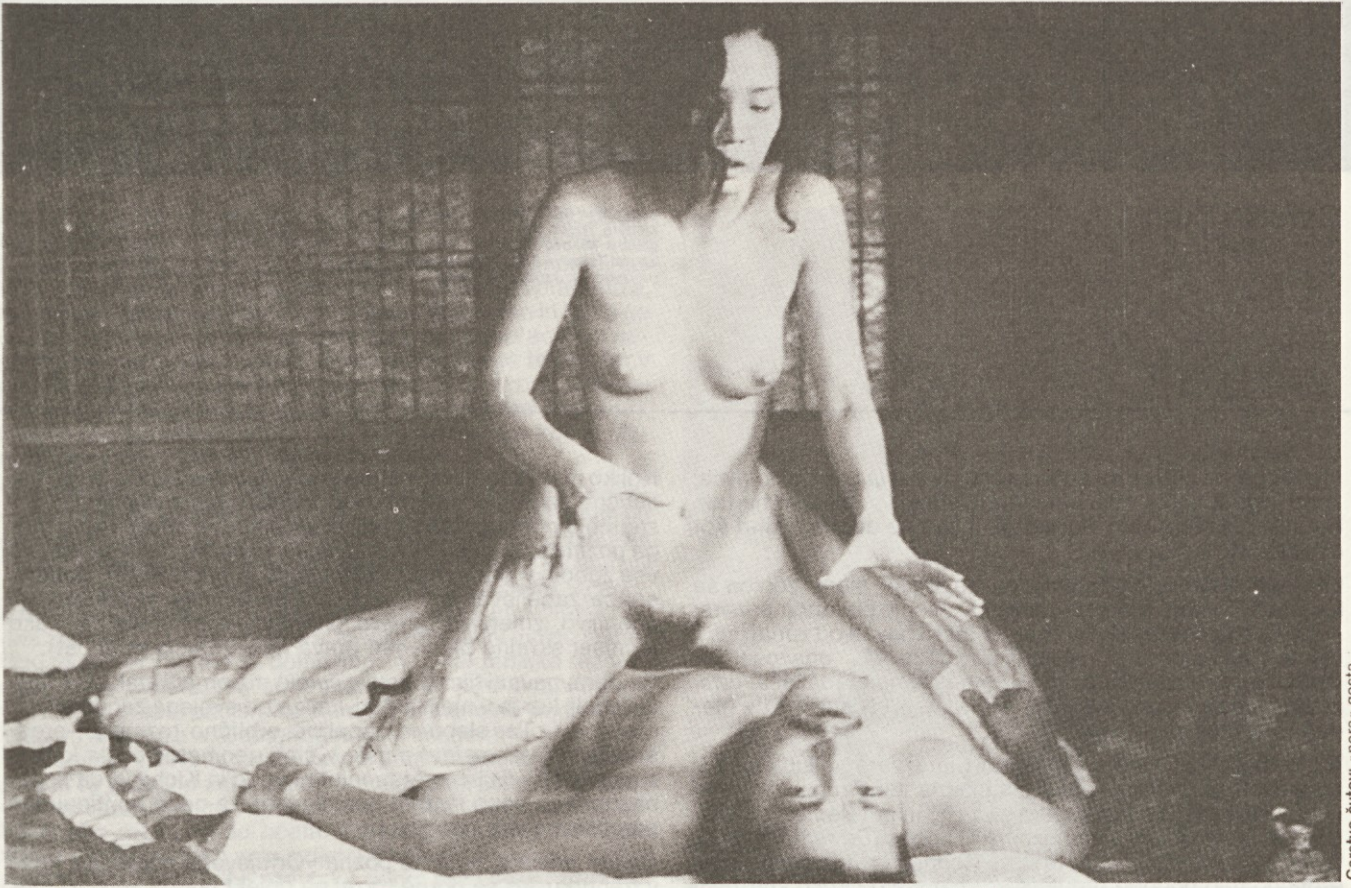
9. Umestitev filma v sociološki referenčni okvir

Zdaj, ko smo si ogledali vprašanja, ki jih je treba postaviti, in nekatere smeri odgovorov, ki jih bomo dali, bomo neposredno obravnavaše enkrat odložili. Še enkrat bomo na splošno pogledali, kaj lahko sociologija pove o filmu, kakšen je sociološki referenčni okvir, skozi katerega bomo gledali film. To nas bo zapletlo v žargon, in bralci, ki ne prenašajo sociologizmov, naj pač preskočijo naslednjih nekaj strani. Ko iščemo indekse filmskih referenc poleg »kina«, »živih slik«, »filma«, pogledamo še geslo »sociologija« (sociology of). Vse diskusije, ki sem jih našel v literaturi družbenih znanosti na temo filma, se vrtijo okrog nekaterih temeljnih kategorij: prosti čas (leisure) – umetnost (art) – zabava (entertainment), komunikacija – propaganda in množina kultura – množični mediji.

Kako naj vse to organiziramo in predstavimo? Novejša Stephensova (1967) knjiga predlaga koristen in jasn način klasifikacije socioloških pojmov o filmu. Stephenson trdi, da večina socioloških študij o medijih obravnava medije kot oblike *družbene kontrole*. To pomeni, da sociologi gledajo na medije kot na instrumente, ki priksrbijo informacije in propagandni material, s katerim družba kontrolira in vpliva na vedenje. Stephenson hoče vzpostaviti ravnotežje in osredotoči pozornost na to, kar malo nerodno imenuje *konvergentno izbiranje*. S tem neologizmom misli na to, da posameznik iz množice možnosti izbere tiste stvari, ki mu priajo in ga zabavajo. Posameznik se hoče igrati ali žonglirati s temi in ne z drugimi in prek te selekcije sebe »poveže« z vsemi, ki jih je izbira pripeljala do te točke. Njihove izbire konvergirajo. Če uporabimo Stephensovo raziskovanje, je jasno, da so prosti čas, umetnost in zabava primeri konvergentne izbire. Film *qua* prosti čas, *qua* umetnost in *qua* zabava so samo nekatere izmed mnogih možnosti, ki jih naše bogate in neverjetno različne družbe ponujajo. Izolacija prostega časa kot posebne vrste človeške aktivnosti brez dvoma *via* Marx globoko temelji na puritanizmu. Za puritance delo ni bilo samo dobro, ampak tudi vrlina, brezdelnost pa greh. Za Marxa so bila produkcijska sredstva, človekov odnos do njih in predvsem njegovo produktivno delo fundamentalna realnost. Danes, ko se potreba po produktivnem delu zmanjšuje in se rutinske in neprijetne naloge postopoma odpravljajo, nastajajo nove kategorije: lahko bi se pozabavali s teorijo iger, ki obravnava delo. Na razpolago je veliko različnih del z različnimi zadovoljstvi. Ali ne izbiramo vedno bolj takšne kombinacije dela in nagrade (reward), ki jih najbolj prenašamo, se lahko poigravamo z njimi, če ob njih že ne moremo uživati?

Naj bo že kakorkoli, za zdaj je meja med igro in delom še vedno ostro, povpraševanje po aktivnostih, pri katerih lahko človek uživa, ko ni vključen v produktivno delo, pa še vedno veliko. Ker se družba vedno bolj bogati, lahko pričakujemo, da se bo povpraševanje po aktivnostih v prostem času vedno bolj povečevalo. Z izjemom vaudevila ni niti ene oblike zabave izpodrinila kakšna druga. Radio, film in televizija so vplivali na branje in domače zabave, vendar so se razmerja po prilagoditvenem času pomirila in vsaka od oblik živi v sožitju z drugimi, če seveda predpostavimo človeka, ki lahko v prostem času izbira. Stephensonovo poudarjanje je pomemben pripomoček, vendar medijev kot mehanizmov socialne kontrole tudi ne smemo zanemariti.

Komunikacija in propaganda sta tudi funkciji socialne kontrole. Množični mediji lahko prav tako dobro, če ne boljše služijo temu namenu, kakor tradicionalne umetnosti ter knjige in igranje glasbe. Raziskave *odkriti* propagande so pokazale, da je na splošno neučinkovita, da je pod kontrolo primarnih grup (primary groups) in da je ne kontrolirajo (kakor smo se bali) manipulatorji ali kolektivno vedenje nestrukturiranih grup, se pravi, množice in publikke. Vendar nekateri mislijo, da so mediji nosilci *prikrite* propagande, eskapistične, politične itn. Takšno »prebranje« sporočil je sporno, ker se zagovorniki te teze ne morejo dogovoriti, kaj so v tem primeru dejstva. Zanesljivo drži, da vsak ustvarjalec predstavlja ljudi in družbo, kakor jih sam vidi, in da se bodo z njegovo vizijo strinjali vsaj nekateri. Da visoka cena vstopa v industrijo, preferencialne in diskriminatorne restrikcije uspešno preprečijo predstavitev nekaterih



Carstvo ćutov: "nora" gesta



Ojdis razlaga enigmo Jean-Auguste Ingres

Carstvo čutov

(Ai no Corrida)

scenarij in režija: Nagisa Oshima
kamera: Hideo Ito
glasba: Minoru Miki
igrata: Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda
proizvodnja: Japonska, 1976

(Te skromne notice se nanašajo le na *zaključno gesto filma*: »noro« gesto, kjer delujejo smrt, slepota . . . ples, in na tale Bataillov stavek: »Moj ljubezenski bes se odpira v smrt kot okno na dvorišče.«) A. K.

Erotizem udarja oko, ugrablja ga, zapeljuje, slepi, izogiba se kakršnikoli obliki reprezentacije in izničuje distanco prizora: »Gre za izkušnjo, ki je ne moremo obravnavati od zunaj(. . .), njena nalegljivost izključuje možnost opazovanja« (Bataille). Erotizem nas zadržuje na pragu gledališča, odvzema nam privilegij spektakla. Pravi nam: »Nikoli me ne gledaš tam, kjer te vidim.« (Lacan)

V Lukrecijevem tekstu se Venera igra/vara zaljubljenca s podobami (in amore Venus simulacris ludit amanti), tako da »ni jim mogoče utešiti telo si, z očmi na telesu, / ni z rokami jim moč odstrgati z nežnih kaj udov« (*De rerum natura*, IV, v 1112–1113, prev. A. Sovre). Podoba erotičnega telesa, erotično telo podobe (neulovljivo) nam tu govori o smrtnem odprtju očesa in o slepoti, ki sproža mehanizem absolutne potrate: Ljubimci »ne najdejo sredstva, ki njih bi zlo ukrotilo: / v zmedi globoki tako za skrito ginevajo rano (uolnere caeco)« (*De rerum natura*, IV, v 1119–1120, prev. A. Sovre).

Uolnere caeco: nevidna rana erotizma zaznamuje mesto čiste izgube, kjer smrt najde svojo skrajno potrditev.

Dodati je še treba, da je za Batailla erotizem oko, približano rezilu britve, odprto, oskrunjeno, žrtvovano, in da grozljivi krik petelina spremlja to slepoto.

Erotizem je preseganje sistema, reda (filozofskega, družbenega, političnega, moralnega). Je silovita želja po prepovedanem, ki se ga zahodni diskurz nenehno izogiba. Poskus povzemanja, *mišljenja* te oslepitve, ki zaznamuje erotizem (norost, smrt) pelje v kršenje zakonov, ki se določajo kot zakoni zahodnega *Ratia* in *Logosa*, se pravi, navsezadnje kot zakoni govornice. Tako je erotična potrata, smrtna spolnost, potrditev življenja vse do smrti, potrditev govornice vse do nesmisla: je govornica, erotična govornica, ki se postavlja zoper izrazno celostnost, sistematično celostnost, v gibanju, ki se daje kot trganje in kot aktivna potrditev tistega, kar je smislu tuje, tistega, česar smisel ne more omejiti. Samo vedenje erotizma je vedenje ne-smisla.

(Vrhunski užitek razuzdanke Olimpie Borghese v Sadovi *Histoire de Juliette* naj bi bil, da zgori na grmadi – dejansko pa tako kot Emedokles konča v vulkanu).

Zahod je že od začetkov svojih filozofskih razmišljanj lahko mislil smrt smisla v erotizmu le v kategorijah tragičnega in negativnega: tisto, česar se je treba izogibati, je erotično razmerje, ker je brez osnove, ker zahteva red presežka, potrato brez zadržkov, investicijo zunanega, marginalnega. Erotično razmerje je izobčeno razmerje, za ta Zahod mesto vrtoglavega (diaboličnega) padca smisla.

Carstvo čutov: skrajnost erotičnega razmerja? Kakšen smisel kraljuje v tem carstvu čutov?

Zapeljevanje je vedno ob strani, redu vidnega odteguje nekaj in umika, ločuje, deli, usmerja pogled drugam. Carstvo čutov je prostor, topografija zapeljevanja in kot tako nam pravi, da nima nič skupnega s pornografijo.

Koliko manj zapeljiva, v stran vodeča, oslepljujoča je od realistične zagrenjenosti, blazne obsedenosti z realnim, ki zaznamuje pornografsko uprizoritev – zadnji odvod moderne pozitivističnega mita *produkcije*, po katerem bi se moralo vse zgoditi v znamenju učinkovitosti in pristojnosti. Nobene sence zapeljevanja v veseljstvu produkcije: vse mora biti ocenljivo, izmerljivo, berljivo. (Wilhelm Reich ugotavlja, kako je misel skrajne berljivosti prava nečistost, obscenost).

Če obravnavani film (*Carstvo čutov*) ni pornografski, je to zagledelj, ker je v njem nekaj, kar že od svojega začetka beži od produkcije: slepo in zapeljivo erotično razmerje, predstavljeno le skoz igro mask, v čisti geometriji oblik, katere zakonitosti prisilijo protagonista (Sado in Kichija), da jo ponazorita za ceno lastnih spreminjanj, za ceno kontinuirane preobrazbe vse do »izgube«.

On kot učenec zena ne pozna »Orfejevega pogleda«, ki se v trenutku, ko se obrne nazaj na objekt lastne želje, izgubi. Vse dobi, ker vse sprejme, ničesar ne zapre, prepusti. Ona je njegov satori. (»Želja zapreti satori, zagotoviti si njegovo posedovanje, ga ubije, kot ubije vsako drugo izkušnjo«; Wats.)

Kot v Tau: »Za ne-delovanje ni ničesar, česar ne bi bilo mogoče narediti. Prek ne-delovanja dosežemo veseljstvo« (Tao Te King).

Ali, pri Bataillu, »popolni človek« ne more obstajati drugje kot *izven akcije*: »Nič drugega mu ni početi kot biti to, kar je, da se ne more več preseči, si prideti kakršenkoli smisel v akciji.« Njegova operacija je suverena, ne le, da se ničemur ne podreja, ampak si tudi sama ničesar ne podreja; ostaja indiferentna do česarkoli.

Brž ko bi si suverenost hotela podrediti koga ali kaj, že vemo, da bi se prepusila dialektiki, podredila bi se hlapcu(. . .). Ne bi ji uspelo, če bi si hotela ohraniti prednost in jo zahtevati« (Derrida).

Njeno telo. Če je *Carstvo čutov* po zelo heglovski formuli, da »vsak ne more vedeti o drugem, ali je popolnost, če ga ne prisili, da gre vse do smrti, in tako se tudi vsak samemu sebi ne kaže kot popolnost, če ne gre s seboj do smrti« (Kojève), tudi mesto dialektike spolov, kjer se eden, kolikor se zapre vase tostran smrti in se ne pokaže drugemu »v izzivu izgube igre«, ne izgubi kot absolutna žrtev svojega žrtvovanja; za drugega je *ne-popolnost*, ne absolutno zase, je hlapec drugega in kot tak mora priznati lastno (biološko) parcialnost.

V zenu je neka slepota, neki sublimirani erotizem, ki zamaje in razpusti subjekt kontemplacije: »Dokler je videnje nekaj, kar je mogoče videti, ni resnično; samo kadar je ne-videnje, se pravi, kadar videnje ni specifičen akt videnja v opisanem določujočem stanju zavesti, je videnje« (Suzuki). *Carstvo čutov* kot napet lok med Vzhodom in Zahodom, med zenom in bataillevskim subjektom prestopa, isti gib: predstavljajte si Daiseta Suzukija in Georgesa Batailla, ki si dajeta znak.

Ognjene kočije

(Chariots of Fire)

scenarij: Colin Welland
 režija: Hugh Hudson
 fotografija: David Watkin
 glasba: Vangelis
 igrajo: Ben Cross, Ian Charleson, Nigel Havers, Nick Farrell, Daniel Gerrold, Cheryl Campbell
 proizvodnja: 20th Century Fox/Allied Stars/Enigma, Velika Britanija, 1981
 jug. distribucija: Centar film, Beograd

Angleški film *Ognjene kočije* Hugh Hudsona je bil po svoje kar dobrodošel v naših kinematografih, denimo vsaj zato, da bi nas pred bližnjo zimsko olimpiado v Sarajevu spomnil na to, kako v športu sploh ne gre za šport. Film zgovorno kaže, kako gre v športu prej za kralja, boga in domovino in kako se vse te tri kategorije lepo artikulirajo v reprezentaciji od napa potnega in tekmovalno živčnega moškega telesa ter v glorifikaciji patriarhalnosti. Glede tega je to skoraj državotvoren film (ni naključje, da je dobil vse mogoče nagrade), kjer se moška telesa ženejo kot konji, ki vlečejo kočije, žareče od nacionalnih in religioznih čustev.

Ves film je tako rekoč »metaforično« zajet kar v uvodni sekvenci, ki kaže moške tekače ob morski obali: to so angleški reprezentanti, ki se pripravljajo na olimpiado v Parizu leta 1924. Kamera se zaustavi ob dečku in možu, ki jih opazujeta, vsa sekvenca pa se prične s komemorativnimi, v cerkvi izrečenimi besedami: »Častimo naše može in očete, ki so nas zaplodili.« Tu so zbrani vsi elementi: slavni možje so tisti, ki tečejo in umirajo za domovino; in ta nekrofilna razsežnost, ki se manifestira ob komemoraciji (tudi tisti, ki jo ob spominski plošči padlim vojakom v prvi svetovni vojni priredi brucom univerze v Cambridgeu), je imanentna nacionalni ideologiji, ki z žrtvami zadolži svoje podložnike. Mož in deček pa sta tu brzkonje zato, da bi napovedala ojdipovsko točko obeh osrednjih figur – Abrahamsa in Liddella, ki ju določa ljubezensko razmerje do očeta. Na Kitajskem rojeni škotski tekač Liddell je tako zelo vzljubil Škotsko, ker mu je oče o njej toliko govoril; in če zdaj tako dobro teče, tedaj zato, ker ga poganja božja ljubezen, ki mu jo je skupaj z domovinsko privzgojil oče v krščanski misiji na Kitajskem. Abrahams je Žid, ki se zaveda svoje izobčenosti in ima zato drugačen problem: kako postati dober Anglež, za kar si prizadeva tako, da bi čim bolje tekkel, predvsem pa zmeraj zmagal. Zanj kot izobčenca torej vodi pot do nacionalnega subjekta prek osebne uveljavitve, zaradi česar ga tudi doleti akademski očitek (izrečeta ga njegova profesorja), da jemlje tek preveč »tehnično«, brez višje ideje. Vsak poraz je za Abrahamsa nujno travmatičen, in prav ob prvem porazu najde svojega novega očeta v osebi trenerja Mussabinija, ki je tako kot on z nacionalno-religioznega vidika neke vrste izobčenec (je napol Italijan, napol Arabec).

Pariška olimpiada je poudarjeno predstavljena afirmacija židovsko-krščanske civilizacije. Pri tem ima odločilno vlogo nedelja: globoko verni Liddell iz krščanskih razlogov na ta dan noče tekovati, do česar ga ne more pripraviti niti walleški princ, ker daje bogu prednost pred kraljem. Seveda pa bi ta dan lahko tekkel Žid Abrahams, ki mu prav odsotnost njegovega največjega tekmeca Liddella zagotovi zmago.

Slednji pa zmaga naslednji dan ter tako pomiri kralja in domovino. Žid in kristjan torej ne moreta teči skupaj, ker morata oba zmagati, da bi lahko postala nacionalna subjekta. In če ne bi bilo Žida, bi bil ta film na moč podoben tistemu, ki ga je v času nacističnega vzpona posnela Leni Riefenstahl o berlinski olimpiadi leta 1936.

Da ne bi prezrli še specifično filmskega momenta, bi opozorili na točko pogleda, ki se zastavlja na dveh ravneh – kot prepoved in kot želja. Za tekmovalce je bolje, če se pred in med tekom med sabo ne gledajo (kar najboljše izkusi Abrahams, ki zaradi pogleda k drugemu zgubi); in izključitev medsebojnega pogleda – pogleda, ki jih šele naredi za želeča bitja – jih konstituira v objekt pogleda očeta – Abrahams si pridobi trenerja – očeta šele na prošnjo »glej me«: pogleda očeta, ki v dirajočih sinovih prepozna svoje poslušne konje.



Deset zapovedi

(The Ten Commandments)

scenarij: Aeneas Mac Kenzie, Jesse L. Lasky, Jack Gariess, Frederic M. Frank
 režija: Cecil B. DeMille
 fotografija: Loyal Griggs, J. Peverell, Marley, John Warren
 glasba: Elmer Bernstein
 montaža: Anne Bauchens
 igrajo: Charlton Heston, Anne Baxter, Yvonne de Carlo, John Derek, Nina Foch, John Carradine, Yul Brynner, Märtha Scott, H.B. Warner
 proizvodnja: Paramount, ZDA, 1956
 jug. distribucija: Kinematografi, Zagreb



Pritegnimo tistim, ki pravijo, da vsaka slaba stvar sproducira tudi nekaj dobrega. Poceni izgovor ali tolažba v stiski (distributerski – kot posledica drugih) – kakorkoli že, dogaja se, da nas z ‚arhivskimi‘ filmi ne more več zalagati le kinoteka. Kajti če danes lahko gladamo pravi spektakel na enem mestnem robu ali izvirno komedijo na drugem, se lahko prav kmalu dogodi, da bomo videli Eisensteina v samem komunističnem centru. In da to ni le naključna tolažba v stiski, je razvidno tudi iz dejstva, da so prišle na dan stvari iz »prisilne pozabe« (dobro, res ne vse – toda že nekaj je vredno tega stavka). In če dodamo še to, da smo odkrito (in uspešno) priznali, da obvladamo tudi lastno pornografsko produkcijo kot vse cinefilske dežele in to ne od danes, temveč že izpred skoraj petnajstih let – vse to in mogoče še kaj, kar bo v tem časovnem odmiku, ko se to piše in ko se to bere prišlo na dan, da misliti, da smo na tisti stopnji spoznanja, ki je bila včasih značilnost le nekaterih: spoznanja, da je treba obupati kinematografski spomin, poseči tako rekoč v samo antologijo filmskih zapisov; ali z eno besedo – razširiti Kinoteko med množice. Če smo vas zdaj deloma prepričali, da take prizadevnosti niso le plod trenutnega (?) slabega obdobja, odgovorimo še tistim, ki na tem mestu še vedno dvomijo in hočejo takoj, ta trenutek gledati nek *Querelle*, ali *Hammetta*, Wendersa in kup nekih filmov, za katere so od nekje nekaj slišali. Tem torej to: ni boljše kot gledati film z distanco; in tudi časovna je »ta prva«. Da je to res, bomo poskušali dokazati ob neposrednem primeru (ki bo že zaradi sedemindvaj-

setletnega odmika toliko bolj prepričljiv). Za vse pa res zadnje dvomljivce, naj bo naslednji, kar najbolj spoštljiv in z vso potrebno strogostjo in resno spekulativnostjo opremljen zapis k sodobnemu, šesttisočmetrskemu izkazovanju vere v boga:

Bog je rekel: »Bodi svetloba!«

Nepomembno bi se bilo ukvarjati s tem, koliko je film zvest svtopisemskemu tekstu – tudi če bi mu dosledno sledil, se ne bi mogel nikoli izogniti sproduciranemu efektu lažnosti – nasprotno, še bolj bi razkrival dvom o tem, ali je že sam svtopisemski tekst zvest zgodovini. Če se izognemo tistemu izhodišču, da je film že sam po svoji naravi lažen (in je resničen le v filmskem traku ali dalje v reprezentaciji odsotnih predmetov in oseb), in gremo na tisto lažnost, ki jo ustvari film, ko zapiše nekaj, kar se je (ali tudi se ni) v zgodovini dogajalo, potem je tako ponarejanje toliko bolj nujno, saj se loteva pretekle resničnosti (ali mita) na drugem mestu in v drugem času. Tu je vprašanje, kako se je loteva, kdaj in zakaj. Ni naključje, da se nekatera pretekla obdobja pogosto posredujejo skozi bolj ali manj tragične usode posameznikov in skoz njihove individualne poteze, ki to zgodovino pripisujejo kar sebi. Filmarji so seveda zviti in vedo, da dubljanje arhivov kaj kmalu gledalca izžene iz dvorane – zatorej so zgodovino »melodramsko« obarvali: (spektakel je zato najprimernejša embalaža) in so tako dodali – ne da bi to tudi hoteli – svoj prispevek k proučevanju osebnih posebnosti

»znamenitih« ljudi in prispevka njihovih individualnih črt na potek zgodovine. Na tem mestu se film *Deset zapovedi* kot Mojzesova zgodba pokriva s tisto Freudovo tezo, da je Žide v bistvu ustvaril Mojzes, s tem da je Freudove argumente pri DeMillu seveda težko ali pa nemogoče uloviti.

Preden gremo k melodramskemu efektu naslovljenega filma, se povrnimo k omenjeni lažnosti filmane »zgodovine«. Naš film je neroden primer, saj imamo opraviti s spekulativno oziroma mitsko preteklostjo in je zato že vsaka interpretacija lahko spekulativna. Kolikor sprejmemo to zgodovino kot legitim (svetopisemski tekst), do katerega se sicer (predvsem na posvečenih mestih) spoštljivo obnašamo, ugotovimo, da filmski medij ne postavlja na laž toliko teksta kot njegovo mitsko interpretacijo – in sicer s tem, ko vnaša vanj meščansko (melodramsko zasnovano) ideologijo, vsakdanje človeške odnose (razen tiste z bogom) predvsem pa s tem, ko tekst politizira. Ta efekt »odvzetega svetniškega sija« je v slikarstvu oziroma kiparstvu tako rekoč nemogoč, najbrž tudi zato, ker kino ni cerkev ali ker film (spektakel) s svojim vsemogočnim razkazovanjem in obsesijo »totalne predstave«, užitek sprevračanja vsega v reprezentacijo pušča premalo ugodja imaginarnemu.

Mojzes postane tako veliki mož, zato ker ga moti, »da Egipčan tepe Hebrejca«, ker se odpove ženski in ker gre iskat očeta.

Na tem mestu velja poudariti, da ni, da bi nasedli definicijam spektakla kot tiste industrije, ki proizvaja samo za oči in žep (na prvi pogled je zadeva nedolžna, bi rekel tov. Žižek), saj smo rekli, da je (ravno tako spektakelskemu) tekstu odvzel auro in to ne le zaradi menjave točke gledalčevega pogleda (iz profanih in posvetne prostore in iz imaginarnega v filmske stidje) temveč tudi zaradi tistega implicitnega (sproduciranega) teksta, ki je že interpretacija eksplicitnega svetopisemskega branja oziroma zgodovinskih prispevkov in izročila.

Rekli smo že, da je film Mojzesova zgodba in da se vpisuje v melodramski žanr. Kar film proizvede je v tekstu dokaj nevidno dejstvo, da zgodovino kreirajo strasti, ali bolje odpoved strastem. Melodrama navadno zapisuje procese želja, ki prekinjajo in problematizirajo ustaljeni red in to prek obravnavanja »notranjih kriz« in »ehnišnih, domačijskih zapletov«. Le te navadno posežejo v ekonomijo vsega dogajanja, tako daleč v našem primeru, da postanejo težave ljubezenskega trikotnika (Mojzes – Nefretete – Ramzes / Amenofis) že skoraj gibalo celotnega krščanstva.

Filmska pripoved se najbolj razbohoti na faraonomem dvoru – prav tam, kjer se konstituira Mojzesova osebnost. Dvor, ki časti več bogov, je tisto mesto, kjer so lahko navzoče vse strasti in želje; ob Mojzesovem prepoznavanju enega boga in njegove besede, pa te niso več potrebne, kot tudi ni več potrebna melodramska obdelava. Zato je tudi pripoved o Mojzesu, razsvetljenem z božjo besedo in o njegovih v Exodusu zapisanih dejanjih, obdelana z naglico. Tako se razbohoti tisto dogajanje, ki ni ubesedeno v svetopisemskem tekstu, ampak živi kot legenda ali konstrukcija¹ in potrjuje misel, da je greh (in zgrešena vera) – prepovedano – zlahknejša tema obdelave in vizualnih ugodij. Egipt je tisti prostor (sicer ne pretirano dekadenten, saj so se zametki monoteizma pojavljali tudi tam), kjer se »zgodovina« odvija na ravni telesa, medtem ko je na hitro odpravljena puščava tisti prostor, kjer bo telo zamenjal duh.² Nadalje je tudi mesto, kjer se bo Mojzes razredno osvestil in spremenil v revolucionarni lik Mesije. »Sel je k svojim bratom in videl njih težka dela,« videl je tudi njihovo pomanjkljivo samozavest, da bi se uprli, zato jo je okreplil z religijo. Toda kdaj se je konstituirala njegova avtoriteta, osebnost in ideja, ki je tako zelo vplivala na ljudi, da so ga brez pomislekov sprejeli za vodnika? Takrat, ko je opazoval sužnja in ubil Egipčana, ali takrat, ko je spoznal (pravo, judovsko) mater ali bolje odsotnost očeta, očeta, ki ga nikoli ne vidimo?. Velja dodati, da ni naključje, da je ljudstvo svojim nacionalnim junakom pripisovalo fantastične oznake, ki se vežejo na njihovo sporno mladost (težke zanositve, neplodnosti, prerokbe nosečnosti, prepuščanje novorojenca vodi, reševanje, otroštvo med preprostimi ljudmi, odraščanje med uglednimi, rojstvo proti očetovi volji) in jih vedno postavljalo v melodramsko situacijo »sirotstva«, kjer je bil sin vedno prej ali slej prisiljen poiskati (svoje)ga

očeta. Na tej poti je Mojzesu odgovoril »potlačeni oče prakrdela«, če pritegnemo Freuda, ki se poimenuje v Bogu. Ali tistega očeta, ki ga je premagal junak pripovedke in ki mu pripisujejo odločno mišljenje, močno voljo, silna dejanja, samostojnost, brezobzirnost in strahospoštovanje.

Takrat, ko je na Sinajski gori Mojzes (in Judovsko ljudstvo) prepoznal boga očeta, se je tudi osvobodil matere in naredil obrat iz čutnosti v duhovnost. V tem trenutku se je tudi odpovedal Nefreteti (egip.: »lepotica je prišla«) – užitku in svojemu nadomestno zadovoljitev našel v ugodju odpovedi. In kakšne so Mojzesove ženske:

egipčanska Nefretete ni samo lepa, ampak tudi strastna, za doseganje cilja ne izbira sredstev, ne gane je smrt lastnega otroka; egipčanska Mojzesova mati taji svoje lažno materinstvo – medtem ko obe Judinji (Mojzesova prava mati in žena) disciplinirata svoje strasti, sta etično popolni, predvsem pa nedolžni (prva je spočela v odsotnosti moža, druga je Mojzesu dala sina).

Odpoved ženski (strah pred ponovitvijo uboja očeta prakrdela ali tudi izgona iz raja) je prvi pogoj, da se konstituira religija in narod. Umakniti žensko, da ne bi preveč sprevrčala zgodovine. Poglejmo si DeMillovo konstrukcijo na to temo – le-ta potrjuje, da so na oblasti ali zraven nje lahko le frigidne ženske: »Egiptovskemu kralju so sporočili, da je ljudstvo pobegnilo. Tedaj se je spremenilo srce faraonovo in njegovih služabnikov proti ljudstvu in so rekli: Kaj smo storili, da smo odpustili Izraela iz svoje službe? Napregel je torej svoj voz in vzel svoje ljudstvo s seboj.« DeMillov družinski zaplet pa pravi, da je Nefretete, usojena faraonova soproga, ki se »sekira« ob definitivni izgubi neusojenega Mojzesa, naščuvala faraona, da je sledil Izraelcem do Rdečega morja: torej, da bi ujel Mojzesa, ne pa narod, ki ga je v trenutku nemoči in zatajitve lastnega boga razpusil.

Mogoče pa je Mojzes res interpretiral božje besede po svoje. Brezmejna je bila vera tistih, ki so le na podlagi *Alepha* verjeli njegovemu in ne božjemu zapisu.³ Sicer so si bili sami krivi: kaj jim je bilo treba zlatega teleta?

Kot izrazito pripoveden film je spektakel težko uvrstiti med tiste projekte, ki jih Metz poimenuje »govorica v širšem smislu«. Ob tem, da je njegova prva naloga, da »se kaže«; ob našem, predvsem denotativnem branju, ki ga vsiljuje, pa mu nemalokrat delamo krivico, ko spregledujemo tisti prispevek, ki ga je prispeval na področju (predvsem režijsko-tehničnega) filmskega jezika. Zgodnji spektakel, ki se je najbolj razvil v Italiji (če izvzamemo Griffitha ali celo Mélièsa in Lumiera) z avtorji, kot so Gvazzoni (*Quo vadis, Mark Antonij, Kleopatra*), Caserini (*Zadnji dnevi Pompejev, Julij Cezar, Nerón in Agripina*), Fosca (*Cabira*) itn., je na filmu npr. naredil to, kar so Italijani naredili v slikarstvu: v film je vnesel iluzijo prostora in globine, saj so se režiserji preselili iz studijev v naravo. Precej so sprostili gibanje kamere in so se – že z uporabo velikanskih množic – oddaljevali od »gledališkega« filma. Abel Ganz si je npr. že leta 1927 privoščil velikanski projekt *Napoleon* prijičiti kar na tri platna. Itn. – od mamutskih ruskih prispevkov (tudi kulta osebnosti), ameriških westernov do današnjih Spielbergov.

Če gledamo z aspekta učinka zapeljevanja, doseženega s pomočjo režijsko-tehničnih prijemov, ni DeMillov film ne pozabljen ne presežen užitek. Presežen je le njegov ideološki namen, kar pa nam je seveda v še večji užitek.

Majda Širca

Opombe:

¹ Vidimo npr. tisto izvenbiblijsko zgodbo, ko naj bi Mojzes v otroški igri odvezl faraonu krono in si jo položil na glavo. Predstavljen je tudi kot uspešen vojskovodja v Etiopiji in celo graditelj faraonove prestolnice. Seveda film ne upošteva tiste legende, po kateri naj bi imel govorno napako – inhibicijo zaradi cesar je rabil tolmača (Arona). Za Freuda je bil to argument za (da je Mojzes Egipčan), za gledalca pa bi bilo neprijetno zbijanje »idolskih vrednosti.«

² Zamenjava čutne predstave in korist abstraktne, ki je nastala s prepovedjo upodabljanja božje podobe, je tudi DeMilla prisilila, da je razvil posebne vizualne efekte. Božje obličje vidimo kot »spremenjena stanja« svetlobe: kot grom, strel, blisk, ogenj, žarek – torej kot tiste (v svetem pismu določene) znake, ki so sposojeni v otroškem svetu strahov, predvsem pa v naravi, ki je brez sleherne historičnosti in politizacije.

³ Izraelski narod naj bi slišal le neartikuliran glas *Aleph*, medtem ko je Mojzes razumel besede in jih sporočil svojemu ljudstvu. *Aleph*, ki vsebuje celotno abecedo in je duhovni koren vseh črk in prehod k vsakemu razumljivemu jeziku, pomeni torej slišati nič. Tako naj bi Mojzes potem, ko je razbil »original«, – ob pogledu na čaščenje zlatega teleta napisal drugi plošči sam.

Svinčeni časi

(Die bleierne Zeit)

scenarij in režija: **Margarethe von Trotta**kamera: **Franz Rath**glasba: **Franz Rath**glasba: **Nikolas Economou**montaža: **Dagmar Hirtz**scenografija: **Georg von Kieseritzky**igrajo: **Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler, Luc Bondy, Verence Rudolph, Ingeborg Weber, Franz Rudnick**proizvodnja: **Bioskop-Film GmbH, München, 1981**

Katero izmed sestra svojega *Svinčenega časa* ima Margarethe von Trotta za protagonistko fabule, ki nam kot svinčena utež leže na prsi in stiska dušo tudi po retardaciji oziroma fizičnem izteku filma? Je to revolucionarno angažirana in tragično pokončana Marianne – ali njena emocionalno in etično prizadeta sestra Julianne, ki šele po tragičnem izteku sestrine (in s tem tudi svoje) drame zazna notranji klic, od nje zahteva, da iz pasivno-kontemplativne poze prestopi v vlogo oznanjevalke sestrinega izročila? Mariannino tragično pogubljenje je premočrtno in kot tako eksistencialno-moralna podlaga oziroma motiv za Juliannino postopno dramatično preobrazbo iz pragmatika v človeka, ki se zave sveta okoli sebe in svoje vloge v tem svetu. Julianne, ki je tu, med nami, živa in navzoča ob svoji mrtvi sestri, tako da se z njo lahko – v nasprotju z Marianne – scela identificiramo, nas zanima in tangira veliko bolj, saj zanjo (tudi z gledišča avtorice filma) pravzaprav gre. Ona je predmet doživljajsko-etičnega samospraševanja, njen srčni utrip je tisti, s katerim merimo svojo lastno človeško in ideološko naravnost v svetu, v katerem živimo, se pravi v svetu, ki je z nasiljem zatrl, izničil in onečastil fiziognomijo revolucionarno-spreminjajoče se ideje njene mrtve sestre ter jo z vsemi sredstvi poskušal in jo še zmerom poskuša razglasiti za mrtvo, pozabljeno, neobstoječo preteklost. Prav Julianne je tista, ki v to zagrnjeno zaveso noče privoliti, saj ve, pa tudi čuti, da je treba zaprti dosje prej ko slej znova odpreti in stvari nekega dne postaviti na njihovo pravo, objektivno mesto, ki jim v zgodovini življenjskega gibanja in političnega spopadanja sil gre.

Skratka: Marianne Klein, »proslula« teroristka (vsaka podobnost z Gudrun Ensslin iz skupine Bader-Meinhof in z njeno oziroma njihovo smrtjo v zloglasnem Stannheimu je samo zaželeno – pa seveda tudi evidentna in avtorsko deklarirana) naredi, potem ko je bila dolge mesece zaprta v popolno gluhotu in onemelost moderne zahodnonemške ječe, samomor, kot povedo uradne razlage, medtem ko je veliko bližje resnici to, da so jo umorili, česar pa ni bilo mogoče nikoli dokazati . . . Po tistem je minilo nekaj let, »afera« je šla v pozabo, toda človeški spomin ostane živ in se vse jasneje zaveda svojega dolga. Mariannina sestra razpre s svinčeno težo časa obtežene čeljusti, ko po mnogih letih, ki so sledila

sestrini smrti, doživi domala tragično soočenje s sestrinim, zdaj že v fanta odraščajočim sinom. Tudi on in predvsem on je žrtev stalnega pogroma, ki ga je deležen spomin na njegovo mater. Vanj so poskušali sistematično vcepiti sovraštvo do matere in občutek nepotešenega sramu, da je sin teroristke, in potrebo po zatajevanju lastnega rodu. Je v tem trenutku, na tej njegovi človeški prelomnici Julianne, sestra njegove matere, res edina, ki lahko v gluhi, svinčeni čas spregovori resnico o dekletu, ki je poskušalo z odločnimi dejanji revolucionarne volje vreči ta skrotovičeni svet s tečajev in ga spreminjati ter spremeniti, ne da bi bila pri tem za en sam hip podvomila o svojem pravu in o svojem poslanstvu ter pomislila, da se pravzaprav brez upa zmage, tragično zaletava v neprodušne svinčene stene nekega političnega in življenjskega sistema? Pač, Julianne je nemara edina, ki se – čeprav v melodramatični konstelaciji, izhajajoči iz lastnih družinskih spominov in iz razmerja do svojega nečaka – zaveda, da vse tisto, za kar se je njena sestra žrtvovala v krutem spopadu z ničkolikokratno premočjo vladajočega sistema, ni bila in ne sme ostati jalova setev. Ne le njenemu sinu, ki so ga že dodobra zmanipulirali in frustrirali, tudi vsem drugim, tudi nam bo – prek celotne fabule pravzaprav že je – spregovorila o hotenjih, ki so botrovala dejanjem tragično pokončane Marianne Klein in vsega »terorističnega« gibanja.

Juliannina moralno-eksistenčna podoba je po vseh izkušnjah, skozi katere se je morala prebiti iz poze pragmatičnega konformista do svoje zdajšnje stopnje človeške in idejne zavesti, polna, vitalna in vseskoz angažirana. Spopasti se je sklenila s svinčeno težo časa, pričati zoper njeno zlo, odkopavati resnico o revolucionarni volji in vrednosti svoje mrtve sestre izpod pepela pozabe, brezbriznosti in sprevrčanja dejstev. Tu je zametek poslanstva, kakršnega zahteva motiv tragične veličine fizičnega poraza, ki prerašča v moralno zmago.

Temeljno sporočilo filma, ki ga je izpovedala Margarethe von Trotta, je vera, da leto 1968 kljub vsemu ni šlo v pozabo in da bo seme, zasejano takrat, prej ko slej vendarle vzkliilo. Ta film je kljub svoji svinčeni morbidnosti zato poln zaupanja v smisel etične budnosti in idejnega angažmaja.

Viktor Konjar

Somrak

(Suton)

scenarij in režija: Goran Paskaljević

fotografija: Tomislav Pinter

scenografija: Niko Matul

kostumografija: Niko Matul

igrajo: Karl Malden, Jodi Thelen, Paja Vujisić, Boris Dvornik, Stole Arandjelović, Milan

Srdoč, Dragan Maksimović, Demian Nesh, Mija Roth

proizvodnja: Centar film, Bata Prods, UA, Dan Iana 1982

distribucija: Vesna film

Neredko se zgodi, da se ob nekem filmu (konkretno ob filmu *Somrak*) počutimo ogoljufani. Še pogosteje taka občutja producira-jo prav jugoslovanski filmi, kjer se plehka solzavost ali prozorna sistemsko-dogmatska ideološkost mešata s tehničnim diletantizmom; poleg afinitete do samega medija je tako lahko prizadet tudi posameznikov nacionalni in individualni ponos.

Nič čudnega torej, da je bilo na račun jugoslovanske kinematografije izrečenih že toliko graj. Da – graj, kajti dvomim o možnosti oziroma smiselnosti kritičnega pisanja o takih proizvodih, saj kratko malo ne izpostavljajo ničesar, o čemer bi bilo vredno/moči razmišljati.

Zato naj bo ta zapis sprejet zgolj kot skupek pripomb, skonstruiranih na podlagi piščeve domišljije.

Somrak – bralca/gledalca opozarja na naslovno besedo, saj je le-ta temeljna determinanta (karakteristika) tega filmskega fenomena in s tem tudi vsebine tega pisanja. Nastal je v jugoslovansko-ameriški koprodukciji.

Gledalcu se kaj lahko zazdi, da je skrita priča skupnega prijateljskega kosila ameriškega kapitalista in balkanskega socialistista. Kmalu se pokaže, da je mogoče zadnjih pet besed gornjega stavka kombinirati na katerikoli način, v želji dokazati partnerju svojo lojalnost in ljubeznivost, ponujata namreč drug drugemu svoje najljubše jedi ali jedi, za katere mislita, da so drugemu všeč. Podrobnosti niso pomembne, saj je končni produkt v vsakem primeru jsti.

Seveda močnejši kdaj pa kdaj le seže po tistem, kar mu dejansko ustreza.

Tako bi bilo moči govoriti o balkanski reinkarnaciji Hollywooda, tistega Hollywooda, ki je »oblatil« svoje ime iz 30 let.

Sicer pa ves film izzvani kot nekakšen kompromis, temelječ na odnosih premoči in napačnih predstavah o nacionalnih karakteristikah in interesih enega oziroma drugega producenta.

Zato je nujno vrednostno, politično-ideološko neopredeljen. Tehnična izvedba je sicer zadovoljiva; nekakšen (soc)realizem, ki se kaže v maniri in bazični objektivno-materialni predpostavki, na kateri filmska zgodba temelji (ruralno okolje nekje na revnem Balkanu), pa je nedvomno ameriški prispevek k boljšim medsebojnim odnosom.

Specifični co-konformizem se kaže tudi v konstrukciji velike trojice glavnih junakov in njih funkcij, kot tudi v odsotnosti kakršnekoli kritičnosti pri oblikovanju njihovih osebnih (brezosebnih, hiperosebnih) karakteristik.

Prvi glavni in sploh najboljši je Amerikanec – bogu za hrbtnom rojen sanjač, ki sanja o obljubljeni deželi, sanja o domovini, sanja o sinu, ki je šel v daljno deželo iskat sanje svojega očeta. Svetovljanstvo, s katerim se zaznamuje ob vrnitvi iz daljne Amerike, je večni predmet posmeha zaplankanim rojakom Balkancem. A ko končno v konfliktu s balkansko robotostjo in ujedljivostjo propade, propade kot zmagovalc in ne kot poraženec – v naročju lepe vaske učiteljice.

Drugi heroj je njegov dvanajstletni vnuk, pravi balkanski fant – mlad, a trdoživ. Odpove se mladosti, radosti, znanju, . . . da bi bil gospodar in gospodinja majhne kmetije in tako ohranil pri življenju deda, sestro in sebe. Škoda, da filmska pripoved ne seže dlje – zagotovo bi ga odkrila kaka ženska revija in bi dobil nagrado Plus Ultra. Tako bi bil tudi on (v nasprotju z ostalo rodbino brezplačno) deležen tujine.

Ta nasprotujoči si herojski duo pa nujno potrebuje še nekoga – žensko, seveda!, ki je koordinator in katalizator njunih odnosov. Na mikronivoju je to Amerikančeva vnukinja, vseskozi ljubeč privesek solzave sentimentalnosti. V širšem kontekstu pa ta vloga pripada vaški učiteljici. V filmskem govoru je govor o njej govor o posebnih dobroti, na tem mestu bi se ga, zato, vzdržala. Opozorim naj samo na neko drugo jugoslovansko učiteljico oziroma učiteljico iz nekega drugega filma – *Kmalu bo konec sveta*, (naj mi bralci odpustijo primerjavo!)

Še ustrenejši primer izkrivljenosti/idealiziranosti temeljev govora *Somraka*, ki ne zmore seči onkraj simplificirane distinkcije »dobro – zlo«, pa je tisti člen v Amerikančevi rodbini, ki se nikoli ne utelesi, pa je vendar vseskozi navzoč – sin in snaha. Znotraj filma sta kot večni in neuresničljivi objekt želje nad subjekti – na kamnitem Balkanu zapuščeno trojico – sta inferiorna in v tem smislu torej boljša.

Zunanjemu opazovalcu (gledalcu) pa edini, torej moralno-etični kriterij, ki ga film dopušča, sugerira obsodbo. Sta slaba, ker sta zapustila uboge, dobre ljudi. Tako nekako je videti jugoslovanska tovarna sanj (kjer materialne vrednote zamenjajo druge – delo (vnuk), znanje (učiteljica), lepota (vnukinja), ljubezen, dobrota, . . . (vsi). Njeni produkti so nujno »neprodajni«, saj niti to, da junak govori angleško, ne zbrise dejstva, da je film uporaben zgolj kot vzgojno gradivo, ki naj nezadovoljne vzgojne izobražence, ki bi jedli banane in čokolado, pouči, kako njihovi bratci marsikdaj še kruha nimajo, pa vseeno vztrajno gradijo boljši jutri. Nič zato – ali pa prav zato – pomembna je avtentičnost.

Melita Zajc



Jubilej

(Jubilee)

scenarij: Derek Jarman in James Whaley

režija: Derek Jarman

fotografija: Peter Middleton

montaža: Nick Barnard

glasba: za sam film Brian Eno, v filmu pa se pojavljajo: Adam & The Ants, Wayne County & The Electric Chairs, Suzi Pinns, Maneates, Chelsea, Siouxsie & The Banshees, Amilcar

scenografija: Christopher Hobbs

igrajo: Jenny Runacre, Jordan, Toyah Wilcox, Little Nell, Orlando

proizvodnja: A Megalovision Production, Anglija, 1978



»Dokler je glasba dovolj glasna, ne bomo slišali, kako svet razpada.« (Borgia Ginz)

»V tistih časih ni bilo dovoljeno, da bi želje postale resničnost, in tako jih je nadomestila fantazija (filmi, knjige, slike). To so imenovali umetnost. Toda ko tvoje želje postanejo resničnost, nič več ne potrebuješ fantazije – ali umetnosti.« (Amyl Nitrite)

»Upoštevaj raznolikost sveta in jo obožuj! Z zanikanjem njegove multiplicitete zanikaš lastno resnično naravo. Kvaliteta prevlada zaradi človeka in ne zaradi boga.« (Ariel)

»Ti si prekleti seksualnež. Zakaj ne slediš času, Crabs? Ti si starina tu naokoli.« (Mad)

»Samo v Moskvi smo prodali 15 milijonov primerkov »Paranoia Paradise« v treh dneh.« (Ginz-ov tajnik)

Nekaj uvodnih opomb

Čeprav je film *Jubilee* iz leta 1978, smo ga pri nas lahko videli šele letos – kar pet let kasneje – in še to samo v adaptirani – video-verziji in v krogu publike, ki jo pokriva Video klub Foruma, za katerega ima največ zaslug skupina FV 112/15. Isto velja za film *The Great Rock & Roll Swindle*.

Oba filma sta se pojavila na programu video kluba predvsem zato, ker sta tesno povezana s punkom kot subkulturo in glasbenim izrazom. Video klub namreč funkcionira predvsem kot glasbeni video klub, kjer je zvočni izraz še dodatno ilustriran z vizualno platjo izvajalcev. Med temi je namreč še vedno malo takih, ki se videa lotevajo kot medija z veliko ustvarjalno možnostjo; ponavadi lahko gledamo le dopolnitev, redko pa nagraditev gole zvočne informacije.

Naj je ponudba filmov še tako redka, vseeno je najpomembnejša inovacija na področju filmske ponudbe pri nas v zadnjem letu. Seveda gre za filmsko produkcijo, ki je že prevedena na video, videlo pa jo je neprimerno manj ljudi, kot bi jo, če bi se pojavila na naših platnih.

Če o punku na moremo govoriti v filmu *Razbito steklo*, ki je bil zgolj reklamna poteza za lansiranje pevke Hazel O'Conor, lahko pri ostalih dveh filmih (*The Rude Boy* in *The Great Rock & Roll Swindle*) govorimo o punku predvsem toliko, kolikor sta skupini, ki sta jima filma praktično posvečena, punkovski. Dlje kot do te točke pa noben teh filmov ni segel.

Jubilej je izjema prav v tem, ko na eni strani predstavlja punk film, torej film, kjer punk nastopa kot njegov inherentni del in ne kot objekt govora/pokazanega. To ni film o punku, ampak predvsem film, ki s punkom artikulira pomemben del svoje idejne razsežnosti, obenem pa značilno punkovsko spregovori o sodobni Angliji. Film je nastajal leta 77/78 in nedvomno predstavlja »duha časa« v punkovski inkarnaciji na avtentičen in do skrajnosti izpeljan – samoiironičen – način. Ze naslov *Jubilej* kaže na tisto drugo – punkovsko – plat interpretacije razglašene kraljičinega jubileja leta 77, ko so v čast monarhiji tudi Sex Pistols izdali svoj single God Save The Queen.

In kakor pri nas ni izšla plošča Sex Pistols (ZKP je ob razmišljanju o izdaji zaprosila za mnenje celo britanski konzulat, ki izdaje seveda ni priporočal), tako tudi *Jubilej* ni bil nikoli odkupljen. Njegov punkovski značaj pa bi seveda soočal našo okostenelo dominantno kulturo s subkulturo, ki tudi pri nas zahteva avtonomijo drugačnega pojmovanja kulture in njenih sodobnih oblik izražanja.

Jubilej je Jarmanov drugi film in je zanj skupaj z Whaleyem napisal tudi scenarij. Posnel ga je v pičlih šestih tednih, za igralce pa je iz-

bral tako poklicne igralce kot tudi osebe, ki se niso ukvarjele predvsem z igranjem na filmu, so pa bile ves čas navzoče na takratni punkovski sceni (Adam Ant, Toyah, Jordan). Uspešno je povezal punk in show-bussines in se izognil dokumentarizmu, saj tudi punk izvajalce predstavlja ali na preizkušnjah v studiu ali pa posredovano – prek televizije – kar je pomemben obrat, saj televizija teh skupin v tistih časih ni predvajala. *Jubilej* je postavljen v fiktivno prihodnost, vendar tako pove več o Angliji in punku, kot če bi se ga lotil iz kakšne druge perspektive: »Punk se mi zdi pristno popularno, 'gibanje' in ga mora upoštevati vsakdo, kdor hoče narediti film o Angliji.« (Derek Jarman).

Oris vsebine

V srednjem veku najdemo kraljico Elizabeto I pri alkimistu in čarodiju Dr. Johnu, ki priključijo angela Ariela (duh v Shakespearjevem Viharju in Goethejevem Faustu). Ta predstavlja materialno načelo in bo popeljal kraljico na potovanje v prihodnost: »Razkril vam bom sence teh časov.«

To, kar ji razkrije, je opustošenje, dežela, po kateri odmevajo streli, kjer je ves ostanek civilizacije in kulture le še pogorišče in kjer živi poleg peščice punkovcev le še malo ljudi sredi nasilja, kaosa, anarchije.

V tej skupini so jedro ženske, ki jih vodi Bod, nekakšna »kraljica«. Amyl Nitrite je nekakšna intelektualna moč, ki na novo piše zgodovino Anglije, Mad je neobrzdana piromanka s sadističnimi podtoni, Crabs pa zastopa s svojo nimfomanijo anahronizem. Slikarka Viv s sentimentalnostjo in občutljivostjo predstavlja drugo plat doživljanja punkovskega nihilizma, fantje pa so povsem nepomembni.

Preživljanje zdolgočasnih, izpraznjenih in brezcilnih dni zapolnjujejo le redki odtujeni stiki z drugimi osebami in zabava – pa naj bo to brezsmiselna destruktivnost, nasilje, ubijanje »za štos«, obisk igralnice, diskoteke ali pa sado-mazohizem, ki je sebi zadosten in nima seksualne motivacije. Spolnost obstaja v sprevrženi obliki, vsak je tisto, kar hoče biti («Ljubezen je ugasnila s hipiji. Sex je za starce.») Vladavina anarchije je navznoter povsem uravnotežena, že kar »urejena« – čeprav v času katastrofe nujno izpraznjena – navzven pa predstavlja neprestano ogrožanje »normalnega« sveta in njegovih vrednot ter načel.

Nad vsem tem obstoja svet zabave in medijev, ki vlada Angliji v osebi malce »odštekanega« mogočnega Borgie, človeka, ki dela zvezde in uteleša mogule korporacij, ki jih kupuje. Nič več ni sveto, kapital se razgali v svojem motu, da ima vsaka stvar svojo ceno. Med drugim je od likvidatorja kupil tudi Buckinghamsko palačo, ki jo je preuredil v snemalni studio. »To je generacija, ki je pozabila živeti svoje življenje . . . preveč je zaposlena z gledanjem mojega neskončnega filma. To je moč, jaz je ne ustvarjam, je moja last. Mediji so postali edina resničnost in v lasti imam svet migetajočih senc.«

Kulminacijo doseže film v konfliktu med fanti in policajema, ki jih brez posebnega razloga pobijeta in enega krvavo razmesarita. Policaja predstavljata anarchijo, samovoljo in krutost oblasti, sta samozadostna in sama sebi namen, kajti tistega, v čigar imenu naj bi še obstajala, ni več. Sta oblast, kar veliko pove o *današnji* angleški resničnosti in se je posebej pokazalo v predlanskem valu spopadov med policijo in uporniki po vsej Angliji.

Radio On

Kadarkoli v zvezi s filmsko produkcijo omenjamo »novi val«, imamo v mislih neki njen povsem konkreten del, to je, francoski novi val. Vendar se v zadnjem času ta pojem navezuje še na nekaj drugega, na specifičen val drugačnih filmskih tokov v vodilnih zahodnoevropskih kinematografijah. Njihov skupni imenovalec je kaj težko določiti, vseeno pa je mogoče razbrati nekatere ponavljajoče se poteze oziroma osnovne intence. Predvsem gre za tako imenovano opozicijo znotraj narativnega filma, za razgrajevanje železniških struktur filmske govornice. Npr.: negiranje žanrskih kodeksov oz. kodov, drugačna dramaturgija, iz katere izhaja nepredvidljivost scen in sekvenc – le-teh ničesar ne omejuje, še najmanj potek zgodbe – specifična uporaba glasbene spremljave itn . . . Koliko vse te opozicije niso ponovitev radikalnih novosti francoskega novega vala v drugem registru, pa na tem mestu ne mislimo prehejati v komparativno analizo.

Res je: v Ljubljani smo lahko videli po zaslugi ŠKUC del zahodno-nemškega novega vala v že tako novem filmu, francoski »drugačni« film se nam je razkril pred letom dni v Cankarjevem domu, o italijanskem novem valu nismo dobili nobenih informacij, zdaj pa smo

Dekleta se krvavo maščujejo (to so tudi najbolj učinkovite in poučne scene filma), toda življenje v brezcilnosti in izpraznjenosti gre dalje. No future je resničnost in ne samo fraza!

Film preleta Elizabetino potovanje s punkovskimi scenami in se konča z Arielovim samogovorom, da vlada na svetu goreč kaos, ki ga neprestano zaliva črn dež. Nad kraljico so zbirajo črni oblaki.

»Sporočilo«

Jarman z *Jubilejem* odpira veliko možnih interpretacij. Loteva se samih medijev, ki so bili za punk vedno pomembni – tako objekt nrapada kot manipulacije in inkorporiranja. Govori o popolnem razkroju tradicionalnih vrednot, morale, seksualnih vlog in zgodovine.

Norčuje se iz prejšnje hipijevske subkulture in klasike ter razkriva poseben punkovski način percepcije prav tako učinkovito v dialogih, ki so za razumevanje filma zelo pomembni. Pri tem sta ironija in nihilizem vsakdanja načina reagiranja, zabava pa edina brezupna možnost pobega iz izpraznjene realnosti.

S časovno dvojnostjo filma (preteklost: prihodnost) je Jarman naredil sicer časovni preskok čez današnjo Anglijo, vendar samo navidez, saj jo prav s tem zajema in razgali, poudarek je na sedanosti, tukšnosti: »Konec je slej ko prej nujen, zato je sedanost tako vitalna«. Obenem pa je film tudi samoironičen, kajti pokaže ves nesmisel in realnost v perspektivi, kakršna obstaja, če bi punkovske deklaracije vzeli dobesedno in jih konsekvantno izpeljali.

Prav v dialogih pa se razkriva idejna plat filma, ki se dotika tudi svetovne politike veselih, jedrskega oboroževanja in demokracije: »O človeških pravicah. Ljudje nimajo nobenih pravic, toda neki za-bit zafukanec jim je povedal, da jih imajo. Najprej politične pravice – svoboda govora in podobne stvari . . . in kot da to ni bilo dovolj, so jim še povedali, da imajo tudi materialne pravice. Tako so dovolj hitro pozabili na politične pravice in se ujeli na materialistične.«

Sam film deluje destruktivno in je v tem ogrožanju »normalnega« urejenega sveta nedvomno revolucionaren, saj s svojo brezosebno noto prinaša iztreznitveni moment samozadovoljne otopenosti. Tako fragmentirana struktura kot ostri rezi kamere še bolj poudarjajo razliko med umirjenimi, naravnimi in aristokratskimi scenami Elizabetinega potovanja ter pogorišča, banalne vsakdanjosti prihodnjega holokausta. In čeprav je struktura razdrobljena, fabula ohranja kontinuiteto in konsistentnost prav z uokvirjanjem v pripovedno – opazovalčevo optiko. Nekatero scene prav s kamero in montažnimi prijemi učinkovito delujejo, ponekod pa srečamo tudi odtujevalne elemente – primer baleta na pogorišču, kjer so gibi plesalke v popolnem neskladju z glasbo, na katero pleše.

Jarman je v *Jubileju* z ambiantalno glasbo, scenami, dialogi in efektivno montažo naredil angažiran in inovativen film, ki še dandanes aktualno govori o nekaterih punkovskih idiomih in o realnosti angleške družbe. Pokazal je na nemožnost punka in na tiste njegove poteze, ki so lahko možnost za revolucioniranje obstoječe stvarnosti tako idejno/ideološko kot ustvarjalno in stilno. Taktika šoka je lahko včasih prav uporabna! V našem kulturnem prostoru bi to bil gotovo tudi najpomembnejši efekt filma. (Video klub ga bo še predvajal.)

Marjan Ogrinc

scenarij: Christopher Petit, Heidi Adolph

režija: Christopher Petit

fotografija: Martin Shafer

glasba: David Bowie, Kraftwerk, Robert Fripp

igrajo: David Beames, Liza Lerner, Sandy Ratcliff, Andrew Byat

proizvodnja: British Film Institute / Road Movies Film, Anglija, 1979

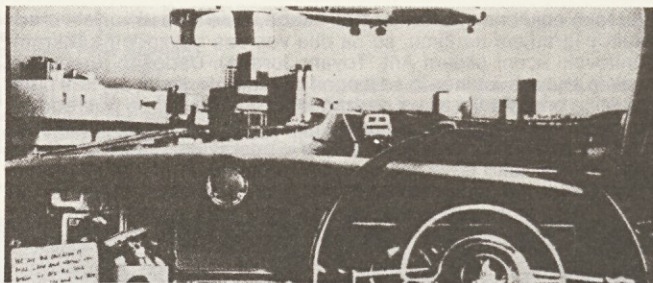
lahko v ŠKUC prvič videli film »nove estetike« v novem valu angleškega filma. *Radio On* režiserja Christopherja Petita ostaja pri dosledni menjavi črnega in belega – junakove obleke, dneva in noči, oziroma njuni sintezi v barvi avtomobila, s katerim se glavni protagonist ves film prevaža po Veliki Britaniji. Tako imamo dva glavna junaka: redkobesednega voznika, ki domnevno išče svojega brata in na potovanju brez določenega cilja sreča nekaj »slik« britanskega vsakdanjega življenja, ter njegovo prevozno sredstvo – avto. Pot se konča v trenutku, ko le-ta obtiči na robu prepada in preostane samo še junakova vrnitev nazaj z vlakom. Nasprotujoča si dvojica – napredovanje v času (to je voznja) in statičnost na nivoju razvoja zgodbe, – pa še bolj podčrtuje ujetost in prikovanost subjekta v mreže realno obstoječih odnosov, kjer se »nič ne premakne naprej«.

Omenimo še vlogo glasbene spremljave, za katero naj bi skrbeli David Bowie, Robert Fripp, Ian Dury, Lena Lovich, Kraftwerk itn., na katere se je ujelo tudi največ obiskovalcev. Ostanke le pri izenačenju teh, recimo: »umetnih« in naravnih zvokov. Pripadajo istemu redu kot šumi v tovarniški hali, enakomerno brnenje tekočega traku,

tek avtomobilskega motorja, zvoki letal, in vlakov, šumi nekaterih prostorov, saj je glasbena spremljava navzoča le prek konkretnih virov – to je preko radia, kasetofona, »džuboksa« in to ne v celoti, ampak le kot inserti, deli, citati, začetni takti. Dovolj za prepoznavanje, premalo za dvojno avtonomno spremljanje slike in zvoke.

In še nekaj. Petit takole na daleč nadaljuje nekatere tendence Antonionove filmske govornice, le da gre Petit do konca. Počasen ritem filma, (kljub neprekinjeni vožnji z avtomobilom) in stalna navzočnost napovedi, da se bo zgodilo nekaj, kar bo za nazaj in naprej določilo tek filma, tudi s koncem ostaneta suspendirana, zakaj ne zgodi se prav nič.

Leon Magdalenc



Strup in med

(Bringstone & Fredcle)

scenarij: Dennis Potter
režija: Richard Loncraine
fotografija: Peter Hanna
montaža: Paul Greene
glasba: Sting, The Police
igrajo: Sting, Denholm Elliott, Joan Plowright, Suzana Hamilton
proizvodnja: Namara Films/Alan E. Salke, Velika Britanija, 1982
jug. distribucija: Vesna film

Bog je seveda prisoten predvsem strukturno. To se pravi, da je mesto njegovega delovanja nevidno, je nujno rezultat celote zapleta v filmu *Strup in med*. Film (ki si ga je v Ljubljani ogledalo podpoprečno število gledalcev) je po svoji dramaturgiji očitno utemeljen v tradiciji dobre angleške novelistike, tiste vrste literature, ki gradi naracijo na paradoksu, na nepričakovanem, na presenečenju, ki je seveda navadno učinek zavajanja bralca v izpeljevanju fabule. S to tehniko taka literatura obenem bralca tudi usmeri k pričakovanju presenečenja, k »nejevernemu« branju oz. k stalnemu »logiciranju«, ki je sam proces branja take literature.

V filmu *Strup in med* je takšna tehnika svojevrstno »filmizirana«, saj gre za žanrovsko eklektičen film: notranje pa ga drži skupaj prepoznatna estetika fotografije, ki opozarja na premik vidnega polja, katerega v masovne medije prinese punk in novovalovski rock. Kar bi v tem filmu moderni tradicionalist označil za »izgubljenost človeka v velemestnem življenju«, je pravzaprav predvsem polje igre, ki se ne ustavi tudi pred izkušanjem boga. Osrednji akter celotnega filma v interpretaciji člana ansambla *Police* Stinga tako stopa iz kadra v kader v različne žanrovske razsežnosti. Gledalcu namreč vse do konca ni jasno, ali ima opraviti z »resnim« socialnim filmom, ali z nečim, kar bi morda mogli označiti kot psihološko dramo, ali s trilerjem ali z demonskim filmom. Toda končni učinek je vendarle sintetičen; izkaže se, da je film s svojo specifično naracijo računal na kondicioniranost gledalca, pri čemer pa prav skoz različne ovinke v svojem poteku rezervira v svojem končnem učinku mesto za določitev funkcije religije. Za religiozno mater, ki lahkoverno sprejme kvaziznanca svoje hčerke, ki je po prometni nesreči obsojena na vegetiranje, ostane neznani prisklednik poslanec samega boga. Pa ne boga, ki bi bil samo dober, ampak boga, ki je predvsem pravičen, boga, ki položi v več let nema hčerkinu usta besede resnice o trav-

matičnem grehu moža: bog torej deluje samo tako, da z eno nesrečo izbije drugo. Glavni akter filma dobi vlogo božjega poslanstva s svojim računanjem na naključje, kar je čisto dovolj za to vlogo, njegova zla intenca pa je povsem presežna in torej stvari nič ne izpremeni. Vse zlo resda izvira iz seksualnosti, vendar pa je to rečeno presplošno, kajti gre za zlo, ki nastopi zaradi seksualnega prekrška: prešuštva. Toda iz istega vira pride tudi do drugega učinka. Kar ni več samo prekršek, ampak kratko malo perversizija (zloraba nemočnega dekleta), prinese potrdilo materine vere – »čudežno« ozdravitev.

Film tako v razpostavitvi svojih akterjev izpelje obrate, ki so utemeljeni za nazaj iz končnega obrata. Racionalizem očeta se izkaže kot prikrita blaznost, igra na naključje glavnega akterja se izkaže prav kot vpetost v sistem (boga), le vera ostane nedotaknjena, z njene-ga zornega kota je namreč mogoče razbirati samo učinke, ki so kajpak dokazi božje pravičnosti.

Toda film ni religiozno konstruktiven, kajti celoten zaplet vendarle pokaže boga kot nekaj, kar s pojmi dobrega in zlega nima nič opraviti – konec koncev tudi vere vase ne poplačuje. Svojo poplačanost si mora vera skonstruirati sama. To funkcijo boga pravzaprav lepo upodobi tudi kamera, za katero nam je končno jasno, da izigrava vlogo božjega očesa (pogleda drugega). »Sredstvo« kamere je v tem smislu predvsem zorni kot, ki kar naprej vsiljuje pozornosti objekte med nosilci dogajanja in točko svojega »gledanja«. S tem kamera bistveno prispeva k suspenzu, ki ga ustvarja dramaturgija v razponih, ki bi se brez takšnega pristopa morda utegnili zdeti teatralični.

Darko Štrajn



Dogodek na televiziji ali Kako so protifašistične sile izbojevale še eno pomembno zmago

V reviji, ki izhaja na redko kot Ekran, je težko pisati o posameznih televizijskih oddajah, ki so izrazito temporalnega značaja, le momenti v toku informacij, ki ima spet svoje zakonitosti tako v estetskem, če hočemo, kakor v ideološkem pogledu.

Za obdelavo posameznih oddaj je nedvomno primernejše dnevno časopisje. Toda članki v dnevnem časopisju so podvrženi istim zakonitostim kot televizijske oddaje, zakonitostim po modelu »stat crux dum volvitur mundis«: karkoli se že piše, zmerom ostaja neka paradigma, banalno rečeno: uredniška politika, pa če je še tako slabo reflektirana.

V nadaljevanju si bomo ogledali televizijsko oddajo skupaj z njeno oceno v Delu dva dni kasneje.

V četrtek, 24. junija letos, nam je ljubljanski televizijski tednik prestregel z nenavadno prikaznijo: neka umetniška skupina je deklarirala nekakšna totalitaristična, nacistično obarvana »načela« pred širono slovensko javnostjo, in to po mediju, ki je znan po svoji »middle of the road« (beri: ziheraški) usmeritvi.

Na tem mestu se ne bi spuščali v polemike o razmerju med umetnostjo in ideologijo, npr. z vprašanjem, ali je takšen nastop še »zgolj umetnost« ali že »politična akcija« v ožjem pomenu besede. O tem se je v zvezi z drugimi primeri že razpravljalo (Golubnjača!), posebnega haska pa na ravni zaključkov ni bilo – le zanimanje za stvar se je povečalo.

Kako je vso stvar zastavila televizija? Njena opredelitev je bila jasna in razumljiva: proč s tem. To je pokazal kontekst oddaje, jasno in glasno pa povedal njen voditelj med samim pogovorom s skupino. Toda če so člani skupine zastopali *svoja* stališča, zakaj niso protestirali proti tej opredelitvi? Nasprotno, ves njihov nastop je bil tak, kakor da hočejo stališča televizije prav *omogočiti*.

Če pa člani skupine niso zastopali svojih stališč, kaj so potem počeli v oddaji?

Da se razumemo: tukaj ne govorimo o intencah same skupine, ki bi bile, če res totalitaristične, vsega obsojanja vredne, marveč o intenci televizije, ki je vzpostavila razmerje med skupino in gledalcem, ki je skupino *predstavila* gledalcu.

Iz paradoksnе pozicije izpraševane skupine lahko zaključimo, da so njeni člani *igrali* – glede na izvedbo bi bilo mogoče reči, da so imeli bralno vajo – za televizijo so odigrali nekaj, proti čemur televizija zavzema najostrejša stališča in to pričakuje, popolnoma upravičeno, tudi od gledalca.

Ta Tednikov prispevek bi skoraj lahko primerjali z zahodnonemško oddajo »XY – nerešeno«, v kateri uprizarjajo storjene zločine, da lahko gledalci pomagajo pri odkrivanju in identifikaciji storilcev. Zato bi naša televizija skupini, ki jo je uporabila za svoj groteskni spektakel, morala pravzaprav izplačati igralski honorar.

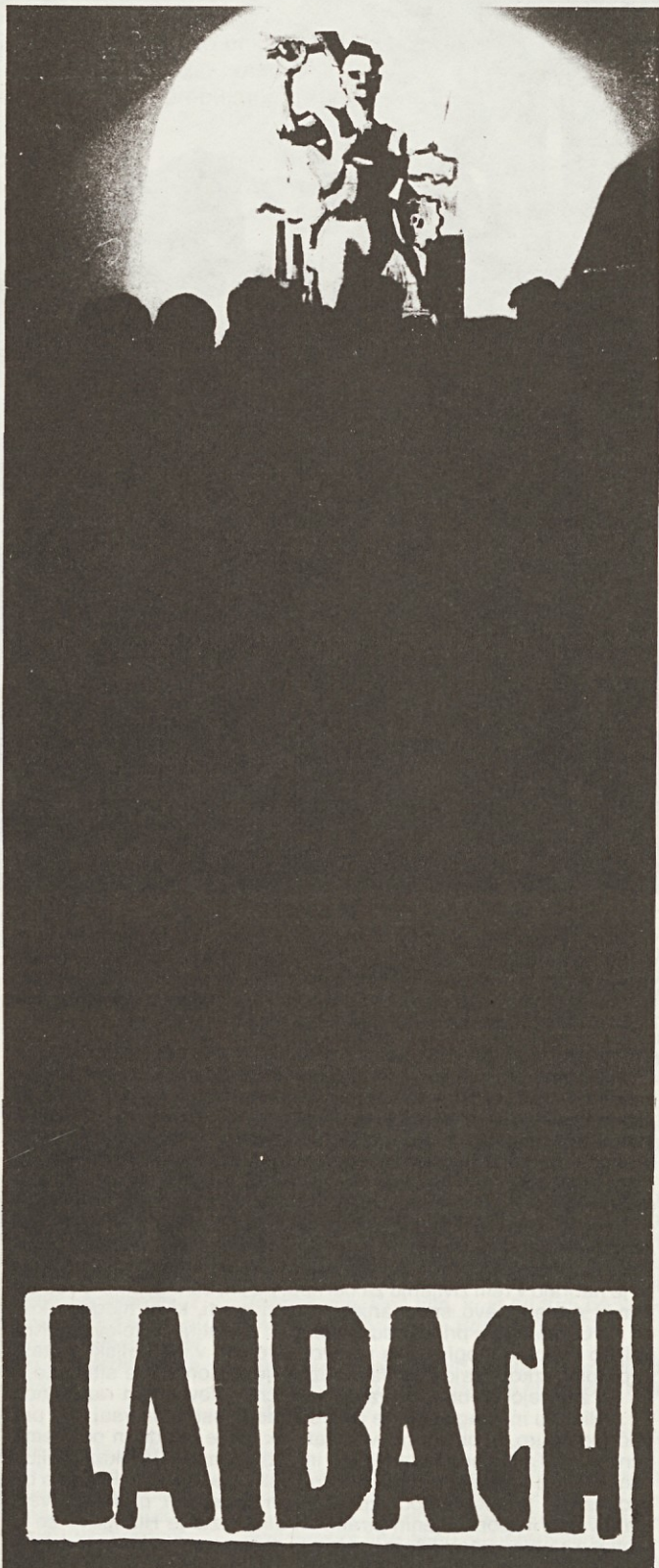
Pa pogledjmo še, kako je oddajo ocenilo Delo. Avtor se je najprej spustil v načelno kritiko televizijskega »posredništva«, v upravičen razmislek o tem, kako televizija konstruira informacije, zlasti v okviru Tednika. Toda ko je prišel v besedilu do konkretnega prispevka, je vse svoje prejšnje razglabljanje gladko pozabil in brez vsake refleksije sprejel televizijsko konstrukcijo »realnosti« (dobesedno je npr. »bral« zaporedje prispevkov, ki je skupino povežalo s fašističnimi izgredi na tržaškem). Na kratko povedano, dobro zrežirano oddajo je videl kot *neposredni prenos*, kot čisto »registracijo«. Končal pa je spet v izhodiščnem duhu.

Kje torej piscu kljub dobrim izhodiščem za obravnavanje televizijske oddaje zmanjka? Pri samem obravnavanju televizijske oddaje.

Televizija je želela, da bi njena dramatizacija – podobno kot v tridesetih letih Orson Wells z oddajo o napadu Marsovcov – delovala avtentično-dokumentarno, in pisec je tej želji ustregel. Ostane pa vprašanje, ali gre tu za simptom, namreč simptom kot mesto-brezdistance, ali za preprosto ustrežljivost. Če gre za prvo, lahko domnevamo, da pisec zvečer, potem ko je na televiziji gledal grozljivo, pogleda pod posteljo; če gre za drugo, lahko domnevamo, da je vse kaj drugega kot kritik.

In zakaj omenjamo to oceno? Zato ker smo šele tukaj, če že ne opravili, pa vsaj zastavili posel, ki bi ga bila morala opraviti.

Bogdan Lešnik



LAIBACH

Dež v Piranu

TV igra

scenarij: Andrej Hieng
 režija: Mirč Kragelj
 scenografija: Seta Mušič
 kostumi: Eva Paulin
 direktor fotografije: Ubald Trnkoczy
 urednik: Jernej Novak
 igrajo: Boris Juh, Marija Benko, Silva Čušin
 Proizvodnja: TV Ljubljana, 1983



Če govorimo o Hiengovi TV drami *Dež v Piranu*, pravzaprav pomeni, da se sprašujemo o tem, kaj neki je hotela razkriti, kakšne medčloveške relacije in stiske je hotela uprizoriti ta skrajno mučna, zati-kajoča in skrajno prazna ura in pol ponedeljčkovega tradicionalnega dramskega programa ljubljanske televizije.

Gre, očitno, za dramsko besedilo, ki se je verjetno že porodilo »filmsko« skrajno nepismeno, k temu je svoje dodala še povsem sterilna in brezosebna režijska koncepcija, pripovedujoče o travmi, ustvarjalni stiski in krizi profesorja, ki utaplja svoje tegobe v popivanju in tavanjih v labirintu z dežjem poplavljenih piranskih uličic... Ta Hiengov dramolet pripoveduje o nekakšnem meglenem samomoru njegovega sina med hipiji na Holandskem, njegovi odtujitvi, potem o nekakšni razkriti resnici, da vendarle ni šlo za samomor in njegovo, profesorjevo, krivdo, ki naj bi sina pognala v svet in smrt, ampak za usodno srčno bolezen, ki je terjala, tam na Holandskem, sinovo smrt. Pripoveduje o profesorjevih blodnjah, krivdah, tegobah, ki se jih je nabralo v tem življenju za cel kup, pa jih, očitno, zmore vse odpraviti profesorjevo spoznanje o sinovi smrti, ki ni njegova krivda... O vsem tem pripoveduje Hieng in adaptira za televizijo Kragelj do konca nebogljeno in ničevno, skromno v pisateljski fantaziji in patosu, izkoriščajoč že davno izrabljene konfliktna situacije, ki se ne zmorejo prebiti do pravih, tragičnih človekovih razsežnosti... Hiengu in Kraglju se ne posreči, da bi ustvarila vsaj eno prepričljivo figuro, ki bi zmogla vzdržati lok svoje usode in problematičnost... Ta Hiengov naveličani in zdolgočaseni igrokaz na ljubljanski TV ni v resnici zmozel prav ničesar – le utrujeno in bolno besedovanje, pretikanje po izpraznjenih prostorih profesorjevega stanovanja in poplavljenih piranskih ulic, nizal je Hiengove že izrabljene ustvarjalne klišeje, ne da bi se zmozel kakorkoli dvigniti nadnje, jih nadgraditi in sintetizirati... Igralska deleža Čušinove in

predvsem Juha se v tej turobni Hiengovi in Kragljevi stvaritvi nikakor nista mogla razviti do prave kreativne in sugestivne igre, ki bi uprizarjala človeško tesnobo in patos, ampak sta ostala na ravni mučnega in neprebitega ponavljanja vedno istega skrajno naveličanega besedovanja...

Vprašanje ob tem seveda ostaje, kako je mogla taka ničeva stvar, kot je to skromno in prazno delce priti v uredniške programe ljubljanske TV hiše, ki si, vsaj zadnje čase, želi slovenski TV dramski repertoar popestriti s kar najbolj izvirnimi domačimi TV stvaritvami, avtorskimi teksti ipd., kar kažejo objavljeni rezultati natečajev in nagrajenih avtorjev. Ali gre pri tem urednikom v račun Hiengova verziranost in ugled dramskega pisca ali karkoli drugega, rezultat je skrajno beden in ničev. Prav tako pa bi se TV uredništvo moralo že enkrat zamisliti nad tem, da producira vendarle dela, ki so narejena v čisto posebnem mediju, in da taki ustvarjalni postopki terjajo občutljivega in kreativnega avtorja tudi v mediju. Kragljeva postavitev Hiengovega besedila nas je namreč znova prepričala, da je Kragelj resnično lahko samo realizator, ki ne zmore avtentičnega avtorskega preboja v TV mediju in z njim, da nikakor ne zmore nadgradnje, ki bi ustrezala TV mediju. Verjetno bodo morali v TV hiši razmišljati ob novih programskih širjenjih, novih avtorjih dramskih besedil, tudi o novih režiserjih, kajti navsezadnje gre vendarle za specifičen medij, ki lahko konec koncev devalvira še tako preganatno pisano besedilo, ga osiromaši ali pa popolnoma razvedni...

Očitno je, da je bilo to ob Hiengovem tekstu in Kragljevi postavitvi docela odveč, saj gre pri besedilu in TV realizaciji za kratko malo pretresljivo neustvarjalno nonšalanco...

Peter Milovanovič Jarh

avtorji

Joris Ivens

Na lanskem mednarodnem festivalu mladega filma v Hyèresu so v okviru sekcije drugačnega filma v enem izmed spremnih programov prikazali tudi izbor filmov Jorisa Ivensa. Ivens, ki velja za utemeljitelja dokumentarnega »militantnega« filma, se je kljub častitljivi starosti (84 let) in bolezni (astma) udeležil vseh projekcij, predstavil vsak film posebej in po potrebi prevajal nizozemske didaskalije svojih prvih filmov.

Spremljanje Ivensovih filmov, razvrščenih v pravem časovnem zaporedju, je bilo enkratno doživetje. Ivens je že trideset stoletja navzoč povsod, kjer se nekaj zares dogaja: snemal je gradnjo največjih holandskih nasipov, nastajanje dežele sovjetov, špansko državljansko vojno, kitajsko revolucijo, povojno obnovo, prebujanje tretjega sveta, vietnamski odpor ameriškemu imperializmu in ponovno Kitajsko...

Če me je Ivens zanimal že pred tem najinim prvim srečanjem, že po tem, kar sem lahko prebral in slišal o njem, potem lahko trdim, da sem bil po ogledu retrospektive njegovih filmov navdušen. Navdušen nad Ivensom – režiserjem in Ivensom – človekom. Še zlasti, ko je privolil v intervju, ki je bajne prvi za katerokoli jugoslovansko filmsko revijo.

Bili ste povsod, v Jugoslaviji pa ne. Kako to?

Ivens

Bil sem v Jugoslaviji, kako da ne! Povedati moram, da sem bil ves čas zelo blizu tretji internacionali, čeprav nisem bil nikoli član kake komunistične partije. Šele po sovjetski invaziji na Madžarsko, oziroma šele po invaziji na Češkoslovaško sem se od nje oddaljil. Tako sem tudi leta 1948 in pozneje verjel, da je Tito tisti, ki greši, ne pa Sovjetska zveza. To me je oddaljilo od Jugoslavije, čeprav se mi je zdelo vse skupaj nekam čudno. Vendar nisem diskutiral – preveč sem zaupal Sovjetom. Pred tem pa sem pri vas snemal film o mednarodnih mladinskih brigadah. Bilo je nekje v Bosni. Gradili so železniško progo. Film naj bi bil del velike produkcije z naslovom *Prva leta*. Zeleli smo prikazati velika obnovitvena dela in prve uspehe starih socialističnih dežel: Jugoslavije, Bolgarije, Poljske in Čehoslovaške. Vsak del naj bi bil dolg približno pol ure. Center produkcije je bil v Pragi in ko smo posnetke začeli montirati, sem zvedel, da so jugoslovanski del izločili. To je bilo leta 1949. Seveda sem se sprva uprl in nato zahteval, da se material arhivira. Ko sem bil enkrat pozneje v Pragi, je bila situacija že taka, da bi jugoslovanski del lahko vključili v film. Iskali smo povsod, toda našli nismo ničesar. Ne pozitivna ne negativna. Kaže, da jim je bila Jugoslavija takrat tako močno zoprna, da so celo te posnetke uničili.

Kako da niste prišli k nam pozneje, ko se je zadeva s kominformbirom razčistila?

Ivens

Ne vem. Ni bilo časa, ni bilo prave prilike. Bi pa prišel, če bi me povabili. Le premraz bi ne smelo biti.

Kakšen je vaš princip dela? Kako vam uspeva ta prodor v jedro vsega, kar snemate?

Ivens

Ce kdo hoče narediti dober dokumentarni film, se mora najprej živjeti v življenje ljudi, ki jih bo snemal. V Vietnamu, na »17. vzporedniku«,² sem se mesec dni samo življal v njihovo življenje. Tako se je lahko vzpostavilo pristno obojestransko zaupanje. Da niso mislili, da sem prišel tvegat svojo glavo za denar in slavo, temveč zato, ker tako mislim, ker sem na njihovi strani. Pravijo, da so ljudje v mojih filmih sproščeni. To je samo zato, ker mi uspe vzpostaviti prijateljski odnos. »Avtentičnost« nekega posnetka ni isto kot globlja resnica. Ta je nekaj več. Do nje je treba prodrati. Kamero

vedno uporabljam kot »četrto osebo«: gledalec, snemalec, snemani in kamera. Izogibam se voyeurskemu principu. Ljudi spoštujem. Če se po naključju kdo zakriva, ne silim vanj. Preneham snemati. Vredem se kot kak srednjeveški humanist (smeh).

Uporabil sem že tudi rekonstrukcijo. Redko se odločam zanjo. Res samo takrat, ko je to nujno potrebno. Recimo v *Borinage*, ker sem zamudil manifestacijo z Marxovo sliko. Ta moment se mi je zdel važen in sem prosil za ponovitev, da bi ga lahko posnel. Mnogi so mislili, da gre za pravo manifestacijo in so se pridružili! Če torej rekonstrukcija mora biti, potem naj bo kar se da poštena, avtentična.

Posneli ste zelo veliko filmov – od kod vam pravzaprav sredstva za vso to velikansko produkcijo?

Ivens:

Pravzaprav nisem nikoli veliko zahteval, vedno sem bil »poceni«. Zato so me tudi »najeli«, namesto drugih, ki bi bili verjetno dražji. Tako sem posnel med drugim tudi nekaj reklamnih filmov. Kitajski ciklus *Kako je Yukong gorovja premaknil* (vsega skupaj dvanajst ur!)³ sem snemal za francosko televizijo. Vedno sem hotel ostati samostojen, pa četudi prav zaradi tega tudi reven. Izogibal sem se snemanju naročenih propagandnih filmov. Nikoli ne bi želel posneti *Yukonga*, če bi ga morali Kitajci plačati. Včasih dobim kaj tudi od avtorskih pravic...

Čeprav ste rekli, da ste se poskušali izogniti politični propagandi, je vendarle pogosto navzoča. Zdi se, kot da so vas nekatere države razočarale. Na primer Vietnam. In vendar je bilo takrat, ko ste snemali Sedemnajsti vzporednik, vietnamsko ljudstvo simbol junaškega odpora, uspešnega odpora, kljubovanja velikemu. Dokumentarni film o tem ljudstvu v tistem času je torej še vedno pričevanje o krvavi in herojski epopeji. Zakaj torej zdaj čutite dolžnost, da projekcijo »pokvarite« z lastno intervencijo, z obsodbo Vietnama »v živo«, iz sedeža v kinodvorani? Podobno bi bili lahko razočarani tudi o nekaterih drugih državah, v katerih ste snemali...

Ivens

Res je, vendar je pri Vietnamu ta občutek močnejši. Počutim se raztrganega... Verjel sem jim... Povedal sem že, da je bil Ho Si Minh ljubosumen name, ker sem dobil dovoljenje za »sedemnajsti vzporednik«. Tudi on si je tja želel, pa mu niso dovolili. Ker je bilo prenevarno. Jaz pa sem tam bil.

Doživel sem njihov prot imperialistični boj. In potem, po zmagi, tak politični zlom, taka uklonitev nekemu drugemu imperializmu. Veste, ljudje v Franciji še ne ločijo med »sovjetsko zvezo« in »socializmom«. Mešajo pojma. Zato čutim dolžnost, da jim povem, da to, kar počne Vietnam, kar počne Sovjetska zveza, ni socializem.

Govoriva strašno resne stvari, vendar v vaših filmih ne manjka humorja. Pripisujete humorju, oziroma uporabi humoristnih vložkov, kakšen poseben pomen?

Vaši prvi filmi (*Most*, *Studije gibanja*, *Dež...*) so bili v precejšnji meri to, kar označujemo za eksperimentalni film. Kako je prišlo do prehoda k družbeno in politično angažiranim temam?

Ivens

Svoj prvi film sem naredil že pri trinajstih letih. No, bil sem še otrok in šlo je za igro. Vse domače sem uporabil za snemanje svojega prvega in zadnjega igranega filma *Goreča puščica* (Brandende Straal). To je bila zgodba o kavbojih in Indijancih. Šele pri tridesetih letih pa sem prijel kamero zares v roke. Ko sem snemal *Most* (De Bug, 1928) ali *Dež* (Regen, 1929), sem se zavedal, da o filmanju pravzaprav nič ne vem, da se moram še vsega naučiti. Najbolj so me zanimala razmerja med gibanji. Slikarji imajo barve, filmarji pa gibe. In to gibe oziroma gibanje v kadru kot tudi med kadri. Film, ki sem jih naredil, so takrat padli kot dež v puščavo. Filmske avantgarde pred tem še ni bilo. Sploh je bilo na področju filmskega raziskovanja bolj malo narejenega. Tudi o dokumentarcu kot filmski zvrsti še ni bilo ne duha ne sluha. Vse, kar sem naredil, so bili koraki v novo. Moji filmi so bili drugačni tako po načinu dela kot tudi po – stroških!

Več ko sem snemal, bolj mi je postajalo jasno, da hočem povedati še več. Bil sem antifašist, zelo blizu komunistični partiji, in to sem poskušal pokazati tudi s filmom. Tovariši z leve so me večkrat obtoževali formalizma. Prvi film, ki je bil tudi po vsebini drugačen, pa je *Borinage*¹ (1933)

Pred tem pa ste bili v Sovjetski zvezi. Je to kaj vplivalo na vaše poznejše filme, torej tudi na Borinage?

Ivens

Seveda je! Izmed sovjetskih filmarjev sem najprej srečal Pudovkina. V Parizu, Bruslju, Berlinu, Londonu smo takrat ustanavljali filmske lige, ki so bile predvsem protihollywoodske. Torej proti lažnim srečnim koncem, lažnim zgodbam in podobni kra-



Joris Ivens med snemanjem filma



Prva leta, 1949

mi. Člani nizozemske filmske lige smo povabili Pudovkina na obisk in nizozemske oblasti so mu dovolile, da za 48 ur obišče našo deželo. Več kot dva dni bivanja Pudovkina na Nizozemskem se jim je zdelo prenevarno! To je bilo leta 1930. Pokazal sem svoje filme Pudovkinu in on me je kar med zajtrkom povabil v Moskvo. Zdelo se mi je neverjetno! Čez nekaj mesecev sem dobil povabilo s podpisi Ejzenštejna, Dovženka, Pudovkina... Enkrat pozneje sem vprašal Pudovkina, zakaj me je povabil; rekel je, da zato, ker je v mojih dokumentarnih filmih navzoče čustvo! V pogovoru s sovjetskimi režiserji sem prišel še do enega spoznanja. Ugotovil sem, da moram v prikaze resničnosti vključiti še nekaj več – človeka!

Pred filmom *Borinage* sem bil še enkrat v deželi sovjetov. Leta 1932 sem bil povabljen na snemanje filma na Ural. Snemali smo v neki velikanski elektrarni. Med snemanjem *Komsomola* – tak je bil namreč naslov filma – sem spoznal, da si kot filmar bogatejši, če zares pripadaš temu, kar snemaš.

Film Philips-Radio je torej nastal med enim in drugim bivanjem v Sovjetski zvezi?

Ivens

Ta film je pravzaprav anekdotičen. Reklamni agent Philipsa je takrat takole sklepal: »Vsi ljubitelji filma so si edini, da je sovjetski film najboljši. Če so torej Sovjeti povabili našega sonarodnjaka v njihovo deželo, bo to zato, ker ga imajo za sebi enakega. Če torej angažiramo tega revolucionarja Ivensa, ki pa je tudi izredno cenjen dokumentarist, bomo zagotovo imeli velik propagandni uspeh!« Njegov račun pa je bil le deloma pravilen. Pri Philipsu so mi dali na razpolago vse, kar sem želel. Po tehnični strani sem si lahko privoščil prijeme, o katerih sem prej le sanjal! In kadar koli sem mogel, sem šel s kamero med delavce. Snemal sem njihove delovne razmere, njihove življenjske razmere. Štiri mesece sem delal ta film, dolg nekaj več kot pol ure. Pri Philipsu so ga sprejeli (?!), ga razmnožili in poslali k vseh kontinentih. Od štirideskih Philipsovih podružnic so film obdržali in ga pokazali le pri sedmih, ostale pa so filme vrnile s pripisi kot »ta film je sramota, v njem so zgolj negativne podobe naše tovarne«, Japonci pa so celo pripisali, da »film poziva k revoluciji«. Vendar je imel film, ki so ga pozneje preimenovali v *Industrijsko simfonijo* (1931), izreden uspeh, tako pri gledalcih kot pri kritikih.

In potem pride Borinage?

Ivens

In potem pride *Borinage*... Film govori o stavki, o izgubljeni stavki. O tem, kakšen je položaj po tej izgubljeni stavki. Ko sem delal *Borinage* sem hotel povedati, da kdor izgubi bitko, še ni izgubil tudi vojne. Občutil sem, da moram združiti umetniško zmoglost s političnim prepričanjem. To se mi je v tem filmu tudi posrečilo. Ko je Bertold Brecht videl film, mi je dejal, da mi je uspelo narediti zgleden film, da sem na podlagi izgubljene stavke pokazal, kako ni še nič izgubljeno. Moram reči, da nam je vsem, ki smo ta film delali, politična zavest rastla nekako sproti, iz kadra v kader. Predvsem smo želeli, da bi ne bilo niti kadra v duhu »pomilujem«, temveč da morajo biti vsi v duhu »obtožujem«. Meščanski tisk me je po tem filmu strašno napadel... In vendar ni o tem filmu nič neposredno »revolucionarnega«. Sele s povezovanjem posameznih delov v celoto je film dobil tak učinek. Na eni strani beda delavske družine oziroma vseh v *Borinagu*, na drugi strani neprodane zaloge pšenice, uničevanje pšenice in druge hrane... gre za leto tik pred izbruhom velike gospodarske krize... Film je bil narejen tako: tja je kar zahteval osveščenje pri gledalcih. Takrat je tudi Bunuel poskušal posneti podoben film, nekakšno anketo o veliki bedi španskih kmetov.

Od takrat naprej ste bili vedno navzoči v jedru najzburljivših dogajanj našega stoletja, predvsem tistih, ki so vezana z družbenimi premiki, z revolucijami. Ste bili tako ali drugače povabljeni v posamezne dežele, ki ste jih obiskali, ali ste šli na Kitajsko, v Španijo, v Vietnam... na lastno pobudo?

Ivens

Eno in drugo. Za Španijo bi rekel, da sem čutil, kaj se pripravlja in da moram biti tam. Na Kubo so me povabili konec petdesetih let. Tam sem srečal Allendeja, ki me je nato povabil na univerzo v Santiagu. Bil sem znan kot levičar in tako so me vabili. Pogosto sem šel nekam najprej sam, potem pa so me vabili. Tako tudi na Kitajskem. V Vietnam pa sem hotel, naravnost rinil sem v tisti pekel. Ho Si Minh je bil nama z Marceline Loridan kar nevoščljiv, ker mu niso dovolili na »sedemnajsti vzporednik«!

Ivens

Vsi dokumentarci so navadno preresni. Mislim – dokumentarci drugih avtorjev. Kot umetniku se mi zdi naravno, če uporabim humorno sekvenco za sprostitve gledalcev. Se zlasti pred kakšno pomembnejšo sekvenco. Ugotovil sem, da so povrstni sprostitvi gledalci bolj dovzetni.

Tudi prizore z otroki radi uporabljate na podoban način...

Ivens

Otroci so sijajni. Izžarevajo nedolžnost. Oni so izvzeti iz resnega sveta odraslih. Sicer pa, tudi posnetke z najmlajšimi delam podobno kot z vsemi drugimi: poskušam se jim kar najbolj približati, jim biti prijatelj. Potem ne prihaja do nobenih težav pri snemanju.

V ospredju vaših dokumentarcev, vašega življenjskega opusa, je človek. In vendar vi niste snemali antropoloških filmov?!

Ivens

Nikoli se nisem zanimal za to vrsto dokumentarnega filma. Če bi me prosili, bi mogoče celo naredil kakšen antropološki oziroma etnološki film. Gotovo pa ta film ne bi bil tak, kot bi si moji naročniki želeli. Prav zato me mogoče tudi niso nikoli vprašali!

Opombe

¹ *Borinage* je film o revščini rudarskega kraja Borinage (Belgija). Obstajajo kar tri verzije tega filma. V Hyeresu smo lahko gledali nemo kopijo, medtem ko sta drugi dve ozvočeni. Eno so napravili v Sovjetski zvezi (moskovski Mesjrab-pom-Film) v sodelovanju s Helen van Dongen in Jay Leyda (montaža), Hansom Hansko (glasba) in Skljutom (komentar) drugo pa je naredil Henri Storck leta 1960. Tudi ta verzija je s komentarjem, ki ga je prispeval André Thirifays.

² »Sedemnajsti vzporednik« je bil določen za demarkacijsko črto med Severnim in Južnim Vietnamom. Kljub temu so Američani vasi v tem pasu stalno bombardirali: s kopnega, iz zraka, z morja. Življenje ljudi, ki so jih prisilili v vojno stanje, je potekalo pod zemljo. Tu so si izkopalne prostore za šole, proizvodne in kulturne dejavnosti... Film kaže elemente vsakdanosti teh ljudi: kopanje rovov, stalno čujčnost, skrivanje živali, učenje uporabne angleščine (»Hands up!«)... Pravi portret sodobne vojne, v kateri ni več »vojakov« in »civilov«... Bojujejo se vsi.

³ Ivens je ta kitajski cklus (kot tudi že nekaj filmov pred tem) snemal skupaj z Marceline Loridan, sodeloval pa je tudi Jean Bigaoui. Film je nastajal pet let (1971–1975) in je razdeljen na tele epizode: Okoli nafte – Taking (84'), Lekarna – Sangaj (79'), Tovarna generatorjev (131'), Ena ženska, ena družina (110'), Ribiški naselje (104'), Vojašnica (56'), Zgodba o žogi – pekiški licej st. 31 (19'), Profesor Tsien (12'), Ponovitevna vava v Pekinški operi (30'), Zabava v pekiškem cirkusu (18'), Obrtniki (15'), Vtisi o nekem mestu – Sangaj (60'). *Yukong* je nekakšen odgovor na Antonionijev televizijski ciklus o Kitajski, ki je Kitajce same močno razjezili. Ivens pravi, da je Antonioni uporabil tipičen odnos evropskega intelektualca: ničesar ni hotel razumeti. Ni čudno, če je prav Ivens pripravil ta »odgovor«. Antonioniju: Ko je bil Ivens prvič na Kitajskem (leta 1938 za film *Štiristo milijonov*, o boju Kitajcev proti japonskim imperialistom), je pustil revolucionarnim silam svojo kamero. Prvi kitajski filmi so bili torej posneti z Ivensovo kamero in on še vedno velja za botra (če že ne očeta) kitajske kinematografije. Od tu tudi veliko prijateljstvo, potrjeno v drugi polovici petdesetih let s filmoma *Pisma s Kitajske* in *Seststo milijonov ljudi na naši strani*.

avtorji

Naj živi – »Cinéma-vérité«!

Joris Ivens

Če označimo neko novo gibanje v filmski umetnosti za »cinéma-vérité« (»film-resnica«), to pomeni, da smo uporabili izredno močan izraz, ki zaznamuje nekaj, kar je za vsakogar zelo pomembno. Izbire tega izraza ne smemo razumeti kot nekaj kar je zgolj tehničnega pomena, saj ista sredstva rabijo tudi za pripovedovanje laži; z opredelitvijo za »cinéma-vérité« smo prisiljeni razmišljati in se pogovarjati o umetnostnih in moralnih vidikih naše umetnosti.

Mnogi se sprašujejo, če je izraz »cinéma-vérité« posrečen, če lahko zares zajame vse tiste različne filmske vrste, ki se nanj sklicujejo. Vir samega izraza »cinéma-vérité« je v slabo razumljenem prevodu izraza »Kino-Pravda« Dziga Vertova. S tem izrazom je Vertov označeval svoj filmski (in filmani) časopis, s katerim je velikim množicam predstavljal filme Jeana Roucha, Maria Ruspolija, Richarda Leacocka in drugih. No, izraz je postal izredno priljubljen in težko bi se mu bilo odpovedati. Ostali predlagani izrazi so bili skromnejši. Tako na primer »Cinéma-direct« (»neposredni film«), »cinéma-sincérité« (»iskrenostni film«), »cinéma spontané« (»spontani film«) ali »cinéma d'information« (»film obveščanja«). Ti izrazi so manj zahtevni, pa tudi manj posrečeni.

Izraz »cinéma-vérité« zahteva, da s filmom povemo resnico. Ta izraz bi lahko postal naše bojno geslo, saj je včasih kar nekaj težko govoriti resnico, še zlasti v nekaterih okoliščinah.

Seveda na posvetih govorijo najrazličnejše stvari o sami »etiketi«, o samem izrazu; o tem, kako je najpomembneje delati dobre filme in podobno. Takšne splošnosti vnašajo v pogovor demagogijo. Toda že jutri, ko bomo odšli s tega posveta s kamerami v rokah, bo za nas važna zgolj ena sama stvar – resnica ...

In tako pridemo do vprašanj: Katera resnica? Čigava resnica? Bo to res vsa resnica ali samo en njen del? Kateri del? In komu bo ta resnica služila, kdo jo bo uporabil?

Pred dvema letoma so kazali moje filme v dvorani Pleyel v Parizu. Na letaku, ki je napovedoval projekcijo, je pisalo: »Film, oborožen z resnico«. Toda – obstaja tudi taka resnica, ki se zadovoljuje že s samim površnim prikazovanjem dogodkov.

Kako je film izražal resnico pred nastankom »cinéma-vérité«?

Že od samega rojstva filma so mnogi filmarji želeli prikazati resnico. Osebnost sem poznal Dzigo Vertova in Flahertyja, ta predhodnika »cinéma-vérité«. Vezale so

nas prijateljske in poklicne vezi. Večina naših pogovorov o delu in načrtih se je dotikala vprašanj o umetniškem prikazovanju resnice, o resničnosti življenja pred našimi kamerami, o resnici kot našem osebnem izražanju. Na področju dokumentarnega filma je soočanje resnice z vsakdanjim življenjem opaznejše. Tu gre pravzaprav za iskanje resnice. To tezo potrjujejo filmi dokumentaristov iz vseh dežel tega sveta.

Kar se tehnične opremljenosti tiče, smo si vedno želeli lahkih in tihih aparatov. Poleg tehničnih težav pa smo se dokumentaristi, ko smo želeli prodreti v stvarnost, da bi v njej odkrili živo resnico, navadno srečevali s težavami čisto drugačne narave. Boljša tehnična sredstva smo želeli predvsem zato, ker bi tako dosegli, da bi se ljudje pred kamerami in mikrofoni vedli bolj pristno. Če hočemo rešiti neki problem, če hočemo, da gledalci sprejmejo naša prikazovanja resnice, je ustvarjalska poštenost premalo. Tehnična kvaliteta oziroma kvaliteta tehnične strani filma postaja vse pomembnejši dejavnik.

Ob našem srečanju v Lyonu smo lahko ugotovili opazne uspehe v skupnih naporih filmarjev in francoskih tehnikov. Uspelo jim je revolucionirati tehnična sredstva. Velika novost je predvsem Coutantova kamera. Kamera »Coutant-Mathot-Eclair« je pravo kino-oko, ki uresničuje starodavni sen vseh dokumentaristov. Daje nam nove možnosti za zvočno in vizualno izražanje. Ne gre samo za tehnične izboljšave, za obogatitev oblike, temveč za novost, ki se nanaša na samo vsebino našega dela. Skupaj z Georgesom Rouquirjem upam, da bodo konstruktorji kamer čutili potrebe filmarjev, ki si prav tako kot astronauti želijo uporabljati vse tehnične dosežke in prednosti teh miniaturnih kamer, kakor tudi drugih velikih tehničnih odkritij.

Nove kamere je mogoče postaviti snemalcu na ramena – prav tako, kot so srednjeveški lovci vodili s seboj jastrebe. Kamera ni nič več trd, težak, hrupen stvar. Mikrofon je zdaj mogoče premikati in z njim prisluškovati kot z ušesom radovedneža. Z njim in s kamero je mogoče stopiti neposredno v dogajanje. Že leta in leta svetujem mladim filmarjem: vaše kamere morajo sodelovati v akciji. Toda to, kar je bil doslej le splošen nasvet, je s kinočasom postalo tudi mogoče.

Z mogočnostjo hitrega opažanja in velike gibčnosti pa nastopi tudi nova nevarnost. Kaj lahko se zgodi, da bo nekdo že tako zadovoljen s tehnično popolnostjo, da se bo zadovoljil s površinsko resnico, da bo

resnico božal, namesto da bi vrtil vanjo, in da se bo zadovoljil s posnetki brez resnične moči, drznosti in ustvarjalne moči.

Spregovoriti moramo o nevarnostih, zaradi katerih bi lahko zašli z edine prave poti prikazovanja resnice. Ze od samega začetka je treba iskati resnico, če jo zares hočemo prikazati v dodelani dokumentarni fakturi; z inteligentno analizo; dejanska resnica je pogosto prikrita!

Koncipiranje in snemanje naših filmov postavlja tudi številna moralna vprašanja. Strinjam se z Richardom Leacockom, ki pravi, da so iskrenost, poštenost in prepričanje izrednega pomena za izpolnitev naših obveznosti do gledalcev. Z združitvijo teh vrlin dobimo možnost, da ne zavijemo s poti resnice.

Med samim snemanjem se dokumentarist sooča z najrazličnejšimi pastmi. Kaj lahko pride do zamenjave med resničnostjo celote in verodostojnostjo posameznega dejaja. To verodostojnost je mogoče še okrepiti s sodobnimi tehničnimi sredstvi, ki jih ima na razpolago »cinéma-vérité«. Druga past je statičen odnos do dogajanja, do resnice. Zavedati se moramo, da se resnica, medtem ko aktivno sledimo dogodkom in posameznikom, spreminja. Resnica je v nevarnosti tudi v fazi montiranja filma. Takrat je izredno lahko lagati. Zavedno ali nezavedno.

V nekaterih primerih nas izraz »cinéma-vérité« sili k izdelovanju militantnih filmov. V teh primerih je dokaj običajen poseg kakor grobe sile, ki hoče zadušiti resnico. Ne mislim samo na cenzuro – ta deluje na že dokončani filmski izdelek. Posegi so možni že v fazi snemanja filmskega gradiva. Ni dolgo tega, kar so belgijski policajci odprli škatlo z negativni in jih tako uničili. S tem so uničili tudi resnico – oziroma njeno latentno podobo. Slo je za posnetke s stavke pristaniških delavcev v Antwerpnu.

Spominjam se še enega zelo zgodnjega posega proti filmu, narejenem v stilu današnjega resničnostnega filma. V tem filmu je bilo jasno razvidno, kako je neka samozvana policijska intervencija v bistvu prava kolonialistična vojna. Zaradi tega kratkometražnega dokumentarca je moral avtor živeti osem let v izgnanstvu! Mislim tudi na druge oblike represalij, recimo, na črne liste, na katerih so se znašli avtorji, ki so si upali povedati resnico o svoji deželi.

V času, ko je marsikje prepovedano govoriti resnico, je zelo poučno spodbudno prebiranje Brechtovih nasvetov v članku o »Petih težavah pri pripovedovanju resnice«. Mislim vsaj, da ima članek tak naslov ...

Če naj govorimo o »cinéma-vérité« v pravem pomenu besede, potem moramo zahtevati tudi popolno svobodo izražanja. In ne samo v kinodvoranah, temveč tudi na televiziji.

Naše kamere so postale lahke, gibljive, hitre, tihe. Vsem tem čudežnim pripomočkom navkljub pa nam bo resnica uhajala, če si ne bomo pridobili pravice do izražanja na ekranih. Svoje izkušnje, svoje iskanje resnice moramo deliti z gledalci!

Filmarji »cinéma-vérité«! Zapomnite si, da so dokumentaristi na vaši strani! Mnogi so stopili v vaše vrste. Ne pozabite, da smo vsi na skupni poti, ki je zelo težka pot in ki je pot FILMA in RESNICE.

prevedel Toni Gomišček

Joris Ivens je pripravil ta tekst kot referat za lyonski posvet o »cinéma-vérité«, objavil pa ga je v *Les Lettres françaises*, 27. marca 1953. leta. Tekst izpčuje avtorjeve ustvarjalni credo, ki se v treh desetletjih od objave članka ni bistveno spremenil.

»Oddaljenemu opazovalcu«

Noël Burch
To the Distant Observer

Form and Meaning in the Japanese Cinema
 Scholar Press, London 1980

Japonska in njena kultura, zlasti pa književnost, gledališče in film niso več uganka za Evropo in Ameriko. V zadnjih nekaj letih so bile v različnih deželah objavljene študije, ki vsebujejo vrsto prenicljivih analiz in natančnih ugotovitev o Japonski in njeni kulturi. Razen tega pa imajo tujci, zahvaljujoč vsesplošnemu razvoju komunikacij, vse pogosteje priložnost spoznati izvirnost japonske umetnosti. Ta radovednost se seveda prenaša tudi na japonski film, ki celo danes nepoučenim ostaja delno nerazumljiv.

Vendar pa število knjig o japonskem filmu iz leta v leto narašča. Po knjigah Donaldal Ritchieja, Joanne Mellen in Aide Bock (največkrat zgodovinsko-estetskih priložnostnih, katerih vrednost niha tako po obsegu kot po kvaliteti) smo dobili tudi obsežno strukturalistično študijo francoskega teoretika Noëla Burcha, ki jo je v angleščino prevedela in priredila Annette Michelson. Takoj moramo pripomniti, da je ta dialektična analiza japonskega filma nastala kot plod Burchovega študijskega bivanja na Japonskem in dolgoletnega proučevanja japonske zgodovine, književnosti in posebnega »sistema znakov«, značilnega za razumevanje japonske umetnosti nasploh. Burch je v svoji študiji opravil tudi vrsto prednih analiz japonskega kabuki gledališča, katerega komunikacijski kodi so določili svojsko poetiko in koncepcijo japonskega filma kot sredstva čistega intuitivnega spoznanja. Eden najpogostejših ugovorov japonskim cineastom se nanaša na domnevno počasnost ritma v japonskih filmih. Vendar pa ta počasnost ustreza principu, ki je v japonski umetnosti zelo cenjen, principu mā: trenutek mirovanja med dvema giboma, premor med dvema udarcema v glasbi, tišina med dvema besedama, prostor med dvema črtama. Japonski umetnik s pomočjo principa mā poskuša izraziti nekaj, kar presega gib, besedo ali črto. Filmski umetniki poskušajo na enak način ohraniti daljše premore med plani, da bi na najboljši možni način označili tisto, česar ni mogoče natančno izraziti z zaporednim menjavanjem kadrov.

Po Burchovih trditvah iz tega izhaja, da pojem montaže v japonskem filmu nima istega konotativnega pomena kot v Evropi in Ameriki, kjer pomeni montaža povezovanje kadrov, kot montaža strojev pomeni povezovanje njihovih sestavnih delov. Iz tega logično izhaja, da tudi kadra kot osnovne filmske enote ne moremo razumeti s pomočjo linearne logike, značilne za evropski način mišljenja: kader se širi, oži in

spreminja obliko po potrebah in konceptualni zamisli režiserja.

Po uvodnem zgodovinsko-kulturološkem poglavju se Noël Burch posveti pomenu posameznih zgodovinskih etap v razvoju japonske kinematografije. Ze od leta 1920 se je japonska proizvodnja povzpela na več kot tristo filmov letno, kar pomeni, da je bila na ravni evropske ali ameriške proizvodnje. Ljubezen Japoncev do filma je tudi kasneje ostala prav tolikšna, kar Burch pojasnjuje s tem, da je vizualna komunikacija vedno igrala pomembno vlogo v japonski kulturi in da so Japonci nagnjeni k temu, da »mislijo« v podobah. V filmski komunikaciji se te podobe spreminijo v večpomenske simbole, prek katerih se prenašajo raznovrstna sporočila, ki delujejo na vse gledalčeve čute.

Francoski teoretik meni, da je že Eisenstein med svojim bivanjem na Japonskem in študijskim proučevanjem japonske umetnosti opazil »monistično« naravo japonskega kadra kot osnovne filmske enote, kot tudi bistveno posebnost japonskega filma, da svoja sporočila prenaša prek združevanja nasprotujočih si elementov v enotno celoto. Nazadnje se mu je treba zahvaliti tudi za opozorilo, da sta japonska tehnika filmske montaže in stroj kabuki gledališča tesno povezana, kot tudi za opozorilo, da japonsko slikarstvo vpliva na obravnavanje prostorsko-časovne kontinuitete v japonskem filmu. Po Burchovem mnenju japonsko slikarstvo dokazuje, da Japonce bolj zanima čas kot prostor. Bolj jih »vsrkava« čas, ki teče in pri tem spreminja obliko, tako kot voda, kot pa urejenost prostora: po njihovem med nasprotujočimi si elementi ni mehanične povezave, nasprotja izginjajo s časom ki ga je moči prikazati le z robnimi potezami, z molkom in ničem. Zaradi ultra-subjektivnega in kulturološkega pristopa Noëla Burcha z večjim razumevanjem sprejemamo njegove »heretične« trditve in revalorizirane sodbe o posameznih zgodovinskih etapah razvoja japonskega filma. Tako Burch na primer zatrjuje, da je resnična »zlata doba« japonskega filma v glavnem predvojnem obdobju, dvajseta in trideseta leta. Kar zadeva posamezne avtorje, francoski teoretik meni, da je Yasujiro Ozu svoje najboljše filme posnel med 1936 in 1942, medtem ko so njegove povojne stvaritve le blede akademski odsevi predvojnega obdobja. Najboljše Mizoguchijeve ali Naruzejeve stvaritve tudi izvirajo iz predvojnih let, medtem ko sta ponos japonskega povojnega filma nesporno Kurosawa in Oshima. Na koncu velja povedati, da je ameriško združenje filmskih kritikov proglasilo Burchovo študijo o japonskem filmu za »filmsko knjigo leta«.

Deklaracija neodvisnosti

Nihče pravzaprav ne ve, kaj je umetnost, vendar pa umetnost deluje na človeka. Danes živijo pesniki, ki pojejo v filmih, vendar pa je poprečen človek gluha za poezijo. Poprečen človek in kritiki so postali prevzetni in se lotevajo poezije kot svinje. Post in meditacija sta predpriprava za gledanje katerega izmed del Menkenove, Brakhagea, Breera, Angerja, Kubelke, Le Gricea, Framptona... Pesniki in stari mojstri vedo, o čem govorim.

Filmariji danes niso pionirji tehnike, temveč pionirji misli, svetlobe in sence ter oblike. V interesu modernega filma je, da gledalec gleda in vidi.

Film je že postal konica meča novega načina percepcije sveta in nove estetike.

Imena, ki so jih doslej lepili na različne tendence v filmski zgodovini so bila najpogosteje vezana na pojmovanja, ki so se lotevala filma z različnih stališč. Imena so se spreminjala, kot so se spreminjala stališča, s katerimi so se lotevali filmov.

Tako, na primer, imena, kot so *underground film*, *neodvisni film*, *nekomercialni film*, poudarjajo družbeno-ekonomsko pozicijo omenjenih tendenc, nazivi *avantgardni film*, *alternativni film* in *osebni film* poudarjajo kulturalno vlogo takih filmov, medtem ko imena *eksperimentalni film*, *strukturalni film*, *antiluzionistični film*, *nenarativni film* in podobna poudarjajo strukturalno in estetično vlogo.

Vsa ta imena združuje metodološko prizadevanje po skupnem splošnem poimenovanju, ki bi zajelo vse filme in filmska gibanja, za katera je čutiti, da sodijo v isto oznako. Ob tem je čutiti močno predvidevanje, da bo ime označilo skupne značilnosti vseh takih filmov. Vsako tako iskanje pa kmalu zaide v slepo ulico, saj je raznoličnost filmov prevelika – in to na vseh planih: tako na zgodovinsko-kulturalnem kot na strukturalno-estetičnem, če sploh ne omenjam raznoličnosti na ekonomsko-proizvodnem planu.

Film je pomen tega sveta. Deklariranje tega »je« je njegova edina komunikacija in sporočilo. Pomembni so samo tisti filmi, katerih umetnost preprečuje, da bi jih zlorabili kot umetniška dela.

S tega zornega kota smo sodelavci Ekрана izbrali nekatere tekste filmskih avtorjev, ki jih bomo objavili s skupnim imenovalcem »Deklaracija neodvisnosti«.

Slobodan Valentinčič

Film je . . .

Stephen Dwoskin

Ko je mlad filmski ustvarjalec pripovedoval, kako je začel delati filme, je pojasnil, da se je sprva povsem posvetil skulpturalnim temam, tako v slikarstvu kot v kiparstvu, oziroma »izdelovanju objektov«, kot je sam rekel. Na koncu je kot osnovni material začel uporabljati linolej. Položil ga je na tla in vanj začel izrezovati različne oblike. Potem se mu je vedno pogosteje dogajalo, da ni bil več prepričan, ali so njegov »objekt« oblike, ki jih je izrezal, ali pa luknje v linoleju. Prav zaradi te zadrege se je začel ozirati naokrog po sobi, pogledal je skozi okno pa potem spet v svoje »delo«, vendar pa je vedno več časa posvečal gledanju skozi okno. Med opazovanjem različnih realnosti sveta »znotraj« in »zunaj« je začel razmišljati o možnostih, ki jih nudi film. Prehod med »zunaj« in »znotraj« ter gibanje med obema je prav gotovo uredničkivo s filmom? Prvotno intuicijo mu je potrdil ogled filma *Wavelength* Michaela Snowa, v katerem gre za gibanje skozi notranji prostor proti zunanjemu prostoru. Bolj kot vse drugo ga je prav ta film opogumil, da je na filmu začel iskati tisto, kar ga je najbolj zanimalo.

To osnovno stališče do filma izhaja iz preproste in neposredne akcije (percepcije) gibanja od točke do točke. Film je v prvi vrsti niz posamičnih slik, ki se ponavljajo v neprestanem pretoku. Tudi tako imenovano statično sliko, projicirano v nekem časovnem segmentu, si možganske celice ponavljajo, razbijajo in preobražajo. Ponovno povezovanje razbitih delcev slike ali več različnih slik ustvarja gibanje. Tudi na videz povsem nasprotujoče si slike je mogoče povezovati prek njihovega posebnega stika v okviru enega filma. Umetnik izbira sliko ali slike iz osebnega sveta in iz svojega zornega kota. Njegovo osebno gledanje postane med prikazom naše osebno gledanje; doživetje umetnikove vizije se v obliki, v kateri se nam predstavlja, povezuje z našimi osebnimi vizualnimi procesi, postaja del naše izkušnje. Tako se učimo. »Od drugih se moramo učiti videti,« je rekel Stanley Burnshaw, ko je citiral J. Z. Younga.

Možgani niso preprost registracijski sistem. Večina našega početja poteka ob podmeni, da nas čutni organi oskrbujejo z natančnimi registracijami, ki so neodvisne od nas. Vedno bolj pa začnemo dojemati, da je velik del tega prepričanja slepilo in da se moramo učiti videti svet, kot ga vidimo zdaj. Percepcije več ne pojmujejo kot pasivnega odnosa med tistim, ki gleda, in tistim, kar gleda. Ta proces že v tolikšni meri vključuje dejavnost tistega, ki gleda,

da elementi, ki so povsem izven predmeta in dogajanja pred njim, vplivajo, včasih pa celo določajo, kaj bo videl.

Pogosto si človek zelo težko dovoli, da bi ta proces odkrivanja in doživljanja potekal spontano. Na znanstvenem, psihološkem ali filozofskem nivoju poznamo vrsto razlag tega pojava. Zame pa pomeni ta problem zgolj potrebo, da bi se izognil vsem vnaprej ustvarjenim predstavam o tem, kaj bi nekaj moralo biti. Marsikdo bo postal pasiven, če ne bo vedel, kam gre, ali kaj lahko pričakuje. Vsakršno akcijo pogojuje z rezultatom, v prepričanju, da ve, kakšen bo ta rezultat. V vsak postopek, ki je pred njim, projicira rezultate kot že doživeto dejstvo in tako živi v prepričanju, da ve, kam gre. Tveganje, neuspeh in zadrega zaradi zmote so tako na videz odstranjeni. Vendar pa so njegovi rezultati goli odmev preteklosti. Živi s predsodki, da morajo biti določeni predmeti predstavljeni z določeno sliko. Tudi to postaja projekcija privzeta ali naučenega simbola, ne pa nujno doživete izkušnje. Nedvomno je tako lažje živeti, saj se je s tem moči izogniti spremembi in novemu prilagajanju, zadregi in naporu. Poleg tega pa to omogoča kontrolo, določenost; veste, kje ste, in veste, kdo ste – vsaj mislite si, da veste, in to verjetno zato, ker ste dovolj statični, da vidite svojo celo zaustavljeno sličico.



Stephen Dwoskin med snemanjem

Družbeno in religiozno pogojevanje ne-prestano zmanjšuje doživetje, ker vam govori, kaj stvari so ali kaj bi morale biti. To zožuje in omejuje doživetje in ločuje dele življenja v majhne totalnosti, ločilo je um, telo in dušo, postopoma pa je vsak individualni fiziološki sistem zreduciralo na nekoliko reakcij, ki posamezniku omogočajo, da se sooča z dražljaji. Če je število referencialnih točk omejeno, lahko sprejmemo samo nekoliko dražljajev. Ob velikem številu dražljajev ali dražljajev, ki so na videz tuji katerikoli referenci za reakcijo, ki jih je človek razvil, nastajata neskladje in zmeda. V želji, da bi vzpostavili skladnost, nekateri preprosto zaspijo, drugim postane dolgčas, tretji odhajajo, četrti pa izražajo ostro negodovanje ali molčijo kot grob. Nekateri ljudje pri gledanju novih filmov z novo ikonografijo zato le-tej povsem odrekajo pravico do obstoja, jo etiketirajo za zgrešeno, slabo ali zlonamerno. Ko naraste število referencialnih točk, se z večjo odprtostjo za proces doživljanja poveča tudi sposobnost za soočanje z vedno večjim številom dražljajev. Vsakdo drugače reagira na isto stvar, ima drugačne izkušnje, se uči drugih stvari in gre v drugi smeri.

Opojnost odkrivanja in doživljanja nečesa novega je zame največja oblika individualne svobode. Bil sem na mnogih filmskih predstavah, ki so jih ljudje zapuščali že po nekaj minutah, kjer so ljudje zasmehovali in uničevali delo, in vendar sem na istih predstavah videl ljudi, ki so jokali, ker jih je pretresla poetičnost doživetja. Doživetja pa so različna: pri nekaterih filmih se trga mrežnica, drugi ponujajo ritmična občutja, tretji so herojski podvigi, ali pa se razpletajo kot potovanja v notranje vizije.

Prevedel: S. V.

Stephen Dwoskin (1939, ZDA)

je eden vodilnih britanskih neodvisnih filmarjev, ki od leta 1964 dela v Londonu. V antologije drugačnega filma se je vpisal s svojim osebnim kreativnim prijemom, ki so mu outsiderji prilepili etiketo underground.

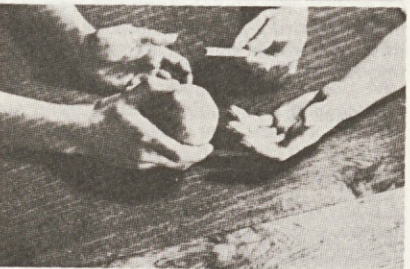
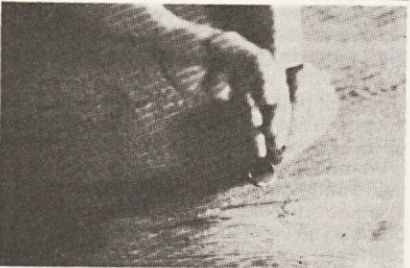
Doslej je posnel več kot trideset filmov, med katerimi so najbolj znani *Alone*, *Trixi*, *Times For*, *Moment*, *Dyn Amo*, *Central Bazaar* in *Silent City*. V sedemdesetih letih se je uveljavil tudi na področju filmske publicistike.

V knjigi *Film is* (1975) je s peresom poznalvalca iz prve frontne črte predstavil za-hodno neodvisno filmsko produkcijo.

Odlomek iz te knjige objavljamo v pričujoči številki.

Video umetnost v Franciji 1974–1982

Ješa Denegri



la Roquette, ženski zapor, skupina avtorjev: Martine Aballea, Judy Blum, Nicole Croiset, Mimi, Nil Yalter

Dve projekciji video stvaritev francoskih avtorjev (ena je zajemala izbor trakov iz obdobja 1974-80, druga, povsem nova, pa iz obdobja 1980-82) sta bili v našem današnjem pomanjkanju informacij o evropskih dogajanjih primerna priložnost za razmislek o položaju video-arta v trenutnem stadiju postopnega upadanja aktualnosti tega področja izražanja. Danes je namreč povsem očitno, da je minilo obdobje »neofitizma prvih projekcij« (kot pravi G. Dorfles) oziroma da je minilo »herojsko obdobje zgodovinskih modelov, kakršna sta Gerry Schum in Art/Tapes 22« (kot trdi M. G. Biccocchi), video pa je iz območja medijskih postopkov protagonistov nove umetnosti s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let presel v območje, s katerim se ukvarjajo avtorji-specialisti prav za to izrazno tehniko. Zato se zastavlja tole vprašanje: kaj se je s tem prehodom zgodilo v naravi govornice in v statusu video-arta in, natančneje, kako se ta prehod kaže v delu francoskih avtorjev, predstavljenih na projekcijah v Moderni galeriji in Studentskem kulturnem centru v Ljubljani ter v beograjskem Studentskem kulturnem centru.

Ceprav nam je iz razumljivih razlogov težko preveriti, koliko ta izbor francoskih avtorjev docela ustreza in realno predstavlja umetniško video-produkcijo njihovega okolja, je vseeno mogoče predpostaviti, da so bile v zadnjih letih usmeritve videoarta v Franciji na neki način usklajene s splošnimi tokovi v tem mediju. Skratka, video danes nikjer več – in s tem tudi v Franciji – ni domena, ki bi jo zagovarjali predvsem krogi umetniške (neo)avantgarde, kot se je to dogajalo konec šestdesetih let, ko so nastajali prototipi zgodnjega video-arta; nasprotno, video je že več let področje, na katerem se uveljavljajo številni posamezniki, ki se z njim ukvarjajo z geslom »kreativne uporabe tehnologije« v nekem času, v katerem ni več mogoče nastopati z razglašanjem ideologije macluhanizma, ampak je treba najprej jasno videti, kaj vsakdo, kdor se ukvarja z videom, rešuje kot avtor, v ničemer privilegirani v razmerju do avtorjev, ki so ostali naklonjeni drugim, menda bolj klasičnim izraznim sredstvom.

Francoski avtorji, katerih trakovi so bili prikazani na omenjenih projekcijah, obravnavajo video na dva temeljna načina: eni v videu odkrivajo možnost, da prek dokumentarnosti slike predstavijo scenarij, ki ima v podtekstu antropološka ali sociološka

ka pomenjenja, drugi pa v videu odkrivajo možnost za ustvarjanje slike z lastnostmi »tehnološkega kolaža« ali »tehnološkega vzorca«, prek katerih raziskujejo razpon značilnosti samega medija. Primer prvega pristopa je trak *La Roquette, prison de femmes* (La Roquette, ženski zapor), delo skupine petih avtorjev, ali pa trak *De l'exotisme en tant que banalité* (O eksotizmu kot banalnosti) Paula-Armanda Getta, medtem ko bi drugi usmeritvi pripadali trakovi *Memory* Dominique Belloir ali serija *Trompe l'oeil, L'eclipse* (Mrk) in *Horizontales couleur* (Barvne horizontale) Roberta Cohena, če tu omenimo zgolj tiste, ki jih lahko obravnavamo kot čiste tipe medijskih pristopov. Oziroma, po konceptijskih modelih, opraviti imamo z avtorskiimi stališči, ki jih J. P. Simon pojmuje kot nasprotje dokument-fikcija (ali dokumentarno-fiktivno) v obravnavi video medija: v prvem primeru je slika najdena v realnosti in ugrabljena iz nje z namenom, izraziti neko subjektivno videnje ali mišljenje sveta, v drugem primeru je slika ponovno (umetno, torej po čisto tehnološki poti) narejena, da bi bila z njo prikazana neka povsem avtonomna, vizualna in gibljiva medijska artikulacija.

Vendar pa videoart ne glede na jezikovne in tehnične posebnosti že od srede sedemdesetih let doživlja določeno krizo recepcije: ker se ne more vključiti v veliko televizijsko mrežo, se zadržuje v projekcijah v galerijskih prostorih in s tem postaja – kar se takoj pokaže kot prvi paradoks videa – fenomen množičnih medijev s povsem omejenim področjem delovanja. Seveda avtorji, ki so se ukvarjali z videom, niso zlahka privolili v to izolacijo in v zadnjem času je opazna vrsta prizadevanj, da se temu sredstvu dodajo nove spodbude: morda je pretirano trditi, da je ta medij znova v ekspanziji, zagotovo pa je v fazi regeneracije, kar mu danes zagotavlja prisotnost v svetu sodobne umetniške prakse. Video torej s kulminacijo modernizma ni izginil, svoje možnosti ima tudi v obdobju postmodernizma, s tem da v spremenjenih okoliščinah opuša svoj nekdanji položaj scientificnega optimizma in pristaja na hibride, ekscentričnosti in deviacije, značilne za umetniške pojave zgodnjih osemdesetih let.

Kaže, da ima take lastnosti predstava video-teatra z naslovom *Les totologiques*, ki sta jo v sklopu prireditve, posvečene francoski video umetnosti, izvedla Michel Jaffrenou in Patrick Bousquet v Cankarjevem domu v Ljubljani in v SKC v Beogradu. Avtorja namreč nastopata pred občinstvom v taki vrsti predstave, za katero je bilo pravilno ugotovljeno, da ima značilnosti vaudevillia, pri čemer je za dogajanje predstave bistveno, da hkrati z nastopanjem akterjev potekajo programi na dveh monitorjih, kar skupaj oblikuje celoto zamisli tega dela. Z vzorednim potekom dveh dogajanj – enega, ki poteka v živo, in drugega, ki se prikazuje na monitorjih – je izzvano nasprotje, med realnostjo in fikcijo, med tem »zdaj« in tistim, kar je bilo, ko so bili dogodki, prikazani na ekranu, posneti. In prav na teh kontrapunktih temelji osnovni učinek celotne akcije. Res ni mogoče reči, da so vsi elementi tega scenarija enako lucidni ali vsaj enako duhoviti, vendar pa so vseeno pripomogli k temu, da je bilo dogajanje z videom in na videu spremljano z zanimanjem, celo z žarom, kakršnega sicer primanjkuje pogosto premalo komunikativnim projekcijam video-arta. Za vse, kar sodi v območje vizualnih umetnosti, je pomembna gledljivost in prav to je bila bistvena odlika tega dogajanja.



Enajsti kino

Zadnja leta smo priča neverjetnega razmaha dejavnosti dveh društev: Škuc in Forum. Neverjetnega zato, ker ne gre za profesionalne ustanove, ki plačujejo delavce, da organizirajo take reči, ker tudi nimata ustreznih prostorskih možnosti (Škuc v hladni stari Ljubljani, Forum tako rekoč v podzemlju), in ker delujeta zares na podlagi svobodne menjave dela – njen program dokaj brezkompromisno realizira interese ljudi, ki se v njej združujejo.

Zaradi tega pa seveda tudi njune težave niso majhne. Ena izmed njih je srečevanje centralističnih težav v kulturi, ki jih osnutek novega Zakona o kulturnoumetniških dejavnostih in o posredovanju kulturnih vrednot poskuša naravnost legalizirati. Centralistične težave v kulturi: ta ostra formulacija naj opozori na to, da kulture ni mogoče oblikovati z zakonom, marveč bi moral demokratični zakon slediti dejanskim interesom, tj. temu, kar se že v praksi realizira kot interes širše javnosti.

Če je na primer alternativa: ali gledam film brez slovenskega prevoda ali pa ga sploh ne gledam, se bom v vsakem trenutku odločil za prvo.

In da so Škucove in Forumove prireditve realizacija interesov širše javnosti, dokazuje obisk prireditve.

Pred očmi imam kajpak filmske predstave, ki jih organizirata obe društvi, Škuc na platnu in Forum na videu. Kritike, ki sledijo, so – kakršnekoli so že – posledica tega, da smo te filme (in še nekatere druge, ki žal niso obdelani, kakor npr. *The Great Rock and Roll Swindle*) lahko videli; to se ne bi zgodilo, če bi čakali na profesionalne ustanove s tega področja.

Bogdan Lešnik

Opomba uredništva

V rubriki **kritika** predstavljamo še dva filma iz sporeda Škuc – Jubilej in Radio On.

Lov na mamuta

od 21. do 25. marca 1983

Kljub nekaterim spodrslijem tehnično-organizacijske narave, kar je za ŠKUC-eve podvige že obvezujoč standard, je prireditve prilabila nase kar lepo število obiskovalcev, enkrat več, drugič manj, v povprečju pa je bil prostor skoraj vedno napolnjen. Sam naslov petdnevnega projekta »Lov na mamuta« je asociiral in zakrival vsaj dvoje:

1. lovil se je narativni-komercialni film in jasno tudi nikoli ulovil, ker je segment filmov, prikazan v teh petih dneh, povsem drugega registra in vsaj v inovativnem smislu nekaj korakov pred njim;
2. lovila se je identiteta prikazanega in ta poskus je prav tako ostal le poskus.

Ce etikete, kot so npr.: alternativni film, avantgardni film ali pa eksperimentalni film, že zaznamujejo tisti drugi register, omenjen zgoraj, in če je s tem zadovoljeno osnovnemu namenu lova kot samodeklaracije, pa ni popolnoma samoumevno, da tudi adekvatno odgovarjajo prikazanemu.

Že nekajkrat z različnih koncev sprožena vprašanja, kaj te nalepnice pomenijo in kaj zakrivajo, so po tednu lova na mamuta ostala brez pravih odgovorov. Kaj naivno bi bilo vse skupaj strpati v vreče jugoslovanske alternative, še manj sodobne alternative. Kljub petdnevni razkazovanju po dvakrat ali celo trikrat na dan je jasno, da lov ni zajel in preprosto ni mogel zajeti vseh »drugčnosti«, zraslih v okvirih naše filmske scene. Zajet je bil le del teh dejavnosti, kakšen pa je bil ta del, je kaj težko reči v trenutku, ko ne poznamo celote teh drugčnosti.

Nekaj je nespodbitno: lova se je v celoti udeležila le kompletna zasedba OM produkcije, ostali povabljeni pa so se kot gostje poskušali vezati na ta obsežni opus in lovu dajali prepotrebni kolorit večznčnosti.

V opisu vsakega dne posebej bomo nenaumno spregledali ravno glavnino udeležencev lova, pa ne zato, ker bi bila v lovu neuspešna ali neizvedena, ampak zato, ker je na neki način glavnina vedno vidna v prvem planu, kolorit pa zakrit, in je zdaj trenutek, da ga postavimo v ospredje. Gre pa še za en povsem fiziološki moment: avtor zapisa preprosto ni bil sposoben buljiti v platno vsak dan po pet ur ali še več. Le v ponedeljek in petek je spremljal projekcije rdečinitne OM produkcije, to pa se mu zdi premalo, da bi lahko celostno in brez špekulacij ocenil ali zaznal delež njihovega doneska v času lova. Gotovo ni bil majhen, saj se je v vseh dneh in prvi pro-

jekciji odvrtelo približno 30 različnih del, posnetih največ na super 8, nekaj na normalki in 16-ki. Ob dejstvu, da bo ta komplet mogoče videti ob kakšni drugi priložnosti brez gostov, se lahko lotimo prav njih.

Prvi dan, to je v ponedeljek, je s svojim programom gostoval osiješki avtor IVAN FAKTOR s tremi svetovnimi in eno ljubljansko premiero. Tako je pisalo v priloženem programu »Lova«, zakaj dejansko je recenzent njegov »nastop« v ŠKUC-u iz objektivnih razlogov »preškrpal« in se prijavil na veliki lov v torek.



V torek sta se predstavila dva gosta, IVAN OBRENOV in JOVAN JOVANOVIĆ. Obrenov prihaja iz Novega Sada, sodeloval je na nekaterih festivalih amaterskih in alternativnih filmov in spada v mlajšo gardo te vrste avtorjev. Videli smo štiri filme, vse posnete na 16 mm trak: *A Movie '68*, *Dodiri, Gledaj, da ti seme ostane čisto* in *Izmedu crvenog i belog*. Zadnji in prvi sta posneta s statično kamero. V *A Movie '68* v zadnji tretjini s pomočjo zooma iz bele poskve vidimo celoto, to je kuhanje prekipevajočega mleka in nato poplesavanje mleka po razgreti ploči, kar nekako ustreza nakazani ideji v naslovu: mlečnost generacije '68, s katero se Obrenov z distance identificira, saj sam pravi, da ji še vedno pripada. *Izmedu crvenog i belog* nadaljuje »andy-warholovsko« tradicijo ufilmanja nekega akta – v tem primeru prehranjevanja z jagodami, s tem, da drugo polovico »nadgradi« z množico zamikov. *Gledaj da ti seme ostane čisto* deluje najbolj šokantno: prek velikih planov različnih delov ženskega telesa, ki si lakira nohte, nas pripelje do celostne podobe ženskega akta. Sedi na prozorni posodi, v katero izloči nekaj tekočine, le ta pa je polna gomazečih deževnikov.

Obrenov pojmuje filme kot del sebe in izven njega nimajo nobene vrednosti. Od tu tudi občutljivost pred avditorijem, za katerega trdi, da nima kompetenc soditi njegovim filmom. In v trenutku, ko se začne pre-

dajati nirvanističnim poskusom, da bi definirali svoje projekte, ga ta »bezobrazna« gomila spodi z odras.

Beograjski avtor JOVAN JOVANOVIĆ se je predstavil s tremi črno-belimi filmi; *Revolucija koja teče* z R v krožcu registrira na dokumentarističen način z vmesnimi telopi nekaterih besed ali stavkov sestane vaše celice zveze borcev. Kritika izrodelega socializma bi bila preohlapna oznaka za Jovanovičeve preokupacije v tem filmu, bolje bi bilo temu reči »dokument«, ki ga vladajoča ideologija ne zajame in preparira. *Izrazito ja* je že pravi narativni film; za njegovo analizo bi potrebovali kar dosti časa, preseneča pa podobnost s temo Scorcesejevega *Taksista*. Razlika je le ta, da je bil ta film narejen 6 let pred *Taksistom*; takrat so ga napadali z mnogih strani, češ da je brutalen in nehuman izdelek. *Kolt 15 Gap* je brez dvoma njegov kulturni film, s katerim je še bolj dreznil v oporunistično leglo povojne kulture. Gre za upodobitev življenjske poti socialistično marksistične variante Bukowskega, srbskega kovinostrugarja STANOJA CEBIČA, ki se je trideset let skliceval na marksizem in komunizem in iskal svojo pravico, pa pri tem zamenjal 15 tovarn, nekaj držav, živel od odpadkov in iskal prenočišča na vseh možnih krajih. Cebič igra samega sebe, komentira svoja dejanja in nakazuje konkretno rešitve, ki velikokrat mejijo z anarhizmom. Posrečilo se mu je celo izdati

knjigo *Kako sam postao vo*, po kateri bo Jovanovič začel snemati celovečerni film. Glavna vloga pripada Cebiču, ki se je v tokrek pojavil v SKUC-u, prodajal knjige in pripovedoval nekaj detajlov iz svojega »boja«, katerega še ni konec.

Kot je jasna Cebičeva ideja o kumunizmu, tako je jasna Jovanovičeva ideja o alternativnem filmu pri nas. Naša kultura je po njegovem mnenju strogo malomeščansko-elitistična, zato je alternativni film predvsem nasprotovanje malomeščanski estetiki, to je, estetiki brezživljenjske forme in hladnega nabuhlega esteticizma. Paradokсно je prav to, da tisto, kar bi morala naša kultura nositi kot integralen del sebe, sodi k nekemu drugemu redu, to je redu, alternativnega filma. Zavzemanje za prevlado živega, avtorskega filma nad mrtvim elitizmom, poleg bistvenih premikov v institucionalnih okvirih organiziranja naše kulture zahteva vsaj še eno: to je prevrednotenje filmsko-umetniških kategorij in kriterijev.

V sredo je bil gost lova beograjski raziskovalec filmskega medija LJUBOMIR ŠIMUNIC. Predstavil je naslednjih 5 filmov: *Pression, Gerdy, The naughty Witch, Summer dreams, Sta Slavica očakuje u životu in Dodži da ostarimo zajedno*. Za podrobnejšo analizo njegovih filmov, v povprečju dolgih okoli pol ure, bi potrebovali veliko prostora in časa, zato ostanimo le pri najpomembnejših komponentah, ki so prepoznavne v vseh filmih in najbolj značilne: dvojna ali pa trojna ekspozicija, množica registracij, ki se ravna po ritmu glasbene spremljave, poseganje v material z različnimi hitrostmi, voyerizem – npr. v *Summer dreams*, in drznost, s katero vključuje pornografijo, včasih gre že kar za cele odlomke iz industrijsko naštančanih *hardcore* film.

TOMISLAV GOTOVAC iz Zagreba je bil v četrtek ponovno gost SKUC-a s skoraj identičnim programom kot maja 1982. Njegovi filmi so že del zgodovine jugoslovanske alternative; prav v tem kontekstu je treba spremljati delo Tomislava Gotovca. Po njegovem mnenju je vsak film, tudi narativni, svojevrsten dokumentarec o nastajanju filma. Je dokument o igri, pirotehniki, scenografiji, šminki itn., sam filmski jezik pa ni avtonomen, ampak povzet od drugih umetnosti. Osnova filmskega medija je registracija in vsi njegovi projekti niso alternativa igranemu filmu, temveč prečiščen odnos, ki odpravlja propagandno manipulacijo z odpravljanjem »sporočilnosti«. Le-ta »nadgrajuje« samo registracijo, ki je že sama po sebi dovolj kompleksna celota, da lahko samostojno stoji na filmskem traku – npr.: snemanje proge iz premikajočega vlaka, v *Pravcu* registracija iz tramvaja, v *Glenn Miller* obkrožanje športnega igrišča itn. Pomembno vlogo igra tudi glasbena spremljava kot samostojna struktura, ki ni nujno le dekoracija ali pa približna ilustracija filmskega zapisa.

Zadnji dan »lova na mamuta« so se na udeležencih pojavili že znaki utrujenosti, a program je bil navkljub temu še bolj natrpan. Popoldan projekcija video trakov Ivana Faktora in Ladislava Galeta, sodelovane skupine SRP kot *Mamut orchestre* pri zadnji projekciji OM produkcije in za konec še zadnji gost, Zagrebčan Ivan Ladislav Galeta. Ukvarja se predvsem z eksperimenti pri samem aktu projekcije. *Dva vremena u jednom prostoru* temelji na kratkem igranem filmu Nikole Stojanoviča *V kuhinji*, ki je posnet s statično kamero. Galeta ta trak najprej spusti skoz prvi projektor in potem še skoz drugega na isto projekcijsko ploskev, rezultat pa je, film vidimo tako dvakrat v istem času, dogodek/premik se ponovi, dve sliki se mešata in na trenutke

vpodstavljata prav zanimive kombinacije. Pri filmih *Lijeva-desno* in *Kut* projektor premika tako kot kamero, s čimer je osnovni namen/učinek podvojen. Videli smo še zapis skrite kamere *Sjećanje: 2001, Odiseja u svemiru* in didaktično-formalno precizen film 1–14. S tem pa je bilo lova konec.

In kako skleniti tale zapis? Že na samem začetku smo poskušali »lovu na mamuta« pritisniti ustrezno nalepko, a brez uspeha. To pač ni bil festival eksperimentalnih filmov ali pa alternativno srečanje filmskih raziskovalcev drugega filma pri nas. V prvi vrsti je bila to retrospektiva *OM produkcije* z markantnimi gosti, ki oblikujejo nekakšno okostje in temeljne nastavek za še večji razmah te vrste uporabe filmskega medija, kjer ni nobenih tabujev ali pa tehničnih ovir.

Če je kakšen skupen imenovalac eksperimentalnih in alternativnih filmov, je to prav gotovo *drznost*, s katero se avtorji lotevajo vseh faz pri nastajanju filma; od izbire materiala, zapisa na filmski trak, laboratorijskega obdelovanja do posegov v projekcijo.

Glede na prevladujoče težnje v etablirani filmski produkciji, ki je po Jovanovičevih besedah skoraj v celoti malomeščansko napihnjena s prekipevajočim esteticizmom, mora biti te vrste film brezkompromisen in še bolj drzen, če se noče kar lepo priključiti glavnemu toku in utopiti v vodah lepote, vsečnosti in oportunitizma. Tu pa je zaenkrat navezav z lovom na mamuta konec.

Leon Magdalenc

Lothar Lambert

od 11. do 16. aprila 1983

S tednom »Lova na mamuta« in tednom filmov Lotharja Lamberta ter še nekaj nazaj s ciklusom nemških režiserk je SKUC, vsaj kar zadeva prikazovanja inovativnih in drugačnih filmskih produktov, postal najzanimivejše filmske prizorišče v Ljubljani. Pri prikazu šestih filmov iz opusa zahodnonemškega režiserja Lotharja Lamberta smo se namreč srečali z enim najpomembnejših ustvarjalcev berlinskega »underground movie«.

Tudi tokrat ni šlo brez projekcijskih tehničnih težav, ki nosijo v bizarnih SKUCovih prostorih s seboj vedno solzo šarma, pa naj gre za zamenjavo filmske role, pretrgan trak, za glas, ki ga ni, nemogoč sinhron prevod ali celo za to, da prevoda ni, netočnost začetkov ali kaj podobnega. Pa pustimo vzroke teh nevednosti zaenkrat pri miru.

Kratka bibliografija Lotharja Lamberta je približno takale: rojen leta 1944, v Berlinu študiral medije in postal novinar pri časopisu Segeberger Zeitung. Potem dobil mesto urednika v časopisu Derx Abend, kasneje pa se je prekalificiral v svobodnega novinarja za "1m in televizijo. V letu 1971 je posnel prvi in edini kratek film skupaj z Wolframom Zobusom



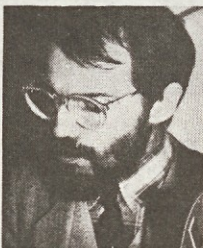
Slobodan Valentinčić



Ivan Faktor



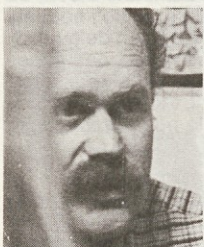
Ivan Obrenov



Ljubomir Šimunović



Jovan Jovanović



Ivan Ladislav Galeta



Tomislav Gotovac

Kurzschluss. S tem je začel izdelavo lastnih neodvisnih filmov, kar pomeni: film je popoln avtorski produkt – v njegovih rokah je produkcija filma, režija, scenarij, kamera, ton in montaža. Vsega skupaj je posnel 9 dolgometražnih filmov po vrstnem redu: prvo obdobje zaznamuje delovanje skupaj z Wolframom Zobusom, s katerim posnameta 3 filme: *Ex und hopo* (1972), *Sein Kampf* (1973), *Berlin – Harlem* (1974). Drugo obdobje je čas popolne osamosvojitve pri izdelavi avtorskih filmov: *Faux pas de deux* (1976), *Nachtvorstellungen* (1977), *Now or Never* (1978), *Tiergarten* (1979), *Die Alpträumfrau* (1980) in *Fucking City* (1981). Slednji je bil lansko leto prikazan na berlinskem filmskem festivalu in dobil številne spodbudne kritike.

V Škucu smo videli dva iz prvega obdobja – *Sein Kampf* in *Berlin – Harlem* ter štiri iz drugega, to je zadnje štiri posnete filme: *Tiergarten*, *Now or Never*, *Die Alpträumfrau* in *Fucking City*.

Iz prikazanega ciklusa bomo poskušali izluščiti tiste elemente, ki vsaj v grobem vežejo filme med seboj in prek katerih prepoznamo nekakšno avtorsko stališče Lotharja Lamberta do filmskega medija kot partikularnega in do socialne skupnosti, v kateri se film realizira in na katero se tudi naslavlja. Da še malo zožimo prostor: iz prvega obdobja bomo povzeli le nekatera stališča, deklarirana v filmu *Sein Kampf*, iz drugega obdobja pa bomo v zadnjih treh filmih poiskali ponavljajoče se komponente, najbolj markantna mesta.

Sein Kampf – njegov boj – je, kot smo že omenili, skupno delo z Wolframom Zobusom, njegova posebnost v primerjavi z zadnjimi tremi filmi pa je v tem, da je osrednja vloga namenjena moškemu. Če bi ta film označili za političen film, bi kaj težko dokazali, kateri film to ni, a vendar povezanost dokumentarnih posnetkov vojaških vaj, vojaških razstav, demonstracij in pogrebne povorke policajev za umrlimi tovariši izpričujejo avtorjev odnos do konkretne zahodnonemške realnosti. Cel tok filma je nekakšen dokument politične socialne situacije, ki je pripeljala do nastanka plodnih tal za razvoj nemškega terorizma kot edine dejavne in vsaj na videz progresivne alternative. Predvsem gre za ujetost posameznika v to mrežo in iskanje izhoda. Najrazličnejša zborovanja, debatni krožki in demonstracije mu s svojo ritualnostjo in status quojem ne nudijo dejavnega posega v spremembo razmer. Ta nemožnost je podvojena še z drugo nemožnostjo, to je, z odpovedjo na seksualnem planu. Končni strel v neznanega politika je klic v sili, začetek še bolj represivnega in brezizhodnega sistema. Točke, ki vežejo zadnje njegove tri filme, so številne, najpomembnejše pa bi bile:

1. Prevladujoča tehnika je črno-bela (izjema je le *Tiergarten*), s čimer se še poudarja kontrastnost same filmane realnosti, ki je vezana na Berlin.

2. Osrednji problem filmov je neskladnost med željo in dejanskim. Npr. želja po urejeni in harmonični družini – v resnici totalen razpad družinske skupnosti, stalna želja po spolnih odnosih, ki dejansko vedno spodletijo, nikoli ne pride do njihove realizacije, vsa razvejana seksualna dejavnost teče v prazno, zgolj reproducira svojo formo, skoz katero se ne more vzpostaviti nobeno trajnejše razmerje, skratka: kljub obilici seksa, se dejansko nič ne zgodi. Vse, kar se zgodi, je le smrt žene snemalca amaterskih filmov na koncu *Fucking Cityja*, ki to samo še bolj podčrtuje. Potem želja biti uspešen – Lotharjevi junaki se stalno ogledujejo v ogledalu, igrajo druge

Ingrid Caven Peter Dinklage
Rainer Werner Fassbinder
Sybille Heisterkamp Heinz
Jochimsen Günther Kaufmann
Beate Kopp Dietmar Knaack
Evelyn Künneke T. Sa. Lo
Cullen Meiner Alexander
McDonald Brigitte Mira
Vera Müller Rainer Trachtenfeld
Hildegard Wensch und
Conrad Jennings als John

1 Berlin - Harlem

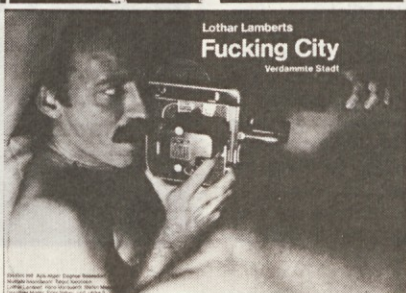
Film von und mit
Lothar Lambert



Co-Regie: Wolfram Zobus
Kamera: Raza Dabhi und
Sipj Norman Misk Jan



die alpträumfrau · film



vloge, norci sanjajo o *body built* tekmovanih... dejansko pa so vse njihove eksistence na robu propada, brezciljne in brezsmiselne.

3. Kljub narativni obliki so filmi brez tiste klasične dramaturgije, ki dosledno gradi zaplet in nato razplet, pri Lambertu lahko zaplet obenem funkcionira tudi kot razplet – npr. v *Tiergartnu* in *Fucking Cityju*. Če je Lambert obseden od množice registracij, pa nobena registracija osebe ni naključna ali pa je navzoča le toliko, kolikor je potrebno za jasnost zgodbe. Vsak subjekt je podvržen svojevrstni analizi objektivne kamere, osebe so zasledovane včasih do že prav neverjetnih podrobnosti, za gledalca, vzgojenega s komercialnimi jokavimi dramskimi zapleti, pa je to kajpada nepotrebno. Sledenje v podrobnosti, razgrajevanje osebe, križanje zgodb, njihove podvojitve in sama organizacija ter vezava kadrov se uvrščajo v register drugačne sintakse, to je v drugačno strukturiranost pomenskih enot.

4. Vloga in način obravnave «gasterbajterjev» v ZRN. V filmih kar mrgoli predvsem drugače obarvanih iskalcev dela; tretira jih na poseben način. Vse te esko-tike in s pozicij kapitala zdaj nepotrebne živali so mesto, kjer se družba – konkretno ZRN – prepozna, skoraj nujno so mesto resnične izjave – Berlin krsti za zafukano mesto temnopolti Afričan; to prav zaradi svojega specifičnega položaja v hierarhiji kapitalističnega sistema. Torej so tisto črno mesto, neprevodljiva točka resnice, ki uhaja vladajoči ideologiji in njenim aparatom.

Vzporedno s tem in predvsem zaradi te specifične pozicije pa so subjekti, ki lahko zadovoljijo spolno željo. V *Tiergartnu* in *Die Alpträumfrau* gre za »zadovoljitev« žensk, v *Fucking Cityju* pa za uspele homoseksualne odnose s Kurtom, katerega igra sam Lothar Lambert.

5. Okupiranost z marginalci zahodnonemške družbe, ki so približno na istem preseku kot gasterbajterji. *Tiergarten* zapisuje vse na enem mestu – v mestnem parku.

6. Uvoz pornografije kot integralnega dela filma na način parodije amaterskih in dobičkonosnih diletantskih pornografskih izdelkov – neposredno s pomočjo Rudi-gerjeve kamere v *Fucking Cityju*, posredno prek spominov glavne protagonistke filma *Die Alpträumfrau*, katerim nujno sledi masturbacija. Ta uvoz pa poleg parodije pornografskih filmov sočasno demontira meščansko kategorijo svobodnega seksa, ki je vedno svoboda hlapcev, ujetih v vladajoče kapitalske odnose.

Mirne duše lahko trdimo, da je Lothar Lambert avtor, ki s svojo originalnostjo in neposrednostjo prekaša marsikaterega že uveljavljenega režiserja tako imenovane novega nemškega filma, z neodvisno produkcijo filmov pa se izogiba vsakršnimkoli kompromisom.

Če smo na začetku dali priznanje ŠKUC-ovi filmski sekciji pri prikazovanju zanimivih izdelkov filmskega medija, ne moremo še mimo njihove lastne produkcije. V tednu Lotharja Lamberta smo lahko videli njihov najnovejši produkt, delo Mareta Kovačiča z naslovom *Casus Beli* – vojna napoved. Kratak film je izredno zanimiv zaradi odlične sinhronizacije slike in zvoka ter prehoda iz plastičnosti obraznih variacij na ploskovnost geometričnih črt. O tem pa kdaj drugič.

Leon Magdalenc

TV nadaljevanke

**Nadaljevankarstvo
»po sili razmer«**

Povsem logična, tvorna in pričakovna vsebinska enota tako rekoč dnevnega televizijskega programa je brez dvoma tudi njen filmski spored. Tokrat za spremembo ne bo govora o njegovi vsebini, kajti analiza le-te bi nam vzela preveč časa, a tudi prostora – prav tako vprašljiva pa bi bila tudi potencialna »uspešnost« samega pisanja.

Z vsakdanjo stvarnostjo udejanjanja televizijskega in v njegovem sklopu torej tudi filmskega programa kot takega pa je tako kot njegova vsebina pomembna tudi njegova vsebinovitost. Tu ne mislim toliko na kontinuiteto takih ali drugačnih ciklusov (na primer celovečernih filmskega sporeda, ki ga iz ljubljanskega televizijskega studija, ne takega, ne drugačnega že lep čas nesmo mogli spremljati, ker ga verjetno veliko razlogov, ki bi kakšnega takih ciklov lahko dostojno opravičili in s tem potrdili televizijski filmski spored, ki je v tem trenutku očitno vse preveč prepuščen naključjem.

Obstaja seveda tudi druga kontinuiteta, ki pa žal večkrat zastaja ali je umetno pretirana, kar filmskemu sporedu prej škoduje kakor koristi. Taka dejanja programske realizacije pa so obenem tudi vsebinsko in estetsko vprašljiv poseg v samo umetniško izpoved posamezne filmske celote, pa najsij gre za ekranizirano nadaljevanke ali pa kar za celovečerni film. Konkreten primer in deloma tudi povod za pričujoče razmišljanje je brez dvoma na ljubljanskem prvem televizijskem programu nedavno končana ameriška filmska serija oziroma ekranizacija Steinbeckove pripovedi *Vzhodno od raja*, ki smo ji preko malih ekranov lahko sledili skoraj dva meseca v, kot se spominjamo, kratkih tedenskih epizodah. Že na samem začetku te, sicer brez dvoma obrtni-ko dobro skrojene nanizanke, ki je v svoji realizacijski pedantnosti neverjetno zbrano sledila literarni predlogi – to je danes že kar redkost – nas je ljubljansko, filmsko-nanizankarsko uredništvo blagohotno opozorilo, da bomo zaradi »izjemnih« dolžin dveh ali treh delov, kolikor jih je menda ta ekranizacija ob odkupu sicer imela, videli lahko še enkrat toliko in še malo na novo sesekljane serije. S tem posegom sta bili za televizije rešeni najmanj dve vpra-

šanji: v prvi vrsti je nadaljevanke res postala pravi mali maraton in je kot taka za slaba dva meseca zapolnila temu namenjeni večerni (torkov) termin, po drugi strani pa so na televiziji najverjetneje menili, da nam kot odjemalcem televizijskega programa s tem delajo medvedno uslugo: gledanje tako scefrene televizijske ekranizacije nas ne bo utrudilo, njene vsebinske draži pa nas bodo vendarle vsak teden znova prikovale pred televizijski katejstnik.

Še veliko bolj katastrofalno se taki posegi zrcalijo v razpolavljanju daljših celovečernih filmov, kakršni so predvsem projekti sovjetske kinematografije. Spomnimo se samo prepolovitev *Andreja Rubljova* pred časom ali pa filmske pesnitve o Rasputinu, kjer je med predvajanjem prvaka in drugega dne pretekle natanko sedem dni. V omenjenih dveh primerih gre torej seveda za še veliko bolj akuten primer neustreznosti in neumestnosti umetnega ustvarjanja kontinuitete za vsako ceno (kdo ve po čigavem namigu – za gladalčev blagor), celo do te mere, da človek malo v nadaljevanjih kratko filmo noče več slediti, ker tega enostavno ne zmore. V tednu dni, da je povsem razumljivo in do neke mere tudi logično, intenzivnosti dojemanja vsebine preprosto ni mogoče ohraniti na istem nivoju, še posebej, če je film delan kot celota, ne pa kot dvo ali večdelni kulturno-umetniški pogrnjek.

Taki programski posegi tedaj resnično nimajo prav nobenega pomena, niti možnosti za uveljavitev, pa najsij gre za ekranizirano nanizanko, ki je, to je na tem mestu pač treba dodati, ne sestavlja niz skljedenih epizod, ali pa ko gre za film, ki mu »zaradi izjemne dolžine« v kinodvorani sicer lahko sledimo z največ desetminutnim premorom med obema deloma.

Take vrste kontinuitete, o kateri je bil govor, je sicer načelno lahko zelo ustrezna oblika prezentacije televizijskega filmskega programa, ki jo omogoča vsakdanja navzočnost televizije v danes že slehernem urbanem gospodinjstvu; praksa pa kaže drugače in prav zaradi tega, večkrat žal nespodbitnega dejstva, bi se z njo ne smeli igravati.

Boris Bogataj

pripreditve

**Dnevi
finskega filma**

Ljubljana, april 1983

Med skandinavskimi kinematografijami je zagotovo najbolj znana švedska. Ostale, na primer: norveška, danska, finska, so v njeni globoki senci. Ni naš namena ugotavljati vzroke, ki so pripeljali do tega stanja, prav je le, da ga zabeležimo.

Finska s petimi milijoni državlancev sodi med manjše države. Toda kdor bi mislil, da se bo to kazalo v samem filmskem življenju tega naroda, bi se motil.

V deželi redno deluje, 352 kino dvoran, celo nekaj več kot pred desetini leti. Po statistikah si vsah Finec ogleda dva filma letno. In finski režiserji posnamejo letno poprečno deset igranih celovečernih filmov. Domači filmi so zelo visoko na lestvici najbolj gledanih na Finskem.

To so grobi podatki, ki nam ne povedo dosti o sami strukturi originalnega filmskega repertoarja, o oblikah produkcije in podobnem.

Na Finskem poznajo kombinirano obliko financiranja lastne filmske produkcije. Polovico potrebni sredstev zagotovijo zasebni producenti – in avtor novega projekta, ki si je zagotovil prvo polovico, lahko konkurira za preostalo polovico pri državni ustanovi *Suomen Elekuvasäätiö* (Finska filmska fondacija). *Jorn Donner*, ki zadnja leta vodi to ustanovo, ugotavlja v svojem

uvodniku h katalogu Finnish Films 82: »v deželah, kakršna je na primer Francija, filmska produkcija ni ogrožena, kajti število na leto posnetih filmov zagotavlja dobro osnovo za filmsko obrtništvo«. Druga taka osnova je lahko 'denar' za financiranje filmskega projekta. Tretja pa je 'talent'. Pomanjkanje talentov opazimo v sicer številnih profesionalno dobro zastavljenih filmih.

V naši fondaciji se zavedamo, da so pred nami posebne naloge. Smo majhna dežela, kjer filmsko ustvarjanje ni nekaj samo po sebi umevnega, kjer bi zelo hitro lahko prišlo do finkinitivne ustvarjanja, ... če finska vlada ne bi poznala teh problemov in se ne bi zavedala, da mora finančno pomoč iz leta v leto povečevati. Ta pomoč ni velika, omogoča pa fondaciji, da veliko pomoga najbolj obetavnim projektom in režiserjem. Seveda pa tveganje zasebnih producentov še vedno ostaja veliko.«

Dober poznavalec finske kinematografije *Peter Cowie*, direktor nordijskega Filmskega direktvala, je finsko filmsko produkcijo označil takole: »Politika je glavna tema sodobnih filmov, vojna in mir sta še vedno v središču pozornosti. Če sem prištetjeemo še 'socialne razmere', smo omenili skorajda vse.«



Konec nekega obdobja, režija Jaaakko Pakkasvirta, 1981

Eden najbolj znanih in tudi cenjenih finskih filmov vseh časov je bil in ostaja *Tuntematon Soilas* (Neznani vojak) iz leta 1955. Zrežiral ga je Edvin Laine in se z njim pojavil tudi na canskem festivalu. V filmu je prikazal neomejeno voljo Fincev, da bi preživeli v času vojnih grozot. Temu filmu so se pridružili še številni, ki so obravnavali vojno in medvojni čas. Tak je na primer film *Pojat* (Fantje) iz leta 1962. V maniri sovjetskega vojnega filma ga je zrežiral *Mikko Niskanen*. Isti režiser je leta 1972 posnel *Kahdeksan surmanluotia* (Osem smrtnih strelcov). Filmska zgodba je postavljena v nedostopne kraje, kjer so bili prebivalci praskrčeni samo samim sebi v boju s sovražniki. Posebej zanimiv je film *Vartiointu kylä 1944* (Zastražena vas v letu 1944). Zrežiral ga je *Timo Linnasalo* leta 1979, v njem pa je prikazal nevzdržno stanje, ki je vladalo v neki okupirani finski vasi na meji s Sovjetsko zvezo.

Posebno mesto med vojnimi filmi zavzema dva, vključena tudi v naše »Finske filmske dni«. V mislih imam *Tulipää* (Zaznamovan) in pa *Pedon merkki* (Konec nekega obdobja). *Zaznamovan* posega v čas prve svetovne vojne, v čas revolucije, ki se je na Finskem končala z zmago »belih«. Prvi vtis, ki ga film pušča v gledalcih, spominja na biografski film, vendar je prav biografija Maiju Lassile sredstvo, s pomočjo katerega je režiser portretiral zgodovinska dejstva tistega časa.

Konec nekega obdobja se vojnege časa loteva z moralnega vidika in poskuša najti nekatere odgovore na večne dileme, ki jih vojna postavlja pred ljudi.

Skupina finskih avtorjev je svoja filmska iskanja usmerila v »odkrivanje družbene resnice in pravice«, kot trdi Peter Cowie.

Ob najpomembnejšem režiserju *Risti Jarvi* moramo omeniti vsaj še *Erkka Kivikoskija* in njegova filma *Kesyttömät veljekset* (Bratje) iz leta 1969 in *Laukaus tehtaalla* (Strel v tovarni) iz leta 1973.

V prvem kaže na nenehne boje med svobodno trgovino in kolektivizmom, v drugem pa poudarja nezadovoljstvo delavca z vsakdanjimi družbenimi razmerami.

Ko takole razmišljam o sodobni podobi finske kinematografije, ne more spregledati dveh spodbudnih potez, ki bi si jih želeli nejeti še kje.

Prvo od teh potez najdemo v nenehnem pristajanju na kulturno in umetniško identiteto naroda. Kaj to pomeni? Finski filmski avtorji iščejo izrazito aktualna teme in verjetno hote pozabljajo na nekakšno splošno univerzalnost. Zavedajo se geografskih in miselno-čustvenih meja, znotraj katerih naj bi v prvi vrsti segalo njihovo filmsko ustvarjanje. In vedo tudi, komu ga namenljajo.

Druga, enako pomembna lastnost, je zajeta v neodvisnosti od drugih svetovnih produkcij, recimo najbližje – švedske. Zelo malo ali skorajda nič ni sprenevedanja in spogledovanja s tujimi vplivi. Hollywoodska filmska mentaliteta ni samo geografsko na drugi strani zemeljske oble, ampak nima na Finskem prav nobenih pogojev za nastanek, vsaj v zdajšnji fazi filmskega ustvarjanja ne.

Skromnost in zazrtost vase, to sta glavni značilnosti finskega filma. In prav zaradi njih postaja zanimiv za ves svet. S tem pa so finski filmski ustvarjalci izpolnili tudi svojo nalogo.

Tone Frelih

odmevi

Blišč in beda kranjskega festivala

Bienalni mednarodni festival športnega in turističnega filma v Kranju (v dneih med 13. in 18. oktobrom 1982 je doživel 9. izvedbo) je edina zares mednarodno naravnana filmsko-tekmovalna manifestacija na Jugoslovanskih tleh. To pa seveda ne pomeni, da sodi v sam vrh filmsko-kinematografskih dogodkov, ki jih organiziramo. Ne le FEST in vsakoletni puljski festival jugoslovanskega igranega filma, tudi kratkometražni Beograd ter Niš in Vrnjačka Banja ter posamezni tedni ali retrospektive tujih nacionalnih kinematografij kranjsko prirediteljev vsebinsko in v manifestacijski razsežnosti presegajo.

Dosedanja podoba tega festivala je ostala v filmsko-kinematografskem smislu dokaj skromna. Vzpostavljeni soicer bili vsakokratni festivalski vzvodi, kot so organizacijska sestava, celotne prireditve, selektorji, tiskovna konferenca pred začetkom, mednarodna žirija, slavnostni začetek in slavnostni konec festivala s podelitvijo nagrad, pa niz drugih spremnih manifestacij, kot tudi še dodani povzetki festivalskega sporeda, največkrat v obliki »paketov« nagrajenih filmov po izteku festivalov v nekaterih drugih jugoslovanskih mestih ter sukcesivno prikazovanje dobršnega dela festivalskega sporeda po televiziji, kar vse pa celo v samem Kranju ni kdove kako odzivno, drugod po Sloveniji in Jugoslaviji ter v širšem mednarodnem filmskem ali športno-turističnem prostoru pa še celo ne.

Na povabilo k prijavi filmov za 9. mednarodni festival športnega in turističnega filma so se odzvali avtorji in producenti iz štiriindvajsetih držav s stodvajsetimi filmi.

Selekcijska komisija je za prikazovanje izbrala nekaj manj kot polovico prispelega »fonda«, in sicer 56 filmov, od teh: 9 jugoslovanskih, po 6 madžarskih in ameriških, po 5 kanadskih in češkoslovaških, po 4 poljske in sovjetske, 3 švedske, po 2 francoske, nizozemska, kitajska in kubanska ter po 1 belgijskega, italijanskega, grškega, švicarskega, angleškega in tajskega. Tako je bilo v festivalskem »uradnem« sporedu zastopanih 18 nacionalnih kinematografov, žal dobršen del samo s po enim ali dvema filmoma, kar ni niti reprezentativno

niti v zadostni meri ilustrativno, pa je zato v določenem smislu mogoče zastaviti celo vprašanje o smotnosti tako disperzne sestave sporeda.

Festivalsko organizacijsko vodstvo je izbranih 56 filmov razvrstilo v enajst zaključenih predstav: vsakodnevno popoldansko in večerno, z izjemo prvega dne, ko je prišla na vrsto samo otvoritvena predstava. V vsakega izmed terminov so vključili raznotere filme, in sicer v žanrskem kot v vsebinskem pogledu kot tudi glede njihove »nacionalne pripadnosti«. S takšno razvrstitvijo fonda so želeli doseči barvitost in dinamiko v sporedu, ki naj pred vsakokratnega gledalca nasuje različne »vitamine«, zabilisali pa so kakršnokoli izdatnejšo in izraziteje motivirano usmerjenost gledalske odločitve, da se udeležiti te ali one izmed predstav. Spored se je načrtno in namenoma ogibal vsakršni specializiranosti segmentov. V nasprotju s to odločitvijo organizatorjev kranjskega festivala menimo, da bi bili dokaj bolj smotni prav taki enotni in sklenjeni vsebinsko-tematski sklopi, denimo: spored športnih reportaž, spored »etud« o posameznih vidnih športnikih, poseben spored filmov o zgodovini športa, zbirka filmov, ki obravnavajo specifično treniranje, spored filmov o specifičnih in ekskluzivnih športnih početjih in še druge variacije o temi (s športnega področja) – in v podobnem zapovrstju žanrski ali vsebinski sklopi s področja turističnega filma, pri čemer bi kazalo obravnavati kot posebnost filmska dela, ki madsebojno povezujejo elemente športa in elemente turizma, kar je dejansko tudi bila dokaj pogosta in dokaj vidna značilnost 9. mednarodnega festivala.

Ob teh šestinpetdesetih filmih, ki so nam bili dani na ogled, smo seveda slejkoprej pogrešali kompleksno informacijo o športno-turistični filmski intenzivnosti in okviru posameznih nacionalnih kinematografij. Sodimo, da bi bili enotno koncipirani in kajpak vnaprej pripravljene zapisi o tem, kaj se po svetovni dogaaji, izrazito dobrodošli, saj siceršnjih informacij, ki bi nas spodbujale k optimalnemu gledanju teh filmskih dosežkov, nimamo na voljo in smo zato neprenehoma v zadregah glede objektivnih presoj o vrednosti izbora, ki nam je dan na ogled prek kranjskega festivala.



Antti z veje, režija Heikki Pärtanen, Katarina Lahti, Riita Rautoma, 1976

Program 9. festivala je bil pretežno športno orientiran, saj smo med 56 filmi našli 37 športnih in le 19 turističnih. Vendar nam tudi ta in taka razvrstitev oznak ne ugaja. Festivalni fond bi bilo ustrežneje porazdeliti v trije skupini: v eni so izrazito športni, v drugi izrazito turistični filmi, v tretji skupini, ki za prvimi po številu del in po njihovi filmični vrednosti ne zaostaja, prej nasprotno, pa filmi, ki so vmes in obsegajo oboje (ali celo nekaj tretjega, kar pravzaprav določa njihovo bistvo). Gre za filmska pričevanja, katerih tema ni šprt kot panoga, temveč v prvi vrsti človek in njegovo telesno, športno delovanje, kar je pomembna distinkcija. Če se, na primer, Belgijci v svojem filmu *Stadion* osredotočijo k »olimpiadi« telesno in duševno prizadetih oseb, v ospredju njihove pozornosti kajpada niso in ne morejo biti posamezne discipline, temveč ljudje, katerih življenjski utrip določajo posebne okoliščine njihovega statusa. Nič drugače ni mogoče naravnati filma, ki si za temo iz-

Zičnata maska ipd.) bodisi portretne vidnih osebnosti s svetovnega športnega prizorišča (vratar Aston Ville v švedskem filmu *Samo stvar koncentracije*, kolesar Frelih v jugoslovanskem/slovenskem filmu *Veteran*, rokoborec Netkov v jugoslovanskem/makedonskem filmu *Rokoborba*, smučač Klammer v poljskem filmu *Nenavadna predstavitev Franza Klammerja* itn.) V vseh teh variacijah o temi je šlo za »portretiranje« človekove individualnosti v specifičnem naporu sil, kakršno terja športni boj.

Tako so bili na festivalski paleti izraziti športno reportažni povzetki dogajanj na športnih napravah, na igriščih, na dirkališčih in podobnem pravzaprav v ozadju, domala v nobenem primeru pa jih niso prikazovali brez neke povsem določene sporočilne note ali namena. Precejkrat je bil namen sporočila opozoriti na nesmiselnost pretiravanj in hlastanj po rekordnih dosežkih, ki že presegajo človekove moči in povzročajo škodo. To je bilo opravljeno bodisi z neposredno kritiko napak in posegov prek razumne meje (v ameriškem filmu *Noro kolesarjenje*, v češkoslovaških animiranih *Napakah*, v poljskem filmu *ltn.*) bodisi na način apostrofiranja pozitivnih zgledov (v kitajskem filmu *Mladi telovadci*, v angleškem filmu *Vzganjanje mledih atletov*, v madžarskem filmu *Bojevniki tišine* ipd.), pri čemer velja poudariti, da je bilo te vzgojne nemembnosti tudi sicer obilo in bi se jo dalo označiti kot opazno rdečo nit celotnega festivalskega sporeda.

Festivalu bi bilo seveda v prid, ko bi tem posameznim namenskim sekcijam posvetili več pozornosti in jih tudi smotno diferencialno. Seveda pa bi bilo treba posebej obravnavati tudi filmsko izrazne plati, ki v filmih o športni temi sicer niso vselej prevladujoče, v nekaterih projektih pa vendarle prihajajo močno di izrazta, zlasti v vrstah nekakšnih filmskih »etud«, ki bi si jih kazalo ogledati kot posebno serijo, med njimi kot dovolj izrazit zgled jugoslovansko/slovenski projekt *Trije naši* (o Križaju, Petriču in Jauševčevi), medtem ko si je nekaj filmov svoje športne teme ali fenomenne ogledalo skozi brušeno steklo humorja kot posebej dobrodošle filmske izrazne kategorije (primer: češkoslovaški *Tak je bil šport včasih*).

V širokem spektru možnosti se gibljejo tudi zasnove sodobnih filmov, katerih skupno opredelitev določa atribut »turistični«, pri čemer je pred drugimi načini filmske pripovedi v ospredju žanr »impresije«, če ne zavoljo drugega, vsaj zavoljo pogostnosti ponavljanja.

V globlji spomin so se vtisnili kitajska *Gora Huashan*, švicarski *Andante*, kubanski *Potovanje s kočijo*, francoski *New York in še nekateri*, vendar je bilo manj iz-

razitih in hitrega pozabljenja vrednih turističnih »povzetkov« številčno več – med njimi, žal, tudi nekaj jugoslovanskih projektov, ki so daleč od tega, da bi jih smeli šteti med antologijske (na primer: *Postojnska jama*, *Zagreb* in *Dobrodošli v Sarajevu*.)

Turistični del kranjskega festivala je bil tudi tokrat v senci športnih tem, in sicer tako po sporočilni kot po izrazni plati.

Prav to pa bi utegnilo v prihodnje sprožiti razmislek o more-

bitni – tudi formalni – ločitvi obeh sestavnih polut tega festivala: športne na eni in turistične na drugi strani. Festival bi vsekakor moral razmisliti ne le o sebi in o svojih organizacijsko-programskih razvrstitvah, pač pa tudi o intenzivnejšem naravnavanju tovrstne (športne in turistične) filmske produkcije. Dolej te funkcije ni opravljal, celo doma ne, kaj šele v mednarodnih in svetovnih okvirih. Nekdo bi jo vsekakor moral.

Viktor Konjar

amaterji

II. mednarodni festival industrijskega, obrtnega in etnološkega amaterskega filma

Prevalje 7. in 8. maja 1983

Na Prevaljah so prizadevni organizatorji Koroškega kino kluba letos že drugič organizirali mednarodni festival industrijskega, obrtnega in etnološkega amaterskega filma, ki so se ga udeležili avtorji iz osmih držav in Jugoslavije. Čeprav je letos prispelo na naslov Koroškega kino kluba nekaj manj filmov kot lani, natančno šestdeset po številu, pa moramo že takoj na začetku ugotoviti, da je bila kvalitetna raven letošnjih filmov občutno višja. Ta kvalitetni dvig prispelih filmov in s tem seveda samega festivala lahko po eni strani pripišemo razširitvi koncepta oziroma večji odprtosti pri propozicijah, po drugi pa dejstvu, da tak festival sploh obstaja. Amaterski film že sam po sebi živi le na festivalih, saj rednih projekcij tovrstnih filmov ni, če pa se avtorji omejujejo le na eno tematsko področje, pa je možnost, da bi prikazali tak film na »navadnem« festivalu amaterskega filma, še veliko manjša. Tako ostaja festival kar precejšnja spodbuda za avtorje, ki lahko prikažejo filme in se hkrati srečajo s kolegi in njihovimi filmi.

Če smo lani gledali predvsem izredno deklarativne filme in ugotavljali, da avtorji ne znajo izkoristiti kamere in da ne poznajo filmske govornice ter se raje opirajo na dolgočasen spremni tekst, ki naj bi povedal, za kaj v filmu sploh gre, pa lahko v letošnji selekciji ugotavljamo ravno ta (zaželeni) obrat k vizualizaciji človekovega dela in delovanja in tudi njegovega prostega časa. Tak je bil film, *Oasis 79* italijanskega avtorja Ralfa Mandolesija, ki je kontrastiral prometni vrvež modernega mesta s svetom tišine starega tirolskega pastirja. Podobno umirjen je bil romunski film *Casa de Piatra* Luciana Ionica,

pri čemer avtorja ni zanimala toliko tehnologija izdelave sodov, temveč bolj vsakdanjost sodarjeve družine.

Lepo posnet in za laika zanimiv film o izdelavi in popravilu trobil sta prispevala Stanko Cigler in Miro Konečnik, Mišo Čoh pa je pokazal, kako si pri nas predstavljamo delovni čas. Delavci so bili pri tovarniških vratih že kake pol ure pred iztekom delovnega časa, ker pa red mora biti, so se vrata odprla točno ob dveh. Tudi ekološko risanko smo videli. Zahodni Nemeč Fritz Leising je napravil kopernikanski obrat. Pokazal nam je Zemljo, a ne kot planet, ki ga Krog in krog obdaja voda, temveč kot posodo, ki jo je mogoče zlahka izprazniti.

Čeprav organizatorji prevaljskega festivala pravzaprav spodbujajo produkcijo tovrstnega filma in lahko zato pričakujemo v naslednjih letih tako kvantitativni kot tudi kvalitativni vzpon, pa bi vseeno kazalo razmisliti o predlogu člana žirije, da bi festival prirejali le vsaki dve leti. Če zaradi drugega ne, vsaj zaradi finančnih sredstev, saj jim z dotacijami nihče ne pri-skoči na pomoč.

Bojan Žorga



bere *Igre Eskimov* (Kanada), ali *Tradicionalne škotske igre v Ameriki* (ZDA), ali *Šest dni na Donavi* (Madžarska). Kar nekaj filmov je skušalo v fokus zajeti fenomen maratonskih preizkušenj, ki so, kot je znano, postale v sedemdesetih letih svetovna moda. Toda ne v reportažnem, pač pa tolikanj v meditativnem, sporočilnem smislu. Tudi v teh in takih projektih je v ospredju predvsem fenomenalni človeški faktor in njegova neizmerna, vzdržljiva energija, ki zbujata začudenje in spoštovanje (*Poslednji izziv* o gorskem maratonskem teku na Pikes Peak – ZDA; *Orientacijski tek čez drn in strm* – Poljska, če navedemo samo dvoje primerov, ki pa nista osamljena), v nič manjši meri pa tudi v vrsti filmov, katerih teme so bodisi filmski zapisi o posameznih vrstah športnikov (skakalcev v vodo – v kanadskem filmu *Ni prostora za strahopetce*, sankacev – v češkoslovaškem filmu *Sankači*, Padalcev – v istoimenskem madžarskem filmu, jadralcev – v nizozemskem filmu *Okoli Texela*, sabljačev – v češkoslovaškem filmu

GENERAL

This double edition is attuned to festivalism, including Belgrade's Fest, Berlin Fest, Belgrade's Yugoslav Documentary and Short Film Festival, Oberhausen, and Cannes.

A not altogether successful choice of I. C. Jarvi marks the continuation (after a pause), probably as well as the conclusion, of Ekran's "Sociology of Film" string. A disapproving echo will be heard in one of the following editions. A novelty there is the "Alternative" section, titled as *The Declaration of Independence*. It consists of experimental film-makers' "theoretical-poetic" texts. Slobodan Valentinčič, its creator, will introduce you to them and their authors, just as he does this time to Stephen Dwoskin. The section is to rectify Ekran's neglect of a reflexion of such practice, and at the same time to establish a critical-theoretical reference to be used in times to come.

Toni Gomišček's interview with Joris Ivens at last year's Hyeres "different" film festival, a conversation with the great documentary film-maker and founder of the "cinéma-vérité", preceding Mr. Ivens' "programme" of "direct" shooting, is noteworthy, too.

NEW SLOVENIAN FILM: EVA

Following a tradition, Ekran extensively covers newly made Slovenian films; this time, it is Franci Slak's second feature film *Eva*, reviewed by Zdenko Vrdovec, Pavel Gantar, Andrej Drupal, Peter M. Jarh, respectively. They are aligned from a rather criticizing view to an almost "panegyric" one, the latter seeing perhaps more of the 60's existentialism as there is in the screenplay debut of Ana Rajh and the craftsmanship of the director.

The trap of sheer transposition of screenplay's often oversimplified metaphorical and symbolical constructions prevented the direction of performing and scenery to build a »filmic« signifying chain.

That is precisely why it had to include immediate quotations of, and allusions to, Godard's *Till the Last Breath* and some characteristic "phenomena" of Yugoslav cinema, and, *simultaneously*, to silence its own representation and narrative "logic".

INTERVIEW WITH JOŽE OSTERMAN

Jože Osterman is the chairman of the cultural Organisations of Slovenia Association, the publisher house of our magazine. In an interview, conducted by Sašo Schrott, he discusses various problems of the Slovenian film culture. He warns against overdetached fields (e. g. production, distribution, network) of cinematography, each following its own narrow interests. It can be fatal to the growth of film culture, and particularly so to the national film production. Organizational, financial, and personal interchange between film production and the television is at a critical point; in spite of everything so far declared, it has hardly begun. Subjects at issue: film education at all grades, film criticism, and publishing, are important not only to the national cinema, but also to the national culture as a whole.

CARSTVO ČUTOV, režija Nagisa Oshima



V NASLEDNJI ŠTEVILKI: INTERVJU

DUŠAN STOJANOVIĆ

FILM IN GLASBA

EKRANOVA KNJIŽNICA

FILMSKI POJMI