

primeru bi se morda Dorin lahko celo odpovedal teklealnim traktatom in bi, če bi zaživela zgodba svojskega srednješolskega šovinizma, kot ga doživlja bosanski gojenec, film zaživel v še večji problemski polnosti.

Osnovna vrednost filma **Ovni in mamuti** tako ostaja razmislek, ki ga film zahteva. In bolj kot artizem filma gledalca in ocenjevalca prevzameta iskrenost in hotenje njegovega ustvajalca, da bi odmeril marginalni tematiki pravo in zaslužno mesto. K zanimivosti filma seveda prispeva tudi splošna aktualnost tematike (ne samo v jugoslovanskem prostoru) in tako smo kar nekako pozabili, da ni prvič, da so se slovenski filmski ustvarjalci lotili nacionalnih problemov, zdomskega dela in delavcev z dna socialne lestvice, saj je to že pred več kot dvajsetimi leti storil z imenitnim dokumentarcem **Na stranskem tiru** Jože Pogačnik in z igranim filmom **Po isti poti se ne vračaj** tudi Jože Babič.

Matjaž Zajec

K filmu tako kot k vsakemu umetniškemu (pa tudi siceršnjemu) proizvodu lahko pristopimo vsaj na dva načina: tako da pri njegovi obravnavi upoštevamo vsa zunanja dejstva, ozadje in dodatne informacije, ki so lahko biografskega, zgodovinskega, tehničnega in materialnega značaja, ali pa da delo **per se** obravnavamo in se pri tem zavestno izogibamo zunanjim, eksterinističnim informacijam torej vsemu tistemu, kar ne sodi v našo neposredno estetsko ali drugačno doživljanje dela oz. proizvoda.

To dilemo izpostavljam, ker se postavlja ob gledanju Dorinovega filma. **Ovne in mamute** lahko namreč gledamo kot kompromis med vrsto zunanjih „posegov“ ali omejitev, torej upoštevaje dejstvo, da je film nastal na pretežno neinstitucionalen način, kar je ponekod tudi zelo očitno. Lahko pa seveda postopoma tudi ravno nasprotno: film razumemo kot sklenjeno delo, ki je pač takšno, kakršno je, in ti zunanji faktorji so pač le „faktorji“, ki so lahko pomembni za avtorja in njegove sodelavce, navsezadnje tudi za pisce o filmu ipd., za nas kot gledalce pa so zanemarljiva dejstva, ki se nas ne tičejo, saj smo le gledalci filma, tako kot smo le kupci blaga v trgovini in nas pri tem ne briga, kakšne težave imajo lahko njegovi proizvajalci.

Film seveda ni kruh, čeprav za nekatere tudi. Četudi se tega dejstva zavedam, ga ne bom upošteval in bom Dorinov film obravnaval predvsem kot film **per se**. Pri tem bom izhajal iz ugotovitve, ki pa je ne bi mogli poplošiti, da namreč filmi, ki se rodijo na neinstitucionalen način, pogosto pomenijo večji dosežek kot tisti, ki so ustvarjeni po rednih poteh. Ne gre le za kompromise ali konformizem, ki se pogosto rodi iz tega drugega načina, gre prej za pristop, ki pomeni tveganje, ki pa včasih rodi poseben uspeh. Tak je bil film **Goli v sedlu** pa nekateri kratki filmi Karpa Godine in še nekateri drugi, vsem pa je skupna ne le samosvojest izvedbe, marveč tudi specifična poetika, ki v precejšnji meri temelji ravno na specifičnih pogojih dela in izvedbe takšnih filmov.

Kaj prinaša Dorinov film (poleg ravnokar omenjenega načina proizvodnje) nenavadnega, predvsem pa novega, drugačnega, umetniškega, „estetskega“ in filmskega v slovenski filmski, nujno pa tudi kulturni in celo politični slovenski prostor? Nedvomno je njegov osnovni „prispevek“ in novost v obravnavani temi. Zapisan je namreč „družbeni“ temi, ki se vsak dan znova ustvarja na neštetih koncih (Slovenije), ki pa ravno tako kot številne druge aktualne in akutne teme doslej pravzaprav nikoli še ni bila. Predmet resne umetniške obravnave. Tako je Dorinov film prebil led teme, ki bi seveda ravno tako morala biti obravnavana na druge — tudi umetniške, a predvsem znanstvene, politiške itd. načine. Edina svetla izjema v tem pogledu, ki jo tu lahko upravičeno navedemo, je delo Silve Mežnaric.

Dorinov film moramo nujno gledati **tudi** kot „socialni“ film. Prvim **tudi**, kajti **Ovni in mamuti** seveda niso le film o Bosancih, niso le film o nekom s stališča nekoga drugega, marveč je to film, ki skozi prikazovanje drugega (Bosanca) pokaže predvsem prvega (Slovenca), ki do tega drugega zavzema tak ali drugačen odnos, ta pa je, vsaj kolikor ocenjujemo na osnovi filma, odnos nezazumevanja, podcenjevanja, „pasivnega“ šovinizma ipd. Določeni je za maniro, ki si jo je izbral njegov avtor: voditi istočasno več zgodb, več filmov, ki tvorijo nianse na isto temo, tj. na Bosance, in ki skupaj sestavljajo skoraj omnibus, saj bi lahko te nianse, te filme, gledali navsezadnje tudi nezdružene, vsakega posebej. To prepletanje zgodb pa ni le prepletanje zgodb, marveč tudi „dopolnjevanje“ ali izpopolnjevanje, kateremu pa začuda ne gre le za „različne vidike“, tj. posamezni segmenti filma ne funkcionirajo na isti ravni, niso enostavne paralele, za katere naj bi se na koncu izkazalo, da se vseeno stikajo, marveč funkcionirajo na različnih ravneh, kar omogoča filmu istočasno zajeti nepri- merno več, kot bi to lahko storil sicer, seveda pa povzroča ne-



nehno trganje enotnosti filma, kar pa morda sploh ne bi bil problem, če ne bi četrta zgodba ali segment (o slovenskih muzikantih) ostel v tako zelo rudimentarnem stanju, da daje le videz humorja, kakršnega srečamo na zadnjih straneh revij, medtem ko v samem filmu ne igra prave funkcije, razen morda te ravnokar opisane, humorne.

Skozi film se moramo ves čas postavljati na različna stališča v pomenu „points of view“: v primeru dijaka Slavka očitno na stališče, ki je še najbližje avtorja filma, v primeru delavca Husa na pozicijo, ki spominja na učinke potujevanja, ki so jih ustvarjali predvsem nekateri Žilnikovi filmi, v primeru Marka Skačeta na stališče blagohotne ironije, ki s prizanesljivim očesom spremlja tega pasivnega nacionalista, ob čemer vplete v film celo travmatično doživetje, ki so ga povzročili Bosanci (ki tako hočeš nočeš vseeno ostajajo „krivi“). V četrtem segmentu poteka vse nekoliko drugače in zdi se, da je tu stopnjevanje enega in istega sicer namerno, vendar da ta segment navkljub zadnjemu simbolnemu dogodku ne uspe odigrati tistega „vrhunca“ filma, ki bi ga kot njegov leitmotiv, posebej pa še skozi simbolni konec najbrž moral predstavljati.

Kot je jasno že iz zapisanega, smo res v nekoliko neprijetnem položaju, saj ocenjujemo film, ki je pred našimi očmi tako rekoč „v nastajanju“, saj nam razkazuje svoj notranji ustroj, sledimo celo njegovemu „postopku“, ki se izkazuje skozi številne šive filma. Lahko pa seveda tudi rečemo: vse to je njegova prednost, pač glede na oceno, ki sem jo postavil v zvezi s podobnimi filmi. Njegova objektivno ali subjektivno povzročena eklektičnost ali nametanost je lahko tudi druga plat neke globlje koherentnosti. Zdi se, da film to enostno ustvarja ravno z Bosanci, ki so ves čas navzoči kot „objekt“, saj z izjemo dijaka Slavka in nekaj redkih drugih izjem pravzaprav ne zvemo kaj oni, Bosanci, mislijo, čutijo, živijo. Le gledamo jih v lokalih, na ulici itd. Pred nami so kot brez notranjega življenja, ki bi bilo diskurzivno izrazljivo, torej povsem nasprotno od Slovencev, ki vse **povedo**, pa četudi lahko igrajo v filmu le obrobno vlogo. Ali kot je rečeno nekje v filmu: če ne bi bilo Bosancev, bi si jih morali Slovenci izmisliti. To je povsem res, res pa je tudi, da Bosanci tudi v filmu igrajo taisto fantazmatično vlogo, kot naj bi jo po avtorjevem mnenju igrali med Slovenci. Tako ostajajo nenehno nekje „zunaj“, ali povedano drugače, tudi film nam prikazuje Bosanca kot nekaj tujega, kot nekaj nam zunanjega. Tako se konec koncev znajdemo na začetku: film pravi, da so Bosanci Slovencu tuji, da so drugačni in da jih podcenjuje, da ne rečemo česa hujšega. Pozicija filma je, da so tudi Bosanci ljudje in da s(m)o Slovenci slabši ljudje, kot si mislimo. Tak moment samoironije je seveda povsem na mestu in postavlja Dorinov film na prav posebno mesto v jugoslovanski (ne le filmski) umetnosti. Seveda pa se s tem momentom samoironije, ki ga je na nekem pogovoru o filmu izpostavil Jaša Zlobec, sama postavlja druga ugotovitev. Namreč: res je, da je „zrelejši“ narod tisti, ki je sposoben samoironije, res pa je tudi, da se Slovenec ravno skozi to zavest ponovno vzpostavlja kot nekaj posebnega in s tem nehoti ponovno zdrkne v položaj „večvrednega“, čeprav, bi rekli dialektično, „na višji stopnji“. To pa je tudi točka, na kateri pričnejo nasproti nacionalnim in drugim ideološkim mehanizmom kazati svoj pravi obraz nezakriti razredni mehanizmi dominacije in podrejenosti, ki pa so seveda povsem objektivni. V „življenju“ (tudi takšnem, kot nam ga kažejo **Ovni in mamuti**) se ta **materialna baza** kaže v svojih pojavnih, ideoloških pojavitvah. Naloga umetnosti je pač le, da jih čim uspešneje, čim izraziteje pokaže s prstom, jih da na svetlo. To je Dorinov film dosegel.

Aleš Erjavec