

1866427

revija za film in televizijo

ekran 12

vol. 8
(letnik XX) 1983
cena 80 din



NOVI SLOVENSKI FILM

RDEČI BOOGIE ALI KAJ TI JE DEKLICA

INTERVJU

NAŠKO KRIŽNAR

EKRANOVA KNJIŽNICA

FILMSKI POJMI



revija
za film in televizijo

vol. 8
(letnik XX)
številki 1 in 2/1983

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Štepančič (oblikovanje)
Branko Šömen
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

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

1	komentar	Od slike k besedi – načrti in stavba	Silvan Furlan
2	novi slovenski film	Rdeči boogie ali Kaj ti je, deklica	
3		Barvni negativ	Silvan Furlan
4		Križanje individualne svobode in družbenih ciljev	Aleš Erjavec
5		Kdo vse preskuša slanost vode?	Andrej Drapal
7	Teden domačega filma – Celje '82		
8		Cilji okrogle mize o jeziku letošnje filmske proizvodnje	Nada Šumi
8		Načelno razmišljanje o pogovornem jeziku v filmu	Eva Blumauer
11		Kako do globljih spoznanj o jeziku v slovenskem filmu	Jože Faganel
12	TDF – Celje '82	Viba film – podjetje ali ustanova?	Andrej Gogala
13	nagrade METOD BAJDURA		
14	intervju	Naško Križnar	Bojan Kavčič
18	kritika	Maškarada	Rudi Štrukelj, Stanislav Matičič
22		Železni človek	Zdenko Vrdlovec
23		Priča	Andrej Drapal
24		Viktor/Viktorija	Zdenko Vrdlovec
25		Flash Gordon	Franček Rudolf
27		Dan, ko smo se vsi smejali	Andrej Drapal
28	uvodne besede v Ekranovo knjižnico		
29	kritika	Pasji sinovi	Zdenko Vrdlovec
30		Rdeči	Matjaž Hribar
31		Zgodbe navadne norosti	Leon Magdalenc
32		Otroci s postaje Zoo	Melita Zajc
33		Dolina smrti	Leon Magdalenc
34		Vaba	Milenko Vakanjac
		Štirje letni časi	Leon Magdalenc
35	prezrti v Cankarjevem domu		
		Mojster in Margareta	Bogdan Lešnik
		Kmalu bo konec sveta	Silvan Furlan
38	televizija	Berlin, Alexanderplatz	Bojan Kavčič
40		Ante	Peter M. Jarh
42		Delovni dan sestre Marije; Jerca	Andrej Drapal
43	knjige	Etnološki film Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije	Bojan Kavčič
44		Trije teksti o fotografiji	Ješa Denegri
46	prejeli smc	Slovenski film gori postaviti	Peter M. Jarh
50	zapisovanja	Joco Žnidaršič – razstava / Aleksander Bassin ● Video v disku Študent / Leon Magdalenc ● Mannheim '82 / Mirjana Borčič ● Bilbao '82 / Miša Grčar ● Sodobni grški film / Sašo Schrott ● Dnevi sovjetskega filma / Andrej Drapal ● Dnevi mehiškega filma / Tone Frelj ● X. MUZA / Mirjana Borčič	

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA

FILMSKI POJMI

- 1 Predgovor / Silvan Furlan, Zdenko Vrdlovec
- 2 Analogija / Zdenko Vrdlovec

Na naslovni strani:

prizor iz filma RDEČI BOOGIE ALI KAJ TI JE DEKLICA, režiserja Karpa Godine

Z letošnjim letom Ekran stopa v tretje desetletje in je ob zagrebški Filmski kulturi jugoslovanska filmska revija, ki je doslej, skorajda kontinuirano, največ časa vztrajala v svoji dejavnosti, v informativnem, kritičnem in teoretskem obravnavanju filma. In kot vsak posrednik miselnih preokupacij in angažmajev ni bila samo predmet in proizvod formalnih, programskih in uredniških sprememb in preobratov, ampak predvsem pokazatelj ideološke in estetske vpetosti tako v jugoslovanski filmski prostor, kakor tudi v evropska filmska dogajanja, deloma pa tudi v sodobne filmsko-teoretske in sploh teoretske in filozofske usmeritve. Včasih se je vanje ujela, včasih jih je spregledala oziroma prezrla, tu in tam postavljala z njimi produktiven dialog; vsa ta razmerja pa so bila velikokrat zaznamovana s slovenskim filmskim »kompleksom«. Zdaj se je kazal v ignoriranju in celo poniževanju te moderne oblike umetniške prakse, ki so jo tradicionalisti le z velikimi težavami polagali k podnožju posvečene literature, zdaj v pretiranem povečevanju pomena filma za narodovo kulturo, za opredeljevanje in utrjevanje nacionalne biti in identitete, kar je po svoje le na glavo obrnjeno prejšnje stališče, saj v filmu vidi izredno pripraven instrument za transparentno posredovanje »telesa« in predvsem »duše« spomenikov slovenske književnosti (ta opomba se vsekakor ne nanaša na sama literarna dela, ampak predvsem na koncept njihove filmske uprizoritve, ki zaradi »zvestega« ali pa »modernističnega« pristopa k literarnemu tekstu pozablja, da mora stik ali pa distanco doseči zlasti s filmsko govornico). Prav zato se zdi, da je v slovenski kulturi filmska slika (pa tudi fotografska, televizijska, video...) nenehno v nelagodnem položaju: skorajda neprestano je v igri pretiravanja, od tistih, ki jo zaradi njene neumetniške, spektakelske in posnemalske narave izrivajo na rob reprezentativnih manifestacij kulture in višjih oblik umetniške prakse (kar bi bilo povsem v redu, če bi bil film ponovno odkrit in bi se slovenski film, vzporedno z drugimi nacionalnimi kinematografijami, »drugič« vpisal prav v njegov začetek), pa do tistih, ki filmsko sliko (in slike drugih avdio-vizualnih medijev) želijo osmisliti tako, da filmske metonimične in metaforične operacije nadomeščajo z drugimi, bolj zavezujočimi, prevzetimi iz književnosti in gledališča (kar je v zgodovini filma znan pojav, povezan s tistimi umetniškimi programi in estetskimi razpravami, ki so v filmu videle le tehnično sredstvo, toda pripravo za vpijanje drugih umetniških vsebin). Pri gledališču in književnosti sposojene operacije se večinoma opirajo na moč BESEDE, ki s svojo presojnostjo lahko deluje udarno in angažirano, prosvetiteljsko in poučno, s svojo dvoumnostjo, ki jo na poseben način omogoča umetniško strukturiranje, pa privzdignjeno – nad in izven profane, spolitizirane, pragmatične in opredmetene stvarnosti – deluje torej v imenu »globele« in »višje« resnice, ki si jo vnaprej delita zgodovina in prihodnost. Oba primera, »nižja« in »višja« raba besede, pa nas na neki nenavaden način peljeta v bližino zelo pogosto in modno uporabljane izjave, da je današnja civilizacija civilizacija slike, kar je pravzaprav nevzdržen paradoks. Ta modernistična izjava najprej prezre zelo banalno dejstvo, da so ji potrebne besede, če hoče svoje spoznanje izreči in posredovati, po drugi strani pa, če uporabimo besede francoskega kritika in teoretika Dominiquea Noqueza, spregleda, da sta »beseda in zvok« na specifičen in za samo sliko konstruktiven način vpisana ne samo v filmsko, televizijsko, video in druge slike, ampak da danes vlada prava ekspanzija refleksije o »tehničnih«, avdio-vizualnih medijih. V svetu vsak dan izide kopica knjig o filmu in televiziji (nekaj tehničnih knjig o filmu v slovenskem jeziku je s tega stališča neopazen »biserček« – sic!), pouk avdio-vizualnih medijev je del šolskih programov tja do univerze in izrazito prav na univerzi (pri nas je ravno obratno, saj se v naših osnovnih in srednjih šolah učenci in učitelji učijo film in druge medije skorajda hkrati in sami, kajti poučevanje filma in televizije še vedno nima ustreznega mesta znotraj filozofske fakultete in fakultete za sociologijo, politične vede in novinarstvo). Omenjena refleksija (knjige, poučevanje) pa poteka prav s pomočjo besede, vezana je na verbalni jezik, na visoko kodificiran sistem, ki je doslej še najbolj funkcionalen za formuliranje in posredovanje znanja in vednosti. Prav zato je mogoče reči, če parafraziramo Dominique Noqueza, da je le k srednjem veku sodila civilizacija slike in da je današnji čas pravzaprav »čas besede«. Zveni nečuvadno, vendar je najbrž kruto

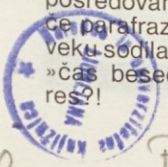
Če se vrnemo k slovenskemu filmu, je njegov paradoks v tem, da se še vedno kar precej muči z besedo. Kadar jo uporabljamo v »nižji«, angažirani in poučni obliki, mu slika služi predvsem kot realistična ilustracija, kot pomagalo, ki naj plastično oriše na videz »banalno« vsebino pogovornega jezika. Ta pa ima največkrat še drugačne pretenzije, večinoma prosvetiteljsko-spoznavne, kar se po svoje kaže že v nedoločnosti filmskega govora, saj se lovi med knjižno slovenščino in dialektom oziroma žargonom. Kadar pa slovenski film uporablja besedo v »višji«, literarno-umetniški, včasih celo retorično-filozofski obliki, pa je filmska slika estetizirana, na neki način nasilno nabita s pomenljivimi kompozicijami in simboličnimi mizanscenskimi rešitvami, ki pa jih je mogoče hitro prebrati, saj niso del širše zastavljalne konceptualne mreže, zapletenih labirintov pomenjanja ali pa ironičnega odnosa do lastnih stilizacijskih postopkov. V tem primeru filmska slika predvsem podčrtuje »umetniškost« besede. V slovenskem filmu tako filmska slika večinoma podvaja oziroma dopolnjuje besedo in le malokdaj se je zgodilo, da bi slovenski film svoj reprezentacijsko-narativni sistem oblikoval na podlagi metonimičnih in metaforičnih zmožnosti filmske slike. (Te opombe se vsekakor nečejo nanašati na slovenski film v celoti, morda hočejo žareti samo njegove vidnejše značilnosti.) Ker naj bi ta uvod govoril o načrtih in stavbi, o projektih in tematskih blokih, ki jih bomo poskušali realizirati v letošnjem (in tudi kasnejših) letniku Ekran, o načrtih, ki bodo izoblikovali takšno stavbo, kot jo bo pač opredeljeval njegov subjekt (uredništvo in njegovi sodelavci) in narekovale objektivne okoliščine (finančni predračun in tiskarski »aparati«), ob koncu spregovorimo o tem vsaj *DVE BESEDI*. Da ne bi zašli v nasprotje dosedanjega »abstraktnega« in zato najbrž tudi vprašljivega in problematičnega govora o nekaterih vidikih slovenskega filma, da ne bi padli v deskriptivno naštevaje prihodnjih Ekranovih vsebin, se bomo raje držali prejšnje »shematične« osi.

PRVA BESEDA: Pri obravnavi slovenskih filmov bomo poskušali pokazati na tista mesta, kjer so še vedno ujeti v »nižjo« ali »višjo« obliko *BESEDE*, predvsem pa bomo opozarjali na tiste nove in stare slovenske (ter tudi druge) filme oziroma njihove segmente, kjer je vidno na delu ekonomija in ideologija filmske govorice.

DRUGA BESEDA: Slovenskemu filmu bomo tako poskušali še naprej in še bolj izrazito *KRASTI* besedo in v kritičnem pisanju kazati na paradoks »slovenske verbalne filmske govorice«. S to *KRAJO* pa želimo predvsem odvzeti slovenskemu filmu prosvetiteljsko »vsakdanjo« in baročno »umetniško« besedo in jo nadomestiti z besedo, ki bo še bolj vzpostavljala relevantne teoretske diskurze o problemih filmske in drugih avdio-vizualnih praks.

Kritično pisanje in teoretsko razpravljanje sicer nima te moči, da bi vzpostavilo drugačno in novo razmerje med *SLIKO/ZVOKOM* v slovenskem filmu, na ta odnos lahko samo opozarja, včasih tudi zmotno, v njegovi domeni pa je, da z uporabo izdelanih metodoloških pristopov tematizira, problematizira in razpre predvsem nekatera vprašanja sodobne filmske in drugih avdio-vizualnih praks ter se še bolj izrazito sooči in spoprime s sodobnimi filmskimi teorijami in sploh teorijami drugih avdio-vizualnih medijev. *PRVA BESEDA* tako nemočno opozarja na nujnost, da se slovenski film avtoritativneje osvobodí travmatične navezanosti na *BESEDO* (nikakor pa ne tako, da bi jo izgnal, saj nedolžnih, čistih in magičnih podob ni), *DRUGA BESEDA* pa veliko bolj cilja na nas same, na naša študijska prizadevanja, razmišljanja in pisanje, ki edino lahko tudi na slovenskem realizira paradoks »civilizacije slike« in ga pokaže z refleksijo, ki je možna le z *BESEDO*.

Silvan Furlan



RDEČI BOOGIE

KAJ TI JE DEKLICA

ali

scenarij:
Branko Šömen
režija:
Karpo Godina
dramaturg:
Marjan Rožanc
fotografija:
Vilko Filač,
Karpo Godina
glasba:
Janez Gregorc
ton:
Ljubomir Petek
maska:

Berta Meglič
montaža:
Karpo Godina
direktor filma:
Ivan Mažgon
igrajo:
Ivo Ban,
Boris Cavazza,
Jožef Ropoša,
Peter Mliakar,
Marko Derganc,
Zvonko Čoh,
Zoran Predin,
Edi Štefančič,
Uršula Rebek

proizvodnja:
Viba film, 1982

distribucija:
Vesna film
dolžina filma:
2320 m
(1 ura 25 min)

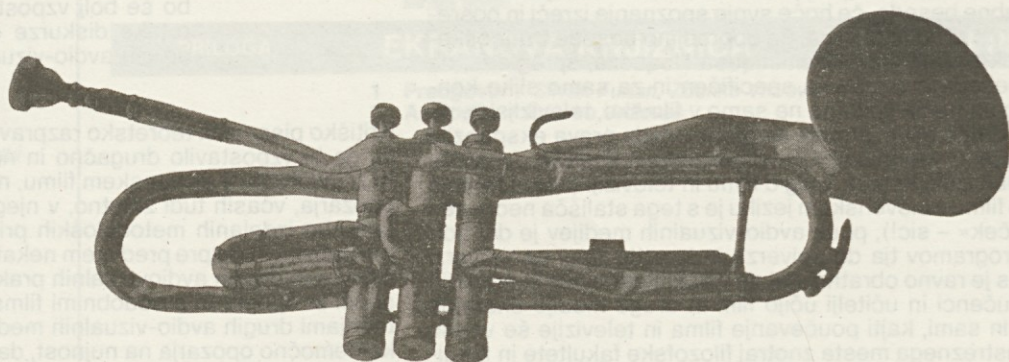
tehnika:
Wide-screen,
35 mm, barvni

laboratorijska
obdelava:
Jadran film,
Zagreb

število
snemalnih
dni:
36

cena:
13.901.271,60 din

Premiera filma
je bila
v Ljubljani
22. januarja 1983.
V 21 dneh
si je v
kinu »Komuna«
film
ogledalo
22.623
gledalcev.





Barvni negativ

I. Skrajšana montaža atrakcij

Film *Rdeči boogie* se je v svojem izhodišču oprl na fragment slovenske filmske zgodovine, na povojne dokumentarne filme, večinoma obzornike, ki so bili ideološko mnogokrat zelo blizu konceptu soc-realistične umetnosti. Tem filmskim »spisom« je zelo težko prilepiti pojem dokumentarnosti oziroma jih zaobjeti v ta pojem, saj je stopnja njihove skonstruiranosti in artificialnosti več kot očitna. Takrat jih je poganjal za filmskimi kamerami delujoči propagandistični in aktivistični motor, ki je podobe stvarnosti prirejal zahtevam časa, tako kot jih je narekovala trenutna ekonomska in politična situacija. Danes smo vpeti v precej drugačne »ideološke mreže«, zato je mogoče zelo hitro spregledati največkrat irealizirajočo in idealizirajočo perspektivo filmskih obzornikov in jo zaradi njene očitne začetnosti tudi izlučiti iz filmske podobe. To operacijo so opravili avtorji filma *Rdeči boogie*, tako da so ideološko perspektivo in njeno polje domovanja – filmsko podobo – umetno »podaljšali« ali pa, kar je ključnega pomena za film, ideološko perspektivo izkrižali in jo označili s kritičnim (oziroma obarvali z negativnim) predznakom. Filmske obzornike je bilo mogoče umetno »raztegniti« zaradi njihove artificialne narave, saj kadar se demagoško-didaktične fraze ponavljajo in podvajajo, ko so brez ostanka vrinjene v filmsko sliko, potem je mogoče skorajda brez težav kopirati površino filmske slike in njene jasne, vnaprej določene robove (robovi slike uokvirjajo resnico, zunaj njih pa je laž). Ideološko perspektivo filmskih obzornikov pa je bilo mogoče izkrižati oziroma jo obrniti na glavo zaradi njene premočrnosti, enosmernosti, skorajda »religiozne zanesenosti«, ki je videla praviljnice svetove pred seboj, spregledala pa svet okrog sebe. Da je bilo v filmu *Rdeči boogie* scenarista Branka Šömna in režiserja Karpa Godine mogoče spremeniti le predznak ideološke naravnosti, vsaj v tistih segmentih, ki vračajo udarec obzornikemu očiču, priča tudi »estetska« slika filma, ki se kaj bistveno ne razlikuje od idealizirajočih obzorniških podob, le da je v barvah. Sprevrčanje ideološke osi filmskih obzornikov, demaskiranje tistega, kar je njihov propagandistični filter zakrival, kontrapunktiranje »pozitivnega« in »negativnega« očiča, vse to je kot dramaturška zastavitev produktivno, med filmom pa postaja na neki način prosojna matrica. Film je sicer vtirjen v atraktivno napetost, v udarce, ki sledijo montaži obzorniške »dokumentaristične fikcije« ter Šömnove in Godinove »fiktionalne dokumentarnosti«, vendar pa ostaja le znotraj tega kroga, računa le na šokanten udarec dveh nasprotnih polov, ki se v razliki pravzaprav dopolnjujeta in tako ne proizvajata novih pomenov, ki bi kržili absolutno pravilnost tega ali onega zornega kota. *Rdečemu boogiju* se posreči premostiti in kržiti ta dva diametralna ideološka bregova le pri neuspeli »izobraževalni« vaški veselici, ko se slabe šale z izrazitimi političnimi poudarki in demagoškim potrebam prirejene filmske slike obzornika prepletejo in zgnetejo s prepovedano glasbo, z jazzom. V tej sekvenci se zahtevana in cenzurirana vsebina znajdeti v skupni točki, v nepredvidenem spektakelskem kolesju s številnimi komičnimi učinki, ki so ne glede na spontanost dogajanja na odru naslovljeni v prazno, saj se nerezirana predstava dogaja pred prazno dvo-

rano (če odmislimo filmske gledalce). Ta fragment filma nas tako napeljuje k sklepu, da je razmik med dovoljenim in prepovedanim velikokrat le umetno vzdrževan, izgovor za prikrievanje in kamufliranje drugih težav in problemov, saj na primer skupen nastop nasprotujočih si konceptov kulture (aktivističnega in umetniškega), lahko proizvede prav zabavno zmešnjavo, komedijo, ki bi v času ekonomskih kriz in ideoloških občutljivosti, kar pošteno polnila blagajne pomembnih kulturnih institucij. Stičišče med agit-propovsko vsebino, narejeno po meri socialističnega človeka in »dekadentnim, uspavajočim« jazzom, med dvema vsebinama, ki ju je ideološki aparat postavil v sovražno razmerje, drugo drugi namestil kot nevarno opozicijo, pa deluje komično. Toda burka med dvema nasprotnikoma, ki razen smeha ne prinese kakšne usodne posledice, pa se lahko dogodi le v okviru spektakla, ki se sam sproti spodjeda, saj je hkrati igralec in gledalec. V gledališču je atraktiven spoj tako možen, v realnosti pa mora biti ohranjena jasna meja med »pravim« in »zgrešenim«. Iz te razlike se izvije tudi tragičen konec filma, ki preimenuje »pravo« vsebino v »naivno maso, ki se slepo prepušča vodstvu aktivističnih inženirjev«, »zgrešeno« vsebino pa v času »nerazumljivo umetniško govorico«, med katerima leži nepremostljiva razpoka. Film se tako sklene z znanim sklepom o odtujenosti umetnika in družbe in s tem zapostavlja prejšnji originalni nastavek, ki je prav to razliko zmontiral v spektakel s komičnim učinkom.

II. Pot brez potovanja

Rdeči boogie pa ne citira samo fragmentov slovenske filmske zgodovine, ampak vidno, čeprav bežno, navaja tudi ameriški glasbeni film, v zamolčani obliki pa »road movie«. Ta opora mu pravzaprav omogoča, da si izsledil pot med prevzetimi in na novo (z negativnim predznakom) poustvarjenimi obzorniški točkami. Prav to težavno iskanje izhoda iz mreže prizorov, ki so zdaj pastelno obarvani, zdaj zaznamovani s kritičnim tonom, pa je film precej prikrajšalo v njegovi avanturistični dimenziji, ki jo je ponujalo propagandno delo radijskega orkestra na terenu. *Rdeči boogie* se je tako na neki način ujel v past, saj je poskušal hkrati delovati na dveh nivojih: na eni strani investira v eisensteinovsko intelektualno oko, na drugi strani pa nas zapeljuje v ugodje fizičnega očesa, tako značilno za klasično hollywoodske filme. Ni se ujel v past zato, ker sta omenjena dva koncepta filma a priori nezdržljiva, ampak zato, ker je njuno prepletanje v *Rdečem boogiju* takšno, da drug drugega spodrezujeta in sta si na neki način v »napoto«. Ta kritiška opazka vsekakor noče »rušiti« Šömnovega in Godinovega projekta, ki je v zastavitvi, kritičnem odnosu do same ideologije obzorniške filmske govornice, v nekaterih režijskih rešitvah (recimo sekvenca, ko radijski orkester na poti skozi trg igra jazz na kamionu), torej scenaristično in v filmski artikulaciji v marsičem izjema med slovenskimi filmi, ampak poskuša nakazati le tista šibka mesta, ki film utišajo v učinkih njegove »ideološke« montaže oziroma z digresijami v manifestativne sekvence z izrazitim socialno-političnim obeležjem zapostavljajo in prekinjajo »zgodbo« radijskega orkestra. Podeželska avantura radijskih glasbenikov, ki je imela že od začetka jasne politične cilje, je ponujala večji izkoristek na račun delovanja samega »glasbenega mehanizma«, radijskega orkestra in njegovega spremstva. Nudila je možnost radikalnejše diferenciacije in zaostritve znotraj (na



zunaj sicer kompaktnega) glasbenega telesa, v katerem se gnetejo različne ideološke in estetske naravnosti ter križajo številna interesna področja (med drugim tudi erotično). Toda vsi ti nastavki so le nakazani ali pa pretirani do emblematičnih konfliktnih situacij ter tako ne omogočajo nasprotjem in razlikam v glasbenem telesu, da bi vzpostavila intenzivnejšo napetost in dramatičnejši razvoj »zgodbe«. In ker si je film z zgodbo radijskega orkestra iskal pot med »pozitivnimi« in »negativnimi« obzorniškimi točkami, je moral skrčiti tudi mrežo občutljivih in problematičnih vzlovov, v katere je vpleten in se vpleta radijski orkester. Film je bil tako prisiljen predelati potovanje v pot, ki ima glasbeno razigran začetek in »tragične« zvoke trobente za konec. Dramaturgija »potovanja« (izrekanje problematičnosti) se tako sprti spremlja »dramo« poti« (opredeljevanje problema).

Silvan Furlan

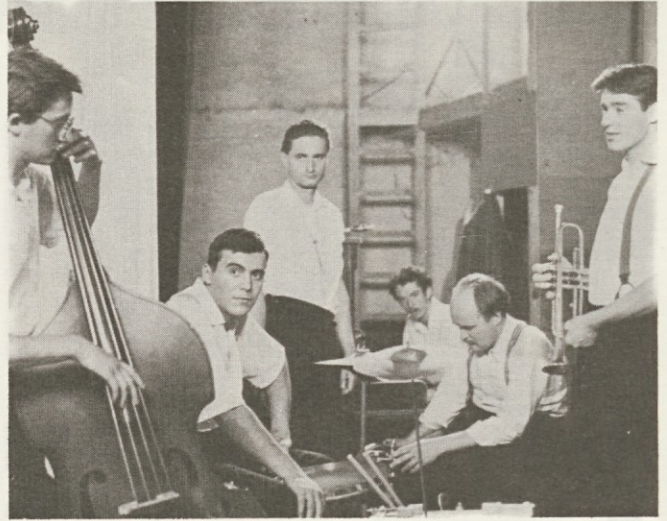
Križanje individualne svobode in družbenih ciljev

Drugi celovečerni film Karpa Godine *Rdeči boogie* (ali *Kaj ti je deklica*) se, naključno ali ne, ukvarja s tematiko, ki je zadnje čase vnovič postala aktualna: s križanjem individualne svobode ter družbenih (ali vimeni družbe zastavljenih) ciljev. Po tridesetih in več letih ni težko dajati pavšalnih ocen o teh križanjih in sporih: če neko delo poskuša le to, bi najbrž pomenilo, da pozablja na zgodovino in gleda vse le skozi oči nezgodovinske sedanosti. Lahko pa narobe pomeni, da hoče skozi kazanje preteklosti pokazati nekaj sedanosti, pri čemer je to »nekaj« več kot le to, kar vsak film, narejen v neki sedanosti, že nehote tej sedanosti govori. Mislim, da je v dvoumnosti odgovora na zgornjo dilemo temelj dvoumnosti Godinovega filma: zdi se namreč, da film res hoče nekaj »povedati«, hkrati pa se zdi, da prav *nič ne more* povedati, da ga razvrednoti prav to, da ustvarja videz, kot da hoče biti angažiran, hkrati pa je umetniški, prav kolikor ni angažiran. Drugače povedano, zdi se, da film hoče »izpovedovati« idejo, hkrati pa mu ta cilj ves čas uhaja, se mu izmika, ker ga onemogoča avtorjev (ali filmski) slog, ki se ne pusti ujeti v idejnost. Ideja in oblika druga drugo omejujejeta, kar pove že sam naslov.

Rdeči boogie si oglejmo le iz dveh zornih kotov: kaj nam kaže in pove o zgodovini, o času, ki ga »kaže«, oziroma, kaj je to, za kar se zdi, da nam hoče o njem »povedati«, in drugič, kaj je to, kar nam hkrati pove o sebi in današnjem času, katerega proizvod je. Kaj nam pove, ne da bi mogoče to hotel povedati, ker hkrati lahko le »kaže«, ne pa pojasnjuje.

Najprej pa naj, kolikor je to potrebno, obnovimo povest filma: dirigenta radijskega orkestra pokličejo k direktorju: ta mu pove, da bo tov. Jan iz Agitpropa njegov orkester popeljal na deželo, kjer bo dvi-goval moralo delovnim ljudem v vaseh, brigadah in zadrugah. Člani orkestra potujejo na tovornjaku in počasi spoznavajo izvenmestno »resničnost« poveljnega obdobja: zaostalost, prisilno kolektivizacijo, revkizicije in mučenje kmetov. Njihova glasba in njihov nastop imata različne odmeve, od objekta do kar uspešne prireditve na večer pred organiziranim uničenjem koloradskega hrošča.

Vendar pa glasbeniki, ki so predvsem igralci jazza, kmalu občutijo,



da se na podeželju odpirajo drugačni problemi, kot je ali tradicionalno igrati »Kaj ti je deklica« v jazzovski improvizaciji; priče so surovosti, primitivizmu in metodam, ki jih pri nas na filmu poznamo npr. iz Pavlovičevega *Rdečega klasja*. To spoznanje enega izmed njih pripelje tako daleč, da poskuša pobegniti čez mejo, pri čemer ga ubijejo. Njegov kolega stopi s tovornjaka, pove, da »ne bo več služil nobenemu režimu« ter odide.

Vendar pa ne odide čez mejo ali nazaj v mesto – s tem bi zgodba dobila oprijemljiv in s tem enoznačen pomen – marveč na morskobalo, ki leži pod hribom, na katerem njihov tovornjak sreča patrolja s Petrovim truplom. Tam zaigra na trobento, delavci in kmetje iz notranjosti dežele, ki prvič vidijo morje, pa se medtem škropijo z vodo in preiskušajo, ali je res slana. Ta konec v črno-beli tehniki nas povrne na črno-beli odlomek iz filmskega *Obzornika* iz l. 1948, ki ga prikazujejo na eni od prireditev (te jih na podeželju organizira radijska skupina). V njem vidimo udarnike iz Slovenije ki jih pripeljejo na morje, ti pa se z zavihanimi hlačnicami in spodrecanimi krili spuščajo v vodo, se z njo škropijo in preskušajo, ali je res slana.

Film Karpa Godine govori različnim generacijam različno; tistim, ki so živeli ta čas, bo pokazal predvsem sliko, ki jih bo, čeprav nekoliko odmaknjena, spomnila na težave, ki so jih tedaj preživljali. Pri tem se film izogne vsem »nesporazumom« glede avtentičnosti (kot so bili v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*). Mlajšim bo pokazal neki čas, vendar pa prav tako odmaknjeno brez prizadetosti kot npr. *Rdeče klasje*. V *Boogiju* je vse to nekeje v ozadju in obrobju in film se v ta vprašanja pravzaprav ne pogloblja. Pušča jih na tisti pojavniravni, na kateri jih dojemajo člani orkestra, ti pa jih dojemajo predvsem kot nekaj, kar ni združljivo z njihovimi normami, njihovim pojmovanjem človekove svobode, pravic in individualnosti. Ti muzikanti so res »intelektualci«, ki tega okolja, teh razmer in surovosti ne poznajo in so ob stiku z njimi predvsem šokirani. Tako kot so v to okolje prišli, bodo iz njega tudi odšli ter se v mestu sicer srečali s podobnimi problemi, a ti bodo na intelektualni ravni. Zato je »realno misleči« agitpropovec Jan v stalni duhovni defenzivi: »razlagati« mora, zakaj so nasilni postopki nuja, da je prav kultura tista, ki bo izkoreninila ta primitivizem, vendar pa ne prepriča nikogar; vsak ohranja svoje stališče in glasbeniki sicer privolijo v njegove direktive, a se hkrati pasivno upirajo, kar izbruhne na dan ob vsaki nenadejani priložnosti za igranje jazza. Petrova smrt je ob tem le dokaz več za njegovo (in njihovo) ne vključenost v družbo in kolektivni duh, kot ga razumeta Jan in vladajoča ideologija in kakršnen se kaže iz odlomkov iz tedanjih filmov, ki so vključeni v *Boogie*.

Po tej obnovi in delni interpretaciji preidimo na tisto raven filma, na kateri nam film govori o sedanosti. S tem nočem reči, da nam film pripoveduje neko idejo, da nam nekaj opisuje ali o nečem prepričuje, zdi se pa, da bi to vseeno hotel.

Godinov film ima to dobro lastnost, da ne pove preveč očitno, da je na strani glasbenikov in dirigenta ter proti policajem, vodji Janu, njegovi smešnosti in političnemu realizmu; vse to sicer nakazuje, a nikoli povsem na glas. Tako slika neko stanje konflikta med kolektivom in posameznikom, med težnjo vse podrediti kolektivu (njen cilj in pot do njega pa določa neki, temu posamezniku tuj in neznan organ, »oblast«, »direktiva« ipd.)

Vseeno pa lahko filmu očitamo, da se navklju vsemu, kar smo po-



vedali, precej jasno postavlja na stran glasbenikov; tako je npr. dirigent sicer lahko »smešen«, ko izkoristi priložnost, da bi se približal pevki, a to je smešnost, ki jo razumemo, do katere smo razumevaljoči, ker je pač »človeška slabost«, medtem ko nasprotna Janova reakcija prav spričo pretirane resnosti in teže (ki jo pripisuje temu in vsem podobnim dogodkom): »Ali smo kupleraj ali kaj«, obnovi pri gledalcu občutek realnosti ter ga hkrati usmeri proti njemu. Zaradi tega in podobnih prizorov lahko kot gledalci rečemo, da agitpropovca sicer »razumemo«, saj vemo, da »ne more drugače«, obnaša se lahko tako kot se, vseeno pa smo proti njemu. Take jasne opredelitve in ocene, ki »udarjajo na dan« v filmu (lahko bi jim tudi rekli »tendenci«, so filmu v škodo. Je pa res, da pridobijo smisel ob izteku filma: Jožef, Petrov prijatelj, se po srečanju s patroljo in klicem, kako ne bo več služil nobenemu režimu, zateče na obalo in prične igrati na trobento. Kot so nakazovali že nekateri poprejšnji prizori, se tudi tu pokaže, da je umetnost (za glasbenika je to jazz, za agitpropovca je to udarna pesem, za prvega je sama sebi namen, za drugega je izključno pripomoček za dvigovanje morale) nemočna, da jo družba lahko izkorišča ali pušča na miru, kot se ji zahoče. Sama po sebi ne more veliko doseči in narediti. Doseže in naredi lahko nekaj le skoz posredovanost, ki pa jo omogoča politika, politična ideologija in institucije oblasti. Zato umetnost, kot jo kaže film, sama po sebi ne more doseči več kot to, da »prispeva«.

»Umetnost« je smešen in neuspešen upor, ki je neuspešen prav zato, ker je tako ranljiva in za vsako utilitarno misel tako naivna. Umetnost nima pribežališča; Jožef lahko naredi nekaj »po svoje«, »svobodno« le tako, da ali neha igrati ali pa da igra to, kar sam želi, vendar pa le samemu sebi oziroma najožjemu krogu. Za umetnost (glasbo, jazz, ali za Godinov film) se izkaže, da prek svoje svobode kaže na neko drugo svobodo, ki je svoboda družbe in je svoboda prav toliko, kolikor dopušča drugačno stališče, drugačno glasbo in drugačna merila.

Umetnost je lahko svobodno »ena sama« le v popolnoma homogenizirani in homogeni družbi, samo tu je homofonska.

Dogmatska misel, ki obvladuje čas, ki ga kaže film, mora vse zvesti na svoj model, kajti prav s tem, ko bi dopustila drugačen model in privolila v to, da univerzalnega modela ni, bi prenehala biti dogmatska, bi se morala sama spremeniti. Zato je za gledalca agitropovčev problem prav v tem, kar zanj ni problem: zanj umetnost namreč obstaja le kot sredstvo za nekaj drugega. Če nima družbeno neposredno uporabnega smotra, je nujno dekadentna in nepotrebna.

Možno je, da se pogled, ki zavrača utilitarno, neposredno uporabljivo umetnost, torej umetnost, ki naj bo posvečena kolektivu, ideologiji, itn., sprevrže v svoje nasprotje: vidi le še eno umetnost, tisto, ki je drugačna od etablarane, ali tisto, ki se izmika taki idejnosti ali ideološkosti. Takšna perspektiva je še toliko privlačnejša, če lahko gleda na preteklost iz tridesetletne razdalje in drugačnih pogojev; vedno se je lahko posmehovati preteklim neumnostim in napakam. Za *Rdeči boogie* se najprej zdi, da bo povsem podlegel tej težnji, vendar pa se ji delno izogne s tem, da si vsaj nekoliko vzame čas tudi za »drugo stran«, če se že ne »poglobi« v probleme okolja, skoz katerega orkester potuje drugače, ne le bežno, poglobi iz av-



tomobila, tako pač kot se vanj poglobijo navsezadnje tudi sami glasbeniki.

Tudi ob tem Godinovem filmu se ni neumestno spomniti na predvojni nadrealizem in na njegove stike z delavskim gibanjem kot tudi ne na (predvsem) srbske filme iz šestdesetih let, ki so veliko ostreje odpirali problem intelektualca in revolucije ali oblasti. Pri filmu, v katerem so ti intelektualci umetniki, to že po definiciji pomeni, da je konflikt med njimi in oblastjo (ali njenim članom) neizbežen, in to toliko bolj, čim bolj je zaostrena družbena situacija, v katero je postavljeno dogajanje.

Kaj »pove« Godinov film danes? S tem ne mislim le na umetniško vrednost, ki je lahko predmet razprave in to še toliko bolj, če gre za film, ki nekoliko izstopa iz uveljavljenih tokov. Za osnovno izhodišče vzemimo neko določeno estetsko vrednost (iz tega navsezadnje že ves čas izhajamo). Danes pove predvsem to, da umetnost »služi« nekim »smotrom« le, če se z njimi enoti. Kadar se ne, hkrati pa je ideološki pritisk nanjo zelo močan, se umetnost zave predvsem svoje nemoči, kajti lahko le »kaže«, ne more pa uravnjavati. Umetnost namreč redkokdaj lahko nastopi »organizirano«, to namreč nujno pomeni, da lastne smotre podreja organiziranosti in smotrom, ki jih le deloma čuti za svoje. Če pa tega ne more – in tega praviloma ne more – ne more delovati politično in je spričo političnega delovanja tudi skoraj brez moči.

Politični in razredni boji potekajo tudi v umetnosti in skozi njo, čeprav navadno prek nje. Odnos politične ideologije do umetnosti kaže politično zrelost (ali pa le stanje) družbe in same politike oziroma njenih nosilcev. Pri tem deluje umetnost nekoliko tako kot sama politična ideologija:

tako kot se s celoto politične ideologije ne more počistiti in »pokriti« noben posameznik, tako ne more v umetnosti predstavljati ideje en sam posameznik (v našem primeru Peter ali Jan). Vsak jo »zajema« le deloma. Razlika med njima je pač v tem, da umetnost *načeloma* mora dopustiti drugačnost, medtem ko dogmatska ideologija tega načeloma ne sme, ker izhaja (tudi v primeru tega filma) iz abstraktnega splošnega interesa in mora zvajjati vse novo na stare obrazce. Prav zato je v meri, v kateri to počne, sovražna umetnosti.

Aleš Erjavec

Kdo vse preskuša slanost?

Končna scena Rdečega boogieja prikazuje Jožefa, trobentača radbijskega orkestra, kako se po skalah spusti k morju, da bi ob škarpri zaigral poslednji solo. Malo za njim priteče izza skal k (vsaj na videz) istemu morju večja skupina ljudi, ki se začno oblebeni škropiti med seboj in okušati, če je voda res slana. Kar pade na tej sliki najprej v oči, je presenetljiv občutek, kot da gre za dve časovno oddaljeni podobi, šele pozneje zlepljeni skupaj. Presenečenje pa bi moralo biti še veliko večje: dejansko gre za lepljenje dveh različnih časov v eno podobo – natančneje: s preskakujočo podvojitvijo je radikalno sproblemizirana vrednost obeh »predstavljenih« časov na račun nekega tretjega, ali edinega – to je tega časa zdaj.



S tem pa ta scena preneha obstajati le kot najbolj presenetljiva v seriji številnih scen tega filma, pač pa postane hkrati anticipacija odgovora na vprašanje, ki bi temu filmu Karpa Godine kmalu preprečilo, da bi sploh zastavljal vprašanja. In tu je mogoče enkrat za spremembo reči: film je imel srečo, da tisti, katerih poklicana dolžnost se je spraševati o primernosti izdelka, niso znali prebrati odgovora te zadnje, tako ostro izpisane scene. Gre seveda za vprašanje, kateri čas uprizarja *Rdeči boogie* in ali ga uprizarja pravilno. Ni stvar šokiranja, če proti splošno sprejetemu mnenju, da film prikazuje čas prvih povojnih let, postavimo tezo, ki pravi, da je takemu mnenju v medvedjo pomoč to, da je splošno. Če je namreč evidentno, da gre za omenjeni čas, pa se ta evidenca podre v trenutku, ko se zastavi vprašanje »pravilnosti« prikaza. Če obstaja možnost, da čas, ki naj bi ga uprizarjal film, ni prikazan »pravilno«, to vendar pomeni, da obstaja tudi možnost, da sploh ni uprizarjan tisti čas, ki se zanj zavzema evidenca. Če je neki čas prikazan nepravilno, potem to ni več »tisti« čas. Če pa to ni čas »prvih povojnih let« oziroma katerikoli pretekli čas, kajti za vsak pretekli čas velja, da ga izniči že samo vprašanje pravilnosti, potem je edini možni čas samo še sedanjí čas, ta čas zdaj, ki je edini tak, da se je sploh nemogoče vprašati o njegovi pravilnosti.

A kot rečeno: to tragedijo poklicanih, ki so si s tem, ko so se vprašali o pravilnosti prikaza nekega časa, izmaknili lasten predmet, saj se film s tem dejanjem tudi njihovemu pogledu definitivno izmaknil, – to tragedijo zastavi že končna sekvenca. Film nemreč ves čas operira z dvema tipoma filmskega materiala. Da bi nam bilo olajšano klasificiranje, se ena vrsta pojavlja v barvah, druga pa v črno-beli tehniki. Tista barvna varianta, ki daje na neki kvazi strokovni ravni vedeti, da gre za material, ki ga je Godina z ekipo posnel leta 1982, poskuša ustvariti vtis (saj zato tudi je film), kot da pred nami potekajo dogodki iz prvih povojnih let. Pri tem sicer ves čas vemo, da gre za uprizoritev, se pravi za določeno časovno vizijo (vizijo časa), ki je pač toliko deformirana, kolikor je bila posneta danes, ali kvečjemu včeraj – pa vendar uprizoritev nekih preteklih dogodkov. Črno bela varianta pa naj bi prinašala avtentičen, dokumentarni material iz tistega časa – točneje: še iz nekolikanj zgodnejšega časa, vsaj po logiki filma, saj si junaki sami ogledujejo ta dokumentarni material. Če bi ne bilo končne sekvence, bi vsekakor veljalo, da poskušajo ti dokumentarni posnetki, ti obzorniki in agit-propovski inserti, ideološko legitimirati igrani del filma. Tako bi bil gledalec ves čas pričča nekemu mučnemu podvajanju opravičevanja, podvajanju preveč znane parole, ki lovi na svoje pretekle zasluge. Filmska zgodba bi se ves čas potrjevala v tem, kar je dokumentarno dokazljiva izkušnja preteklosti, in ustvarjalci filma bi se s tem neprestano sklicevali na to žal še ne preteklo izkušnjo, ki ideološko potrjuje vse, kar je preteklost vladajoče priznava preiskusila.

Tedaj pa se ti zgodi, da se ljudje, ki so še malo prej pripadali ne toliko dvema različnima časoma (čeprav tudi to), temveč predvsem dvema različno ovrednotenima materialoma, pojavijo v enem kadru. Tisti avtentični ljudje iz Obzornika zdaj naenkrat hodijo mimo Jožefa – in še več, Jožef sam je »uprizorjen« v materialu dokumentarca, v črno beli tehniki, kot da gre za avtentičen posnetek iz preteklosti. Tu je seveda prekratka taka razlaga, naperjena na prvo žogo, ki bi poskušala iz te lepljenke razbrati, da je igranemu delu podeljena dokumentarna razsežnost, medtem ko je dokumentarni del pokazal svoje prave barve. Taka razlaga je prekratka, ker po-

zablja na cel film do te zadnje scene, ker ta zadnji obrat absolutno obrne optiko celega filma. Če je cel film na videz temeljil na logiki; »ti, gledalec, ki živiš v letu 1983, gledaš, kako so živeli Slovenci tik po vojni, saj ti dajem tudi dokaz z dokumentarci«, pa konec redefinira to logiko v: »Mislil si, da gledaš preteklost, pa si bil vržen na finto. Če si že kaj gledal, potem si gledal sebe, kako si se ujel. Slavnosti morja niso preskušali neki udarniki iz neke preteklosti, pač pa ti sam. To ni podoba o/iz neke preteklosti, pač pa tvoja podoba, zgodba iz leta 1983.« In zato imamo res lahko za srečo, da so tisti, ki so morali videti, videli svoje prednike in ne sebe – to pa po eni strani verjetno zato, ker imajo tudi vsak dan več opraviti z njimi, po drugi pa zato, ker se je z duhovi laže razgovarjati kot pa z živimi ljudmi.

S tem sem poskušal razviti eno razsežnost Godinovega *Rdečega boogieja*. In s tem, da pravim, da podobnih elementov, ki bi sprožali podobna razmišljanja ali ki bi vsaj tako močno pritegnili, v tem filmu ni več veliko, nakazujem smer, ki je po mojem bistvena, ko se prahuje, zakaj filmu ni mogoče zaploskati brez pomisleka, zakaj je precej nedinamičen, na trenutke celo razvlečen in prazen. Odgovor izhaja iz dramaturškega principa *Rdečega boogieja*. Nobena umetnost ni ugotoviti, da v tem filmu ne gre za klasično dramaturgijo, ki bi gradila na dobro zastavljeni, zapleteni in razpleteni storiji, polni dogodkov in dejanj, ki bi se gnali drug iz drugega in ki bi navsezadnje prav s takim razvojem nudili estetski učinek. Princip gradnje in razvoja *Rdečega boogieja* bi sam najlaže označil s pojmom, ki ni toliko udomačen v tem polju. Gre za princip lateralne konstrukcije, se pravi za postopek, ko se ne poskuša doseči, da bi se pomeni frontalno lepili na slike, besede, kadre, domislice v kadru, in bi se potem tako frontalni spoji zanesljivo in brez priziva lepili v neko strogo gradnjo, – pač pa se ti pomeni nabirajo tako rekoč naključno in predvsem okoli tistih elementov, ki imajo ves čas predznak naključnega, obrobnega.

A, rečeno, povsem preprosto: ta princip, ki gradi na neke vrste stalni evokaciji, zahteva kar največje možno število elementov, ki evocirajo. Račun je preprost: če naj bo ves čas »v ospredju« nekaj obrobnega, potem mora biti tega nekaj čim več, kajti le tako bo lahko deležno statusa obrobnosti. Nesporazum pa je, če potem tak film ta material reducira. V Godinovem filmu pa se dogaja prav to. Kadri so izjemno dolgi, povečini srednji in totali – in kar je najvažnejše, v principu brez malih montažnih rezov, brez menjav optik, kar avtomatično pomeni, da tudi brez detajlov. V taki dolgi in statični karavani dobi vsak element nujno že predznak nečesa centralnega. Podobno velja tudi za dialog. V njegovi skoposti je vsaka beseda toliko močnejše izpostavljena – s tem pa se zgodi tisto najbolj neprijetno, da v svoji osamljenosti nujno dobiva močne čustvene predznake – takoj postane patetična, naivno zanesena ali le izpostavljena v svoji neobglenosti. Male štoše, ker so osamljeni, preveč željno pričakujemo, da bi ostali mali.

S tem očitkom pa – predvsem kar zadeva kadriranje – spet zadenemo ob prvi del zapisa. Prav lahko bi namreč slišali opravičilo, ki bi se sklicevalo na to, da je film pač poskušal biti v celoti čim bolj avtentičen prikaz tistega časa, se pravi, da je tudi glede kadriranja poskušal povzeti tedanje postopke. Če je tako, potem je film sam padel na svojo lastno finto in je pozabil, da je bil v resnici posnet leta 1982, potem je samega sebe poslal preskušat slanost morja.

Andrej Drapl

Jubilejni celjski filmski teden je potekal kot se jubileju spodobi: številni filmi v najrazličnejših programih, veliko število obiskovalcev, številni pogovori s filmskimi delavci ter gledalci, vrsta spremnih prireditev, veliko gostov itn. O vsem tem je bilo dosti sproti povedano v dnevnem tisku, na radiu in na televiziji.

V okviru tedna pa so bila tudi štiri posvetovanja:

Normativno urejanje prikazovanja filmov,

Erotika v domačem filmu in mladi,

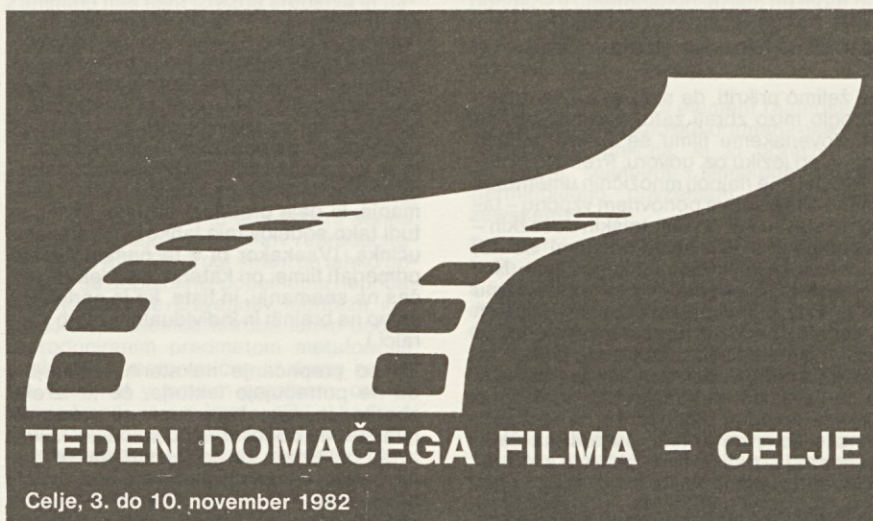
Viba film – podjetje ali ustanova in Slovenski jezik v domačem filmu.*

Ker smo o problematiki, obravnavani na prvih treh posvetovanjih, pogosto pisali tudi na straneh naše revije, pri četrtem posvetu pa gre dejansko za eno prvih celovitejših obravnav problematike slovenskega jezika v domačem filmu, menimo, da je koristno, če z objavo treh prispevkov s tega posvetovanja odpremo strani naše revije tem vprašanjem.

Želimo, da bi bil to hkrati tudi začetek dolgoročnejšega in sistematičnega pisanja ter razprave o omenjeni problematiki.

uredništvo

* Posvetovanje je pripravila sekcija za umetnostni jezik, ki deluje v okviru Sveta za slovenščino v javnosti pri RK SZDL Slovenije.



TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

Celje, 3. do 10. november 1982



10. teden domačega filma, celje

3.-10. november 1982
novi tednik, radio celje

Cilji okrogle mize o jeziku letošnje filmske proizvodnje

Ne želimo prikriti, da smo se za današnje okroglo mizo zbrali zato, ker mislimo, da se slovenskemu filmu še zmeraj močno zatika pri jeziku oz. govoru. Premalo bi cenili ta del ene najbolj množičnih umetnosti, če bi ob letošnjem ponovnem vzponu – tako po številu kot po umetniških dosežkih – prizanašali s kritičnimi ocenami ob tej znani šibki točki slovenskega filma. Nasprotno: naš prispevek želi pavšalnemu ocenjevanju in osebnim okusom – ki pa jih prav tako ne kaže podcenjevati – dodati strokovno analizo jezika filmov, ki jih je ali jih še bo krstil Teden domačega filma in ki jo naslavljamo na filmske ustvarjalce, na našega edinega producenta, na študente filmske šole, na kritike, pa tudi na širšo javnost, ki si tudi ob filmu oblikuje svojo jezikovno zavest in kulturo.

Naj takoj na začetku povemo, da se zavedamo meja svoje kompetentnosti, saj se lotevamo filmskega jezika bodisi samo kot o jeziku globlje poučeni gledalci (jezikoslovci) ali pa kot sodelavci (lektorji) pri manjšem številu filmov. Drugače na Slovenskem ta trenutek tudi ne more biti. Nimamo na voljo zgodovinsko jezikovne raziskave našega kratkega obdobja umetniškega zvočnega filma, s katero bi jasneje vedeli, koliko smo danes na boljšem glede dialoga oz. govora v primerjavi z začetki, in nimamo stalnega jezikovnega vodstva, ob katerem bi se izoblikovala najbolj gospodarna, hkrati pa tudi najbolj učinkovita skrb za jezik naših filmov. Tako lahko na obe zastavljeni vprašanji odgovorimo s približnim opazovanjem in delno izkušnjo.

Da gre slovenskemu filmu že od vsega začetka za umetniške cilje, je najbrž na dani. Kazalo pa bi pregledati delež literarnih predlog, ki so krojile in še vedno krojijo repertoar našega filma, da bi postalo jasno, kako je jezik oz. govor upravičeno ostajal v standardni socialni zvrsti (zbornem jeziku) in se po dikciji in načinu igre, ki je vsekakor močno v zvezi z govorom, počasi odmikal od odrskega oz. gledališkega. Če presojamo filmski jezik oz. govor s stališča igralceve interpretacije scenarija, moramo vsekakor priznati velikanski napredek. Se več: znano je, da je prav pogosto nastopanje v filmih in televiziji prineslo tudi v gledališče zadržano, neopazno igranje, malomarnejšo, k improvizaciji nagnjeno izreko celo do take stopnje, ko igralec izgublja občutek za nujno stopnjo odrskega patosa. Mogoče je, skratka, reči, da je film svojo zahtevo po neteatraličnem govoru že dodobra uveljavil in da je med današnjimi slovenskimi igralci – ki nastopajo v vseh medijih – nekaj izvrstnih specializiranih filmskih interpretov, ki obvladajo tudi filmsko prepričljiv, torej »naštudirano malomaren« govor, ki ustvarja potreben občutek pristnosti, življenjske avtentičnosti itn.

Če ostanemo pri avtorjih, moramo tudi vrsti režiserjev priznati nadvse skrben odnos do jezika, ki se kaže tako v snemalnih knjigah, pogosto pravih literarnih izdelkih, kot v sodelovanju s pisatelji in lektorji, ki naj bi pripravili kar najbolj govornje dialoge. Če prištejemo podatek, da se od začetka do danes ob oblikovanju dialoga v umetniškem filmu zbirajo eminentni slovenski pisatelji, ne pozabimo na visok delež predelanih klasičnih literarnih umetnin, da je k delu pogosto vendarle povabljen tudi slavist – lektor in da slovenski igralec po dolgoletni gledališki tradiciji nekaj da na svoj jezik, je treba kritične pomisleke na jezik slovenskega filma izreka ti s spoštovanjem teh dejstev. Ker na tem mestu razpravljamo v slovenistični stro-

kovni zasedbi, je prav, da se zavedamo, da nobenega jezika – ne v knjigi, ne v časopisu, ne v gledališču, pa tudi v filmu ne – ne more rešiti lektor. Nasprotno, lektor, ki bi se specializiral, da bi dan za dnem žedel v filmski ekipi za repliko, dve ali kolikor je predvidenih za posamezen snemalni dan, bi se v najboljše primeru prevelj v rutiniranega popravljalca napak. Pri načinu snemanja, ki daje prednost vizualni prvini, je tudi tako sodelovanje lahko brez pravega učinka. (Vsekakor bi v ta namen kazalo primerjati filme, pri katerih je bil lektor ves čas na snemanju, in tiste, ko je sodeloval samo na bralnih in individualnih vajah z igralci.)

Znano prepričanje nekaterih režiserjev, da ne potrebujejo lektorja, če je izreka zborna, in samozaverovanost nekaterih igralcev, da pogovorne socialne jezikovne zvrsti obvladajo že po rojstvu, navsezadnje pa tudi misel, da je univerzalna vizualna govorica pomembnejša od jezikovne govorne, še niso zadosten argument proti trditvi, da se filmski ustvarjalci zavedajo svoje odgovornosti do jezika tudi čez potrebo posameznega filmskega projekta. Kolikor pa je čutili nezaupanje do slovenistike ali posameznih lektorjev, je treba samokritično razmisliti o purističnem, predvsem pa izobrazbeno enostranskem odnosu do jezika, kakršen prav gotovo ne more dograjevati k širini življenja in sveta, a hkrati k intimni obrnjenega filmskega jezika.

Če poskušamo ob povedanih trditvah pokazati, kje se začena jedro težav s slovenskim filmskim jezikom in kako bi jih lahko začeli reševati, je prav, da najprej povemo, kdaj imamo filmski jezik za dober. Najkrajši odgovor je, kadar jezik sploh ni opazen kot poseben element filma. Stilizacija mora upoštevati tisto občutljivo mejo med spontanost in nadzorovanim govorom, ki umetniški celoti filma daje vtis spontanosti, pristnosti, včasih dokumentarne verjetnosti. Pri naših filmih pa se nam, kot vemo, dogaja, da smo pri poslušanju filmskega dialoga moteni prav v tem, da »gladke« sekvence zamenjujejo nadvse okorne. To je največkrat v zvezi z nerazčiščnim odnosom do substandardnih socialnih jezikovnih zvrsti, ki so v nasprotju z odrom v filmu pravilo in o katerih bo kar najobširnejše govor na današnji okrogli mizi.

Če hočemo vprašanje zastaviti nekoliko širše, pogledjmo, kako je v gledališču, kdaj se posreči mojstrska predstava z mojstrsko izdelanim jezikovnim govorom. Na nedavnem simpoziju o jeziku na Borštnikovem srečanju je bil podan kar se da jasen odgovor (njegov avtor je Lado Kralj), da takrat, ko jezik pojmuje kot posebej za posamezno predstavo izumljen artifičialen izdelek. Definicija, nadvse porabna tudi za filmski jezik. Ta definicija pa seveda predstavlja skupino ljudi, ki so teoretsko in praktično specializirani ne samo na vizualno tehniko snemanja, ampak enako tudi na dramaturško funkcijo jezika v filmu, na uporabnost standardnih in substandardnih socialnih jezikovnih zvrsti, zlasti pa tudi na (mikrofonski) govor in njegove dikcijske zakonitosti. Poleg umetniškega vodje bi v taki skupini morali sodelovati dramaturgi, scenaristi, dialogisti, lektorji, igralci. Kot v nekaterih gledališčih, tako smo tudi pri filmu razpustili dramaturško skupino – stalni lektor, ki bi vodil jasno jezikovno politiko, je pri filmu sploh še utopija – in s tem ostali pri starem odnosu tudi do jezika. Ta je, kot rečeno, dovolj zavzet in odgovoren pri vrsti posameznikov, v umetniško politiko pa je vključen še zmeraj povsem poljubno, po zmožnostih, po naključju, po (samo) volji. Brez organizira-

ne, institucionalizirane skrbi za filmski jezik seveda tudi ne bo mogoče usposobiti dovolj kompetentnih raziskovalcev, ki bi na marsikatero ustvarjalno vprašanje glede dialoga in govora lahko prispevali zanesljiv in uporaben odgovor. Pri razviti skrbi za jezik pri filmu bi lahko ob kontinuiranem delu prišli tudi do uporabnejših nasvetov za pravorečje, katerega premissljeno kodifikacijo v obstoječih priročnikih pogrešamo tudi v gledališču.

Letošnja okrogla miza, ki naj ne bi bila zadnja na to temo, želi torej ob konkretnem gradivu in z nekaterimi načelnimi razmišljanji pobuditi organizirano jezikovno politiko v naši edini producerski hiši, opozoriti na teoretska vprašanja v zvezi s filmskim jezikom, ki naj bi vodila k organiziranemu raziskovalnemu delu na tem področju, hkrati pa se pridružiti akciji prevajalce Vesna filma in revije Ekran, ki sta s strokovno analizo prevodov nastopila zoper neodgovorno najemanje neusposobljenih prevajalcev, ki kričeče ponarejajo jezikovno podobo izvirnikov in rušijo s tradicijo pridobljeno narodno jezikovno kulturo. Prav tako ne moremo mimo kritičnih pomislekov zoper srbohrvaško podnaslavljanje in reklamiranje tujih ali jugoslovanskih filmov, saj gre pri tem za kršitev ustavnih pravic. Čeprav se vseh vprašanj ne bomo mogli dotakniti dovolj pozorno, upamo, da bodo današnji referati in razprava izveneli kot konstruktiven prispevek k tematskemu področju, ki smo si ga začrtali v delovnem programu.

Nada Šumi

Načelno razmišljanje o pogovornem jeziku v filmu

Prispevek, ki je pred nami, poskuša prevrednotiti nekatera izhodišča, ki pogosto usmerjajo lektorje pri odločanju za tako ali drugačno jezikovno zvrst. Zal pa bodo nekatera ključna vprašanja, ki se odpirajo sama od sebe, ostala zaradi časovne omejenosti brez odgovora. Pa naj bodo spodbuda za nadaljnja razmišljanja ob drugi priložnosti.

Za začetek naj povzamem bistvena spoznanja prof. Janka Modra kot jih poslušalec ali bralec lahko razbere in razume, objavljena kot prispevek Jezikovnim pogovorom, jeseni 1979 na ljubljanskem radiju.

1. Zborna izreka je prenapeta in izumetničena.
2. Knjižni govor tudi v pokrajinsko, socialno in časovno določenem okolju ni spodrsilaj, če je dosleden, splošen oziroma je ob teznih temah celo ustreznejši.
3. Film je predvsem dokument dobe, časa in okolja, pričara resničnost, ki ni samo slikovna, ampak tudi zvočna podoba rasničnosti.
4. Pogovornemu jeziku govori v prid tudi dejstvo, da je kljub svoji urejenosti in discipliniranosti bližji govornim besedi kot pa zborna izreka.

Zlahka izluščimo estetski nazor, saj ponavlja že tradicionalne zahteve po umetnini, ki je skladno organizirana, idealna skladnost »ideje in forme«. Klasični estetski princip očitno povzema po jezikovno lektorski praksi 50–60 let. Če prebiramo lektorske prispevke, objavljene v gledaliških listih, opazimo zanimivo mišljenje, ki pogovorni jezik povezuje s slovenskimi dramskimi besedili s snovjo iz sodobnega sveta. Tak sklep je pravzaprav samo potrditve že omenjenega nazora, ki ga še dvajset let kasneje izluščimo iz že kar programatično zastavljene izjave: »Na splošno bi se najbrž pokazalo (ob natančnem pregledu slovenske filmske proizvodnje), da se

režiserji v realističnih filmih vse premalo zavedajo izredne sporočilne moči in vrednosti govornice v slovenskih filmih.«

Če avtorju člankov pripišem preživet estetski nazor, to ne pomeni, da mu odreka mo ustvarjalno vrednost, še zlasti ne, ker je omenjeni nazor živ in trdno zasidran v umetniški zavesti še danes. Argument, ki naj plasira pogovorni jezik, pa ni samo snov (sodobna slovenska, kot razmišlja polpretekla lektorska praksa), ampak tudi tehnična možnost realizacije. »Kulise na odru omogočajo samo sugestijo resničnosti, film pa lahko pričara realnost v vseh njenih razsežnostih.« (J. M., »Jezik v TV igrari«, List AGRFT, 1975). Ker je film v prvi vrsti dokument, je zahteva po pogovornem jeziku kot vsesplošno veljavnem in vsestransko uporabnem govornem modelu vse bolj očitna. Ker se zdi, da film le ni dokument – ogledalna podoba resničnosti, še manj v realno okolje prestavljeno filmano gledališče, se mi zdi potrebno najprej upoštevati vsaj nekaj njegovih osnovnih značilnosti, ki obenem tudi jezik in govor sploh bistveno določajo. Kljub omejenim in natančno določenim temi razmišljanje ne more prezreti vsaj tistih določil, ki pripisujejo filmu lastnosti, značilne samo za to zvrst.

Teh pojasnil pa ne smemo razumeti kot oddaljevanje od začrtane smeri oziroma oddaljevanje od začrtane problematike, ampak kot poglobitev v njeno jedro in začetek.

V nadaljevanju razmišljanje upošteva nekatera spoznanja komunikacijske teorije, ki vse kulturne fenomene razume kot komunikacijske fenomene oziroma ki vsako prenašanje sporočil enači z jezikom. Z definicijo, ki enači jezik in umetnost, je izrečena tudi sodba o njegovem ustroju. Vsak jezik uporablja znake, ki tvorijo njegov slovar, obenem pa ima določena pravila njihovega kombiniranja – je neka struktura. Umetnost je po definiciji drugostopenjski jezik, drugostopenjski modelativni sistem, zgrajen po jezikovnem obrazcu – semiotični objekt. Umetnost je torej določena kot drugostopenjski znakovni sistem, umetnostna dela pa tekst v tem jeziku.

Posamezne umetnostne zvrsti se med seboj ločijo le po načinu realizacije – materializacije znaka. Ker se v filmu, ki ga štejemo med umetnostne zvrsti, znak realizira na poseben način, lahko govorimo o posebni zvrsti jezika, o filmskem jeziku, ki je na poseben način strukturiran in organiziran. Sam filmski jezik na videz z govorno realizacijo besedila dialoga ni v nikakršni zvezi. Če pa upoštevamo, da je dialog samo eno izmed izraznih sredstev filmskega jezika, formalni element, ga ne moremo opazovati izolirano, ločeno od ostalih sredstev, strukturnih elementov filmskega jezika. Obenem pa je filmski jezik kot vsak umetnostni jezik istoveten z informacijo, ki je v tem jeziku dana.

Opozoriti pa moramo še na bistveno lastnost umetnostnih jezikov, zaenkrat v kar najbolj splošni obliki. »V umetnosti se kaže stalna tendenca k formalizaciji vsebinskih elementov . . . , po drugi strani pa tendenca k samantizaciji vsega formalnega« (Latman, *Struktura umetnostnega teksta*, 1. Umetnost kao jezik, pogl. Umetnost izmed drugih znakovnih sistema, str. 49). Vse to pa ne pomeni nič drugega, le tesno povezavo med »vsebinjo in formo« oziroma drugačno razumevanje njunega razmerja. Tako nas mora v prvi vrsti zanimati sam filmski jezik in njegova struktura, saj je vsako pojasnjevanje umetnostnega teksta v tesni, prav posebni zvezi z njegovo organizacijo, oblikovanostjo samega jezika. Obenem pa je samo tak način pojasnjevanja zares popoln.

Zanimajo nas tista izrazna sredstva in načini njihove realizacije, ki organizirajo elemente filmskega jezika, še vedno pa najprej dialog. Najosnovnejše izrazno sredstvo je slika, ki predstavlja znak, to pa pomeni, da ima svoj pomen, da je nosilec informacije v najožjem pomenu besede. Ta pomen je dvojen: »Po eni strani liki na ekranu reproducirajo predmete realnega sveta, med realnim predmetom in liki na ekranu se vzpostavlja semantični odnos. Predmeti dobijo pomen likov reproduciranih na ekranu.« (Lotman, *Semiotika filma*, pogl. Elementi in nivoji filmskega jezika.) To pomeni: predmet v sliki je lahko sam realni predmet – ne označuje nič drugega kot samega sebe ali pa je nabit z dodatnimi pomeni. Tako je film razvil nekaj postopkov, ki jih povzemam po že omenjenem avtorju v njihovi binarni opoziciji:

Nemarkantni elementi

1. naravno zaporedje dogodkov
2. nevtralni rekurz (os pogleda paralelna nivoju zemlje)
3. nevtralni sistem gibanja
4. nedeformiran kader

Markantni elementi

1. dogodki si sledijo v zaporedju, ki ga določa avtor
2. različne osi pogleda
3. različni ritmi gibanja (pospešeno, upočasnjeno)
4. deformiran kader

Taka opozicija za filmsko izobraženega gledalca ni opozicija markirano – nemarkirano oziroma označeno – neoznačeno, saj so elementi obeh sicer splošni in pogosto uporabljani. Elementi filmskega jezika predvsem opozarjajo na dve nenehno navzoči težnji, na težnjo k maksimalni filmskosti po eni strani, po drugi pa na njegovo orientacijo na območje realnega sveta. Obenem take postopke lahko razumemo kot težnjo filmskega jezika, da bi s svojimi izraznimi sredstvi zmogel prav tako subtilen način izražanja, kot ga zmorejo verbalna izrazna sredstva, jezik v ožjem pomenu besede.

Kljub enostranskemu opisu (elementi filmskega jezika so opazovani na enem samem nivoju – na noviju slike) je iz sobesedila omenjenega poglavja moči razumeti, kakšna je vloga dialoga.

Element filmskega jezika lahko postane katerakoli enota teksta – vizualno – grafična, likovna, zvočna, toda le takrat, kadar je njeno pojavljanje osmišljeno, kadar predstavlja neki red.

Čeprav je to najkrajši opis strukture filmskega jezika, je obenem tudi edini možni. Opis filmskega jezika je predvsem opis strukture umetnostnega jezika, ta pa v nasprotju z neumetnostnimi nikdar ne more biti strukturiran tako, da bi bila opazna kakršnakoli pravila ali zakonitosti. V takem primeru namreč postane nepredvidljiv v vsakem znakovnem sistemu, ki je zgrajen po pravilih, pa informativna moč upada in narašča odvečnost – možnost predvidevanja verjetnosti naslednjih elementov sistem v linearnem nizu sporočanja. Takšna predvidljivost je značilna za neumetnostne komunikativne sisteme, osredotočene zgolj na sporočilo in njegovo vsebino. V takem kontekstu nobeden od strukturnih elementov ali njihovih medsebojnih

odnosov v umetnostnih jezikih ne more biti natančno določen in opisan. Kljub temu je mogoče v okviru danih možnosti natančneje opisati dialog.

Dialog kot integralni element realnosti ali pa kot element dialoške dramaturgije v filmu določa funkcija, ki jo opravlja kot strukturni element filmskega jezika (terminologijo povzemam po J. Plazewskem).

Strukturni element pa postane v trenutku, ko je njegova vloga osmišljena bodisi kot t. i. element realnosti, bodisi kot element dialoške dramaturgije. V obeh primerih opravlja dialog, jezik v ožjem pomenu besede, svojo osnovno z dialoškimi položaji nakazano vlogo – praktično sporazumevanje.

Dialoška oblikovanost jezikovnih izraznih sredstev opozarja na zvezo z dramsko umetnostjo, ki zaradi posebne vloge jezika (ponovno v ožjem, lingvističnem pomenu besede) pripada literaturi, jezikovni umetnosti. Jezik literature dramskih besedil z jezikovnim gradivom oblikuje t. i. drugostopenjske znakovne modelativne sisteme, kjer je pojem znaka v prvi vrsti treba razumeti kot nedeljivo celoto vsebine in oblike, kjer se vsebina manifestira v celotni umetnostni strukturi« (J. Lotman, *Struktura umetniškega teksta*, Jezik kao umetnost, str. 43).

Jezikovna verbalna sredstva so »usmerjena v sporočilo zaradi sporočila samega. Takšna usmerjenost je rezultat poetske funkcije jezika.« (R. Jakobson, *Lingvistika in poetika*, str. 294.) Poetska funkcija oblikuje sporočilo, estetsko sporočilo pa pridobi estetsko funkcijo le, »če je njena struktura dvosmiselna, sporočilo pa avto-refleksivno, oziroma opravlja estetsko funkcijo takrat, ko želi osredotočiti pozornost naslovnik predvsem na lastno formo.« (U. Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*; pogl. Signal i smisao, str. 71.) Dvosmiselnost estetskega sporočila je hkrati bistvena značilnost umetnosti same – njena dvojnica narava. Dvojnico naravo umetnostnega dela je mogoče opazovati na vseh njegovih strukturnih nivojih, v vseh možnih kompozicijskih postopkih od fabulativnega – epizodnega in mitološkega abstraktnega kompozicijskega principa (str. 21–22), kakor v njeni celotni strukturi in naravi. Tako je treba razumeti umetnost kot modelativni in komunikativni sistem hkrati, jezik pa opazovati v njegovi modelativni in komunikativni vlogi, v funkcijsko zvrstno določeni vlogi avtonomnega oblikovalca umetnostnega besedila, kot jezik, kjer estetska funkcija dominira. Upoštevajoč primarno funkcijo in usmerjenost filmskega jezika je mogoče tudi jezikovna izrazna sredstva in postopke oblikovanja filmskega dialoga vsaj funkcijsko zvrstno opredeliti.

Dialoško oblikovana jezikovna sredstva niso avtonomni oblikovalec umetnostnega besedila, sporočila, so le strukturni element filmskega jezika. Dialog je predvsem sredstvo za sporazumevanje, objekt same stvarnosti, ki jo umetnostni filmski jezik modelira v kvazi materialno tkivo s slikovnimi izraznimi sredstvi. Naravni jezik kot objekt same stvarnosti je zajet v svoji osnovni, primarni komunikativni funkciji – praktični funkciji sporazumevanja. Osnovna funkcija obenem določa in odloča o funkcijsko zvrstni pripadnosti jezikovnih sredstev, njeno neumetnostno funkcijsko pripadnost. Tako praktične sporazumevalnosti tudi ni mogoče razumeti kot sinonim za dialoško oblikovanost jezikovnih sredstev, kot dialoško dramaturgijo v klasičnem, gledališkem pomenu besede.

Praktična funkcija sporazumevanja v prvi vrsti narekuje ustrezno izbiro in organizacijo jezikovnih sredstev po pravilih in zakonitostih naravnih jezikov. Teh zakonitosti pa ne smemo razumeti kot samo gramatično pravilnost, le kot funkcijsko neumetnostno zvrstno omejenost vsakokratnega izbora jezikovnih sredstev naravnane jezika. Naravni jezik je določen predvsem kot znakovni sistem, »kjer je mogoče relativno enostavno ločevati znak na plan izraza in plan vsebine (označujočega in označenega, po splošno znanih terminologijah) in pravila sintagmatike. Odnos med vsebino in izrazom, označevalcem in označenem je pogojen, zgodovinsko konvencionalen.« (J. Lotman, *Struktura umetničkok teksta*, pogl. Pojam jezika u jezičkoj umetnosti.) Gramatična pravilnost je nujnost upoštevanja tistih pravil, ki jih predvideva jezik, da je sama komunikacija sploh mogoča, da je mogoče prenašati informacije. Pri komunikaciji, sporočanju je sama gramatika docela neinformativna, je nebitven sestavni element sporočanja, ni njegov cilj (npr. v umetnostnem sporočilu je prav ta gramatika, oblikovanost sporočila tudi cilj sporočanja), sleherni kršenje gramatičnih pravil je mogoče prištevati med napake v komunikacijskem kanalu; umetnostna besedila pa prav gramatične nepravilnosti uvrščajo med neepigonske nenormativne izdelke, gramatične nepravilnosti so odlika in ne napaka umetnostnih besedil. Tudi pravilnosti oblikovanja gramatičnega ni mogoče razumeti drugače kakor zvrstno jezikovno določenost (ureditev sintagmatičnega niza, linearne razporeditve besed, besednih zvez razumem po znanih določilih De Saussura, ki jih v knjigi upošteva tudi Lotman). Izbiro leksikalnih sredstev naravnih jezikov ureja leksikalno – semantična okolica, semantična vrednost predhodnih in sledečih elementov, zakonitosti zvrstne omejenosti, težnja po splošni razumljivosti sporočila. V neumetnostnih tekstih imamo opraviti z določenimi semantičnimi danostmi in pravili o načinih njihovega kombiniranja – kombiniranja posameznih semantičnih enot v semantično pravilne stavke. »Semantična enota namreč diktira karakter odnosov med posameznimi jezikovnimi znamenji.« (J. Lotman, *Struktura umetničkok teksta*, pogl. Sintagmatika leksičkosemantičkih jedinica, str. 272.)

Težnjo po splošni razumljivosti sporočila ureja isti oblikovalni princip kot že omejeno gramatično pravilnost, usmerjenost v sporočilo, v njegovo vsebino, princip in postopek, ki mehanizmu prenašanja ne pripisuje nikakršne informativne vrednosti.

Z dialoški položaji nakazane praktične funkcije sporazumevanja, jezikovno funkcijske določenosti torej ni mogoče razumeti kot omejevanje možnosti oblikovanja dialoga. Jezik kot sredstvo za sporazumevanje ni enotna tvorba, ampak je preplet mnogih izraznih sistemov, paleta uporabnih sredstev pa spričo specialne plastičnosti in funkcijske razvejanosti skoraj neomejena. Neomejenost moramo razumeti v okviru funkcijsko zvrstne določenosti, ki je izbrano in oblikovano gradivo ne sme presegati. Jezikovni del sporočila omejuje tiste zakonitosti, ki jih jezik literarnih besedil odpravlja, in si tako zagotavlja umetniško, individualno estetsko vrednost, ki je ni mogoče niti predvideti niti opisati.

Zdi se, da neodvisno opazovanje jezikovnih sredstev, ločeno od ostalih bistvenih prvin filmskega jezika, spregleda poseben položaj jezikovnega gradiva v filmu. Kljub temu, da so sklepi pričujočega razmišlja-

nja sorodni sklepom že znanih jezikovno-lingvističnih prizadevanj, moramo pred dokončnimi sklepi preveriti še enega izmed pogostih argumentov, ki poskuša uveljaviti v filmu pogovorni jezik in se ponuja v razmislek. Preveriti moramo namreč tudi vprašanje, ki enači film z dokumentom časa, kraj, resničnega življenja. Zdi se mi, da tako poenostavljene trditve ni mogoče sprejeti brez ugovorov.

A – DOKUMENT

Film, gibljiva slika, fotografija vzbuja vtis brezpogojne identičnosti označevalca z označencem, njuna zveza je motivirana, medtem ko je zveza v jezikovnem znamenju zgodovinsko konvencionalna, dogovorjena. Prav ta navidezna identičnost vzbuja občutek iluzije realnosti (izraz uporablja Lotman), s tem pa obenem spodbuja emocionalno doživljanje sporočila. Tak način percepcije je lasten doživljanju neznakovnih informacij, kjer je izraz identičnosti vsebini, izraz je vsebina sama. Umetnost kot eno izmed sredstev in načinov spoznavanja je znakovni sistem (diferencialna značilnost, ki jo loči od ostalih komunikacijskih sistemov), ki nezakovni material preoblikuje v znake, ti po eni strani omogočajo intelektualno doživljanje takega izdelka, po drugi pa delujejo kot kvazimaterialno tkivo – navidezna fizična realnost, ki ponovno omogoča emocionalno fizično dojetanje. Ta specifični postopek, organizacija nezakovnega materiala v kvazimaterialno tkivo zlasti v filmu predstavlja potencialno stopnjo dokumentarnosti, kjer prav tehnične možnosti medija pogujejo avtomatično vzporejanje objekta in njegovega stvarnega dvojnika, dvostransko naravo percipiranja umetnostnega izdelka. Tako tudi filma – umetnostnega izdelka ni mogoče preprosto enačiti z dokumentom. V zgodovinskem razvoju je namreč razvil specifične kreativne postopke, ki presegajo dokumentarne možnosti samega tehničnega posnetka. Film spreminja »slike sveta« v znake, ki jih zapolnjuje s spomini, tako da ti postajajo nosilci pomenov, nosilci informacije. Pojem informacije uporablja v smislu osnovnih postavk teorije informacije: nosilec informacije je lahko samo organiziran znakovni sistem, samo na poseben način organiziran znak. Obseg potencialne informacije je odvisen od alternativnih možnosti izbire izraznih sredstev in postopkov. Možnost izbire – vzajemna projekcija in pričakovanja oziroma inercija strukture pomeni tisto informativno vrednost, ki pri tem nastaja. »Tako je oblikovanost slikovnega gradiva, ki sproža t. i. avtomatizirano povezovanje objekta in njegovega stvarnega dvojnika, pogosto stvar zavestne izbire in že zato tudi umetnostna informacija. V umetniškem filmu predstavlja realnost znak, v dokumentarnem pa je znak istoveten informaciji.« (Lotman, *Semiotika filma*, pogl. Problem glumca.)

Zdi se, da razumevanje filma kot znakovnega sistema, kjer realnost – znak oblikuje ikonično-slikovni znak tretjega pomena, kjer je tudi realistična umetnostna usmerjenost informativna, onemogoča, da bi film preprosto enačili z dokumentarnim posnetkom.

E – EPIZODA

Dokumentarnosti enakovreden razlog, ki naj utemeljuje ustreznost pogovornega jezika, je prikazovanje epizod, izsekov iz stvarnega življenja. Zdi se, da tudi pojma epizode, izseka iz stvarnega življenja, ni mogoče razumeti zgolj kot posamezno, smiselno sklenjeno dogajanje, saj bi tako razumevanje pomenilo dodatno poenostavljanje razlage umetnostne zvrsti. Umetnost – film modelira objekt, ki je neomejen

– stvarnost samo. Umetnostno delo s svojim prostorom ne predstavlja samo dela te stvarnosti, ampak njeno celotnost, univerzum v celoti. Tako je v vsakem načinu umetnostnega pripovedovanja mogoče in treba razločevati dva aspekta, dva možna načina pripovedovanja, mitološkega in fabulativnega. Mitološki praviloma modelira univerzum, besedila, oblikovana po mitološkem vzoru, se izražajo v obliki čistih resnic, čistih bistev, fabulativni posredno s posameznimi epizodami in stvarnosti. Umetnostna besedila, oblikovana zgolj s fabulativnimi konstrukcijskimi postopki, niso možna, ni jih mogoče doživljati kot modele nekega objekta, temveč kot objekte same. Umetnost je poseben način spoznavanja stvarnosti, združuje praktična in znanstvena spoznanja. Znanstvenemu načinu kot samostojnemu spoznavnemu postopku ustrezajo logično-abstraktni spoznavni modeli – igre, ki predstavljajo konkretna dejstva, objekte v njihovih konkretnih pojavnostih. V našem kontekstu je mitološki princip ekvivalenten logično-abstraktnemu spoznavanju, fabulativni pa igri kot praktičnemu spoznavnemu modelu. »Celo kadar faktografska literatura, kronika ali celo t. i. cinéma-vérité težijo k zamenjavi umetnosti z realnostjo, stvarnostjo, neizbežno ustvarjajo modele univerzalne narave, mitologizirajo stvarnost, pa čeprav s samim dejstvom, da obstaja montaža ali pa neključnost nekaterih plati objekta v vidno polje filmske kamere. Mitološki aspekt je torej v prvi vrsti povezan z okvirom, fabulativni pa z razbijanjem tega okvira. Sodobni umetnostni teksti v resnici nastajajo iz konflikta omenjenih tendenc, iz njunega strukturnega napona« (J. Lotman, *Struktura umetničkok teksta*, pogl. Okvir, str. 231.)

Univerzalnost umetnostnega teksta ne dovoljuje kakršnihkoli omejevanj, zlasti pa ne poenostavljene razumevanja in enačenja z epizodnostjo. Umetnost je vedno izražanje posameznega dogodka, ki sočasno izraža sliko celote sveta. »Model sveta, ki ga oblikuje jezik, je splošnejši od modela sporočila, ki je v času svojega nastanka izrazilo individualen. Obenem je umetnostno sporočilo model nekega konkretnega pojava – umetnostni jezik modelira univerzum v njegovih najsplošnejših kategorijah, ki z ustvarjanjem najsplošnejše vsebine sveta predstavljajo formo obstajanja konkretnih stvari in pojavov. Tako preučevanje jezika umetnostnih del ne daje le neke individualne norme estetskega sporočanja, ampak obenem reproducira model sveta v njegovih najsplošnejših konturah.« (Lotman *Struktura umetničkok teksta*, pogl. Umetnost izmedu drugih znakovnih sistema, str. 50.)

Epizoda in univerzalnost, njuna medsebojna napetost in odvisnost sta bistvena značilnost umetnostnega dela, reprezentirata dvojno naravo umetnosti sploh.

Zdi se, da je osrednje vprašanje razmišljanja bolj zapleteno, kot se zdi na prvi pogled. Z dialoško oblikovanostjo besedila nakazano praktično sporazumevanje se pojavlja kot strukturni element filmskega jezika, tako vprašanja izbire jezikovnih sredstev ni mogoče omejiti v jezikovne okvire, ampak ga je treba upoštevati predvsem kot umetnostno vprašanje sploh. Na različnost stališč opazarja Lotman: »Znano je, da se problem glasovne sestave besed rešuje načelno drugače s stališča govora in s stališča jezika. V primeru jezika imamo opraviti s strukturo, kjer fizična narava signala ni pomembna, in zato pojavi kot, na primer, glasovna redukcija zanima samo raziskovalce govora.« (J. Lotman, *Struktura umetničkok teksta*, pogl. Elementi in nivoi paradigmatske, str. 21.)

Jezikovni pojav na nižjih strukturalnih nivojih opazujemo drugače s stališča jezikoslovja kakor s stališča umetnostne strukture. Umetnostna besedila so organizirana na vseh nivojih, njihova medsebojna povezanost je kompleksnejša kakor povezanost posameznih nivojev – ravni naravnega jezika, še zlasti to velja za povezanost vsebinske in izrazne ravni. »Vsebinska je formalizirana, forma semantizirana do takšne mere, da je celo glasovna sestava nabita s pomeni, celo posamezni fonemi in morfemi, ki v naravnih jezikih nimajo lastnega pomena, dobijo leksikalno semantično vrednost. Postopek oblikovanja umetnostnega besedila pomeni dosledno organizacijo in nadzorovanje vseh ravnin jezikovnega sistema. Zato tudi jezikovnih pojavov govora, jezika v ožjem pomenu besede ni mogoče opazovati izolirano izven celotne strukture umetnostnega besedila. Se zlasti se zdi tak postopek neustrezen pri reševanju vprašanja o izbiri govornega modela v filmu, saj ta umetnostna zvrst združuje različne sicer samostojne semiotične sisteme, od slikovnega do grafičnolikovnega, jezikovnega in glasbenega – znakovne sisteme, združene in oblikovane v sistem višjega nivoja, ki ga določa vsakokratna struktura filmskega pripovedovanja. Pristop, ki opazuje posamezne strukturne elemente ločeno, izolirano kot samostojne strukture, sicer omogoča sistematizacijo izraznih sredstev, opis posameznih strukturalnih elementov, v ničemer pa ne pojasnjuje njihove vloge in pomena pri oblikovanju umetnostnega sporočila. Tak opis osromaši umetnostni tekst vsega semantičnega bogastva.

Tako tudi govorne podobe in oblikovanosti dialoga ni mogoče opazovati izolirano, kot neodvisnega ali celo avtonomnega strukturalnega elementa, še manj pa ga je mogoče omejevati s kakršnikoli vnaprejšnjimi določili, kot sta naravna snovna določenost, epizodnost ali pa celo dokumentarnost kot značilna lastnost jezika filma.

Torej določa sama struktura filmskega jezika, kot formalni element pa dobiva v vsakokratnem filmskem besedilu drugačne pomenske razsežnosti. Povedano v jeziku teorije kot formalni element se semantizira in kot tak vstopa v celotno strukturo.

Obenem pa razmišljanje začenja tudi vprašanje pogovornega jezika sploh, saj gre za raztegljiv jezikovni pojem, ki združuje različno slogovno vrednotena jezikovna sredstva. Vprašanje, ki se pojavlja v razmislek, je vprašanje informativne moči in vrednosti posameznih sredstev v posameznih filmih, saj je razumljivo, da o problemu ni mogoče govoriti načelno. V tem primeru bi bili prisiljeni predpisovati, torej formulirati nekakšna pravila. V kaj podobnega pa nobena umetnostna zvrst ne more privoliti.

Eva Blumauer

Kako do globljih spoznanj o jeziku v slovenskem filmu

Od prvega slovenskega celovečernega zvočnega igranega filma *Na svoji zemlji* (1948) pa do zadnjega, letos predvajanega – *Rdeči Boogie* (1982) ni minilo niti 35 let. V tem času se je moral slovenski film kot umetniška zvrst šele konstituirati in si priboriti enakopraven prostor v nacionalni kulturi slovenskega naroda. Zaradi nenehne racionalne ogroženosti je bilo namreč izročilo naklonjeno kulturi, ki je temeljila na jeziku, kar film, vsaj dokler je bil nem, ni bil, in tak je bil slovenski film vse do osvoboditve. Ko pa se je prek distribu-

cije, ki se je razvila pred produkcijo, začel pohod inozemskega igranega filma, ga je slovenska kulturna zavest sprejela kot sovražnika, ki utegne ogroziti gledališče, slovensko nacionalno svetinjo.

Vsega tega se moramo zavedati ob okrogli mizi o jeziku v slovenskem filmu, ki je sicer v sklopu vsesplošnega zanimanja za jezikovna vprašanja nekaj povsem naravnega, čeprav lahko hitro dokažemo, da je strokovno izročilo s tega področja več kot skromno. Na eni strani gre za nekaj člankov, ki se ukvarjajo z vprašanjem jezika v filmih mimogrede, razen serije jezikovnih pogovorov na ljubljanskem radiu (J. Moder 1979), na drugi strani pa za sorazmerno skromen predmet zanimanja, za kakšnih 80 slovenskih igranih filmov. Če oboje soočimo z vprašanjem odrskega jezika in slovenske dramatike sploh, je dokazovanje o pionirskosti današnje okrogle mize odveč. Vendar nikakor ne nameravam namigovati, češ da je tema odveč, še manj, da si slovenski film ne zasluži tolikšne strokovne pozornosti. Ob pripravi tegale prispevka sem se namreč zavedal, kako smo spriči pomanjkanja strokovne literature ob kakšnem filmskem projektu prisiljeni izbrati na pamet teme in se zatekati k posplošujočim ocenam, vtisom in razmišljanjem. Tej strokovni nepozornosti botruje prav gotovo tudi niz predsodkov, ki so spremljali rojstvo in uveljavljanje sedme umetnosti na Slovenskem.

Ze bežen pregled ustvarjalnosti slovenskega igranega filma opozarja na njegovo tesno navezanost na literarno izročilo. Ta je šla najbrž tudi na račun samopotrjevanja kot umetnostne zvrsti z drugo, že nesporno uveljavljeno zvrstjo – literaturo. Več kot tretjina filmov je nastala po literarni predlogi, saj je bila prozna književnost prednostni vir pri pisanju filmskih scenarijev.

1. Zanimivo bi bilo že na ravni scenarija preučiti *razmerje med literarno predlogo in filmom* in sicer na več ravneh.

Najprej gre za vprašanje *soočanja celotne izpovednosti filma* z izpovednostjo *literarne predloge*, ki je končno sicer bolj vprašanje umetniškega sporočila filma, vendar pa je rezultat treba upoštevati pri vrednotenju celotnega načina realizacije, zlasti pri realizaciji filmskega znakovnega sistema – jezika.

Sledi *analiza razvrstitve* jezikovno – vsebinskega gradiva literarne predloge na posamezne elemente filmskega jezika: na *vizualno komunikacijo* – sliko, in na *verbalno komunikacijo* – govor. Pri tem mora analiza ugotoviti tudi končno sporočilnost izbranega gradiva: ali deluje v okviru sporočilnosti literarne predloge, ali jo stilno preoblikuje in nadgrajuje (metaforičnost, simbolnost itn.). Analiza *vklučevanja premege govora* literarne predloge v gradivo za *filmski dialog* določi funkcijo, ki jo scenarij določa govornemu gradivu v sklopu filmskega jezika kot celote, zlasti v odnosu do slike.

Natančna jezikovna razčlenitev *razlik med predloženim in uporabljenim gradivom* poskuša oceniti razloge, zakaj nekateri elementi gradiva niso bili upoštevani. Pri tem bi bilo treba evidentirati razlike zaradi podrejanja filmskemu sporočilu na eni strani in razlike, ki izhajajo iz drugačnega statusa istega jezikovnega gradiva, ki se govori kot dialogiška replika in ne več bere kot premi govor daljše pripovedi. Pri tem gre za določitev poetike ali, če hočete, dramaturgije, govornega jezika v konkretnem filmu, zlasti sintaktičnih, frazeoloških, leksikalnih in drugih preoblikovalnih načel pri oblikovanju govora, ki

simulira neposredno upovedovanje, komentar, refleksijo, notranji monolog ipd.

2. Drug sklop vprašanj pa naj bi razčlenil, kako govorno gradivo opredeljuje *karakteristike posameznega lika* v filmu, zlasti glede na različne govorne položaje, ki mu jih predpisuje dramaturgija filmskih prizorov.

3. Šele tako oboroženi se lahko kvalificirano soočimo z *govorno realizacijo* v izbranem filmu, namreč z oceno te realizacije. Pri tem ugotavljamo najprej, ali so bila vprašanja konkretne realizacije že predvidena v scenariju in kako so bila predvidena, dalje, ali so bila izbrana izrazna sredstva v skladu s celotno sporočilnostjo filma ali ne, ali je bila realizacija dosledna, skrbno oblikovana in ustrezna ravni ostalih sestavin filmskega jezika. Tako zbrano gradivo o filmih, posnetih po literarnih predlogih, kar kliče po zanimivih sinteznih interpretacijah jezika zlasti petih pisateljev, ki so posredno ali neposredno odločilno sooblikovali slovenski film. To sta Cankar in Voranc na eni strani, C. Kosmač, Potrč, Zupančič na drugi.

Seveda bi bilo treba opazovalno metodo za filme, ki niso nastali po literarni predlogi, prilagoditi. Predvsem gre za skrajšanje posameznih etap raziskovanja, saj ob samem spočetju filmske zamisli ni drugega avtonomnega umetniškega dela.

Določiti umetniške sporočilnosti filma sledi razvrščanje gradiva na posamezne elemente filmskega jezika (slika, govor) in ugotavljanje funkcije tega gradiva v strukturi celotnega filma. Jezikovna analiza govornega gradiva raziskuje značilnosti glede na uporabljen tip dialoga, npr. po teoriji Plazewskega ali po kakem drugem, v metodologiji določenem sistemu. Od tod dalje sledimo opazovalnemu postopku glede realizacije govornega gradiva, kakor je bilo že omenjeno. Tudi tu bi gradivo po opravljenih analizah posameznih filmov nudilo možnosti za sintezo, ki bi odstirala vidike, ki se kažejo tudi na ravni jezika, ne nazadnje npr. glede uporabe socialne zvrsti jezika v slovenskem filmu, posebej narečja, pogovornega jezika itn. ... S tem pa bi se znašli pravzaprav na samem izhodišču slovenske strokovne pozornosti do filmskega jezika, saj se večina doslej objavljene literature dotika predvsem teh vprašanj.

Zato bi bilo prav, da ta okrogla miza spodbudi ne le redno pretresanje vsakoletne filmske ustvarjalnosti z jezikovnega vidika, temveč predvsem oblikovanje temeljnega raziskovalnega projekta o jeziku v slovenskem filmu, ki bi določil teoretična izhodišča, metodo in nato pregledal dosežanje filmsko gradivo po enotnih vidikih. Soočanje z rezultati tega projekta bi v slovenskem prostoru ne pomenilo le ene raziskovalne naloge več, marveč bi upravičeno pričakovali tudi povratni vpliv na samo filmsko ustvarjanje. Ne gre le za vprašanja ustreznosti govorne realizacije scenarija, temveč predvsem za ustvarjalna obzorja, ki bi jih teoretski del projekta zanesljivo razširil tudi ustvarjalcem. Povsem nesporno je, da bi raziskovalna ekipa ne smela ostati le v okviru jezikoslovja, ampak naj bi vključevala strokovnjake s področja filmske dramaturgije, filmologije, zgodovine filma, neposredne ustvarjalnosti. Seveda na Slovenskem ni ustanove, ki bi premogla tak uigran tim raziskovalcev, zato pa se od takega raziskovalnega projekta zanesljivo ne bi moglo odtegniti ustanove, kot so Viba film, RTV, AGRFTV, FF, pa tudi Center za filmologijo in Slovenski gledališki in filmski muzej ne.

Jože Faganel

zapis

Viba film – podjetje ali ustanova

Posvetovanje o slovenski filmski proizvodnji

Zadnji dan Tedna domačega filma v Celju, 10. novembra 1982, je Društvo slovenskih filmskih delavcev z organizatorji manifestacije pripravilo pogovor o stanju in perspektivah organiziranosti slovenske filmske proizvodnje oziroma Viba filma kot edinega producenta celovečernih filmov pri nas. Zaradi neposrednosti je koncentrirani zapisnik tega srečanja nekomentiran, je pa vsekakor zanimiv dokument, zato upamo, da bodo celjski organizatorji še objavili tudi stenogram posvetovanja, pripravljen s pomočjo magnetofonskega traku, na katerega so razgovor posneli.

Predsednica delovnega predsedstva *Majda Knap* je najprej prebrala stališča direktorja Viba filma *Bojana Štiha*, ki jih je z naslovom Temeljna izhodišča za novo organizacijo Vibe že prej posredoval članom filmskega sveta. Teze vsebujejo predloge, kako naj bi se ustanova organizirala bolj gospodarno in smiselno (zmanjšanje zaposlenega osebja na polovico, drugačen način financiranja, urejeni odnosi s filmskimi delavci v svobodnem poklicu).

Predsednik skupščine Kulturne skupnosti Slovenije je repliciral na 4. točko prebranega besedila. Vsaka kulturna institucija lahko proizvodno režijo, materialne stroške ipd. financira le sama. KS financira njeno dejavnost (program), ne golega obstoja.

Predsednik DSFD *Jože Gale*: sredstva KS so res namenjena programu, vendar jih je več kot polovica prelita v druge smeri, ki nimajo druge možnosti vzdrževanja.

Viktor Konjar, DSFD: je predlagal razpravo po segmentih – finančni položaj, organizacijski odnos avtorjev do proizvodnje itn. Ker je bilo dogovorjeno, da najprej pregledamo kot osnovo za razgovor pripravljene referate, je povzel svoj zapis, ki se v bistvu ujema s stališči DSFD. Društvo je že predlagalo novo organizacijsko shemo, ki temelji na izhodišču, da je treba v produkciji uveljaviti avtorske potencialne in jih maksimalno angažirati, da bi dejansko postali gospodarji proizvodnje. Vodstvo Vibe je zdaj v mnogočem postavilo identična stališča – podjetje je preobsežno in predrago, avtorji niso vključeni kot nosilci in tudi financiranje je neadekvatno in nestimulativno. Letos je bilo sicer posnetih več filmov, vendar so perspektive spet slabe. Cilj posvetovanja lahko rezimiramo – kakšne nove forme organizacije vpeljati, ko spoznavamo, da sedanja ni tista, ki bi nas peljala iz zaganja.

Andrej Gogala, DSFD (pripravljena izho-

dišča za razpravo): slovenska proizvodnja filmov se verjetno nikoli ne bo mogla sama amortizirati ali postati celo rentabilna, toda vsem takim možnostim se ne smemo vnaprej odpovedati. Denarno vprašanje je še vedno odločilno – naj bo organizacijska shema še tako premišljena in konsekvantna, tej bistveni oviri ne bo mogla kljubovati. Temeljno je torej osamosvajanje slovenskega filma in vse večja finančna neodvisnost. To zahteva komunikativnejši in kvalitetnejši program in širjenje prostora. Odločanje naj se še bolj približa proizvodnji (= filmskim delavcem) in to ne le formalno, temveč tudi poslovno.

Milan Ljubič, režiser: na srečanju je navzočih premalo filmskih delavcev, referati si nasprotujejo. Vsi pozabljajo na spremne dejavnosti in kadre, govorijo le o režiserjih in scenaristih. Najboljša dela so nastala pri tistih avtorjih, ki so kjerkoli v delovnem razmerju, ne pri tistih, ki so v svobodnem poklicu. Za financiranje proizvodnje sta samo dva vira: družbena podpora in procent od vstopnic (dohodek s tržišča). Pri podjetju moramo misliti na cel kolektiv, tudi v Filharmoniji ni plačan samo orkester. Na Vibi je 15 ljudi zaposlenih v skupnih službah, ostalih 67 pa v produkciji. Vsi trdo delajo, kar dokazuje tudi 13900 nadur v devetmesečnem obdobju. Avtorske skupine so predlog ad hoc: po 101. čl. ZZD lahko sklepajo pogodbe s KS samo pravne osebe. Glede financiranja bi filmska proizvodnja lahko izkoristila še druge vire, ne le KS – npr. raziskovalno skupnost, izobraževalno in telesnokulturno skupnost, združeno delo. Korak naprej bi bil, ko bo slovenski film začel zadovoljevati ne le umetniške, ampak tudi druge potrebe.

Majda Knap: socialno varnost vsem filmskim delavcem bi zagotavljalo le veliko podjetje, ki bi ogromno delalo. Gre za to, da sredstva, ki se že odvajajo za film, dejansko porabimo za program.

Anica Lapajne, Pionirski dom: posvetovanje je nerensko; govorimo na pamet. Potrebni so dokumenti, letni plan, program; analiza učinkovitosti dela, razvid del in nalog. Tudi naslov srečanja je neustrezen (podjetje, ustanova), to je že vse določeno. Še vedno ne vemo, do kod so prišli v Vibi naporu družbenega varstva in kako poteka sodelovanje z ostalimi producenti – ali je podpisana samoupravni sporazum?

Milan Bratec, Komite za kulturo: DSFD je postavilo tezo o dveh TOZD, kar pomeni spremenjene odnose pri financiranju. Gre tudi za terminološko razhajanje (ne podjetje, ne ustanova, temveč organizacija

združenega dela), kar pa hoče najbrž opozoriti na vsebinske spremembe. Ze 1974 je prešla filmska proizvodnja s področja gospodarstva med družbene dejavnosti. V pripravi je nov zakon z uveljavitvijo tripartitnega sistema – sedanjega monopolnega položaja administracije ne moremo zamenjati z drugim (monopol avtorjev). Filmske ekipe niso pravne osebe, avtorske skupine pa so, zato lahko sklepajo pogodbe. Glede financiranja – določena režija je povsod, pri knjigi znaša 50 % pri vsakem projektu. Normativi morajo nastajati v vrstah kulturnih delavcev. Viba naj bo kulturna institucija s programom, sicer se bo odločanje res prenašalo v KS, kar ni dobro. Avtorske skupine so dobrodošle, vendar pride z njimi do določene stihiskosti, zato to ne more biti edini način snemanja filmov.

Milan Stibilj, KSS: teze *Bojana Štiha* so rezultat zelo tragične situacije Vibe, ki je še vedno v fazi sanacije, ta pa ni ničesar spremenila. Vzroki za probleme so v organizaciji dela, v notranji strukturi. Drugi ponudniki so cenejši, slovenski film je še vedno predrag. Direktor ima premajhno podporo kolektiva in DSFD.

Miro Polanko, Viba film: sanacija je trajala do konca leta 1982. V tem letu so bili posneti 4 celovečerni filmi in še dva iz programa prejšnjega leta (prihodek: iz distribucije, usluge zunanjim partnerjem, sredstva KS). Če ne bo prihodnje leto v delu vseh načrtovanih projektov, bo izguba, ki jo je napovedal direktor, realna:

Vladimir Kavčič: razprave so neučinkovite. Formirati je treba konkretne delovne skupine kot nosilce delovanja. Če ne bomo našli ustreznih rešitev za realizacijo filmov, se bo kolektiv znašel v težkem položaju, ker ne bo imel sredstev. Televizija ima materialne možnosti in je zainteresirana za sodelovanje s filmsko tehnično bazo. Proučiti je treba nove organizacijske možnosti, gospodarsko povezovanje. Časi niso dobri, zato na ekspanzijo do 1985 ni mogoče misliti; realno bo sredstev celo manj.

Sašo Schrott, Ekran: bistveno vprašanje je, kdo naj bo pobudnik in nosilec reševanja slovenske filmske proizvodnje. Če kolektiv in DSFD tudi po razpravi v SZDL doslej nista prišla do pravega rezultata, naj se obrneta na ustanovitelja. V navadi je, da vsaka institucija v takem primeru to stori kar sama.

Viktor Konjar: vsi preveč tičimo v dosedanja formi, treba je premisliti o drugačnih možnostih. Zdrava težnja je, da se čim več dela združi v eni organizaciji. V okviru tega centra naj bi snemali tudi televizijske filme, vsi kadri so lahko združeni. Avtorji naj bodo nosilci projektov v soglasju s programskim svetom. Tehnična baza (atelje, spremne dejavnosti) naj bo posebej. Združene avtorske sile so izobražena struktura, ki ji je treba zagotoviti organizacijsko formo. Finančni viri so KS, TV in drugi, ki doslej še niso bili angažirani (interesne skupnosti, OZD itn.), kot to delajo sicer po Jugoslaviji. Upravni odbor DSFD je izdelal zelo konkretno shemo, zdaj morajo prevzeti pobudo trije ustanovitelji. Ti naj formirajo tako sestavo, ki bo pripravljene konture pretresla in predlagala nove možnosti.

Sklep posvetovanja: ustanovitelji naj se sestanejo s predstavniki Viba filma in določijo skupino ljudi, ki bo pripravila konkretne alternative.

Andrej Gogala

Nagrade »Metod Badjura« 1982

Žirija za podelitev nagrad Društva slovenskih filmskih delavcev »Metod Badjura« za vidne dosežke na področju kinematografije v SR Sloveniji v letu 1982 v sestavi *Miha Baloh, Miša Grčar, Milan Ljubič, Rudi Vavpotič in Rapa Suklje*, predsednica, je pregledala šest celovečernih filmov v proizvodnji Viba filma, en dokumentarni film v proizvodnji TV Ljubljana, Filmskih alternativ in Viba filma, štiri kratke poučne filme v proizvodnji DDU Univerzum, tri kratke filme v proizvodnji Unikal Studia in sedem študijskih filmov v proizvodnji AGFTV.

Ker je bil Milan Ljubič hkrati član žirije in avtor dveh kratkih filmov, je žirija na njegovo pobudo na 1. sestanku odločila, da njegova kratka filma ne kandidirata za nagrade in ju je izločila iz konkurence.

Žirija je z veseljem ugotovila, da je kriza, ki je lani skorajda pretrgala kontinuirano proizvodnjo slovenskega filma, letos premagana in da število filmov kakor tudi njihova kvaliteta raven narekujejo predlog, da se v prihodnje število nagrad v skladu s produkcijo poveča in se nagrade podeljujejo v treh sklopih: posebej za celovečerne, kratke in študijske filme. Ob sedanjem pravilniku žirija ni mogla nagraditi vsega tistega kvalitetnega dela, ki je bilo opaženo na posameznih področjih v letošnji filmski beri. Posebej je opazila visoko profesionalno ravnen kamere; tematsko raznoličnost in izvirnih scenarijih; ustvarjalni delež scenaristov pri adaptacijah literarnih del, tako pri *Pustoti* in nekaterih filmih študentov akademije, pri akademskih filmih pa tudi svežino in doseženo znanje študentov.

Žirija je za leto 1982 soglasno dodelila naslednje nagrade:

1. Zlato plaketo »Metod Badjura« z diplomami in nagrado 15.000 din prejmejo scenarist Drago Jančar, režiser Marjan Ciglič in direktor fotografije Rado Likon za film *Razseljena oseba* v proizvodnji Viba filma.

Film *Razseljena oseba* posega s svojo tematiko v eno bistvenih vprašanj sodobnega sveta – razseljenost človeka in iz nje izvirajočo eksistencialno stisko, izhajajoč iz konkretnega dogajanja na naših tleh. Pri tem so enakovredno udeleženi scenarist, režiser in direktor fotografije.

2. Srebrno plaketo »Metod Badjura« z diplomami in nagrado 10.000 din prejme Karpo Godina za režijo, montažo in soavtorstvo kamere za film *Rdeči boogie ali Kaj ti je, deklica* v proizvodnji Viba filma.

Karpo Godina je s tem filmom v slovenski filmski prostor prinesel nov način kritične obravnave naše polpreteklosti, njenega zagona, njene želje po ustvarjanju drugega, pa tudi njenih pomanjkljivosti in zablod, in to z dokajšnjo mero ljubeznivosti in samoironije, ne da bi se pri tem izgubila ostrina problemov.

3. Posebno priznanje »Metod Badjura« z diplomami mlajšega snemalca prejme Zoran Hochstätter za kamero v filmu *Rahel stik* v proizvodnji AGRFTV.

Zoran Hochstätter je s tankim občutkom dojel režiserjevo hotenje in je iz filma *Rahel stik* po literarni predlogi Rudija Selige soustvaril samobitno filmsko delo.

4. Posebno priznanje »Metod Badjura« z diplomami prejme revija *Ekran* za filmsko publicistiko,

za dve desetletji trajajočo publicistično-teoretično delo in za dosežke na področju filmske kulture in vzgoje.

5. Posebno priznanje »Metod Badjura« z diplomami za najbolj celostnega filmskega avtorja – študenta prejme Polona Sepe za film *V spomin* v produkciji AGRFTV.

Polona Sepe je subtilno in brez razčustvovanosti filmsko upodobila človeka ob iztekanju njegove življenjske poti.

6. Priznanje »Metod Badjura« z diplomami prejme igralec Volodja Peer za vlogo belogardističnega poročnika Lojzeta Pevca v filmu *Razseljena oseba* v produkciji Viba filma,

ki jo je odigral pretresljivo in avtentično.

7. Priznanje »Metod Badjura« z diplomami prejme Hanna Preuss-Slak za ton v vrsti slovenskih filmov.

S svojim avtorskim pristopom je Hanna Preuss-Slak uveljavila zvok/ton kot konstitutiven del filmske govornice.

8. Priznanje »Metod Badjura« z diplomami prejme Koni Steinbaher za risanki *Epidemija in Vsiljivec* v proizvodnji Viba filma.

Kratki in udarni, idejno in tehnično zanimivi risani filmi Konija Steinbaherja s svojo izvirnostjo vedno znova ozivljajo slovenski risani film.



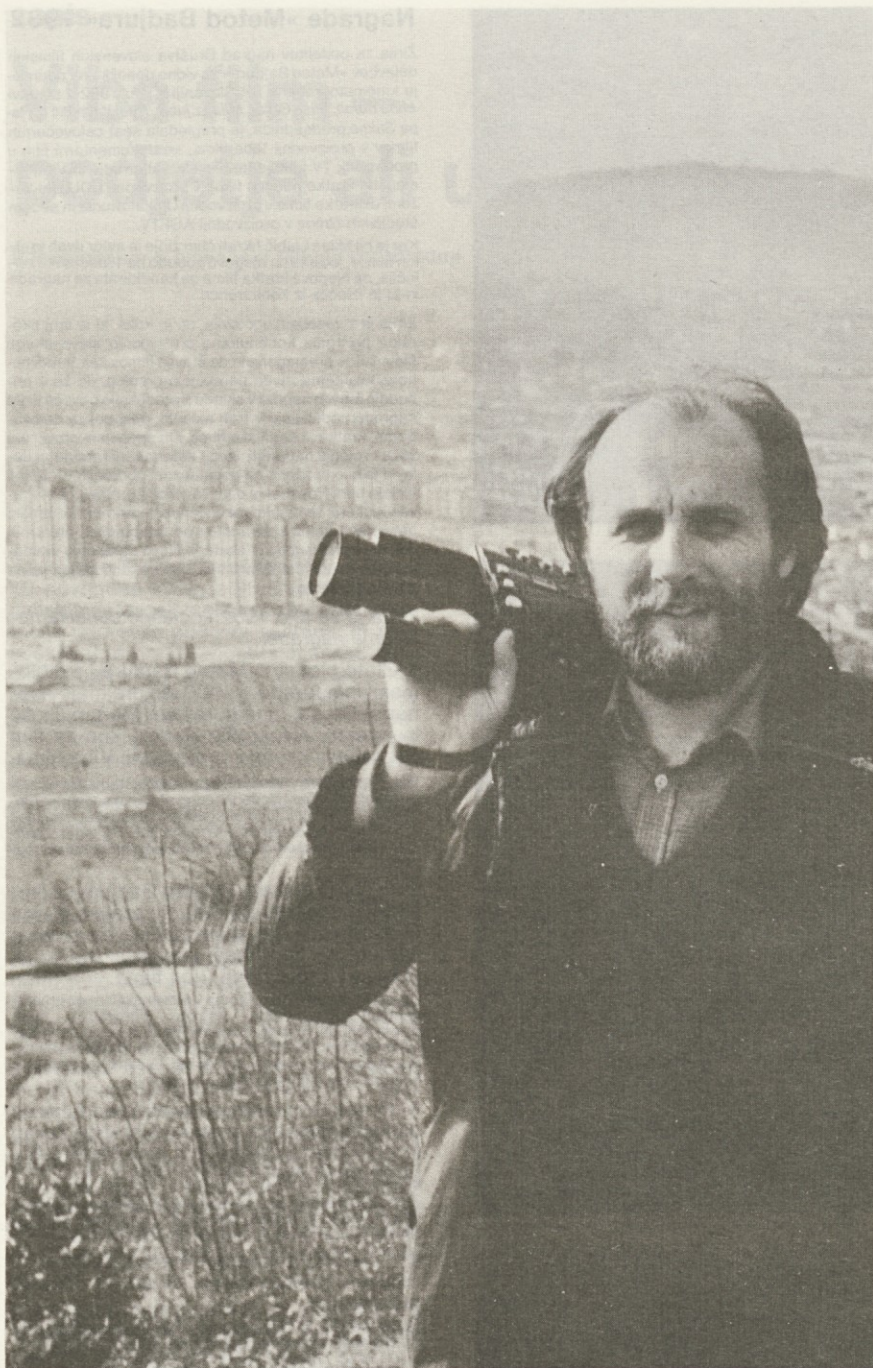
Razseljena oseba, režiser Marjan Ciglič



Rdeči boogie ali Kaj ti je, deklica, režiser Karpo Godina



Rahel stik, režija Boris Jurjasevič, kamera Zoran Hochstätter



intervju

Naško Križnar

»Dokumentarni posnetek je detonator imaginacije«

Ekran:

Poznamo te kot avtorja avantgardnih (kratkih) filmov iz šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. Marsikdo iz tvoje generacije – denimo, Karpo Godina – je pozneje prešel k igranemu oziroma tako imenovane umetniškemu filmu, nekateri pa so se s filmom nehali ukvarjati. Sam nisi izbral ne ene ne druge skrajnosti, marveč si se posvetil etnološkemu filmu, se pravi – če stvar postavimo širše – raziskovanju možnosti uporabe filma v znanstvene namene. Kako si pravzaprav zašel na to zanimivo, vendar pri nas vse premalo znano in priznано področje filmske prakse?

Križnar:

Tega kroženja okoli filma si ne štejem preveč v čast. Na eni strani kaže premalo (karakterne?) odločnosti, da bi se posvetil samo enemu delovnemu področju, na drugi strani pa to pomeni, da gledam na film kot na način življenja (o tem sva nekoč pisala v Ekranu z Marjanom Cigličem), kot na splet razlogov, vzrokov, povodov, posledic itn., ki se nenehoma spreminjajo. Film ni služba, ni obveznost in ne zvestoba. Navadil sem se na film kot na nikdar dokončno definiran sen z nešteti, tudi še neodkritimi oblikami. Kar je že odkrito, izumljeno in povedano, me ne vznemirja preveč, ne aktivira v meni dovolj radovednosti za raziskovanje in avanturo. Po letu 1971 sem dokaj odločno načrtoval, da se bom za čim dalj časa odpovedal umetniškemu filmu. To je bilo v skladu z usodnim vdorom konceptualističnih tendenc v moje filmske načrte. Mislil sem si, da bom skozi daljše obdobje samo akumuliral povode za filmsko ustvarjanje, kar dejansko pomeni, da se s filmom ne bi več ukvarjal. Zato sem se tudi lahko redno zaposlil v svojem temeljnem poklicu, v etnologiji. Vendar je bil to račun brez krčmarja, kot se rado zgodi s trdnimi sklepi.

V obdobju 1974–1975 je slovenska etnologija doživljala pomembne organizacijske spremembe. Poleg aktiviranja vseh slovenskih etnologov ob skupnih projektih (topografija, rajonizacija slovenskega etničnega ozemlja) je bilo ustanovljeno tudi novo strokovno društvo SED (Slovensko etnološko društvo). Pri sestavljanju delovnih programov sem se »reinkarniral« kot nosilec programa slovenskega etnološkega filma. Zdelo se mi je škoda, da bi z novim SED ugasnilo dotedanje delo pobudnika slovenskega etnološkega filma Nika Kureta, ki ga slab položaj znanstvenega in strokovnega filma pri nas res ni mogel pretirano opogumljati. Hkrati sem želel več zvedeti o tem malo znanem poglavju naše stroke. Zato sem začel z raziskovalno nalogo Filmo- grafija slovenskega etnološkega filma. Na svojem delovnem mestu (kustos etnolog v Goriškem muzeju v Novi Gorici) pa sem odtlej vpeljeval filmsko dokumentacijo med legitimne instrumente muzejske prakse, kolikor se je pač dalo. Interes zanjo se je pri nas povečal zlasti po potresu 1976, saj smo kar naenkrat uvideli, da nam manjkajo sistematični dokumentacijski opisi raznih kulturnih sestavin – od kulturne krajine do naselja, gospodarskih načinov, šeg itn., ki se v naravni katastrofi veliko hitreje in usodneje nepovratno preoblikujejo kot v normalnem razvojnem procesu. Film bi moral pri tej nalogi odigrati

pomembno vlogo. Nadomestil bi pričevalnost in informativnost klasične muzealije, delno pa še star prezentacijski način: muzejsko razstavo in zbirko.

Ekran:

Ze iz tega, kar si povedal doslej, je mogoče razbrati, da se z etnološkim filmom ne ukvarjaš zgolj praktično, ampak si veliko prispeval tudi k sistematizaciji in klasifikaciji etnološkega filmskega gradiva ter dokumentarnih materialov, ki bi utegnili zanimati etnološko vedo. Pred kratkim je izšla tvoja knjiga *Slovenski etnološki film – Filmografija 1905–1980*, ki sintetizira tvoje dosedanje delo na tem (filmografskem) področju. Filmografija upošteva predvsem etnološki vidik, vendar je med okrog 800 filmi, ki jih navaja, marsikateri zanimivi tudi za druge stroke. Bi bilo mogoče v prihodnjih letih to delo razširiti na celotno družboslovno področje?

Križnar:

Ze pri snovanju kriterijev za selekcijo gradiva za *Filmografijo* se mi je odprlo nešteto nerešenih vprašanj, povezanih s praktično uporabnostjo filmskih posnetkov v naši stroki. To je namreč nekaj, česar pri nas še nismo dovolj preskusili, preverili oziroma empirično potrdili ali zanikali. V svetu razvite znanstvene kinematografije nastane etnološki film tako, da znanstvenik predloži cineastu natančna vsebinska izhodišča, kot producent pa ga ne obremenuje z estetskimi zahtevami, na primer, naj bo film umetniški, karkoli že to pač pomeni. Slovenski etnologi nismo imeli velikokrat take priložnosti, prej narobe. Cineasti so strokovne informacije sami komponirali in mešali po svoji volji, da so ustvarjali dopadljive »umetniške dokumentarce«. Postavljen sem bil potemtakem pred obrnjeno nalogo: ne inkorporirati zahtev stroke v znanstveni film, pač pa iz bolj ali manj naključno posnetega gradiva post festum rekonstruirati njegov pomen za stroko. Na ta material sem moral gledati z vidika aktualnih zahtev etnologije, večkrat pa sem v kriterije po občutku vgradil vizionarsko vlogo filma v neki futuristični etnologiji, kar pomeni, da sem upošteval tudi gradivo, ki ga v tem trenutku morda še ne cenimo kot relevanten dokument, lahko pa predvidevamo, da se bo etnologija nekoč zanimala tudi zanj. Pri vrednotenju tega gradiva sem se opiral na metodološke spremembe v razvoju slovenske etnologije, od katerih je usmeritev na sedanost sploh najpomembnejša, saj je s tem v resnici omogočena in zaželeno uporaba filma v etnologiji. Med takim mejnim gradivom naj omenim, na primer, posnetke življenja v Trstu pred popisom londonskega memoranduma 1954, posnetke življenja v mladinskih delovnih brigadah, posnetke vsakoletnih obiskov naših izseljencev in njihovih sorodnikov v Sloveniji, praznovanje novoletne jelke po letu 1945 itn.

V *Filmografijo* je res uvrščenih skoraj 800 enot, vendar je od tega le okrog 200 filmov realiziranih s strokovnim sodelovanjem etnologov, od teh pa le približno 80, ki so jih posneli etnologi sami v okviru svojih institucij kot neposredni delovni pripomoček. Iz tega izhaja, da Slovenci na področju take filmske dokumentacije ne moremo biti pretirano izbirčni. Izkoristiti moramo najmanjšo priložnost, da del svoje zgodovine,

kulture in znanosti posnamemo na filmski trak, ne bi mogli postavljati kakršnekoli zahteve glede kvalitete in izhodišče te dokumentacije. Ker je etnologija ena od družboslovnih disciplin, je razumljivo, da lahko njeni dokumenti (med katere spada tudi etnološki film) že po naravi stvari služijo tudi drugim sorodnim strokam. To pa dopušča tudi medijski vidik. Konec koncev je film pripomoček za dokumentiranje neke realnosti. Če je ta realnost človek, njegovo okolje, življenje, delo in vedenje, potem je razumljivo, da lahko en in isti dokument (z določenimi pridržki) uporabijo različne znanstvene panoge (sociologija, antropologija, psihologija, geografija, etnologija). Zlasti je to razumljivo v luči neke utopične interdisciplinarnosti, saj je več ali manj jasno, da eno in isto realnost proučujejo različne znanstvene panoge, le da vsaka s svojega vidika. Posledica takega gledanja je na primer preimenovanje CIFES (Mednarodni komite za etnografski in sociološki film) pri UNESCO v CIFH (Mednarodni komite za film o človeku) in uveljavljanje nove znanstvene panoge *etnologije*, ki se posveča proučevanju človeka v njegovem življenjskem in delovnem okolju. Res je, zakaj ne bi gledali takole: etnološki film je interdisciplinarna zvrst, hkraten pogled stroke in medija na stvarnost.

Ekran:

Znano je, da naš kulturni prostor ni preveč naklonjen novim tehničnim medijem, saj je še zmeraj pretežno usmerjen k besedi in besedni komunikaciji. Kje so po tvojem vzroki za tak kulturni tradicionalizem, ki ga je občutiti tudi v znanosti, še zlasti v družboslovju?

Križnar:

Vizualizacija je izraz ekspanzivne, navzven usmerjene kulture. To je težnja po komuniciranju z drugimi kulturnimi prostori, nekaj, kar ni vezano na jezik, na ekskluzivno nacionalno rabo. Če sprejememo razgovor na tem nivoju, potem lahko rečemo, da Slovenci nismo razvijali vizualizacije, ker nismo čutili dovolj močne potrebe po takem navezovanju stikov izven lastne domačije. Težko bi navedel razloge za ta deficit, lahko ga samo potrdim. Znotraj nacionalnega prostora je vizualizacija predvsem pomemben element množične kulture, to pa je kvaliteta, ki je mali nacionalni prostori nikjer po svetu niso mogli razviti tako kot veliki, na primer Amerika. Vsa Evropa ni zmogla od izuma filma do danes razviti tako močne množične kulturne vloge filma, kot jo je dosegel, denimo, tako imenovani kodirani, žanrski ameriški film. Specifične zakonitosti obvladujejo seveda tudi svet znanstvenega filma, katerega sestavni del je etnološki film. Evropski prostor dolgo časa ni dopuščal sproščenih filmskih oblik na tem področju. Znanstveni film je bil kanoniziran, zaprt v inštitute. Ameriški znanstveni film pozna že dolgo komercialno eksploatacijo, kar ga sili v poljudnejše oblike. Na področju kulturne ustvarjalnosti smo Slovenci velikokrat razvijali avtonomne kulturne pobude, še večkrat smo pa le odgovarjali na pobude razvitejših kulturnih prostorov. Če vzamemo za primer kar začetke slovenskega filma: Badjura je čutil, da mora postaviti slovensko filmsko pokrajino nasproti nemški, ki je tedaj grozila, da bo z alpskim

filmom prekrila tudi naš nacionalni prostor. Nekaj podobnega se dogaja na področju današnje vizualizacije Slovenije, kjer le s šibkimi pobudami odgovarjamo tujim vzorom in iniciativam. Če upoštevamo le razširjene filmske zvrsti in omdislomno umetniški in TV film, ostane široko področje uporabe filma, ki je pri nas skoraj nenaseljeno: šolski, politični, vzgojni, industrijski, eksperimentalni, znanstveni film itn. Ne poznamo še filma in video kasete kot predmeta mediotečne izposoje, organizirane na knjižničnem nivoju, in podobnih oblik.

Ekran:

Kaj bi po tvojem morali storiti, da bi avdiovizualni mediji, predvsem pa film, bolj »prodrli« na naše vzgojnoizobraževalne ustanove, na visoke šole, pa tudi v inštitute in v druge raziskovalne organizacije pa ustanove?

Križnar:

Prevladuje mišljenje, da je film zgolj tehnični problem. Nihče ne razmišlja, da je odločitev za film v bistvu strateška odločitev, ki zadeva neposredno metodološko usmeritev neke stroke. V skrajnji konsekvenci je znanstveni film samostojna znanstvena panoga, ki mora zato reflektirati svoje zakonitosti, cilje, metodo ipd., skratka opredeliti svoje lastno delovno področje. Teh teoretičnih osnov za znanstveni film pa pri nas še nimamo. Celo med tistimi, ki se ogrevajo za razvoj znanstvenega filma pri nas, je veliko pragmatikov, ki bi radi, da vse prepustimo televiziji ali »zunanjim sodelavcem«, da ostane film stvar spremljajoče voluntaristične prakse. To pa je nedopustno. Znanstveni film ne more biti rezultat prirojenega osebnega talenta, ampak mora postati »priučljiv« predmet univerzitetnih edukativnih procesov s teoretično in praktično komponento. Šele tedaj bo postal film delovni instrument posameznih znanstvenih panog in ga bodo pisarji razprav lahko citirali enako, kot danes citirajo pisne vire in literaturo.

Ekran:

Vrniva se k etnologiji, ki je med vsemi družboslovnimi vedami očitno prišla najdlje pri uporabi filma v strokovne namene, obenem pa je tudi na področju teorije – nemalo po tvoji zaslugi – dosegla tisto stopnjo, ko se lahko vpraša, kako filmski medij čim bolj smotno vključiti v raziskovalni proces. Kakšne so perspektive v tej smeri?

Križnar:

Razmeroma ugodno stanje na področju etnologije je zasluga mojih predhodnikov, Nika Kureta in drugih. Etnologija že od leta 1956 načrtno vpeljuje film med svoje dokumentacijske pripomočke.

Do zastoja je prišlo v začetku šestdesetih let, ko nacionalna kinematografija ni sprejela znanstvenega filma v svoje okrilje. Film se je umaknil v inštitute (kar je posnemanje že preseženih evropskih vzorcev), v kabinete, stran od pogledov javnosti. Nacionalni pomen filmske dokumentacije se je podredil ozkemu strokovnemu. Kljub velikim prizadevanjem pa smo etnologi v nečem vendarle napak ravnali: nismo pravočasno teoretsko utemeljili fenomen znanstvenega filma. Zato se je etnološkemu filmu godilo podobno kot sa-



Izdelava prinela na Bizelskem, 1982
režija Naško Križnar

Naško Križnar

Rojen 25. maja 1943 v Ljubljani, živi v Novi Gorici. Od 1964–1970 je s svojimi amaterskimi filmi sodeloval na vseh pomembnih festivalih amaterskega filma v Jugoslaviji. V krogu OHO je deloval kot režiser in snemalac raznih projektov te skupine, kot soustvarjalec happeningov in pisec topografske poezije. Leta 1969 je posnel za Neoplanta prvi kratki film na 35 mm traku (Beli ljudje).

Od leta 1972 dalje je zaposlen kot kustos etnolog v Goriškem muzeju v Novi Gorici, kjer se je posvetil etnološkimi raziskavam ljudske kulture zahodne Slovenije. V zadnjem času se posveča predvsem etnološkemu filmu. O tem pričajo številne objave teoretičnega značaja in *Filmografija slovenskega etnološkega filma*. Od leta 1975 vodi odbor za film pri Slovenskem etnološkem društvu.

Udeležil se je številnih mednarodnih srečanj znanstvenega filma (Temišvar, Ostrava, Firenze, Pariz).

Od 1978–1980 je bil strokovni koordinator filmske serije *Kako živimo* pri DDU Univerzum v Ljubljani in realizator dveh filmov te serije.

Lani je bil iniciator velike retrospektive slovenskega etnološkega filma v Cankarjevem domu v Ljubljani.

Bibliografija
Slovenski etnološki film, *Filmografija* 1905–1980, Ljubljana 1982.

Izbrana filmografija kratkih filmov

Nadstavba, 8 mm, 1964
Devetnajsti živčni zlom, 8 mm, 1966
Konice špic, 16 mm, 1966
Žalik žena, 16 mm, 1967
Sportni tip, 8 mm, 1968
Sranje, 8 mm, 1968

Film in avtor se ljubita, 8 mm, 1968
Beli ljudje, 35 mm, Neoplanta 1969
Projekt kamera, 35 mm, Viba 1970
Leteča procesija, 35 mm, Viba 1972
Genezis, 35 mm, Viba, 1972
Galjevica, 8 mm, PZE za etnologijo, 1977
Sirjenje na ovčji planini, 16 mm, DDU Univerzum, 1978
Planšarstvo v Bohinju, 16 mm, DDU Univerzum, 1979
Oris stanovanjskih načinov v Novi Gorici, video, Goriški muzej, 1980
Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov, 8 mm, Goriški muzej, 1981
Izdelovanje prinela na Bizelskem, 8 mm, Posavski muzej, 1982.

Primerjaj: Primorski slovenski biografski leksikon, 8. snopič, Gorica 1982.
Adresar etno-muzeologa Jugoslavije, Muzejski dokumentacioni centar, Zagreb 1978.
Tomaž Brejc, OHO 1966–1971, Ljubljana 1978.

mi etnologiji, dokler ni teoretično definirala predmeta svojega proučevanja in delovne metode. Še do nedavnega je bil »etnograf« vsakdo, ki je znal natančno opisati dogajanje na kmečkem dvorišču (ljudska kultura = kmečka kultura). Takrat so bili najboljši etnografi razni upokojeni učitelji, duhovniki, skratka volonterji. Na področju etnološkega filma se v zadnjem času poskušamo izogniti podobnemu razvoju; film na neki način trgamo iz rok laikov in volonterjev. V vseh svojih prispevkih si prizadevam, da bi svojim kolegom prikazal etnološki film kot resen medijski problem, kajti znanstveni film ni enostavno mehansko združevanje stroke in medija. Ne zaleže, če smo izučeni etnologi, če znamo vložiti film v kamero, izostriti in pritisniti na sprožilec. Opraviti je treba raziskave, eksperimente, ugotoviti, kakšen filmski pristop je najprimernejši za našo etnologijo. Učiti se moramo od razvitejših etno-kineematografij, vendar jih ne moremo kopirati; brez dvoma lahko izluščimo njihove principe in jih preskusimo v naši praksi, rezultat pa bo nedvomno etnološki film s slovenskim obrazom, z obrazom slovenske etnologije. Predvsem pa: etnološki film nastane v glavi, ne v kameri, s čimer hočem reči, da je koncept pomembnejši od realizacijskega sredstva.

Teh začetnih problemov je potemtakem veliko, ne smejo pa zasejati tolikšnega dvoma, da si ne bi upali narediti nič konkretnega. To, da ni zanesljivega recepta za dober etnološki film, je lahko ovira, lahko pa tudi možnost, ki spodbuja k razcvetu neštetihih filmskih oblik na tem področju. Mislim, da smo etnologi s *Filmografijo* dobili izhodišče za vrednotenje preteklih dosežkov, prek katerih pa se usmerjamo k aktivnemu ustvarjanju slovenskega etnološkega filma, tako da koncipiramo, proizvajamo in predvsem več uporabljamo etno-film. Na tem področju smo še do nedavna vodili mučen monolog (na primer številni Kuretovi članki v obdobju 1957–1973), ki se zdaj počasi spreminja v dialog s cineasti, s publicisti, s kritiki, z drugimi strokami, s slovensko družbo. Tudi ta intervju priča o tem.

Ekran:

Ali sodiš, da lahko etnologija po tej strani predstavlja nekakšen vzorčen primer za druge družboslovne znanosti, vsaj za take, ki bi jim lahko film strokovno koristil?

Križnar:

Drugi znanstvenih panog ne bi imel kaj učiti, bi jih pa povabil, da skupaj kaj naredimo. Dvomim, da bi etnologija sama mogla zase organizirati znanstveno kinematografijo, zakaj film je drag in tehnološko zahteven. Delajmo skupaj!

Ekran:

Po splošnem prepričanju avtor znanstvenega filma pri tem delu ne uživa take »ustvarjalne svobode« kot avtor tako imenovanega umetniškega filma, ker ga vsaj do neke mere omejuje znanstveni interes za predmet, ki ga obravnava. Ali ta omejitev – če seveda sploh lahko o njej govorimo – bistveno vpliva na izbiro izraznih sredstev, ki jih nudi filmski medij?

Križnar:

To, kar postavljaš kot vprašanje, me spominja na staro, laično mišljenje o tem, kaj je znanstveni film. To naj bi bil tisti film, ki

je dolgočasnejši in utrudljivejši od drugih. Njegovo nasprotje naj bi bili zabavnejši filmi, filmi z večjo dinamiko, z več domišljije itn. Prav mogoče je, da gre pri tej preprosti definiciji za golo gradivo, ki še nima prave »filmske« podobe, ki še ni »urbanizirano«, kot bi rekli montažerji. Gotovo pa je, da je med različnimi pristopi k znanstvenemu filmu tudi pristop, ki spominja na opazovanje, na analizo. Če je ta vizualna vivisekcija opravljena s kvalitetno slikovno in zvočno tehniko, lahko govorimo skoraj o iluziji. Naj omenim kot primer odlično TV serijo Andreja Župančiča iz južnoameriških pragozdov, v kateri skoraj nisi zasledil tradicionalnih »izraznih« sredstev. Kamera nepremično zre v realnost pred seboj in te dolge slikovno-zvočne izreze realnosti posreduje gledalcem. Nobenega komentarja, nobenega opozarjanja in učenja. Gledalec sam sledi hieroglifu svojega pogleda. Drugi primer je Roucheva genialna poteza v šestdesetih letih, katere bistve je bilo v tem, da je tako imenovano objektivnost spremenil v subjektivnost, ko je kamera vzel v roke in s pomočjo velike avtonomnosti specialne kasete posnel dokumentarni film v enem samem dihu, v nepretrganem gibanju, ne v gibanju katerega-koli opazovalca, pač pa v gibanju konkretnega opazovalca – Jeana Roucha. Kot bi hotel reči: takole sem videl ta afriški ples, zdaj pa ga mirno proučujta, če hočeta. Oba primera, ki sem ju omenil, spominjata na dva principa »fiksacije«, ki ju je pri nas kot umetniško gesto teoretično inavguriral zagrebški GEFF. Prva je fiksacija na statičen objekt (Pansini, Gotovac, Petek), druga pa fiksacija na gibanje (Godina). Se pravi, da izkušnje znanstvenega filma ne rastejo zunaj medija, ampak so z njim tesno povezane, naravnost zlite.

Ekran:

V splošnem srečujemo na tem področju dva pristopa: po prvem naj bo znanstveni film čim bolj »objektiven«, filmska sredstva pa uporabljena čim bolj diskretno, po drugem naj bo znanstveni film predvsem film, se pravi, da naj svoje medijske potencialne čim bolj izkorišča in izkorišča čim bolj odkrito. Katera koncepcija se ti zdi ustreznejša?

Križnar:

Če dovoliš, bi to vprašanje nekoliko popravil. Recimo, da izraz »objektivnost« že kar takoj zamenjava z dokumentarnostjo, kajti slej ko prej bi ugotovila, da objektivnosti na filmu ne more biti. Vedno je neko stališče kamere oziroma človeka za njo, medtem ko je dokumentarnost gotovo nekaj dosegljivega in pri etnološkem filmu zaželenega. Etnološki film je otrok dokumentarnega filma. To je ortodoksna linija razvoja kinematografije: Lumière – Vertov – Rouch, z rahlim odklonom Lumière – Flaherty – Ivens. Melies je spjel film v fikcijo in s tem v označevanje neke notranje realnosti. S področja magije se je film umaknil na področje umetnosti in zabave. Gledano s stališča prvobitnih utopičnih domnev, da je film idealna objektivna registracija stvarnosti, nekakšna miniaturizacija sveta, je to gotovo poraz. Znotraj ortodoksne dokumentaristične linije pa so možne vse akrobacije filmskih »izraznih sredstev«. Sprašujem se, če ni mogoče dokumentarnost (v etnološkem filmu) zgolj to, da snemalac sproži kamero v pravem trenutku in

na pravem mestu, v »usodnem trenutku«, ne v nekem poljubnem trenutku, ne zaradi estetskega, pač pa zaradi magičnega ali etnološkega nagiba. Naj avtentična situacija sama preplavi medij! Na tem nivoju še kar naprej verjamem v magijo filma.

Prvo filmsko »izrazno sredstvo« v zgodovini filma pa ima takole tehnično ozadje: kamera je trdno na stativu, v višini človeških oči in zre na prizorišče, na izhod iz tovarne Lumière. Kader se začne z odpiranjem vrat in končna z zapiranjem vrat. Vmes vidimo, kako delavci in uslužbenci zapuščajo tovarno; zadnji se v kočiji odpele lastnik. To je *Odhod iz tovarne* iz leta 1895. Film vključuje vse attribute znanstveno-dokumentarnega filma: dolg, neprekinjen posnetek akcije, spajanje realnega in filmskega časa, ljudi v totalu, nerekonstruirano dogajanje v naravnem osvetlitvi... Odlična tematika za urbano etnologijo. To se pravi, da lahko okoliščine, ki še danes konstituirajo temeljne pogoje za znanstveno-dokumentarni film (vključno s famoznimi »izraznimi sredstvi«), nastopijo naključno, ne da bi jih spodbujal etnolog. V zgodovini filma imamo veliko takih primerov. Dziga Vertov je snemal sociološke filme, ne da bi se tega sam zavedal. Robert Flaherty je delal etnografske filme, ne da bi to vedel.

Ekran:

Moč, sugestivnost filmske slike je vsekako element, s katerim mora računati tudi znanstveni film. V vsakdanjem življenju, v realnih življenjskih situacijah smo relativno svobodni pri izbiri tistega, kar gledamo, opazujemo, vizualno dojemamo; zmeraj lahko zavzamemo potrebno distanco. Veliki plan, denimo, pa odpravlja to možnost izbire in distanciranja, saj naš pogled prilepni nase. Mar ni potemtakem način, kako nam (znanstveni) film nekaj prikazuje, vsaj tako pomemben kot tisto, kar nam hoče pokazati? Ali ni tedaj tudi filmski zapis samo kulturno dejstvo?

Križnar:

Vsekakor. To je nekaj, s čimer se tradicionalisti najteže sprijaznijo. Film hočejo obvladovati kot nekakšno pomožno sredstvo, izključno kot sredstvo deskripcije. V bistvu ubujajo arhetipsko *iluzijo*, da je film sredstvo objektivne observacije. Veliki plan je začetek polemike s to iluzijo. To bojazen najdemo v znamenitih *Vodilih za etnološko filmsko dokumentacijo* Inštituta za znanstveni film v Göttingenu (1959), ki svarijo pred pretiranim menjavanjem planov in montažnih intervencij, torej pred bistvenimi oblikovnimi instrumenti filma. V zadnjem času je v Nemčiji čutili močan odpor proti tej koncepciji, zlasti med mlajšimi znanstveniki. Francoska sola je bolj tolerantna; prizadeva si za uravnoteženje deskriptivne in ekspresivne komponente znanstvenega filma, pri tem pa se obeh komponent jasno zaveda in ju upošteva. V najbolj heretični varianti pa film hodi celo korak pred tradicionalno etnološko raziskavo, k čemer nagovarja tudi Margaret Mead.

Ekran:

V uvodu k *Filmografiji* si opozoril na to, da se vloga filma v etnološki stroki začne tam, kjer beseda kot medij odpoje in je treba nekaj čim bolj nazorno, vizualno predstaviti. Ali ne bi mogli reči: interpretira-

ti – zakaj tudi na ravni besede je vsak ambicioznejši tekst bolj ali manj interpretacija?

Križnar:

Moram priznati, da si te definicije, ki jo omenjaš, nisem sam izmislil. Sposodil sem si jo od Emilije de Brigard (ZDA), ker se mi je zdela od vseh najbolj posrečena: »Od svojega začetka je bil etnološki film obdan s pričakovanjem, da bo razodel o drugih družbah nekaj, česar z drugimi sredstvi ni mogoče razodeti.« Govor je torej o deficitarnosti tradicionalnih izraznih sredstev etnologije, hkrati pa tudi o specifičnosti medija, ki lahko ta deficit zapolni. Kajpada navdušuje predvidena nenadomestljivost filma kot posebne discipline. Film je torej eden tistih posebnih pogledov na stvarnost (vizualni vidik), ki sva jih prej nekeje omenjala. In v tej specifičnosti najdemo tako zmogljivost analize kot zmogljivost sinteze vizualnih ugotovitev. Morda to ni ravno interpretacija, kot praviš, ampak recimo angažma, da potegnemo znanstveni film iz območja pozitivizma. Za isto se bori tudi etnologija. Film je v tem primeru pripomoček za večjo življenjskost stroke, za preciznejše definiranje njenih ciljev, za nova obzorja stroke.

Ekran:

Filma kot »čistega« dokumentarca potemtakem ni. Kako pa je s preteklostjo, posneto na filmski trak? Ali nam film lahko vrne neko minulo, preteklo »realnost«, ali pa je zgolj sam (kot dokument) realnost?

Križnar:

Dokumentarni posnetek je detonator imaginacije. Sproži miselne in emotivne procese. To se ujema z neko zakonitostjo pri znanstvenem filmu (če ni ravno poučen, šolski), da mora za njegovo razumevanje gledalec sam dodati nekaj svojega znanja ali izkustva. Zlasti če gre za grobo filmsko dokumentacijo. Večkrat omenjam Badjurove *Bloške smučarje* (1932), ki so etnolog Boris Orla pripeljali do raziskave in objave rezultatov dvajset let pozneje (1956). Morda je bila to tista imaginacija, o kateri govorim.

Ekran:

V svojih teoretskih prispevkih si že večkrat poudaril, da je filmski dokument znanstveno najbolj relevanten, če je tudi filmsko (medijsko) dobro izdelan, kar pomeni, da je problem dokumentarnega znanstvenega filma zmeraj obenem tudi problem filmskega medija. Kako je tedaj s »kreativnostjo« v znanstvenem filmu?

Križnar:

Meje etnološkega filma so meje medija, ne etnologije. Zato so posamezna etnološka poglavja zelo filmična, drugih pa skoraj ni mogoče ekranizirati, ali pa vsaj zelo težko. Iz tega sem sklepal, da mora etnološki film komunicirati z gledalci v svojem jeziku, v jeziku filma, saj ne gre za prevod iz besed v slike, ampak za v temelju izvirno percepcijo. Etnološki film se mora opirati na filmsko izrazno izročilo, da vzpostavi komunikacijski kanal z gledalci. Pri tem je odnos med inovacijo in tradicijo tega izražanja enako pomemben kot pri umetniškem filmu in ga uravnavajo iste zakonitosti. Prevelika inovacija lahko prekine komunikacijo, prevelika tradicionalnost ubije zanimanje. Tukaj pride do izraza film kot kul-

turno dejanje, kot umetniška gesta, kar sva že prej omenjala. Ali bolje: postopek umetniške geste se lahko ujema s postopkom znanstvenega filma.

Tudi zato ni mogoče predpisovati nekakšnih »Vodil za snemanje etnoloških filmov«, saj etnološki film oblikuje svojo podobo skladno z razvojem medija in zahtevami stroke. Ni mogoče, na primer, prenašati Badjurovega sloga v filmsko dokumentacijo predmestnega življenja sodobne Ljubljane. Spet pa moram poudariti, da imam v mislih etnološki film kot podzvrst dokumentarnega filma, to pa je zvrst, ki v območju umetniškega filma lahko postane zelo avtorska, zelo osebna in izpovedna – tudi če se opira na faktografske posnetke. Dobre primere so nam ponudili Badjura, Sajko, Pogačnik. Preprostejše podzvrsti etnološkega filma, kot sta dokumentacija ali dosjé, se ne ubadajo s tako hudimi medijskimi in teoretskimi dilemami. Tukaj se lahko brez teoretiziranja zadovoljimo s solidno obrtno ravni, ki bi bila v naših razmerah že kar lep dosežek.

Ekran:

Poskušajva stvar še nekoliko osvetliti. Nekateri teoretiki (na primer Umberto Eco) menijo, da je, denimo, pri TV mediju najbolj estetska zvrst neposredni prenos, ker je pač najbolj televizijski. In vendar bi neposredni prenos po nobeni tradicionalni klasifikaciji ne mogel veljati za umetniško zvrst, saj dozdevno posreduje (in zgolj posreduje, čeprav se imenuje »neposredni prenos«) samo realne dogodoke. Toda Eco se je na temelju svojih analiz dokopal do ugotovitve, da je neposredni prenos vedno interpretacija dogodka – in to estetsko strukturirana interpretacija. Ali ni podobno z znanstvenim dokumentarnim filmom? Ali ni – vsaj načeloma – tudi ta estetski in potemtakem umetniški?

Križnar:

Poskušam razumeti, zakaj je tudi direktni prenos lahko umetniško delo. Zato, ker je *selekcija* izrezov realnosti, ki so nato ponovno sestavljeni po istih zakonitostih kot vsak drug film (po estetskih zahtevah, po okusu režiserja, po posredovanju naključja ipd.). V bistvu gre celo pri direktnem prenosu za mežarealnost, če naj si dovolim malo pretiravanja. Najuspešnejši dosežki ljubljanske televizije so bili vedno neposredni prenosi športnih dogodkov in komemoracij, torej manifestacij, kjer neka širša, kolektivna volja in emocija preplavi medij in seveda njegove »strežnike«, pa tudi gledalce.

Glede primerjave z znanstvenim filmom ne bi imel kaj dodati. Potrdil sem že prepričanje (in tudi pokazal), da so izkušnje eksperimentalnega filma in znanstvenega filma na formalnem nivoju (lahko) trdno zlite. Tukaj se spajata najradikalnejši krili medija. Vmes pa čaka nešteto različnih oblik dokumentarnega, etnološkega filma, ki jih v Sloveniji nismo še niti odkrili. Zato bi na drugi del vprašanja preciznejše odgovoril rajši takrat, ko bo nekaj več gotovosti na tem področju prinesla praksa.

Maškarada

Premiera necenzurirane verzije filma **Maškarada** (2655 m – cenzurirana verzija iz leta 1971 je obsegala 2200 m) je bila v decembru 1982 v kinu »Sloga« v Ljubljani. Film si je v 33 dneh ogledalo 31300 gledalcev.

scenarij: Vitomil Zupan
režija: Boštjan Hladnik
scenografija: Jure Bernik
fotografija: Jure Pervanje
kostumografija: Irena Felicijan
montaža: Marička Pirkmajer
glasba: Bojan Adamič
igrajo: Vida Jerman, Igor Galo, Miha Baloh, Blanka Jerko
proizvodnja: Viba film, 1982

Zgodovina in preoblačenje

Da je kinotečni film uspešnica v rednem sporedu, je presenetljivo, in prav osupljivo, če je film slovenski. A stvar zadeva občinstvo in nam ne dovoljuje sklepati o umetnini; če pa ne vemo, kako je s filmom, tudi povpraševanje občestva ostaja precej golo dejstvo. V pomoč nam bo, če vemo, da so film svoje dni scenzurirali – in da je bil doslej menda celo edini slovenski film, ki je užil ta privilegij; a pisec pričujočih vrstic je v avantgardistični oholosti nekdanjega osemindesetdesetega zamudil priložnost, da bi lahko ugotovil, kam je segla cenzura. Neznanke se tako le množijo: ne vemo, kaj v filmu vidi občinstvo; ne vemo, kaj je videla cenzura; prepričujejo nas sicer, da cenzorji pod krinko skrbi za нравnost služijo oblasti – a tudi tiste oblasti zdaj ni več, pa še takrat je kakor vsaka druga sramežljivo skrivala svoje lice. Navsezadnje nam preostane le, da stisnemo zobe, premagamo kinofobijo in si zadevo ogledamo, četudi tvegajoč, da k poprejšnjim dodamo le še nekaj golih dejstev.

Bojazen o tem tveganju nam film, ki smo si ga potemtakem ogledali, potrdi že med špico, ko nam servira nekaj nuklearno osvajalskih golih dejstev takratne vojaške in vesoljske folklore in nam napol razodene sicer znani predmet oralnih fikcij, ki mu še danes ostaja eksplicitno zavezana kakšna polovica občestva (odmiki so tu sicer pomembni, a bolj za odmičneže kakor za neprizanesljivo kritikovo oko; kraj, kjer zadevni film vrtijo, sicer načelno dopušča tudi drugačne upostavitve in druge prijeme, a kritiška etika svojemu nosilcu ni dovolila, da bi segel po njih): to ni pomembno zgolj zato, ker nam potrdi najslabša pričakovanja, temveč predvsem, ker nam razgali ideološko golo dejstvo v vsem možnem razponu. Na eni strani slepilna imaginacija, ki deluje neposredno in je zato zavezana zgodovinski konjunkturi; ko nam jo pokažejo za petnajst let nazaj, so te nekaj menda fascinantne podobe pač le duhovi preteklosti, ki jim je že takratni maoizem odvzel ves *mana*. Najlepši prizor je zato nemara gospa iz revije Bunte, ki v miniju paradira pred halo Tivoli. Na drugi strani ideološki mehanizmi v svoji seksualni razsežnosti, na katere namiguje marksistični naslov filma – ki pa jih od naslova naprej uspešno maskira, toliko bolj, kolikor zavzeteje kaže razglednice motivov, ki jih neka določena doksa iz napol preteklih časov razglaša za spolnostne.

V čemer je mogoče razlog za zanimanje pri gledalstvu: namreč v tej goethejevsko pomirjujoči tezi, da ideologije sicer crkujejo na smetiščih zgodovine, a Idelologija ostane. Ni konca ideologije brez ideologije, kanec pristnega humanizma v teh hudih časih dobro dene. V tem je naš umotvor avtoverifikabilen: uspešnica nekdanj, uspešnica danes – in kakor nekaterim ni dano, da bi vedeli, kaj je na filmu videla cenzura, je zanesljivo, da cenzorji niso videli tega, kar gledajo gledalci.

Skrivnost dvojnega uspeha se potemtakem razpusti v trivialni modrosti o nujnem zrnu bedaštva, ki nam omogoča omikano sožitje – in res si ni bilo treba zadeve že prvič ogledati, da tokrat poldrugo uro uživamo v psihofenomenu *déjà vu*. Če se prav spomnjam reklamnih natolcevanj, naj bi film pripadal tisti ambiciozni sorti, ki bi menda rada pokazala vse: kar se mu je malone posrečilo, kolikor nam skoraj podtakne mizantropsko misel, da v tem mizernem svetu *ni česa poka-*

zati. A ta *déjà vu* ima tudi žanrske posledice: močno se namreč moti kinematografsko podjetje, če meni, da je omenjeni artefakt erotski; če kaj ni, potem zanesljivo ni erotičen: kakor nas je naučil starosta slovenskega socializma Etbin Kristan,¹ je namreč v ljubezni vsakokrat tako, kakor da bi bilo prvič – medtem ko je našemu filmu uspelo, da je že prvič, kakor bi bilo kdo ve že kolikič.² Glede na čas nastanka pa lahko iz občutja *déjà vu* izpeljemo ta ideološki sklep, da kaže film uvrstiti na barikado seksualne kontrarevolucije.³

Ker je ta barikada že davno padla, ko so čezno prikoralale urejene horde kontrarevolucionarjev in zavzele našo sodobnost, nas mora vseeno nekoliko zmraziti, če pomislimo, da je tendenca filma *futurološka* in je njegova eksplicitna tematika maskiranje. Motiv o revoluciji in preoblačenju je znan Marxov topos iz *18. brumaira*: a če so si progresivne revolucije »jezik, strasti in iluzije« regresivno sposojale iz preteklosti in so ob zibelki francoske revolucije stali duhovi Rima, Cromwell pa se je preoblačil v Habakuka – kaj naj potem pomeni, če so si nekakšni nekdanji Slovenci krinko sposojali iz svoje lastne prihodnosti in pri tem zlasti menili, da je najboljša preobleka golota?

Kaj pomeni sposojati si retoriko iz prihodnosti, lahko upamo uganiti, če si najprej ogledamo njene figure. Tri ključne postavke, ki jih špica ne omenja med glavnimi vlogami, so tri steklenice za whisky, Queen Anne in dve vrsti Ballantine's. Njihova konsumpcija je strogo tabuirana ali, bolje, deluje izključno na vizualni in verbalni ravni: njihovo domnevno vsebino si sicer na veliko ponujajo, pijejo pa Barbero in štajersko belo vino – ko nazadnje z očetom pade tudi tabu na whisky, ga srebnejo v blejskem Golfu in *ne* iz domačih zalog. Izključnost iz alimentarnega registra naj bi poudarila striktno simbolnost teh steklenk, kakor da bi uživanje alkohola lahko bilo kdaj kaj drugega kakor ritual.

A ko opazimo te tri steklenice na polici, eno v levem kotu, dve v desnem, se moramo naenkrat zavedeti, da po sceni vrvi nekakšno ljudstvo predmetov, med katerim se človeške postave plazijo naokoli samo, da bi mu vdihnile naravo simbolov. Zdaj bi seveda lahko planili v banalno humanistično javkanje, kako se ljudje odtujujejo v predmetih in med njimi ne ostaja nič pristnega. A to je le izrecna teza tega artefakta, četudi jo predoča z občudovanja vredno zavzetostjo, saj mu ni dosti, da ljudi olupi vseh vestimentarnih atributov, da bi lahko na njih ostal le poročni prstan, ampak ta prstan potisne še v presečišče diagonal – kakor da bi hotel poleg teze pokazati še tudi, da kaže tezo.

Vseeno pa je zanimivejša ta revendikacija nekakšne človeške pristnosti onkraj predmetnosti; ta zahteva, ki je absurdna že zato, ker ne vidi, da je druga stran »reifikacije« prav *humanizacija* predmetnega sveta, njegova stroga simbolna investiranost – kar bi ta film, posnet v času najhujšega reizma slovenske avantgarde, le z malo truda prav lahko opazil. Zato se mu mora zgoditi ta neprijetni obrat, da ko se to človeštvo preobleče samo vase, to je, se razgoliči, pade v najbolj obnošene stereotype playboyskega poziranja, v prekleti dolgčas normirane občevalnosti – saj zdaj, ko ni več napetosti med telesom v njegovi označevalskosti, in »stvarmi« kot elementi družbene realnosti, morajo pač telesa zakrožiti v orbiti nekakšnih *manières de table*. Tisto, kar naj bi



bilo najbolj »pristno«, se pokaže kot najbolj atavistično, in veliki praznik osvobojenega človeštva se sprevrže v termitnjak kot anticipacijo usmerjenega izobraževanja. Iz česar nujno – nujno, če hočejo ohraniti razliko med človekom in živaljo – izhaja reakcionarna poanta, da je edini pravi akt le tisti med očkom in mamico, poanta, ki jo film v trenutku nezavedne lucidnosti – in ta je res netezna, kolikor je vizualno izsiljena, ne pa narativno funkcionalna –, uprispodbodi s kanoonično fantazmo primarne scene, s sado-mazohističnim klotom *a tergo*.⁴

Tako smo pridobili nekaj elementov, s katerimi si lahko pojasnimo futurološko ambicijo filma: primarna scena, ljubezen do mamice, zavračanje simbolnega in besnilo pristnosti. Film preprosto pridiga pozitivno utopijo in poziva, da bi cankarjansko fantazmo udejanili v realnem – kakor da bi se že Cankar ne odločil, da postane raje pisatelj kakor norec. Cankar ni hotel tiste skodelice kave, to je bržkone največje dejanje njegovega življenja, in izrecno poudarja, da je, namesto da bi klonil pred materinim zapeljevanjem, raje pisaril solzave štorije, kar mu je nazadnje omogočilo, da potочи nekaj tintnih solza tudi nad svojo krutostjo do matere – in s tem strukturira v simbolnem tisto, kar bi ga v realnem sicer pognalo v norost. Medtem ko je naš košarkar nasedel slavistični propagandi in pogoltnil tistodobni presežni užitek (zadnje poglavje umetnostne zgodovine Slovencev se torej glasi: »Od skodelice kave do požirka whiskyja«) – kar ga vrne v raj, kjer ni ne vednosti ne seksa, in filmu moramo zameriti, da junaka na koncu ne more pokazati impotentnega.

Prekletost smo lahko veseli, da se nam je ta maškaradni *futur antérieur* le posrečilo zgrešiti. Zadevo sicer danes lahko bemo kot nekakšen *Schnellkurs* iz zgodovine, ki je potekla med prvim prikazovanjem in drugim; bolj sicer v iluzijah in lapsusih kot v tendenci, pa vendar: tehokrati, obsojeni na smrt, ker so preveč zaupljivi; represivno desublimirana mladenec, družbena baza totalitarizma; in nazadnje pozitivni junak, mali škilavec, ki je uzrl prihodnost in ga danes srečujemo v kloph ljubljanske freudovske šole.

Rudi Štrukelj

Opomba

¹ O Kristanovi socialdemokratski umetnosti ljubezni gl. opombo k spisu »Polje govoric in kraj lepe besede v konstituciji občestva«, Problemi-Razprave 11 (1981) – 1 (1982), str. 21 in sl.

² S tem pisec pričujočih vrstic za nazaj utemeljuje, zakaj je opustil prvo premiero. Potem bi si namreč tokrat ne mogel filma ogledati »drugič«, saj bi ga vsaj drugič videl že prvič. To, da filma poprej ni videl, je bila torej edina možnost, da si ga tokrat ogleda »vsaj drugič«.

³ Odevec bi bilo seveda opozarjati na presojno aktualno politično ost sedanjega prikazovanja; film se očitno pridružuje propagandni vojni v prid usmerjenemu izobraževanju: če bi mulec hodil in celodnevno šolo, bi ne potreboval inštruktorja, in s tragedijo bi ne bilo nič; v usmerjenem izobraževanju pa bi tudi zaman iskali košarkarja, ki bi znal kaj matematike.

⁴ Zanesljiva priča me je opozorila na možnost, da je ta *coitus* povrh še *interruptus*. Tem bolje: »Ta prizor, opazovanje spolnih odnosov med staršema v najzgodnejšem otroštvu – pa naj bo resničen spomin ali fantazma – v analizi nevrotičnih ljudi nikakor ni redkost. Nemara naletimo nanj prav tako pogosto tudi pri tistih, ki niso postali nevrotični. Nemara pripada stalni zalogi njihovega zavestnega ali nezavednega spominskega zaklada. A vsakokrat, kadar se mi je z analizo posrečilo privleči na dan ta prizor, se je pokazala ista posebnost, prav tista, ki nas je presenetila tudi pri našem pacientu: šlo je za *coitus a tergo*, ki gledalcu edini omogoča, da vidi genitalne organe. Potemtakem ni več mogoče dvomiti, da gre tu za preprosto fantazmo, ki jo nemara praviloma zbujajo opazovanje spolnih odnosov pri živalih. Se več: omenil sem že, da je moj prikaz »prvotnega prizora« ostal nepopoln, saj sem si pridržal, da pozneje pokažem, kako je otrok zmotil spolni odnos med staršema. Zdaj moram dodati, da je način, kako pride do te interrupcije, v vseh primerih isti.« (Sigmund Freud, »Iz zgodovine otroške nevroze – Volčji človek«.)

Hladnik v »Slogi«

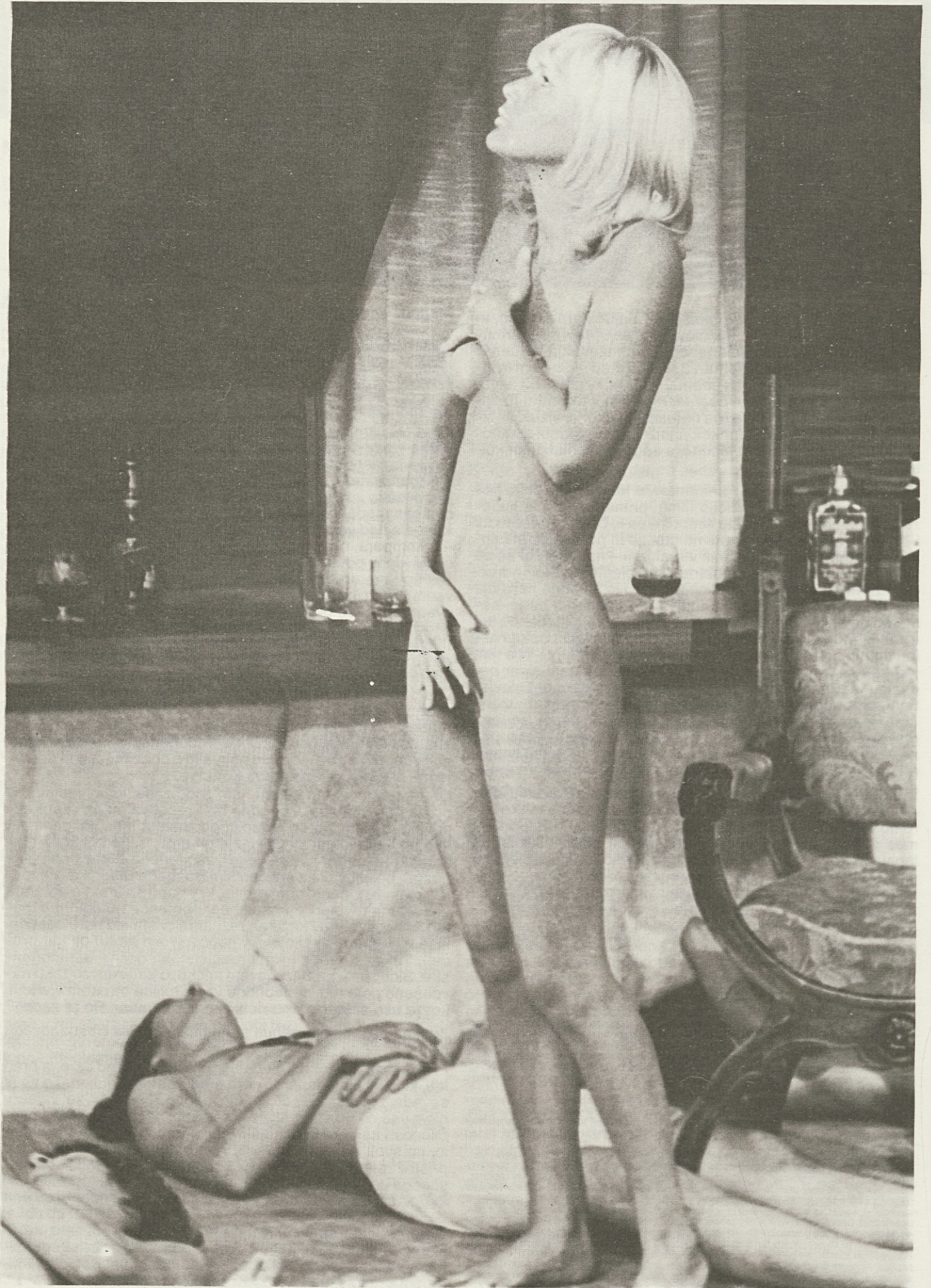
Veliko razburjenje v Ljubljani! Spet, kakor vihar v kozarcu vode. V meglemen mestu, kjer hodimo brez škode, da bi kaj zamudili, s kurami spat, pravi pravcati preplah! Prek noči smo bili oblepljeni z lepaki, ki se še niso pojavili v dolini Sentflorjanski. Kar z lepakom naj začnem.

Po vsem videzu gre za fiziološko zadevo v preračunani, nekoliko nemoderni barvi in tehniki. Da ne bi šli mimo v stilu čevljarja (tistega iz Prešernovega Apela), je treba dodati nekaj zgodovine. Ta ista reč je bila v starem, klasičnem obdobju človeške zgodovine v vesoljnem Sredozemlju neznansko cenjena, spoštovana in oboževana. Klasičnemu človeku je vzbujala nad vse pobožna čustva (kako se časi spreminjajo – O tempora, o mores...). To pobožno reč so postavljali v obliki kipov povsod, na najvidnejše mesto. Pojdite na Delos (pa še kam drugam) in videli jih boste po vrsti, na visokih, vsem vidnih in zavidljivo lepah stebrih. Falični kult in posebni sveti gaji, ki so bili v zvezi s prelepim Apolonom (in še nekaterimi drugimi boštvi), je prinašal ogromne denarje v sveetiščne blagajne. Poleg Astart in Ašer je prav ta pripomogel, da so mogla nastati na Grškem največja svetišča in največje umetnine, ki jih hodimo gledat še danes. Mogočne Atene so vse, kar so zidale in načrtovale, postavile prav iz denarja neznanega Delosa. Sploh je ta svetiščna blagajna služila mnogim vladarjem in samodržcem, ki so jo v vseh časih znatno olajševali. No, v dolini Sentflorjanski smo videli te faluse, čeprav se ne moremo pohvaliti s pobožnostjo in denarjem – slednjega je še manj kot prve.

Ob tem emonskem falusu nam zgodovina, kljub vsemu, ne bo dosti pomagala. Potrebna bo Freudova ali pa vsaj freudovska razlaga, ki bo ohladila podzavest mnogih, da bi jim bilo ob antireklamni za film lažje pri srcu. Tako bi zaradi plakata, ki je zaradi avtorjevega zaščitenega hrpta dobil nihilni obstat, ne pljuvali na odlični film Boštjana Hladnika. Vendar je v plakatu signum admirabilis, ki v duhu splahnele potence seksualne revolucije in splahnele potence mnogih družbenih engagementov kaže na rezultate (v smislu tiste besede, ki je v literaturi ne rabimo, v pogovornem jeziku pa kar precej). Tako je torej z njim v resničnih doline Sentflorjanske. Sicer pa – po Šiferjevem lulčku, o katerem so tako navdušeno pele tudi nadebudne vzgojiteljice otrokom v vrtcih, kot je bilo slišati – smo dobili zdaj še enega. Bo ta zadnji?

Zdaj pa de omnibus rebus et quibusdam aliis Boštjanovega filma.

Film, ki smo ga tokrat gledali, je precej daljši od tistega pred leti, ki je bil malodane do nerazumljivosti oskubljen. To se je seveda zgodilo zaradi zaslug neoporečnih. Ti so videli v njem vse polno spodrsrljave režiserja, nesprejemljivih posamičnosti kamere in pohujšljivosti nasploh, da so kratko malo, po svoji premodri presoji, vse to dobesedno prestregli s pristrizanjem. Zato tudi ni bilo čudno, če smo gledali oskubljenega pava. Ni mogoče vedeti, kateri angelus je zdaj vedril in oblačil, da so se uresničile pesnikove besede: Vremena bodo Kranjcem se zjasnile, jim milši zvezde... in dalje. Skratka, videli smo cel film, vsekakor pa tudi oči cenzure, ki je svojo slikco, tako kot tat prstne odtise, pustila na odstrižkih. Vsak ima svojo podobo. In koliko takih podob bi, mutatis mutandis, še bilo na Kranjskem!



Po tolikih letih ima film večjo vrednost (ne le zaradi kompletnosti traku), ampak zaradi časa in iskustev, ki smo jih v njem pridobili, ko ga gledamo. Človek je učeče bitje in prav historia est magistra. Človek je animal symbolicum, zato je sposoben film gledati tudi tako, da ob njem razbira čas, gleda družbo in njeno zakulisje, skratka asociira. Kdo bi mu zameril.

Prav film kot film je v tem neverjetno živ. Literarna predloga ali scenarij (v tem primeru) sta že davno pokopana, film pa živi.

Sama štorija filma je po scenariju dokaj nemogoča. V današnjih konstelacijah pa prav film dobiva čudne pomenske nianse in ažurnosti, ki me kot gledalca znova pritegnejo. Kdo si ne bi želel videti gospodov Tovarišev, ki se spet vozijo z mercedesi brez bonov, uporabljajo passeport brez pologa, streljajo v svojih vrtovih z uvoženim orožjem in strelivom, sede uvoženo oblečeni pod domala cerkvenimi lustri, uvoženih pijačah itn. itn. Človek dobi skomine, resnejši pa se nostalgичno zatopé v dobre stare čase privilegijev in vsem rastočega standarda. Gre za čudovit čas (ki se ne bo ponovil, da si kdo ob mojih podoživljanjih ne bi česa preveč želel) porevolucionarne vznesenosti. Pa ne tiste, dokaj krute, realistične, z brigadami, prostovoljnimi akcijami vseh sort, parolami po naših tovarnah, revolucionarnim duhom naše gimnazijske vzgoje (tudi gimnazije so preteklost), ampak takoj naslednji čas bogatih, pol pismenih direktorjev in privilegirancev vseh sort in baž. Več ali manj zaslužni skrbno manevrirajo v novih časih in navadah, pri tem pa si svoje življenjske manire jemljejo z Zahoda. Od tam uvažajo v svoje družine tudi dolgčas, nemir v silni zaposlenosti in zaradi nje prepotreben oddih na mini safarijih, ob obvezni naveličanosti struktur preživelega časa (kot je družina na primer) in obveznem iskanju užitkov. Nekakšen »štuo delajet« trenutek je to, sredi socializma in vseh realizmov.

V tem je ves film. Ni mogoče reči, da je družbeno kritičen, saj to noče biti. Kaže pa tiste usojenosti, iz katerih so stkali prav današnji problemi naše družbe, čeprav te dopovedi v filmu ni, se pa gladalcu vsiljuje. Boštjanov film ima toliko perfektnosti, da naravnost ne moremo mimo.

Odlični je njegov filmski koncept publike, ki v filmu nastopa. To je v bistvu masa damnata, ki jo Boštjan pobarva povsem klasično-rimsko. Uspelo mu je vrniti koncept »panem-et-circenske« publike. Ta masa nori, vpije, se izživlja, zabava, vzgaja, skratka živi – samo na tekmi. Drugje je ne vidimo. Ni potrebna. To je izključena masa. Tudi ta masa je odlično štandardizirana, kar filmsko pomeni, da so odlično oblečeni. Vendar to niso ljudje tozdov, delavski razred, samoupravljalci. To je homo ludens.

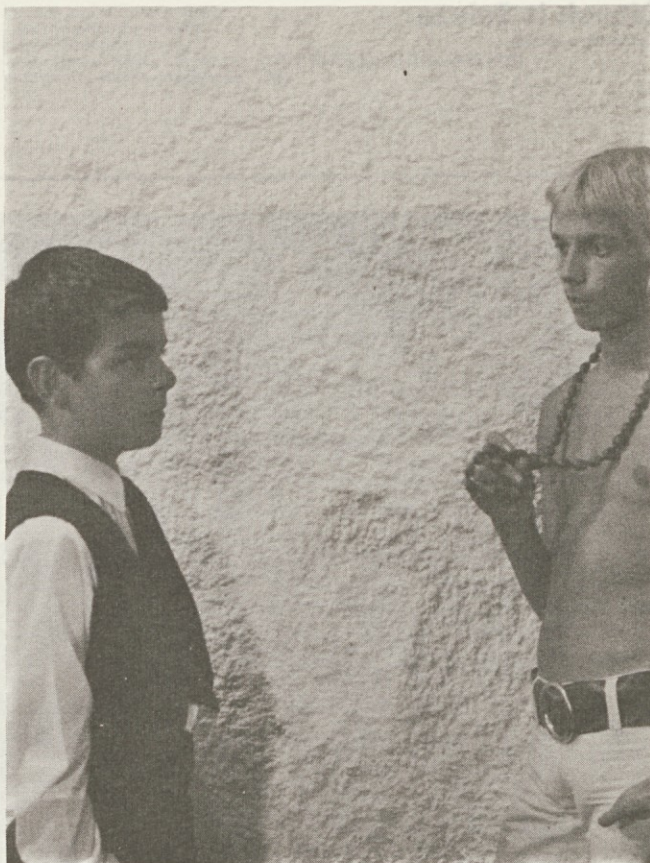
Sredi te zavese se kamera naivno spušča k junakom filma. Tu torej najdemo privilegirance in heroje v njihovem elementu. Njihov nastop je očitno namenjen kameri, kar spet daje filmu posebno vrednost, kajti kamera v bistvu karikira.

Tudi veliki športni as nastopa uvoženo. Je nepogrešljiv, požrtvovalen, je šarmer, je filmsko odlični. Ni čudno, če bo gospe Tovarišici takoj vnel srce in povsem nadomestil meščansko – socialističnega pater familias na vsej fronti. Postal bo odlični domači socialistični učitelj, odlični posteljni membrum za pax in domus, pa še in še.

In naša tovarišica? Mogoče bi po scenariju bilo mogoče postaviti pred kamero katerokoli odurno babše s skromno izobrazbo večernih tečajev, ki bi film povsem pokvarila s svojo seksualno noto. Režiser je ni naredil take, pustil jo je, da navdušeno ploska na pamet. Očitno ni večča velike športne modrosti, toda koši tako pogosto padajo, da se nima priložnosti zmotiti. Pustil je, da se ji pozna, da jo mož zanemarja, vendar ne več kot to. Je v bistvu mamica svojemu sinčku in ne preveč tragična ljubica svojemu športnemu asu.

Njen soprog je v glavnem za socsafari. Je še starih manir in okusov, stare privacije, čeprav za stvar in idejo. Je pa kapitalistično utrujen in tolerant. Hladnik je iz njega naredil kar klasični portret. Film pa je z njim veliko pridobil.

Sinček edinček je v filmu pravi culmen. Če je v filmu kakšna tragična točka, potem jo doseže prav to bitje s svojo izredno pojavnostjo klasičnega stila kalagathije.



Če govorim o tragičnosti, potem je ni mogoče razumeti grško, temveč hebrejsko. Otrok nastopa čisto »jirmejahvejsko« (vrženost v, potopljenost v). Nekako ob njem, pa med vsemi ostalimi liki partija, izstopi hipi s svojim grško prikazanim elementom homoerotike. Kdor je v tem videl kakšno grdobijo in nesramnost, nima sposobnosti, da bi analiziral osnovna dejstva. Ravno elementi libida in erosa v filmu dominirajo nad seksusom, kar daje delu nov umetniški pečat in (čeprav mi bo kdo očital contradictio in terminis) pravo ličnično poanto.

Ostali so nam še čudoviti, prefinjeni, v domačem povojnem filmu samo za Hladnika pridržani, sijajni posnetki narave. V njih je med vsemi Slovenci prav on brez dvoma neprekosljiv.

Alia aliorum filma so manj zanimivi. Naj spregovorim še o posebni dimenziji tega filma, o njegovi karmatični strukturi in karmatičnem pristopu slikanja oseb in dejev filma.

Karma je vzhodni izraz, ki razvodeni mnoge zahodne miselne koncepte. Koncepti (tudi filmski) so karmatično prikazani tedaj, ko jih dojamemo res kot fenomenološki conceptus v smislu »zotzein ta fainomena«. Pri tem pa nimamo nobenih zunanjih meril zanje. Zato imamo v Boštjanovem filmu vso politiko prikazano tako, kot da je ni, vsako moralno dejanje je samo sebi razlaga. V filmu ni greha, ampak karmatična situacijska danost. Ni oseb, ampak so liki (unikati). Nemogoča filmska fabula ne moti, ker je noče biti, zato je tudi mogoče reči, da je film samo Hladnikov, da v njem ni drugega soustvarjalca. V filmu ni smrti. Je zgolj grob nekoga. Ni ubijanjanja, je zgolj naključje in v drugem primeru obstrel, ki se povsem izčrpa v par kapljah krvi. Pravo igro daje filmu prav okolje (prav to, prikazano v njem), kar pa le potencira vse prejšnje izraze.

Če naj na koncu podam še razmerje med delom Vitomila Zupana in Boštjana Hladnika, je treba reči za Zupana: Et apud Apollinem istum Pollionis Pollinctorem dietissime poleat.

Za delo in umetniško stvaritev Boštjana Hladnika pa: Quod certe pollicitur Pollio Pollucibiliter pollebit puer.

film si je ogledal
Stanislav Matičič

Človek iz železa

(Człowiek z żelaza)

scenarij: Aleksandar Scibor-Rylski
 režija: Andrzej Wajda
 fotografija: Edward Klosinski, Janusz Kalicinski
 glasba: Andrzej Korzyski
 igrajo: Jerzy Radziwiłowicz, Krystyna Janda, Marian Opania, Bogusław Linda
 proizvodnja: Film Unit »X«, Poljska, 1981



Več kot enoletna zamuda, s katero so Wajdovega *Človeka iz železa* prikazovali pri nas, je morda »pravšnja« le po tem, kolikor je razkrila skoraj pogubno lastnost filma: težnjo, da bi zmagoslavno poročal o zgodovinskem dogodku, ko mu še nihče ni mogel prav izmeriti niti razsežnosti niti posledic in ko tudi sama zgodovina še zdaleč ni pokazala svojega obraza. Seveda pa ta težnja ni pogubna zgolj zato, ker naj bi zgodovina medtem že pokazala svoj obraz, ampak predvsem zato, ker je film s svojim slavonspevom *Solidarnosti* – s slavonspevom, ki izključuje vsako analizo nastanka tega gibanja – padel v model socialističnega neorealizma. Še več, zdi se celo, da je Wajda prevzel prav tisti tip filma, ki ga je ožigosal v *Človeku iz marmorja* – socialističnega propagandnega filma, ki je sfabriciral delavskega udnika Birkuta.

K temu navaja že ideološka zveza med Birkutom in njegovim sinom Maciekom (to je oseba, ki jo televizijska novinarka Agnieszka odkrije v sklepnih sekvenci *Človeka iz marmorja* kot zadnjo pričo Birkutovega življenjepisa), zveza, ki niti ni proizvod montažnega učinka, ampak kar montažne zlepk (v tehničnem smislu). Prehod od očeta k sinu je neposreden, zato je pač edina vloga, ki preostane Macieku, ta, da v trenutku delavskega zmagoslavja poravnava do očeta svoj »simbolni dolg« in postavi železni križ na mesto, kjer je bil oče med demonstracijami ubit. Ob zglednem očetovem namestniku pa se je tudi Agnieszki izpolnila njena želja: zdaj ni

več zagnana novinarka, ki je lazila po marmornem kipu delavskega udnika in obsesivno lovila njegove podobe, ampak kot Macieкова nevesta sama prispeva k podobi pravega svetniškega para, ki ga v cerkvi blagoslovi sam Lech Walesa.

Edina oseba, ki bi bila zrela za fikcijo, je televizijski novinar Wienkel, ki mu direkcija in policija naročita, naj odpotuje v Gdansk in napravi klevetniško reportažo. S to osebo je torej prevzeta anketna metoda iz *Človeka iz marmorja*, ki ji ravno tako uspe. Z objektom iskanja oficirati subjekta; toda medtem ko je bila Agnieszka sprva ravnodušna, da bi jo potem stvar bolj notranje zgrabila, se tukaj Wienkel, zavedajoč se svoje umazane naloge, vdaja pijači in se nikakor ne uspe v pravem trenutku »spreobrniti«: ko je že za stvar, ga obtožijo špijonstva, in to prav tisti, ki so se sami bali tega suma.

Človek iz železa dovolj nazorno zavaruje svojo fikcijo z realnim dogajanjem, tako da lahko velja predvsem kot njegov dokument, medtem ko bi bila v širšem kontekstu socialistične kinematografije njegova zasluga ta, da je eden redkih filmov, ki govori (in to skoraj v vsakem kadru) o stavki v socializmu. Spomnimo se samo hudih govornih težav, ki jih je imel s to besedo in sliki slovenski film *Prestop*, kjer se je zadeva končala z afazijo.

Zdenko Vrdlovec

Priča

(A tanu)

režija in scenarij: Peter Bacso
 kamera: Janos Zsombolyai
 glasba: Szabolcs Fenyves
 igrajo: Ferenc Kallai, Lili Monori, Zoltan Fabri, Lajos Oze, Bela Both
 proizvodnja: Mafilm, Madžarska, 1968

Parola: »Film, ki ste nanj čakali deset let,« hoče delovati kot solidna reklamna poteza za trinajst let staro *Kronsko pričo* madžarskega režisreja Bacsoja Petra – zato pa kot vsaka dobra parola poleg svoje intence/izjave nehoti pove še toliko več o poziciji svojega izjavljavca. To parolo namreč žene ista ekonomija (v prenesenem in v neposrednem pomenu), ki žene tudi film *Priča*. Ta navezava pa je celo dvojna.

Večina tistih Slovencev, ki si je in si še bo ogledala ta film, dobro ve, da Oto Pestner »že trideset let stoji na postaji in čaka na vlak, ki nikoli ne pride«, verjetno pa ni med njimi nikogar, ki bi celo za dve tretjini manj let stal pred kinom Komuna in čakal na film *Priča*, ki pa je v nasprotju z vlakom že (bil) tu. In seveda se tudi ne bo skoraj nobeden domislil, da bo Oto Pestner stal na postaji nadaljnjih trideset let in še dalj (zato bodo njegove izjave ves čas delovale kot tekst popevke), in komaj kdo se bo zavedel, da je v zadnjih desetih letih počel vse kaj drugega, kot čakal pred kinom (zato je naša parola vsaj potencialno tudi dobra reklama). Gre, kot se je že dalo razbrati, za dva različna nivoja, kjer delujeta popevka/umetnost in reklama. Estetski učinek se pri Otu Pestnerju hrani iz dvojnega spregleda tega, da se želečega subjekta vlak želje vedno ustavi na tistem peronu, kjer subjekta ni. Dvojni spregled je v tem, da sta opeharjena tako umetnik, ki si domišlja, da bo ujel vlak spod umetnost, kot poslušalec, ki upa, da ga bo umetnost napotila na pravi peron (kjer se bo srečal s svojo »željo« – ljubeznijo) – namreč v tem, da oba gojita iluzijo, da se lahko subjekt izjave in subjekt izjavljanja pokrivata (prav slednje je tudi iluzorična predpostavka realizirane želje). V tej situaciji pa je zanimivo prav tole: ko subjekt spregleduje govor v prvi osebi, ko si govori: »saj v resnici sploh nisem jaz tisti, ki stojim na postaji«, se pravi, ko spregleduje to, kar subjekta dokončno potegne v igro, že tudi nakazuje (nikoli doseženo) rešitev iz nje: treba je samo dovolj resno in dobesedno vzeti izjavo, da »nisem jaz tisti«, pač pa nekdo drugi, ki pa si želi ravno mene kot želečega. S tem pa bi se v popevki razkrila ravno konstitutivna igra pozicij izjave in izjavljanja, njuna nesimetričnost, razkrilo bi se mi, da bo na postaji dočkal kvečjemu lastno senco.

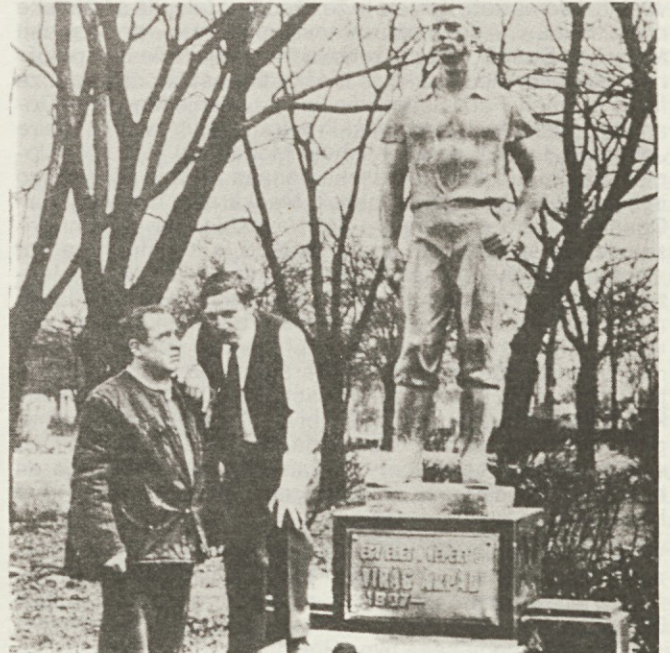
Če torej v umetnosti velja, da je instanca drugega vzeta premalo zares, pa je v primeru naše delujoče reklame vzeta preveč zares. Parola »film, ki ste nanj čakali deset let,« izrablja namreč ravno spregled tistega, ki si v resnici želi. Šele ko je izjavljavec zapisal, da smo si ta film želeli ogledati že deset let, se je tudi dejansko formirala naša želja kot že deset let trajajoča, kot taka pa se je lahko formirala prav zato, ker za ta film do nedavnega sploh nismo vedeli. Dvojni subjektov spregled je torej v tem, da je drugega vzel tako zares, kot da imajo njegove izjave objektivno vrednost, kot da izjavljavec govori iz meta – pozicije – iz tega pa izhaja drugi spregled, namreč spregled tega, da je želja te izjave zgolj ta, da se napolni izjavljavčeva blagajna.

Ta primer pa je šolski še v eni razsežnosti, namreč v tej, kako lepo demistificira zdaj že skoraj vsiljeno idejo, da se obe želji realizirata. Saj pa je tudi videti, kot da je subjektova želja izpolnjena s tem, ko si je film tudi v resnici ogledal, s tem pa je izpolnjena tudi želja tistega, ki si je s tem napolnil blagajno. V primeru *Priče* subjekt sicer v resnici dobi serviran natanko ta film, nikakor pa ne dobi filma, ki bi ustrezal desetletni želji, ki bi je bil vreden – dobi namreč slab film. In paradokso: film je slab ravno zato (čeprav verjetno ne samo zato), ker je bila vanj vnaprej investirana prav ta desetletna želja. Tu seveda ne gre za nikakršne mistične kroge, pač pa preprosto za to, da se gledalec sreča s to isto željo tudi v filmu. Film namreč uprizarja ravno scenarij neke približno desetletne želje glavnega junaka, ki se (tokrat po švejkovsko) ne zaveda, da je njegova želja v resnici želja njemu nadrejene politične figure. Ponovitev scenarija pa postane travmatična šele na koncu filma, ko se kot realna posledica te dvojne želje pokaže to, da se oba srečata na prenapolnje-

nem tramvaju. Za vse nas, ki se ravno v času, ko je bila plasirana gornja reklamna parola, vsak dan srečujemo v vedno bolj prenapolnjenih avtobusih, to ysekakor ne more predstavljati objekta desetletne želje. Če povemo z drugimi besedami – povzeli bomo pač samo ves postopek premestitev, ki deluje v tej igrici: v filmu naletimo na premeščen scenarij želje iz reklamne parole – v rezultatu, ki ga ta želja producira v filmu, prepoznamo našo vsakdanjo situacijo – glede na to, da se je ta naša vsakdanost prikazala v vseh svojih najradikalnejših aspektih šele pred kratim, je vzpostavljena formalna paralela s filmom na celi črti, kar bi pomenilo, da je naše današnje gnetenje po avtobusih stvar desetletne želje – s to za gledalca nesprejemljivo poanto pa prek vseh premestitev postane nesprejemljiva tudi izhodiščna desetletna želja po ogledu filma; s tem film zgubi možnost, da bi bil zelen, možnost, da bi se napolnila vsaj blagajna.

Tu pa naše igre sploh še ni konec – ostali smo namreč pri na videz paradoksnem sklepu, da je reklamna parola tista, ki je uničila film. Že na začetku pa sem napovedal, da to parola žene ista ekonomija kot film sam. Dolej smo opisali konvergenco označevalnih ekonomij parole in filma – zdaj pa gre za »ekonomsko« ekonomijo. Tu je seveda treba vnesti dva nova »podatka«: najprej to, da je film na Madžarskem, če že ni prepovedan, vsaj nezaželen; drugi pa zadeva vprašanje, zakaj smo morali Jugoslovani film deset let »le« želeli? Odgovor na slednje vprašanje je seveda: zato, da bi ga po desetih letih ne mogli več želeli – in ta odgovor bi držal tako v primeru, če bi vseh teh deset let imela film v roki že tudi naša kinematografska podjetja (v tem primeru se kaže moč izjavljavca reklamne parole naravnost in odkrito), kot tudi v primeru, če bi film dobili šele pred kratkim (v tem primeru bi še vedno ostalo, da je izjavljavec skonstruiral naše desetletno zelenje). V obeh primerih je rezultat reklame ta, da film prepoznamo za nevrednega naše desetletne želje. To pa je ravno tudi in predvsem želja naših severovzhodnih dežel, da bi njihovi ljudje spoznali, kako ta film zanje ne more biti predmet zanimanja. To, da smo sami razvrednotili film, govori o naši solidarnosti z njihovo ekonomijo, kar danes, po teh desetih letih, ne more biti več predmet presenečenja – to pa, da smo film uničili z reklamo, govori o naši specifični poti v socializem.

Andrej Drapal



Viktor/Viktorija

(Victor/Victoria)

scenarij: Blake Edwards

režija: Blake Edwards

fotografija: Dick Bush

glasba: Henry Mancini

igrajo: Julie Andrews, James Garner, Robert Preston, Lesley Ann Warren, Alex Karras

produkcija: Metro-Goldwyn-Mayer, ZDA, 1982

jug. distribucija: Kinema Sarajevo



Feministični diskurz nima najboljšega mnenja o ženski travestiji, deloma zato, ker se je že Freudu zdelo, da so ženske bolj biseksualne kot moški, predvsem pa zato – po besedah Mary Ann Doane¹ – ker je ženska travestija le še ena priložnost za željo, medtem ko je moška travestija priložnost za farso in smeh. Feministični diskurz (izvajanje Mary Ann Doane je podprto s citati angleških in francoskih avtoric: Claire Johnston, Luce Irigaray, Michèle Montrelay) je bolj naklonjen maškaradi, kjer se ženska ponaša s svojo ženskostjo in celo proizvede njen presežek. Maškarada, trdi Mary Ann Doane, ni tako sprejemljiva kot travestija, ker pomeni priznanje, da je ženskost sama tista, ki je konstruirana kot maska, kot dekorativna plast, ki prikriva ne-identiteto. Medtem ko v travestiji ženska postane moški, da bi si pridobila nujno razdaljo do svoje podobe, pa gre v maškaradi za ponovno vključitev ženskosti in za prikrivanje oziroma simuliranje manjkajoče razdalje. Maškarada podvoji reprezentacijo – postavljena je kot hiperbolizacija ženske našemljenosti, kot eksces ženskosti. Obenem bi maškarada ženski pomagala, da bi ne bila več histerična, ker dela na ločitvi med vzrokom želje in sebstvom – po Safouanu je namreč želja, da bi v sebe vključili vzrok želje Drugega, formula za strukturo histerije.

V filmu, ugotavlja Mary Ann Doane, je maškaradna reprezentacija ženske sila redka – njena glavna figura bi bila *femme fatale* – zato pa tam ne manjka primerov travestije. Edwardsov film *Viktor/Viktorija* (ki je sam neke vrste travestija starega nemškega filma Rheinholda Schuenzla) jo po-

nuja v teje formuli: ženska hlina, da je moški, ki hlina, da je ženska – torej v formuli, ki je dober zgled feministične teze, da si lahko ženska pridobi razdaljo do sebe, do svoje podobe, le tako, da postane moški. V tem pogledu, tj. v pogledu ironične distance do sebe, ji je na moški strani enak edino tisti, ki ni moški, tj. homoseksualec Toddy, ki ima tudi glavni delež pri Viktorijini travestiji. Njuno srečanje ima vse odlike ljubezenske romantike, kot ima njuno skupno bivanje v hotelskem apartmaju videz idealnega para, ki se uspešno ujema z nemožnostjo spolnega razmerja.

Toda pričnimo s srečanjem: Toddyja kot pevca vržejo iz nekega pariškega lokala, Viktorija pa kot pevka ne dobi zaposlitve. Oba se po naključju znajdeti v restavraciji, kjer drug drugega povabita na večerjo, ki je ne moreta niti ne mislita plačati. Viktorija ima pripravljen trik z žuželko v solati, ki se posreči prav v trenutku, ko spodleti: natak, kot je Toddy pravilno napovedal, triku ni nasedel, toda medtem je žuželka že zlezla med noge debele gospe, ki tega pač ni prenesla. Zunaj je deževalo, tako da sta morala pohiteti v Toddyjevo stanovanje, kjer bi se Viktorija lahko preoblekla v obleko Toddyjevega ljubimca ter ponovno dokazala, kako obleka iz ženske naredi človeka. V tem trenutku se tudi zasnuje vsa spletkatost: ko Toddy zagleda Viktorijo v moški obleki, se domisli spektakelske točke, v kateri bi Viktorija nastopila kot poljski grof, ki pleše in poje kot ženska in se nato publiki predstavi kot moški.

Tako je prostor spektakla, kabaret, izbran kot preskusni kamen travestije, v trenutku njenega uspeha pa se potrdi tudi kot priložnost socialne promocije. Ta spektakelska forma se tako izkaže izredno primerna za reprezentacijo in socialno promocijo travestije: kabaret si sicer z gledališčem deli tisto – kot ugotavlja Zoja Skušek-Močnik² – za gledališče konstitutivno ločnico med sceno in občinstvom, le da jo preskakuje na »spodnjem koncu«, tam, kjer zbuja ugodje in poželenje, ne da bi si prizadeval za očiščenje teh občutij pri gledalcih, ampak jih raje krepi ter tako konstituira občestvo zabave. In tu nastopi odločilna vloga travestije: Viktorija kot ženski travestit zagotovi ugodje moški publiki, kot moški travestit pa ženski publiki, ki povrh še neizmerno uživa nad tem, da je bilo moško ugodje prevarano.

Edini, ki se ne pusti prevarati, je ameriški poslovnež s sumljivimi zvezami z mafijo King Marchan, torej tip, ki se dobro spozna na prevarantske posle in je razen tega izboren primer moškosti (sodeč po atributih iz holywoodske tipologije: je korpolenten, samozavesten, neposreden, zapeljiv itn.). King Marchan torej posumi, da je Viktorija moški, ki hlina, da je ženska (ženska partija se mu je zdelo prepričljivejša kot moška, kar so menili tudi nekateri kritiki), ki je tako vpehjan kot oseba, ki naj bi dosegla uganko spolne razlike in se dokopala do vednosti, ki je s poznavanjem spletke zaupana gledalcu, ter obenem oseba, ki bi z ljubezenskim razmerjem z Viktorijo zagotovila vrnitev k »normi«. To je torej skoraj osrednja oseba, ki s svojo dejavnostjo meri onstran videza, k »stvari sami«, ki jo poskuša dognati s skritega mesta v Viktorijini kopalnici. Za njegovo rodostno spoznanje se zdi, kot da je premagalo travmatično sceno, ki jo – po Freudu – doživi otrok, ko spozna, da mati nima penisa, vendar mu bo – prav kot spoznanje – prineslo samo nesrečo. Tedaj se namreč šele prične ples videza. Marchanu se sicer posreči dobiti Viktorijo v svojo posteljo, vendar si s tem tudi zapravi identiteto spremljevalca, saj ga takoj zatem poljubi njegov stalni spremljevalec, ki mu prizna, da je tudi on homoseksualec. Svojo moškost si lahko Marchan dokaže le tako, da se gre po plesu v klub homoseksualcev v gostilno pretepat z delavci: na konici socialne razlike naj bi bila tudi spolna bolj izostrena.

Odlikovana poteza Edwardsove komedije pa je vsekakor ta, da je preverjanje spolne razlike rešil na eminentno filmski

način, tj. v prostoru zunaj kadra (*hors-champ*). Gre za tri prizore: v prvem se Toddy in Viktorija napolita k direktorju kabareta, da bi ga seznanila s svojo idejo travestitske točke. Ta obisk je seveda odločilen, saj naj bi odločil o uspehu Viktorijine travestije v poljskega grofa, vendar je prikazan tako, da kamera ne sledi njenemu vstopu v direktorjevo sobo, ampak se zadrži v sprejemnici, da bi s tem, da prikazuje umetnije nekega akrobata, ki čaka na sprejem, odvrnila pozornost od momenta, ki odloča o spolni razliki. Drugi prizor je seveda tisti, kjer Marchan špijonira v Viktorijini kopalnici: to, kar vidi, ostane nevidno, tako da bi lahko njegovo radostno spoznanje pomenilo karkoli, če ne bi gledalec že prej vedel, da je Viktorija ženska; obenem pa je nevidno vendarle dovolj, da ostane spol skrivnost. Tretji prizor nastopi potem, ko se v identifikacijo spolne razlike vmeša detektiv, ki ga je pri tem poslu že kaznovalo nebo (strela je udarila v njegov dežnik, ko je oprezal pri Viktorijinem oknu) in si je polomil prste (Edwards pač parodira svojega inšpektorja Clouseauja). V zadnjem poskusu poskuša detektiv zalotiti Viktorijo v njeni

oblačilnici, tokrat z nalogom za policijsko preiskavo. Preiskava poteka v *offu*, rezultat pa posreduje ogorčena detektivova izjava, da še ni videl takega primerka moškega spola, kot ga ima domnevna ženska. Ta rezultat bi presenetil celo gledalca, če ne bi nato v kabaretni točki namesto Viktorije nastopil Toddy, ki je kot travestit natančno to, kar trdi feministični diskurz – priložnost za farso in smeh. Ker pa je obenem homoseksualec, je tudi garant legitimnosti perverzije, in tako razreši Viktorijo njene travestije. Toddy je tista lju-bezniva krastača (*toad*), ki princeski in princu pomaga, da se rešita iz močvirnega blata, kjer se mešajo figure spolne razlike.

Zdenko Vrdlovec

Opombe

¹ Mary Ann Doane, *Film and the Masquerade – »Theorising the Female Spectator«*, Screen, št. 3/4, 1982, London.
² Zoja Skušek-Močnik, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, DDU Univerzum, zbirka Analecta, Ljubljana 1980.

Flash Gordon

scenarij: Lorenzo Semple jr. po stripu Alexa Raymonda

režija: Michael Hodges

fotografija: Gil Taylor

speciální efekti: Frank Van Der Veer

glasba: Queen

montaža: Malcolm Cooke

igrajo: Sam J. Jones, Melody Anderson, Chaim Topol, Max von Sydow, Ornella Muti, Timothy Dalton

proizvodnja: Starling Productions, Famous Films, Velika Britanija, 1980 jug. distribucija: Zvezda film

Ni samo najlepši, je tudi najpogumnejši, najpredanejši, končno pa tudi najsposobnejši mladi mož, in to ne samo na zemlji, ampak tudi v vesolju. »Vesolje« je tisto, kar je posebej pomembno, to si moramo že končno povedati. To, da smo del vesolja in da je vesolje vseeno večji del našega sveta, kot samo naš ubogi planet, te resnice si nikoli dovolj ne ponavljamo.

Vesolje dokončno potrjuje junake in vesolje potrjuje in mora potrjevati tudi najbolj vsakdanje, tudi tiste kar precej konservativne človeške vrednote.

Nič ni lepšega kot strip. Nič ni bolj zabavnega. Celo film, umetnost zadnjih desetletij, se poskuša približati veličastnosti, nesmrtnosti, imenitosti stripovskih junakov. Flash Gordon je, kar ga pomnim, in to je, žal, samo kakšnih dvajset let, prej mi ga tisk moje domovine ni privoščil, moj vzor. Ne samo moj. Zdi se, da je vzor večine bralcev stripov, torej tudi večine človeštva.

Strip je privlačna umetnost zaradi majhnosti okenc, skozi katera gledamo na posamezne junake (in oni na nas). Junaki stripa so, če jim le spretni risarji dovolj pomagajo, zmožni zapolniti okenčca v stripu in tako doseči tisto, kar spet skozi stoletja poskušajo doseči junaki drugih, manj imenitnih medijev: namreč, da dokazati, da lahko posameznik, junak sam samcat, nekaj pomembnega naredi, doseže, spremeni svet, odreši človeštvo, pripelje človeštvo v svetlo prihodnost ali celo samo (tako kot James Bond ali še kdo ali junaki skoraj vseh stripov v vsakem nadaljevanju) reši planet zemljo pred razpadom in poginom in uničenjem. To reševanje sveta pred razpadom je tako vsakdanja finta, da me je pustila v filmu *Flash Gordon* mrtvo hladnega, skorajda opazil je nisem. Predvsem pa je junaku stripa omogočeno, da hitro in zanesljivo pada v neverjetne težave, pomembne, usodne, življenju nevarne.

Posameznik, ki v vsakdanjem življenju učinkuje samo v velikih množinah, postane v stripu enkratni, postane zares posamezen, dvigne se ne samo nad soljudi, ampak tudi nad celotno zemljo in tako pristane v vesolju, vesolje pa poznamo do zdaj najboljše po izredni množini vesoljskih stripov. In ker se pred stripom ne moramo ustaviti in ker se počuti film že malo starega, že malo preveč dobrega in preveč realističnega, da bi zlahka bil umetnost, ker tudi za umetnost ni preveč priporočljivo, če ji obesijo ti trije prilastki hkrati: dobra, stara, realistična umetnost je preskok seveda jasen: film se s vso svojo realističnostjo loti stripa. To je realna od-

ločitev. Filmarji so dovolj realni, da spoznajo, kako je realni svet sodobnega človeka nerealni svet stripa.

In tako je prostrano vesolje (zdaj ga poznamo tudi že iz številnih prelepih filmov, ne samo iz stripov) prej metafora za človekov notranji, intimni, nezavedni svet – kot pa za tista mrzla prostranstva tam zunaj in tam gori.

Zapleti s Flashom Gordonom, Dale Arden in doktorjem Žarkovom so znani. Ponavljajo se v stripih iz epizode v epizodo. Film je prikazal eno izmed takšnih epizod, zanjo bi takoj lahko rekel (kaj rekel, prisegel), da je prva v seriji epizod s temi tremi junaki, lahko pa bi bila (se spomnim takoj zatem) tudi katera izmed sto petdesetih ali tisočih, ki jih poznam, lahko pa je tudi zadnja... V ospredju je junak; in junak in njegova osebnost, to je tisto, kar drži pokonci tako strip kot film:

Flash Gordon rešuje planet zemljo in osvobaja ljudi, počne tisto, česar je navajen iz epizode v epizodo, njegova prava vrednost je prav v tem, da ve, kaj mora početi, kaj je naloga za moža. Flash Gordon je nadvse pozitiven in nadvse idealistično usmerjen junak, kaj je njemu življenje, kaj so mu napore, kaj so mu drobne človeške stiske? V svetu, kjer so posamezniki (beri: statisti) pripravljeni žrtvovati življenja za visoke ideale.

Prednost tega filma pred drugimi filmi, ki jih človeštvo zaenkrat še proizvaja, čeprav je precej verjetno, da bo s tem počasi nehalo, je, da je vesolje v prvem planu. Vesolje je v središču pozornosti, vesolje je naša glavna preokupacija. Kaj nas naj vendar zanima drugega kot vesolje? Vesolje je tisto edino, kar nas še prestraši in zaposli. Vsi mislimo na vesolje in usmerjeni smo v vesolje, na svetu nimamo drugih problemov kot sočustvovati z žrtvami, ki se spopadajo z vesoljskimi tirani.

Moram reči, da čutim veliko več veselja nad zmagami bitij iz vesolja, kot nad zmagami nekakšnih navadnih ljudi okoli sebe, kako šele sočustvujem skupaj z vesoljskimi bitiji, medtem ko mi za ljudi na mojem planetu res ni prav nič mar.

Da, strašne vesoljske tiranije so vse kaj drugega kot demokratski sistemi na zemlji. Tako nagnusne sisteme ponujajo po vesolju, da se je proti njim vsekakor treba boriti, da, in še celo ubogi zemljani se morajo boriti za lepši in pravičnejši svet nekje daleč v vesolju.

Izvoz revolucije z zemlje na daljne planete ob primeru Flasha Gordona se vedno bolj ali manj posreči. Sile zla v vesolju so hudobne in negativne. Pošteno in iskreno hudobne in narav-

nost odkrito negativne. Takšnih diktatur kot so tele vesoljske, si lahko na zemlji samo želimo. Ker pa njihov sistem ni samo naiven, ampak tudi nagnusen, se morajo hrabri zemljani (posebno Flash) zavzeti za prebivalce tujih planetov in jim prinesiti nekaj svoje pravičnosti, modrosti, dobrote, ljubezni do bližnjega. To zadnje me je najbolj presunilo. Se sreča, da so tako zemljani kot prebivalci vesolja tako zelo idealoško oblikovani, tako vedno in vsekakor kjerkoli pripravljeni žrtvovati življenja za velike ideale. Se sreča, ker drugače bi se zapletena zgodba o Flashu pravzaprav ne mogla posrečiti.

Dale Arden, znamenita prijateljica Flasha Gordona, je oblečena v mehke oblekce, malo punčkasto, predvsem pa izrazito prijetno za otip. Je pravi model vsega tistega, kar ugaja malčkom, mlajšim in starejšim sredinčkom in celo študentom male šole. Ker pa je Melody Anderson izbrana za najmočnejšo starostno skupino prebivalstva, ni hudič, da ne bi ustrezala še vsem starejšim skupinam moškega in ženskega prebivalstva. In ustreza. O Ornelli Muti ne bi niti govoril, tudi ta je izbrana in predstavljena naravnost fantastično: s svojimi mehкими oblinami mi zapolni vesolje. Dokazuje, da je

vesolje ženskega spola in da so ženske mehke, prijazne in tako zelo čustvene, ah. Ker pa je film narejen po vzoru moških vrtilčkarjev, princeso Suro – Ornello Muti tudi malo tepejo, zapirajo v ječe in ugrabljajo ... Ornella Muti je tisto v vesolju, za kar se je vredno neprestano in vedno znova boriti ...

Stare pravljice so bile bolj osebne, nove pravljice, tako kot ta o Flashu Gordonu, si bolj pomagajo s psihologijo in pridejo globlje do temnih globin človeške in zlasti še otroške dušice. Zato je film poln globokega čustvovanja, poln izredne lepote, narejene s pomočjo trikov in s pomočjo izredne fantazije (ki jo že desetletja stopnjema doživljamo ob branju stripov).

Flash Gordon je izredno lep in bogat film, presega nekatere znane vesoljske filme prav po privlačnosti svojih glavnih junakov. Dobri so res dobri in hudobni so res imenitno hudobni.

Film, ki nas nadvse uspešno vodi skozi izredne, vesoljske užitke in ki nas napolni s prijetnimi občutki in globokimi čustvi.

Franček Rudolf



Dan, ko smo se vsi smejali

(They all laughed)

režija: Peter Bogdanovich
 igrajo: Ben Gazzara, John Ritter, Audrey Hepburn
 jug. distribucija: Avala pro-film

Med najširšimi ljudskimi množicami, pa verjetno ne le med njimi, je precej razširjeno prepričanje, da začno v težkih časih vedno bolj ugajati tako imenovani lažji filmski žanri, pri čemer se ima po navadi v mislih tiste izdelke, ki imajo namen predvsem – če ne celo izključno – zabavati. Verjamem, da je tako prepričanje plod stoletnega kopičenja izkušenj, kopičenja, ki seveda presega vsako individualno izkušnjo. A če v zadnjih časih opažamo izrazito ekspanzijo prav posebnega tipa filmov, ki bi jih lahko že zdaj za silo razvrstili v razdelek: »Nova filmska pravljica osemdesetih let, tipa, katerega prvi vrh bi lahko zasledili v filmu *Lov za izgubljenim zakladom*, po drugi strani pa je kriminalka že nekaj časa vsakdanja tema pogovora, to navsezadnje še ne bi nujno pomenilo, da se tisto ljudsko prepričanje potrjuje. Filmov za zabavo pač nikoli ni posebej primanjkovalo – spremenilo pa se je njihovo občinstvo. V našem primeru pa res nekaj pomeni dejstvo, da uradna in neuradna, predvsem pa mlajša filmska kritika vedno resneje ogleduje in ocenjuje filme, ki bi pred leti poželi kvečjemu zaničljiv skomig. Gre za določen in precej korenit premik optike – in tu puščam ob strani vprašanje, ali je sproducirala ta premik filmska industrija ali pa mogoče res tiste famozne družbene razmere. Dejstvo je, da so se kriminalke vedno dobro gledale, težko pa bi si še pred nekaj leti (tu je vračunan časovni zamik, ki nas še vedno ločuje od Zahoda) zamislili, da bi ne le tako imenovane intelektualne množice, pač pa tudi ti, ki se imajo za filmske obsedene, s tako koncentriranim zanimanjem, s tako rekoč znanstveno natančnostjo ogledovali izdelke te vrste od Hitchcocka naprej.

Od tu naprej lahko začnemo govoriti o filmskem izdelku Petra Bogdanovicha, *Dan, ko smo se vsi smejali*. Če po eni strani že naslov napoveduje to, čemur se v strokovnih krogih pravi zabavljaštvo, pa ogled tej prvi informaciji doda še prijetno presenečenje: film se v svojem jedru navezuje prav na tradicijo kriminalke, natančneje pa kar na detektivsko štorijo. Gre za film zasledovanja v polnem pomenu te besede. Tu ne mislim samo na zasledovanja na empiričnem nivoju – že ta zapolnjujejo najmanj dve tretjini filma. Gre za dosti bolj zabavno in dražljivo varianto zasledovanja v prizorih, ko gre na empiričnem nivoju za nekaj povsem tretjega. To tretje pa je po drugi strani vedno in samo dvorjenje, kot so se imeli navado lepo izražati stari. A glej: gledalec že kmalu na začetku filma ugotovi, da uslužbenci detektivske agencije Odisej, drugače tudi junaki Bogdanovichevega filma, sicer res za-

sledujejo predpostavljene jim objekte, da pa so ti objekti kot po naključju, a hkrati tudi kot po pravilu tudi in predvsem njihovi objekti ljubezenskega poželenja. Tako zasledovalci v divjih zasledovanjih težijo predvsem k seksualni osvojitvi objekta, ko pa se proti koncu filma po zabavnih naključjih v resnici približajo temu svojemu intimnemu cilju, ko dejansko dobe v objem svojo zasledovano žrtev, pa dajejo ves čas in na poseben način vedeti, da so v resnici v poslovnem kontaktu. Prav scene empiričnega dvorjenja šele prav pokažejo to, kar je siceršnja obsesija filma – zasledovanje. V takem postopku tako razbiramo zabavno problematizacijo dveh temeljnih filmskih tem, zasledovanje žrtve, v prvem primeru zrtve zločina, zasledovanja, v drugem primeru pa žrtve kot ljubezenskega objekta. Prav to, da film s prej opisanim postopkom dejansko izenačuje oba nivoja zasledovanega objekta, je specifična kvaliteta tega filma.

S slednjim pa se razjasni tudi neka zanimiva podrobnost, ki se na prvi pogled razglaša za paradoks. V filmu imamo več zasledovalcev in več žrtev. Že kmalu pa opazimo, da vsa razmerja filmsko niso enako efektivna. Filmu je pač treba nasloviti očitek, da prav tisto najbolj zvezdniško razmerje med Bennom Gazzaro in Audrey Hepburn, razmerje, ki edino dosega dimenzije neke vrste tragičnega in ki se tudi edino ne konča s poroko, v svojem filmskem izrazu, pa tudi v svoji zabavljaški dimenziji nikakor ne dosega sekvenc, v katerih so v ospredju ostali pari. To na videz nasprotuje klasični dramaturgiji, ki favorizira konflikte in seveda ostro obsoja konce tipa happy end, med katere eminentne primere sodi seveda konec s poroko. V tem filmu pa se zdi, da je ta princip postavljen na glavo. Poroka se izkaže kot povsem soliden, zabaven in ustrezen konec, po drugi strani pa je skoraj tragičen razplet razmerja med Gazzaro in Hepburnovo videti precej medel, če ne celo neprijeten. Vzrok imamo iskati prav v prej omenjenem izenačevanju detektivske in ljubezenske žrtve. V detektivskem ali kriminalnem filmu je tisti pravi konec realizirano zasledovanje, ujetje storilca, detektivove žrtve. Če naj bo ljubezenska žrtev izenačena z zločinčev, kar je temeljna struktura našega filma, mora torej tudi ljubezenska žrtev storiti svoj žalostni konec, to pa je seveda poroka. Sele tako postane poroka, ki je za filmskega gledalca v normalnih razmerah precej mučno doživetje, v resnici pravi užitek, dan, ki mu nudi užitka in smeha.

Andrej Drapal



FILMSKI POJMI

Oznaka EKRAKNOVE KNJIŽNICE z naslovom Filmski pojmi

Sredico Ekranu bo letošnji in verjetno še ves prihodnji letnik zasedala »rubrika« EKRAKNOVA KNJIŽNICA, ki bo skušala problemsko predstaviti nekaj osnovnih »gesel« iz zgodovine in teorije filma. Ta »slovar«, ki ga pripravljata naša sodelovca Silvan Furlan in Zdenko Vrdlovec, bo obsegal okrog trideset pojmov, ki se bodo vrstili po abecednem redu. V pričujoči številki objavljamo »geslo« *Analogija*, v naslednjih pa bomo predstavili, morda z manjšimi spremembami, še naslednja:

AVTOR, ČRNI FILM, DIEGEZA, FIKCIJA, FLASH BACK, GAG, GLASBENA KOMEDIJA, GLEDALEC, GROZLJIVKA, KAMERA, KINEMATOGRAFSKA INSTITUCIJA, KODI, KONOTACIJA, LOČILA, MELODRAMA, MONTAŽA, NEMI FILM, NEPOSREDNO SNEMANJE, OSEBA, PLAN, PROSTOR, RAZDELITEV NA KADRE, SEKVENCA, TRIKI, VTIS REALNOSTI, ZGODOVINA FILMA, ZVOK, ŽANR, WESTERN.

Kot je razvidno že iz prvega obravnavanega »gesla«, iz *Analogije*, ki jo je za to številko pripravil Zdenko Vrdlovec, EKRAKNOVA KNJIŽNICA z naslovom *Filmski pojmi* pri predstavljanju posameznih pojmov ne bo uporabljala historiografsko-pozitivistične metode, ki v slovarskih projektih skuša podati kratko in jasno definicijo posameznega gesla. Med drugim tudi zato, ker so na ta način opisani elementi filmskega jezika oziroma filmska gesla že v *Gledališkem besednjaku* (Mestno gledališče ljubljansko, Knjižnica MGL, Ljubljana 1981), za katerega je »slovensko strokovno izrazje v filmu« priskrbel Zdenko Vrdlovec in ki je doslej najpomembnejši tovrsten slovarski projekt v slovenskem jeziku. Pravi slovarski pristop pa bodo *Filmski pojmi* zaobšli predvsem zato, ker menimo, da v slovenskem jeziku zelo primanjkuje filmske literature, še posebej tiste, ki je izraziteje teoretskega značaja.

EKRAKNOVA KNJIŽNICA vsekakor ne bo mogla naenkrat zapolniti te vrzeli, ampak želi le dvoje: preizkusiti lastne teoretske zmogljivosti na polju filmske teorije, po drugi strani, in to v večji meri, pa stimulirati nadaljnje teoretsko delo. Ekran zadnja leta sicer skuša, ob prevodni dejavnosti, objaviti tudi čimveč domačih spisov teoretskega tipa, vendar pa se doslej še ni spustil v tako obsežno »avanturo« kot jo predstavljajo *Filmski pojmi*. S tem »podjetjem« se loteva na prvi pogled preproste naloge, saj gre k začetku, k predstavitvi nekaterih osnovnih »pojmov« iz teorije in zgodovine filma, obenem pa ravno preizkušnja z »osnovami« postavlja veliko zank, saj kaj kmalu lahko zaide v poenostavljanja in dogmatska zaključevanja.

Kot že sama beseda pove, Ekran z EKRAKNOVO KNJIŽNICO na nek način ustanavlja svojo knjižno edicijo, kar je že stara želja te revije. Vendar pa *Filmski pojmi* nimajo obeležij klasičnega knjižnega projekta, saj Ekran ni založba in je zato prilagojen možnostim revije. Njegova specifičnost je predvsem ta, da je to *knjiga v nastajanju*. Filmski pojmi, »gesla«, tokrat eno, v naslednjih številkah pa več skupaj, bodo postavljeni v sredino Ekranu tako, da jih bo mogoče iztrgati iz revije in postopoma sestaviti v enoto, ki bo ob koncu dobila izgled »knjige«. Kot je razvidno že iz *Analogije*, je sredica Ekranu grafično oblikovana drugače kot preostali del revije, s čemer se skuša projekt *Filmski pojmi* tudi na ta način približati knjižnemu videzu, obenem pa prazen rob bralcu omogoča sprotno vpisovanje beležk in opomb. Ob koncu te kratke vpeljave v EKRAKNOVO KNJIŽNICO z naslovom *Filmski pojmi*, za katero upamo, da bo vsaj deloma izpolnila naše želje, naj omenimo še to, da bo revija ob izteku tega projekta, kolikor ji bodo le dopuščale finančne možnosti, posebej natisnila tudi ovitek za to prvo Ekranovo knjigo.

PREDGOVOR

EKRANOVA KNJIŽNICA pod naslovom *Filmski pojmi* predstavlja nekaj osnovnih »geselk« iz zgodovine in teorije filma, vendar ne z namenom, da bi jih zajela v kakšno dokončno definicijo. Zato seveda tudi nima pravega slovarskega značaja, saj se njeno delo ne opira na pozitivistično-historiografske metode, ampak se je raje odločilo za problemski in kritični pristop k obravnavi izbranih filmskih pojmov. S takim pristopom sta avtorja želela po eni strani očrtati vsebino posameznega pojma, kot jo je razvila dosedanja filmska refleksija, po drugi strani pa znotraj tega pojma pokazati in izpostaviti tiste problemske točke, ki so izzvale različne, včasih celo nasprotujoče si teoretske rešitve (filmološke, fenomenološke, semiološke, marksistične itn.)

Če bi hoteli nakazati še spodbudo za to podjetje, bi lahko omenili slovarsko zasnovano knjigo peterice francoskih avtorjev (Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet) *Branja filma (Lectures du Film*, Ibatros, Paris, 1977), ki je služila kot opora tako pri izbiri pojmov kot pri metodi njihove obravnave: vendar s to razliko, da skušajo *Filmski pojmi* seči čez okvir semiološkega polja, v katerem poganjajo v omenjeni knjigi zastopani pristopi. Le-ti torej zajemajo iz teoretskega vira, obenem pa je v njih izraziteje navzoča skrb za didaktično jasnost.

Didaktična filmska literatura, seveda ne semiološkega tipa, pa na Slovenskem ni ravno redkost, čeprav bi za filmsko literaturo nasploh še zmeraj veljalo, da je pri nas bolj ali manj izjemna. Pri tem mislimo v prvi vrsti na dela s področja filmske teorije, ki je v zadnjem desetletju – zlasti po zaslugi uvedbe študija filma na univerze – doživela v svetu izreden razcvet, ki priča o intenzivnem in v različne tokove usmerjenem gibanju teoretske misli.

Uredništvo Ekрана meni, da je vse premalo in predvsem nujno pomanjkljivo, če bi revija spremljala to gibanje le s parcialnimi prevodi ali s kakšnimi splošnimi, povzemajočimi in uvajajočimi predstavitvami. Obenem pa se zaveda, da je zasledovanje in razvijanje filmske teorije naloga revije, ki bi jo pomanjkanje take podlage prizadelo tudi v opravljanju kritiškega dela.

EKRANOVA KNJIŽNICA verjetno zaseda le mejno lego med filmsko teorijo in učbeniško literaturo, k čemer jo bržkone sili že sama zasnova projekta, deloma pa tudi dejstvo, da na Slovenskem na področju filmsko-teoretske misli zevajo še velike praznine. V tej mejni legi Ekranovih *Filmskih pojmov* bo morda kdo prepoznal poskus prekoračenja na teoretsko področje.

FILMSKI POJMI

ANALOGIJA

Slika mačke je podobna mački, beseda mačka pa ne: če torej pustimo mački, da nas privede do vprašanja, ki si ga mora prej ali slej zastaviti vsak analitik negibnih ali gibljivih slik, kot meni Jean-Paul Simon (*Lectures du film*) – tj. do vprašanja podobnosti, analogije med predstavljenim in predstavnikom. Po drugi strani (in obenem) pa se s tem vprašanjem znajdemo tudi v jedru zadrege, ki je mučila filmsko semiologijo, ko se je sredi 60. let utemeljevala na lingvistiki, želeč zasnovati »filmski jezik«.

Tako se zdi vse nastavljeno, da stopimo ‚v sredo stvari‘, vendar bi rajši še malo zadržali korak, da ne bi le-ta prehitro plačal svoje zaletavosti in spodrsnil na robu, ki bi ga – stopajoč proti domnevni sredi – pustili zunaj. Ta rob je seveda zgodovinski in ima lahko za govor, ki ga zanemari, to pogubno posledico, da ne proizvede kaj več kot nekaj zarobljenosti (čeprav to še ne pomeni, da mu zgolj zgodovina daje pred tem kakšno varnost).

Tvegajmo torej tole postavko: če si mora analitik negibnih ali gibljivih slik prej ali slej zastaviti vprašanje podobnosti, tedaj zato, ker je tako hotel že Platon. Platon je v evropski zgodovini prvi, ki je definiral podobo z izrazom podobnosti in ji s tem atributom podelil tudi njen ontološki status: podoba nima druge realnosti, le to podobnost s tem, kar sama ni, s to drugo in realno stvarjo, ki jo posnema ter je tako njen dvojnik in fantom. Proizvajanje podob je za Platona sodilo v domeno *mimêtikê*, posnemovalne dejavnosti, ki pa jo – tu sledimo spisu Jeana-Pierra Vernanta »Rojstvo podob« (v knjigi *Religions, histoires, raisons*) – že misli v nasprotju s pojmovanjem, ki je vladalo v grški tradiciji. V njej je še veljalo posnemanje kot način spoznavanja, kot pristop k biti prek njenih vidnih manifestacij, zato to pojmovanje tudi ni poudarjalo odnosa med posnemovalcem in tem, kar posnema, pač pa odnos, med posnemovalcem in gledalcem. Pri Platonu pa je poudarek odločno prestavljen na odnos med podobo, stvarjo in s tem na razmerje podobnosti. Podobo, *eidôlon*, definira Platon kot »podoben drugotni predmet« (*Teetet*), dvojnik prvega in pravega. Tako je podoba, ugotavlja J. – P. Vernant, razpeta med dvoje kategorij: med kategorijo Istega, kar je zaradi svoje podobnosti ista kot model, in kategorijo Drugega, kolikor se ne more pomešati z modelom, ker jo Platon opiše kot neresnično, neralno, zaznamovano s pečatom ne-bitja. In ta igra Istega in Drugega, med bitjo in ne-bitjo, resničnim in lažnim, začrta podobi prostor fiktivnega in iluzornega.

Kot stvar podobnosti pa je podoba pripisana tudi redu videza in kazanja, *phainein*: ‚kaže se‘ kot videz tega, kar ni. Kot podobnost je torej podoba lažni dozdevek. Od stvari, ki jo posnema, kaže le vnanji izgled, njeno pojavno obliko, ki jo zaznavamo s čuti v tem in tem trenutku ter pod takim in takim kotom. Iz *phainein* pa izvira tudi *phantasia*, vendar le-ta Platonu ne pomeni domišljije kot sposobnosti ustvarjanja mentalnih podob, ampak prej duševno stanje, ki daje spontano privolitev videzu, v katerem se stvari kažejo, čeprav v popačeni obliki, kot je to lahko v primeru, ko jih vidimo v vodi. *Phantasia* tedaj nastopa pri Platona kot neka vrsta doveznosti (*pathêma*) ali čustvenega nagnjenja (*pathos*), ki pristaja na varljivosti čutov in iluzionizem podobe: in prav na ta *pathos* se opira in zanaša vsak posnemovalec (slikar, pesnik, sofist), da bi poslušalca ali gledalca pripravil do tega, da bi njegove sence imel za svetilke.

Ta opis *phantasia* pa napotuje še k neki drugi Platonovi prisposobi – prisposobi votline, kjer njeni ujetniki zro sence, dozdevke predmetov na stenah, toda kjer je ta doveznost za videze opisana kot stanje, v katerem so ljudje že od otroštva. Ta Platonova pripomba (iz opisa votline v *Državi*) je nadvse dragocena, ker ponuja priložnost za vprašanje, če v tem dispozitivu votline kot prizorišča senc, dozdevkov, prividov in prisluhov (kajti te besede in glasovi, ki jih oddajajo sence, pač ne morejo imeti diskurzivne vloge), ne gre le za večje ali manjše posnemanje realnega, ampak za dispozicijo subjekta, točneje, za njegovo željo, da bi dosegel stanje, kjer se zaznave, ki sodijo pod princip realnosti, ne bi razlikovale od predstav, ki jim vlada princip ugodja. Vprašanje bo morda bolj jasno, če pokažemo še njegovo namero: to je nič manj kot analogija med Platonovo votlino in kinematografskim dispozitivom, kjer so gledalci prav tako prostovolj-

1982/vol. 7., letnik XIX. – od številke 1 do 10

revija za film in televizijo

skan

AVTORJI ČLANKOV

A B C

D E F

F G

A

- 1 **Andjelić Boro** (Dolmark J., Drozg J. idr.)
Pulj '82 – okrogla miza
1982, 7-8, str. 2-5

B

- 2 **Bailblé Claude**
Programiranje pogleda
prev. Miran Božovič
1982, 3-4, str. 19-25
- 3 **Baskar Bojan**
Lulu
1982, 3-4, str. 48
- 4 **Bauer Branko**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 52
- 5 **Bažec Davorin** (Majcen N., Žitnik M.)
Filmskemu svetu Vesna filma
1982, 5-6, str. 20-21
- 6 **Bevc Jože**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 52
- 7 **Borčić Mirjana**
Učna leta izumitelja Polža
1982, 3-4, str. 5-6
- 8 **Reiner Keller** (1912-1982) – in memoriam
1982, 3-4, str. 64
- 9 *Deček je šel za soncem*
1982, 7-8, str. 8
- 10 *Gremlin naprej*
1982, 7-8, str. 9
- 11 *Zajec s petimi nogami*
1982, 7-8, str. 21
- 12 *Film in mladina pri UNESCO*
Skupščina Mednarodnega centra
1982, 7-8, str. 71
- 13 *Razvijanje dovzetnosti za filmsko sporočanje*
1982, 9-10, str. 27-29
- 14 **Bratina Darko**
Sociološki in ekonomski vidiki filma
1982, 5-6, str. 12-13
- 15 **Brezovar Marjan**
Ivan Ribič (1920-1982) – in memoriam
1982, 3-4, str. 63
- 16 **Brook Peter**
A propos Kralja Leara in Marat – Sada
prev. Milan Stepanović
1982, 7-8, str. 52-57
- 17 **Bulajić Veljko**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 53

C

- 18 **Codelli Lorenzo**
Cannes '82
1982, 5-6, str. 51-52
- 19 *O kmetih na šahovnici*
prev. Brane Kovič
festivali – Benetke '82
1982, 7-8, str. 60-61

D

- 20 **Dolmark Jože**
Kratek tek za Wendersom
1982, 1-2, str. 29
- 21 **Maurice Pialat – divji otrok francoskega filma
1982, 1-2, str. 59-60**
- 22 *Izgubljene barve spomina*
1982, 1-2, str. 60
- 23 *Zločin v šoli*
1982, 7-8, str. 22
- 24 (Furlan S.)
Ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij?
Intervju s Slobodanom Šijanom
1982, 7-8, str. 30-33
glej še 1.
- 25 **Drupal Andrej**
Kaligula
1982, 1-2, str. 42-43
- 26 *Variola vera*
1982, 7-8, str. 20
- 27 *Vonj po kutinah*
1982, 7-8, str. 21
- 28 *Živeti kot vsi*
1982, 7-8, str. 23
- 29 *Brez lastne vmeščenosti v filmski izdelek*
1982, 7-8, str. 29
- Drozg Janez** glej 1.
- 30 **Dvoržak-Schrott Alenka**
Bibliografija Ekрана '81
1982, 1-2, 4 str.
- 31 *Priporočila za uporabo bibliografije*
1982, 9-10,

E

- 32 **Elsaesser Thomas**
Povojni nemški film
prev. Rojč Aleš
1982, 1-2, str. 16-21

F

- 33 **Färber Helmut**
Nekaj o tukajšnji filmski panogi in o zgodovini filma
prev. Štrajn Darko
1982, 5-6, str. 15-19
- 34 **Frelj Tone**
Lee Strasberg (1902-1982) – in memoriam
1982, 1-2, str. 63
- 35 **Furlan Silvan**, (Schrott S.)
Viba kot pobudnik, ne kot monopolist – intervju Bojan Štih
1982, 1-2, str. 1-4
- 36 *XIV. festival madžarskega filma*
1982, 1-2, str. 8-10
- 37 *Zapiski o Wernerju Herzogu*
1982, 1-2, str. 25-26
- 38 *Človek slon*
1982, 3-4, str. 45-46
- 39 (Vrdlovec Z.)
Priročnik imamo, potrebujemo še učitelje
(filmska vzgoja – okrogla miza)
1982, 3-4, str. 50-53

- 40 *Film brez telesa*
1982, 5-6, str. 6-7
- 41 *Dolgi kader ali »beganje« v kinotajskem filmu*
1982, 5-6, str. 49-50
- 42 *Neposredni prenos*
1982, 7-8, str. 15
- 43 *13. julij*
1982, 7-8, str. 19
- 44 *Variola vera*
1982, 7-8, str. 20
- 45 *O nekaterih vidikih kritiškega pisanja*
1982, 9-10, str. 19-20
- 46 (Schrott S., Vrdlovec Z.)
Vredno je bilo zastavljati pero in besedo za »novi jugoslovanski film«
intervju Toni Tršar
1982, 9-10, str. 48-51
glej še 1., 24.,

G

- 47 **Gedrih Igor**
Monografija o zagrebški šoli animiranega filma
1982, 5-6, str. 58-61
- 48 **Gobec Hermej**
Brezbarvno, neinventivno in zvozeno
XIX. republiški festival amaterskega filma Slovenije
1982, 7-8, str. 68-69
- 49 **Godnič Stanka**
V animaciji nič novega
festivali – Zagreb '82
1982, 5-6, str. 42-43
- 50 **Golik Krešo**
Anketa – Uredništvu Ekрана, Ljubljana
1982, 9-10, str. 53
- 51 **Gomišček Toni**
Film jugoslovanske sodobnosti
1982, 7-8, str. 5-7
- 52 *Lov v kalnem*
1982, 7-8, str. 12
- 53 *Preobjedenost z umetniškim Festival – Hyères '82*
1982, 7-8, str. 62-64
- 54 **Grčar Miša**
Politika – socialnost – ženske
Oberhausen '82
1982, 3-4, str. 35-36
- 55 *Curd Jürgens (1915-1982) – in memoriam*
1982, 5-6, str. 64
- 56 *Romy Schneider (1938-1982) – in memoriam*
1982, 5-6, str. 64
- 57 *Nedeljsko kosilo*
1982, 7-8, str. 14
- 58 *Nemir*
1982, 7-8, str. 14
- 59 *Pregon*
1982, 7-8, str. 16
- 60 *Ingrid Bergman (1915-1982) – in memoriam*
1982, 7-8, str. 72
- 61 **Grič Rajko**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 53

H K

H

- 62 **Habič Barbara**
Se spominjaš Dolly Bell
1982, 1-2, str. 49
- 63 **Smrt gospoda Goluže**
1982, 7-8, str. 18-19
- 64 **Heath Stephen**
Razlika
1982, 1-2, str. 37-40; prev. B. B.
- 65 **Hribar Matjaž**
Velika igra
1982, 5-6, str. 30-31

K

- 66 **Kavčič Bojan**
Med sejmom in tekmo
1982, 1-2, str. 11-15
- 67 **Nemčija jeseni ali vprašanje »novega nemškega filma«**
1982, 1-2, str. 22-24
- 68 **Filmski delež ZRN na Berlinalu '82**
1982, 1-2, str. 30-32
- 69 **Učna leta izumitelja Polža**
1982, 3-4, str. 3-5
- 70 **Gledališki besednjak**
1982, 3-4, str. 57-58
- 71 **Zdenko Vrdlovec in Jože Dolmark: František Čap**
1982, 3-4, str. 59
- 72 **Tretja generacija**
1982, 5-6, str. 34
- 73 **O cenzuri na televiziji**
1982, 5-6, str. 35-37
- 74 **Marat – Sade in vprašanje filmanja gledališča**
1982, 7-8, str. 58-59
- 75,76 **Od filmske k elektronski sliki**
1982, 9-10, str. 23-26
- 77 **Kerštan Lojze**
Filmska skupina Odeon – Jesenice
1982, 1-2, str. 62
- 78 **Klopčič Matjaž**
Ekranu, ob 20-letnici izhajanja
1982, 9-10, str. 53-54
- 79 **Knap Majda**
Prizadevanje
1982, 7-8, str. 17
- 80 **Savamala**
1982, 7-8, str. 17
- 81 **Koch Vladimir**
Ali je res slabše
29. festival dokumentarnega in kratkega filma, Beograd '82
1982, 3-4, str. 32-34
- 82 **Njegov obraz**
1982, 9-10, str. 37-42
- 83 **Konjar Viktor**
Muzejski eksponat
1982, 3-4, str. 8-10
- 84 **Jugoslovanski filmski uvoz**
1982, 5-6, str. 22-26
- 85 **Cervantes iz Maloga mista**
1982, 7-8, str. 7
- 86 **Hočem živeti**
1982, 7-8, str. 10
- 87 **Kraljevski vlak**
1982, 7-8, str. 12
- 88 **Zabeležka o pustoti**
1982, 7-8, str. 28-29

K L M

- 89 **Naš kino**
1982, 7-8 str. 34-37
- 90 **Kosanović Dejan**
Jugoslovanski film in njegova zgodovina
1982, 9-10, str. 45-46
- 91 **Kovič Brane**
Ponovno odkritje yiddish kulture
1982, 3-4, str. 62
- 92 **Jugoslovanski nastop: heterogenost – da ne rečemo konfuznost festivali – Pesaro '82**
1982, 5-6, str. 44-47
- 93 **Henry Fonda (1905-1982) – in memoriam**
1982, 5-6, str. 63
- 94 **Teden francoskega »drugačnega« filma**
1982, 7-8, str. 66-67
- 95 **Festival v Taormini (avgust 1982)**
1982, 7-8, str. 68
- 96 **Alexandre Alexeieff (1901-1982) – in memoriam**
1982, 7-8, str. 71

L

- 97 **Lešnik Bogdan**
Rainer Werner Fassbinder
1982, 1-2, str. 27-28
- 98 **Travestija, kamuflaža, zastraševanje**
1982, 1-2, str. 33-35
- 99 **Spolna razlika in reprezentacija**
1982, 1-2, str. 36
- 100 **Živeti kot vsi normalni ljudje**
1982, 7-8, str. 22-23
- 101 **Od strani do strani**
1982, 7-8, str. 41-44
- 102 **Ljubić Milan**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 54-55
- 103 **Luxereau François**
Filmanje gledališča
prev. Milan Stepanović
1982, 7-8, str. 52

M

- 104 **Magdalenc Leon**
Nedeljski ljubimci
1982, 1-2, str. 47
- 105 **Navadni ljudje**
1982, 1-2, str. 48
- 106 **Andy Warhol v ŠKUC-u**
1982, 1-2, str. 61
- 107 **Pripravite robčke**
1982, 7-8, str. 48-49
- Majcen Nina** glej 5.
- 108 **Milovanović Jarh Peter**
Nepriemerna filmska artikulacija
1982, 3-4, str. 10
- 109 **Slike iz leta 1941**
1982, 7-8, str. 50
- 110 **Motaln Matjaž**
Kino klub Svoboda-Vuzenica
1982, 7-8, str. 69-70
- 111 **Munitić Ranko**
7300 Ekranovih dni
1982, 9-10, str. 43-44

M O P R S

- 112 **Musek Vitko**
Jovita Podgornikova (1927-1982) – in memoriam
1982, 7-8, str. 72
- 113 **Ob dvajsetletnici**
1982, 9-10, str. 47

O

- 114 **Okorn Franc**
Nekaj misli o estetiki kinopredstav
1982, 3-4, str. 64
- 115 **Orozović Ratko**
Leto srednje generacije
1982, 3-4, str. 12-13
- 116 **Osterland Martin**
Film kot industrija
prev. Peter Srakar
1982, 7-8, str. 38-40

P

- 117 **Petrović Aleksandar**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 55
- 118 **Pogačić Vladimir**
Kleti kinoteke (Trideset let Muzeja jugoslovanske kinoteke v Beogradu) – prev. S. S.
1982, 3-4, str. 54-55
- 119 **Anketa – pismo Ekranu**
1982, 9-10, str. 55
- 120 **Pogačnik Jože**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 55-56
- 121 **Polimac Nenad**
Po lanskem uspehu – zastoj
1982, 3-4, str. 14-15

R

- 122 **Radešček Borko**
Filmska skupina pri Zavodu za usposabljanje Janez Levec
1982, 3-4, str. 60
- 123 **Radojčić Mihailo**
O kinematografiji skozi en film
1982, 3-4, str. 14
- 124 **Robar Dorin Filip**
Jonov let
1982, 1-2, str. 64
- 125 **Rudolf Franček**
Kaligula
1982, 1-2, str. 43-44
- 126 **Močan festival**
XI. mednarodni festival kratkega in dokumentarnega filma Lille '82
1982, 3-4, str. 35-38
- 127 **Srečanje z dialogom**
1982, 5-6, str. 55-57

S

- 128 **Schrott Sašo**
Izjemoma na začetek tisto, kar bi sicer sodilo bolj h koncu
1982, 3-4, str. 1

AVTORJI ČLANKOV

S Š

- 129 (Žečevič B.)
Struktura filma je podobna čebuli – intervju z Dušanom Maka-
vejevim
1982, 3-4, str. 16–18
- 130 *Pulj '82* – diktatura povprečnosti
in konformizma
1982, 7-8, str. 1
- 131 *Daljnje nebo*
1982, 7-8, str. 8
- 132 *Južna steza*
1982, 7-8, str. 10
- 133 *Sončni zahod*
1982, 7-8, str. 19
- 134 *Ponavljanje znanega*
1982, 9-10, str. 21–22
glej še 1., 35., 46
- 135 **Slak Franci**
Anketa – pismo Ekranu
1982, 9-10, str. 56
- 136 **Srakar Peter**
Lov za izgubljenim zakladom
1982, 1-2, str. 45–56
- 137 *Samo dvakrat živiš*
1982, 1-2, str. 47
- 138 *Učna leta izumitelja Polža*
1982, 3-4, str. 6
- 139 *Trije bratje*
1982, 5-6, str. 33
- 140 *Pouk filmske vzgoje v sistemu
usmerjenega izobraževanja*
1982, 5-6, str. 53–55
- 141 **Stepanović Milan**
Filmanje gledališča, – uvod
1982, 7-8, str. 51
- 142 **Širca Majda**
Alternativni film 1982
(Beograd, '82)
1982, 3-4, str. 42–43
- 143 *Brata Blues*
1982, 3-4, str. 44
- 144 *Atlantic City, USA*
1982, 5-6, str. 32
- 145 *Nemost zaljubljenih množic*
1982, 7-8, str. 24–25
- 146,
147 *Črno-belo in v barvak*
1982, 9-10, str. 33–36
- 148 **Šömen Branko**
Videli smo tudi že boljše filme
1982, 1-2, str. 5–7
- 149 **Štrajn Darko**
Vsi smo bili hipiji
1982, 1-2, str. 46
- 150 *Rezensansa melodrame in nekaj
podrobnosti*
1982, 1-2, str. 56–58
- 151 *Učna leta izumitelja Polža*
1982, 3-4, str. 3
- 152 *Fingirana tragičnost razseljene
osebe*
1982, 5-6, str. 5
- 153 *Je kaj takega kot filmska socio-
logija*
1982, 5-6, str. 13–15
- 154 *Marginalna opomba ob dnevih
kitajskega filma*
1982, 5-6, str. 48
- 155 *Rainer Werner Fassbinder*
(1946–1982) – in memoriam
1982, 5-6, str. 62–63

Š

Š T V

- 156 *Maratonci tečejo častni krog*
1982, 7-8, str. 14
- 157 *Lili Marleen*
1982, 7-8, str. 46–47
- 158,
159 **Šuklje Rapa**
Duša Počkajeva (1924–1982) – in
memoriam
1982, 5-6, str. 1-3
- 160 *Med Kavčičem in Galetom*
1982, 7-8, str. 26–27
- 161 **Šušteršič Rado**
Pobuda kot izziv – prevodi fil-
mov v slovenščino
1982, 5-6, str. 20

T

- 162 **Turković Hrvoje**
Nova serija Ekranu – uredniške
menjave generacij
1982, 9-10, str. 17–18

V

- 163 **Vakanjac Milenko**
Sence bližnjih prednikov
1982, 1-2, str. 50
- 164 *Nekoliko dni iz življenja I. I.
Oblomova*
1982, 1-2, str. 51
- 165 *Mr. Montenegro (ali biseri in
svinje)*
1982, 3-4, str. 46–47
- 166 *Filmski prvenci: na dvojne raz-
ličnih načinov*
1982, 3-4, str. 56–57
- 167 *Deklarativnost »historičnega
spomina«*
1982, 5-6, str. 7
- 168 *Dve polovici srca*
1982, 7-8, str. 9
- 169 *Kiklop*
1982, 7-8, str. 11
- 170 *Neposredni prenos*
1982, 7-8, str. 15–16
- 171 *Smrt gospoda Goluže*
1982, 7-8, str. 18
glej še 1.
- 172 **Valentinič Slobodan**
Tomislav Gotovac v 16 slikah
1982, 7-8, str. 65–66
- 173 *Lov na mamuta*
1982, 9-10, str. 30–32
- 174 **Vasilevski Georgi**
Tudi letos le en film v Pulju
1982, 3-4, str. 13–14
- 175 **Vogrinc Jože**
Megla
1982, 3-4, str. 49
- 176 *Zadnji val*
1982, 5-6, str. 28–29
- 177 *Krvava plaža*
1982, 5-6, str. 30
- 178 **Vrdlovec Zdenko**
Glorija
1982, 1-2, str. 41–42
- 179 *Tehnološka levitev pošasti*
1982, 1-2, str. 52–55
- 180 *Grobница*
1982, 3-4, str. 8
- 181 *Od kočije do letala*
35. mednarodni filmski festival v
Cannesu
1982, 3-4, str. 39–41

V Z Ž | splošno

- 182 *Močnejše od ljubezni*
1982, 5-6, str. 5–6
- 183 *Vračanje k ugodju filma* –
intervju z Sergeom Toubijana-
jem (urednikom revije Cahiers
du Cinéma)
1982, 5-6, str. 8–10
- 184 *Poštar zmeraj zvoni dvakrat*
1982, 5-6, str. 27
- 185 *Pasti pogleda*
1982, 5-6, str. 38–41
- 186 *Maratonci tečejo častni krog*
1982, 7-8, str. 13
- 187 *O, ta pust (Pustota)*
1982, 7-8, str. 28
- 188 *Nebeška vrata*
1982, 7-8, str. 45–46
- 189 *Zadnji metro*
1982, 7-8, str. 47–48
- 190 *Beg iz Alcatraza*
1982, 7-8, str. 49
- 191 *Branje Ekranu*
1982, 9-10, str. 2–16
glej še 39., 46.

Z

- 192 **Zajc Melita**
Skucova vitrina
Robina Rose
1982, 7-8, str. 70–71
- 193 **Zečevič Božidar**
*V vsakem primeru: gremo na-
prej*
1982, 3-4, str. 11–12
- 194 *Vorkapič in novi Hollywood* –
prev. S. S.
1982, 3-4, str. 26–31
glej še 129

Ž

- Žitnik Maja** glej 5.
- 195 **Žorga Bojan**
*X. festival amaterskega doku-
mentarnega filma*
1982, 1-2, str. 60–61
- 196 *ŠKUC-ova vitrina*
1982, 1-2, str. 61–62
- 197 *O tem, kakšen bo letos »Mali
Pulj«*
1982, 3-4, str. 60
- 198 *Večeri neprofesionalnega filma
v Cankarjevem domu*
1982, 3-4, str. 61
- 199 *ŠKUC-ova vitrina*
1982, 3-4, str. 61–62
- 200 *ŠKUC-ova vitrina*
1982, 5-6, str. 61
- 201 *I. mednarodni festival indu-
strijskega, obrtnega in etno-
grafskega amaterskega filma*
1982, 5-6, str. 61
- 202 **Stališka sveta za kulturo**
PRK SZDL Slovenije
*o nekaterih perečih vprašanjih
reproduktivne kinematografije
v Sloveniji*
1982, 1-2, str. 59
- 203 **Uredništvo**
Ekran 1962–1982
1982, 9-10, str. 1

SLOVENSKI NASLOVI FILMOV

B C Č D G H J K

B

- Beg iz Alcatraza**
(Siegel D., 1979) – 190
- Brata Blues** (Landis J., 1979) – 143

C

- Cervantes iz Maloga mesta**
(Marušić D., 1981) – 85

Č

- Človek slon**
(Lynch D., 1980) – 38

D

- Daljnje nebo**
(Čikeš S., 1981) – 131
- Deček je šel za soncem**
(Bastač B., 1981) – 9
- Deseti brat**
(Duletić V., 1982) – 83, 108, 180
- Dve polovici srca**
(Hadžismajlović V., 1981) – 168

G

- Glorija**
(Cassavetes J., 1980) – 178
- Gremo naprej**
(Šotra Z., 1981) – 10

H

- Hočem živeti**
(Mikuljan M., 1981) – 86

J

- Jonov let**
(Robar D. F. 1981) – 124
- Južna steza**
(Crvenkavski S., 1981) – 132

K

- Kaligula**
(Brass T., 1979) – 25, 125
- Kiklop**
(Vrdoljak A., 1981) – 169
- Kraljevski vlak**
(Djordjević A., 1981) – 87
- Krvava plaža**
(Bloom J.) – 177

L M N P R

L

- Lili Marleen**
(Fassbinder R. W. 1980) – 157
- Lov v kalnem**
(Radovanović V., 1981) – 52
- Lov za izgubljenim zakladom**
(Spielberg S., 1981) – 136
- Lulu**
(Borowczyk V., 1980) – 3

M

- Maratonci tečejo častni krog**
(Šijan S., 1982) – 156, 186
- Megla**
(Carpenter J., 1980) – 175
- Mr. Montenegro (ali biseri in svinje)**
(Makavejev., 1981) – 165

N

- Navadni ljudje**
(Redford R., 1980) – 105
- Nebeška vrata**
(Cimino M., 1981) – 188
- Nedeljski ljubimci**
(Risi D., Molinaro E., Farbes B., Wilder G., 1980) – 104
- Nedeljsko kosilo**
(Jelič M., 1982) – 57
- Nekoliko dni iz življenja I. I. Oblomova**
(Mihalkov N., 1981) – 164
- Nemčija jeseni**
(Kluge A., Schlöndorff V., Fassbinder R. W. idr., 1978) – 67
- Nemir**
(Imamović A. A., 1981) – 58
- Neposredni prenos**
(Bajić D., 1982) – 42, 170

P

- Poštar zmeraj zvoni dvakrat**
(Rafelson B., 1981) – 184
- Pregon**
(Golubović P., 1982) – 59
- Pripravite robčke**
(Blier B., 1977) – 107
- Prizadevanje**
(Filipović V.) – 79
- Pustota**
(Gale J., 1982) – 29, 88, 160, 187

R

- Razseljena oseba**
(Ciglič M., 1982) – 40, 152, 167, 182

S T U V Z Ž

S

- Samo dvakrat živiš**
(Gilbert L., 1967) – 137
- Savamala**
(Mitrović Ž., 1982) – 80
- Sence bližnjih prednikov**
(Robar D. F., 1977–1981) – 163
- Se spominjaš Dolly Bell**
(Kusturica E., 1981) – 62
- Smrt gospoda Goluže**
(Nikolić Ž., 1982) – 63, 171
- Sončni zahod**
(Viček K., 1982) – 133

T

- Tretja generacija**
(Fassbinder R. W., 1978–79) – 72
- Trije bratje**
(Rosi F., 1981) – 139
- 13. julij**
(Šaranović R.,) – 43

U

- Učna leta izumitelja Polža**
(Kavčič J., 1982) – 7, 69, 138, 151

V

- Variola vera**
(Marković G., 1982) – 26, 44
- Velika igra**
(Boulois M. H., 1980) – 65
- Vonj po kutinah**
(Idrizović M., 1982) – 27
- Vsi smo bili hipiji**
(Mazurski P., 1980) – 149

Z

- Zadnji metro**
(Truffaut F., 1980) – 189
- Zadnji val**
(Weir P., 1977) – 176
- Zajec s petimi nogami**
(Ymeri I., 1982) – 11
- Zločin v šoli**
(Ivanda B., 1982) – 23

Ž

- Živeti kot vsi normalni ljudje**
(Radivojević M., 1982) – 28, 100

ORIGINALNI NASLOVI FILMOV

A B C D E F G H

A

Atlantic City, USA
(Malle L., 1980) – 144

B

Big Game
(Boulois M. H., 1980) – 65

Blood Beach
(Bloom J.) – 177

Blues Brothers
(Landis J., 1979) – 143

C

Caligula
(Brass T., 1979) – 25, 125

D

Daleko nebo
(Čikeš S., 1981) – 131

Deseti brat
(Duletić V., 1982) – 83, 108, 180

Deutschland in Herbst
(Kluge A., Schlöndorff V., Fassbinder R. W. idr., 1978) – 67

Die dritte Generation
(Fassbinder R. W., 1978-79) – 72

Direktan prenos
(Bajić D., 1982) – 42, 170

Dječak je išao za suncem
(Bastać B., 1981) – 9

Dvije polovine srca
(Hadžismajlović V., 1981) – 168

E

Elephant Man
(Lynch D., 1980) – 38

Escape from Alcatraz
(Siegel D., 1979) – 190

F

Fog
(Carpenter J., 1980) – 175

G

(Cassavetes J., 1980) – 178

H

Heaven's Gate
(Cimino M., 1981) – 188

Hoću živjeti
(Mikuljan M., 1981) – 86

I J K L M N O P

I

Idemo dalje
(Šotra Z., 1981) – 10

J

Jonov let
(Robar D. F., 1981) – 124

Južna pateka
(Crvenkavski S., 1981) – 132

K

Kiklop
(Vrdoljak A., 1981) – 169

Kraljevski voz
(Djordjević A., 1981) – 87

L

Last Wave
(Weir P., 1977) – 176

Le dernier Métro
(Truffaut F., 1980) – 189

Lepuri me pese kembe
(Ymeri I., 1982) – 11

Lili Marleen
(Fassbinder R. W., 1980) – 157

Lov u mutnom
(Radovanović V., 1981) – 52

Lulu
(Borowczyk V., 1980) – 3

M

Maratonci trče počasni krug
(Šijan S., 1982) – 156, 186

Miris dunja
(Idrizović M., 1982) – 27

Montenegro or Pigs and Pearls
(Makavejev D., 1981) – 165

N

Nastojanje
(Filipović V., 1982) – 79

Nedeljni ručak
(Jelić M., 1982) – 57

Nemir
(Imamović A. A., 1981) – 58

Neskoljko denj iz žiznji I. I. Oblomova
(Mihalkov N., 1981) – 164

O

Ordinary People
(Redford R., 1980) – 105

P

Postman Always Rings Twice
(Refelson B., 1981) – 184

P R S T U V W Y Z Ž

Preparez vous mouchoirs
(Blier B., 1977) – 107

Progon
(Golubović P., 1982) – 59

Pustota
(Gale J., 1982) – 29, 88, 160, 187

R

Raiders of the Lost Ark
(Spielberg S., 1981) – 136

Razseljena oseba
(Ciglič M., 1982) – 40, 152, 167, 182

S

Savamala
(Mitrović Ž., 1982) – 80

Servantes iz Maloga mista
(Marušić D., 1981) – 85

Sječaš li se Dolly Bell
(Kusturica E., 1981) – 62

Smrt gospodina Goluže
(Nikolić Ž., 1982) – 63, 171

Sunday Lovers
(Risi D., Molinaro E., Farbes B., Wilder G., 1980) – 104

T

Tre fratelli
(Rosi F., 1981) – 139

13. jul
(Šaranović R.) – 43

U

Učna leta izumitelja Polža
(Kavčič J., 1982) – 7, 69, 138, 151

V

Variola vera
(Marković G., 1982) – 26, 44

W

Willie and Phill
(Mazurski P., 1980) – 149

Y

You Only Live Twice
(Gilbert L., 1967) – 137

Z

Zalazak sunca
(Viček K., 1982) – 133

Zločin u školi
(Ivanda B., 1982) – 23

Ž

Živeti kao sav normalan svet
(Radivojević M., 1982) – 28, 100

REŽISERJI

B C Č D F G H

B

Babič Jože – 22
 Bajić Darko – 42, 170
 Bastać Branislav-Bane – 9
 Blier Bertrand – 107
 Bloom Jeffrey – 177
 Borowczyk Valerian – 3
 Boulois Max H. – 65
 Brass Tinto – 25, 125

C

Carpenter John – 175
 Cassavetes John – 178
 Ciglič Marjan – 40, 152, 167, 182
 Cimino Michael – 188
 Crvenkavski Stevo – 132

Č

Čikeš Stjepan – 131

D

Djordjević Aleksandar – 87
 Duletić Vojko – 83, 108, 180

F

Farbes Bryan – 104
 Fassbinder Rainer Werner – 67, 72, 97, 155, 157
 Filipović Vlatko – 79

G

Gale Jože – 29, 88, 160, 187
 Gilbert Lewis – 137
 Golubović Predrag – 59

H

Hadžismajlović Vefik – 168
 Herzog Werner – 37

I J K L M N P R

I

Idrizović Mirza – 27
 Imamović Ahmet Adi – 58
 Ivanda Branko – 23

J

Jelić Milan – 57

K

Kavčič Jane – 7, 69, 138, 151
 Kluge Alexander – 67
 Kusturica Emir – 62

L

Landis John – 143
 Lynch David – 38

M

Makavejev Dušan – 129, 165
 Malle Louis – 144
 Marković Goran – 26, 44
 Marušić Daniel – 85
 Mazurski Paul – 149
 Mihalkov Nikita – 164
 Mikuljan Miroslav – 86
 Mitrović Žika – 80
 Molinaro Eduard – 104

N

Nikolić Živko – 63, 171

P

Pialat Maurice – 21

R

Radivojević Miloš – 28, 100
 Radovanović Vlasta – 52
 Rafelson Bob – 184
 Redford Robert – 105

S Š T V W Y

Risi Dino – 104
 Robar Dorin Filip – 124, 163
 Rosi Francesco – 139

S

Schlöndorff Volker – 67
 Siegel Don – 190
 Spielberg Steven – 136

Š

Šaranović Radomir-Bajo – 43
 Šijan Slobodan – 156, 186
 Šotra Zdravko – 10

T

Truffaut François – 189

V

Viček Karolj – 133
 Vorkapić – 194
 Vrdoljak Antun – 169

W

Warhol Andy – 106
 Weir Peter – 176
 Wenders Wim – 20
 Wilder Gene – 104

Y

Ymeri Ismail – 11

ni ujetniki teme, ker jih fascinirajo sence na platnu. Tako kot so Platonovi ujetniki votline žrtve dozdevka in iluzije realnosti, so filmski gledalci žrtve vtisa realnosti, ki ima nekaj skupnega s sanjskih ali vsaj fantazmatskim. Če drži, da se v sanjah in halucinacijah predstave dajejo kot realnost v odsotnosti zaznav, pa gre v filmu za predstave (podobe) realnosti, ki se dajejo kot zaznave.

J. — P. Vernant si je že sam zastavil vprašanje o možnosti »psihološke kariere podobe« pri Platonu, a ga je še tisti hip tudi zavrnil, trdeč, da je bil Platonov striktni namen definicija ontološkega statusa podobe. In ta definicija je umestila podobo med bit in ne-bit, v vmesno pozicijo, ki zagotavlja možnost zmote, napačne sodbe in pomešanja podobe s tem, česar podoba je. Podoba daje priložnost za pomoto med videzom in realnostjo in je zato — prevara.

Ta oris platonске problematike podobe je seveda več kot premalo za možno ‚analogijo‘ s semiološkim pogledom na filmsko sliko, obenem pa ravno dovolj za sicer ozek prag prehoda, ki ga ponuja kategorija prevare. Semiologija se v tej točki odločilno navezuje na tisti segment filmske teorije, ki se je kot ‚ontološka estetika‘ utemeljila prav na zatajevanju prevarantske lastnosti filma. Kot dokaz bi lahko zadostovala že tale Bazinova trditev iz teksta »Prepovedana montaža«: »Za estetsko polnost je nujno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so prevarani.« Filmska semiologija pa noče več privoliti v zatajevanje in — v izjavi svojega vodilnega predstavnika Christiana Metzja — reče: ves film je ogromen trik (*Eseji o pomenjenju filma*). In brž ko to reče, zavzame tudi drugačen odnos do te varljive podobnosti filmske slike temu, kar kaže, se pravi, do njene analoške narave, ki ni več tisti temelj, na katerem je gradila ‚ontološka estetika‘ in z njim polnila svoj diskurz, ampak nekaj, kar je za semiologijo šele prag njenega diskurza. Ali z Metzovimi besedami: »Delo semiologa se lahko prične šele onstran analogije, ker se je sicer bati, da (če stvari malo karikiramo) o podobi ne bi mogel povedati dosti več kot to, da je podobna« (*Eseji o pomenjenju filma*). Kolikor pa se podobnosti drži tudi atribut varljivosti, bi to pomenilo, da se semiološko delo, ki se ukvarja z raziskovanjem pomenjenja, v primeru analogije kot prevare lahko zanima samo za pravila te prevare. Ali rečeno bolj semiološko: »Z ‚onstran‘ analogije pa mislimo tudi ‚tostran‘: poznamo kode, ki se dodajajo analogiji, in tiste, ki jo tvorijo, ki na njih podobnost temelji« (Metz).

Vendar je imela filmska semiologija v svoji ‚zgodnji fazi‘, ko analogije še ni obravnavala z vidika kodov, kar precej težav s tem pojmom: zadrega je nastopila ob spoznanju, da analoška narava filmske slike preprečuje uvoz lingvističnega koncepta dvojne artikulacije, ki ga je razvil André Martinet in ki naj bi odločil o možnosti konstituiranja filmskega »jezika«. Zato bi ta koncept vsaj na kratko obnovili: prva artikulacija pomeni princip delitve fraze na enote, nosilke pomena — moneme, druga pa princip delitve na še manjše enote, ki niso več podložne kriteriju pomena, na čisto distinktivne enote — foneme, katerih funkcija je prav ta, da dovolijo razlikovanje monemov.

Christian Metz je v spisu iz leta 1964 »Film: jezik ali govorica?« ovrigel možnost tako prve kot druge artikulacije v filmu. Fonemi zasedajo raven označevalca (enot brez pomena) in že sam njihov obstoj priča o razdalji, ki jih loči od označencev (pomenskih enot — monemov). A prav ta razdalja, trdi Metz, v filmu ni možna ali je vsaj prekratka: v filmu je označevalec slika, označenec pa to, kar slika predstavlja. Če bi torej v filmu razčlenili označevalec, bi s tem sam označenec razpadel na izomorfne kose — od tod, po Metzju, nemožnost druge artikulacije: »Vizualni spektakel deluje z zlepljenostjo označevalca in označenca, kar onemogoča njun spodmik in s tem drugo artikulacijo.« Če pa film nima fonemov, tudi nima besed in se tako ne podreja niti prvi artikulaciji: ta sklep pa je privedel Metzja, da je polemično trčil z neko drugo analogijo — med kadrom in besedo — ter z njenim odvodom v slepo ulico filmske »sintakse« pri čemer mu je bila glavna opora Benvenistova definicija fraze kot aktualizirane diskurzivne enote, ki je »izum« tistega, ki govori. In prav ta primerjava je vplivala na Metzov koncept filmske govorice, temelječe na »velikih pomenskih enotah«.

Glede na to, da je ta prva semiološka gesta postavila označenec tja, kjer bi verjetno bolje stal referent (to, kar slika predstavlja), niti ni tako presenetljiv spodletel poskus, da bi lingvistični koncept dvojne artikulacije prenesli v film. Ta gesta je namreč še preveč sorodna tisti, ki se je posrečila fenomenološko usmerjenemu Jeanu Mitryju, ki mu je prav analogija služila za plodno oporo konceptu dvojne implikacije (*Estetika in psihologija filma*). Prva implikacija ni nič drugega kot analogija (torej to, da je filmska slika predmeta podobna realnemu predmetu) in Mitryjeva definicija slike lepo pokaže, koliko filmska semiologija še dolguje fenomenologiji: tam, kjer govori Metz o zlepljenosti označevalca in označenca, Mitry trdi, da se v filmu predstava (*la representation*) poisti s predstavljenim (*le représenté*) in izgine za njim. Tako Metz kot Mitry tukaj ponovita to strateško potezo fenomenologije, da je reprezentant, predstavnik, popolnoma presojen in nima druge vsebine kot predstavljeno samo, a da obenem kot tak predstavlja svojo predstavno moč. S Françoisom Wahlom bi lahko dejali: predstavnik predstavlja, da predstavlja predstavljeno. Ta drugi pol je tisto, kar imenuje Mitry druga implikacija: če se namreč v prvi implikaciji (analogija) predstavljeni predmet daje kot »imanentno realen«, pa ga po drugi strani (in obenem) zaznavamo kot podobo, tj. kot »strukturirano realnost, kot formo«. Od tod izpelje Mitry tezo, ki je v bistvu temeljni kamen njegove estetike: da je predstavljeno realno hkrati isto in drugo — isto kot predstavljeno, tj. kot podoba (analogija) realnega, in drugo kot predstava, reprezentant, ki s svojimi predstavnimi vrednostmi strukturira slikovno danost. Na ta način filmska slika kot analogon »irealizira« realno, ko ga postavlja estetsko, in »izniči« to, česar podoba je, da bi dala videti le samo sebe, tj. sliko samo. Na drugem mestu imenuje Mitry to irealizirajočo potezo tudi transcendo: slika kot slika — in prav zato, ker je slika — »transcendirajoča realnost, katere podoba je.«

Pri Mitryju je torej filmska slika analogna in obenem več kot to (transcendentna), pri čemer bi bilo zanimivo omeniti, kako je ta, več dosežen: tako, da slika nikoli ne pokaže realnega »v celoti«, ampak le neki njegov vidik, del, ki pa se – kot pravi Mitry – postavi na mesto vsakega drugega možnega vidika. Fenomenološka interpretacija seveda zatrdi, da reprezentacija nekega vidika realnega navaja k »bistvu« predstavljene stvari, k njihovem eidetskem »sebstvu«, tukaj, kjer nam gre za problem analogije, pa bi pripomnili, da je s tem, ko slika pokaže le del predmeta, tudi analogija zato le parcialna. Še več: ne le parcialna, ampak tudi figuralna, kajti ta lastnost slike, da pokaže del predmeta namesto celega, ima svoje mesto v registru retoričnih figur – to je sinekdoha, metonimična figura, kjer velja del za celoto (*pars pro toto*). To bi pomenilo da najdemo figuro prav tam, kjer je domnevno dobesedni, objektivi pomen slike.

Tako jo je našel že S. M. Eisenstein, ki je celo povedal, zakaj je tako. V več njegovih spisih je omenjena sinekdoha kot odlikovana figura režijskega in montažnega dela, ki napreduje s fragmentiranjem, z izbiranjem detajlov, »koščkov«, če navedemo Eisensteinov izraz, ki naj evocirajo »celoto«, pomen prizora: zato je najblje, če so sami čim manj pomembni, da bi nastal pomen iz njihove razporeditve in členitve v filmu. Ti »koščki« so označevalci, kar nam potrди odlomek iz Eisensteinovega spominskega spisa, naslovljenega kar »Sergej Eisenstein«, kjer pravi, da kadra nikoli ne gradi »zgolj v funkciji vidnega«: v kadru (ali fragmentu, eisensteinovskem »koščku«) mora biti predmet »tako izbran, usmerjen in razporejen, da razen svoje reprezentacije zaplodi še cel kompleks asociacij, ki podvojijo emocionalno-pomenski naboj fragmenta«. Ta predmet je treba tedaj vzeti »v strogem smislu: ne le stvari – daleč od tega – marveč predmeti želje«.

Predmet je lahko predmet želje, ker je – z Eisensteinovimi besedami – »v detajle vpisan subjekt«, njegov pogled, ki zmeraj vidi le »popačeno« oziroma ki nikoli ne vidi zgolj tega, kar gleda oko. Za Eisensteina je jedro reprezentacije v »strukturi emocije« (*La non-indifférente nature*), se pravi, v emocionalni zasedbi objekta, ki nastopa le v pogledu želje ali – z Lacanovimi besedami – ki je predmet pogleda v funkciji želje.

Ves Eisensteinov režijski in teoretski napor je bil zato usmerjen v to, kako zlomiti »odpornost kadra« (*Montaža atrakcija*), ki je vtem, da je kader (oziroma filmska slika kot fotografija) reprodukcija realnega: »odpornost kadra« je torej v podobnosti slike predmetu, v analogiji, ali – če se znova spomnimo teoretika, ki je prav v podobnosti videl ontologijo fotografske slike – v Bazinovem »kompleksu mumije«. In zakaj bi bilo treba zlomiti to odpornost podobnosti? Zato, ker kader kot fragment realnega ne dopušča »izkrivljanja«. Ta Eisensteinov argument je seveda mogoče pripisati njegovemu preziranju realizma, vendar pove več, če ga beremo skupaj z izjavo o predmetu želje: tedaj bi lahko rekli, da kader ne dopušča »izkrivljanja«, ker v njegove detajle še ni vpisan subjekt, ki pa se lahko izrazi le figuralno – ali z Eisensteinom – metaforično. Tako v jeziku – »metafora stoji na samem izvoru jezika« (*Montaža atrakcija*) – kot v filmu, kjer je montaža tista, ki prevzame to metaforično funkcijo: montaža kot ekstatična dejavnost, ki »meče stvari iz njihovih okvirov, obrisov in prostornin, ki jim jih je predpisala narava« (ekstazo bere Eisenstein kot *ex-statis*, »stopiti ven iz sebe«; *La non-indifférente nature*). Montaža je tako v odlikovanem pomenu protinaravna in erotična: stvari iztrga iz njihovega realističnega prostora – kot bataillevski erotizem, ki odtrga bitja iz njihovega vztrajanja v diskontinuiranosti, v zaprtem stanju – in jih preda užitku povezovanja in razporejanja – kot bataillevska erotična igra nad prepadom med bitji.

To vprašanje montaže se morda zdi odskok od problema analogije, vendar bi nam lahko zgodnejši in dovolj znamenit Eisensteinov tekst – »Izven kadra« (*Montaža, ekstaza*) – pokazal, da ni tako. In še celo več: nekateri njegovi odlomki pričajo o tem, koliko je filmska semiologija prav ob vprašanju analogije sprva prezrla in kasneje – ne da bi to omenila – prevzela pri Eisensteinu.

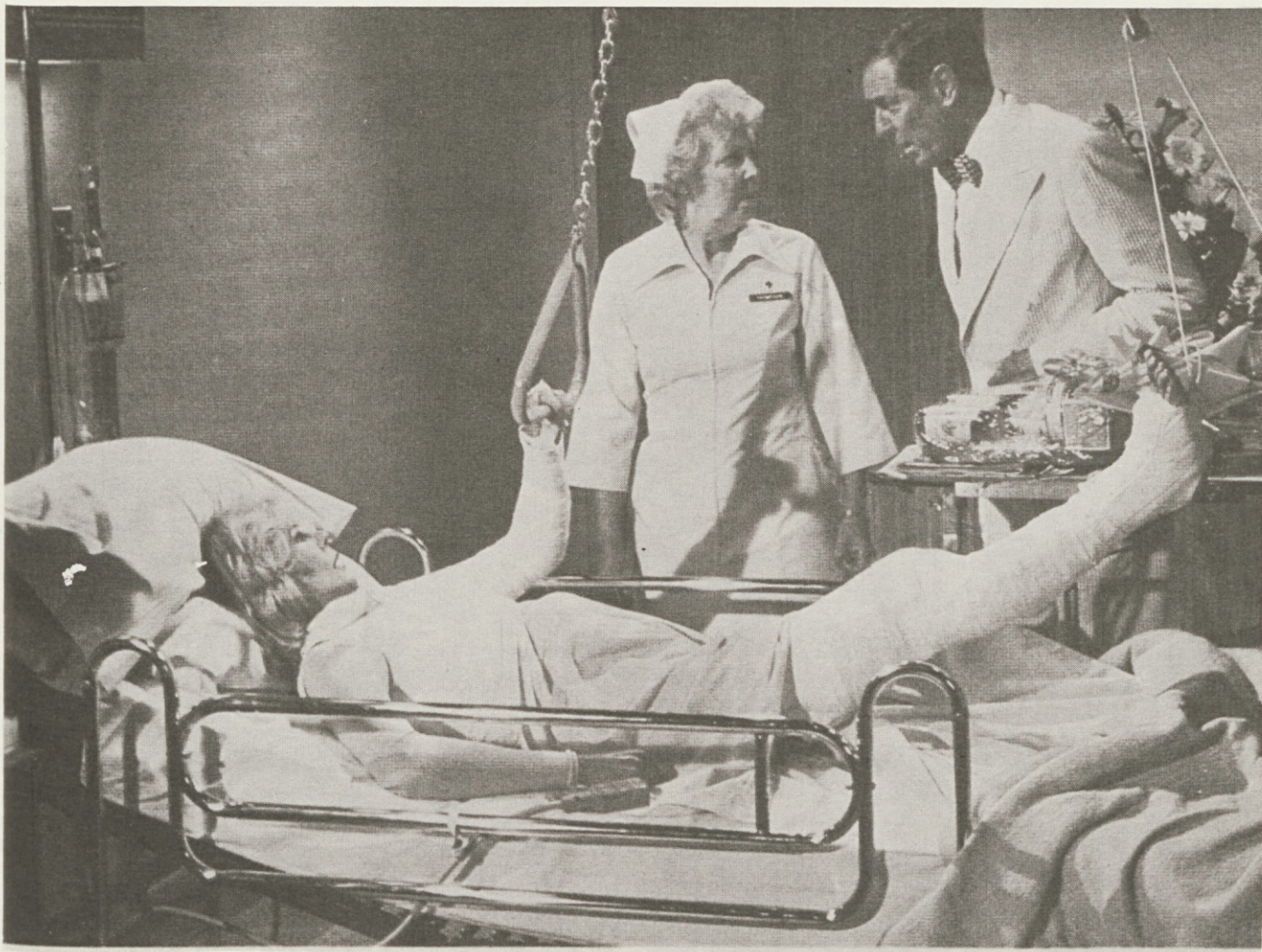
Roland Barthes je v svojem prvem semiološkem spisu o filmu »Problemi pomenjenja« definiral tri značilnosti označevalca: heterogenost, polivalentnost in kombinatoričnost. Zadržali bi se pri drugi, ki zadeva tudi problem analogije. Barthes namreč definira polivalentnost na dva načina: po eni strani lahko »en označevalec izrazi več označencev«, kar se v lingvistiki imenuje polisemija, po drugi strani pa je lahko en in isti označenec izražen z več označevalci, kar se imenuje sinonimija. Primeri polisemije so, trdi Barthes, v zahodnem spektaklu redki, v nasprotju z orientalnim gledališčem, kjer lahko en in isti označevalec pokrije dva ali več označencev. V zahodni umetnosti, ki je »v bistvu zasnovana na težnji pomenskega odnosa do narave, je polisemija vir naroda: v umetnosti, ki je konstitutivno analoška, postane polisemija hitro neznosna«.

Eisenstein (ki mu je Barthes kasneje namenil svoja najboljša filmska spisa – »Tretji smisel« in »Diderot, Brecht, Eisenstein«) pa v omenjenem tekstu primerja svojo koncepcijo kadra in montaže prav z orientalsko reprezentacijo, točneje, z japonskim gledališčem in pisavo, ki jo imenuje hieroglifsko. Ustavi se zlasti pri t. i. »vezalni« kategoriji hieroglifov – »huei«, in ko našteje nekaj njenih primerov (pes in usta – lajati, usta in otrok – kričati, nož in srce – žalost itn.), vzklikne: »Saj to je vendar – montaža!« Točneje, montaža »intelektualnega filma«, ki mu gre prav tako kot metodi hieroglifov za to, da »s povezovanjem dveh figuriranih stvari doseže zapis nečesa, česar grafično ni mogoče predstaviti«. To, česar grafično ni mogoče predstaviti, je seveda pomen, označenec, ki pa – v nasprotju s semiološko formulo analogije, ki je celo pri Barthesu predpostavljala presojsnost označevalca in označenca (pravilneje bi bilo seveda reči: predstavnik in predstavnika) – ni v označevalcu oziroma v motiviranem odnosu z njim (semiologija se je namreč rada sklicevala na argument motivacije), ampak nastane kot učinek kombinacije označevalcev.

Pasji sinovi

(S. O. B.)

scenarij in režija: Blake Edwards
 fotografija: Harry Stradling
 glasba: Henry Mancini
 igrajo: Julie Andrews, William Holden, Marisa Berenson, Shelley Winters
 proizvodnja: Lorimar, A Geoffrey Production, ZDA, 1981
 jug. distribucija: Vesna film, Ljubljana



Hollywoodski film se danes ali citira ali parodira ter tako utruje kot temeljna filmsko-umetnostna ideologija, kar pomeni, da se ne ukvarja več toliko s »kritičnim« odnosom do neumetnostnih ideologij kot prav z distanco od »notranje« filmske ideologije. Tako bi *Pasje sinove* Blaka Edwardsa lahko prišteli med tiste filme o filmu, ki razkrivajo mašinerijo in ideologijo take produkcije, vendar bi več pridobili, če bi ga opisali kot filmsko partijo, ki razkriva svoje karte in obenem igra nanje.

Igra pač tako, da v tem ko kaže, da sam pripada kinematografskemu sistemu, ki ga parodira, prav iz tega karikaturnega učinka potegne svoj dobiček, ki se kaže v panorami raznih, seveda parodiranih, žanrov: kriminalke, ko producent ukrade distributerju svoj lastni film; grozljivke, ko prijatelji ukradejo mrtvega producenta iz krste, se z njim vozijo po mestu ter mu nazadnje priredijo morsk pogreb; ali erotičnega filma, ko poskuša producent rešiti svoj propadli film tako, da ga predela v erotični spektakel.

Osrednja figura filma je torej producent, prek katerega je Edwards razpredel glavne točke svojega karikaturnega programa: prva je seveda finančna, ki učinkuje ko prava ekonomska determinanta hollywoodske filmske estetike, kolikor se ta meri in vrednoti po svoji donosnosti. Producentov primer kaže, da doživlja estetika najbolj korenite, celo vizionarske preobrazbe prav v trenutku propada dotlej veljavne estetske formule: producentovi filmi so namreč vse do zad-

njega uspevali s krepostnim likom njegove žene, igralka, estetski šok pa bi bil zdaj v tem, da bi producentova žena nastopila v najbolj razvratnem filmu. Razen estetike pa finančna vprašanja določajo tudi intimne odnose (žena se je hotela zaradi producentovega finančnega propada že ločiti od moža), saj se prav prek njih (tj. v postelji) sklepajo najboljše kupčije.

Druga točka Edwardsovega karikaturnega programa je ožigovanje delirične sebičnosti in vasezagledanosti filmskega sveta (prikazanega kot krdelo »pasjih sinov«, ki se med sabo žro) ter obenem njegove ravnodušnosti do nesreče bližnjih. Ta zadnja poteza, ravnodušnost, ki je v bistvu posledica same filmske prakse kot manipulacije z emocijami, je tudi tista točka, s katere Edwards zastavi svojo kritiko kinematografske mašinerije: toda kritiko, ki se – in to je njena odlikovana poteza – sama parodira, ker se očitno zaveda, da je v filmu tudi pristnost emocij stvar manipulacije. Po drugi strani pa iz te paradije kritike izhaja, da se celo sama filmska parodija lahko posreči samo še kot karikatura, ki izdaja, da je poskus zasedenja zunanje razdalje ali kritičnega odnosa že zajet v krog kinematografskega mehanizma.

Zdenko Vrdlovec

Rdeči

(Reds)

scenarij: Warren Beatty, Trevor Griffiths
 režija: Warren Beatty
 fotografija: Vittorio Storaro
 glasba: Stephen Sondheim, Dave Grusin
 igrajo: Warren Beatty, Diane Keaton, Edward Herrmann, Jerzy Kosinski, Jack Nicholson, Paul Sorvino, Maureen Stapleton
 producent: Warren Beatty
 proizvodnja: Paramount, ZDA, 1981



Rdeči, scenarista, režiserja in (tudi) igralca Warrena Beattyja nas že s samim začetkom (in celo pred njim!) opozori na to, kam se postavlja in kje (v resnici) tudi stoji: gre namreč za to, da uvodna sekvenca (in potem tudi vmesne in končna) z dinamičnim kontrastiranjem »spominjanj« Louisinih in Reedovih še živečih sodobnikov (vsaka v teh sekvencah povedana beseda je nujno zgolj »stališče« pripovedovalca do Njega oziroma Nje in to »stališče« lako veliko bolj ali sploh docela razkriva zgolj pripovedovalca in pozicijo, s katere govori, »se spominja«!) – ta uvodna sekvenca torej učinkovito in neposredno označi samo-zavedanje ne-možnosti celostnega zajetja ter ne-možnosti nekakšnega »objektivnega« pristopa do zadeve, tj. življenja in delovanja Jacka Reeda!

Ko se film torej tako zaveda svoje delnosti in vedno vnovične pomanjkljivosti pa realizira prav tisto »možnost«, katere realizacijo je bilo, če upoštevamo našo vednost o ameriškem »radikalizmu« in naše poznavanje ameriških zgolj pripovedovalca in pozicijo, s katere govori, »se spominja«!) – ta uvodna sekvenca torej učinkovito in neposredno označi samo-zavedanje ne-možnosti celostnega zajetja ter ne-možnosti nekakšnega »objektivnega« pristopa do zadeve, tj. življenja in delovanja Jacka Reeda!

Ko se film torej tako zaveda svoje delnosti in vedno vnovične pomanjkljivosti pa realizira prav tisto »možnost«, katere realizacijo je bilo, če upoštevamo našo vednost o ameriškem »radikalizmu« in naše poznavanje ameriških zgolj pripovedovalca in pozicijo, s katere govori, »se spominja«!) – ta uvodna sekvenca torej učinkovito in neposredno označi samo-zavedanje ne-možnosti celostnega zajetja ter ne-možnosti nekakšnega »objektivnega« pristopa do zadeve, tj. življenja in delovanja Jacka Reeda!

cer prav tako v demokratični individualizem in »umetniško kariero« naravnane (kot tudi »revolucionarni« in sindikalni aktivizem pozna termine »kariera« ter »uspešnost«), vendar docela zagledanega zgolj v sebe samega!

Ta »umetniški vdor« pa v melodrami na prvi pogled sicer ne učinkuje kot prelomen, vendar pa odnos Louise in Eugena O'Neillja ostane na platnu nerealiziran, je vedno zgolj le nadomestek tistega prvotnega, kateremu je osnova že tolikokrat omenjeni »aktivizem« in h kateremu se Louise vedno znova vrača ter dokončno vrne – pač v skladu z eno od možnosti, ki jo v vmesnih sekvencah poda eden od njenih sodobnikov, da je namreč »vedno bila komunistka« – in tako se melodrama razprede enako, kot se je zapredla!

In tako lahko na vprašanje, koliko se lahko damo zavesti in zmešti naslovu filma, odgovorimo: toliko, v kolikor vpetost v naslovitev zavazuje in odločilno zakoliči naše gledanje filma VNAPREJ – ne pa tudi, če ta naslov ZA-GLEDAMO za nazaj!

Znotraj vse raznolične množice »rdečih«, ki se v filmu pojavljajo (pa če zakoličimo barvno skalo v vseh nišah, od blede rdeče, prek črno-rdeče pa vse tja do krvavo-rdeče), znotraj vse te množice obstaja namreč ŠE NEKDO, ki je prav posebej rdeč: ne posebej rdeč, kar zadeva intenziteto ali kvaliteto barve, oziroma (kar se še bolje sliši), kar zadeva nekakšno »radikalnost« – pač pa »posebej rdeč« zgolj glede na dejstvo, koliko je ta rdečost fil rouge njegovega dejstvovanja: z eno besedo: kako krvav je pod kožo!

Kdo JE to oziroma Kdo STA to – pa sami uganite!

Matjaž Hribar

Zgodbe navadne norosti

(Storie di ordinaria follia)

scenarij: Segio Amidei, Marco Ferreri, Anthony Faurtz
 po zgodbah Charlesa Bukowskega
 režija: Marco Ferreri
 fotografija: Tonino Delli Colli
 glasba: Philippe Sarde
 montaža: Ruggero Mastroianni
 igrajo: Ben Gazzara, Ornella Muti, Tanya Lopert
 proizvodnja: Ginis film, Paris; Rim – Italija, Francija; 1981
 jug. distribucija: Vesna film

Na zgoraj zastavljeno vprašanje bi kaj težko odgovorili, kolikor ni že združitev dveh takšnih osebnosti, kot sta ameriški pisatelj Charles Bukowski in italijanski režiser Marco Ferreri, sama na sebi nora ne glede na konkreten rezultat, materializiran v filmu. Če pa bi že na vsak način zahtevali odgovor na zastavljeno vprašanje, bi se nam vsekakor zdelo bolj noro dejstvo, kakšnemu filmu so se morale *Zgodbe navadne norosti* umakniti, torej, da so se umaknile slovenski *Pustoti*, ki že s svojim naslovom pove vse.

Marco Ferreri se uvršča v tisto plejado italijanskih povojnih režiserjev, ki so na temeljih neorealizma odprli proces socialno-političnega filma ne samo v Italiji, temveč v svetovni kinematografiji nasploh. V zadnjih dvajsetih, tridesetih letih smo prav od italijanskih avtorjev dobili najboljše proizvode radikalnega političnega filma, odkritega socialnega, moralno demistifikatorskega in družbeno kritičnega pristopa k realnosti, pa naj gre za Viscontija, Vittorio de Sico, Fellinija, Bertoluccija, Rossija, za brata Taviani, Scolo, Brusatija, Olmija itn.; med njimi zavzema posebno mesto prav Marco Ferreri.

Pod krinko realistično-banalnega odslikavanja »neke družbene stvarnosti« se skriva skrajno pesimistično in anarho-nihilistično videnje propadanja zahodne civilizacije, propadanje, ki ni zaznamovano z apokaliptičnimi videnji, temveč z izgubo same človečnosti posameznika. To ni jokanje za izgubljenimi vrednotami, ampak analiza občečloveške alienacije, brezvoljne komunikacije, buržoaznega egoizma in hipokrizije, najboljše realizirane v njegovi trilogiji filmov: *Veliko žretje*, *Zadnja ženska* in *Adijo moški*.

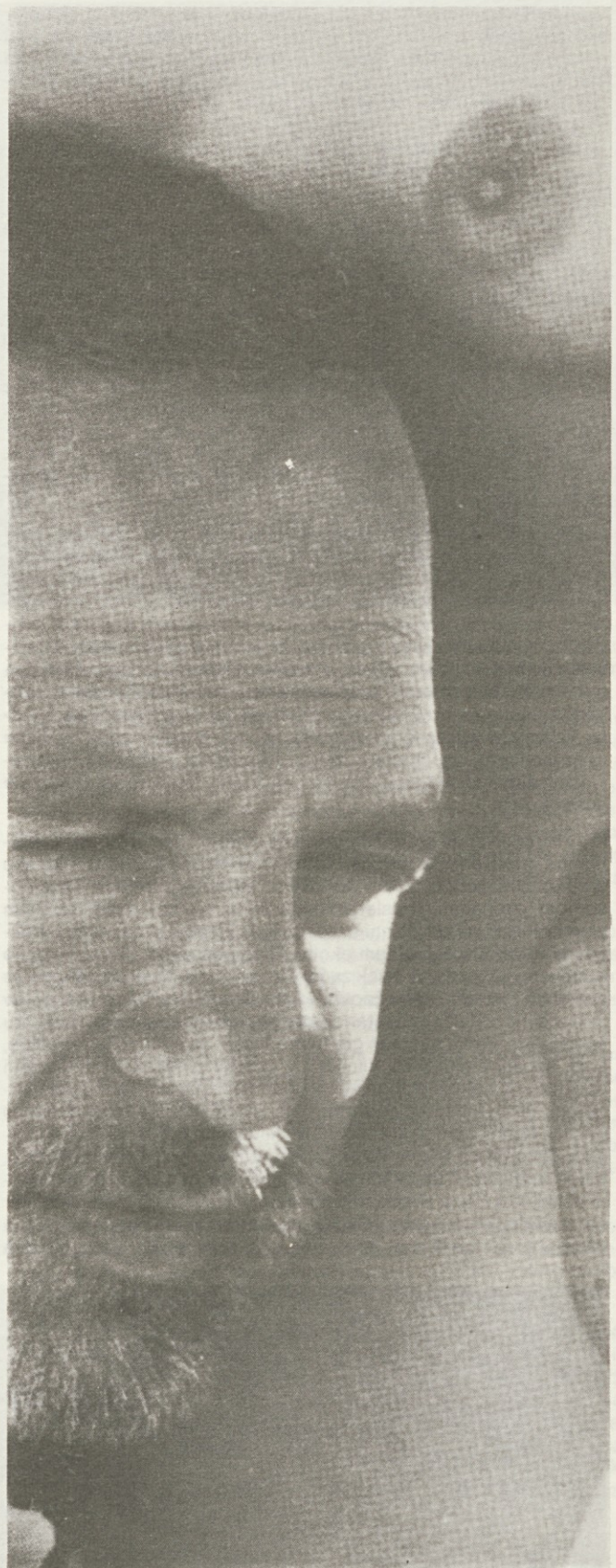
Charles Bukowski, priznani outsider, živa figura razpadajoče kapitalistične družbe očitno prav dobro funkcioniira znotraj Ferrerijevih napovedi totalnega razpada. Film *Zgodbe navadne norosti* sledijo literarni podlagi v nekakšnem slow-motionu in zato je vsak, ki pozna štorijo v originalu, nad filmom skoraj po pravilu razočaran. Za kaj gre?

Ferreri uporablja izredno dolge kadre ali pa sekvence, vsaka slika je skoraj po pravilu raztegnjena in vse skupaj podloženo s prav mirno-zakulisno glasbo, izogne se vsakršnikoli dinamiki, nevrotičnosti. To propadanje v srcu samega sebe – to je Hollywoodu, kjer je daleč največ marginalcev, se pravi pijancev, kurb, zvodnikov, prekupčevalcev itn. – to razpadanje je počasno, a neustavljivo. Bukowski je pripovedovalec in obenem akter zgodbe, s tem da je v filmu od Bukowskega ostal samo Charles. Njegova zgodba še ni končana, zato je moral Ferreri konec pač povleči iz lastnega žepa in to na škodo tako Bukowskega kot samega filma. Charlesovo recitiranje pesmi ob golem kmečkem dekletu na njenem peščenem otoku je pač preveč »optimistično« poveličevanje »ta prave«, zdrave babe, ki ima v zgodovini le eno nalogo: to je reprodukcija vrste. Ali kot pravi Ferreri v enem izmed intervjujev: »Ženska ostaja izven zgodovine, model naše civilizacije je strogo moški. Ženska ima pravico biti mati, to je njena osnovna naloga.«

Zgodbe navadne norosti so le upočasnjena ponovitev, s sliko zaznamovano neko nemogoče razmerje Bukowskega do ostale ameriške literature, v filmu odlično eksplicirano v prizorih njegovega bivanja v newyorški literarni koloniji, ponovitev s skoraj konvencionalnim filmskim jezikom, skratka, da se vrnemo na začetek: nor je prav ta postopek, ki s konvencionalnimi prijemi prevaja nekonvencionalno predlogo. Film se lahko gleda kot bikoborba, bolje rečeno, umiranje prebodenega bika, in Ferreri nas na to opozori direktno z nekaterimi verbalno-vizualnimi znaki: že na začetku Charles na odru omenja bikoborbo kot umetnost z veliko stila in nevarnosti, na steni nasproti njegovega okna visi plakat »Say Bull«, hiša, v kateri je napisal svojo prvo zgodbo in v katero se med filmom dvakrat zateče, ima na balkonu preprogo s prizorom ranjenega bika.

Bikoborba je bila kot simbol propadanja neke družbe ali pa osebnosti že zastopana v svetovni kinematografiji – npr. v Loseyevem *Umor Trockega*, a tu smo priča povsem drugačnemu postopku. Ne gre za ilustracijo nekega konkretnega dogodka ali za njegovo napoved, ampak za razpadajočo stvarnost samo.

Leon Magdalenc



Otroci s postaje Zoo

(Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo)

scenarij: Herman Weigel po istoimenskem romanu Kai Herman in Horst Riecka

režija: Ulrich Edel

kamera: Justus Pankau, Jürgen Jürges

glasba: Jürgen Knieper, David Bowie

montaža: Jane Seitz

igrajo: Natja Brunckhorst, Thomas Haustein, Jens Kupal, Rene Wölk, Jan Georg Effler, David Bowie

proizvodnja: Solaris-Filmproduktion Berlin; Film – Film, München; Popular-Film, Stuggard; ZRN, 1981

jug. distribucija: Avala pro-film

V primerjavi z literarno predlogo (knjigo), ki je nekakšen psihološko-sociološki z osebno izpovedjo povezan zapis o življenjski poti relativno tipične predstavnice najmlajše, v času revolucionarnih študentskih gibanj, seksualne revolucije in hipijev spočete generacije zahodnonemške mladine – ozdravljene 17-letne narkomanke, ki obsega čas od trenutka samozavedanja do trenutka pripovedi, je film izsek iz življenja na robu družbe živeče velemestne mladine, narkomanov-nastavljavev (huslers), otrok s postaje Zoo, katerega ogroditelj je pripoved prav te mladenke.

V obeh primerih gre torej za zgodbo o najstnici, ki se drogira, a že na prvi pogled je razvidna razlika v časovnem obsegu, življenjskem obdobju, ki je predmet knjižne oziroma filmske zgodbe. V prvem primeru (knjiga), gre za čas odrasčanja, čas vstopa in padanja v globine vrtinca drage omame in čas odvajanja in rehabilitacije. Torej dokaj homogeno, logično časovno zaporedno celoto, pri čemer prej nakazano delitev omogoča oziroma že poprej izpelje prav čas filmske zgodbe, ki zajema samo drugi, osrednji del, ločen iz celote s tem, da izpušča tako tisto pred-, kot tisto po-, oziroma da reducira funkcijo obojega na nič več kot na okvir dogajanja (prva in poslednja sekvenca s posnetki eksteriera: urbano – vaško okolje in glas v off). A razlika je le navidez zgolj v ločitvi bistvenega od nebistvenega.

Fizične, psihične in socialne karakteristike obdobja pred- in po-, ki je zaradi odsotnosti skupnega imenovalca (droge) za vsakega posameznika drugačno, specifično, se razlikujejo od časa drogiranja, kjer gre pri vseh uživalcih za podobno, če ne isto zgodbo. Tako pride do razlike na ravni glavne junakinje, ki nastopa v knjigi kot subjekt, ta in nobena druga najstnica, ki postane narkomanka, od začetka do konca glavno gibalo, sredstvo in namen zgodbe, v filmu pa predvsem kot objekt ali kvečjemu eden izmed tisočev takih subjektov – narkomanov, katerega pripoved oziroma življenjska zgodba je filmu le ustrezno sredstvo za nizanje prizorov zabav v discu in na koncertu, mučnega kriznega trepetanja, »pikanja« na stranišnih školjkah in »nastavljanja« na zadnji, skriti strani zloglasne postaje Zoo.

Prav to, da je zorni kot zožen glede na stvarni časovni obseg Christianine pripovedi, pa povzroči oziroma omogoči še eno, pomensko drugačno različnost filma v odnosu do literarne predloge. To je odsotnost vzročnosti – posledičnosti v filmu; gre za opuščanje tistih elementov, ki na eni strani predstavljajo iskanje potencialnih krivcev in vzrokov v socialnem okolju, ki so posredno ali neposredno odgovorni za to, da se otrok začne drogirati, na drugi pa odkrivanje možnosti (oziroma nemožnosti), ki mu jih nudi družba za ozdravitev in ponovno vključitev v standardni socialni mehanizem. V okviru socialnega okolja nasploh gre tu predvsem za institucije – družino, šolo, socialno skrbstvo, klinike . . . , čeprav v nekakšni neklasični obliki, kar je nekoliko pogojeno z obdobjem spočetja pričujočih generacij (anti – institucionalizem), ko so bili mladi njihovi današnji nosilci. Njihov pomen kot agensov vključevanja in usklajevanja otroka oziroma odrešitve željnega narkomana s socialnim okoljem, tako v angažirani, najčešče pa neangažirani, pasivni ali celo odsotni obliki, je v knjigi eksplicitno izražen, v filmu pa ne. Tudi zato, ker se z bodočim oziroma nekdanjim narkomanom srečamo le na vstopni in izstopni meji, tisto vmes pa opredeljuje konsumiranje

droge (heroina) v smislu introvertnosti, nepovezanosti z okoljem in minimalnim komuniciranjem, ki je motivirano bodisi čustveno ali solidarnostno (kolikor za specifično psihofizično stanje lahko uporabljamo splošne termine) in se torej odvija znotraj začaranega kroga omamljanja in omamljanih, bodisi eksistenčno (pri čemer ne pozabimo, da je pogoj za eksistenco stuff-heroine); komuniciranje znotraj tega kroga se torej razširi samo še na vir nujno potrebnih financ – deske ali deklishe ljubezni iščoče moške, torej zopet marginalce, na skrajni rob družbe odrinjene posameznike, ki sicer žive v nenehnem stiku z »normalnimi ljudmi«, a so z obojestransko pasivnostjo za vselej ločeni od njih.

Na videz drugačnost filma izvira iz formalne razlike v smislu stvarne časovne kontinuitete, ki jo do neke mere zahteva specifičnost jezika enega oziroma drugega medija, a bistvo te drugačnosti ni zgolj formalno-vsebinske narave, ali drugače – loči ju ne le drugačno načina (kako) in vsebine (kaj), ampak – v tesni vzročnosledični zvezi s tem – tudi namena (čemu). Odsotnost institucij bi bila lahko domnevna tendenca filma v smislu obtožbe, a film se ji redkokdaj približa, ali pa jo kar sam v sebi zanika – na primer s koncertom Davida Bowieja, ki, na eni strani institucionalno podpiran, na drugi pa idol množice najstnic, (od ostalih junakov se prav nič ne razlikuje po podobi oziroma stanju), poje o heroinu, kar bi lahko bila kritika, če filma ne bi reklamirali prav z omenjenim koncertom. Poleg tega ne gre le za odsotnost tistih dejavnikov v socialnem okolju, ki imajo pozitiven ali posredno negativen vpliv na narkomanijo, ampak tudi tistih, ki so neposredno negativni, na primer, dealerjev.

Naj zvene ti argumenti še tako naivno, vseeno je jasno, da je ideološki kavelj nekje drugje. Ves film, še zlasti pa t. i. objektivnost očesa kamere, torej specifična možnost medija biti neposreden posnetek realnosti, služi enemu samemu namenu – prepričati v nesmiselnost, škodljivost, neprijetnost drogiranja. Druga za drugo se vrste sekvence trepetanja, bruhanja, umiranja . . . katerih nekajkrat skrajno zmanipulirana govornica je celo – tripati pomeni bruhati, fiksati pomeni medleti in umirati. V tem smislu bi bil lahko odgovor na vprašanje motivacije celo v mazohizmu ali kvečjemu v želji po odraslosti in po tem, da bi se približali ljubljene osebi, a je bolj verjetno, da ga film kratko malo zaobide oziroma zanj meni, da je znan. Prav tako tudi večji del teksta eksplicitno izraža podrejenost prej omenjeni tendenci. A bolj kot to, kar film pove (= pokaže), je signifikantno to, česar ne pove; poleg prej omenjanega tudi odsotnost distinkcije med narkomanijo, torej fizično odvisnostjo od droge, v primeru filma uživanjem heroina, in uživanjem drugih vrst droge.

V končni instanci pa se izkaže, da kljub konstantno objektivnem kotu snemanja (in vsem do tu napisanem), gre le za quasi-objektivnost, da glavni cilj (namen ali kakorkoli že to poimenujemo) filma ni niti utemeljeno prepričevanje niti prepričevanje z manipulacijo, ampak predvsem popularnost, torej finančni uspeh, kar pa niti najmanj ne preseneča.

Melita Zajc



Dolina smrti

(Death Valley)

scenarij: Richard Rothstein
 režija: Dick Richards
 fotografija: Stephen H. Burum
 glasba: Dana Kaproff
 igrajo: Paul Le Mat, Catherine Hicks, Stephen Mc Hattie, A. Wilford Brimley, Peter Billingsley
 proizvodnja: Universal Pictures, ZDA, 1981



Že nekaj časa opažamo, da se svetovna kinematografija, še zlasti pa ameriški film vnovič intenzivno zanimata za žanrovske filme. Tako imenovani filmi »strahu in groze« nedvomno sodijo v sam center tega oživljanja/preživljanja, kar se v veliki meri ujema z že dokazano empirično trditvijo, da se konsumpcija te vrste filmov v času velikih ekonomskih kriz drastično povečuje; če poslovna krilatica filmske industrije »kuj železo, dokler je vroče« v eri, ko filmski medij/umetnost neposredno ogroža televizija, še bolj dobesedno udejanja reklo, potem nikakor ni presenetljiva množična produkcija izdelkov te vrste. Pri tem ima pomembno vlogo še svojevrstna premestitev oziroma mešanje različnih žanrov med seboj, pri tej operaciji pa nosi shriljivka, grozljivka, thriller, horror ali kakorkoli jih že poimenujemo, levji delež, ta zvrst postaja nepogrešljivi »jolly« nekakšna prepletajoča se osnova predvsem po zaslugi tega, da razprodaja svojo temeljno kategorijo – element šoka, med vse zainteresirane žanrovske kupce.

Dolina smrti režiserja Dicka Richardsa naj bi bila »čista« shriljivka, čeprav je pojem čisto dvomljiv in kar se da neopredeljiv. Kakorkoli že: terminološke razlike med čistim in nečistim žanrom so vredne posebne analize, prav tako tudi razlike med pojmi, ki naj bi označevali eno in isto: grozljivka, shriljivka, thriller, filmi strahu in groze, horror... V osnovi te oznake pomenijo približno identičnost strukture, to je pomensko-narativnih drobcev, ki so okostje filmskega pripovednega toka. Gre za povezanost prepoznavnih paradig in sintagm, ki sestavljajo različne kode žanrovskih filmov; od njihove uporabe je tudi v veliki meri odvisna uspešnost oziroma neuspešnost filma. Če so osnovne paradigme in sintagme za določen žanr – v tem primeru shriljivko – obvezujoče, saj se prek njih identificira sam žanr, so potem sekundarne odločujoče pri vrednotenju, to je razlikovanju filmov istega žanra med seboj. Prav v kombinaciji in bogastvu teh sekundarnih paradig in sintagm je iskati točko, kjer se film pokaže–razgali, se pravi, mesto za analizo. V *Dolini smrti* bi primarne P in S dajale takšen okvir: v navidezno homogeno celoto se naseli tujek, ki to skupnost ogroža, in v tem primeru ne gre za tujek v pravem pomenu besede – se pravi, od zunaj, ampak za enega izmed členov te celote, se pravi, neposreden produkt te celote, kateremu se mora skupnost postaviti po robu, da ohrani to svojo celost. Tujek – morilec naključnih žrtev: turistov, policajja, nočne varuške je v začetku »neviden«, kar je pogoj za dober šok ob vsakem umoru, da pa se ohrani napetost v pričakovanju uboja, film, uporablja temeljno kategorijo shriljivke – to je *suspens*. *Suspens* v filmski

naraciji zaostri percepcijo časa s tem, da v njej vzdržuje grožnjo katastrofe prek nekaterih znanilcev – glasbe, počasne kamere, nožev v velikem planu itn., in z zadrževanjem razrešitve te situacije.

1. Heroični deček – mali Bill, ki zaradi svoje radovednosti pade v središče napetosti med celoto in morilca in potem skupnost celo reši pred morilcem, je pač preveč podoben ameriški fantazmi o »čudežnih otrocih«, ki na zunaj kažejo vse attribute razvajenih pobalinov, drugače pa so nadpovprečno inteligentni in herojsko predispinirani. Po drugi strani pa prav osrediščenje Billa kot človeka, ki brani družbeno celico pred njenim produktom – morilcem, diši po že znanih praznih besedah vladajoče ideologije: v mladih je naša prihodnost.

2. Element, ki ogroža skupnost, se pravi, morilca se uniči na njegovem »terenu«, kolikor samo temo že vnaprej določujemo kot čas, ki kar kliče po skrivnostnih ubojih in kjer je kontrastnost med »mirnim« stanjem in konfliktnim stanjem največja. To tako še bolj heroizira sam akt uničenja zla, tujka, morilca.

3. Zveza med suspensom – napetim čakanjem in samim aktom uboja – šokom ni nikoli pretirana, tako da so vse tako imenovane scene groze in strahu napovedane že veliko prej in tudi dosledno realizirane. Najpogosteje v tem vrstnem redu: sprememba glasbene spremljave, zatemnitev, upočasnjena kamera, fiksirana na objektu umora, rezilo noža in nato pričakovan konec scene z morilčevim napadom na žrtev.

4. Nejasnost samega motiva, zaradi katerega padajo žrtve, ki se ponavadi v shriljivkah enako kot v detektivkah ali pa kriminalkah razjasni šele na koncu: tu nam tudi na koncu ni jasno, zakaj morilec ubija.

5. Kamera že na začetku ulovi v fokus morilčev avto in med filmom še nekajkrat mimogrede pokaže ta razpoznavni znak *tujca*. Da ne bi film padel v kaj preprosto predvidljivo shemo, si na koncu pridrži maneverski prostor, ki ga gradi v filmskem času. To je, kdo je morilec: natak, njegov brat ali pa oba skupaj. Richards je očitno namerala pustiti gledalca v dvomu, pa čeprav za ceno nelogičnega konca. Tako *Dolina smrti* igra že na izrabljeno in absurdno karto filmske fikcije, ki se v trenutku, ko izgubi kakršenkoli stik z realnostjo, sama kratko malo prime za lase in potegne iz vode.

Leon Magdalenc

Vaba

(Cruising)

scenarij in režija: **William Friedkin**
 kamera: **James Kontner**
 glasba: **Jack Nitzsche**
 igrajo: **Al Pacino, Paul Sorvino, Karen Allen**
 proizvodnja: **ZDA, 1980**
 jug. distribucija: **Vesna film, Ljubljana**

Film Williama Friedkina *Vaba* je nastal v letu 1980; sodeč po pisarnju zagrebške revije *Start* je snemanje potekalo v dokaj zapletenem in sovražnem ozračju, zlasti med newyorškimi homoseksualci, ki so bili ogorčeno zoper ta film.

Režiser Friedkin si je za svoj film izbral v bistvu kriminalno zgodbo; gre za vrsto nepojasnjenih umorov v newyorških homoseksualnih krogih, ki se pred gledalcem razrašča v osupljivo, mračno in morbidno atmosfero, katere učinki so vse prej kot blagodejni.

Detektiv Steve Burns (igra ga Al Pacino) dobi kočljivo nalogo; preleviti se mora v homoseksualca, da bi tako prišel na sled skrivnostnemu morilcu, ki s svojimi »specialistično«
brutalnimi umori seje strah in trepet med obiskovalci zatohlih zbirališč homoseksualcev.

Al Pacino je v tej svoji vlogi nekako na »sledil«
tistemu, kar je že dosegel v podobni vlogi v filmu *Serpico*, s to razliko, da je njegova vloga v *Vabi* na videz veliko bolj kompleksna in psihološko zapletena. Pacino se mora v svojo »vlogo«
popolnoma vživeti, saj celo njegova ženska ne ve, kaj počne in s čim se ukvarja.

Kot posebno kvaliteto Friedkinovega filma naj omenim tako imenovano »naturalistično kamero«, ki v marsičem presega brutalno ozračje vsega, kar smo videli v podobnih filmih kriminalističnega žanra. Tako nam Friedkin do najmanjših podrobnosti v celoti »privoščil«
kompleten ritual umora, ne da bi nam odkril »identiteto«
morilca.

Podobno učinkuje kamera Jamesa Konterja tudi v prizorih homoseksualnih zbirališč, parkov itn.

Samo po sebi se zastavlja vprašanje, kako je uspel Friedkin razrešiti osnovni konflikt, ki se vsiljuje njegovemu junaku Stevu Burnsu, vprašanje glede prisilne zamenjave spolne identitete, kar ni zgolj policijsko tehnična naloga v funkciji lova na zločinca.

Zdi se, da Friedkin tega konflikta ni dobro razrešil, nasprotno, Pacina oziroma svojega junaka Burnsa je nekako »pustil na cedilu«, da se pač znajde, kakor ve in zna. Seveda je Burns spričo take svoje pozicije večkrat zelo tavajoča osebnost sredi sveta homoseksualcev, ki mu je dvojno tuj in sovražen.

Nekako nepojasnjena je tudi Friedkinova pozicija do homoseksualcev nasplošno in njihov svet slika v glavnem v črnih barvah, skrajno odtujeno in brez razumevanja. Med epizodnimi vlogami ob Al Pacinu ni tako rekoč niti ene simpatične osebnosti. Celoten film tako kleca pod hipoteko tega osnovnega režiserjevega odnosa.

Prav tako je vprašljiv lik potencialnega morilca, študenta Sturta Richarda (igra ga Richard Cox), katerega bolešno nagnjenje do patološkega mrcvarjenja svojih žrtev pojasni Friedkin z neuresničeno otroško željo po zaščiti, očetovski ljubezni in podobnem. Ta lik, ki naj bi bil v Friedkinovi zgodbi ključen, se zaplete v mrežo psiholoških observacij in analiz, tako da se na koncu sprašujemo, od kod mu vsa energija (tako intelektualna, kot tudi fizična) za vse možne podvige v newyorškem podzemlju.

Mislím, da je v Friedkinovem filmu očitno preveč komponent osnovnih protislovij že znotraj same zgodbe, da bi ta lahko učinkovala kot prepričljivo veristična kriminalka. Drug problem je seveda vodenje take zgodbe, ki jo ne more reševati zgolj imenitna kamera in obrtna večšina Al Pacina.

Friedkinov film tako ostaja samo neuspešen »križanec«
med kriminalističnim žanrom in importirano »ekstotiko«
nečesa, kar ta žanr le s težavo prenese. Ostaja torej poskus, ki se, žal, ni obnesel, kot se ni obneslo še veliko podobnih, čeprav je startal z velikimi ambicijami in hotenji.

Milenko Vakanjac**Štirje letni časi**

(The Four Seasons)

scenarij in režija: **Alan Alda**
 fotografija: **Victor J. Kemper**
 glasba: **Antonio Vivaldi (I Quattro Stagioni)**
 igrajo: **Alan Alda, Carol Burnett, Len Cariou, Sandy Dennis, Rita Moreno**
 proizvodnja: **Universal, ZDA, 1981**
 jug. distribucija: **Vesna film**

S *Štirimi letnimi časi* scenarista, režisreja in igralca Alana Alde so se v veliki meri potrdila pričakovanja, ki so po uspehu prvenca Roberta Redforda *Ordinary People* napovedovala izbruh družinskih melodramatskih komedij. Če so bili *Navadni ljudje* vsaj narativno, to je dramaturško, dovolj zanimiv film, pa so *Štirje letni časi* prava polomija; na koncu niti ne potrebuje krinke že ustaljene ideološke prakse, ki razglašajo interese enega razreda za univerzalne, saj ti interesi in problemi že skoz vso strukturo filma delujejo preveč partikularno in prozorno.

Tako kot pri *Navadnih ljudeh* tudi tu zgodbo gradijo predstavniki tako imenovanih Waspovcev, to je plasti ameriške družbe, ki skoz najrazličnejše rituale in obrede ter načine obnašanja potrjuje svojo strogo konservativno pripadnost družbi blaginje, sreče in svobode.

Film se osredotoči predvsem na eno ritualno točko njihovega potrjevanja in prepoznavanja, na letovanja v štirih letnih časih. Trije poročeni pari, že malo v letih, z interesi brez vsakršne vrednosti – npr. realno prerasavanje zelenjave –, se srečajo in preverjajo svoje vezi na štirih različnih krajih: na vikendu nekje v zelenih hribih, na izposojeni jahti, na obisku v collegeu pri dveh hčerkah in na koncu še na obveznem zimskem smučanju.

Srečanja in letovanja so komična toliko, kolikor je smešnost in absurdnost njihove obredne skupnosti že sama na sebi komična, kakor hitro pa poskušajo vnesti še izgubljeno situacijsko komiko – npr. seksualnih odnosov na jahti, neveščega smučanja in zlomov nog – tudi prva, recimo ji imanentna komičnost, izgubi ves svoj smisel.

Skupnosti treh parov ne preti noben zunanji sovražnik, s čimer bi morali strniti svoje vrste in dokazati trdnost, kot bi, recimo, pričakovali od klasične melodrame, kolikor ni sama narava – ledena ploskev, potencialen sovražnik od zunaj, kjer je potrebno strniti in združiti vse moči za rešitev in še več, celo žrtvovati materialno vrednost – popolnoma novega mercedesa. Vendar ta konec prav nazorno in dovolj lažno postavi na piedestal vrednost, ki je ogledalo meščanske nevoščljivosti, to je prijateljstvo. V imenu te ničeve vrednote trpijo drug drugega, v imenu te vrednote vzdržujejo lastna nemožna razmerja in samo en par zbere toliko moči in poguma, da se že po prvem letovanju na vikendu razide, izpraznjeno mesto žene pa zapolni ljubica, ki vsaj potencialno pomeni nevarnost, nevarnost, v imenu katere morajo preostali štirje ostati skupaj, pa čeprav so te vezi le še gole formalnosti. In v tem je največja slabost tega dolgočasnega filma: že na začetku nam je jasno, da so vse tri vezi v krizi, če posplošimo: Waspovska skupnost je kljub čisti fasadi ves čas krizna in kar kliče po spremembah. Ko na njihovem drugem srečanju, križarjenju z jahto, zasledimo razkroj in razpad enega od parov, v zamenjavo pa stopi na sceno drugačnost, bi bil ločilen scenarističen konec zamenjava vseh parov, s čimer bi film kljub počasnemu in dolgočasnemu ritmu vsaj nekoliko »realiziral«
spremembo, določen napredek. Tako pa ostaja na pozicijah toge konservativne nepremičnosti, blede krinke fasadnega prijateljstva in zrenja v lepote narave, ki so edina moč, s katero lahko razpade Waspovska skupnost.

Za spremembe moramo torej počakati na vesoljni potop.

Leon Magdalenc

Mojster in Margareta

(Majstor i Margarita)

scenarij: po motivih istoimenskega romana Mihaila Bulgakova: Aleksandar Petrović ob sodelovanju Sergio Amidea in Barbare Pagani
režija: Aleksandar Petrović
fotografija: Roberto Gerardi
glasba: arhivska
scenografija: Vlastimir Gavrik
montaža: Mihailo Ilić
igrajo: Ugo Tognazzi, Mimsy Farmer, Alain Cuny, Velimir-Bata Živojinović, Pavle Vuisić, Ljiljuba Tadić, Eva Ras, Fabijan Sovagović, Taško Načić, Danilo Stojković
proizvodnja: Dunav film, Beograd in Euro International Film S. p. A. Rim, 1972

Lojzka, Lojzka, zakaj me nisi marala?

... film, ki ga je Cankarjev dom prestavil kot prvega iz serije »prezrtih«, *Mojster in Margareta* A. Petroviča. »Prezrti« film: to je pač status, ki odpira več polj pogovora. Kar mislim si, da je bil tebi film všeč, ampak jaz bom spet napravil staro netaktilno potezo in se ne bom navduševal s teboj. V glavnem bom spet govoril »o nečem drugem«. To pomeni, da te bom (spet) na smrt dolgočasil. »Odpiranje polj pogovora« ti ni bilo nikdar v zadovoljstvo – prej njihovo zapiranje. Kadar si ti odprla usta, je bilo to zato, da bi kaj prišlo vanje. Besede že nisi valjala po njih.

Toda k stvari.

Začeli bi z analizo družbenih-institucionalnih razmerij, zaradi katerih je film moral biti »prezrt«. Polje sociologije pa je heterogeno, kakor dokazujejo npr. besedila, ki jih Ekran objavlja kot »sociologijo filma«. »Tradicionalni« sociološki pristop bi ugotavljal, kako gornja razmerja vplivajo na usodo filma (od nastanka do ponovnega rojstva v CD). V najboljšem primeru bi obravnaval »krizo ideologije«. Analiza vpisov označevalnih praks, ki (re)producirajo ta razmerja, v predmet analize, ki je tudi sam (kot diskurz) vzpostavljen v označevalcu, pa bi uresničila projekt, za katerega se – dovolj zgovorno – zavzema *sociologija kulture*. Tako se nam najprej razkrije ideologija pomena (pomen kot ideologija), potem pa seveda še medsebojna odvisnost lastnega diskurza in ideologije.

Nič manj heterogeno ni polje psihologije. Takoj si lahko zamislimo dva povsem neustrezna projekta: analizo v okviru psihologije percepcije, ki ne bi zadevala nobene pomembne točke, in redukcijo družbenih razmerij na psihološke konflikte (značilen projekt humanistične psihologije), ki bi jih lahko pokrila katera od aplikativnih psihologij. Ustrezno analizo »kulturnega prostora« (katerega subjekt ni individuum, temveč nasprotno, nastopa kot razdeljen v sebi) bi nam med vsemi mogočimi psihologijami lahko proizvedla le *psihologija nezavednega*: točke, v katerih se vzpostavlja pomen, so vozlišča nezavednega diskurza, ki ga izpisuje avtor v svojem nastopu, so »primarne reference« slednjega, njegove najbolj »avtentične« poteze. Toda naši predstavi ne ustreza »psihologija avtorja«, kajti izdelek govori precej več (in seveda precej manj) kot avtor, predvsem pa govori *nekomu*, dobremu poslušalcu, ki ga omenja Lacan v kritiki Piagetove teorije egocentričnega govora. (Zaradi tega je kritika vselej tudi »refleksivni« diskurz – to se pravi, vsaj histerični.) Prav v ta »avtonomni« govor filma bo morala biti usmerjena analiza. Avtorja bomo pozdravili v njegovem *drugem nastopu*, kot subjekt nezavednega diskurza želje, vpisanega v »izdelek«. Predmet take analize bo torej *latentni pomen**, razvit v dialektiki želje in znaka.

Film bi bilo mogoče obravnavati tudi v polju »medija«, če domnevamo obstoj diskurza, ki bi mu lahko rekli *cineloški*. A to bi bilo za predmet, ki ga bistveno določajo prav ne-filmski »mediji«, znova čisto nemogoča redukcija.

Mogoče pa je, četudi zveni paradokso, cinelgijo osvoboditi »medija«, premakniti jo od opisov modelov k analizi modalnosti svojega predmeta. V tem smislu bo cinelgija križišče diskurzov, ki hočejo govoriti o filmu, in hkrati kritični diskurz, v katerem se bodo drugi diskurzi na novo preverjali.

Težava, zaradi katere je potreben tako dolg uvod, je kajpada v tem: dejstvo, da je bil film »prezrt« (ohranimo za zdaj to malce negotovo opredelitev), namešča ogledu filma posebno optiko. Zdi se, da film obnavlja usodo romana M. Bulgakova, ki je prvo integralno izdajo doživel kakih dvajset let po nastanku – pa še to ne doma.

Tvegano je soditi, kdaj je film »avtentična« dramatisacija litarnega dela. Zame je tak npr. Viscontijev film *Smrt v Benetkah* (po Mannu), na drugi strani pa poznam kup – zlasti ameriških – filmov »na podlagi zgodbe...«, ko je hudo težko najti sploh kakšno zvezo. Toda karkoli lahko o tem rečem, literarna predloga je lahko za film hvaležna referenca, ne more pa biti nikak kriterij. »Avtentičnost« ne pomeni drugega kot homologijo označencev, pomenov, ne glede na označevalce, katerih učinek so, in je tako povsem ideološka kategorija.

Vendar prav učinka »avtentičnosti« ne morem reducirati, če naj kaj povem o filmu. To je tista homologija, ki utemeljuje mojo *gotovost* – da vem, za kaj pravzaprav gre. In če bom temelje temu najprej iskaj v romanu, to ne bo zato, da bi reduciral film (kot »avtonomen« diskurz), marveč zato, da ne bi reduciral njegovih učinkov pomena, kolikor so povezani s pomeni romana.

Moja izhodiščna teza je namreč, da je to, kar je povzročilo »prezrtost« filma, veliko bolj radikalno navzoče pri Bulgakovu.

Pri njem je Woland zgolj »posredno« povezan z Mojstrom: prek romana, ki ga ta piše. »Neposredno« pa je povezan z Margareto: namreč prav s tem imenom. V Moskvo (tridesetih let) je prišel organizirat spomladanski ples, zanj pa je potreboval kraljico, ki se je morala (»uveljavila se je navada«) imenovati Margareta. Woland je ves čas podložil zakonu (pa četudi temu zakonu rečemo navada); k temu zakonu sodi, da (kot nagrado za opravljeno delo) izpolni Margaretino željo.

Ime ženske priključne nemogoče, »neobstoječe« (Satana v obraz prepričujejo, da ne obstaja), sam *užitek*. Že zgodbe o čarovnicah nas poučujejo, da je Satan užitek ženske.

Mojster, na drugi strani, nima lastnega imena. Pri njem ne gre za užitek (še le »posredno«), marveč za resnico. Roman o Pilatu je resničen (»O, kako sem vse dobro pogodil!«), to potrди sam Woland. Slišimo lahko nekaj takšnega: resnica je resnica želje, o kateri ugiba Mojster in zaradi katere se sam Pilat priključi gibanju tistega, ki ga je dal križati.

(Woland v zgodbi o Pilatu ne deluje. Stoji ob strani, »tako rekoč inkognito«. Nadvse dejaven pa je pri »drugem razpletu«, se pravi potem, ko – na skupnem prizorišču obeh zgodb – že izpolnjuje Margaretino željo.)

Mojster svojega imena ne izda, da bi na njegovo mesto stopila instanca resnice. Zanesljivo pa je – na neki drugi ravni – njegovo ime že davno podleglo zakonu, ki ga zastopa *podoba* – podoba brkatega in dobro retuširanega obraza – na svojem predpisanem mestu, višič na steni vsakega javnega prostora. (Razen v javnih straniščih.)

Če se zakon kaže kot (zmeraj in povsod ista) podoba, pripada užitek imenu, ki je »giblivo« (Margareta je očitno vsako pomlad druga ženska) – seveda imenu sidarita. Ta edini v stalinskem režimu »uživa« (seveda perverzno): vsi ostali so kolesca sistema, celo Mojster, dokler ga ona ne reši.

Mojstra bi že še ugnali (resnica vsaj za stalinizem ni nič nepremagljivega), a bog nas varuj Margarete!

Kajti ko nastopi Satan, se izpostavi uživanje same stalinske birokracije. Nič kaj mistično uživanje: razvija se po logiki neizogibnih privilegijev, karizma, despotizma in drugih znanih reči. Za birokratski sistem je taka predstava užitka hud udarec, ker se ne utemeljuje v njenem redu, marveč v njenem neredu. Satan (užitek ženske) je zato resen ideološki nasprotnik.

Da je funkcija birokracije (tavtološko) krpanje lukenj, ki nastajajo v nji sami zaradi uživanja, pokaže epilog romana: naloga ustreznih



organov je »vse pojasniti«, postaviti nazaj v institucionalne okvire. Ne le na ravni subjektu »zunanje« institucije, marveč predvsem *pri samem subjektu*: Ivan Bezdomni, ena od žrtev Wolandovih šal, »spozna«, da je bilo vse skupaj »hipnoza« in »halucinacija«. To je bilo treba zato, da je prišel iz norišnice. Le še »nekaj ne razumljivega« ga žene, da ritualno ponavlja vsako pomlad isto dejanje, povezano s kratkim Wolandovim obiskom v Moskvi: hodi pod Margaretino okno. V tem ni težko razbrati ponavljanja kot simptoma potlačitve in »vračanja potlačenega«.

Toda le redkim se kakor Ivanu posreči izmazati se z navadno nevrozno. (Tudi pri Ivanu je bila najprej »shizofrenija«.) Drugi (kakor Rimski in napovedovalec v gledališču in navsezadnje sam Mojster) se odzovejo s psihozo, in sicer *paranoidno*. Le kaj drugega bi tudi lahko pričakovali?

Paranoja je vpisana v sam sistem, ki ne dovoli objave romana ali ga tako zmaliči (kakor pravijo za prvo domačo objavo), da ga kratko malo ni mogoče brati. Sistem, za katerega vsaka tretja beseda reprezentira »sovražnika države« (ali družbe ali kakšne druge totalite), je razvidno paranoičen.

V romanu ima osrednje mesto predstava birokratskega uživanja. Na filmu je ta predstava zgoščena v Wolandovem nastopu v gledališču, najavljenem pred Mojstrovno dramo (roman je spremenjen v dramo o Pilatu), v resnici pa namesto nje. Predstava, za katero v resnici gre: nekoliko debilni »idealist« Ješua se umakne pred manifestacijo zmeraj iste »realne« želje, ki jo določa objekt menjave, denar, merilo vrednosti. In denar pri Wolandu kar dežuje.

»Predstava črne magije z razkrinkanjem«; črna magija je prav lepa metafora za način, kako deluje sistem. Kateri osel bi mu padel na finto, če v to ne bi bil nekako – začaran? Temu bi lepo pristojala podoba voodoo birokrata, ki v svoji pisarni obredno polni glavo lutki, ki predstavlja njegovo ljudstvo. (Kakor je v romanu neverjento »avtentična« podoba birokrata Varenuhe kot vampirja.)

»Razkrinkanje« pa (skoraj dobesedno) pokaže, da gre v osnovi še zmeraj za dobro staro željo, ki se spreneveda pod strogim pogledom že omenjene podobe na steni. Razkrinkanje – ki gre do *golote* – naravnost pokaže, za katero željo gre.

Film je poenostavil razmerja med Margareto, Mojstrom in Wolandom. Njej je »vzel« ime (nič več ne gre za spomladanski ples) in ga pritaknil Mojstru (krstil ga je za Masudova); in vse kaže, da je Wolanda v Moskvo priklicala sama spotakljiva drama o Pilatu.

S tem pa sam Mojster postane disident in pripoved, kot rečemo, bolj »linearna«. Razen predstave »razkrinkanja« ostane nekako na ravni konflikta med birokracijo in ustvarjalno svobodo.

Redukcija je očitna: ustvarjalna svoboda je seveda *fikcija*. V nobenem sistemu ne nastopa (zares) problem svobode, marveč problem *racionalne nesvobode*. V paranoičnem režimu je pač ta problem »razrešen« v neki iracionalnosti – nič več ne veš, kdaj te lahko kaj doleti.

No, filma ni zadela prepoved, le nekakšno »prezrtje«, ki se je (vsaj za obiskovalce) končalo s projekcijo v CD. Dovolil si bom trditi, da naš užitek tam ni bil toliko v tem, da smo videli konkretni film, ampak v tem, da smo videli »prezrti« film. Že zaradi tega ni bilo zamenjanje v vrsti. In tako se tudi to uživanje, če vrnemo Satana tja, kjer smo ga našli, ne utemeljuje v nekem redu (recimo) kulturne politike, marveč v njenem neredu.

Povsem jasno je, seveda, da film ni bil »prezrt«, temveč da je bil umaknjen, zato da ne bi bil na ogled. Kdo je nekoč toliko videl v njem, je še mogoče ugotoviti (čeprav so te birokratske pristojnosti neverjetno spolzke), kaj natančno pa je videl – o tem nihče ne ve povedati ničesar. Domnevajmo, da je videl nekaj, kar bi ga lahko vznemirilo.

Prav okoli te neznane točke je vzpostavljena instanca cenzure. Ne cenzure uživanja-ob-filmu (to je, kakršno pač je), prej cenzure ne-uživanja: nekdo ni pustil motiti predpisanega nam uživanja v okviru svoje interpretacije kulture – tega, kar »ljudstvo potrebuje« zato nam je omogočil, da filma doslej nismo videli.

Prijetno racionalna je misel, da ljudstvo ne potrebuje prav ničesar poleg tistega, kar mu je dano.

Bogdan Lešnik

Opomba

* Ne pomen kot pomen znaka, marveč presežek pomena znaka, tisto kar v znaku zmeraj ostane iracionalno, nepojasnjeno – na prvem mestu seveda sam učinek pomenjenja.

Kmalu bo konec sveta

(Biće skoro propast sveta)

scenarij: Aleksandar Petrović
 režija: Aleksandar Petrović
 fotografija: Đorđe Nikolić
 glasba: izvorna – narodna (Aleksandar Petrović, Vojislav Kostić)
 scenografija: Veljko Despotović
 montaža: Katarina Stojanović
 igrajo: Annie Girardot, Ivan Paluch, Mija Aleksić, Dragomir Bojanić, Eva Ras
 proizvodnja: Avala film Beograd, Les Production artistes associés S.A. Paris, 1968



Segment na eisensteinovski način?

Petrovičev film *Kmalu bo konec sveta* je nastal v času, ko se je med levo usmerjenimi francoskimi filmskimi kritiki (po letu 1968) zaostrovalo vprašanje odnosa med filmom in politiko oziroma filmom in ideologijo. Med najbolj radikalnimi programskimi teksti je prav gotovo »Oklepaj in ovinek: poskus teoretske definicije odnosa med filmom in politiko« (»La Paranthèse et le détour: essai de définition théorique du rapport cinéma-politique«) Jeana-Paula Fargiera, objavljen v reviji Cinéthique, št. 5, 1969, ki je kmalu zatem sprožil polemiko s takratnimi uredniki revije Cahiers du Cinéma. Omenjamo ga zato, ker se v njem dotika tudi socialističnega socialnega in borbenegega filma in dodaja, da večinoma sodi v t.i. kategorijo *kinematografskega idealizma*, kar je na neki način ekvivalent za »ir-realizem socialističnega realizma«. Pri tem ugotavlja, da so taki filmi manj škodljivi za socialistične države, ker delujejo v drugačnih zgodovinskih okoliščinah (proletariat je prevzel v svoje roke proizvodna sredstva), kot pa za kapitalistični svet. Nakar zelo na hitro konča s postavko – problematično in izzivalno – da so filmi *kinematografskega idealizma* opravičljivi, ker vsebujejo humanistično noto, ki jo opredeljuje z Eisensteinovim citatom: »Prava avantgardna umetnost, vredna, da odslika dobo, ki je sledila zmagi socialistične revolucije, je tista, ki najbolj ustrezno materializira odlike novega človeka našega časa.« Ta citat, iztrgan iz konteksta, postavlja Eisensteina teoretika v dokaj slabo luč; Fargier z njim osmišlja vmesnost takih filmov, saj utrjujejo proletarsko ideologijo in perspektivo socialistične revolucije. Nadalje se ukvarja z večinskim

kapitalističnim filmom, ki je prepojen z vladajočo ideologijo, z njo zaslepljen in brez lastne avtorefleksije. V imenu vladajoče ideologije opravlja dve funkciji: najprej je sredstvo za reprodukcijo, od-slikovanje obstoječih ideologij, ki maskirajo razredno razliko oziroma jo premeščajo drugam. To »nalogo« pa lahko opravlja na podlagi lastne, imanentno filmske ideologije, oblikovane na *vtisu stvarnosti*, ki referent filmske slike enoti s samo stvarnostjo. Ta nereflektiran odnos do lastnega uprizoritvenega mehanizma mu omogoča efektivno izvrševanje druge funkcije, ki pravzaprav podčrtuje prvo, saj stvarnost prikazuje kot harmonično celoto brez konfliktov, napetosti, trenj, tako kot jo hoče predstavljati vladajoča ideologija in z njo film kot sredstvo, ki je v njeni oblasti. In prav vprašanje »ideologije« filmske govornice, ki ji je razvoj tehnike podaril »magično« moč, da z *vtisom stvarnosti* zaobjame totaliteto stvarnosti, sicer vnaprej določeno z levo ali desno demagoško ideologijo, je bilo v kasnejših materialističnih obravnavah filmske forme najbolj produktivno. Res je, da je bil najprej na udaru večinski, naivno-realističen hollywoodski film, kasneje pa tudi »cinéma-vérité«, vsaj tisti, ki je slepo zaupal »ideologiji« tehnike kot nepristranski posredovalki resnice sveta; torej dve metodi proizvodnje filma, ki sta vsaka po svoje fetišizirali tehniko, ne zavedajoč se, da je kamera kot instrument za izdelovanje, oblikovanje artificialne oziroma »stvarne stvarnosti« vpeta v mreže ideologij. Vprašanje ideologije filmske govornice – ne glede na Fargierovo opravičevanje z humanistično noto – zadeva tudi *kinematografski idealizem* socrealističnega tipa, ki tako kot naivni-realizem hollywoodskega večinskega filma izrablja *vtis stvarnosti* za maskirano in zato tudi tako učinkovito reprodukcijo ideoloških mrež, ki jim film slepo služi. Služi zato, ker možnost lastne govornice, lastne artikulacije (tu vsekakor ne gre za vprašanje govornice v smislu »specifičnosti« filmskega jezika) podreja ideološkemu govoru, ne da bi si pri tem prizadeval oskrbeti si avtonomno mesto izjavljanja. Poenostavljeno, v obeh omenjenih primerih (naivni-realizem in kinematografski idealizem), ki pa nista edina, je označevalna praksa filma reducirana zgolj na funkcijo transparentnega in zato tudi prepričljivega prenašanja vsebine, ki jo določa buržoazna ideologija ali pa ideološki modeli socrealizma.

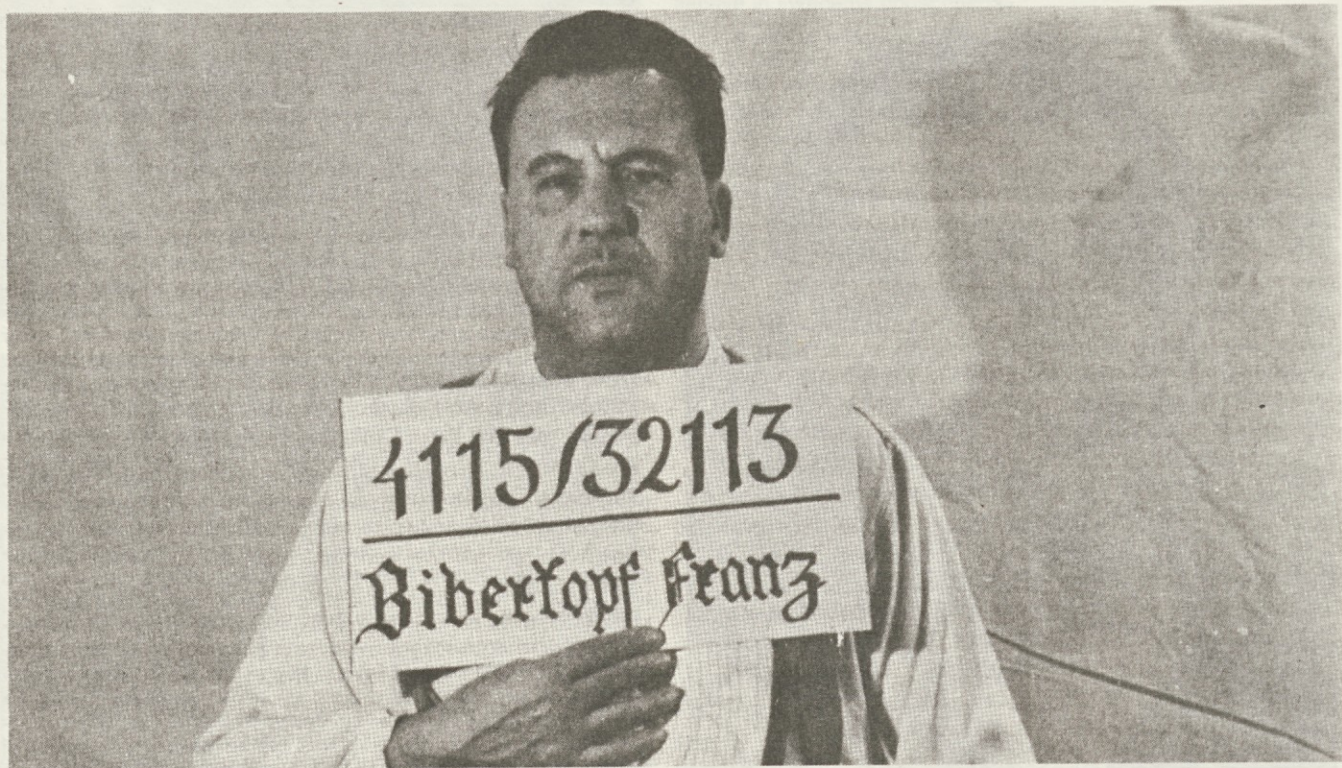
O Petrovičevem filmu *Kmalu bo konec sveta* je bilo veliko napisanega, od panigirikov pa do deklarativnih obtožb, ki jih je motilo režiserjevo »črno« slikanje in pesimizem. O tem filmu je pisal tudi Ekran (glej tekst Sadudina Musabegovića, *O jugoslovanskem filmu leta 1969*, Ekran, št. 69/70, str. 353). Ta kratek zapis, ki je doslej skorajda povsem obšel film in bežno nakazal problemska polja, ki so v začetku sedemdesetih let načejala vprašanja filma in ideologije, noče biti »kritika« v vsakdanjem pomenu besede, ampak želi navesti le nekaj vidikov, ki bi jih v detajlnejši analizi filma *Kmalu bo konec sveta* morda veljalo razmisliti. In sicer:

- s kakšnimi režijskimi in montažnimi postopki se, če se, Petrovičev film izmika *kinematografskemu idealizmu*, kako spodkopuje *vtis stvarnosti*, na podlagi katerega so nekateri deli filma zolajevsko naturalistično zastavljeni;

- ali z vpeljavo ciganskih »štiklcov« spodmika utečene oblike filmskega realizma in se približuje brechtovskim gledališkim principom;

- ali je mogoče sekvence, ki so izraziteje politično obarvane (»revolucionarno zasedanje«, »nalet Čehov«, »volitve«, ...), označiti za eisensteinovske, torej za take, ki se spirajo na »montažo atrakcij« in na metode »intelektualne montaže«;

- in, ali je mogoče *Kmalu bo konec sveta* prišteti k Makavejevim in Čengičevim filmom, ki so v času vzpona in konca »novega jugoslovanskega filma«, večinoma zaverovanega v sliko kot »totalno iluzijo stvarnosti«, aktualizirali staro eisensteinovsko vprašanje o ideološkosti filmske govornice?



Berlin, Alexanderplatz

(televizijska nadaljevanka v 13 delih in z epilogom)

scenarij: Rainer Werner Fassbinder (po romanu Alfreda Döblina z istim naslovom)

režija: Rainer Werner Fassbinder

umetniški sodelavec: Harry Baer

kamera: Xaver Schwarzenberger

glasba: Peer Raben

scenografija: Helmut Gassner, Werner Achmann

kostumografija: Barbara Baum

montaža: Juliane Lorenz

igrajo: Günter Lamprecht, Hanna Schygulla, Barbara Sukowa, Gottfried John, Franz Buchrieser, Claus Holm, Brigitte Mira, Ivan Desny, Roger Fritz, Hark Bohm itd.

proizvodnja: Bavaria Atelier GmbH/RAI (po naročilu WDR), 1980

Fassbinder omenja v predgovoru h knjižni izdaji delovnih materialov za televizijsko nadaljevanko (pravzaprav za televizijski film v nadaljevanjih) *Berlin, Alexanderplatz*, da si je že od nekdaj želel ekranizirati Döblinov roman. Se več, številni citati iz Döblinovega besedila, ki jih je ob ponovnem gledanju odkril v mnogih svojih delih, so ga opozorili, da je njegovo razmerje do tega teksta, s katerim se je sicer seznanil že pri štirinajstih, petnajstih letih, očitno trajnejše narave in bistveno presega vsakdanji odnos bralca do priljubljenega literarnega besedila, vnovično branje romana pa ga je dokončno prepričalo, da je roman *Berlin, Alexanderplatz* odločilno vplival na potek njegovega življenja.

Teh literarno-eroticnih podrobnosti kajpada ne navajamo zato, ker bi nemara želeli zastaviti študijo o Döblinovem vplivu na Fassbinderja, marveč zgolj zato, ker želimo opozoriti na pravo naravo nesporazumov pri kritičkem presojanju Fassbinderjeve televizijsko-filmske interpretacije romana. Dobršen del kritike je namreč režiserju očital, da se je »izneveril« predlogi, da je zanemaril značilno večplastnost romana, katerega tema ni – tudi po Döblinovih lastnih besedah – »privatna usoda« Franza Biberkopfa, »marveč Alexanderplatz in življenje v mestu ter njegovi ljudje v množini«. Fassbinderjeva »napaka« naj bi bila prav v tem, da je v ospredje postavil Biberkopfa in njegovo razmerje do Mieke ter do Reinholda, povsem pa se je odpovedal množičnemu junaku – velikemu mestu in življenju v njem. Televizijska serija potemtakem nedopustno reducira enega redkih pravih »velemestnih« romanov na nekakšno komorno melodramo v na-

daljevanjih, kar nadalje pomeni, da nimata televizijsko delo in literarno besedilo prav nič skupnega.

Vse te pripombe so delno gotovo upravičene, zato se zastavlja vprašanje, kako se je mogel režiser tako »izneveriti« romanu, ki je imel – po njegovih lastnih izjavah – nanj in na njegovo delo tolikšen vpliv, pravzaprav veliko več kot zgolj vpliv, zakaj v omenjenem predgovoru k materialom za nadaljevanko ugotavlja, da se je s tem tekstom prav posebej identificiral – da je, kratko malo, Döblinovo pisateljsko fikcijo nezavedno realiziral kot svoje lastno življenje. In v zvezi s tem se Fassbinder sprašuje, kaj je v tej literarni »zgodbi« takega, tako specifičnega in izjemnega, da ima lahko za nekoga, četudi za enega samega bralca, odločilen, tako rekoč eksistencialen pomen. To retorično vprašanje je očitno namenoma naivno formulirano, zastavljeno zgolj zato, da bi lahko avtor nemudoma zanikal, da ima »zgodba« romana kakršenkoli odločilen pomen; zgodba je po njegovem mnenju prav banalna, kot celota nič bolj zanimiva od pripovedi kakšnega cenenega kolportažnega romana, v posameznostih pa ne dosti več kot vrsta skic iz bulvarnega časopisa. Bistvena torej ni »zgodba«, pač pa *način*, kako je povedana, kako so obravnavani junaki romana in kako v kontekstu pripovedi učinkujejo na videz nepomembne podrobnosti. Döblin obravnava tudi najbolj banalne elemente dogajanja kot dele neke »navidezno skrivnostne mitologije«; vsak, še tako droben moment primarne pripovedi, najsi je videti še tako samostojen, je del neke druge, zakrite pripovedi, del (drugega) romana v romanu, del osebne mitologije av-

torja. Po pripovedni tehniki je *Berlin, Alexanderplatz* nekoli-kanj podoben Joyceovemu *Uliksu*, vendar sta na Döblinov slog vplivala ritem cestne železnice, ki je vozila pod oknom njegove delovne sobe, in hrup velemest. Iz velemestnega življenja izvira tudi tehnika kolaža, nenehno prenašanje pozornosti od osrednjega dogajanja romana na zvoke, šume, slike in gibanja s ceste (sredstva pripovedovanja se izmenjujejo podobno kot interesi prebivalca velemesta).

Iz teh, na kratko povzetih Fassbinderjevih ugotovitev, ki zadevajo tako roman sam kot režiserjev odnos do romana, je kajpak že mogoče tudi razbrati nekatere temeljne poteze razmerja med romanom in njegovo televizijsko-filmsko upodobitvijo. Popolnoma jasno je namreč, da je lahko Fassbinder neposredno prenesel na ekran le »zgodbo« romana, se pravi, tisto njegovo sestavino, ki je najmanj pomembna in zatorej tako rekoč »nevtalna«, obenem pa vendarle drži celotno pripoved skupaj (je njen skelet), nikakor pa ni mogel neposredno prevzeti tiste sestavine, ki je za roman bistvena, konstitutivna – načina pripovedovanja (ne le zato, ker je ekskluzivno literaren, torej »neprevedljiv«, marveč tudi zato, ker je Döblinov in potemtakem neponovljiv). Če je torej Fassbinder kot kreativen avtor hotel ostati »zvest« romanu in svojemu razmerju do njega, se seveda ni smel in mogel zadovoljiti z nekakšnim avdiovizualnim plagiatom literature, marveč je moral razviti *svoj* način pripovedi, se pravi, da se je moral romanu na neki način »izneveriti«. Njegova filmska interpretacija romana ponuja skratka povsem novo pripoved, ki je ni treba primerjati z »izvirnikom«, da bi jo do kraja dojeli, prav narobe, tako primerjanje vodi – kot smo videli – do najrazličnejših nesporazumov, do »ugotovitev« in »sodb«, ki imajo kaj malo opraviti s Fassbinderjevim delom. Pripombe, da se je Fassbinder »izneveril« romanu, so torej bolj ali manj upravičene, v navajanju razlik med romanom in TV nadaljevanko pa zvečine povsem točne, zgrešene so le toliko – in to bistveno zgrešene – kolikor poskušajo dokazati tezo, da je nadaljevanka prav zategadelj neuspešen poskus ekranizacije Döblinovega besedila. Prav tisto, kar je za Fassbinderjev projekt konstitutivno in kar je obenem njegova temeljna kvaliteta (nadomestitev narativnega postopka, zgradbe in montažnega principa romana z avdiovizualnim načinom pripovedi, ki kar najbolj upošteva zakonitost medija), je s tega stališča videti kot slabost, pomanjkljivost, nezadostnost. Sele v tem kontekstu postane jasno: avtor Fassbinder se pravzaprav ni izneveril avtorju Döblinu, marveč instituciji literature, ogrozil je njeno nedotakljivost, in to prav na tisti točki, kjer je bila (z Döblinovem radikalnim besedilom) že načeta od znotraj. Če bi Döblina ekraniziral »dobesedno«, bi bil nemara sicer deležen kakšnih očitkov, vendar bi se serija odvrtela brez posebne javne pozornosti, saj bi bila preveč nepregledna in zmedena, da bi mogla koga vznemiriti; ker pa je upošteval logiko filmske govornice in naravo televizijskega medija, ker se je ekranizacije lotil na najbolj adekvaten način, ker je z značilno nesramno neposrednostjo slike poudaril najbolj subverzivne momente Döblinovega dela, je seveda izrazil zolčne reakcije občinstva in kritike ter povzročil t. i. polarizacijo mnenj (pri čemer so bila seriji naklonjena seveda v manjšini). Nadaljevanko je namška televizija predvajala v poznih večernih urah (podobno je ravnala tudi naša), da ne bi vznemirila »moralnega čuta« večinskega gledalstva, vendar je kljub temu naletela na precejšen odpor (vse kaže, da pritegujejo pozornost »moralno občutljivih« prav tiste reči, ki jih »prizadenejo« – spomnimo se, na primer, samo pisem bralcev v ustreznih rubrikah naših dnevnikov in tednikov).

Fassbinderju, ki se ni nikoli preveč navduševal za množične prizore, je televizijski koncept projekta omogočil, da razvije dokaj komorno zastavljeno pripoved. Tako je dogajanje prestavil z ulic v interiere (kjer se ulice pojavljajo zgolj posredno, kot oddaljeni hrup in odsev svetlobnih reklam, ki prodira skozi okna), v ospredje pa je postavil individualnega junaka Franza Biberkopfa in njegove odnose z Reinholdom in Mize; težišče pripovedi je prestavil na notranje odnose v tem trikotniku, medtem ko je ostal socialni kontekst bolj v ozadju, čeprav je vseskoz jasno, da bistveno določa razmerje med osrednjimi osebami. Če je namreč Franz nenehno v sporu s svojim socialnim okoljem, ker je pač prepričan, da so riho drugače, ker je nadalje prepričan, da se mora vse odvijati po njegovi volji, čeprav na vsakem koraku naleti na kljubovanje, in ker se je odločil, da bo »pošten« v svetu, v okolju,

ljudje »v bistvu dobri«, čeprav mu vsakdanje izkušnje govorker vladajo kriminal, prekupčevanje, prostitucija in zvodništvo – je seveda popolnoma jasno, da bo to odločilno vplivalo na njegovo razmerje z Reinholdom, ki se poskuša – prav narobe – svojemu okolju čim bolj prilagoditi, saj sodi, da je mogoče preživeti na tem svetu le, če izkoristi možnosti, ki so na voljo, ki so že tu, ne da bi jih moral sam ustvarjati. Mize, ki je »ena sama čista ljubezen«, kot pravi Franz, igra tu seveda predvsem vlogo medija, skozi katerega se uveljavlja in potrjuje Franzov egoizem. (V zvezi s tem je nemara najbolj značilen prizor, ko Franz zve, da je Mize mrtva in skoraj ponori od sreče, saj šele zdaj čisto zadržano ve, da ga ni prevarala z drugim – in kar je še pomembnejše, da ga ne more več prevarati.) Četrta pomembna figura, ki je sicer pomaknjena nekoliko bolj v ozadje, vendar je po svoje odločilna, je Eva, ženska, ki pravzaprav igra vlogo »matere«; pojavi se zmeraj v ključnih trenutkih, ko je Franzu potrebna pomoč, ko ga je treba obvarovati škodljivih vplivov okolja in ga spraviti »na pravo pot«. Eva nastopa dejansko v imenu družbene Institucije, ki hoče iz Franza narediti »koristnega« podložnika (čemu se ta seveda kar se da upira) – in ko glavni junak na koncu res postane »koristen« (kot pomožni vratar v neki tovarni), je njena vloga opravljena.

Reinholdov odnos do Franza je izrazito ambivaleten, kar je še zlasti razvidno v zadnjem delu nadaljevanke, v tako imenovanem Epilogu: enkrat se mu prijazno smehlja, drugič strelja vanj s pištolo, enkrat ga gleda nežno, drugič pretepa, enkrat je »odrešenik«, drugič »rabelj« (v črni fašistični uniformi) itn. Franzovo razmerje do Reinholda je – pač v skladu z njegovo voluntaristično naravnanoostjo – veliko bolj premočrtno: »Edino, česar ne morem slišati, je to, da kdo slabo govori o Reinholdu. V bistvu je vendarle dober človek.« Tega stališča ne spremeni niti takrat, ko po Reinholdovi krivdi izgubi roko, niti tedaj, ko po njegovi krivdi izgubi Mize (nadomestno roko), prav narobe, na sodni obravnavi proti Reinholdu celo priča v njegovo korist. Tudi to dokazuje, da je Mize kot oseba kaj malo pomembna, da je res predvsem medij. In če jo Franz v Epilogu išče in objokuje, jo išče in objokuje zgolj kot »eno samo čisto ljubezen«, kot nosilca erotične funkcije. Iz istega razloga jo objokuje tudi Eva, ki je dekle uporabila kot svojo »zastopnico« v erotičnem razmerju s Franzom.

Ključni trenutek pripovedi nastopi, ko Biberkopf izgubi roko (v čemer je moči videti tudi akt kastracije), kajti šele po tem se začnejo stvari resnično zapletati. Ne le, da mu Eva pripelje Mize, ki naj bi mu pomagala, da se dozdevno spet postavi na lastne noge (v resnici se vse do konca ne bo več otrešel kompleksa ne-celosti), ampak se kmalu zatem ponovno prikaže Reinhold, ki ga motita tako Franzov prazni rokav kot njegova Mize, ker kratko malo ne dojamе, da je slednja nujno potrebna, saj se prek nje vzpostavlja homoeerotično razmerje med njim in Franzom. Ko Reinhold ubije Mize, se za Franza svet sesuje: njegovo razmerje z Reinholdom je pretrgano, brez roke se že tako ne počuti kot polnovreden član družbe, svojo zaobljubo, da bo ostal »pošten« je že zdavnaj prelomil, njegov voluntarizem je zlomljen, Institucija ga dokončno spozna za norega. V sijajno izpeljanem Epilogu, kjer se prepletajo prizori realnosti z mitološkimi figurami in alegoričnimi scenami nasilja in blaženosti, doživi Franz »katarzo« in »ozdravitev«. Iz kljubovalnega otroka (kakor pravita angela) se spremeni v zrelo osebo, iz »norca« v »uporabno« bitje.

Čeprav se je Fassbinder očitno vseskoz zavedal, za kakšen medij dela, o čemer priča že omenjena komorna koncepcija nadaljevanke, pa tudi prizadevanje, da kadri ne bi bili »prenatrpani« (kajti na malem ekranu to pelje v nepreglednost), je izpeljava projekta vendarle izrazito filmska in značilno fassbinderjevska. Od mešanja zvočnih planov do izjemne globine polja, od zoževanja prostora do funkcionalne izrabe svetlobe, od domišljene igre do izvrstno oblikovanih dialogov – v vsakem detajlu je moči prepoznati skrb za tako rekoč popolno izvedbo. Sicer pa je znano, da se Fassbinder z nobenim svojim delom ni ukvarjal toliko časa in tako podrobno kot z nadaljevanko *Berlin, Alexanderplatz*. Nič čudnega torej, če je eden nemških kritikov zapisal, da je ta projekt, čeprav je delan za televizijo, nekakšna antologija vseh Fassbinderjevih filmov.

Bojan Kavčič

Ante

(TV film v treh delih)

scenarij: Božo Šprajc, Rudi Šeligo
režija: Božo Šprajc
fotografija: Ubald Trnkoczy
scenografija: Belica Škerlak
kostumografija: Milena Kumar
igrajo: Ivo Ban, Milena Zupančič, Teja Glažar, Marko Okorn, Polde Bibič, Ivanka Mežan,
Stole Arandželović,
proizvodnja: TV Ljubljana, 1982



Ante ali vprašanje partijskega subjekta in aktivizma

Trije deli filma scenarista in režiserja Boža Šprajca *Ante* s podnaslovom »prispevki za življenjepis A. Jereba«, ki ga je pred časom predvajala ljubljanska TV postaja, so zagotovo zelo ambiciozen projekt, saj uprizarjajo tako rekoč celih trideset let družbenega in zasebnega življenja junaka Antona Jereba. Potemtakem gre očitno za nekakšno kroniko našega novodobnega, povojnega življenja, uprizorjeno skoz perspektivo posameznika, tokrat Antona – Antea Jereba, ki začenja svojo delovno, socialno in – kar je še posebej zanimivo – svojo politično pot iz skromnega zaselka nekje na Brkinskem takoj po vojni.

Ante Jereb kajpada ni navaden človek; to je človeška usoda, kot si jo je – to je razvidno v prvem delu – koncipiral za svojo rabo socialistični realizem: brezkompromisna, trda, odločna figura, ki si za svoje cilje jemlje osvoboditev človeka, izgradnjo boljših medosebnih odnosov, pravico, ki se je že v tedanjem času lotevajo te ali one zbirokratizirane skupine in podobno. Skoz tipične matrice socrealizma, Ante Jereb tako postaja vse bolj politična figura, vse bolj in bolj se množijo njegove politične akcije, pozitivna, delovna deklarativnost, s katero razkriva vsakršne malverzacije tedanjega časa. Kajpada, vse to njegovo početje, četudi »iskreno«, saj prihaja iz njegovega pravičnega bistva, ga dviga iz povprečnosti, in njegov politični kapital se množi in raste, obetajo se mu take in drugačne partijske poti in neke vrste »novo življenje«. Prav tako, naivno in deklarativno pravičniško zastavljena socrealistična figura namreč postaja v Šprajčevem *Anteju* sinonim za partijskega uspešneža, za človeka naših časov in misli, ki jih gradi politika . . . In prav s to potjo Antea Jereba navzgor figura tudi razpade, kar Šprajc véde kasneje dobro izkoriti. Zdaj je mogoče videti A. Jereba kot človeka, uživalca takih in drugačnih erotičnih in alkoholnih omam in videti je mogoče Antona Jereba kot političnega človeka, trdega in neskrupulóznega aktivista zveze komunistov, ki s svojo zagnanostjo, pravzaprav že kar versko gorečnostjo, ničesar ne obide, se pred nikomur ne ustavi in tako začne ogrožati svoje bližnje in organizacijo samo, ki očitno nima svojih temeljnih interesov znotraj istega polja, kot pa je to mogoče razumeti pri Jerebu. In kot politika ni venomer samo in zgolj pravica, tako je naloženo tudi Jerebu, da spozna ta dvojni obraz (njegove) politike – pošljejo ga, kajpada samo začasno, izven vročega okolja, ker je akcija Šprajčevega pravičnika naredila (očitno) več škode kot koristi. Vendar tudi Antejev »izganstvo« pomeni nove in nove razprtije, ki jih s svojo »pravico« povzroča med ljudmi, vajenih vsakršnih drobnih in čisto človeških bližnjic . . .

Antejev »kranjsko obdobje« – izobraževanje in urejevanje družine, pa tudi nova politična pot in po Šprajčevu uprizoritvi njegova zrela leta prinesejo tako rekoč življenjske zaostritve: razpad družine, tragičen obračun svojega človeškega poloma, totalen poraz v okviru svoje človeške persone in novo politično pot v prestolnico, v center politične moči. A. Jereb je tako prenehal obstajati kot eksistenca, ostal je le še politična figura znotraj vseobsežnega in univerzalnega (političnega) aparata, ki – filma simbolno B. Šprajc – obvladuje svet pod seboj . . .

Vse te in takšne fabulativna razsežnosti Šprajčevega Antea, vfilmane nemalokrat zelo površno in nedomiselnost, za vrsto pomanjkljivo izbrusenih dramaturških detajlov, golo deklarativnostjo in nastopaštvom, drugikrat spet z bolj srečno roko in ustvarjalno silovitostjo in živostjo, tragičnim in do tenčin bivanja obvladanim izkustvom, pa prinašajo v svetlobo neko čisto določeno usodnost in modus vivendi, ki je nemara zelo značilen za naše povojno obdobje, za celo vrsto usod, ki se šele skoz takšno perspektivo, kot nam jo uprizarja Šprajc, kažejo kot skrajno problematične, prazne in tragične. V mislih imamo kajpada tisto usodno razliko, ki jo ustvarja na eni strani politični aktivizem in subjektivizem in na drugi strani čisto »vsakdanja« usoda človeka »iz krvi in mesa« – če tukaj namenoma uporabim znano Rožančevo sintagmo. Gre namreč za tisto razliko, ki je do slednjega, to je do človeka »iz krvi in mesa« skrajno pogubna in nihilistična, saj ga flagrantno zanika kot obstoječega in relevantnega in ga skoz in skoz nič ni nasproti tisti formi, ki jo zahteva politični (partijski) aktivizem, ki je vse.

Boj in vzvemanje za vsakršne družbene in skupinske zavezanosti, ki Antea Jereba pritegne v vsej svoji biti in, kot se pokaže, tudi pogubi, je lahko (tudi v naši družbi) temeljna opredelitev človeka, ki postane njegovo bistvo in mu tudi omogoča biti do te mere, da se začne gibati v povsem novem, elitnem, »drugem« svetu – svetu politike, kjer ne veljajo norme vsakdanjega življenja in prebivanja. Ante Jereb kot politični aktivist, to je subjekt, je vseskoz tako rekoč odvezan navadnim, človeškim potem, njegovo pot, odločitve, naravnost, mišljenje opredeljuje partijski aparat, kot mu tudi dodeljuje sredstva za življenje, bivanje ipd. Jerebovo zagnano in slepo

verujoče življenje znotraj političnega sveta in aparata, predajanja vsem in vsakršnim partijskim dolžnostim in zahtevam, izgradnji in blaginji in tudi manipuliranju sveta, pa kajpada vseskoz nič in pozablja Antea Jereba »iz krvi in mesa«, ki bolj in bolj ostaja prazna, tragična in nepotešana figura, ki se mu pod rokami lomijo vsa medčloveška razpota in relacije, erotične zveze in družinsko življenje. »Politični aktivist« Jereb, rekli bi, profesionalni politik je v vsakdanjem življenju povsem nemočna, skrušena, brezupna eksistenca, ki mu razpada v prah vse, česar se loti, saj konec koncev to vendarle ni *njegov svet*, to ni polje tiste zavezanosti, kjer Ante Jereb sploh je Ante Jereb. Ali če stvar pojasnimo takole: navadno človeško življenje, življenje človeka »iz krvi in mesa« za Antona Jereba sploh ni nikakršno življenje, ampak je zanj »pravo« življenje le tisto, ki se dogaja znotraj sveta politike in političnega aktivizma.

Ko pa je enkrat tako, je seveda jasno, da je biti človek »iz krvi in mesa«, živeti »normalno«, človeško življenje, družinsko življenje, ljubiti kot človek iz »krvi in mesa«, vzdrževati vsakdanje človeške odnose nekaj docela nepotrebne in tudi nemogočega, saj je tako življenje docela izveč tistega risa, ki ga zaznamujeta politika in aktivizem, ki je vse. Jerebu se zgodi, kar se pač mora: njegovo normalno, človeško življenje se zlomi in razbije, družinsko življenje gre po zlu, človeško tako rekoč preneha živeti, saj ni zmožen živeti niti površne, trenutne zveze . . .

Zdi se, da je v tem trenutku Jereb na tleh, zlomljen in končan, vendar v tem trenutku eksistencialne stiske in ničelne točke pokaže svojo pravo moč in »transcendenco« tisto »drugo« – politično življenje, ki se izkaže za neuničljivo, čezosebno in odločujoče – junaku se odpre nove poti, nove možnosti, v političnem življenju se ni zgodil noben tragičen preobrat; nekako tako je, kot bi se po smrti »iz krvi in mesa« nad njim razprla nebesa, tisto Obljubljeno in Večno, v katerem se šele lahko dopolni človeška usoda.

Nekako tako se »dopolni« tudi usoda aktivista A. Jereba, ki postane, tukaj Šprajc nedvoumno in zelo domiselno vfilma dogajanje, visoko segajoče »raz« strehe ljubljanskega birojskega jedra, kjer se za trenutek pokaže vsa »klerična«, »božja« in tudi kufkajanska strukturacija politike in aparata – del vseobsežnega in vsedoločujočega aparata in totalne moči. Kot bi se pokazale vse razsežnosti (političnih) Nebes, božje milosti in poravnave . . . Tu, v politiki, pravi Šprajc, je kot v risu vere – kdor veruje, bo poplačan, in neskončno bo božje usmiljenje, vsi grehi bodo odpušteni!

Prav te vzporednice političnega aktivizma in subjektivizma Antea Jereba in verske zagnanosti in gorečnosti, tega istenja, ki ga implicite kaže Šprajčev film, bi se moral avtor veliko bolj zavedati in artikulirati nihilistično bistvo takšne gorečnosti, ki je vir vse človeške tragike in praznine in obupa. Vendar je vprašanje, če se je avtor sploh zavedal te razsežnosti, če se ni to pojavilo tako rekoč neartikulirano, kot »stranski produkt« aktivistične zgodovine Antea Jereba in njegove in tudi naše povojne socialne zgodovine in časa, ki se je kljub vsej svoji pozitivni naravnosti in volji do moči pokazal prav v vsej svoji (grozljivi politični) resnici, kjer je lahko človek dopolnjen le kot aktivistični subjekt, kot človek »iz krvi in mesa« pa je lahko le zlomljena in razbita, tragična in paradokсна figura.

Naj še enkrat ponovimo, da nosi v sebi Šprajčev *Ante* mnoge zelo tehtne in usodne momente, ki bi nemara ob ustrežnejši dramaturški in tudi režijski artikulaciji zaživel veliko bolj plastično in tragično in bi nemara zmogli izreči tisto resnico o zgodovini povojnega subjektivizma na Slovenskem, ki ne popusti pred vsakršnimi ideološkimi, moralnimi in še kakšnimi predsodki in zavorami, ki jih je prepolna siceršnja slovenska (filmska) kulturna produkcija.

Rečemo lahko, da je Šprajčev *Ante* dovolj pogumen projekt, da pa bi moral avtor zbrati okoli sebe veliko bolj sposobne sodelavce, ki bi zmogli stvari doreči v najbolj silovitih momentih in tvegavih, izizvalnih in opominjujočih resnicah, ki jih zdaj medlo, neprepričljivo govori ta televizijski film.

Naravnost neverjetno se zdi zgolj formalno rojevanje projekta, če pomislimo na vlogo televizijskih uredništev, saj bi se vendarle moralo pokazati, da ne gre zgolj za preproste besede, ampak za besedilo veliko bolj zavezujočega zvena in govora, ki mu je treba posvetiti veliko več pozornosti in prizadevnosti.

Vseskoz pa nas navdaja misel, da morda niti ni šlo za take vrste razumevanje, ki bi hotelo le preveč provokativno kazati (preveč) silovite razsežnosti povojnega socialnega in političnega življenja, in da je v resnici hotelo prikazati veliko bolj nezahtevno in preprosto odvijanje tega našega povojnega in dandanašnjega sveta in relacij, življenja in vsakršnih bizarnih kratkih stikov in nesporazumov, vpliva in samovolje . . .

Peter Milovanovič Jarh

dve zdravniški TV igri ali o prednostih socialistične dramaturgije

Delovni dan sestre Marje

(TV igra po noveli Antona Ingoliča)

režija: Marija Šeme Baričević
dramaturg: Nina Souvan
urednik: Sašo Vuga
igrajo: Marjeta Gregorčič, Majda Grbac, Janez Vajevc, Angelca Hlebce, Stanislava Bonisegna, Igor Samobor, Marko Okorn
proizvodnja: TV Ljubljana, 1982

Jerca

(TV drama)

scenarij: Željko Kozinc
režija: Igor Prah
snemalec: Zaro Tušar
scenografija: Mirta Krulc
kostumografija: Marija Kobi
dramaturg: Nina Souvan
urednik: Jernej Novak
igrajo: Draga Potočnjak, Majda Potokar, Dare Valič, Franci Cegar, Alenka Vipotnik
proizvodnja: TV Ljubljana, 1982

Rekli bi, da gre za naključje, če ne bi poznali vseh razsežnosti planiranja v slovenski televizijski hiši – v natančnem razmaku dveh mesecev (oktobra in decembra lani) smo imeli priložnost opaziti dve TV dramski noviteti in to obe iz tako imenovanega zdravniškega sveta. Oktobra *Delavni dan sestre Marje* režiserke Marije Šeme Baričević po literarni predlogi Antona Ingoliča, decembra pa *Jerca* režiserja Igorja Praha. Naključje bi bilo toliko večje, ker ti dve igri prekrivata obe možni optiki – tako optiko zdravniškega osebja (Marja) kot optiko bolnika, v našem primeru paraplegika (Jerca). Že ta podatek nam daje slutiti, da smo morebiti spet v območju prislovične socialistične temeljitosti: če vemo, da imamo v nekem segmentu razmerij uporabnika in izvajalca, moramo prikazati vso kompleksnost takega segmenta edino s tem, da analiziramo/uprizorimo položaj vsakega v družbi.

Obstaja pa očitno še neko drugo gonilo obeh TV iger, gonilo, ki sodi v red tekmovalnosti in dokazovanja. In tu gre seveda za tekmovalnost s tako preveč nam znanimi DR storijami, tem značilnim produktom razkrojene zahodne civilizacije, točneje Zahoda, ki pa se ne ustraši sejati svojega semena zla tudi tam, kjer smo se odpovedali njegovemu vsesplošnemu nazaodovanju. Prav DR romanji so izjemen primerek take ideološke literature, katere edini namen je zavajanje bralstva z lakiranjem krutih dejanskih razmerij. Dokaz, kako daleč seže tak vpliv in kako močan je, smo lahko pred kratkim videli v TV nadaljevanju češke televizije *Bolnišnica na koncu mesta*, ki se je od podobnih zahodnih izdelkov razlikovala edino po kraju nastanka. Tu je treba opomniti na svetel zgled sovjetskega porevolucijskega socrealizma, ki s tem, da je ustvaril primer, nasproten zahodni dekadenci, ni tekmoval z njo, temveč je tudi uspešno dokazal prednost svojega umetniškega principa.

Tu (če kajpada upoštevamo višjo kvaliteto razmerij 65 let po revoluciji) je treba iskati vzore naših dveh iger. Če bi se na Zahodu Marja, bolniška sestra vozila od bolnika do bolnika z avtomobilom ali vsaj z motorjem, se je v naši varianti vozila s kolesom – in to ne le vozila tako za pokušino, da bi recimo naredila lep vtis, češ, glejte koliko pretrpim za svoje bolnike. Ne! Vozila se je dobesedno do onemoglosti, skozi celo igro, v rednih, utrujajoče ponavljajočih se presledkih.

Če bi imeli priložnost videti zahodno varianto obiskov bolniške sestre na dan pred praznikom, bi bila gotovo ves čas v ospredju junakova blodnja o tem, kako bo preživel težko pričakovane praznike. Tako nehumano razmišljanje med delom seveda ne sme preseščati, če gre za zahodnega eksploatiranega delavca, ki mu je delo moka in najde edine trenutke sreče v brezdelju. Marji je bila misel na to, da naslednjega dne ne bo mogla delati, misel na to, da bodo naslednjega dne bolniki brez njene pozorne oskrbe. Glede tega lahko Marjo štejejo za borko proti okostenelim inštitucijam praznikov in nedelj, neprevladanih ostankom preteklosti, ki znotraj socialistične družbe ohranjajo preživelo miselnost, da pride človek k sebi šele v prazničnem brezdelju.

Zahodna varianta pa bi tudi na čisto medijskem nivoju poskušala zamistificirati razmerja. Marjine sanje bi vsekakor poskušala prikazati z drugačno tehniko, saj bi si s tem prizadevala vzpostaviti iluzijo, da gre enkrat za resničnost, drugi pa za sanjsko iluzijo. V našem primeru pa se je izkazala vsa naprednost socialistične medij-



Jerca, režija Igor Prah, 1982

ske misli, ki se zaveda, da je medij ves čas v enaki meri iluzija in da je prav zato toliko bolj resničen. Zaveda se, da so skoz medij sanje vedno že prav tako realizirane, kot je realizirana tudi vožnja s kolesom, zato ti dve človekovi dejavnosti zahtevata v principu enak umetniški postopek.

Predvsem pa Marja empirično zanikuje tisti znan produkt zahodne razpadajoče misli, ki trdi, da se zdravnik ne sme čustveno povezati s svojim bolnikom. Ta misel je seveda spet globoko vmeščena v zahodni odtujeni sistem, ki abstraktno ločuje misel (delo) od čustev (življenja). To pa pomeni še več: če bi na Zahodu nekdo gojil tak način dela kot Marja, bi nujno zblaznel, saj bi poskušal združiti nekaj, česar v njihovih razmerah ni mogoče združiti. Prednost socializma pa je prav ta, da pozna celostnega človeka – zanj pa je nujna predpostavka prav ta, da združuje ljubezen in delo v enem.

In kaj počne bolnik v takem naprednem družbenem razmerju? Zahod bi v zgodbi o paraplegiku v vsakem primeru igral na poudarjeno čustveno noto, ki bi izhajala iz uvidevanja nemoči, obročnosti takega člana družbe. Tudi *Jerca* nikakor ne prikriva, da tudi pri nas nikakor še niso urejena vsa določila in zakoni, ki naj urejajo razmerja v zvezi z bolniki, kakršni so paraplegiki. Tisto pa, kar dviguje naš izdelek nad nivo podobnih zahodnih, je to, da nakaže jasne perspektive boja – to, da bolnika ne postavlja v položaj, ko naj bi nemočno čakal na rešitev, morebiti celo z neba, temveč sam prevzame položaj v svoje roke. Tako se Jerca ves čas drži naprednega načela: bodimo realni, zahtevajmo namogoče. Jasno se namreč zaveda, kje je tisto mesto v napredni družbi, kjer se potrjuje pripadnost, kjer se vključuje v življenje. To je seveda sodišče in njegove katastrofske in rojstne bukve. Če je že niso prijavi drugi – in iluzija bi bila opirati se na druge, iluzija in izkazovanje nemoči – se mora prijaviti sama. Šele ko se prijaviš/ovadiš sam, postaneš polnopraven član te družbe – to temeljno socialistično izkušnjo je do konca potrdila nepozabna sovjetska izkušnja iz tridesetih let.

Neka druga značilnost pa izpričuje neverjeten pogum te naše Jerce. Tam, kjer bi Zahod poskušal prikriti njeno manjkavost, se pravi njeno nesposobnost za prosto premikanje, tam se naš človek zaveda, da je treba pogledati resnici ostro v oči, pa naj bo še tako neprijetna. Tam, kjer bi Zahod poskušal zgledati nasprotja tako, da bi parapleginji namenil partnerja, katerega sposobnost hoje ne bi očitno bila v oči, če ji seveda sploh ne bi izbral njej enakega, paraplegika, – tam socialistična TV igra zaostri to nasprotje do konca s tem, ko Jerca približa tistega, katerega sposobnost hoje je specifična in razlikovalna lastnost: potarja. Z njim je na videz še potencirana njena manjkavost – a šele s takim potenciranjem se izostri vsa dejanska realnost življenja, ki ga živi Jerca. S tem ji je dana možnost, da skozi potencirano različnost razpozna možnost za svoje življenje.

In kot se trudi Jerca, da bi bila resnična, se pravi dejansko obstajajoča, tako poskuša tudi sama TV igra dokazati, da sama ni nič več in nič manj kot resničnost. Če je igra *Delavni dan sestre Marje* demistificirala iluzijo razlike med vožnjo s kolesom in sanjami, potem je šla *Jerca* toliko naprej, da je demistificirala razliko med realnostjo in umetnostjo, med življenjem in TV igro. Kot se Jerca ovadi na sodišču, da bi bila priznana kot polnopravni član te naše družbe, tako se TV igra *Jerca* vpiše v obstoječi spisek slovenskih TV iger, da bi se s tem dokazala kot realno obstoječa.

Andrej Drapal



Naško Križnar

Slovenski etnološki film

Ljubljana,
Slovenski gledališki in filmski muzej 1982. (LV) + 152 str.

Pravzaprav naslov tega Križnarjevega dela nekoliko zavaja, zakaj knjiga v resnici ne prinaša zgolj filmografije etnoloških filmov, marveč zajema tudi številne druge filmske dokumente, ki so zanimivi z etnološkega vidika, čeprav niso nastali znotraj te stroke in ne upoštevajo njene metodologije. V knjigo je uvrščenih 795 naslovov – od obeh Grossmannovih filmov iz leta 1905 (*Odhod od maše v Ljutomeru in Sejem v Ljutomeru*) do televizijske reportaže *Življenje na domačiji* iz leta 1980 – kar dovolj zgovorno priča o širini izbora. Prav ta razširitev filmografije kaže na nov pristop pri selekciji materiala, ki se poskuša čim bolj izogniti togim znanstvenim kriterijem, ne da bi kakorkoli zanemaril resnični znanstveni interes stroke, v imenu katere nastopa; avtor se očitno dobro zaveda, da filmski medij že po svoji naravi ne dopušča strogega razmejevanja na znanstvene in neznanstvene dosežke. Kljub temu je treba reči, da gre za izredno strokovno in sistematično delo, o čemer priča že to, da je filmografiji poleg uvoda (z viri in literaturo), navodil za uporabo, legende kratic in etnološke sistematike dodanih kar šest različnih kazal (kazalo naslovov, tematsko, krajevno in imensko kazalo, kazalo producentov in kazalo fotografij), s čimer ji je zagotovljena najvišja stopnja praktične uporabnosti.

Križnarjeva filmografija pa ni pridobitev le za etnologijo, kajti upoštevati je treba, da dejansko prinaša prvi obsežen, sistematičan in metodološko utemeljen prikaz nekega področja (družboslovnega) znanstvenega oziroma za znanstveno raziskovanje zanimivega filma na Slovenskem – torej gre za nekakšen vzorčen primer, ki kaže, kako je mogoče na področju družbenih ved uveljaviti filmski medij. Z druge strani ne gre spregledati, da filmografija vključuje filme, ki so zvečine zanimivi tudi za druge družboslovne stroke, kar je spričo »predmeta« etnološke znanosti (način življenja etničnih in socialnih skupin) tudi razumljivo. Ker način življenja ni predmet znanosti v klasičnem pomenu besede, marveč gre prej za poseben vidik znanstvenega interesa, značilnega za etnologijo, ni prav nič presenetljivo, da je snov, ki to stroko zanima, izredno obsežna in raznovrstna. Kljub temu, da je etnologija očitno prva spoznala možnosti uporabe filmskega medija v procesu znanstvenega raziskovanja in razvila tudi posebno (znanstveno) filmsko zvrst, tako da se lahko danes ponaša že z dokaj bogato filmsko tradicijo, je mejo, do kje je neki film zanimiv prav posebej za etnologijo, izredno težko določiti. Ker je enako težko opredeliti, kateri filmski materiali lahko pridejo v poštev pri etnoloških raziskavah, ne more biti taka filmografija nikoli dokončna (tudi če zanemarimo produkcijo novih del in se omejimo zgolj na neko določeno obdobje). Križnarjeva knjiga omenjene »težave« v celoti upošteva in ostaja odprta za more-

Tu si seveda ne moremo privoščiti podrobnejšega navajanja avtorjevih tez in ugotovitev, zato zgolj še nekaj besed o filmski manifestaciji, ki sta jo ob izidu Križnarjeve knjige pripravila Slovenski gledališki in filmski muzej in Cankarjev dom. Ta dvodnevni pregled etnoloških filmov in nekaterih drugih filmskih dokumentov, izbranih z vidika etnološke stroke (10. in 11. bitne spremembe pa dopolnitve, kar je gotovo njena posebna kvaliteta. Tako avtor v predgovoru med drugim podaja in obenem tudi že problematizira merila selekcije: »Merila, ki jih uveljavlja naša filmografija, niso večna in nezmotljiva. Do neke mere so zelo osebna. Odražajo pač današnje razumevanje vloge in pomena etnološkega filma, ki ga bo bodoči razvoj etnologije lahko dopolnil. Uvrstitve marsikaterega filma ali fragmenta ni lahko razumsko razložiti. To se ujema z značajem filmskega medija, ki je vedno tudi subjektivni zapis stvarnosti, le redko zgolj objektivni dokument.« (Str. V.) S tem kajpak ne odpira zgolj vprašanja etnološkega filma, marveč vprašanje znanstvenega oziroma strokovnega filma nasploh. Prav s tega vidika se zdi potrebno citat nekoliko dopolniti, zakaj – strogo vzeto – ne more biti filmski zapis nikoli »objektiven dokument«, ker je pač zmeraj rezultat subjektivne manipulacije s profilničnim materialom, s kameram in naposled (pri montaži) s posnetkom. »Čisti« znanstveni (strokovni) film se od drugih filmskih zvrsti nemara loči po tem, da ne more obstajati povsem samostojno (kot, denimo, igrano filmsko delo), marveč je zmeraj vezan na predmet znanstvene obravnave in na poseben znanstveni vidik te obravnave – toda zmeraj je tudi subjektivni zapis, daje osebnost podobno tistega, kar vidi snemalec ali režiser. Moč, sugestivnost filmske slike je vsekakor element, s katerim mora računati celo »čisti« znanstveni film. V vsakdanjem življenju, v realnih situacijah smo zmeraj relativno svobodni pri izbiri tistega, kar želimo gledati ali poslušati, veliki plan v filmu pa npr. povsem odpravi tisto distanco, ki se zmeraj pojavlja v realnosti (kot je povsem pravilno ugotovil Peter Brook). Poleg tega je dojemanje realne situacije odvisno od vsakokratnega konteksta, ki je lahko naključno, poljuben – tok filmske »pripovedi« (zlasti znanstvene) pa nas programirano usmerja k tistemu, ker nam hoče povedati režiser. Zato je filmski zapis že sam na sebi tudi kulturno dejstvo, ne pa le dokument, ne le posredovalec nekega dogajanja – in tudi dokumentarni, znanstveni, strokovni filmi po tej strani niso in ne morejo biti izjeme. Prav kot dokument je namreč nezadosten, »neresničen« in »neavtentičen«, saj nam ne more v celoti prenesti tega, kar se je zgodilo, marveč podaja predvsem zunanjo podobo dogajanja; noben film nam ne vrača neke minule, pretekle realnosti, marveč je sam, kot dokument, realnost. Skratka, filmski dokument je lahko dober in uporaben samo tedaj, če je tudi filmsko korektno izdelan, suhoparna znanstvena dokumentarnost pa ne more biti drugega kot izgovor za (filmsko) neznanje. Problem dokumentarnega filma je potemtakem vedno tudi problem filmskega medija – in velika zasluga Križnarjevega predgovora je, da so te stvari končno enkrat jasno postavljene.

novembra 1982 v Cankarjevem domu), je namreč potrdil v knjigi nakazane dileme. Filmi Metoda Badjura, nekateri prispevki Božidarja Jakca, pa tudi taki dokumenti, kot sta filmski obzornik iz leta 1946 ali Stiglicev film *Mladina gradi*, med novejšimi pa, denimo, Pogačnikov *Na stranskem tiru* – so dokazali, da so lahko »naključno« posneti izseki iz življenja posameznih skupin populacije prav tako zanimivi za etnološko vedo kot načrtno posneti etnološki dogodki. Nekaj podobnega, čeprav v nasprotni smeri, je pokazal pogovor ob predstavitvi knjige, ki so se ga udeležili tako etnologi kot neetnologi: prav izredno zanimanje neetnologov za entološki film je potrdilo, da ta nikakor ni zanimiv samo za predstavnike matične stroke, ampak je predmet širšega javnega interesa. Izjemen odmev obeh prireditev, ki sta kar se da učinkovito pospremlili izid Križnarjeve knjige, pa zbuja upanje, da se bo naše družboslovje počasi le zavedelo možnosti, ki jih nudijo vizualni mediji.

Bojan Kavčič

Ivan Nemanič Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije

1. del: Dokumentarni filmi.
2. del: Igrani in animirani filmi.

Ljubljana,
Arhiv SR Slovenije 1982. 2 zv. (LX+762) str. (Publikacije
Arhiva SR Slovenije. Inventarji. Serija. Zbirke. Zvezek. 1)

Že obseg popisa filmskega gradiva, ki ga hrani Arhiv SRS (skupaj z uvodnim delom štejeta oba zvezka čez 800 strani), priča, da to pomembno delo ne vključuje zgolj temeljnih filmografskih podatkov, ampak ponuja uporabniku še celo vrsto dodatnih informacij, napotkov in pojasnil, s pomočjo katerih se bo brez težav znašel pri iskanju zanj zanimivega pa uporabnega filmskega materiala. Zlasti dragocen je glede tega obsežen uvod, v katerem avtor najprej opredeli status filma kot arhivskega gradiva in opozori na zakonske predpise, ki določajo način in pogoje varovanja filmskega gradiva, potem pa oriše filmsko zbirko Arhiva SRS. V nadaljevanju poda »Kratek oris filmske dejavnosti na Slovenskem«, ki je pravzaprav kratka, a izčrpana zgodovina slovenskega filma, s čimer bistveno razširi fond informacij o arhiviranem gradivu, saj navaja tudi tiste filme, ki se niso ohranili. Tudi sicer je ta del uvoda izjemno pomemben, ker omogoča natančno historično umestitev posameznih avtorjev in njihovih del (tako po času nastanka kot po pomenu za nadaljnji razvoj filmske dejavnosti na Slovenskem), brez česar bi bila uporaba inventarja, ki je sestavljen kronološko, bistveno otežena. Po krajšem pojasnilu o filmu kot zgodovinskem viru sledi natančen opis inventarja, ki obsega dokumentarne, igrane in animirane filme. Kot smo že rekli, so filmi razvrščeni kronološko, posebna odlika inventarja pa je, da poleg podatkov o datumu nastanka, producentu, sodelavcih in tehničnih podatkov – če se omejimo samo na poglobitve, zakaj natančen seznam ponujenih informacij bi bil preobsežen – navaja tudi kratke (v mnogih

primerih pravzaprav kar izčrpane) vsebine filmskih del oziroma opise tistega, kar filmi obravnavajo. Tako je filmsko gradivo optimalno predstavljeno, tem bolj, ker so navedene vsebine oziroma opisi tematike izogibanjo kakršnemu koli »vrednotenju« filmskih del, marveč poskušajo biti čim bolj stvarni, konkretni, tako rekoč faktografsko neprizadeti. Seveda tudi tak koncept ni docela brez napak, saj so nekateri pomembni filmi (zlasti tisti iz t. i. umetniške produkcije), katerih »vsebina« oziroma tematika je čestokrat manj pregledna pa opredeljena, prav s tega vidika predstavljeni razmeroma pomanjkljivo. Prav tako nekoliko likanji moti, da pri animiranih filmih ni razvidno, za kakšno vrsto animacije gre v posameznem primeru, kar vsaj manj poučenemu uporabniku gotovo otežuje orientacijo po inventarju. Navedene pomanjkljivosti, ki pa v ničemer bistveno ne zmanjšujejo pomena Nemaničevega prispevka, kajpada niso take narave, da jih ne bi bilo mogoče v naslednji izdaji zlahka odpraviti.

Mnogo bolj neprijetna je neka druga »pomanjkljivost«, ki pa neposredno nima nič opraviti s knjigo, o kateri govorimo (in, žal, je tudi ni tako zlahka odpraviti), ampak zadeva naš kulturni prostor v celoti, še posebej pa področje družboslovnih znanstvenih raziskav. Ivan Nemanič opozarja nanjo v tistem delu uvoda, kjer poskuša opredeliti film kot zgodovinski vir, pri čemer ugotavlja, da se je v svetu film tudi po tej strani že dodobra uveljavil in da raziskovalci pogosto segajo po njem, pri nas pa zgodovinarji pri svojem delu filma skorajda ne uporabljajo, saj mu kot zgodovinskemu viru zvečine ne zaupajo. Ta nezaupljivost do filma (in do avdiovizualnih medijev nasploh) zanesljivo ni nikakršen »privilegij« zgodovinarjev, marveč je nasploh značilna za naš kulturni prostor, ki mu vlada kult besede, zato jo je – če ostanemo na tleh znanosti – opaziti tudi pri drugih družboslovnih strokah (nekoliko manj je na področju naravoslovnih znanosti, toda tam nastopa film v bistveno drugačni vlogi).

Avtor docela pravilno ugotavlja, da je »sporočilo filmskega zapisa« v mnogočem »podrobnejše in obširnejše« od besednega zapisa, saj ne ponuja le tistega, kar je snemalec oziroma režiser želel posneti, ampak »vse dogajanje v vidnem polju filmske kamere«. Z druge strani lahko film dogodke tudi ponareja in s tem zavede raziskovalca, zakaj postopki manipulacije s slikovnim gradivom so številni in zvečine nadvse učinkoviti. Za ustrezno znanstveno uporabo filmskega materiala so potem takem nujno potrebne dodatne, spremne informacije, ki upošteva oba vidika: 1) pojasnjujejo tiste dogodke in podrobnosti, ki so se nenačrtovano, po naključju ali zaradi nerodnosti snemalca »vthotapili« v filmsko gradivo, ki torej pomenijo presežek temeljne informacije, za raziskovalca pa so lahko (pač glede na njegov raziskovalni interes) odločilni; 2) razkrivajo morebitne »falsifikate«, naknadno vključeno novejšo gradivo, posnetke iz drugih virov itn. – skratka, pojasnjujejo, kateri deli obravnavanega materiala zaradi »neavtentičnosti« ne pridejo v poštev za znanstveno raziskovanje. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je knjiga *Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije* tudi glede tega nadvse dragocena pridobitev, saj vključuje poleg temeljnih še celo vrsto dodatnih informacij o filmih, ki jih hranijo v tej ustanovi. Arhivirani filmski materiali so šele s tem delom postali zares dostopni za študijske in raziskovalne namene, funkcija filmskega oddelka Arhiva pa razvidnejša in določnejša.

Trije teksti o fotografiji

1. Gisèle Freund, *Fotografija in družba*

Zagreb 1981, Grafični zavod Hrvatske, prevedel Miljenko Mayer;

2. Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*

Beograd 1982, Delavnica SIC, prevedel Filip Filipović;

3. Roland Barthes, *Svetla komora*

Beograd, časopis Delo, št. 9, september 1981, št. 10, oktober 1981, št. 7, julij 1982, št. 8-9, avgust-september 1982, prevedel Mirko Radojčić.

Nedavno sta druga za drugo izšli v prevodu dve knjigi o fotografiji: Gisèle Freund, *Fotografija in družba*, in Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*. Poleg teh dveh pa je skoraj v istem času beograjski časopis Delo v štirih nadaljevanjih končal z objavljanjem teksta Rolanda Barthesa *Svetla komora*, za katere lahko v kratkem pričakujemo, da bodo objavljeni tudi v posebni knjigi.

Preden karkoli na kratko povemo o omenjenih tekstih, je treba izreči vse priznanje založnikom, ki so z omenjenimi naslovi dopolnili pri nas še vedno zelo skromno literaturo, posvečeno vprašanju fotografije. Niti ne pretiravamo, če zapišemo, da objavljanje tekstov Gisèle Freund, Susan Sontag in Rolanda Barthesa v relativno kratkem časovnem razmaku zaznamuje pomemben datum v naši založniški produkciji o fotografiji: saj gre za različne, obenem pa vedno tudi izrazito avtorske in osebne pristope do fotografije. Vse to pa nas lahko navdaja z upanjem, da bo tudi naša (torej jugoslovska) kritiška zavest o fotografiji, ko se bo seznanila s temi teksti, našla opore, s pomočjo katerih bo lahko dosegla kar najvišjo raven razumevanja in razpravljanja.

Po mnogih značilnostih so ti teksti komplementarni, kot da se med seboj idealno dopolnjujejo: Gisèle Freund je fotograf – profesionalac (bila je ena prvih reporterjev revije Life in eden od članov agencije Magnum), Susan Sontag zase trdi, da je »trmasto nespecializiran pisec«, ki o fotografiji piše vzporedno z vrsto različnih področij sodobne kulture (v razponu od filozofije, resne literature in filma, do množičnih medijev, *Campa*, in celo pornografije), medtem ko se je Roland Barthes, eden od protagonistov strukturalistične kritike, fotografije najprej lotil zaradi zanimanja za semioško problematiko slike in se šele na koncu s pomočjo fotografije prepustil povsem intimnim refleksijam.

Pristop Gisèle Freund je torej zgodovinski in sociološki, utemeljen na številnih podatkih in dejstvih, medtem ko se pristop Susan Sontag in Rolanda Barthesa razlikujeta od njenega v tem, da sta izrazito subjektivna in podana v obliki esejističnega teksta z mnogimi zelo izvirnimi opažanji in ugotovitvami.

1. *Gisèle Freund* ni le fotograf, ampak tudi sociolog kulture v tradiciji frankfurtske šole (bila je učenka Theodora W. Adorna in znanka Walterja Benjamina), in ta izobrazba ji pomaga, da dejstva iz zgodovine fotografije postavi v družbeni kontekst časa, v katerem se fotografija pojavlja in razvija. »Vsak trenutek zgodovine je zaznamovan z nastankom posebnega načina umetniškega izražanja, le-to pa ustreza političnim okoliščinam časa ter načinu mišljenja in okusu dobe. Okus ni nerazločljivo odsevanje človeške narave. Nasprotno, oblikuje se po natančno določenih življenjskih razmerah, značilnih za strukturo družbe v vsaki etapi njenega razvoja« – s temi stavki se začne knjiga Gisèle Freund. Dejansko je to načelni metodološki okvir njenega pristopa in v skladu s tem pristopom obravnava dogajanja iz daljnih in bližnjih obdobjih zgodovine fotografskega medija.

V ugotovitvah Gisèle Freund o naravi in družbenem položaju fotografije prevladujeta dve osnovni liniji, katerih argumente utemeljuje v svojem značilnem pristopu sociologa kulture, vzgojenega na izkušnjah frankfurtske šole. Po eni strani sprejema optimistično tezo Walterja Benjamina, da fotografija spreminja samo bistvo našega vida resničnosti: ne samo, da fotografija ruši »aurično« naravo tradicionalnega umetniškega dela, ampak igra zelo veliko vlogo v oblikovanju človekovega praktičnega razumevanja in je v veliko pomoč pri širjenju virov najrazličnejših informacij in s tem razširjanju mej spoznavanja sveta. S fotografijo se začne pravzaprav spreminjanje moderne kulture od stadija kulture pisave k stopnji kulture slike, kar je toliko bolj verjetno, če vemo, da je bila fotografija temelj razvoja sredstev množičnih komunikacij, kot sta film in televizija.

S tem, da Gisèle Freund potrjuje te danes že splošno sprejete poglede, pa po drugi strani sploh ni naivni apologet množične kulture: zelo dobro ve – in tu se očitno strinja z Adornom – koliko je množična kultura v celoti in s tem tudi fotografija kot ena njenih komponent lahko izpostavljena najrazličnejšim oblikam zlorabe, od komercialne do ideološke, od tistih, ki se tičejo razumevanja posameznika, do tistih, ki se nanašajo na razumevanje celotnega kolektiva.

S tem je spodkoppan predsodek o domnevni objektivnosti in resničnosti fotografske slike: fotografija je seveda zvesta predmetu, ki ga prikazuje, toda način in predvsem pomen tega prikazovanja pa sta odvisna tako od namena tistega, ki fotografira, kot zelo pogosto od namenov tistih, ki naročajo ali uporabljajo že narejen posnetek.

»Objektiv, to tako nepristransko oko – ugotavlja Gisèle Freund – dovoljuje vsa mogoča deformiranja realnosti, ker naravo slike pravzaprav vedno določa način, kako jo vidi snemalec, a prav tako tudi zahteva naročnika.«

Susan Sontag
Eseji
o fotografiji



2.

Susan Sontag

Ko ugotavlja, da »biti vzgojen ob fotografiji ni isto kot če si vzgojen s slikami, izdelanimi v ročnih tehnikah«, očitno meni, da je fotografija odločilno vplivala na človekovo spoznavanje sodobnega sveta. Ko izhaja iz tega stališča, se vprašanja tega medija ne loteva s sociološke, temveč s psihološke strani. Pri tem ponuja o naravi fotografске slike in o načinu vedenja fotografov vrsto – lahko rečemo – zelo provokativnih opažanj. Torej ni več idealizma v tem, kako Susan Sontag vidi lastnosti fotografije: »Fotografirati pomeni prisvojiti si fotografirano stvar«, »Vsaka uporaba fotografije je neka določena agresija«, »Fotografiranje je vzpostavilo kroničen voyeurski odnos do sveta«, »Fotografirati ljudi pomeni nadlegovati jih, ker jih vidimo take, kot oni sebe nikoli ne vidijo, spoznavamo o njih nekaj, česar oni ne morejo nikoli spoznati; to ljudi spreminja v predmete, ki si jih lahko simbolično lastimo«, »Posneti fotografijo pomeni sodelovati v smrtosti, ranljivosti, spremenljivosti neke druge osebe (ali stvari)« – to so samo nekatere od številnih trditvev, s katerimi poskuša Susan Sontag demistificirati vsako patetiko »lepote in resnice«, s katero se narava fotografije pogosto brani in opravičuje. Če je Gisèle Freund kritična do posameznih primerov zlorabe medija fotografije, je Susan Sontag hiperkritična do medija kot takega; je pravi »apokaliptičar«, kot bi Umberto Eco imenoval intelektualce, ki so nagnjeni k temu, da oporekajo samemu bistvu množičnih medijev v sodobni družbi.

Takšna stališča Susan Sontag ne preprečujejo, da bi opazila nekatere pomembne procese, ki se dogajajo v fotografijah vodilnih fotografov sodobnega časa. Prav s tem intelektualnim pesimizmom ji uspe videti in uveljaviti sporočilo (na čelu z Diano Arbus kot avtorico, ki ji Susan Sontag v svoji knjigi posveča največ pozornosti). Bistveno spremembo v mentaliteti sodobne fotografije Susan Sontag vidi prav v opuščanju »pozitivitete« pomena fotografске slike, ki jo uteleša znana razstava »Družina človeka«, ki jo je leta 1955 organiziral Edward Steichen, v imenu »negativitete« pomena fotografске slike, ki jo uteleša posmrtna retrospektiva Diane Arbus iz leta 1971; »Njene fotografije – pravi Susan Sontag – ponujajo priložnost, da se pokaže, kako se je človek sposoben brez sočustvovanja soočiti s strahotami življenja.«

Fotografije so torej za Susan Sontag »melanholični predmeti«, katerih prava lastnost ni realnost, ampak nadrealnost podobe. Fotografija je sposobna, da preteklost vrne v gledalčevo neposredno sedanjost. Lahko nas pripravi do tega, da v skoraj popolnoma nebitnem prav zaradi pretoka časa vidimo vsebine, katerim želimo posvetiti izjemno pozornost.

»Fotografije so – zaključuje Susan Sontag – umetne stvaritve . . . So oblike domišljije in drobci informacij.«

Osnovna privlačnost knjige Susan Sontag je prav v tem, da je avtorica znala usmeriti svoja razmišljanja o fotografiji prej k izviru domišljije kot pa podrediti se potrebam po informaciji.

3.

Roland Barthes sam priznava, da se je njegovo zanimanje za fotografijo začelo v »smeri kulture«: »Hotel sem – pravi – za vsako ceno spoznati, kaj je fotografija 'po sebi', po kateri bistveni potezi fotografija izstopa is skupnosti podob.«

Razpravo o fotografiji v smislu tega vprašanja je Roland Barthes predstavil v tekstu »Retorika slike« (ki je pri nas preveden v zborniku *Plastični znak*, Reka 1981). Ena osnovnih tez, ki jo je tedaj predstavil, je bila: »Fotografija se zaradi svoje popolnoma analoške narave kaže kot sporočilo brez koda: odsotnost koda utrjuje mit o fotografski naravnosti.«

In naprej: »Prizor je ujet mehanično, a ne človeško; tu je mehanična zaloga objektivitete.« Te besede je Barthes napisal v času, ko so ga okupirali semiološki problemi (kot pravi J. I. Calvet, v času svoje »tretje teoretične faze«, v kateri so leta 1964 nastali *Elementi semiologije*).

V tem obdobju je namreč prišlo v Barthesovem mišljenju do opaznega odklona, lahko bi rekli celo do zelo ostrega preloma: »zadnji Barthes« (ki ga po Cvetanu Todorovu predstavljajo knjige: *Roland Barthes*, 1975, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, in *La Chambre claire*, 1979) ni več tisti objektivni in skoraj »znanstveni« Barthes iz prejšnjih teoretičnih obdobj, to

ANDRÉ KERTESZ, ERNEST, Pariz 1931.

»Ali je mogoče,
da je Ernest danes še vedno živ.
Kje? Kako? Kakšen roman!«

Iz knjige *Rolanda Barthesa*,
Svetla komora, 1979



je zdaj izrazito subjektivni Barthes, ki ne želi pisati ničesar drugega razen o svojih osebnih izkušnjah in osebnih vzgibih. *Svetla komora* je prav tako knjiga: to torej ni knjiga »o fotografiji nasploh«, to je knjiga o samem Barthesu (o Barthesu intimno in subjektivno), ali če hočemo biti bližje bistvu Barthesove misli – to je knjiga, napisana ob nekaterih zanj posebno zanimivih posnetkih.

Posnetkov in ne fotografij, ker je izbira posamičnih posnetkov izbira po nagnjenju, medtem ko je fotografija disciplina, ki nas zavezuje zgodovinskemu, sociološkemu in tehničnemu diskurzu. Barthes ugotavlja tri instance v svoji razpravi o fotografiji:

ena je instanca operatorja (tistega, ki snema), druga instanca je instanca spectatorja (tistega, ki posnetek gleda), med njima pa je »tisto, kar je posneto« – spectrum.

Obnašajoč se izključno kot tisti, ki gleda (torej kot spectator), Barthes v enem posnetku razlikuje dva kroga opažanja: prvi krog splošnega in ne preveč intenzivnega zanimanja za vsebino posnetka imenuje stadium, drugi krog zelo intenzivnega in subjektivnega zanimanja imenuje punctum (»vhod«, po katerem določen posnetek privlači posebno pozornost spectatorja).

Barthes se brez zadržkov predaja tej drugi vrsti očaranosti s posnetkom, ki ne more biti drugega kot plod subjektivne naklonjenosti (kriteriju »imam rad – nimam rad«). Posnetek, ki ga Barthes postavlja v središče svoje razprave, dosledno temu kriteriju ni delo kakega znanega fotografa, ampak je povsem anonimen in zaseben »Posnetek iz Zimskega vrta«, ki prikazuje njegovo mamo in njenega brata kot otroka v starosti petih oziroma osmih let. Na podlagi izziva, ki mu ga postavlja gledanje tega njemu tako ljubelega posnetka, se Barthes predaja meditaciji o pojmi časa, smrtosti in smrti (o smrti matere, o svoji lastni smrti itn. . .), dokazujoč, da so asociativni in refleksi nizi, ki jih spodbuja gledanje fotografije, lahko enakovredni tistim, ki jih pozna tematika velike literature.

Stopnja mišljenja, do katere je Barthes prišel, mu omogoča da spremeni svoja nekdanja pojmovanja iz teksta »Retorika slike«: »Vprašati, ali je fotografija analogna ali kodirana, ni prava smer analize, kajti pomembno je, da ima posnetek dokazno moč in da pokazano na fotografiji ne usmerja na predmet, ampak na čas.«

Sklep, do katerega pride Barthes o fotografiji, je zanj enkratno po svoji veri v njeno izven (ali iznad) realističnost: »Zame torej fotografija postaja čudežen medij, nova oblika halucinacije; zgrešena na nivoju percepcije, vendar resnična na nivoju časa.«

Ješa Denegri
prevedel S. Dragan

Opomba prevajalca
Predstavljeni tekst je del predavanja, ki ga je imel Ješa Denegri v Ljubljani skupaj s fotografsko predstavitevjo razstave *Provokacija medija '80*.

prejeli smo

Slovenski film gori postaviti*

Razmišljanje o kulturno političnem in umetniškem položaju v slovenskem filmu

Peter M. Jarh

Gotovo se zdi v tem trenutku nesmiselno razglašati in pojasnjevati krizo v slovenskem filmu, ko pa prav v tem letu slovenska filmska produkcija prinaša šest celovečernih filmov. Kvantiteti je tako očitno zadoščeno, prav tako slovenski (številni) udeležbi po raznih festivalih, posebej v Pulju, ker smo se Slovenci imeli priložnost postaviti kar s petimi filmi, medtem ko je bil lani le eden, pa še ta, po mnenju mnogih, le zaradi sile...

Videti je torej, ko da se v slovenskem filmu stvari urejujejo, da je »ničelna točka« slovenskega filma spred nekaj let presežena in premagana, da slovenski film ubira trdna in perspektivna pota.

Vendarle se je hkrati treba vprašati, ali res ta številčnost, ta nova perspektiva slovenskega filma v resnici pomeni tudi razreševanje tiste usodne situacije v slovenskem filmu, ko je bilo slovensko filmsko podjetje v finančnem razsulu, ko je (morala) celotna dramaturška ekipa podjetja nanaglomala oditi, ko je bila od kulturne politike »izrečena« (nikoli sicer resnično izrečena, zato pa tem bolj prisotna) kritika filma Živojina Pavloviča in Vitomila Zupana *Na svidenje v naslednji vojni*?

Nadalje se je treba vprašati, ali filmi, kot so *Deseti brat*, *Učna leta izumitelja Polža*, in še posebej »zasilni« filmski izdelek *Boj na Požiralniku* pomenijo to novo perspektivo slovenskega filma? Za film Marjana Cigliča in scenarista Draga Jančarja je treba vprašanje postaviti drugače: ali bo spet v tem »novem« obdobju slovenskega filma tako vsepričujoča uradna politična linija, brez možnosti miselnih digresij in ustvarjalnih »stranskih poti«, notranjega dialoga s temo ipd., kot dopoveduje Cigličev film? Postaviti je treba tudi vprašanje o organiziranosti »nove« slovenske filmske produkcije, o njeni repertoarni politiki, aktualni kritičnosti, o vzpostavljanju kritičnega zgodovinskega spomina ipd.

Verjeti je, da filmi letošnjega leta še ne morejo dati prave slike o »novih« poteh slovenskega filma, saj gre za filme neke vrste »prehodnega« obdobja, brez vpliva trdne in jasno začrtane programske politike, strokovno kompetentne dramaturške in umetniške misli in vodstva... Edina izjema je, tako je videti, film *Razseljena oseba* Cigliča in Jančarja, ki pa se je oblikoval še v času »prejšnjega dramaturškega in umetniškega vodstva«.

Videti je torej, da je kljub na zunaj urejeni podobi stanje v slovenskem filmu na moč zapleteno, da še ni nič tistega, kar bi kazalo na novo organizacijo, nova umetniška načela, nov pristop do slovenskega filma nasploh. Sedanje obdobje bi lahko torej mimo sintagme »prehodno« opredelili tudi z le formalnim reševanjem krize slovenskega filma, kot golo vzdrževanje produkcije (zasilnih) filmov, nikakor pa ni videti nekih novih poti in spreminjanj v temelju slovenske filmske produkcije. Rečemo lahko, da tako ostajajo vsi vzroki za nove in nove krize na filmskem področju, za nadaljevanje zaprte in uradne, neproduktivne filmske politike, da gre za uradno restavracijo blokade, do katere je prišlo po odpravi dramaturškega oddelka Zorn, Schmidt, Jančar. Nikakor tudi ni uradno jasno, kako in kdaj se bodo, in če se sploh bodo, začenjale dogajati bistvene spremembe v institucionalni, ustvarjalni, dramaturški in umetniški sferi slovenskega filma, zaenkrat je znano le to, da direktor Bojan Štih drži vse »resorje« sam.

Ne mislimo se na tem mestu spuščati v žurnalistično napovedovanje sprememb, tudi ne mislimo predpisovati nikakršnih »zdravilnih« receptov za reševanje te krize, ampak je naš namen zgolj razmisliti o tistih dejavnikih, ki tako stanje vzdržujejo, s tem pa vnaprej onemogočajo novo oblikovanje slovenske filmske proizvodnje, vdor novih umetniških in misljenjskih poti, bolj odprtih in avtorskih iskanj.

Očitno je torej, da o položanju v slovenski filmski produkciji in umetniški naravnosti in njenih perspektivah v tem trenutku razmišljamo skozi tisto kulturno politično situacijo, ki je v tem trenutku na Slovenskem. Gre za določeno odpiranje, dopuščanje radikalnejših teženj, pluralističnih pristopov in mišljenj, odgrinjanje tabujev in mitov preteklosti, ki so stali v samem jedru povojnega razvoja. Tako lahko na primer v območju literature, revialnega dogajanja in tako naprej, beležimo celo vrsto avtorjev – od Zupana, Hofmana, Rožanca, Vilfana, Snoja, Kovačiča, Jančarja, Jovanoviča, Rupla... z vrsto prebijajočih, misljenjsko in izkustveno pomenljivih tekstov, ki odgrinjajo marsikatero travmo zgodovinskega spomina, pa do pojava Nove revije, ki hoče na polju revialnega dogajanja odpirati misljenjski pluralizem. Gre torej za premike znotraj literature, revialne publicistike, teatra, kjer se diktat ideološkega recenziranja umika in dopušča novih poti.

Rečemo lahko, da se je podobno dogajalo tudi v okviru slovenske filmske produkcije v času delovanja dramaturškega tria Schmidt, Zorn, Jančar, saj film *Nasvidenje v naslednji vojni*, *Razseljena oseba* in tudi v določeni meri Godinov film *Splav Meduze* govorijo neposredno to drugačnost in odprtost mišljenja in rezoniranja sveta.

Vendarle v nobeni od umetnostnih zvrsti niso poskusa govora te razlike tako radikalno in brutalno zavrnili in zatrili!

Zatorej – ob ekonomski, tako zelo odzvanjajoči krizi slovenskega filmskega podjetja, tiho, skorajda neslišno odide tudi spodrezen dramaturški oddelek, kot s krivce ekonomske polomije, neprimerne filmskega programiranja ipd. Z njim tudi vsa perspektiva slovenskega filma!

To, kar nam je mogoče gledati danes, *Desetega brata*, pa *Učna leta izumitelja Pol-*

ža in adaptacijo *Boja na Požiralniku*, je mogoče imenovati le še program restavracije, strahoten padec kvalitete, privolitev v populizem ipd. Vendar verjeti je, da je to zgolj pritisk in posledica sedanjih neurejenih in še neopredeljenih nalog in razvoja tega »prehodnega« obdobja, kjer prihajajo na površje zgolj tisti izdalki, ki bodo kar najhitreje zapolnili nastalo vrzel iz preteklega leta. V ta zgolj »prehodni« napor je verjetno šteti tudi Slakov film *Eva*. Vprašanje, ki pa se ob tej ugotovitvi postavlja kar samo od sebe, je seveda, kakšna bo pot slovenskega filma za naprej, kako in ali se sploh bo slovenska filmska produkcija postavila na *nove organizacijske, repertoarne, dramaturške, umetniške in institucionalne* temelje, saj se je izkazalo, da je trenutno stanje le kvantitativno prekrivanje še hujše in še bolj radikalne krize, ki se obeta v prihodnje, če se stvari ne bodo, kot rečeno, v temelju spremenile. Spremeniti slovensko filmsko produkcijo v samem temelu pa pomeni najprej in predvsem spreminiti naš uradni kulturno-politični odnos do filma, razčistiti in ponovno opredeliti razmerje med politiko in filmsko umetnostjo, nadalje na novo zastaviti organsko povezavo slovenske kulture s področja filma in ostale slovenske kulture ipd. Globalno gre za resnično novo postavitev: **SLOVENSKI FILM GORI POSTAVITI;**

v tem trenutku ga namreč očitno ni, so le še ostanki in zgodovinski spomin na nekatere bleščeče trenutke njegove zgodovine. Paradokсно, kakor pač je že v navadi – ob šestih filmskih izdelkih, ki jih bo predstavil Teden domačega filma v Celju novembra letos!

Vendarle je treba reči tudi to, da naloga in zahteva po **NOVI** (vz)postavitvi slovenskega filma nikakor ne izhaja le od nas in se nam ne kaže le v tem trenutku razmišljanja o (prikriti) krizni situaciji v slovenskem filmu. Nikakor ne! Očitno so naredili že precej naporov, da bi stvari premaknili v samem bistvu, vendar, kot je mogoče sklepati, je bilo vse zaman, spremenilo se ni nič, pobude so le arhivirali, jih bogvekje zavrnili, in podobno. Na dan prihajajo kot delci raznih memoarov, zbranih kulturno-političnih spisov izpred daljnih časov ipd. Očitno je bila na delu izjemno nepopustljiva uradna linija, ki ni dopustila nobenih digresij! Kajti filmska industrija oziroma filmska umetnost kot kulturna industrija je neprimerno bolj zavezana vsakršnim ideološkim kalupom in shemam kot kate-rakoli druga umetnost, posebej še literatura. Odtod tudi izjemno prozorna meja med umetniškim in ideološkim v slovenskem (pa, kajpada, ne samo slovenskem) filmu. Zato so slovenski film kar naprej »programirali« vsakovrstni umetniški projekti, se pravi ideologije; najbolj megalomanski in – kako naj bi bilo drugače (5) – najbolj usoden je bil *Dražgoška bitka*, ki je pokazala pravo podobo v slovenskem filmu in njegovem »programiranju« s tem, da so politični forumi nenadoma postali kompetentni pri »umetniškem projektu« do te mere, da je na primer predsedstvo RK SZDL »kot najvišji družbeni organ celotnega projekta« imenovalo svet projekta *Dražgoška bitka*, kar seveda kaže, da se v sami (filmski) umetnosti in umetniškem procesu uveljavljajo vse drugi in drugačni odločujoči dejavniki, kot pa so dramaturški, umetniški, repertoarni ipd.

Povedati je nujno treba tudi to, da je prav v okviru filmske umetnosti vdor ideologije in določanja bil najboljšeje tudi zaradi izredno pereče in neustrezne samouprave. S tem mislimo kajpada na tiste vrste samoupravo, ki sama hoče in zmore odločati o svoji poti, ki si sama, brez nekega zunanjega (ideološkega) blagra hoče krojiti repertoarno, umetniško in izpovedno politiko, ki sama misli (reflektira) svoje delo in moč in ki izhaja iz moči svoje lastne misli o svojem delu! To, kakopak, nima nobene zveze s krizo tistega uradnega samoupravljanja, ki si piše vsakršne upravne akte, množi papir in usiha v birokraciji ipd. Da je to mogoče in v slovenskem filmu celo nujno(!), kaže do kraja neustrezna kadrovska sestava filmskih delavcev, njihova kulturna zavest, še posebej pa obupen manko vsakršne zmožnosti misliti o sebi, lastni umetniški integriteti, producirati (avto)reflektivno filmsko publicistiko in s tem mogoče ugotoviti tudi usodno dejznanstveno misel ipd. Prav tako je skupaj stvo, da na Slovenskem in ob slovenskem filmu sploh ni nobene prave in ustrezne, strokovno in mišljenjsko relevantne filmske kritike, ki bi bila nedvomno eden izmed »vogelnih« kamnov kompleksne filmske politike in odločanja. Je sicer nekaj stalnic, Ekran, radijske oddaje, sem pa tja kakšno časnikarsko paberkovanje o filmih ipd., vendar prave, zavezujoče, teoretsko in znanstveno zastavljene filmske kritike, teorije in publicistike tako rekoč ni; če pa po naključju je, se dogaja povsem zunaj produktivnih in odločujočih okvirov slovenskega filma in filmske repertoarne in umetniške politike! Tudi to je, nedvomno in nepreklicno, dejstvo, ki govori, da je treba radikalno obnoviti celosten slovenski filmski prostor, vključno s teoretsko, publicistično in kritično produkcijo, ki naj bi se bolj zavezovala kulturni in umetniški sedanjosti in ne neki blodnosti... Tudi to je očitno znamenje usodne krize slovenskega filma! Odveč je seveda govoriti o popolni odsotnosti vsakršnih miselnih diferenciacij, boja idej in argumentov ipd. v slovenskem filmskem prostoru, zato je več kot očitno, da je prav ta izpraznjeni prostor samouprave in samostojnosti slovenskega filma zapolnila in brezobzirno zavzela kulturna politika.

Seveda bi se dalo postaviti vprašanje, kako da pa je vendarle bilo v okviru slovenskega filmskega podjetja mogoče posneti v času »vzpona« dramaturškega (nekdanjega) triumvirata – Schmidt, Zorn, Jančar – nekaj izjemnih projektov, dejansko vzpostaviti nekaj resnično novih ustvarjalnih možnosti, začeti z neke vrste širjenjem filmske produkcije v docela nove oblike dela – *biogeneza, alternativni film, spodbujanje scenaristike, izdajanje scenarijev v knjižni obliki ipd., ipd.!?* Odgovoriti je mogoče v okviru določene permisivnosti uradne politike, ki pa ima očitno tudi pri filmu »zoženo« polje delovanja, saj lahko »odloča in odloči« o projektu šele, ko je končan, ko je njegova integriteta razvidna kot integriteta umetniškega dela in je šele na tej osnovi mogoče stvar ideološko obsoditi in anatimizirati! V zvezi s tem lahko opozorimo na apel političnih forumov, konkretno sveta za kulturo pri RK SZDL; njegov dokument »Vprašanja programske usmeritve slovenske filmske proizvodnje«³ implicite govori o idejno-estetskih ocenah, ki

naj bi jih predložili v razpravo pristojni sekciji MC CK ZKS, ugotavlja »razkorak« med proklamiranimi in zapisanimi izhodišči in smernicami o programske politiki in praksi... (glej tekst v opombah); pri tem gre seveda prav za zahtevo po ideološkem diskvalificiranju programske politike in dela dramaturškega in umetniškega triumvirata Schmidt, Zorn, Jančar. Dokument ne govori najprej o ekonomski krizi, ampak o razkoraku, o novih »ustreznih« kadrovskih rešitvah ipd. ...

Ni naš namen v pričujočem besedilu razmišljajoč razglajati politične in programske intervencije in odloke v filmskem področju slovenske kulture, ampak se usmeriti k obetu in možnosti za resnično novo pot slovenskega filma in filmske kulture, ki se MORA začeti, ko pa še vedno očitno traja »ničelna točka slovenskega filma«, ko ni storjeno pravzaprav še nič, kar bi kazalo na to »novo« pot in rast. V tem trenutku se nam zdi potrebno misliti to »novo« pot, ki naj bi si jo začela utirati slovenski film in slovenska filmska kultura, da bi živela novo rast in dobila novo in prevrednoteno mesto v slovenski kulturi. Treba je razmisliti to »novo« pot v okviru že prej omenjene nove kulturne politike, ki se je že uveljavila v literaturi, teatru in revijalnem tisku, si razširila ustvarjalno področje in ustvarila svobodo diferenciacije od (ideološke) monolitnosti.

Kajpada premišljanje, naznanjanje in priporočanje kakršnihkoli novih poti (v slovenskem filmskem kulturnem prostoru) ne more biti zgolj nekaj neosebnega, nekaj, kar bi vnaprej predpostavljalo zgolj nekakšno imaginarno »odpravo« ideoloških blokad in prepovedi in uvajanje te »nove« kulturne politike tudi v okviru filmske kulture, s tem pa tudi novih možnosti repertoarja, dramaturške, umetniške in tudi institucionalne preнове in revidiranja položaja filmske kulture v nacionalnem kulturnem prostoru Slovencev. Prepovedi same po sebi kajpada ne bodo nikoli odpravljene, treba se je zato boriti in delati. Vendar kdo? kako? in kje? To so strateška vprašanja, ki vitalno vprašujejo o poti te »prenove«!

V tem trenutku je mogoče reči zgolj to, da ni mogoče govoriti o kakršnikoli prenovi stanja na kulturnem področju (filma), ne da bi bila poleg tudi kulturna politika, ne da bi se prav ta odprla, dopustila nove poti in diferenciacijo na področju filmskega umetniškega ustvarjanja. To je osnova in bistveni pogoj kakršnekolikoli misli o »novi« in »prenovljeni« podobi in strukturi slovenskega filma. V nasprotnem primeru bo šlo znova zgolj za nove in nove »razkorake«, novo in novo potrebo po »ustreznih kadrovskih rešitvah«, kar seveda pomeni postavljanje in odstavljanje vedno novih dramaturških, umetniških in idejnih programskih in dramaturških vodstvenih kadrov. To pa hkrati pomeni tudi, da se bo vedno znova in znova aktualizirala krizna situacija, da bo večno prihajalo do ideološke ce(n)zure in blokade, s tem pa tudi do mišljenjskega in ustvarjalnega zaviranja, do produciranja vedno povprečnih, blelih in oportunističnih projektov.

Ko govorimo o potrebi »prenoviti« sedanje stanje, v bistvu pravzaprav odpreti »novo« poti, je očitno prvi tak korak na poti k odprtosti (ponovno) že v bistvu storjen. Nikakor nočemo biti naivni, vendar se zdi, da

ga je »storila« prav kulturna politika, ko je na direktorsko mesto VIBA FILMA »imenovala« slovenskega kulturnega delavca, tudi misleca in organizatorja Bojana Štiha. Prav taisti Štih je v preteklosti v nekaterih svojih spisih na moč koncizno in miselno široko zastavil pot preнове v slovenski filmski produkciji (glej opombo ob naslovu, Štihovo besedilo iz *Knjige, ki noče biti requiem*, njegova programatska načela in izhodišča!) in na filmskem področju kulture. Gre torej za »srečno« (!?) naključje, da se po kriznem obdobju slovenskega filma pojavi v njegovem vodstvu prav taka široka, kulturno razgledana in aktivistična osebnost? Ali pa ta nastavev izraža prav spoznanje kulturne politike, da mora na filmskem področju slovenske kulture priti do resnično radikalne spremembe, ki se lahko udejani le skozi taka in tako zastavljena programska načela, kot jih je pred časom publiciral, pravzaprav v »arhive« kulturno-političnih centrov odločanja pošiljal taisti Bojan Štih?

V tem obdobju ni mogoče reči še prav ničesar, saj je stanje kljub Štihovi nastavitvi še vedno zelo problematično, kot smo rekli že poprej. Prav tako pa bi bilo zelo naivno, če bi pričakovali, da se bodo spremembe udejanile brez težav, tako rekoč le s personalnimi spremembami. Očitno bo treba počakati, kako se bodo stvari urejale v prihodnje, če se bodo začele udejanjati taista in taka načela vodenja in institucionalizacije, umetniške artikulacije, pripravljavanja in reformiranja slovenskega filma, ki bodo zanesljivo šla po poti odprtega, zdravega in estetsko polnovrednega ustvarjanja.

Naj ne zveni preveč neosebno in fatalistično, ker formuliramo misel na tak način, vendar s tem mislimo prav na sprejem oziroma na zavrnitev ali pa samo pogojno izpolnitev zahtev po bolj odprtem delovanju in snovanju v filmski kulturi.

Oprli smo se na Štihova izvajanja iz leta 1977, na programska načela, ki so še danes, kljub nekajletni razliki, na moč aktualna in merijo prav v bistvo problematike in ponujajo tudi rešitve, nove poti za slovensko filmsko kulturo in tako tudi za nov položaj filma v integralni nacionalni kulturi; to pravzaprav izhaja iz resnično široko zastavljene in razumljene problematike slovenskega filma in filmske kulture. Tukaj je treba podrobno razmisliti tistih nekaj alinej, ki jih je Štih formuliral za »Post scriptum« k svojem spisu:

- »A. Umetniški direktor s polnimi pooblastili: personalnimi, finančnimi, pogodbeno pravnimi. Toda najprej s polnimi pooblastili umetniške svobode.
- B. Dramaturgija je *umetniško delo in ustvarjanje*.
- C. Dramaturški oddelek mora biti samostojen. Ocena njegovega dela je ocena dela, repertoarjev, plasmaja itd.
- Č. Dramaturški oddelek mora imeti svoja finančna sredstva. Ta se določajo v tisti višini, kolikor porabi VIBA za svojo administracijo skupno.
- D. Delovni postopek:
 - a) Evidenca vseh proznih, dramskih besedil preteklosti in sedanjosti, ki pridejo v poštev za scenaristično obdelavo.
 - b) Samostojna pobuda za oblikovanje sinopsisov, tem in scenarijev.

c) Tesno sodelovanje s TV dramaturgijo, toda tudi z dramaturgijami gledališč in uredništva založb in literarnih revij.

E. Dramaturški oddelek naj ima vsaj tri sodelavce, ob njih pa vsaj pet zunanjih, honorarnih ocenjevalcev in analitikov tekstov, tem in sinopsisov.

F. Dramaturški oddelek mora imeti strokovno voden arhiv, zapisnikarstvo in korespondenco. Vsi ustmeni dogovori morajo biti registrirani v pisni obliki.

G. Delo za kratki, dokumentarni, animirani, risani, lutkovni itd. film pa opravlja posebni človek.

H. Oddelek za public relation mora biti tesno povezan z dramaturgijo.

Ljubljana, 5. malega srpana 1977.

(Knjiga, ki noče biti requiem, str. 139)

Poleg vseh drugih na kratko izraženih misli o problematiki filmske kulture na Slovenskem je prav teh nekaj zapisov BISTVO in bistveni pogoj za sleherno »novo« pot slvenskega filma! Teh nekaj vrstic prav v samem temelju določa in opredeljuje usodo in pomen odprte in zrele strukturne upravljanja v slovenskem filmu! Kaj pravzaprav govorijo ta načela, zapisana kot posebej pomembna – post scriptum, ki tako, retroaktivno, izražajo bistvo vsega napisanega v programu Bojana Štiha?

Govorijo o UMETNIŠKI SVOBODI, DRAMATURGIJI, ki da je »umetniško delo in ustvarjanje«, in nazadnje o delovnem postopku v dramaturškem oddelku filmskega podjetja.

Verjetno ni treba posebej poudarjati, kaj suponira prva zahteva, da bi imel umetniški direktor »polna pooblastila umetniške svobode«! Umetniška svoboda je namreč prav tisto, kar je bistvo »nove« poti in nove kulturne politike v tem trenutku na Slovenskem. Kakorkoli se že ta sintagma variira od enega umetnostnega področja do drugega, vendarle pomeni umetnost, ki je ne obvladujejo vsakršni ideološki projekti, »proklamirana ihodišča«, »zapisane smernice o programski politiki«, »estetska in idejna izhodišča« ipd. ipd.; očitno je namreč, da so taki pojekti vse kaj drugega kot svoboda, posebej umetniška svoboda in ustvarjanje. Gre torej za umetniško ustvarjanje, ki ga *bistveno* ne zavezujejo nobene ideološke bariere in ki je v polni meri samo-upravno, (samó) samo-sebi-mera, samo-sebi-odgovorno – tako »politično« kot umetniško, repertoarno, žanrsko, institucionalno produkcijsko!!!

Niso to tja v en dan zapisane fnatazme, priklicane iluzije, ampak v tem trenutku v slovenski kulturi (npr. v literaturi, teatru, revialnem publiciranju...) že udejanjeni koraki, že udejanjena odprtost in mišljenjska raznoličnost!

Prav v neposredni zvezi, kot piše Štih, so opravila, ki jih po njegovem opravlja dramaturški oddelek filmskega podjetja! Ta namreč artikulira to umniško svobodo, je skoz diskurzivno prakso in mišljenje udejanjanja. In prav pri teh opravilih sicer s kratko opombo, pod točko a. in še bolj pod točko c., Štih odpre resnično vitalno zadevo: šele z vsestranskim kulturnim, mišljenjskim, kreativnim in še kakšnim sodelovanjem slovenskega filmskega prostora z ostalo slovensko kulturno in mišljenjsko produkcijo je mogoče revitalizirati, obogatiti in in-

tektivirati slovenski film z novimi, svežimi, aktualnimi, mišljenjsko in estetsko polnovrednimi projekti, z novo, tudi filmsko, umetniško artikulacijo!⁴ Ugovor, da bi postal tako slovenski film, ki je že tako »preveč« zavezan (slovenski) literaturi, še bolj literarnemu, je z vso gotovostjo na moč diletantski in smešen, poprej pa še poln nevednosti in mieselne borniranosti: prav tesna navezanost na literarno in mišljenjsko produkcijo Slovencev je slovenski film v njegovih najbolj uspešnih letih, pomaknila iz obrobja v sam center nacionalne kulture. Prav tega je potreben, tu se je moč povsem strinjati s Štihovimi ugotovitvami in njihovo premišljenostjo tudi v tem trenutku, saj je očitno, da preprosto filmski delavci v svojih vrstah nikakor ne zmorejo toliko razvejati mieselne produkcije, da bi bili tako rekoč sami sebi dovolj.⁵ Pa to tudi ni mogoče, saj če bi terjali kaj takega, bi s tem prav znova poglabljali neke vrste »samostojnost« slovenske filmske kulture, kar pa je seveda nesmiselno. Očitno je torej da je verjetno prvi in najbolj radikalen korak na poti k novi institucionalni, repertoarni ipd. politiki v slovenskem filmu prav nova in ustrezna postavitev dramaturškega oddelka, ki je tisti selektivni organ, ki zagotavlja umetniško, repertoarno, mišljenjsko in še kakšno podobo v slovenskem filmu. Treba je reči, da je to dovolj jasno zapisano v Štihovih stališčih do slovenskega filma, da pa seveda v trenutku njegovega direktorjevanja v slovenskem filmskem podjetju z njimi še ni nič. Vprašati (se) je treba, kaj je torej s temi na moč nujnimi in resnično usodnimi potezami za celotno strukturo slovenskega filma in njegov položaj v narodni kulturni produkciji v tem trenutku!? Kaj in čemu odlogi, da se ta na moč koncizna programska načela bojana Štiha iz leta 1977 še ne uresničujejo in, kajpada, zakaj se še ne odpirajo tudi nove perspektive za slovensko filmsko umetnost?!

Ali gre (spe) za ambivalentne politične situacije, kakršnim smo bili priča v preteklih letih, ko je človek sprememb in perspektiv tako rekoč dejavno blokiran in mu je onemogočeno uvajati zamisljene in javno razgrnjene idejne in ustvarjalne načrte?!

Ta vprašanja so v tem trenutku na moč pomembna, saj so očitno od njih odvisni usoda, pomen in navsezadnje tudi potreba, da Slovenci imamo nacionalno filmsko produkcijo. Nič manj pa seveda ni pomembno, kakšna je ta produkcija – od tega, ali je kvalitetna ali zgolj samo za to, da Slovenci imamo (med drugimi vrstami proizvodnj) tudi filmsko?, do tega, ali je to svobodno in ustvarjalno delo slovenske duhovne proizvodnje ali pa je to zgolj in samo realizacija neke uradne in ideološke zahteve po udejanjanju?! takšnih ali drugačnih »umetniških« projektov!

Takšnih dilem je bilo namreč v slovenski filmski proizvodnji po vojni že nič koliko, bilo je celo takó, da se je reklo slovenskem filmu zgolj »sociala« slovenskih filmskih delavcev ipd., vendar je pri tem treba reči, da v teh trenutkih ni bilo nič s slovenskim filmom kot umetniško proizvodnjo!

Zategadelj, še posebej po teh katastrofalnih (estetskih, mišljenjskih, ideoloških in verjetno, ne nazadnje!, tudi finančnih) projektih v tem »prehodnem« obdobju, je nujno začeti s spremembami, ki so že navzo-

če in za katere je mogoče reči, da so resnično zavezujoče. Samo tako je mogoče začeti novo pot ali pa, po drugi strani, nadaljevati absurdno prakso nesmiselnih, praznih, srednjeslojsko všečnih in neproblematičnih filmskih polomij, kajpada za ceno nekaj milijard dinarjev na leto (in na škodo ostale slovenske nacionalne duhovne in materialno kulture!). Odgovor na ta vprašanja nam seveda lahko dá slovenska kulturna politika tega trenutka, nič manj pa seveda tudi slovenski filmski delavci sami, njihova volja do kvalitetnega, ustvarjalnega in polnovrednega produciranja filmov.

Gre, kot smo rekli že poprej, za voljo po novih in še ne preverjenih in uhojenih mieselnih in umetniških poteh, po mišljenjski odprtosti in izrekanju te odprtosti, ki se v umetniški praksi kaže skoz nova estetska in miselna izhodišča, vendar je treba hkrati reči tudi to, da je udejaniti tako voljo v slovenskem filmu na moč problematično. V tem trenutku lahko na podlagi mnogoterih izkušenj in ugotovitev rečemo, da je storiti kaj takega na filmskem področju slovenske kulture zelo težko, če ne že nemara nemogoče!

Vzrok takšni trditvi je možno poiskati v skrajno ne-samo-upravni konstituciji v slovenskem filmu (kajpada to ni mišljeno v smislu samoupravljanja skoz akte, paprije ipd.), v tem, da preprosto slovenski filmski delavci, filmski kritiki, scenaristi, režiserji niso to, kar bi lahko imenovali subjekti svoje volje do filma, do ustvarjanja ipd., ampak so vedno znova in znova objekt nekih drugih in drugačnih akcij, »projektov«, »politike« ipd.

Ne da bi se kakorkoli posebej poglabljali, od kod in po čigavi volji takó (kar bi seveda terjalo popolnoma nova in obsežna, tudi kulturno-politična razmišljanja), je seveda mogoče reči, da je nasproten in akcijski primer prav Štihova apelacija in temeljna zahteva po »polnih pooblastilih umetniške svobode«, ki naj veljajo pri odločanju o podobi in usodi slovenskega filma, in seveda z njimi vred tudi vse posledice, ki izhajajo iz tega na polju institucionalizacije, repertoarja, umetniškosti. Šele tako, skoz umetniško svobodo in odgovornost, se je mogoče prebiti do nove podobe slovenskega filma, prav tako pa tudi do njegove nove zgodovinske usode v nacionalni kulturni proizvodnji!

Isto velja kajpada tudi za polje kritike, scenaristike, dramaturgije ipd. in manj za tehnično bazo slovenskega filma, kajti prav duhovna ustvarjalnost in delitev dela v slovenskem filmu in umetnosti sta problematični v tem smislu, ozirom sta popolnoma odsotni in irelevantni!

Zategadelj se zdi, je treba začeti produktivno spraševati prav vsa ta polja dejavnosti, hkrati pa postavljati nove koncepte, zaslove in načine delovanja, urednikovanja, mišljenja ipd., da bi se kakorkoli lahko ta vseobsežna kriza sploh začela razreševati! Kajti, kot rečeno, se ne bo začela sama in je ne more, če hočemo, da je drugače, razrešiti nihče drug mimo volje tistih, ki jim je od tega, da slovenski film sploh je. In tu obstaja tudi dilema pisca pričujočega razmisleka, ki pravi, da ne na polju kritike, ne scenaristike, ne publicistike, dramaturgije, ki je sploh ni več ipd. ipd., ni več glasu za slovenski film.

Ali je potemtakem mogoče, da ob vsem tem kritičkem, publicističnem, scenarijskim in plehko zgovornem in tiskanem quasiproduciranju in ždenju ni več slišati niti tistih zdravih, usodnih in polnih (Štihovih) besedil o zahtevah po novi poti v slovenskem filmu?!

ln je teh pet (šest?) filmov, teh pet katastrofalnih primerkov tudi edina možna pot naprej?!

O tem je mogoče v tem trenutku reči le to, da je odgovor na ta vprašanja pravzaprav še vedno odprt, pričakovanih sprememb ni videti, prav tako ni videti neke akcije (mimo nekaj let trajajoče in oblikujoče se volje filmskih delavcev po nekakšnih delovnih skupinah, avtorskih grupah ipd., kar pa se, kot rečeno, oblikuje že nekaj let in je verjetno zamišljeno zelo kooperativno in imaginarno ...) pri avtorjih, filmskih delavcih, kritikih, publicistikah ipd., prav tako ni še nobenih znamenj integracije filmskega področja kulture z ostalo slovensko (v tem trenutku, kot že rečeno, izjemno plodno in odprto in diferencirano) kulturno produkcijo (razen tega, da se npr. v slovenskih romanih izjemne kvalitete pojavljajo scenariji kot integralni del romanseke strukture – Snojev *Gavžen hrib* –, kar seveda kaže na paradoks, da se scenariji pojavljajo v romanih, nikakor pa jih ne filmajo!!!). To mora pomeniti, da pravzaprav HOTENJA po novih poteh slovenske filmske produkcije tako rekoč sploh ni, oziroma da je pritisk politike očitno tak, da ne dovoli nikakršnih institucionalnih, estetskih, miselnih in umetniško repertoarnih digresij, ki so se npr. tako pregnatno izoblikovale že pred časom!

Vse tako kaže (?!), vse je tako ravnodušno in zapuščeno, brezvoljno in samozadovoljno (da se snemajo filmi, da se izdajajo revije, da se izdajajo filmsko arhivske publikacije, da se poroča od vsepovsod, da se kaže in sedi na festivalih ...), da nove poti slovenskega filma že ni moči jasno ugledati, da so se daljni cilji in prava podoba slovenskega filma zgolj zamenjali za trdnejše in kratkoročnejše cilje, kot so golo vzdrževanje produkcije ipd. To pa seveda vodi k vedno novim in novim krizam, ki se začenjajo že v tem trenutku in ki seveda ne potrebujejo tako glasnih ekonomskih polomov, da bi jih lahko imenovali za krizne in nacionalno usodne.

To pa seveda ob pogoju, da se jemlje v misel vse tisto, kar je mogoče razumeti in sprejeti za polnovredni repertoar slovenskega filma, za njegovo avtentično repertoarno in miselno širino in globino, avtorsko zrelost in avtentičnost, ne pa seveda zgolj za golo prikazovanje posnetih filmov, nizanje »projektov« (prav primer in volja do takega »filma«, kot je Drozgova televizijska zadeva, je evidenten primer tega, da je mogoče kot »film« predstaviti tako rekoč nekaj docela nefilmskega, zasilnega, popularno povprečnega in estetsko-filmsko-insuficientnega, samo da bi povečali število filmov ne glede na to, kaj in kako so ti »filmi«) ipd., čeprav je videti, da postaja prav TO ODLOČUJOČE KRITERIJ v trenutni slovenski filmski proizvodnji in kulturi! To pa je nekaj nezasišlanega, do kraja razvrednotenega in uničujočega, kjer samo kvantiteta vlada proti kvaliteti (ki ne obstaja več!)

¹ Pričujoče razmišljanje si hoté jemlje parafrazo naslova 198. knjige knjižnice Kondor s podnaslovom »o pomeni in namenu slovenskega gledališča«, ki jo je leta 1981 »izbral, uredil in komentiral Bojan Štih« in ki govori o idejno razvojnem prerezju kulturno-političnih tokov v usodi slovenskega gledališča. Knjižnica govori o procesu vzpostavljanja, obnavljanja in spreminjanja slovenske gledališke »stavbe«, o vlogi, pomenu in kulturno-političnem poslanstvu slovenskega gledališča. Z različnih zornih kotov in iz različnih časovnih razdalj knjižnica premišlja usodo in pomen slovenskega teatra, na kratko, za srdnjeolsko rabo primerno, vendar že v teh nekaj kratkih primerih usodna in »zmotana križpotja« kažejo, v kakšnih hudih težavah »se je uresničevalo in utemeljevalo slovensko gledališče v zadnjih sto letih«. Kaže pa, se vé, samo na kratko, parcialno, ta knjižnica tudi na izjemno bogato in temeljno refleksijo, ki je spremljala to rast in razvoj slovenskega teatra skož ves ta čas in skož vsakršne kulturno-politične zapletaje. ... čeprav pa ne jemlje v misel in premisek publicistike najbolj kritičnih in usodnih trenutkov slovenskega teatra. Parafraziranje Štihovega naslova in njegovo apliciranje na slovenski film kajpada nikakor nista naključna, kajti prav slovenski film v tem trenutku (čeprav verjetno tudi v vseh povojnih letih), se zdi, potrebuje prav take temeljne, neskrupulozne, studiozne in kritične misli in dejanja, ki bi govorila o zgodovinski, kritični, dramaturški, interpretativni in institucionalni zagatosti in problematiki, v katerih je (ves čas povojnega razvoja, le z minimalnimi premore?) slovenski film. Vendar ne le refleksivnega ugotavljanja in fiksanja, ampak nič manj kulturno-političnega in akcijskega premisleka, ki bi relevantno strokovno in tvorno utrl pot in potrebo slovenskega filma (in, se vé, tudi ogovora, če sploh potrebujemo na Slovenskem umetnost, kakršna je film, v tistih kulturno-političnih okvirih, ki jih zaznamujejo vprašanja naroda, socialistične družbe, kulture, filma in umetnosti).

Treba je reči, da so nas prav parafrazirani naslov Štihovega izbora v knjižnici KONDOR, historično idejna in misljenska podstat izbora v knjižnici in kajpada, nič manj tudi Štihova persona, ki tačas (še vedno?) s kakšnimi kompetencami?! kako?! vodi edino slovensko filmsko podjetje in tako vso slovensko filmsko umetnost, nas napeljali na to misel, ki tako terja prav tako notranjo, idejno in misljensko povezavo. Se naprej: prav pisanje Bojana Štaha pred leti – 5. malega srpana 1977 (in, kot nas informira avtor, »Doselej neobjavljeno. O tem predlogu ni nihče razpravljal, oblezel je v arhivih.« (mi postavimo vprašanje – čigavih?! zakaž?! s kakšnimi utemeljitvami in odgovornostjo?!, publicirano v IV. delu (s pomenljivim naslovom *Pisma iz arhiva*) knjižnice istega avtorja *Knjiga, ki noče biti requiem* (Kulturno politični očrti 1960–1981), izdane pri Slovenski Matici v Ljubljani 1981. leta – je bilo tisti primus agens, ki nas je vpeljal v premišljanje o kulturno-politični problematiki slovenskega filma, njegovi institucionalni in ustvarjalni krizi. Naslov teksta je *Okvirni seznan nalog na filmskem področju kulture* in je bil poslan, kot poroča Štih v prvih spremnih besedah, Ivanu Hvali (tedanjemu predsedniku programskega sveta VIBA FILMA) po predhodni objavi. Tekst je ponatisnjen v knjigi od strani 135–139 in avtor pričajočega razmišljanja prosim, po predhodnem dovoljenju Bojana Štaha, da se tekst *ponatisne* v reviji Ekran skupaj s pričujočim razmišljanjem, saj si je le tako mogoče zamišljati integralno podobo naporov pri uveljavljanju nove organizacije, institucionalizacije in odnosa do slovenskega filma in slovenske kulture, ki so bili storjeni že v preteklih letih, pred »ničelno točko« slovenske kinematografije. Kot se bo pokazalo pozneje, v integrallnem tekstu, je prav to, da kultura in programska politika na ta način »arhivira« vsakršne nove kulturno-politične pobude, tendence k misljenjskemu in ustvarjalnemu razločevanju in pluralizmu in da jih zamenjuje z vsakršnimi nemogočimi in oktroiranimi »umetniškimi« (tj. ideološkimi) projekti, pripeljaljo slovenski film na pot »ničelne točke«, popolnega institucionalnega ustvarjalnega in ekonomskega poloma. ...

Vendar je treba tudi poudariti, da s tem, ko se naslanjamo na Štihova izvajanja, na njegovo miselno in kulturno politično in organizacijsko usmerjena premišljevanja v obeh knjigah – *Slovenski theater gori postaviti* in *Knjiga, ki noče biti requiem*, nikakor nismo istih misli o temelju in temeljnem »poslanstvu« umetnosti in kulture, ki ima po Štihu eshatološko naravo za slovenski narod, njegovo samobitnost in samosvojskost, kar je, posebej v tem trenutku, gotovo absurdno, nezgodovinsko in v neki doleteni meri (lahko) tudi usodno. ...

² Tu bi se bilo treba spustiti v čisto žurnalistično raziskovanje »usode« slovenskega filma Živojina Pavloviča in Vitomila Zupana *Nasvidenje v naslednji vojni*, v raziskavo o korelacijah med ekonomsko in programsko kritiko in obsodbo, o uradnih in neuradnih napadih na film ...

³ *Kulturna politika in SZDL* – stališča in usmeritve o nekaterih bistvenih vprašanih kulturne politike v Sloveniji v zadnjih letih – v INFORMACIJAH št. 2 z dne 20. aprila 1982, stran 69:

»Svet za kulturo predlaga, da programski svet VIBA FILM kot družbeno strokovni organ v najkrajšem času opravi celovito idejno-estetsko oceno opravljenega dela in jo predloži v razpravo pristojni sekciji MC CK ZKS in sekciji filmskih kritikov in novinarjev, ki bi jo lahko v razširjeni sestavi z zainteresiranimi družbenopolitičnimi, kulturnimi in drugimi delavci sklical v okviru sveta za kulturo pri predsedstvu RK SZDL Slovenije. O idejno-estetski oceni, ki bi z dopolnjevanjem – na osnovi demokratične razprave, argumentov in idejnega boja nastala po tej poti, pa naj bi nato tekla razprava tudi v skupščini Kulturne skupnosti Slovenije. Tako izoblikovana ocena naj bi bila tudi osnova za razpravo o sedanji kadrovski zasedenosti in o morebitnih spremembah in dopolnitvah v kadrovski sestavi dramaturškega oddelka.

V zadnjih letih je šlo pri sprejemanju določitev o letnih programih celovečernih filmov za razkorak med proklamiranimi in zapisanimi izhodišči in smernicami o programski politiki ter prakso, kar je bila predvsem posledica po eni strani še vedno ne dovolj natančno izdelanih in opredeljenih tako estetskih in idejnih izhodišč v posameznih programskih telesih kot čisto tudi pomanjkanja ustreznega strokovnega poznavanja specifične filmskega medija tako v strokovnih kot v nekaterih ostalih telesih, ki sprejemajo odločitve v VIBA FILMU. Tako bo treba v prihodnje ob ustreznih kadrovskih rešitvah na dramaturško-programskem sektorju temeljiteje opredeliti kriterije, merila in postopke, kar zadeva odločanje o programu filmske proizvodnje od oblikovanja predloga odločitev o vsakem posameznem projektu in predloga celote do odločitev v delegatskih skupščinah kulturnih skupnosti in tudi kar zadeva predloge o neposrednih nosilcih, ko bo šlo za realizacijo teh projektov. ...

Nič »nenavadnega« ne more biti v zahtevah kulturno-političnih centrov moči po idejno-estetskem ocenjevanju umetniških programov in usmeritev v slovenski kulturi na področju filma, bolj zanimiva je pobuda SZDL po tisti zahtevi o »demokratični razpravi, argumentih in idejnem boju«, ki je v tekstu in ki je pravzaprav pomenila možnost za razločevanje nekaterih vprašanj; usodno vprašanje seveda je, kako to, da do takega »idejnega boja«, argumentiranja in razpravljanja ni prišlo, saj je bilo prav to temelj za poznejše »razpravljanje o kadrovski zasedenosti in o morebitnih spremembah ... v kadrovski sestavi dramaturškega oddelka«?

⁴ Prav katastrofalna posledica »umika« vseh o filmu piščih gledaliških, literarnih kritikov in publicistov ter teoretikov je vidna npr. v trenutni (oziroma že kar nekaj debelih let trajajoči) popolni miselni in akcijski izprazenosti filmske kritike in teorije, misljenja usode in pomena slovenskega filma v nacionalni kulturi in kulturnem proizvajanju. Videti je, da se okoli slovenskega filma ne dogaja prav nič, kar bi kakorkoli hotelo sprememb, jih zahtevalo in seveda oblikovalo. Vseposvodi je popolna, hermetična zaprtost, samozadovoljnost in kajpada potrjevanje takšne samozadovoljnosti in samozadostnosti, ki očitno ne zmore ali pa noče nobenega bolj odprtega, dinamičnega in odgovornega dogajanja! Videti je, da noben od sicer dovolj plodnih in ustvarjalnih mislečih ljudi na Slovenskem nima niti interesa niti namena, ali pa celo – možnosti, da bi misli in energijo kakorkoli posvečal potrebnim spremembam na tem področju, da bi teoretsko in kulturno-politično razločeval stanje in stvari, se udeleževal »idejnega boja« ipd. Povsod sam molk in praznina! In prav sprico tega je možno govoriti o *enkratnosti* Štihovih spisov, o njihovi zares široko misleči in inteligentno zastavljeni širini in odgovornosti CELOTNE SLOVENSKE KULTURNE PRODUKCIJE za stanje stvari v slovenskem filmu.

Naj na koncu zapišemo še opazko, da je morda slovenski film vse preveč pomemben fenomen slovenske kulturne produkcije, da bi bil prepuščen, tako se dá na podlagi vsega povedanega misliti in rezonirati, samo slovenski filmarjem in njihovem početju. Slovenski film mora torej dobiti zares široko kulturno zaledje avtorjev, miselnih izvirov estetske in ustvarjalne prakse. Vendar pa je treba hkrati reči, da slovenski filmski delavci nikakor niso pri tem krivi za vse to – njihova institucionalizacija, samo filmsko podjetje in struktura organizacije NE DOVOLJUJEJO TEGA uresničevati v polni meri! Morda je tudi to del »kulturne politike«?!

Morda je takšna usmeritev nujna in bistven pogoj tudi za revalvacijo revije EKFRAN, da bi našla svoje pravo mesto v slovenski kulturi in revijalni miselni proizvodnji ...

⁵ Kajpada to izvira iz skrajne nesodobne organizacijske sheme in delitve dela v slovenskem filmu, kjer med filmskimi delavci prevladujejo tehnični delavci, ni pa nobenih profilov duhovne proizvodnje filma – scenaristov, dramaturgov, piscev besedil, dialogov, lingvistov, asistentov ipd., kar kaže na organizacijsko in ustvarjalno nezadostnost in nezmožnost slovenskega filma in terja naslonitve predvsem na druge »avtorske« in ustvarjalne vire v slovenski kulturi. To načelno ni nič nenavadnega, če ne bi ta manko usposobljenih kadrov in ustvarjalcev potem izdelka do kraja ne izmalčili *sprico neustreznosti* (dramaturške, scenarijske, jezikovne in ne nazadnje tudi mizanscenske) *postavitev in adaptacij*, ki ji prav v največji meri botrujeta neprofesionalnost in neadekvatnost! Sprico tega je prava rešitev lahko le v taki organizaciji, ki bi v slovenskem filmu omogočila STALNO navzočnost in sodelovanje na teh področjih filmskega ustvarjanja, kar na svoj način ponirata tudi Štihova misel o potrebnih kadrih v slovenski filmski proizvodnji! Zdej, ko se podjetje postavlja na nove temelje, bi bilo nujno poskrbeti tudi za tvornostne kadre v produkciji!

⁶ *Kulturna politika in SZDL* – stališča in usmeritve o nekaterih bistvenih vprašanih kulturne politike v Sloveniji v zadnjih letih – v INFORMACIJAH št. 2 z dne 20. aprila 1982, stran 69:

»Svet za kulturo predlaga, da programski svet VIBA FILM kot družbeno strokovni organ v najkrajšem času opravi celovito idejno-estetsko oceno opravljenega dela in jo predloži v razpravo pristojni sekciji MC CK ZKS in sekciji filmskih kritikov in novinarjev, ki bi jo lahko v razširjeni sestavi z zainteresiranimi družbenopolitičnimi, kulturnimi in drugimi delavci sklical v okviru sveta za kulturo pri predsedstvu RK SZDL Slovenije. O idejno-estetski oceni, ki bi z dopolnjevanjem – na osnovi demokratične razprave, argumentov in idejnega boja nastala po tej poti, pa naj bi nato tekla razprava tudi v skupščini Kulturne skupnosti Slovenije. Tako izoblikovana ocena naj bi bila tudi osnova za razpravo o sedanji kadrovski zasedenosti in o morebitnih spremembah in dopolnitvah v kadrovski sestavi dramaturškega oddelka.

* Opomba uredništva

Pričujoči prispevek objavljamo predvsem zato, ker znova načenja vrsto vprašanj, katerim vsaj v zadnjem obdobju posvečamo v naši reviji veliko pozornosti. Menimo, da prav zaradi nekaterih spornih tez in ocen v avtorjevem članku le-ta predstavlja dobro osnovo tudi za polemična reagiranja. Torej vabljani. Prispevek je nastal jeseni 1982.

mediji

Video v Disku študent

Disko študent v kleti četrtega bloka ljubljanskega študentskega naselja je prostor, kjer dobiva mladinska subkultura vse več prostora. Če je bila v prejšnjih letih omejena samo na alternativno glasbeno sceno, je jeseni 1981 z uveljavitvijo skupine 112/15 prišlo do medijske razširitve, do uveljavljanja videa kot enakovrednega medija v vsakdanje disko programe. V začetku so bili na voljo rabljeni televizorji in izposojena oprema, ko pa so ustanovili video sekcijo pri Formu, so si priskrbeli še lastne aparature. Začeli so z lastnimi projekti, v pozni jeseni 1982 pa je bil ustanovljen še Video klub, ki je dobil svoj termin ob nedeljah zvečer in je zaenkrat že realiziral nekaj zanimivih projekcij (npr. risanko Heavy Metal, video posnetke koncertov rockovskih skupin, predstavitve video opusa Zagrebčana Mikuliča).

Na dani je, da v takih razmerah, kakršne so v Disku študent, ni mogoče vzpostaviti prave video scene. Vendar v splošnem pomanjkanju prostorov za mladinsko kulturo ali pa kakršnokoli »alternativno« kulturo, tudi to mesto pod zemljo dobiva lastne obrise. Improvizacija ostane sestavni del vzdrževanja te scene, prav tako upanje na izboljšanje delovnih razmer. Težko bi bilo po teh začetkih soditi o njihovem delu, kaj pa sami menijo o svojem mestu znotraj neke določene kulture, smo povprašali njuna člana, Zamiro in Nevena.

Intervju je nastal 7. januarja 1983.

Od kod ideja o vključevanju videa v program Diska študent?

Video smo se spomnili takoj, ko smo začeli z delom v disku. To je izhajalo iz našega koncepta dela, saj smo hoteli vse te stvari skupaj - vizualne, zvočne, politične - video pa je bil pendant ali paralelna tehnologija tehnologiji prenosa zvoka in v konkretnih razmerah diska študent je bil edina možnost za vizualno izražanje. Video je bil edina medijska rešitev in obenem smo omogočili večjemu številu obiskovalcev, da spremljajo žive nastope skupin.

Sposodili smo si star video sistem, v istem času pa se je tudi v Forumu ustvarila atmosfera in se oblikovala video sekcija, ki si je že spocetka prizadevala dobiti svoje lastne video aparature. V začetku smo si morali iz-

posojati aparature na filozofski fakulteti.

Kdaj natančno ste začeli?

Pravi začetek je jesen 1981, ko smo začeli kot skupina 112/15 delati v Disku študent. Jezik, s katerim smo se hoteli izražati in se še vedno hočemo, je video.

Torej je že v temelju vašega delovanja imanentna ideja o video mediju?

Naša ideja in želja je bila narediti disko program čim bolj popoln, zvrstiti znotraj programa čim več informacij. Video pa je medij, ki daje največ možnosti za realizacijo idej, nakopičenih v glavi.

Ko smo začeli, je bilo vse skupaj prav grozno, vključno z aparaturami, še neposredni prenos koncertov so bili porazni. Zato v začetku celotna zadeva ni imela večjega odmeva in to so bili v bistvu praznačетки. Televizije smo, na primer, dobili vse z odvoza kosovnega materiala. In šele za jesen 1982 lahko rečemo, da je pravi začetek delovanja na video mediju, ljudje so to opazili in se navadili; prišli so prvi odmevi.

Nosi ta pravi začetek s seboj tudi izoblikovan koncept delovanja?

Osnovna ideja je bila uporaba videa v vseh možnih situacijah. Prvotno so bile video projekcije samo ob torkih, zdaj so se razširile na vse dni in nastal je nedeljski vido klub. Vendar video klub še vedno opredeljuje glasbena atmosfera samega diska. Obstaja splošen koncept, vezan na samo mesto videa v množični kulturi in množičnih medijih, a zaenkrat še ni prave refleksije na naše poskuse. Tendensko zaide v disko 1500 do 2000 ljudi, se pravi, da scena le ni še množična v pravem pomenu, je pa kljub temu opaziti jasne črte v načinu obnašanja, oblačenja itn...

Ves čas te opredeljuje dejstvo, da si subkultura in da si predvsem v materialnem in prostorskem smislu zelo marginalen, torej je tvoj medijski vpliv nezaten. Celotno zadevo v disku - tako glasba kot video - strogo določa ta subkulturni položaj.

Kaj pa kakšne večje projekcije - na primer predstava na lanskoletnem RIO festivalu v Krizankah?

Te vrste predstave nimajo direktne zveze z videom, kolikor ta ne funkcionira smostojno. Šele zdaj smo se začeli ukvarjati z videom kot videom, to je, samostojnim medijem, ki ima svoje specifične zakonitosti.

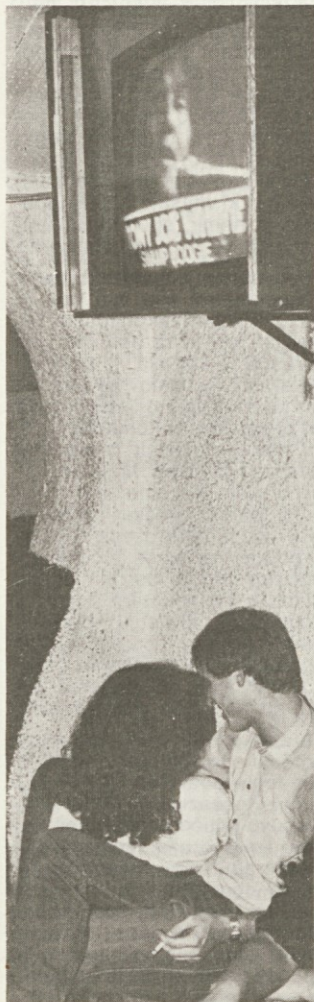
Kakšne pa so finančne možnosti za izpeljavo video programa, tako lastne produkcije, ki je zaenkrat še bolj borna, in predstavljanja »tujih« projektov?

O možnostih za razširjanje ne bi razpravljali, ker so finančne napovedi črne. Tudi aparature so amaterske (Hitachi VHS sistem), namenjene interni uporabi presnemavanja s televizije, ni možna montaža, ni dveh rekor-

derjev, ki bi omogočila linearno montiranje, na razpolago ni veliko kaset itn.

Edina svetla točka so možnosti, da se čim večje število ljudi nauči osnovnega rokovanja s kamero, da se zainteresirani vpelejo v ta nov medij. Gre preprosto za učenje osnovnih kodov video jezika in to z aparaturami, s katerimi ni mogoče narediti kaj presenetljivo dobrega.

Pri predstavljanju zunanjih video projektov se najbolj kaže naša materialna in regionalna omejitev - ne gre toliko za samo izposojno in nabavo teh produktov, kolikor za nemožnost dostopa, saj so zdaj, ko so meje zaprte prerezane vse komunikacije. In tako video klub, kategorija osnovna naravnost naj bi bila prikazovanje najrazličnejših tujih projektov, v program uvršča vse, kar dobi, skratka, ne moremo narediti izbora, ker potem ne bi bilo programa. Največji del programa realiziramo s pomočjo zvez v naši sosedbi - Italiji. Je pa tu še problem različnih sistemov in s tem presnemavanje ter skrajno omejenih prehodov čez mejo za izmenjavo materiala (video kaset). Video produkti, ki so nam na voljo za presnemavanje posredno prek Trsta, so že malo zastareli, težko je priti v korak z vedno novimi izdelki, z najnovejšo produkcijo.



Ali so pri nas že utečeni kanali za izmenjavo video programov in ali ste tesneje povezani s študentskimi kuturnimi centri po državi?

Direktne menjave ni, ker ni kanala, ki bi lahko ponudil vse, kar želimo predstaviti. So kanali znotraj art-videa in kanali raznih republiških študentskih kulturnih centrov, a ti kanali so po vrsti enkratni, ni kontinuitete izmenjave. Video scena je v Zagrebu in Beogradu veliko bolj razvita in njihova produkcija je kontrastno dvojna: na eni strani art produkcija iz šestdesetih, sedemdesetih let, ki ima že historičen pomen, po drugi strani pa obstoji skrajno debilno-komercialna produkcija, ki se direktno navezuje na glasbeno disko sceno teh centrov. Mi lahko prikazujemo njihove disko spote, risanke, komercialne kratke filme, a s tem še ne moremo oblikovati programa in tako ni pretiranega interesa z naše strani.

Tako je situacija kar malo paradokсна. Možnosti za izmenjavo so, a so interesi drugačni. V Zagrebu imajo veliko lastne produkcije, mi pa jo lahko predstavimo le kot neko informacijo, ker po našem mnenju to nima lastne teže.

Kakšen pa je obisk v video klubu?

Obisk je v primerjavi z ostalimi dnevi vsaj za pol in več manjši, klub je do neke mere še ekskluziven, scena pa je v veliki meri gledališko-filmska. To so šele začetki in še nič ne vemo, kako se bodo stvari razvijale. Po drugi strani pa si pretiranega obiska enostavno ne moremo privoščiti, saj so pogledi na štiri televizorje omejeni.

Kje je mesto videa med ostalimi množičnimi mediji, in kako vi, ki še raziskujete ta medij, občutite njegove prednosti in pomanjkljivosti?

Video je tehnologija, ki ima v sebi potencialno možnost kulturnega in političnega organiziranja - nekakšnega demokratičnega organiziranja znotraj množične kulture. Toda to, kar ima tehnologija potencialno v sebi, še ni nujno, da se družbeno verificira. Video pri nas še ni množičen medij in še dolgo ne bo. Še vedno so oddane informacije kontrolirane, odposiljatelj ima proste roke za manipulacijo skoz televizijo, uradni radio...

Video je v približno enakem položaju kot ostali mediji. Resda se zdi na prvi pogled najbolj odprt, revolucionaren, a s tem še ni rečeno, da pri nas to tudi lahko realizira.

Na primer: Ljubljana ima radio Student, a nima videa Student.

Morda je video lažje dosegljiv, a tu mora obstajati vrednostni kriterij, zlasti če je jasno, da video kot družinska igračka vse svoje potenciale popolnoma izgubi.

Pripomba: Pri družinski uporabi videa gre za golo konsumacijo in ne za produkcijo, to pa je bistvena razlika!

in jasen, uspeh informacije pa je iskati v preišljeni in dognani montaži.

Najostrejšo kritiko sta izrekli

Ana Carrigan in Bernarda Stone v filmu *Vrtnice v decembru* (Roses in December), ki je radikalna obsodba vmešavanja Reaganove administracije v El Salvador. Ubite misionarke so razkrile moralo takšnega početja. S tem, da sta se avtorici izognili sočutju ter v prvi plan postavili odnos do življenja ene med njimi – Jean Donovan – sta postavili gledalca pred dejstva, ki jih je (po njenem mnenju) dolžan spoznati. Zaželeni učinek sta dosegli s posebno konstrukcijo ritma, ki od osnovnih informacij o dogodku do portreta misionarke obvezuje gledalčeva čustva in razum.

Ob tem filmu moramo omeniti še film *Želja po moči* (Quest for Power) Saula Landaua in Francka Diamanda o ameriški novi desnici, *Družinski obrat* Toma Cohena, ki obsoja ameriški način življenja in uravnavanja ekonomskega ravnovesja. V ta sklop uspešnih ameriških dokumentarnih filmov moramo uvrstiti še skupinski film *Rožnati trikotnik* (Pink triangles) in *Seraphitin dnevnik* (Seraphita's Diary) Fredericka Wisemana. Oba se odlikujeta po uspešni vizualizaciji teme in posebnem ritmičnem naboju, ki priteguje gledalčev pozornost. Pa naj bo to prikaz potreb, težav, zahtev in želja homoseksualcev ali portret manekenke, ki v preoblačenju in spreminjanju svojega videza išče skozi spomine svojo pravo identiteto.

Večina igranih celovečernih filmov (po pravilniku režiserski pravnici) je ne glede na nacionalni ali kontinentalni izvor varirala teme odhajanja, ločevanja, umiranja. Interes avtorjev je bil usmerjen na psihične spremembe tistih, ki ostajajo. Pristopi pa so bili različni. Od skoraj komorne gledališke predstave Marion Hänslowe v belgijskem filmu *Postelja* (Le lit) do Portugalskega filma *Tuji* (A estrangeira) Joaoja Marie Grila, ki je gradil svoj film na atmosferah, ki izhajajo iz vizualnega in gibljivega. S pomočjo mizanscene, razporeditve barv in predmetov ter oseb, ki funkcionirajo predvsem kot figura in kot gib, je ustvaril film, v katerem se v nevsakdanjem asociativnem spletu prepletata zavest in spomin.

Tudi tuniški film *Senca zemlje* (L'ombre de la terre) Taieba Louhichija se odlikuje po svoji prečiščeni vizualni strukturi. Tudi tu je režiser z mizansceno, s svetlobnimi in z barvnimi poudarki in kompoziciji kadra in filma kot celote izražal svojo naklonjenost do lastne tradicije, pripadnost družini, obenem pa tudi zavest, da je za obstoj v sodobnem svetu potrebno več kot pa tradicionalno usmerjanje družinskih in ekonomskih odnosov.

Veliko nagrado je mednarodna žirija podelila ukrajinskemu igranemu filmu *Noč je kratka*, M. Belikova. Avtor je učinkovito izkoristil čas po vojni ter usodo vojne sirote za prikazovanje človekovega stanja, ko se zavestno zadovoljuje z lažjo, da bi se izognil srečanju s trpkostjo. Z različnimi povezavami, s smislom za pripoved v prispodobah presega pripovedni okvir vodilne zgodbe o vojni siroti ter odpira asociacije družbenih razsežnosti.

Letošnja bera eksperimentalnega filma je bila posebno zanimiva. Najbolj celosten je bil film *Ulüssesa* Wernerja Nekesa iz Zvezne republike Nemčije, ki naj bi bil neke vrste odisejska skozi filmsko zgodovino. Za vsebinsko izhodišče je avtor uporabil Homerjev ep in poznejše variacije te teme. Vendar je vodilna in prevladujoča tema obravnavala giblivo sliko ter njene možnosti izražanja. Zanimiv, vendar nekoliko manj enovit je bil film Patricia Bukanovskega *Angel*, ki ga je posnel za francosko televizijo. Učinkoval je bolj kot zlepljena izredno uspešnih študij svetlobe, gibanja, medsebojnih odnosov geometrijskih oblik. Avtor je izhajal iz likovne tradicije flamskim in njim bližnjim sorodnim slikarjev. Njihovo izkušnjo je želel prenesti v gibljive audiovizualne slike ter tako ustvariti film, ki ne deluje več na pripovedni ravni, temveč na odnosih, ki jih ustvarja gledalec do zvočnega in likovnega zapisa na filmskem platnu.

Teoretiki pa so svoje znanje izpolnili v posebnem seminarju, v katerem vsako leto obravnavajo eno od manj znanih kinematografij. Letos je bila na vrsti kitajska retrospektiva in izmenjava teoretične misli med kitajskimi in evropskimi teoretiki.

V informativni sekciji in v posebnih ad hoc projekcijah je bilo moč videti amaterske in polprofesionalne filme, ki so na filmska platna prinašali tisto, kar ne more tvegati profesionalni film – po tematski pa tudi po oblikovni plati.

Omeniti velja tudi posvet za filmsko vzgojno posvet in test filmov, ki naj bi bili namenjeni otrokom, mladostnikom in doraščajoči mladini. Dodeljeno je bilo tudi posebno priznanje za film z vzgojno poanto. Vendar so žal pri tem bolj upoštevali tematsko aktualnost kot pa filmsko vrednost.

Program je bil izpolnjen tudi s spominsko projekcijo filmov Rainerja Wernerja Fassbinderja, ki je prav na tej filmski prireditvi začel svojo bogato in uspešno, a prekratko pot.

Mannheimski filmski teden je tako uspel tudi enaintridesetih ponuditi svojim obiskovalcem še vedno vznemirljivo, vendar manj ostro informacijo o filmskih in družbenih tokovih.

Mirjana Borčič

festivali

Bilbao '82

december 1982

V filmskem koledarskem letu mednarodnih manifestacij kratkega in dokumentarnega filma ima Bilbao zadnjo besedo. Počelal je lani decembra in sicer že štiriindvajsetič po vrsti. Dolgo časa ni bil znan v svetu, saj se je zapiral bolj vase in v dežele Latinske Amerike. Kljub temu, da je zdaj že nekaj časa odprt vsemu svetu, prej ko slej ostaja njegov koncept promocija iberoameriške kulture.

Decembrski festival je pritegnil kar triinštirideset dežel. Tako sklepamo po katalogu, kajti kljub temu, da sem bila član žirije, se pravi, da sem morala videti vse filme, dokončnega števila sodelujočih dežel in njihovih filmov nisem mogla ugotoviti, program se je namreč spreminjal, nekateri prijavljeni filmi niso prispeli, drugi so prišli pozneje. Kakorkoli, videli smo okrog osemdeset filmov, med njimi tudi dokumentarce, ki so trajali več kot uro, celo več kot dve uri. Ti so prišli predvsem iz Latinske Amerike, obravnavali pa so socialno tematiko ali zgodovino posamezne dežele. Med dolgimi dokumentarci pa je bil tudi zahodnonemški film *Daleč od dežele prednikov* Cirila Viderja iz Kölna, ki je izredno zanimivo opisal nemško emigracijo v Argentino v dvajsetih letih.

Poleg imenovane promocije iberoameriške kulture so bili v ospredju filmi iz tako imenovanega tretjega sveta in iz socialističnih dežel. Sodelovala je, tako kot že vrsto let, tudi Jugoslavija, ki pa s svojimi poslanimi filmi ni povsem ustrezala konceptu ali okviru tega festivala; prav gotovo bi bilo moč poslati in še prej izbrati tudi kar drugega. Ne trdimo, da sarajevski *Triptih* Nikole Stojanovića s sijajno kamero Danijela Šakule ter vojvodinski *Uspeh Jedu* v režiji Makedonca Dobrija Janevskega s svojima slikarskima temama nista lep dosežek na področju dokumentarnega filma, vendar festival si tega ne želi. Kako je lahko, na primer, klasični bolgarski film *Neporočene matere* s svojo klasično intervjujsko tehniko in s temo, po naslovu znano že desetletja, vztrajal do konca v dirki za nagrado? Stvar je pač v tem, da imajo različni festivali različne koncepte in da nekateri poznavalci sicer priznavajo novosti v iskanju izraza dokumentarnosti, ostaja pa tema, žgoča in pereča, ki odkriva slabosti in

univerzalne probleme v svetu. Umetniške pretenzije in iskanje novih izraznih prijemov tu ne prihajajo v poštev, tako kot, na primer, v Oberhausnu, Krakovu, Leipzigu, Mannheimu.

Mi smo prinesli kakšnih šest filmov. Spet: kakšnih, saj ni šlo vse po načrtu. Slovenijo je deloma predstavljal film Lea Fabianija v Mančkovi animaciji *Zimska želja*, posnet za Zagreb film, prikazuje pa smogovski Ljubljano. To nikakor ni festivalski film, je le ljubka novoletna pravljica za sobotno televizijsko popoldne. Krepko pa je bila predstavljena Zahodna Nemčija, ki je ponovila nekaj oberhausenskih uspehov, na primer *Pri Schauermanu*, ki je prišel iz Hamburga in prikazuje telesno in umsko prikrajšane ljudi ali kratko malo osamljenca, ki najdevajo svoja zadoščenja v alkoholiziranem gostišču. Po nagradah, ki jih v Bilbao ni toliko kot v Oberhausnu, pa niso posegli.

Najvišje priznanje, Grand Prix, je prejel čilski dokumentarec *Da ne pozabimo*, zlatega miqueldija v dokumentarni sekciji je prejel španski film *Spomini na neko potovanje*, v animirani češkoslovaški *Sokrivec*, v kratki igrani pa britanski *Privilegij*, da ne naštevamo še drugih nagrad, med katerimi najdemo le še en francoski animirani film, vse drugo je ostalo v Španiji ali odšlo v Latinsko Ameriko. Precej zasluženo, ne zaradi popuščanja omejenemu konceptu festivala.

V nasprotju s prejšnjim letom mednarodnih gostov tokrat ni bilo prav veliko, zdi se, da dandanašnji ne v osebnih ne v službenih žepih ni dovolj denarja za potovanja, čeprav festival velikušno nudi hotelsko sobo in zajtrk. Morda zaenkrat še ni dovolj zanimanja za ta, sicer prisrčni festival direktorja Manuja Pagole, ki je zdaj že drugič vodil to manifestacijo in zatrjeval, da je »perfekcionista« in da hoče iz nje napraviti nekaj najpomembnejšega na tem področju.

To kratko, že zakasnelo razmišljanje o 24. festivalu v Bilbao lahko sklenemo z ugotovitvijo, da ni bil na zelo visoki kakovostni ravni. Hkrati se vsi tisti, ki spremljajo podobne manifestacije v svetu, ne morejo sprijazniti s trditvijo organizatorjev in selektorjev, da je pač taka splošna svetovna situacija na področju kratkega in dokumentarnega filma. Priznati jim je treba zagnanost in iskrenost, ki pa jima botruje še malce nespretnosti, predvsem v iskanju sodelavcev iz drugih dežel, ki bi jim lahko pomagali z nasvetom in sugestijami v izbiri.

Miša Grčar



priredivte
Ekranov teden

**Dnevi
sovjetskega filma**

**Cankarjev dom, Ljubljana,
6. do 11. december 1982**

**Sodobni
grški film**
**Cankarjev dom, Ljubljana
2. do 6. november 1982**

Sledeč že uveljavljeni, po številu gledalcev ter kritično dobro sprejeti in ocenjeni organizaciji Ekranovih tednov filma, je prišel konec leta 1982 na vrsto teden grškega sodobnega filma.

Obnovimo si nekaj najbolj osnovnih dejstev o razvoju grške nacionalne kinematografije.

Filmska proizvodnja v Grčiji se je pričela leta 1912, srečevala pa se je z istimi težavami in problemi, kot vse kinematografije majhnih dežel. Zaradi slabe in razpršene organizacije ter seveda pomanjkanja denarja je bilo skorajda nemogoče priti do lastne filmske »tradicije«, zato se je morala grška kinematografija podrežati okusu producentov, katerim pa je bil primaren profit. K sreči pa je bil tudi nenehno prisoten duh drznih in naprednih intelektualcev, ki so to stanje inercije in zaslužkarstva skušali preseči s svojimi »avanturami« v svet filmskega eksperimenta, iskanja in utiranja poti avtentičnim umetniškim sporočilom.

Že pred 45 leti se je lahko grška kinematografija pohvalila z nekaterimi izjemno nadarjenimi režiserji, kot sta na primer brata Gaziades ter pesnik in snemalac Orestes Laskos. Pred 25 leti pa so ne le v domovini, temveč tudi v tujini, pričeli uveljavljati grško kinematografijo režiserji, kot so Cacoyannis, Koundouros, Tzavellas, Grigoriu, Kanellpoulos in drugi. V zadnjih šestnajstih, sedemnajstih, v mnogih pogledih mučnih in težkih letih, pa je stopila na sceno skupina mlajših režiserjev kot so Angelopoulos, Voulgaris, Panaghiotopoulos, Damianos, Manthoulis, Stamboulpoulos, Sfikas, Ferris, Nicolaidis, Pasaras itd.

Seveda je nemogoče govoriti o grški kinematografiji, če ne bi omenili znane »atenske šole«, ki jo predstavljajo predvsem fil-

mi Georga Tzavellasa in Georga Zervosa, ki je bila pod neposrednim vplivom italijanskega neorealizma in ameriškega filma, zanjo pa je značilen občutek za plastičnost, naslanjanje na slikarsko kompozicijo in počasen prehod iz slike v sliko, še posebej v »flash-back« tehniki.

Predstavniki te šole so znali uravnovesiti izrazna sredstva in tematiko, kamera je bila objektivna in usmerjena na realne slike iz grškega življenja, hkrati pa je odkrivala psiho in mentaliteto sodobnega grškega človeka.

Začetek zanimanja za politiko v grškem filmu se je pričel okoli leta 1965, ko so se pojavili režiserji kot so Monthoulis, Sfikas, Theos in Liaropoulos. Vojaška diktatura je pripravila psihološko ozadje za razvoj političnega in socialnega filma. Bilo je nekaj »vročih« tem: emigracija, družbene krivice, boj v Makedoniji, tragedija v Mali Aziji, državljanska vojna ter diktatura Mataxasa. Poskus diktatorske cenzure, da bi si podvrгла umetnike, je pravzaprav deloval nasprotno – politični film je dobil krila. Zahvaljujoč umetnikom, vselej, ko gre za velike zgodovinske dogodke, dobijo ljudje, zahvaljujoč prav njim, nov pogled na tragedijo, ki je njihova dejanskost. Marksizem, ki je

prevladoval v večini teh filmov, pa je bil seveda zelo semiološki.

Angelopoulos, Cacoyannis, Koundouros itd. so danes ne le v Grčiji, temveč tudi v svetu pojem sodobnega grškega filma, ki je bil deležen tudi vrste mednarodnih priznanj na najbolj uglednih svetovnih festivalih.

Mnogi grški filmi so dosegli v tujini celo večji uspeh kot doma, kar pa hkrati ne pomeni, da grška publika nima rada domačih filmov. Našteli bi lahko vrsto naslovov, ko so filmi zaresne umetniške vrednosti (zlasti že omenjeni politični filmi) doživeli npr. za jugoslovanske izkušnje, doma naravnost neverjeten uspeh.

Filmi, prikazani v Cankarjevem domu, avtorjev Thodorosa Marangosa (Uči se pisati otrok), Nikosa Panayatopouloso (Melodrama), Tassosa Psarrasa (Tovarna), Lakisa Papastathisa (Ko so Grki...), Friede Liappe (Ljubezen išče nočna pota), Thanassisa Rentzisa (Električni angel) in Nikosa Koundourasa (1922) predstavljajo dokaj reprezentativen prerez skozi najsoodobnejšo grško filmsko ustvarjalnost, za katero je značilna velika tematska in žanrska, pa tudi stilna pestrost in raznolikost. Kljub odsotnosti filmov avtorjev kot sta Angelopoulos in Cacoyannis (v času, ko je nastajal izbor, sta snemala svoja nova filma, njihova prejšnja dela pa so našim gledalcem zlasti po zaslugi televizije v precejšnji meri znana) je grški teden v Ljubljani v vsakem pogledu poglobil vedenje o filmski ustvarjalnosti pri naših najjužnejših sosedi.

S. S.



Prva in glavna odlika letošnjih enajstih dnevov sovjetskega filma je bila vsekakor ta, da niso bili filmi tisti, ki bi privlačili največji del pozornosti. Odlika zato, ker če bi bili ostali v spominu samo filmi, potem bi bil lahko spomin skorajda odvečen. V resnici pa so te Dni skoraj v celoti držale pokonci govorice in »informacije«, tako imenovano zakulisje, ki ima pri kinematografiji to lepo lastnost, da poteka le za tankim platnom, v sovjetskem primeru pa še celo za precej redko tkanim.

Scenarij vzhodne cenzure naj bi nam bil vsaj v načelu precej poznan – dodati pa je: prav zato, ker je tako rekoč že stvar vsakdanje prakse, se pravi že produkt mitologizacije, nas pestrost in na neki način tudi specifičnost vsake nove uprizoritve toliko prijetneje preseneti. Tako sta naša dva predstavnika ob izbiranju filmov v Moskvi tudi tokrat slišala nam tako znano in tudi pripoznano formulacijo, da to in to delo ne odseva stanja, kakršno v resnici je, da tako rekoč pači družbeno stvarnost, zato pa tudi ni (najbolj) primereno, da pride širše občinstvo v stik z njim, saj bi si s tem ustvarilo napačno podobo o tem, kako stvari stoje v resnici. Seveda je odveč pripominjati, da je edini, ki res ve, kako stvari stoje v resnici, državni in partijski aparat, saj je to edini organ, ki mora po svoji osnovni funkciji dobesedno videti preko cele dežele.

Če je torej Soveksportfilm odločil, da dva filma, ki sta ju naša predstavnika postavila celo na prvo mesto, ne sodita v program, ki naj bi v Jugoslaviji zastopal sovjetske barve, je moral imeti prav, in to ne glede na dejstvo, da je eden izmed njiju (Mihalkova *Družina*) prav tisti čas v Moskvi žel nenačuden komercialni uspeh. Taka odločitev Soveksportfilma samo dokazuje njegovo podkovanost v stvarih dialektike. To, kar mogoče ustreza eni (sovjetski) publiki, še ni nujno primerno tudi za drugo (slovensko), saj sta zagotovo na različni stopnji razvoja. Taka odločitev izpričuje zaupanje sovjetskega aparata v svoje ljudstvo, ki je po njegovem mnenju očitno že sposobno samo odbirati tiste slike, ki po njegovem mnenju ne ustrezajo stvarnosti (kar je navsezadnje razumljivo, saj sovjetsko ljudstvo vendar živi v sovjetski

stvarnosti), medtem ko slovenska publika, na tisoče kilometrov oddaljena od sovjetske dežele, že zaradi svojega položaja tega ni sposobna. Po tej železni logiki je tudi razumljiveje, da je bil ta film lahko predvajan na festivalu v Lrnjački Brdvanj, in da je bil drugi nam neprimerni film *Agonija* Režiserja Klimova predvajan na beograjski televiziji – vsi ti predeli so Sovjetski Zvezi geografsko veliko bliže.

Kljub taki načelnosti je Sovkспортfilm naredil precej veliko napako. Dopolnil je namreč, da se inkriminirana filma lahko pojavita na neuradni projekciji. A prava za sovjetke tudi v tem primeru na sovjetski strani za neomajno načelnost, za brezpogojno vero v črko. Če neurađen, potem torej tisti, ki ne more prikazovati resnice, ki je seveda vedno povsem uradna. V tem primeru je torej Sovkспортfilm spregledal prav to nujnost, da bo gnili slovenski zahod pomen »neuradnega« v svoji izprijenosti in nenačelnosti nujno obrnil in ga razumel kot »tisti, ki ni zgolj za nek omejen, uradni krog, pač pa za vsakega, vsakemu dostopen in tudi razumljiv.« In tako je tudi bilo: na uradne projekcije je prihajal zgolj ozek krog tako rekoč uradnih cineastov in cinofilov, neuradna projekcija pa je gostila tako širok krog, kakršnega je Mala dvorana v Kankarjevem domu še lahko očrtala. Vrednosti teh besed nikakor ne spodbija dejstvo, da smo videli samo neuradno projekcijo *Agonije* režiserja Klimova, ker so se kolotiv *Družine* režiserja Mihalkova nekje na poti izgubil – izgubili pa so se tako nepreklicno, da filma nismo videli niti na posebej obljubljenih projekcijah v naslednjih dneh.

Ob nevidnem filmu Mihalkova pa se razkriva misterij sovjetskega filma in njegove kinematografije. Misterij seveda ni v njegovem izginotju na slovenskem prizorišču oziroma je misterij le za neuko oko. Subjekt takega očesa bi seveda tudi sodil, da gre pri tem izginotju za golo naključje. V resnici pa izguba tega filma ni ne misteriozna, ne naključna. Film se je moral izgubiti zato, ker je že v njegovem naslovu zgoščeno povedano in reprezentirano to, kar je bila resnica uradno prikazanih sovjetskih filmov: družina. Ta edina beseda namreč zgošča vse očitke, ki jih lahko naslovimo na novi uradni sovjetski film.

Preprosto povedano: sovjetski film se tehnično, oblikovno in ideološko amerikanizira. To ne pomeni zgolj, da postaja njegova osnovna obsesija družinsko življenje, razpetost med državnimi in ljubezenskimi dolžnostmi, med zasebnostjo in javnostjo, pa skoki čez plot in generacijski konflikti med starši in otroki (in dobro je znano, da v Ameriki že nekaj let nadomešča vietnamsko obsejanost plima

družinskih filmov) – gre za temeljno ideološko podlago vseh vidnih uradnih sovjetskih filmov, tudi tistih, ki se ukvarjajo s problemi umetništva ali delikventstva. Tu pa gre za očitno željo po ponavljanju velike ameriške formule: v tej deželi ima vsak pravico do svojega mnenja, do kritike – ta dežela je svobodna. Kot keržani zdaj tudi Sovjeti več ne poznajo filma, ki bi ne bil kritičen – in to ne kritičen do »zunanjega sovražnika«, niti do »notranjega sovražnika«, pač pa kritičen do svojih lastnih malih napak, malih skokov čez plot; ni več filma, ki bi se pošteno mazohistično ne prebičal in zraven vpil:

»Gospod, grešil sem«, vedoč, da ga bo tako bitanost in kričanje pripeljalo naravnost v krože naročje. Če sta včasih sovjetski film in vsa sovjetska umetnost jasno govorila: »Sovjetski delavec je svoboden po tov. Stalinu ali po komerkoli že«, pa danes ustvarja iluzijo, da je »taisti ne več delavec pač pa nenadoma Človek« svoboden kar sam po sebi. In očitno je v velikem svetu za udejanjanje take ideologije najprimernejša prav družina.

S tem pa je anticipirana že tudi rešitev zgolj napovedanega misterija v začetku prejšnjega odstavka. Gre za rešitev paradoksa, da Sovkспортfilm podpira značilne ameriške težnje v svoji kinematografiji, hkrati pa ne priznava filma, ki je na teh enajstih dneh edini vsaj deloma izpričeval pozitiven sovjetsko izkušnjo, pozitiven odnos do oktobrske revolucije, ki je edini uprizarjal nekaj odločnega in filmsko zgoščene patosa, kakršnega poznamo od Eisensteinovega *Aleksandra velikega* sem, edinega filma, ki je vsaj poskušal razbiti iluzijo kamere kot objektivnega očesa, edinega filma, ki ni zgolj preprosto preslikaval literarne štorije.

Klimov preveč očitno uprizarja tisti užitek, ki se mu skozi hlinjeni asketizem predajajo uradni sovjetski filmi, Mihalkov preveč naravnost govori, da je resnica sovjetskega filma zdaj v Ameriki. To, kar se uprizarja, je sicer neokusno, a dopustno vsaj za neuradno projekcijo; to, kar se pove naravnost, pa se na poti izgubi. Ostane nekaj bolj ali manj blelih posnetkov ameriške produkcije in s tem senca vprašanja na prvi deželi socializma.

Andrej Drpal



11. DNEVI SOVJETSKEGA FILMA

Dnevi mehiškega filma

Kino Komuna, Ljubljana
od 7. do 10. marca 1983

O mehiškem filmskem ustvarjanju pravzaprav ne vemo dosti; ne o njihovi sodobni kinematografiji, kaj šele o tisti iz prejšnjih desetletij. Brž ko odmisliš nekatere Bunuelove filme, ki jih je posnel v Mehiki, pa na filme Čilencila Miguelita Littina, se naše poznavanje mehiškega filma že kar neha.

Odgovor na vprašanje »zakaj tako« je več kot preprost. Za jugoslovanske distributerje mehiški film ni zanimiv in še ne prinaša tržnega uspeha, čeprav mu kvalitete verjetno nihče ne zanika.

Začetki mehiške kinematografije segajo na prelom stoletja. Prvi mehiški filmski zapisi so nastali že leta 1898 in hkrati so bile tudi prve javne predstave teh filmov. V mehiški filmski zgodovini so ohranjeni pestri sporedi, imena ustvarjalcev, nakratni kinodvoran in celo cene tiskovnih vstopnic. Prvi med prvimi filmskimi zapisovalci na filmski trak je bil Salvador Toscano Barragan.

Iz zapiskov zvemo, da je Toscano Barragan leta 1904 posnel prvi film s pravo zgodbo. Naslov tega filma je bil *Don Juan Tenorio*. Vsebine prvih mehiških filmov so bile preproste; filmi so prikazovali ljudska slava, naravne nesreče, vojaške parade in podobno. Toda že v prvih letih našega stoletja so začeli delati novi in novi filmarji, na primer Enrique Rosas in Jorge Stahl. Ta dva sta od leta 1906 snemala filme, daljše od enega zvitka. Do izjemnega kvalitete in kvantitetnega razcveta mehiškega filma je prišlo med leti 1917 in 1923; tedaj je bil v državi mir. V tem obdobju je bila ustanovljena tudi prva filmska šola na mehiških tleh.

Zgodovinski viri zagotavljajo, da je najboljši film nemega obdobja posnel Enrique Rosas leta 1919 z naslovom *Banda iz sivave avta* (*La Banda del Avtomovil Gris*).

Prvi celovečerni zvočni film *Močnejše od dolga* (*Mas fuerte que el deber*) je nastal leta 1929.

Leta 1932 so jih posneli 6, leto kasneje že 21.

To je bilo tudi obdobje, ko so se filmski avtorji (verjetno pod vplivom Hollywooda) prvič začeli zavedati komercialnih vrednosti filma, zato je tudi prišlo do posrečenega spoja umetniških in komercialnih zahtev.

Trije pomembni filmski ustvarjalci so se v tem desetletju

znašli na mehiških tleh in s svojim načinom dela vtisnili opazen pečat med tamkajšnjimi filmarji. Leta 1931 je Sergej Eisenstein prišel v Mehiko snemat kasneje nedokončano *Que viva Mexico*. Leta 1934 pa sta v Mehiki Paul Strand in Fred Zinnemann posnela film *Ribe* (*Pescados o Redes*), ves v naravnem okolju s pravimi ribiči.

Po koncu španske državljanske vojne je v Mehiko pribežalo precej španskih filmskih ustvarjalcev, igralcev. Zato ni čudno, da se je mehiška filmska produkcija takoj po drugi svetovni vojni izredno razmahnila.

Najbolj znani »španski« ubežnik je bil zagotovo Luis Bunuel. Že leta 1946 je posnel *Gran Casino*, kasneje pa še številne, s katerimi je zaslovel in se vpisal v filmsko zgodovino.

Mir po vojni je po eni strani sprostil ustvarjalnost, po drugi pa so gledalci zahtevali lahkotnejše filmske zgodbe po vzoru Hollywooda in njegovih komedij. V mehiških studijih so tako nastajali glasbeni filmi, burke, predmestne melodrame, drame strasti in podobno. Čeprav je prevladovala komercialnost filmskega repertoarja, so le nastajali tudi umetniški filmi. Marsikateri od teh umetniških filmov je nosil podpis režiserja Emilia Fernandez.

Toda tudi Luis Bunuel se je moral v marsičem podrediti zahtevam skomercializirane filmske produkcije, čeprav ga to ni oviralo, da ne bi posnel nekaj izjemnih mojstrov.

Ko je bila mehiška kinematografija v največjem razcvetu, to pa je bilo v petdesetih letih, so v številnih zasebnih, nekaterih državnih in nekaterih ameriško financiranih filmskih studijih posneli tudi 100 filmov letno. V deželi je redno delovalo približno 2700 kinematografov.

Število kinodvoran se do danes ni bistveno spremenilo.

Le sponošen situacija se je v zadnjih desetletjih močno spremenila. Predvsem se je sredi sedemdesetih let produkcija občutno zmanjšala in šele leta 1978 se je položaj spet začel izboljševati. Tisto leto so našli 68 novih filmov, leta 1979 jih je bilo že 83 in leta 1980 je produkcija dosegla številko 94.

Decembra 1976 je bil v Mehiki sprejet tudi nov filmski zakon. El Banco National Cinematografico, nekdanjo poglavitno institucijo, ki je zagotavljala denar za filmsko produkcijo (denar pa je bil zaseben in državen), je zamenjala institucija RTC (Komisija za radio, film in televizijo). Margarita Lopez Portillo je postala generalna direktorica nove institucije, ki naj bi skrbela za »večjo zgodovinsko kvaliteto, kulturno in filmsko kvaliteto, ki naj bi mehiškemu gledalcu zbuja občutek narodne identitete.«

Toda kot so mehiški filmski kritiki v tistem času ugotavljali, se napovedi Margarite Lopez Portillo niso uresničile, celo več: kvaliteta je v povprečju alar-

mantno padla. »Mehiška kinematografija se je vrnila k tematikam in oblikam izpred tridesetih let in številni filmi so dokazovali politično, kulturno in estetsko revščino (Tomas Perez Turrent – International Film Guide, let. 1980).

V letih 1977 in 1978 sta se v Mehiki poostrila filmska cenzura in tudi distribucijska politika. Filmi, ki so odstopali od kvalitete sivine, so bili predvajani v slabih kinodvoranah, v neprimernih terminih.

Situacija leta 1979 je bila spet prav posebna. Od 83 filmov iz tega leta sta jih samo 15 posneli državni filmski družbi Conacine in Conacite. Vsi ostali so nastali v zasebni produkciji ali kot koprodukcije s Kubo, Kolumbijo in Venezuelo. Novi položaj je prav posebej paradoksalen. Država je lastnica večjega dela kinodvoran, toda prednost daje ameriškim filmom ali pa filmom zasebnih producentov. »Svoje« filme pa odvira ali pa jih celo ne prikazuje.

Edini izhod iz te nezaviljive situacije se kaže v »neodvisni« produkciji, ki že nastaja v sklopu univerz. Gre seveda za filme na 16 mm traku, toda zanje se odločajo tako znani režiserji, kot sta Miguel Littin, ki je za veracrško univerzo posnel film po literarni predlogi Gabriela Garcie Marqueza *Montielova vdova*, in Alfredo Joskowicz, ki je za univerzo v Ciudad Mexicu posnel *Sozvezdja*.

Prav ti poskusi, kako znova oživiti filmsko produkcijo z umetniškimi nagibi, kažejo na dejstvo, da se pravi filmski avtorji niso utopili v komercializaciji in pogrošnem filmu, torej filmu, ki producentu na račun pornografije, poenostavljene folklore, rutinskih melodramskih zapletov, prenapetih čustev in frustracij nostalgčnih in zabave željnih Mehičanov v razmeroma kratkem času vrne vložen denar z velikim dobičkom.

Filmska izbira »mehiških filmskih dni v Jugoslaviji«, ki jih je s pomočjo mehiškega veleposlanstva v Beogradu pripravil Interfilm festival, kaže samo eno podobo, tisto dobro, da ne rečemo najboljšo. Vsi filmi, ki so bili predstavljeni gledalcem v Ljubljani, se odlikujejo po pogumu in resnoprnosti njihovih ustvarjalcev. Stirje izbrani filmi so nas popeljali od prikaza mehiškega vsakdanjega dne tamkajšnje ženske v družbi (*Portret poročne ženske*), Mehičana in njegovih moralnih zagat (*Veriga brez konca*), do politične parabole (*Leto kuge*) in do mistične grozljivke (*Teta Aleksandra*).

Predstavili so se nam trije režiserji: Felipe Casals, Arturo Ripstein in Alberto Bojorquez. Vsaj prva dva sodita v sam vrh »novega« mehiškega filma. Oba sta se že zelo zgodaj zapisaala filmu. Ripstein je bil tri leta Bunuelov asistent, Felipe Casals pa se je šolal na pariški ID-HEC. Njunim prvim filmom so kritiki očitali hermetičnost, esteticiranje. Njuni filmi so bili v

začetku sedemdesetih let po eni strani filmski eksperiment, po drugi pa komercialni neuspeh.

Ne nepamemben podatek je tudi, da Mehika, kadarkoli se ji ponudi priložnost, skorajda vedno sodeluje na pomembnih mednarodnih filmskih festivalih s filmi teh dveh avtorjev.

Arturo Ripstein je v *Verigi brez konca* iz leta 1978 pripovedoval na dveh ravneh: v sedanosti, ko se poskuša nekdanji kaznjenc soočiti s svojim novim, »normalnim« položajem v družbi in v preteklosti, ko spoznavamo nekdanje življenje kriminalca, policijske metode, korupcijo in njene načine in podobno.

V *Teti Aleksandri* pa je posegel v nadnaravne sile, kot so magija, diabolčnost in podobno. Film je sicer zasnovan kot filmska grozljivka, le da je sporočilo več kot obvezujoče, naperjeno je proti demoničnosti, ki naj bi se prenašala iz roda v rod. Arturo Ripstein je bil zelo previden in ni hotel definirati vseh oblik demoničnosti in je gledalcu prepustil možnost dodatnih odgovorov na čarovniško delovanje tete Aleksandre.

Vsaj se Cazalsov film *Leto kuge* naj omenimo. Gre za politično parabelo, kjer kuga, ni samo bolezenska epidemija, ampak je predvsem sinonim za situacijo v mehiški družbi, ki se negativno kaže v industrializaciji človekovega okolja, moči birokracije, v manipulaciji posameznika in informacije.

Film ima dva nivoja pripovedi – zunanega družbenega, ki ga je Cazals zastavil ostro, neizprosno, v divjem tempu, slikovno zelo ekstravagantno. Intimni nivo je precej skromnejši, deluje kot dodatek k osrednji pripovedi, čeprav pa se prav v intimističnih scenah vzpostavlja potrebno izpovedno ravnotežje celotne zgodbe. Očitno je v Cazalsovi interpretaciji problema prevladal kritični pogled, ki seveda sproža takojšnje opredelitve. Tak koncept moramo dopustiti avtorjevi ustvarjalni naravnosti, hkrati pa tudi mentaliteti Mehičana kot gledalca.

Mi pač nismo edino merilo za presojo upravičenosti take avtorske odločitve.

In to velja tudi pri ocenjevanju mehiških filmov – prikazanih v Jugoslaviji v »tednu mehiškega filma« – nasplah.

Tone Freljih



KINO KOMUNA
7-10. 3. 1983

DNEVI MEHIŠKEGA FILMA

UNESCO

X. Muza '82

Natečaj X. Muza, ki ga vsako leto razpiše mednarodni center Film in mladina pri UNESCO, se konča ob koncu vsakega leta.

Filmi, ki se odzovejo razpisu, pokažejo vsakič znova za odraslega opazovalca navdse zanimive filmske reakcije mladih na življenje okoli sebe. Predvsem pa ti filmi vsakič znova opozarjajo, da predstave o zmogljivosti filmskega izražanja mladih zaostajajo za realnimi sposobnostmi mladega človeka izraziti svoja občutja in odnos do svojega okolja s filmsko govorico.

Letos je veliko nagrado prejelo 15-letno ukrajinsko dekle. Za svoj film je uporabila slike gruzinskega navca Pirosmanija. V filmu so se prepletali originalni z dorisanimi povezovalnimi elementi ter pripovedovali staro legendo. Avtorica je povezovala prav te elemente s totalom slikarskega dela in s posameznimi iz tega totala izločenimi elementi in tako ustvarjala domiselni in redko uporabljeni animacijski postopek.

Animirani film je pred opazovalce najbolj nazorno razprostrl teme in pristope, ki jih mladi ustvarjalci zmrejo. Od pravega izleta v domišljijo v risanem filmu štiriletne sovjetske deklice *Zgodba o kavboju in lepi dami* do nemškega mladinskega *Dirke v puščavi*. Car prvega je v njegovi spontanosti, ko otrok neorganizirano opisuje srečanje kavboja z lepo damo. Risba vsebuje vse lastnosti, ki so značilne za likovno upodabljanje v tem starostnem obdobju. Sliko dograjuje besedilo, ki je prava erupcija asociativnih preskokov, za katere ni treba iskati logičnih utemeljitev.

Igrani film obvladajo bolj mladinci. Med mlajšimi moramo omeniti jugoslovanskega *Poster in vezenina*, ki so ga posneli otroci iz Trstenika in je v tej kategoriji tudi edini nagrajen. Mladi ustvarjalci so v tem filmu spretno soočili dva svetova svojega okolja ter ju nevsiljivo postavili drugega proti drugemu. Poleg odlične zgradbe pripovedi film odlikuje tudi čist in zgovoren vizualni koncept.

Skupina avstrijskih deklet je ustvarila poetičen film *Dnevnik*, v katerem iščejo smisel življenja z občutkom za preproste in skrite vrednote. Inteligentno in z zelo razvitim občutkom za filmsko izražanje, z neomejeno

domišljijo pri snovanju vizualnih predstavitev občutkov, stanj, simbolov in prispevajo, so uspele ustvariti nevsiljiv, a močno človeško in družbeno angažiran film.

Najbolj angažirane filme pa so vsekakor poslali mladi iz Zvezne republike Nemčije. Naj bo to vprašanje vojne, ki deformira odnose med ljudmi, ali pa boj proti alkoholizmu med otroci in mladimi. Mladi Švedci pa so v svojem filmu *Nosečnik* pokazali, da obvladajo filmsko tehniko in da znajo svoje znanje spretno uporabiti pri prikazovanju absurda in fantastike.

Iz DR Nemčije je prišel dokumentarni film, ki se je popolnoma nekonvencionalno lotil starosti. V nekem počasnem, malce povzdignjenem ritmu so se približali biološkemu ritmu starega človeka, da bi označili svoj odnos do starosti kot odnos do normalnega pojava v naravi. Ni naključje, da so ta odnos med človekom in naravo poudarili s prikazom starega moškega in stare ženske, ki se sončita, plavata in skačeta v vodo naga. S prikazovanjem skladnosti njihovih belih, nabrazdanih teles in umirjenih gibov, tihega upoštevanja drugega ob sebi, zadovoljstva ob dotiku z vodo in sončnimi žarki, so na gledalca prenašali njun mir in njuno zaupanje o sebi samem kot enakovrednemu članu življenjskega kroga. Uporabljena izrazna sredstva so premišljeno usmerjala gledalca v doživljanje prikazovanega, v občudovanje vzpostavljenega ravnotežja med telesnim in duševnim, človekom in naravo. Vse skupaj pa je bilo posredovano s poetičnim jezikom.

V kategoriji dokumentarnega filma otrok je prejel prvo nagrado film *Klinici* iz ljubljanske osnovne šole Bičevje. Odlikoval pa se je po zgovorni informaciji o procesu izdelave zobotrebcev v domači obrti, pa zanimivi selekciji in čvrsti zgradbi filmske pripovedi in temu primerni uporabi izraznih sredstev.

Nasplah je bila letošnja bera zanimiva in uspešna. Vsi so iskali sebe v svojem svetu in svoj lastni filmski izraz. Spodletelo je le španskim otrokom, ki so preveč vztrajno posnemali profesionalni film.

Mirjana Borčić

ABOUT THE WORD IN THE SLOVENE FILM

The foreword of this number tries to indicate the paradoxical situation out of which the word with difficulties has tried and still tries to remove and to reach a more adequate place in the Slovene film. It is characteristic of the Slovene film that it is mostly "literary gossip" and devotes very little attention to the film image, and even less to its possibilities of inclusion into the narrative discourse which should transfer the story. But on the other hand the Slovene criticism practice and generally the film reflexion have not begun to place the word being able to develop a more consequent film theory. Therefore the foreword written by Silvan Furlan has the title *From the Image to the Word*. It calls attention to the almost obligatory fact that the Ekran magazine in a much larger extent contributes to the formation of the film-theoretically founded reflexion. It is not in the Ekran's power to substitute more decisively the place of the word in the film practice with the image.

The problem of the word resp. language in the Slovene film is described in an enlarged and specific form in the essays written by Nada Sumi, Eva Blumauer and Jože Fagenel. They were introduced at the conference which was held on the occasion of the 10th Week of National cinematography in Celje and has, up to now, tried to approach the mentioned problems most entirely.

NEW SLOVENE FILM: THE RED BOOGIE

The second feature film made by Karpo Godina, *The Red Boogie*, is introduced by three critiques. Hence it appears that the film is an important contribution to the Slovene cinematography, as in some thematic attempts as in some formal ones, but, irrespective of this "panegyric" mark, the articles try to indicate the weak points of the film. So Silvan Furlan stops at the "compromise" which is a result of connecting abridged Eisenstein's "editing technics" with narrative Hollywood methods of road-movies; Aleš Erjavec discusses the relationship between art and society (politics) which has not succeeded to avoid some conventional examples; Andrej Drupal wonders about the author's point of view, the perspective towards a certain half-past socio-historical segment which is, at the same time visible and invisible, actualized and "written in" with distance.

Among the articles, somehow connected with the actuality in the Slovene film production we must mention also the »provoking« meditation – *Improvement of the Slovene Film* written by Peter Milovanovič-Jarh – which tries to reveal all "critical" points of the Slovene film, criticism and theoretical practice at once; therefore his statements are often "questionable".

INTERVIEW WITH NAŠKO KRIŽNAR

Naško Križnar, author of numerous Slovene ethnological films, film medium explorer and theorist of the scientific ethnological film, author of the *Filmography of the Slovene Ethnological Film* and other scientific articles, in the interview deals with the possibilities and limits of the scientific film in Slovenia and in the world. Naško Križnar is an ethnologist by profession, but his statements about the wide spectrum of the scientific film reveal him as a passionate cineast who is on the one hand able to see his profession through the film medium but on the other hand able to regard this medium without denying the creative, artistic component of the film practice. Križnar's considerations enlarge essentially the field of our up-to-now interest for the scientific film but at the same time his statements are informative enough to offer an insight into the history and contemporary development of the Slovene ethnological film. At the moment this kind of film is the leading one in the field of using the film for scientific purposes in Slovenia.

FILM NOTIONS

The topic of this volume and probably also of the next one will be the rubric EKRAN'S LIBRARY discussing some film notions similar to those introduced in the book LECTURES DU FILM (Albatros, Paris, 1977). This "dictionary" will contain about 30 notions in alphabetical order. This number begins with the *Analogy* written by Zdenko Vrdovec, in the following ones more notions together will be introduced. While the book LECTURES DU FILM discusses film notions from the point of view of semiology in 1975, the EKRAN'S LIBRARY will try to enlarge them problematically and critically running a risk that the didactic clearness will be incomplete. But it will put a stronger emphasis on theoretical background.

prizor iz filma EVA Francija Slaka



V naslednji številki: NOVI SLOVENSKI FILM

EVA

INTERVJU

JORIS IVENS

FESTIVALI

FEST, BERLIN, CANNES