

... GORI
POŠTAVITI

SLOVENSKI FILM: MED FIKCIJO IN REALNOSTJO

Krize slovenskega filma so kakor moda. Ponavljajo se na petnajst, dvajset let, mogoče jih je napovedati vnaprej, njihovi kreatorji pa prav tako vnaprej poznajo tudi kroje in vzorce njihove razrešitve. Gre torej za ob takšnih priložnostih že velikokrat citirano **vrtenje v začaranem krogu** (prim. S. Schrott, *Začarani krog slovenskega filma*, **Komunist**, 14. maja, 1973), v katerega je slovenski film tako rekoč pahnjen že s svojim nastankom, torej generično. Takšnemu mnenju pritrjuje tudi članek profesorja Pirjevca v 106. številki Ekрана, ki se začinja z besedami:

Že spet je razglašena kriza slovenskega filma, vendar na način, na kakršnega nismo navajeni. O krizi filma so javnost ponavadi obveščali gledališki kritiki in publicisti, ki so ugotavljali, da izdelki slovenske filmske industrije ne ustrezajo določenim merilom, da zaostajajo za jugoslovanskim povprečjem, da o svetovnih razmerah sploh ne govorimo. To pot pa so krizo razglasili filmski delavci sami: odložili so tista orodja, ki jim jih je dala družba, da bi z njimi urejali potek in usodo tega, za kar so pač odgovorni in kvalificirani.

Toda znotraj te **posebnosti** je že za Pirjevca kriza slovenskega filma utemeljena tudi generično, saj nekoliko niže pravi: *Ce nekoliko pretiram, si dovolim zapisati, da je slovenski film pravzaprav kar naprej v krizi in da sam nenehoma krizo tudi odpira in vzdržuje. Tako se mi zdi, kakor da ima film s Slovenci prav posebne težave in da mi sami še vedno ne vemo prav dobro, kaj naj bi s to rečjo sploh počeli. Tvegam torej domnevo, da teče nepretrgan nesporazum med filmom in našo slovensko kulturo, ki je očitno takšna, da se s filmom nekako ne more zares sprijazniti...* (prim. **40 udarcev**, Slovenski film 8, izbr. in uredil Zdenko Vrdlovec, Ljubljana, 1988, str. 245).

Takšno nenehno odpiranje in vzdrževanje krize, ki v posebej bleščečih trenutkih kulminira v potopu in nato v ponovnem rojstvu slovenskega filma, se torej zdi temeljni način njegove eksistence, način, v katerega jedru tiči nesporazum med njim in slovensko kulturo, ki je po Pirjevcu definirana v **govornem aktu kot konstituciji nacionalnega**, oziroma, kot pravi Dušan Pirjevec, v **fonocentризmu** slovenske kulture, ki jezik postavlja na pedestal Župančičeve **velike maše** slovenske besede, česar pa film »očitno ne prenese«. (prav tam)

Filmske predstave ni mogoče spremeniti v svečanost, kakor se to godi pri gledališki premieri ali ob izidu knjige, film je »nekaj profanega, gledališka predstava pa še vedno nekaj svetega«. Na tej točki Pirjevec citira zanano misel Merceau-Pontyja, po katerem filma »ne mislimo, marveč ga percipiramo«. Zato nam film tudi ne **predstavlja** in **prikazuje** človekovih misli na način kot to počne roman, ampak nam nudi zgolj njegovo vedenje in ravnanje, to je tisto, kar Pirjevec imenuje **biti-v-svetu**. Obseg »nesporazuma« Pirjevec zariše s formulacijo, po kateri je **struktura** naše kulture očitno takšna, da ji je **Biti** manj pomembno od **biti nekaj določenega in biti za nekaj**, medtem

ko je filmu apriorno dano, da kaže predvsem to, kar imenuje glagol biti, oziroma formulacija: biti-v-svetu. Notranji premiki, ki bi se morali v naši kulturi zgoditi, da bi se lahko uveljavil film, so tedaj takšne narave kot tisti, ki so bili potrebni, da se je znotraj slovenske kulture lahko uveljavila »romaneskna proza«. Z drugo besedo, odprtje filmskega polja za slovensko kulturo pomeni njeno radikalno predrugačenje in celo delni samoizbris, saj je film kot slovenski film mogoč šele v tistem trenutku, ko preneha biti »slovenski«, ko ne le ukinja samega sebe kot poskus približevanja **slovesni maši besede**, ampak se znotraj tradicionalno strukturirane kulture ukinja sama ta relacija, odnos do njene slovenskosti na način **biti-maša**» česarkoli, vključno z besedo.

V zgodovini njegovega odnosa do besede lahko sledimo poskusom slovenskega filma, kako na unilateralni ravni prekiniti to relacijo in s tem vsaj **de facto**, če že ne **de iure**, poseči v temelje tradicionalno strukturirane slovenske kulture. Omenjeni posebej bleščeči trenutki krizne ogojenosti slovenskega filma so **de facto** posledica tistega **de iure**: posledica uradno blagoslovljenih ambicij, kako slovenski film vzpostaviti kot nekaj zakmašnega, torej nekakšna samodejna reakcija preostanka slovenske kulture, ki hoče film najprej poistiti ali vsaj izenačiti s seboj in ga kasneje, ko odkrije, da to ne gre, samoobrambno izločiti iz svoje telesa. To se mu seveda tudi vselej posreči, in sicer na takle način: s periodičnimi kulminacijami kriznih stanj v nacionalni filmski proizvodnji tradicionalna slovenska kultura profitira z načinom njene problematizacije, saj se s tem film zanjo vedno znova postavlja kot nacionalni kulturni problem in to v nič manjši meri kot se filmu kot tisto najbolj problematično vedno znova postavlja njegovo nacionalno. Film je v takšnih trenutkih izgubljen, ker je prepuščen lokalnim razmerjem družbene moči, ki seveda niso v nikakršnem sorazmerju s kulturno močjo filma. Toda soočenje nacionalnega s filmskim se vselej konča tako, da se film ponovno vzpostavi kot nekaj nacionalnega, kot njegov institut in instrument. S tem je doseženo dvojje: film se lokalizira in **onemogoči** kot kulturna moč, da bi se znova postavil na noge kot **produkt moči**, kot rezultat njenih družbenih razmerij.

Tako se periodične krize slovenskega filma vse bolj kažejo kot rezultat omenjenega funkcionalnega »nesporazuma« med besedo in ravnanjem, med **biti-za** in **biti-v**, kot bi rekel Pirjevec, med ambicijo slovenske družbe imeti »svoj« film in nesposobnostjo filma, da bi bil »njen«.

To predvsem pomeni, da vsaj do nedavne slovenski filmski ustvarjalec filma ni razumel kot fikcije, ampak je fikcijo razumel kot utvaro. **Določene delovne obveznosti** podrazumevajo **nekoga** ali **nekaj**, ki ti jih nalaga, film je torej poklicna priložnost in dolžnost. V položaju ustvarjalca zasledimo prilikam prilagojeno klasično paradigmatično razmerje med poklicanostjo

za-nekaj (**vocatio**) in po-klicom, med institucionalizirano dolžnostjo in umetniško nalogo, ki se običajno izkristalizira ali v subordinaciji ali v revolt. Toda, ker je tisti, ki rebelira, tu v služnostnem in službenem (dienst) odnosu, značilnem za institucije, je v svojem revoltu pravzaprav izenačen z institucijo samo, saj lahko rebelira samo v tistem, kar mu omogoča **vocatio**, to pa je položaj umetniške poklicnosti, osebnega in nacionalnega ethosa, digniteta upora v imenu nečesa, za-nekaj in zoper nekaj drugega. S tem pa seveda kot subjekt samo avtorizira položaj in razmerja, ki so vgrajena v institucijo samo, tj. vstopa v njeno zgradbo pri glavnih vratih, ker je prav institucija tisto, kar mu daje status revoltiranega in mu omogoča njegovo izkazovanje. Temu ustrezno je občinstvu njegov izdelek vselej ponujen kot izdelek-za-nekaj, kot institucionaliza presežek fikcije, torej kot potrjevanje nekih realnih razmerij moči: v instituciji je subordinacija izenačena z uporom, ki je zgolj njen presežek. Z drugo besedo: film je kot izrazita institucionalna umetnost sublimiral tudi ta presežek fikcije, spremenil ga je v »žanr slovenskega filma«, ki mu pripada vrsta vseh slovenskih filmov doslej. Tako se v slovenskem filmu fikcija vedno sproti dokazuje za fikcijo in utvara za utvaro.

Toda že profesor Kos v sociologiji slov. filma opozori tudi na substrat, ki pogojuje tak položaj. Medtem ko vse omenjeno in še mnogo drugega določa našo filmsko industrijo na njeni površini, pa pod njo obstaja še »globinska sociologija« njenega položaja in dela, ki sega prav do samih osnov, iz katerih film nastaja in ki jih socialna struktura sicer po svoje preoblikuje, vendar o njih ne more odločati. Za filmom stoji stoletna idejna in estetska izkušnja, pa ne samo za njegovimi vrhunci, ampak tudi za povprečnimi izdelki. »Ali torej ni po vsem tem več kot naravno pomisliti, da segajo tudi korenine slovenskega filma nazaj v izročilo slovenskega kulturnega prostora? Slovenski film je lahko samo tak, kakršno je to izročilo, s tem pa primeren tistemu, ker iz njegovih sestavin lahko povzame vase.« (prav tam)

Ključnega pomena tu je uporaba pridevnika »primeren«. Tako kot profesor Kos, vendar iz različnih izhodišč, lahko tudi gledalci vselej občutijo zadrego ob tej »primerenosti« slovenskega filma. Ta žanr jim je preprosto zoprno zato, ker preveč spominja na utvaro in premalo na fikcijo. Slovenski film je primeren razliki v substratu slovenske in, denimo, ameriške kulture, s katero je povezan vsak, tudi slovenski filmski gledalec. Ta razlika mu diktira zadrego, ki je običajni znak prepoznavanja slov. filma. Omenjena determiniranost, kakor jo formulira Kos, seveda ne velja samo za film, ampak na splošno za vsako umetnost; mogoče pa jo je uporabiti tudi na vseh drugih področjih družbenega delovanja, saj lahko poljubno menjamo njene spremenljivke. Recimo: slovenska vojska je lahko samo takšna, kakršne so njene korenine itd. Neprimerenost slovenskega filma torej lahko

izvira ali iz neprimernosti samega izročila, ali pa iz njegove pomanjkljive aplikacije, to je iz neadekvatnega izkoristka izročenih kvalitet, kar je običajni očitek tradicionalnih struktur slov. filmu. Prav tako lahko izvira ali iz okolja ali iz notranjosti samega ustvarjalca, tako iz »vzgoje« kot iz »srca«. Skratka tudi Kos zadeva ob tisto, kar je rezultat obojega, to je pri Pirjevcu opisano blokado »besede« in to na dvojni način. Ker film po definiciji nikdar ne more biti samo na način biti-za, ampak nam kot film vselej najprej in predvsem kaže na to, da je, vsej subordiniranosti navkljub ne more veljati za tradicionalno strukturo, ampak kvečjemu za njen specifični presežek. Toda prav dejstvo, da je presežek in kot tak še vedno zavezan tistemu, kar presega, slovenskemu filmu onemogoča, da bi »pozabil« na primernost in se izrazil na sebi ustrezen filmski način, da bi »povedal svoje« z lastnimi besedami«. Izročnost slovenskega filma (na milost in nemilost) besedi, kakor je razvidno iz odnosa primernosti, predstavlja njegovo »globinsko sociologijo« (v vsej njeni globini).

Seveda pa tega odnosa ni mogoče kar preprosto odpraviti. Notranjih premikov tipa »vzpostavitev romaneskne proze« ni mogoče umetno izzvati, velja pa pregledati teren, če morda kje že obstoji karkoli premaknjene in potem na teh netrdnih tleh graditi. Trdna so, kot smo videli, že pozidana do zadnjega kotička.

Od tu dalje je mogoče problematiko, ob katero bo zadelo to pisanje, samo skicirati v najbolj grobih obrisih, podobno kot je potrebna groba skica stavbe, oziroma njene zamisli, preden se lotimo podrobnjšega načrta. Ker to velja tudi za neke splošnejše kulturološke ugotovitve, ki jih bo treba zajeti v posebnem razmerju do slovenske kulture in filma, se subtilnejšim dušam vnaprej opravičujem zaradi nujne površnosti, v katero vodi metoda skiciranja obrisov.

Nacionalne sile, centri nacionalne moči so podpirali slovenski film, dokler se je zdelo, da ta vsaj v območju videza predstavlja neko moč, dokler torej lahko funkcionira kot simbol. Toda, ker se je zaradi družbenih sprememb izkazalo, da film te moči nima niti na simbolni ravni, saj bi pri nekaterih filmih lahko skoraj rekli, da je število sodelujočih preseglo število gledalcev, je interes teh sil zanj seveda ustrezno upadel. Podobno bi lahko rekli, da je bil interes tradicionalnih kulturniških krogov za film močnejši tedaj, ko je kazalo, da film lahko funkcionira kot tradicionalna struktura na način-filma, to je kot njen specifični presežek, upadlo pa je brž, ko se je v osemdesetih letih definitivno izkazalo, da tej nalogi preprosto ni »primeren«, to je, da ji ni kos. Ob tem bi se bilo treba ustaviti še ob tistem, kar Kos imenuje **umetniški sloj**, ki da mu pripada večina slovenskih filmskih ustvarjalcev. Vendar pa znotraj tega umetniškega sloja slovenskim filmarjem kot posebni podskupini pripada neko očitno posebno mesto, ker ga domala v celoti in neposredno omogoča država, kar za pripadnike drugih skupin tega sloja ni mogoče v celoti

in počez trditi. Prav tako so pripadniki te posebne podskupine v nekem posebnem odnosu do »umetnosti«, ki prav tako ni značilen za vse pripadnike omenjenega sloja. Te svoje **posebnosti** se filmski ustvarjalci lahko otresejo samo tako, da vzpostavijo svoja razmerja z državnimi institucijami na način »umetnosti« kot celote, to je, da tem institucijam pripadajo tako, kot jim pripada »umetnost« glasbe, slikanja ali pisanja. To pa brez trdnije osnove v krogu odjemalcev preprosto ni mogoče, saj so institucije pisanja, slikanja in muziciranja bolj ali manj trdno povezane s funkcijo produkcije in posredovanja v slovenski kulturni prostor. Za dozdašnjo organiziranost filmske proizvodnje pa je bilo prav obratno značilna usmerjenost na produkcijo, medtem ko je posredniška vloga pripadla institucijam, ki zanje ne samo, da niso bile, ampak tudi niso mogle in smele biti zainteresirane.

Ta razcep je potekal po ločnici tržnega in »umetniškega«, oziroma »nacionalnega« interesa, kar v konkretnem pomeni, da film ni bil v ničemer odvisen od gledalca, dočim je bil gledalec v celoti odvisen od tistega filma, ki je nastal zgolj in prav **zanj**, ne pa za »umetnost« ali »nacijko«. Tisto, kar se je proizvajalo kot zgolj umetniško in nacionalno je bilo izpostavljeno iz institucij umetniške porabe predvsem zato, ker so kinematografi že zdavnaj prenehali biti nacionalne institucije umetniške porabe, če so to sploh kdaj bili. V interesu filma je to-

rej, da se mu čimprej vzame privilegije umetniške alias državne proizvodnje, država pa naj zanj poskrbi na način kot to počne v odnosu do vseh drugih umetniških vrst in dejavnosti.

Vendar pa je to šele prvi pogoj vzpostavitve normalne filmske proizvodnje. Jamstvo za normalnost njenih proizvodov moramo poiskati drugje. Izdelava filmske govorice mora biti utemeljena v tistem, kar Pirjevec zarisuje s pojmom biti-v-svetu, torej prepuščena apriorno filmskemu, vizualnemu kontaktu z bitjo in bivanjem, kar konkretno pomeni vizualizacijo in ne idealizacijo slovenskega jezika. Ta stvar pa se seveda ne začne pri takšni ali drugačni organiziranosti proizvodnje, ampak pri takšnem ali drugačnem načinu šolanja in vzgoje slovenskih filmskih ustvarjalcev ter v njihovem lastnem intimnem stiku s filmom sveta in s svetom filma. Če je namreč akt govora lahko v preteklosti odigral svojo vlogo pri konstituciji nacionalnega zato, ker jezik povezuje med seboj prav tiste skupine ljudi, ki jih imenujemo rod, na-rod in nacija, akt videnja te moči nima. Pač pa razpolaga s čudovito močjo razgleda čez mejo, ki jo določa nacionalni govor, hkrati pa ta govor najlaže posreduje v prostor drugih govoric s tistim, kar je na njem **vidnega** in tako dostopnega vsemu človeštvu.

MARJAN STROJAN

KOPIRNIC
Z NAJDAJŠO TRADICIJO
PRI NAS
VAM NUDI KVALITETNE
KOPIJE
V RAZLIČNIH BARVAH,
VELIKOSTIH IN TUDI
NA NARAVI PRIJAZNEM —
RECIKLIRANEM PAPIRJU



**KOPIJA
stanič**

320 954

LJUBLJANA
PETKOVŠKOVO NABREŽJE 31