

SLOVENSKI FILM V PROSTORIH DRUGAČNOSTI:

Dislocated Third Eye Series – študija, 1985

vsega, kar se je na tem specifičnem filmskem področju dogajalo v Sloveniji – od filmskih poskusov skupine OHO do sijajnih eksperimentalnih filmov Francija Slaka –, temveč je obenem tudi povzetek (in v marsičem presežek) univerzalnega duha in razvoja avantgardnega filmskega ustvarjanja, zlasti obdobja največjega razcveta in razmaha v ameriškem (newyorškem) podzemlju šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih. Pred očmi so migotale podobe mekasovskih utrinkov lepote *zeitgeista* (*Wizard of Changes – Pozdrav 1. maju*, 1978), brakhageovske abstrakcije (*Aura/In Aurovision/*, 1978), kubelkovski/krenovski formalizem (*Yin-Yang*, 1977–78) in maclainovska norost (*Galactic Supermarket Presents Cosmic Rainbows*, 1977). V spomin sta se najbolj vtisnila dva filma iz konceptualnega trojčka *Dislocated Third Eye Series*. Prvi, *Next Movie – High Noon (Hommage to Fred Zinnemann's High Noon)* iz let 1983–84, kot primer v filmski izraz dosledno prevedene kemijske formule adrenalina (po ogledu sva oba z Olafom fizično soplela), in *Bismillah* iz leta 1984 kot – preprosto – nekaj najlepšega in najbolj vrtoglavega, kar sem imel na filmu priložnost videti. Na poti v Ljubljano se je molčalo – moj sopotnik, srečnež, je lahko tudi mižal. Dober mesec pozneje smo v Kinoteki organizirali zaprto projekcijo OM filmov na 16-milimetrskem traku, ki si jih v OM arhivu, opremljenem le z 8-milimetrskim projektorjem, nisem mogel ogledati. Poleg treh kratkih – *Mangiafuoco II.* (1979), *Tetraplan* (1981–85) in leta 1981 dokončana 16-milimetrska verzija filma *Aura/In Aurovision/* – je bil na sporedu tudi celovečerni, dveurni film *Kumbum* (1975–87), kot skalpel (s pomočjo katerega je film očitno tudi nastajal) ostra in pronicljiva analiza človeške percepcije, za nameček pa še čisti avdio-vizualni užitek s podobnim učinkom, kakršnega ima na videorekorder čistilna kaset; *Kumbum* bi želel v prihodnosti videti vsaj enkrat na leto, da prezračim svoj pogled in obenem vsakokrat (kot je vraščeno v njegov izvorni koncept) vidim nov film. Navdušenje je tedaj z menoj delil Koen, šef kinotečnega programa in priča teh dopoldanskih projekcij. Razveseljujoče in zavezujoče je dejstvo, da arhiv OM produkcije dejansko hrani petdeset filmov. Dovolj za alternativen predlog zgodovine slovenskega filma? Pot se šele začneja. •

Nasvidenje v naslednji vojni

V začetku osemdesetih let smo pri nas pričeli specifičnemu preoblikovanju, širjenju in odpiranju kulture in umetnosti v množično kulturo. Nastala je specifična kulturna bitnost, ki smo ji tedaj rekli alternativna kultura. Ta je združevala različne oblike umetnosti in množično kulturo, teorijo, pa tudi alternativne oblike socialnega vedenja in združevanja, namreč 'nova družbena gibanja'. (Aleš Erjavec, Marina Gržinič)

„Dve deli označujeta vstop slovenskega filma v novo desetletje: Splav Meduze Karpa Ačimovića-Godine in Nasvidenje v naslednji vojni Življina Pavlovića. Pa ne zato, ker sta to dva nova slovenska filma, ki sta nastala v letu 1980, pač pa zato, ker oba prinašata novosti, ki bodo postale značilne za slovenski film osemdesetih let.“ (Erjavec, Gržinič 1991: 82) Pričujoča trditev iz knjige *Ljubljana, Ljubljana* Aleša Erjavca in Marine Gržinič, ki se ukvarja z umetnostnimi in kulturnimi tokovi v Sloveniji osemdesetih let, najširše opredeljenimi s pojmom drugačnosti, tako film uvršča med neposredne akterje procesa sprememb, ki so zaznamovale desetletje „prehoda“. Avtorja kulturne dejavnike, zaslužne za družbeno-politične spremembe, shematično delita na dva (mo)dela: na „tradicionalnejši“ in „subkulturni“. Za prvega, ki je za svojo artikulacijo izbiral predvsem dramsko, romanopisno in esejistično formo v sklopu obstoječih medijskih in založniških institucij – z izjemo leta 1982 ustanovljene *Nove revije* –, je bila bistvenega pomena kritika in prikazovanje „pozabljenih ali zamolčanih strani zgodovine“. Za drugega, ki zavzema privilegirano mesto „avtentične kulture“ časa, pa je bilo značilno prebivanje na kulturno-družbenem obrobju, na margini, v „podtal-

filmska sozvočja z alternativno kulturo osemdesetih let

andrej šprah



nosti", iz katere je "rušil ustaljene družbene sheme in vzorce". V tej strukturni gibanjski dvotirnosti, ki pa se je mestoma združevala in proti koncu dekadde vse pogostejše nastopala iz skupnih izhodišč, gre film v celovečerni igrani pojavni obliki iskati na presečišču silnic obeh polov. V določenih segmentih – najbolj v podzvrsti informbirojskega filma – se je namreč odločno spoprijemal prav z omenjenim preverjanjem "resnice" polpretekle zgodovine, medtem ko se je v drugih – tako vsebinskih kakor formalno-estetskih – zavzemanjih pogosto povsem približal nekaterim alternativno-kulturnim tendencam osemdesetih let. Tako je tudi produkcijsko na eni strani ostajal ujetnik modela državne kinematografije (Vrdlovec), hkrati pa je bilo že mogoče slutiti zametke neodvisne produkcije v pojavni obliki AS Filmskih alternativ Filipa Robarja-Dorina, ŠKUC-ovega E-Motion filma in Studia 37. V takšnem na videz morda celo ambivalentnem položaju pa se je nahajal zgolj manjšinski del slovenske kinematografije, ki se je večinoma brezbrizno prepuščala glavnemu toku produkcijskih teženj znotraj dominantne kulture. V obravnavanih desetih letih je bilo namreč posnetih kar 43 celovečercev, zanimanje za iskanje drugačnosti pa je mogoče zaznati le v slabi četrtini vseh naslovov. Tudi Gržiničeva in Erjavc sta prepričana, da je bilo izrazito pomembnih filmskih podvigov bore malo, pa še ti naj bi nastali predvsem do leta 1986, pozneje pa naj bi šlo v največji meri za "utrjevanje novosti slovenske filmske govornice z začetka osemdesetih". Zagotovo se je mogoče strinjati s trditvijo, da se angažirana produkcija dekadde deli na dva "vala", ki sta v bistvu časovno opredeljena kar s posameznima "petletkama", ter da se v prvem jasno odražajo določene novosti, ki so

zaznamovale prihajajoči čas. Dodajamo pa, da je tudi druga petletka navrgla nekaj ponovnega premisleka vrednih filmskih dejanj, morda res ne toliko v formalno-estetskem smislu, vsekakor pa v pomenu součinkovanja posameznih umetnostnih ravni znotraj procesa družbeno-kulturne transformacije, ki je bila v zraku.¹ Zato bi bilo v "prvem valu" poleg uvodoma omenjene dvojice glasnikov novega in filmskih stvaritev, ki jih kot desetletju primerno pomembna označuje "ljubljska" monografija – *Krizno obdobje* (Franci Slak, 1981), *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982), *Butnskala* (Franci Slak, 1985), *Ovni in mamuti* (Filip Robar-Dorin, 1985) –, vredno izpostaviti še omnibus *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (Žare Lužnik, Boris Jurjašević, Mitja Milavec, 1983). Tem najvitalnejšim predstavnikom osemdesetih bi bilo smiselno dodati še peščico naslovov "drugega vala", ki si tako zaradi zunaj-kakor znotraj-filmskih razlogov zaslužijo posebno pozornost. V mislih imamo predvsem *Hudodelce* (Franci Slak, 1987), *Usodni telefon* (Damjan Kozole, 1987), *Veter v mreži* (Filip Robar-Dorin, 1989) in *Umetni raj* (Karpo Godina, 1990). Vsebinsko so navedeni naslovi opredeljeni s tremi prevladujočimi tematskimi sklopi, ki se ponajbolj tudi z določenimi vidiki "politizacije estetike", značilne za sočasna subkulturna gibanja. Govorimo na eni strani o delih, ki se osredotočajo na nacionalno (pol)preteklost znotraj specifičnega podžanrskega konteksta t. i. informbirojskega filma – *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, *Hudodelci* –, na drugi o skupini filmov, ki se spoprijemajo z neposredno realnostjo – *Krizno obdobje*, *Ovni in mamuti*, *Trije prispevki k slovenski blaznosti* –, in na tretji o filmih, ki v svoji temeljni zasnovi preizprašujejo znotrajumetnostne dile-

me – *Splav Meduze, Usodni telefon, Veter v mreži* in *Umetni raj*. Seveda se osnovne tematske ravni pogosto prepletejo, kar je očitno v “razmerju do zgodovine” znotraj tistih izpostavljenih del, ki se tako ali drugače umeščajo v preteklost, hkrati pa se samo vprašanje “družbene kritičnosti” v soodvisnosti s “tradicionalnejšo” ali “subkulturno” vizijo soočanja z aktualnimi socio-kulturnimi tendencami izkazuje za izrazito kompleksno problematiko. Zunaj pričujoče kategorizacije tako ostajata le *Butnskala* ter *Nasvidenje v naslednji vojni*. In če lahko avtorsko težnjo naveže Filipčič-Slak, ki je ufilmala kultno Filipčič-Dergančevo “ludiistično-absurdistično” radijsko igro iz sredine sedemdesetih, zaradi njene alegorične komponente pogojno uvrstimo celo na mejno območje med teritorijem prvih dveh zgoraj postavljenih “politizacijsko-estetskih” kategorij², pa bi tja težje umestili film *Nasvidenje v naslednji vojni*. S tem nočemo reči, da nima dovolj širše pronicljivosti ali da se morda ne spoprijema z dilemami svojega časa. Nasprotno. Pavlovičev film gledamo kot enega najbolj subverzivnih in aktualnih cineastičnih podvigov obdobja. Le kategorialno se nam zdi bližje uvrstitve v podžanr partizanskega filma, čeprav zaradi prepoznavnega avtorskega naboja pravzaprav še najbolj sodi pod okrilje paradigme avtorskega filma, ki se praviloma uspešno izmika neposrednim razvrstitvenim opredelitvam pogosto redukcioniističnih zaznamb. Zato na izhodiščno pozicijo postavljamo prav Pavlovičev filmsko adaptacijo Zupanovega romana *Menuet za kitaro* (na 25 strellov) in njegovo preizpraševanje “bistva revolucije in njenih posledic”, kot pravi avtor sam.

Leta 1980 je Živojin Pavlovič ob premieri tretjega celovečerca svojega t.i. “slovenskega opusa” v intervjuju za *Ekran* na vprašanje, ali lahko nemara umetnost predlaga razrešitev nesporazuma med posamezniki in “političnimi reprezentanti” družbe, ki jih Pavlovičevi “slovenski” filmi obravnavajo v časovnem okviru prelomnega obdobja državotvorne zgodovine naroda, odgovoril: “Ne film ne nobena druga umetniška zvrst ne more predlagati rešitve ‘problemov’, o katerih je govora v stvaritvah. Kajti ni cilj kazanje na probleme, ni njihovo razreševanje, cilj je predstavljanje totalitete življenja, kar, v skrajnih točkah, ni nič drugega kot poskus prodiranja v skrivnost, ki jo s sabo prinaša življenje. To skrivnost lahko včasih zaslužitmo s pomočjo tako imenovanih tekočih problemov našega vsakdanjika, drugič s pomočjo drugih in drugačnih opažanj.” (Pavlovič 1980: 17)³ Takšno prepričanje ne izkazuje samo zaveze določenemu pojmovanju umetnosti, ki sta ga – čeprav izhajajoča iz različnih formalno-estetskih izhodišč – med cineasti odločno zagovarjala na primer Pier Paolo Pasolini ali Andrej Tarkovski, temveč razkriva tudi neposredni dialog z zavestjo o “totalnosti umetniškega koncepta” kot edinega načina boja proti totalitarnosti političnega diskurza, ki je v osemdesetih še vedno obvladoval področje slovenske kulturno-družbene dejanskosti. V navedeni Pavlovičevi maksimi je namreč zaslediti tudi konkretno sozvočje z analizo, ki je dobrih deset let pozneje prepričana, da je (bila) potreba po totalnosti v umetnosti predpogoj njenega dejavnega vpisa v družbeno sfero. “Že na samem začetku desetletja smo pričeli temu preoblikovanju, odpiranju in širjenju kulture in umetnosti k množični kulturi – in ‘alternativna scena’ je značilen primer tega preoblikovanja. Le s totalnostjo svojih konceptov in s celostnostjo svoje produkcije in prezentacije si je umetnost sredi osemdesetih let lahko izborila svoj prostor v družbeni in kulturni stvarnosti, ki jo je popolnoma obvladoval politični diskurz. Vendar pa umetniška totalnost ne pomeni totalitarnosti, čeprav sta se ta dva pojma pogosto zamenjevala.” (Erjavec, Gržinič 1991: 19) Vprašanje, ki se postavlja, pa je, na kakšen način oziroma s pomočjo kakšnih opažanj so se različne alternativno-umetnišne tendence osemdesetih skušale – kot akterji kritičnega preizpraševanja vesti svoji sočasnosti – umestiti v neposredno družbeno realnost. V mislih imamo dejstvo, da je – manjši – del umetnostnih hotenj dekadice izražal težnjo po konkretni kritiki in neposrednem “obračunu” z vladajočo ideologijo in etabliranimi kulturnimi tokovi, medtem ko je bila v drugem – prevladujočem – polu na delu predvsem taktika posrednega razkrivanja cesarjeve golote, ki je v veliki meri terjala tudi zavzet teoretski instrumentarij za “ozaveščanje” zainteresirane javnosti. Govorimo seveda o “razčlembah” civilne družbe na njena temeljna konstitutivna gibanja, ki so “... ne le zintrigirala, marveč sredi 80. let že tudi hegemonizirala družbeno zavest in odločno zaznamovala oblikovanje vse bolj razpoznavne nove demokratične politične kulture”. (Mastnak 1992: 57)⁴ Osrednji dejavnik civilne družbe v Sloveniji so bila nova družbena gibanja, ki so zrasla iz mladinskega aktivizma. Povedano drugače: v najbolj dejavnem izhodišču “drugačnosti” so se nahajala mladinska gibanja,

ki jih je “... smiselno razločevati na subkulture, subpolitike in kontrakulture. Mladinske subkulture so tista gibanja mladih, ki oblikujejo predvsem lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila (na primer rock-erji); mladinske subpolitike so tista gibanja mladih, ki razvijajo predvsem radikalnejše oblike političnega prepričanja in delovanja (na primer nova družbena gibanja); kontrakulture pa skušajo subkulturni in subpolitični vidik združiti v enotno držo.” (Tomc 1994: 155–56) Tomaž Mastnak v svoji pronicljivi analizi “civilne družbe pod komunizmom in po njem” izpostavlja predvsem dva določujoča momenta, ki sta pomenila relativno posebnost slovenskega primera v odnosu do “standardnega repertoarja” razpravljanja o civilni družbi kot o strategijah vzpostavljanja obrambnega sistema proti državopartijski represiji nad protagonisti alternativne scene v Vzhodni in Srednji Evropi. Na eni strani se izkazuje za odločujočo drugačnost metoda delovanja, po kateri so nova družbena gibanja, ki so “odprla prostor razprave in ji vtisnila trajen pečat”, nase gledala kot na alternativo in ne kot na opozicijo. V območja, ki so si jih prisvajala, se je stekalo vse več družbenih akterjev in individualnih energij, ki so s svojo “intelektualno močjo in moralno avtoriteto” v končni fazi “... ne le zaustavili državopartijsko represijo in vsaj do neke mere ukrotili oblastniško samovoljo, temveč tudi močno vplivali na samo politično oblast”. (Mastnak 1992: 57) Nič manj pomembna pa ni druga slovenska civilnodružbena značilnost, ki se odraža v dejstvu, da je njen koncept “našel pot v politični sistem”. S prevlado reformnih sil v slovenski partiji je civilna družba dobila pomembnejšo vlogo, hkrati pa je tak proces modernizacije v bistvu pomenil tudi konec komunizma. “Civilna družba je politično zmagala, sam koncept pa je prišel v občo last vseh političnih strank, vladajočih in opozicijskih.” (Mastnak 1992: 58) V kulturno-umetnostnih strategijah znotraj prostorov drugačnosti kot ustvarjalnega življenjskega okolja civilnodružbene iniciative osemdesetih, ki nas na tem mestu najbolj zanimajo, so najznačilnejše predvsem tiste aktivnosti, ki so v zasnovah alternative in subkulture v njej sami – v procesih njenega formiranja in afirmiranja – pred(po)stavljale dejstvo neke nove kulture in umetnosti.⁵ Območja njenega delovanja so se le redko prekrivala s prostori aktivnosti dominantnih kulturnih praks, ki so se obdajale z obzidjem socialne brezbrzičnosti in “umetniške” večvrednosti. Občasno so se sicer podajala tudi v neposreden spoprijem z etablirano kulturo, vendar pa takšen “boj” zagotovo ni pomenil programskega vodila alternative, temveč zgolj posledico dejstva iskanja oziroma zavzemanja področij, ki so v rokah državnih kulturnikov enostavno odmirala – z opombo, da je bila alternativa že s svojim načinom obstoja dejavnik, ki je samoumevno razjedal stanje družbenega mrtvila, značilnega za “uradni” slovenski kulturni prostor osemdesetih. “Vprašanje, ki ob vsem tem še vedno ostaja odprto, je ideološko vprašanje konsekvence te nove kulturne produkcije osemdesetih za socialistično družbo, kar je naša družba v tem času nedvomno bila. Medtem ko se zdi, da so za kapitalistično tržišče umetnin ideološke konsekvence v ozadju, so te toliko bolj opazne in pomembne v socialistični družbi, kjer tržišča z umetninami dejansko ni. Tu sta umetnost in kultura navadno tisti, ki ‘prebijata’ in uhajata ideološkim zaporom. Zato tudi govorimo o tem, da je ‘avtentična’ umetnost osemdesetih let v Ljubljani v bistvu alternativna umetnost, subkultura, ki prek polja kulture ruši ustaljene družbene sheme in vzorce, ki torej na teh drugih področjih – še posebej političnem – funkcionira kot ‘umetnost’ in ‘kultura’ in v tej formi preoblikuje in razkrajata družbeni status quo.” (Erjavec, Gržinič 1991: 18) Tako smo prišli do točke, ko se pričujoče razmišljanje o sovpadanju tistih tendenc, ki se vdajajo neposrednemu “sesuvanju t. i. realnosti” (Vrdlovec), z onimi, ki se napajajo iz lastnih, znotraj-umetnostnih določil, zvrtinči v prepričanju, da je v sami zasnovi alternativne kulture oziroma subkulture zaobsežena temeljna potreba po določenem družbenem angažmaju, ki sicer ni preprost “neposredni in levičarski angažma”, temveč svojevrstna “politizacija estetike, ki je vsebovana v sami formi umetniške in kulturne produkcije” (Kreft). S tem pa smo znova pri izhodiščnem Pavlovičevem načelu zajetja “totalitete življenja”, v kateri smo iskali zven sozvočja s sočasnimi gibanjskimi tokovi znotraj subkulturnih praks predvsem zaradi neizbežnosti hoje po robu “prepovedanih področij”, na katerih se, gnan s stvaritvenim nemirom, lahko znajde umetnik: “Pripadamo delu človeštva, ki še vedno, zaslepljen z eksplozijo revolucije, ni zmožen z zdravim očesom doumeti ne bistva revolucije ne njenih posledic, ki zadevajo človeško življenje. I.../ Ta biološka protuberanca podivjane množice, ki se po pravilu narkotizira z ‘ideali blaginje’, pušča za sabo brazde nedoumljivih nasprotij, zaradi katerih se kaže življenje kot krvava bajka. Prisluškujoč utripanju svojih čutil, je umetnik

tisti, ki vse te zbežnosti, paradoksnosti odseve tega zvrtničnega kaleidoskopa registrira s svojim delom, pri čemer se tega pogosto ne zaveda. Od njegovega ustvarjalnega zamaha bo odvisno, do katere stopnje bo pot, po kateri hodi, gnan z imperativom lastne ustvarjalne nuje, zašla tudi v 'prepovedana področja'." (Pavlović 1980: 16)⁶ In prav dobro zastražena območja skrbno varovanih "resnic" (pol)preteklosti so predstavljala poglavitne teritorije Pavlovičevega ustvarjalnega interesa. Področje, kamor ga zanese z *Nasvidenje v naslednji vojni*, je tako dejanskost vojne in revolucije oziroma njena tabuizirana "zgodovinska dejstva". Pavlović jih v svoji značilni naturalistični maniri relativizira s pomočjo spominskega – torej individualno-historično že "ovrednotenega" – pogleda skeptičnega intelektualca Berka, ki tudi v vidikih najelementarnejše nagnosti ohranja temeljno samoiskateljsko zavest. Toda v njej ne odseva potreba po osmišljanju, ampak preprosta težnja po "prodiranju v skrivnost življenja" v njegovi trenutni neposrednosti. Verodostojnost "uradne", s strani zmagovalcev obravnavane preteklosti *Nasvidenje v naslednji vojni* relativizira do ravni absurda, ki pa ne opredeljuje zgolj nesmiselnosti vojne, revolucije, nepreštevnosti nepotrebnih žrtev, temveč odsotnost vsakršnega smisla nasploh – tudi smisla iskanja "prave" resnice same. Pavlović potemtakem ne odpira prostora za novo interpretacijo vojne, za novo resnico, pač pa upodablja tisti, historični vidik artikulacije "mimobežne" preteklosti, v katerem jo je "... mogoče zajeti samo kot podoba, ki se kot enkratno videnje zablisne v trenutku svoje spoznavnosti". (Benjamin, 1998: 217)

Skupaj s Pavlovičevim "obračunom" s partizanskim oziroma t. i. dogmatskim vojnim filmom je na osmem Tednu domačega filma v Celju leta 1980 doživel premiero tudi težko pričakovani celovečerni igrani prvenec Karpa Godine *Splav Meduze*. Film, ki je v *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov* okarakteriziran kot "ironično-nostalgicna pripoved o avantgardnem umetniškem gibanju", medtem ko ga je avtor sam pospremil na pot z oznako "solzava komedija", je nemudoma pritegnil veliko pozornosti. Po eni strani zaradi dejstva, da je bil Karpo Godina leta 1980 že dodobra uveljavljen cineast, po drugi pa zaradi vsebinske osredotočenosti na eno izmed ekscesnih umetnostnih obdobij v jugoslovanski zgodovini. Osrednja motivika filma namreč obravnava oziroma, morda bolje, rekonstruira natančno določeno zgodovinsko umetnostno gibanje: srbski zenitizem, pomembno avantgardistično izpostavo, ki se je v Jugoslaviji pojavila kot sodobnik evropskih gibanj zgodovinske avantgarde – dadaizma, nadrealizma, futurizma, konstruktivizma itn. Metoda rekonstrukcije, ki jo za svoj ustvarjalni *modus* izbira *Splav Meduze*, se je izkazala za hvaležen kreativni princip, s katerim je bilo mogoče "obnoviti" specifične historične procese, ki so bili odločilnega pomena za – natančno – določen čas in prostor. Ker film konkreten zgodovinski trenutek in njegova gibanjska določila jemlje "dobesedno", kot pravi Zdenko Vrdlovec, si za temeljni rekonstrukcijski postopek izbira citat. Vendar pa vidik restavriranja, temelječ na citatu kot ključnem garantu verodostojnosti, v Godinovem filmu ni namenjen vzpostavljanju določene "zgodovinske fikcije", da bi z njeno pomočjo pridobil gledalčevo zaupanje in s tem njegovo vero v pripovedovano "zgodbo", temveč uporabljeno metodo izkorišča predvsem za možnost "samoidentifikacije", s katero raziskuje tako nekatera lastna določila kakor določila časa, v katerem se film realno – ne diegetsko! – nahaja. S svojimi metodološkimi strategijami se namreč *Splav Meduze* umešča na začetek tiste linije, ki je v osemdesetih na Slovenskem zaznamovala velik del umetniških zavzemanj (predvsem v likovni, glasbeni in spektakelsko-gledališki sferi, kjer so prednjačila umetniška gibanja znotraj NSK-ja, ter seveda na področju angažirane literature). Njihov princip obnavljanja preteklih načinov umetnostnega izražanja je pogosto temeljil na stvaritvenih prijemih, kot so citat, imitacija, kompilacija, mimikrija, parodija, pastiš, palimpsest itn. Vendar pa Karpo Godina z ekipo v svojem prvenecu ni zgolj oral "filmske ledine" znotraj širšega konteksta specifičnega estetskega stila, če ne kar kulturne dominante, ki je v veliki meri zaznamoval(a) umetniški zemljevid Slovenije v osemdesetih, temveč je skušal tudi "idejno" stopiti na teritorij novih pobud, ki so izbruhnile iz ustvarjalnih nabojev preloma sedemdesetih let v osemdeseta znotraj širokega omrežja pretoka energij, zaslužnih za določene "usodne spremembe". Ključne razloge takšne daljnosežnosti gre iskati v aktualiziranju tistih zgodovinsko-umetnostnih procesov, ki jim zaradi njihove univerzalnosti določena obdobja vselej znova vračajo legitimeteto. Ob tej predpostavki ne moremo mimo teorema soobstoja avantgard, kot ga obravnava Lev Kreft v razpravi o "spopadu na umetniški levici". V mislih

imamo predvsem dejstvo, "... da je vsaka prava avantgarda zastopnik prihodnosti gibanja v sedanjosti, in torej mora imeti občutek za skupnost do vseh tistih skupin in gibanj, ki so skupno z njeno skupino nasproti vsej dotedanji tradiciji in težnjam po ohranjanju obstoječe umetnosti". (Kreft 1989: 247) In prav vzbujanje občutenja procesa kontinuitete v predpostavki "zastopstva prihodnjega v sedanjosti", ki ga postavljamo v neposredno bližino Benjaminovega historičnega stališča, da je treba v vsaki dobi na novo poskusiti "iztrgati tradicijo konformizmu", ki se je hoče polastiti, jemljemo za osrednjo kvaliteto Godinovega prvenca. Ne torej zgolj "verodostojnost" rekonstrukcije, pač pa v prvi vrsti aktualnost same interpretativne metode v *Splavu Meduze* je tista, ki časovni lok iz dvajsetih v osemdeseta sklene na način relevantne gverilske metode, da lahko z njeno pomočjo sklepa suvereno zaveznitvo součinkovanja v kulturnih bojih svojih angažiranih sodobnikov: "Film je tako prispevek k tematizaciji ideološkega polja, v katerem se giblje na njegovem robu kot njegov eksces, kakor je balkanska umetniška avantgarda ob vsej nepričakovanosti pomenila prav tak eksces." (Štrajn 1980: 12) In kakor je tak eksces predstavljala alternativa osemdesetih, bi lahko dodali z današnje perspektive, upoštevajoč predpostavko Walterja Benjamina o "konstrukcijskem načelu" materialističnega zgodovinopisja, iz njegovih znamenitih tez "O pojmu zgodovine", kjer poudarja, da k procesu mišljenja ne sodi zgolj gibanje misli, temveč tudi njihovo mirovanje: "Ko se mišljenje nenadoma ustavi v konstelaciji, nasičeni z napetostmi, ji da šok, zaradi katerega se kristalizira kot monada. Historični materialist se loti zgodovinskega predmeta edinole tedaj, kadar stopi preden kot monada. V tej strukturi prepozna znamenje mesijanske pomiritve v dogajanju ali, z drugimi besedami, revolucionarno priložnost v boju za zatirano preteklost. Zazna jo in iz homogenega toka zgodovine iztrga določeno epoho; tako iztrga iz epohe določeno življenje kot tudi določeno delo iz življenjskega dela." (Benjamin 1998: 224)

Ustvarjalni zanos procesa nastajanja *Splava Meduze* je zavel tudi skozi Godinov naslednji film, *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, kjer se je znova zazrl v preteklost. Konkretnije: v obdobje neposredno po drugi svetovni vojni, v čas prve socialistične "petletke", zaznamovane z rekonstrukcijo porušene in opustošene dežele, ki se je odvijala znotraj delovnih brigad, kmetijskih zadrug in na številnih gradbenih taborih. Ta materialna obnova pa je bila "nadgrajevana" z agitpropovskimi metodami "ozaveščanja" in "prevzgoje" prebivalstva. Osredotočenje na te metode je Godini omogočilo, da s svojim cineastičnim pristopom v delu, ki ga zgodovina formalno uvršča v podzvrst informbirojevskega filma, znova presvetli določeno razmerje med umetnostjo in družbo.⁷ Središčno motiviko *Rdečega boogija* namreč predstavlja glasba oziroma neskladje med jazzom, ki je v tedanjem obdobju pomenil prepovedano, dekadentno zahodnjaško razvado, in tradicionalno "domačo" glasbo, ki naj bi "dvigala moralo" socialističnega človeka. Vendar pa je jazzovska glasba tudi tukaj – podobno kot avantgardistični "happeningi" v *Splavu Meduze* – predvsem osrednja metaforična pripovedna strategija, medtem ko se dejanska ideološka vprašanja znova razrešujejo na "časovni" relaciji med rekonstruirano preteklostjo in neposredno zdajšnjostjo časa nastanka filma – torej začetkom osemdesetih let. Pod krinko konkretno izpostavljenih vsebinskih preokupacij – kot so npr. "obračun" z agitpropovsko ideologijo, "razkrinkavanje" propagandističnega naboja filmskih obzornikov, raziskava razmerja med posameznikovo svobodno voljo in "družbenimi cilji" itn. – se namreč plete tudi subtilno omrežje opredeljevanja ključnih ideoloških momentov, ki skozi upodobljeno dejanskost nekdanjosti obravnava določena travmatična dejstva svoje sodobnosti.⁸ Čeprav se metodološko znova soočamo s principom citiranja, se ta sedaj posveča prvenstveno znotraj-filmski motiviki, s tem pa svojo središčno problemskost "povnanja" na formalno raven. Poglavitna dilema se namreč nanaša na vprašanje: "... kaj pomeni, če citat nekega sloga iz preteklosti sam postane ta slog?" (Vrdlovec 1994: 384) Vprašanje, ki ima neposredno sicer v mislih zaključno sekvenco *Rdečega boogija*, pa se posredno nanaša na film v celoti. Omenjena antologijska sekvence obravnava prizor iz črno-belega povojnega obzornika, ki prikazuje "realno" skupino delavk in delavcev, kako ob svojem prvem srečanju z morjem okušajo, ali je le-to zares slano. V citatu odlomka se znajde tudi "filmska oseba" – Jožef, trobentač iz radijskega orkestra, ki se je, resigniran zaradi neizprosnih zakonov realnosti in nesmiselne smrti glasbenega sodruga Petra, namenil zaigrati svoj poslednji solo. "Sočasnost" oziroma "sovpadanje" dveh različnih časovnosti v eno samo podobo seveda odpira temeljno dilemo *Rdečega boogija*, ki pa se ne odra-



Splav Meduze



Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica

ža zgolj v "velikem finalu", saj se njegova celotna "estetska" slika, kot pravi Silvan Furlan, razen po dejstvu, da gre za barvni film, v bistvu ne razlikuje kaj prida od "idealizirajočih obzorniških podob". In še ta – barvna – razsežnost je na koncu "poenotena" v "identifikacijskem" momentu samega citata. "Toda ta citat, ta odlomek iz nekdanjega propagandnega filma se ne identificira le z realnostjo prikazanega povojnega obdobja, marveč postane podoba samega Godinovega filma, ki leta 1982 obravnava tisto obdobje – saj za to gre, mar ne, da je težko reči, če gre le za 'tisto' obdobje? Hočem reči, da je tisto obdobje prav toliko 'aktualizirano', kolikor je sama sedanost uzrta kot preteklost." (Vrdlovec 1994: 384) Očitno je torej, da se je osrednja preokupacija Karpa Godine, ki smo jo ob *Splavu Meduze* skušali detektirati s pomočjo Benjaminove maksime "revolucionarne priložnosti v boju za zatirano preteklost", nadaljevala tudi v *Rdečem boogiju*, z odločilno razliko v dejstvu, da je skušal slednji bistveno več "iztržiti" s pomočjo avtentično filmskih elementov. Na ta način je bilo nekako že "napovedano" naslednje filmsko iskanje Karpa Godine: *Umetni raj*, delo, ki se s fenomenom filma ukvarja neposredno, hkrati pa se je izkristaliziralo dejstvo, da je poleg "žanrske" umestitve pod klasifikacijo informbirojevskega filma *Rdeči boogie* potrebno uvrstiti tudi med tista cineastična dejanja osemdesetih, ki v svojih temeljnih zastavkah preizprašujejo znotraj-umetnostne dileme. In tako smo v tokokrogu logične (nad)graditve avtorskega opusa, ki se z enako suverenostjo giblje na dveh, med seboj trdno prepletenih ravneh umetniškega izraza. Z vpisom v svojo neposrednost, ki je med drugim naglašen tudi z že omenjeno zasedbo vlog nekaterih vidnih alternativcev tistega časa, je tako z *Rdečim boogijem* znova odločno podčrtana relevantnost filmske umetnosti kot odličnega "sredstva" določene družbene angažiranosti. Z raziskavo imanentno-umetnostnih problematik pa se nadaljuje "zgodba" seciranja lastne pozicije znotraj sočasnih umetnostnih tokov, potencira se proces "samo-identifikacije", ki jo je poleg klasične postmodernistične predpostavke o "poljubnem kanibaliziranju slogov preteklosti" smiselno osvetliti tudi v historičnem kontekstu. V samem odnosu do zgodovine gre potemtakem iskati poglobitve vrednostne dejavnike obeh izpostavljenih filmov. Kakor dvojnostne strukture obeh ni mogoče obravnavati zgolj skozi interpretacijo "dvojne kodiranosti dela" kot ene temeljnih značilnosti postmodernistične umetnine, tako tudi njune družbene umeščenosti ne moremo predpostaviti brez navezave na Benjaminovo zanimanje historizma kot vzpostavljanja "... vzročne povezave med različnimi momenti v zgodovini. /.../ Zgodovinar, ki izbaja iz tega, da se ne zadovolji več s tem, da mu niz dogodkov drsi skozi prste kot jagode rožnega venca: zajame konstelacijo, v katero je njegova lastna epoha stopila s popolnoma določeno prejšnjo epoko. Tako utemlji pojem sedanosti kot 'zdajšnjosti

ti', po kateri so razpršeni drobcji mesijanskega." (Benjamin 1998: 225) Povedano drugače: filmski ustvarjalec seveda ni zgodovinar, toda kadar se v zgodovino podaja z jasnim namenom "restavriranja" preteklosti oziroma "rekonstruiranja" preteklega dogodka, da bi z njegovo pomočjo skušal (od)reševati določeno "napetost znotraj starega", je na povsem drugačni misiji kot tisti, ki zgodovino doumeva kot sklenjen sistem stopenjskega sosledja "zaprtih danosti". Nekatere ključne antagonizme, predpostavljene v kreativnih potencialih obravnavanih filmov, morda še najlažje izluščimo iz tistih teženj, ki ustvarjajo napetost znotraj imanentnih procesov postmodernosti v njenem odnosu do modernosti in hkrati do sebe same. V mislih imamo predpostavko Richarda Kearneya, ki v svoji raziskavi *Poetics of Imagining* prihaja do zaključkov, da lahko iz "dvojnostne narave" same postmodernosti določimo tudi njeno razmerje do zgodovine: "... če je modernost drža, uravnavana s predpono pro – pro-gres, pro-jekt, pro-dukcija –, potem postmodernost določa drža, povezana s prefiksom ana – anamneza (ponovno zbrati in re-kreirati, kar je zgodovina zamračila) ali analogija (ponovno izreči določeno stvar pod pogoji druge). Tako lahko postavimo podme-no, da če se 'slaba' postmodernost nanaša na modernost v njenih mejnih pogojih amnezije, paralize in konformizma, potem se 'dobra' postmodernost nanaša na nadaljevanje boja za reanimacijo tistega, kar se poraja v modernosti, in sicer s pomočjo reinskripcije njenih izdanih obljub." (Kearney 1991: 215) Iz pričujoče predpostavke vrednostne dvojnosti pa je le še korak do imperativa za-upanja v "utopični" postmodernizem, ki je – izhajajoč iz teorema "anticipativnega spomina", za katerega je za-sluzna kritična teorija Frankfurtske šole – zasnovan na veri v potrebo in možnost "kritičnega ponovnega-razvitja imaginacije". To pa naj bi bila metoda, ki bi omogočila povrniti "izdane zgodbe zgodovine". V tej kompleksni problematiki se ta hip skušamo zgolj dotakniti predpostavke historičnosti kot tistega "jamstva", s pomočjo katerega se je mogoče izogniti popreproščenemu – reprezentacijskemu – izhodišču, ki v zgodovini, konkretnije v tradicionalno pojmovanem zgodovinskem filmu, vidi predvsem "uporabo" preteklih dogodkov za razlago ali utemeljitev dejstev sodobnosti. Gre za že omenjeno razliko med "historicizmom" in "pravim historičnim stališčem"; ta je usodnega pomena tudi za "re-aktivacijo" kot "ponovno odkritje", ki lahko reaktivira "historično razumevanje" prvotnih dejanj vzpostavitve družbenega – če se opremo na terminologijo Laclauovih raziskav družbenih odnosov. Dejstvo je namreč, da je Kearneyeva razdelava teorema "utopičnega" postmodernizma v predpostavki "prebujanja imaginacije" pravzaprav stava na elementarno človeško potrebo po "invenciji in re-invenciji zgodovine", ki je globoko vsidrana tudi v sferi družbenih razmerij oziroma njihove radikalne zgodovinskosti.⁹ To pa je območje, ki ga s svojimi raziskavami



Umetni raj

štirih značilnosti družbenih odnosov sondira Ernesto Laclau: *"Zadnja značilnost družbenih odnosov je njihova radikalna historičnost. To je glede na kontingentno naravo njihovih pogojev obstoja tudi razumljivo. Nikakršne tako imenovane temeljne strukturne objektivnosti ni, iz katere bi 'tekla' zgodovina, ampak je ravno ta struktura historična. Še več, tudi bit objektov je historična, v tem smislu, da je družbeno konstituirana in strukturirana po sistemih pomenjanja. Če nekaj razumemo historično, to pomeni, da to nekaj navezujemo nazaj na njegove kontingentne pogoje nastanka. Še malo ne gre za iskanje objektivnega pomena v zgodovini, temveč za vprašanje dekonstrukcije vsega pomena in sledenja prvotni dejstvenosti."* (Laclau 1990: 127) Temeljne značilnosti znotraj razmerij, ki smo jih skušali osvetliti v pričujočih nastavkih, pa seveda niso lastne samo estetski formi gibljivih podob, temveč v veliki meri opredeljujejo tudi kreativne dejavnike nekaterih najbolj reprezentativnih slovenskih ustvarjalcev osemdesetih. Če se, denimo, za hip osredotočimo na NSK kot eno ključnih alternativnih umetnostnih "institucij" obravnavane dekadne in izpostavimo metodo "retro principa" kot "regulativne matrice", ki jo v svojem "Programu" člani likovnega kolektiva Irwin opredeljujejo kot sredstvo *"... za analizo zgodovinske izkušnje slovenske likovne umetnosti"*, se znajdemo v vrtincu sorodnih stvaritvenih razmerij. Ne samo, da je so-zvočje prepoznavno v kontekstu socio-kulturnih okoliščin, v katerih *"... kriterij družbene funkcije umetnine postane merilo njene estetske vrednosti"*, kot poudarja Marina Gržinič, očitna je tudi socio-historična podmena, utemeljena v retro-imperativu *"vpoklica zgodovinske izkušnje"*: *"Irwin s kombinatoriko pikturalne ikonografije različnih izmov ne govori o zgodovini umetnosti, o zgodovini slovenske umetnosti, temveč jo s slikarsko prakso konstruira. Skupini Irwin pri sklicevanju na zgodovino umetnosti ne gre za njeno preprosto 'citiranje', 'prepisovanje' in 'dopisovanje', temveč za postopke konstrukcije in dekonstrukcije. Irwin vzpostavlja reprezentacijske modele slovenske likovne umetnosti kot 'zgodovino, ki se spominja'; poudarja, eksplicira in interpretira zatrite točke predpisane zgodovine slovenske umetnosti ..."* (Gržinič 1997: 171)

Če smo doslej ugotavljali, da je razmerje do preteklosti predstavljalo eno temeljnih vodil ustvarjalnih iskanj ključnih akterjev slovenske opozicionalne umetnosti osemdesetih, bomo zdaj skušali pogledati še k tistim avtorjem, ki so razrešitev "usodnih" dilem svojega časa iskali v neposrednem soočenju s sodobnostjo samo. Za razliko od nekaterih – bolj ali manj militantnih – gibanjskih struktur alternative, predvsem glasbe, alter-gledaliških in plesnih praks ter vizualnih raziskav video-arta, so bili na filmskem področju takšni "iskalci", kot ugotavlja Zdenko Vrdlovec, precej "osamljene figure". Med njimi zagotovo najbolj izstopa Peter

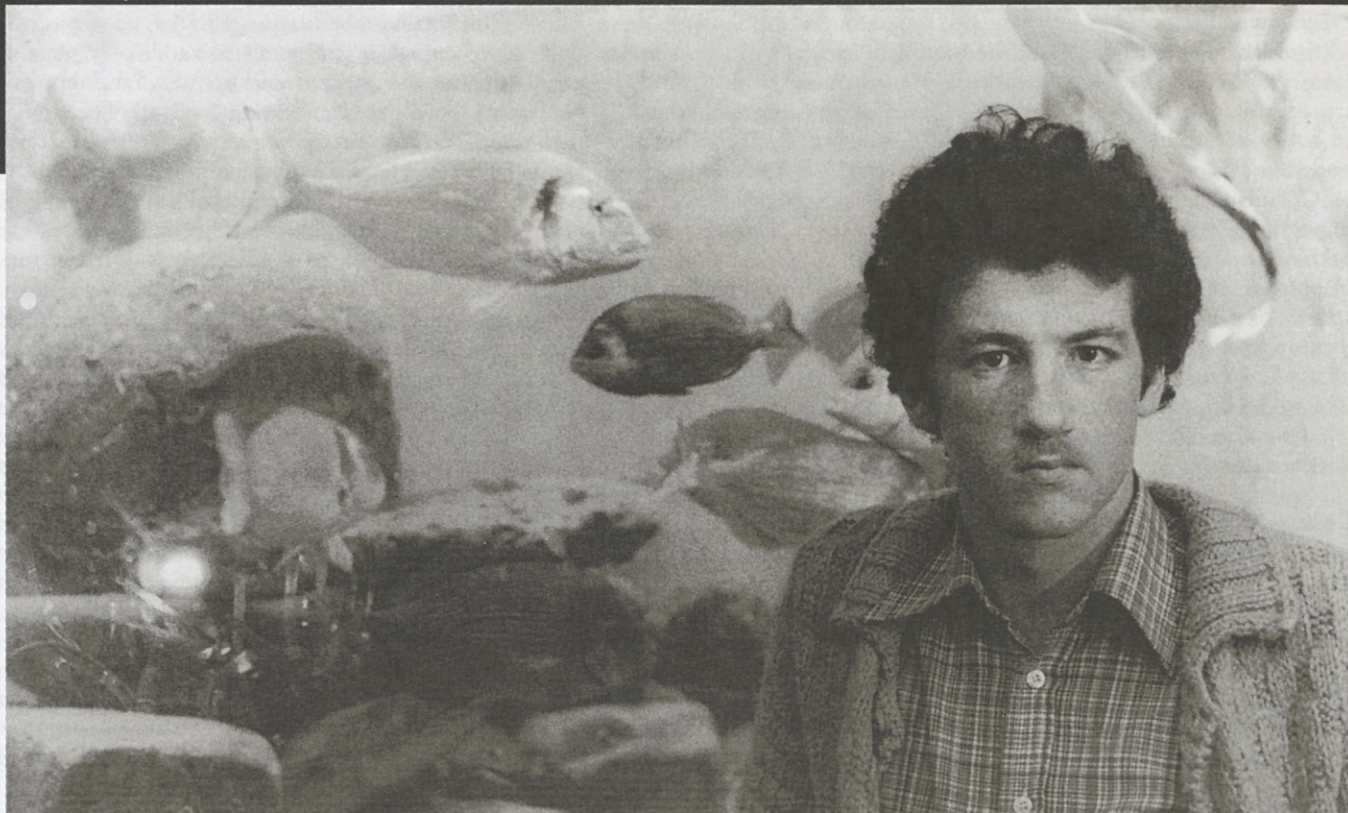
Komel, "tavajoči lik" iz *Kriznega obdobja*, prvenca Francija Slaka, ki ostaja v spominu zaradi svoje nevzdržne "brezinteresnosti", s katero bega skozi izpraznjeno dejanskost začetka osemdesetih. *"Slakovo Krizno obdobje v stilu improvizacije in obenem skoraj bressonovske 'askeze' uvaja eratično, apatično, pasivno in indiferentno, dobessedno 'odšte-kano' figuro, ki se ne more vključiti v noben 'program' t. i. realnosti; ta nima nič proti njemu in on, študent, ki je opustil študij in ne ve, kaj bi počel, nima nič proti njej – torej povsem nekonflikten, pa tudi povsem nezainteresiran, 'ravnodušen' odnos; ta popolni 'antijunak' ni zaman prikazan skozi zamegljeno šipo, saj se potika okoli, kot da bi med njim in svetom obstajal neki nevidni zid, ali kot da bi bil le gledalec, ki pa ga nobena podoba dovolj ne pritegne, nobena mu ne daje opore za kakšno njegovo emocionalno ali 'pomensko' zasedbo, tako da nazadnje sam ostane brez podob in besed, kot tisti televizijski ekran z migetajočo belo površino."* (Vrdlovec 1994: 384) Čeprav se Slak na obravnavano dejanskost nikakor ne naslavlja s pomočjo konvencij klasičnega realističnega filma, celo več, s svojim estetskim pristopom subvertira prenekatero določilo tradicionalne rabe filmskega jezika, pa je njegovo soočanje z obdobjem, v katerem se *"nič zares ne zgodi"* – v pozitivističnem pojmovanju *"dogodka"* –, neposredno zazrto v *"podobo realnosti"*, v katero se njegov protagonist sicer ne vključuje najbolje, a, po pričevanju avtorja samega: *"Verjame v izrekanje resnice, kakršna je, brez dodatnih metafor ..."* (Slak 1981: 3) S svojim preprostim verjetjem v sliko, ki naj bi predstavljala, kot pravi režiser, nekakšno *"dopolnilno vrednost stvarnosti"*, se je Franci Slak dejavno vključil v nekatere aktualne filmske dileme svojega časa, ki so se – predvsem na evropski avtorski in pa ameriški neodvisni filmski sceni – odločno razmahnile prav v prvi polovici osemdesetih. V tedanji situaciji – vrednostnega – prestrukturiranja, ko se je prenekateri *auteur* znašel pred dilemo, kako ostajati v opozicijski, kritični drži do vse intenzivnejše komercializacije, hkrati pa upravičiti lastno pozicijo znotraj razraščajočega se globalnega sistema, je vzpodbudila intenzivna razpravljanja, prevrednotenja, opravičevanja in upravičevanja, teoretiziranja in pa, seveda, neposredna filmska iskanja. Med plejado takšnih preizpraševanj, s katerimi se je soočal najvitalnejši del sočasnih cineastičnih pobud, lahko najdemo vsaj dve temeljni vprašanji, ki se zrcalita tudi v Slakovem prvencu. To sta dilema zgodbe in načina pripovedovanja na vsebinski in vprašanje filmskega minimalizma na formalno-estetski ravni. Ob prvem problemu, s katerim se je med filmarji skozi vsa osemdeseta verjetno najintenzivneje ukvarjal Wim Wenders, gre v bistvu za vprašanje zgodbe – znotraj dileme, zakaj naj bi se na filmski način podajala *"sklenjena zgodba"*, ko pa se v resničnem življenju čas nikoli ne *"strne"* v dokonč(a)no zgodbo – in pripovedi kot specifične filmske govorice, s pomočjo katere kinematografsko dejanje pritegne

gledalca v svet diegeze, se Slak s *Kriznim obdobjem* odločno postavlja v vrsto filmarjev, ki vprašanje načina pripovedovanja umeščajo na ključno pozicijo med svojimi kreativnimi načeli. Na to očitno opozarjajo nekateri vizualni elementi njegovega prvenca, kot na primer uporaba metode "filma-v-filmu", "... *'simuliranje' metod filma-resnice (simuliranje namreč v tem smislu, da film ne temelji na improviziranih prizorih, temveč skuša z mizansceno in delom kamere proizvesti učinek improviziranosti ...)*" (Vrdlovec 1981: 6), ali pa, denimo, princip "*sprevrčanja realnosti v sliko*". "Zgodba, ki je ni" tako izborna kaže, da je način pripovedovanja ena osrednjih Slakovih avtorskih preokupacij, obenem pa se vprašanje tega načina neposredno dotika tudi same filmske estetike, ki je, pravzaprav paradokсно, temeljno opredeljena z nezainteresiranim, molččim, apatičnim, "afazičnim" protagonistom in njegovim odnosom do zunanjega sveta. Oziroma, če si pomagamo s parafrazo misli Geoffa Andrewa o Jarmushevem filmu *Bolj čudno kot raj* (Stranger Than Paradise, 1984), lahko rečemo, da Slak "... z osredotočanjem na neizgovorljive nepomembnosti v človeških gestah in gibanju pove o čustvenem in duhovnem stanju oseb vsaj toliko kot kakršenkoli dialog ali dramatični obrat, hkrati pa raziskuje nove metode filmskega pripovedovanja". (Andrew 1998: 140) Govorimo seveda o vprašanju minimalizma, v kolikor se le-ta odraža na eni strani v reducirani rabi filmskih izraznih sredstev in na drugi v "karakterizaciji" "... *simbolnega, moralnega, eksistencialnega in čustvenega sveta minimalnega jaza*". (Debeljak 1998: 41) Ali morda celo v odsotnosti vsakršne "karakterizacije"? V skladu z omenjeno "paradokšno situacijo" je tako pozicija protagonista v svetu, ki ne vzbuja nikakršnega (za)upanja, tista, ki določa izbiro in strategije uporabe filmskih izraznih sredstev, s katerimi se film "obrača k dejanskosti". Seveda pa tukaj ne gre zgolj za vprašanje realizma, temveč tudi za vprašanje načina "podajanja realnosti"; za vprašanje, ki je, predvsem v pojavi obliki filmskega minimalizma, predstavljalo eno univerzalnih filmskih dilem dekade. Kljub sozvočju z univerzalnim pa se iz "domače" perspektive lik Pavla Komela zaradi njegove ravnodušnosti, izoliranosti in nezainteresiranosti dozdeva anahronistična figura. Še posebej s časovne razdalje, ki na osemdeseta gleda predvsem skozi prizmo predpostavke razburkanosti obdobja angažiranega preizpraševanja individualne in kolektivne zavesti mladega človeka, kulminirajoče v različnih oblikah državljanske nepokorščine. Vendar pa bližnji pogled razkrije, da je bil občutek prostega teka, eksistencialne izpraznjenosti in osebnostnega brezupa stalni spremljevalec ustvarjalnosti na kulturni margini osemdesetih. Oziroma: izpisoval je hrbtno stran – ali celo izpraševal vest – tistemu direktnemu, odkritemu in zavestnemu angažmaju, ki je velik del akterjev alter-scene gnal na barikade in v dejavno opozicijo etablirani kulturi. Če se na primer ozremo na glasbeno sceno, najdemo

med punkovsko brezkompromisnimi in novovalovsko dejanskost-sondirajočimi komadi tudi prenekatero besedilo, ki v svojem intimizmu izpisuje izrazito poetiko samote in brezizhodnosti (npr. Otroci socializma, Via ofenziva, Lublanski psi ...). Prav tako je tudi na literarnem prizorišču, med avtorji mlajše generacije (npr. Brane Bitenc, Boštjan Seliškar ...), očitno, da izpostavljanje brezcilnega potikanja po zakotjih zatočišč neprilagojene mladeži – in tavajoče samo-destrukcije v poudarjanju intimnega nesmisla prisotnosti v nesprejemljivem svetu – ni bilo zavezano zgolj neposredni "zunanji učinkovitosti ali družbeni vlogi" (Hribar), temveč tudi lastni samoti, ki ni omogočala prepoznav v enosmernosti prevladujočega. Tisto pa, kar je v samem izhodišču družilo obe plati obravnavanih kreativnih naporov – odločna predanost "ideji" in boleče samoseciranje –, lahko najdemo v odnosu do umetnosti kot eklatantne družbene dejavnosti, ki ga izborno opredeljuje kar ustvarjalni *credo* Francija Slaka iz *Ekranovega* razgovora ob premieri njegovega prvenca: "*Film ne počiva samo na mojih ali vaših slikah, v kinotekah, v knjigah; film ni samo intimna sanjarska praksa, temveč tudi socialna aktivnost par excellence, kjer se ljudje morajo naučiti ustvarjalnega in medsebojnega zaupanja svojih misli ter emocij.*" (Slak 1981: 3)

Takšna misel odločno naglašá aktualne vidike filma kot neposrednega družbenega akta oziroma angažiranega družbeno-kritičnega dejanja v obravnavanem obdobju. V soglasju z zgoraj navedenim Slakovim prepričanjem ter v sozvočju s predpostavko "*v formi umetniške produkcije vsebovane politizacije estetike*" subkulturnih gibanj pa dejanskost takratne družbene vloge cineastov dobrodošlo dopolnjuje intervjujski odgovor Filipa Robarja-Dorina na vprašanje o "pogumnosti in kritičnosti" njegovih filmov. Dorin poudarja, da se je zaradi "*radikalno drugačne proizvodne sheme*" in zaradi svoje publicistične dejavnosti kmalu znašel v koži "*... izrinjenca, outcasta filmskega in (kakopak tudi) političnega disidenta – kajti film je pri nas politika. Filmariji so politiki, politiki pa filmariji. Zato pa, mimogredoč povedano, nimamo potrebe po političnem, militantnem, revolucionarnem filmu, saj je docela jasno, da smo v vsakem svojem dejanju že tudi politični, vsesplošno angažirani in, kakopak, demokratično centralistični z raznovrstnimi možnostmi za izražanje t. i. pluralizma idej in podobno.*" (Robar-Dorin 1985: 24) Sam se je na tako začrtano pot podal z veliko mero samozavesti in nekonformizma, saj je z ustanovitvijo *one man* produkcijskega telesa AS Filmske alternative postavljá temelje "neodvisnim", alternativnim oziroma ne-institucionalnim slovenskim produkcijskim poskusom. Takšen odločen podvig je vsaj v zasnovi in fazi snemanja omogočá dobršno mero samostojnosti, ki ji dejstvo, da se je v nadaljnjem procesu produkcije nastajajočim projektom priključil tudi "uradni državni" producent Viba film,

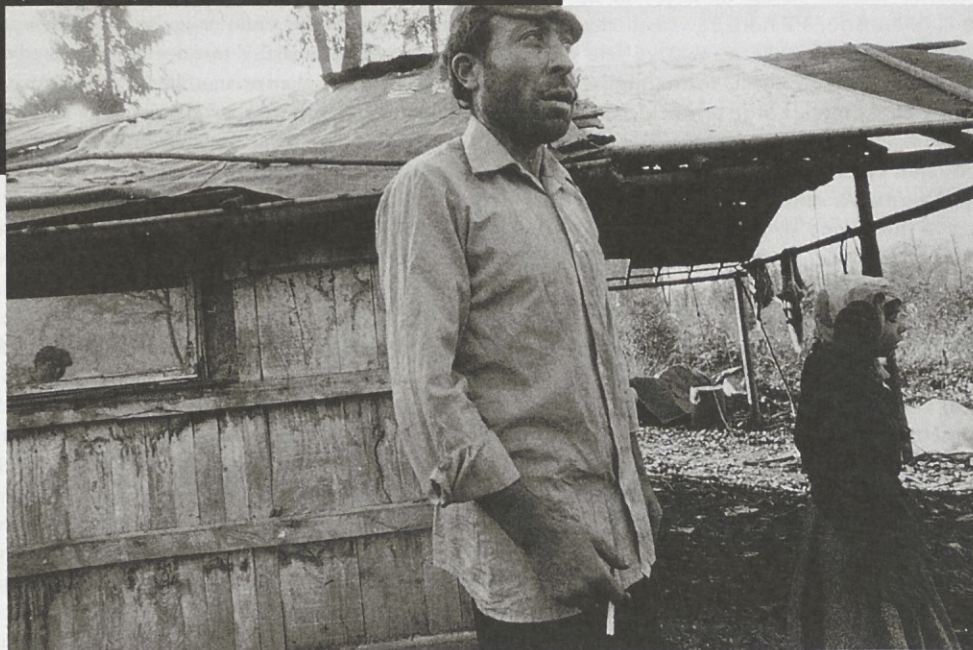
Krizno obdobje



seveda nikakor ne zmanjšuje vrednosti. To se očitno odraža v njegovih celovečernih kino-filmih, kjer se je osredotočal predvsem na probleme "drugačnosti", ki v specifičnih družbenih okoljih ne nosi predpostavke dobrodošlega pluralizma razlik, temveč se, degradirana v drugorazrednost, izkazuje za humus gojišč ksenofobičnih, šovinističnih, fašistoidnih in rasisitičnih tendenc. Z dokumentarnim celovečercem *Opre Roma – pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* (1983) se tako – s pomočjo dialoga z metodološkimi načeli ameriškega dokumentarističnega gibanja direct-cinema – spopriema z vprašanjem "družbenega, ekonomskega in kulturnega življenja romske skupnosti v Sloveniji". "Drugačnost" Ciganov in njihova "obsojenost na margino" pa v subtilnem podtonu razkriva tudi, če ne predvsem, ideološke mehanizme države, ki se s svojo "uzakonjeno tolerantnostjo" pogosto znajdejo v protislovju z lastno netolerantno "bazo", s tem pa se seveda razgaljajo sami principi tako zasnovane "demokracije".¹⁰ S podobno problematiko, le da v drugo s pomočjo ironične distance, se Robar-Dorin spopada tudi v igranem celovečercu *Ovni in mamuti*, "farsi o slovenski ksenofobiji in problemih tujih priseljencev", kot je zapisano v *Filmografiji*. Metoda, ki jo to pot za kreativni model izbira avtor, je princip kolaža – prepleta treh nosilnih zgodb o priseljenicah, ki so v Slovenijo prišli iz drugih jugoslovanskih republik –, nadgrajevan z dokumentarnimi materiali kot punktuacijskimi momenti. Tudi tukaj se Robar-Dorin naslanja na dejstvo drugačnosti – na delavce na začasnem delu v Sloveniji, ki jih domačini, ne glede na njihovo dejansko narodnost, enoznačno imenujejo "Bosanci". In tudi zdaj je obravnava "osrednje problematike" predvsem sredstvo za razkrivanje "slovenskega problema": vprašanja netolerantnosti, ksenofobije, nacionalizma, šovinizma itn. Mozaična struktura pripovedi pripomore k zajetju večplastnosti problematike, saj v treh nosilnih vsebinskih linijah obdela tematiko "neprilagojenega" Bosanca, militantnega Slovenca, ki svoj nacionalizem izraža s fizičnim obračunavanjem z drugačnimi, in pa "asimiliranega" priseljence, ki je zaradi uklonitve zahtevam večinskega naroda povsem izgubil identiteto. Hkrati pa nelinearnost narativnega prepleta predstavlja tudi sredstvo za razkrivanje lastne – filmske – istovetnosti in njenih temeljnih konstitutivnih elementov. *Ovni in mamuti* tako sodijo med tista, ne tako pogosto videna dela svojega časa, ki poleg neposredne družbene "prizadetosti" odstrajajo tančice "skrivnosti" z lastnega ustvarjalnega procesa in globinske strukture medija. S tem pa predstavlja odkrito izražanje potrebe po razkri(nka)vanju dejanskosti podtekstov in podtonov navidezne strpnosti in z zakonom predpisane enakopravnosti, eksploatirane v sloganu "bratstva in enotnosti". Kljub relativni samosvojsosti – glede na filmsko situacijo lastne sodobnosti in tudi v odnosu do neposrednih generacijskih sodrugov – pa z njimi Filipa Robarja-Dorina povezuje eno ključnih skupnih določil: kot v večini

predhodno izpostavljenih filmov imamo tudi pri njem na osrednjem mestu obravnave figure z družbenega roba, torej marginalce, ki pa – morda prav zaradi svoje "obrobne" pozicije – kot lakmusov papir še kako natančno opredeljujejo večinsko identiteto predstavnikov *mainstreama*. Dejstvo je namreč, da smo imeli veseskozi v veliki meri opravka s protagonisti z obrobja družbe oziroma prevladujočih identifikacijskih razmerij: z neprilagojenim, do "vrednot" revolucije skeptičnim intelektualcem v *Nasvidenje v naslednji vojni*, z avantgardnimi umetniki in sejemskimi artisti v *Splavu Meduze*, z disidentskimi glasbeniki v *Rdečem boogieju*, z apatičnim faliranim študentom v *Kriznem obdobju*, z Romi v *Opre Roma* in Bosanci v *Ovni in mamutih* ... Vsi ti predstavljajo plejado marginalnih likov, s katerimi je "nova generacija" filmarjev osemdesetih na simbolni ravni izpostavila in osvetlila tudi držo svoje sodobne margine – alternativcev in subkulturnih gibanj –, seveda pa tudi lastno pozicijo, ki je bila, sodeč po navedenih Robar-Dorinovi besedah ter po "čakalnih dobah", v katere so bili omenjeni filmarji primorani, očitna pozicija izrinjenosti in celo izobčenja. Obravnava marginalnih figur kot sredstva za razkrivanje resnice ideoloških mehanizmov *mainstreama* in kulturno-politične "elite" pa ni bila nekakšna tematska ekskluziva trojice najudarnejših filmarjev osemdesetih. Tudi nova filmska trojka, ki se je kot generacija najavljala z omnibusom *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, je namreč v središče svojih raziskav postavila protagoniste s socio-kulturnega obrobja. V *Kroniki zločina*, pod scenariščno-režijsko taktirko Žareta Lužnika, je to Ivan, ki je že z izvirnim okoljem patološke družine in pozneje zavoda za mladoletne prestopnike docela determiniran v brezizhodje slepe ulice sintagme iz naslova. V *Kroniki norosti* Borisa Jurjaševiča je to bolni glasbenik Emil na begu iz institucije za mentalno higieno, v *Kroniki upora* Mitje Milavca pa imamo opravka s kolektivom marginalcev – zapitih tovarniških delavcev, ki v zaprti skupnosti proletarskega geta izživljajo svoje tesnobe in nebrzdane strasti. Prav tako se na marginah družbe gibljeta Matjaž in Igor – iskalca podob in zvokov svoje sodobnosti v *Usodnem telefonu*, prvcu Damjana Kozoleta, najmlajšega izmed režiserjev, ki so se v osemdesetih predstavili s kinematografskim celovečercem. Obenem pa so tudi že dobera uveljavljeni Slak, Robar-Dorin in Godina na neki način tematsko "ostali na margini" tudi z nadaljevanjem svojih opusov v obravnavani dekadi, v prvi vrsti seveda Slak, ki se je, po "stranpoti" z *Evo* (1983), tja vrnil z *Butnskalom* in vztrajal tudi s *Hudodelci*. *Butnskala*, ekranizacija istoimenske radijske igre, ki je predstavljala svojevrsten vrhunec literarnega absurdističnega ludizma, je tudi v svoji inkarnaciji na velikem platnu obdržala velik del naboja, ki se je seveda lahko afirmiral prav na predpostavki marginalnosti kot neizogibnega jamstva konspirativnosti za izgradnjo novega – butnglavskega – družbenega reda, ki v filmu pre-

Opre Roma – pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet





Trije prispevki k slovenski blaznosti

Hudodelci

živi svojo celotno alegorično življenjsko dobo: od "demokracičnega" konstituiranja, prek kulminacije v "totalitaristični" režim, do razpada. V nasprotju s tropično posrednostjo *Butnske* pa *Hudodelci* figuro Petra Bordona – ta leta 1948 predstavlja obrobneža že zaradi begunskega statusa pribežnika iz Italije, dodatno pa ga marginalizira še splet "političnih" okoliščin, zaradi katerih zabrede v kriminal – izrabljajo predvsem za "... izzivalno razkrivanje stičnih, celo usodnih razmerij in povezav med politiko in kriminalom". (Furlan 1994: 16) Na nekakšen specifičen način pa so bili svojevrstni marginalci tudi novomeški pomladniki – avantgardistični umetniki iz *Vetra v mreži* Filipa Robarja-Dorina in, ne nazadnje, pionirski filmar Karol Gatnik (ki predstavlja Dr. Karola Grossmanna) iz *Umetnega raja* Karpa Godine.

Obraunavani vidiki marginalnosti seveda predstavljajo samo eno – bolj ali manj pomembno – izmed razsežnosti naštetih filmov. V pričujočem kontekstu smo jo izpostavili predvsem kot tisti identifikacijski moment, s katerim skušamo poudariti relativno bližino samih filmarjev in njihovih del z alternativno kulturno sodobnostjo, s katero se včasih znajdejo v neposrednem dialogu, pogosteje pa se ta naveza razkriva šele v podtonih, tako ali drugače "zakrivenih" z vsebinskimi, formalnimi ali celo produkcijskimi dejavniki. Kajti v enaki meri, kot je teritorij obrobja zgolj eno izmed bolj ali manj (po)znanih ozemelj prostora/časa, na katero so se v svojih raziskavah podajali omenjeni cineasti, in podobno, kakor se je v obratnem sorazmerju alternativa sama prepoznavala v njihovih iskanjih – v kolikor gre torej za določeno "so-glasje" –, je slovenski film osemdesetih "padel v aktivno resonanco" s svojo sodobnostjo. Takšno usklajevanje pa ne bi bilo mogoče brez odločnega samo-iskanja sozvočnosti s filmskimi trendi, estetskimi inovacijami, formalnimi premiki, paradigmatskimi preskoki in vsebinskimi posebnostmi časa. Vsi ti znotraj-filmski elementi so namreč ključnega pomena za konstituiranje filma, ki je lahko predstavljal svoj *zeitgeist* in se prav zato znašel na skupnih "barikadah" s tistimi umetnostnimi gibanji domicilnega sočasa, ki so predstavljala avantgardo prav zato, ker so presegala parcialnost samozaverovanosti in se odločno vpisovala neposredno na zemljevid sveta. •

Opombe:

1. Vidik "znotraj-filmskega" součinkovanja pa predstavlja tudi široko omrežje filmskih in kinematografskih dejstev, kjer je v sferi refleksije, denimo, iz sodelovanja dveh teoretskih torišč – *Ekrana* – revije za film in televizijo, ki je poleg ažurnega "pokrivanja" sodobnih filmskih tendenc v svojem krogu združeval tudi izdajateljsko in uredniško dejavnost ob zbirkah *Imago*, *Slovenski film* in *Kino* – tečni zvezki, in pa Društva za teoretsko psihoanalizo, ki je v največji meri "bede-

lo" nad izdajanjem revij *Problemi-Razprave* in *Razpol* ter svoje domicilne knjižne zbirke *Analecta* – izšla najvitalnejša "zasedba" slovenske filmske teorije. Ta po mnenju Slavoj Žižka ni bila samo v aktivnem dialogu z najaktualnejšo internacionalno teoretsko sceno, marveč je predstavljala tudi eno izmed gibal alternativnega delovanja doma: "... naša filmska teorija – omenimo le tri imena: Zdenko Vrdlovec, Marcel Štefančič, Stojan Pelko – je trenutno v samem svetovnem vrhu, enakovrsto se je zmožna pogovarjati z avtorji, kot so Michel Chion, Pascal Bonitzer, Elizabeth Covic itd. Tip alternativnega, antikulturniškega intelektualca, ki se danes oblikuje v Sloveniji, usmerja svojo dejavnost na tri področja: 'čista' teorija, publicistično-politična dejavnost, estetski užitek – to tretje mesto praviloma zaseda film. Odveč je pripomniti, da ta sodobna različica triade Resnično-Dobro-Lepo deluje kot lacanovski vozle: če ji odvzamemo en element, se tudi ostala dva razvežeta. Zato je intenziven odnos do filmskega užitka ključen: brez njega niti 'čista' teorija niti politična dejavnost ne bi bili to, kar sta, ampak bi imeli opraviti z raznoterimi tradicionalnimi variantami (akademska teorija, anti-teoretsko levičarstvo, kulturniška opozicija ...). Grobo povedano: brez Ekrana ne bi bilo sedanje 'slovenske pomladi'." (Žižek 1988: 9) Znotraj vzajemnega delovanja na drugi – praktični – strani pa je verjetno najpomembnejše dejstvo neposrednega filmskega angažmaja. V tem kontekstu je seveda ključno vlogo odigral ŠKUC, saj je avtentična alternativno-filmska dejavnost izšla iz njegove filmske redakcije in s filmom *Usodni telefon* kulminirala v lastni celovečerni produkciji.

2. "... toda tista skala, ki v filmu konkretizira absurd kot edino trden temelj sveta, je vendarle tudi metaforična ali, bolje, alegorična, saj se ljudje ne bi tako zale-tavali vanjo z glavo, če na svetu ne bi bilo totalitarizma." (Vrdlovec 1994: 386)

3. Živojin Pavlovič je v svoji "slovenski avanturi" posnel tri filme: *Rdeče klasje* (1970), *Let mrtve ptice* (1973) in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Film *Sovražnik* (1965) pa je slovenski le v "tehničnem smislu", saj je šlo zgolj za produkcijsko podporo s strani Viba filma.

4. "Glede na to, da so bila inicialni in ključni akterji civilne družbe na Slovenskem nova družbena gibanja, da so – povezana v mrežo, ki se je imenovala alternativna scena – začela konec 70. in na začetku 80. konstituirati civilno družbo, ne preseneča, da je ta alternativa tudi pojmovno iznašla civilno družbo kot alternativo in se začela percipirati kot nastajajoča civilna družba." (Mastnak 1992: 56)

5. "Alternativna kultura ni bila nekaj, kar bi se postavljalo v nasprotju z uradno, praviloma togo in često nedomiselnostno kulturo in umetnostjo osemdesetih let v Ljubljani. Ta 'alternativna' kultura je neko novo kulturo in umetnost šele ustvarjala in omogočala." (Erjavec, Gržinič 1991: 38)

6. V tem Pavlovičevem načelu odseva povsem konkretna ustvarjalna nujnost, ki je v obraunavanim obdobju pri nas pod skupni imenovalec drugačnosti paradokso združila generacijo nekonformistične mladine (mladih v kronološkem smislu) in dejavnosti "zrele kritičnosti" intelektualcev in umetnikov (mladih po družbenem položaju). In v tej skupnosti, ki je izvirala iz svojevrstnih, zgodovini-



Butnskala

sko pogojenih socio-kulturnih izhodišč, je mogoče zaznati tudi sorodnosti določenih umetnostnih praks, ki naj bi po neposredni umetnostno-kulturni logiki stvari ne mogle imeti utemeljenih skupnih točk. "Estetska ali estetsko-politična funkcija ni primarna funkcija subkulture. Primarna funkcija subkulture je samoidentifikacija tistega družbenega segmenta, ki se ne more počutiti kot sprejeti del lastne družbe. Položaj mladine predstavlja paradigmo takega segmenta. Subkultura je modus samoidentifikacije, ki brez posebnih manifestov realizira avantgardno zahtevo po umetnosti kot načinu življenja. Toda ta način življenja ni prelom z vso dotedanjo estetsko tradicijo (kot pri umetniški avantgardi), ampak z življenjsko in družbeno tradicijo okolja, ki neko družbeno skupino tabuira ali marginalizira. Na represivno socializacijo odgovarjajo mladi s subkulturno agresivno desublimacijo." (Kreft 1994: 172–73) Zdi se, da se je v takšnem paradigmatem položaju, ki je v "normalnih" subkulturnih okoliščinah naravno stanje mladine, v turbulentnih osemdesetih znašlo celotno delovanje tistih – mladih po letih, mladih po duši in mladih po družbenem položaju –, ki se niso mogli počutiti kot "sprejeti del lastne družbe".

7. Avtor sam trojico svojih igranih celovečercer – poleg obravnavanih ima v mislih še *Umetni raj* – pojmuje kot trilogijo: "Drži, da moji trije filmi pomenijo trilogijo in so tematsko povezani. Obravnavajo odnos umetnosti in družbe in vso fenomenologijo umetnosti. V *Splavu Meduze* se srečujemo z avantgardo v slikarstvu in poeziji, v *Rdečem boogieju* s fenomenom glasbe, konkretno jaza, in v *Umetnem raju* s fenomenom filma." (Godina 1991: 64–65)

8. "Gre seveda za vprašanje, kateri čas uprizarja Rdeči boogie in ali ga uprizarja pravilno. /.../ Če je neki čas prikazan nepravilno, potem to ni več 'tisti' čas. Če pa to ni več čas 'prvih poveljnih 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 sedanjost, ta čas zdaj, ki je edini tak, da se je sploh nemogoče vprašati o njegovi pravilnosti." (Drapal 1983: 6)

9. "Danes se bolj kot kdajkoli zanašamo na moč imaginacije, ki naj bi na novo oblikovala drugačne načine bivanja v svetu, drugačne možnosti eksistence. Mogoče je napočil čas, da bi se razkosanje Orfeja dopolnilo z njegovim spominjanjem. Morda je čas /.../, da skupaj z Joycejem obudimo stare irske sanje ponovno budnega Finnegana (*Finn-again-awake*); da še enkrat stavimo, da imaginacija živi naprej v prebujanju imaginacije, in da je najboljši odgovor na postmoderno novico 'l'imagination est morte': 'vive l'imagination.'" (Kearney 1991: 228)

10. "Družba, ki samo sebe reflektira skozi ideologem tolerantnosti, tako v Romih naleti na točko nemogočega, kjer se princip univerzalne tolerantnosti nujno partikularizira, kjer se torej tolerantnost mora sprevreči v represijo, da bi se sploh ohranila. Tako mora po svojih 'pooblaščenih predstavnikih' Romom vsiliti svoj pojem nacionalne identitete in se obenem soočiti s paradoksnostjo svojega 'tolerantnega' namena. Vsak poskus rešitve romskega problema vodi v neposredno represijo nad Romi, ki se konstitutivno spušča nadnje tudi v 'nepravih' formah, ali v 'prikrilo' represivno getoizacijo Romov." (Štrajn 1983: 49)

Literatura:

- Andrew, Geoff. 1998. *Stranger Than Paradise: Maverick Film-makers in Recent American Cinema*. Prion Books, London.
- Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Studia humanitatis, Ljubljana.
- Debeljak, Aleš. 1998. *Atlantski most*. Aleph, Ljubljana.
- Drapal, Andrej. 1983. "Kdo vse preskuša slano". V: *Ekran*, letn. XX, št. 1/2, str. 5–6.
- Erjavec, Aleš, Marina Gržinič. 1991. *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–1993*, ur. Silvan Furlan [et al.]. SGFM, Ljubljana.
- Gržinič, Marina. 1997. *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika: 1997–1985*. ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.
- Kearney, Richard. 1991. *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*. Harper Collins Academic, London.
- Kreft, Lev. 1989. *Spopad na umetniški levici: (med vojnama)*. DZS, Ljubljana.
- Kreft, Lev. 1994. *Estetika in poslanstvo*. ZPS, Ljubljana.
- Laclau, Ernesto. 1990. "Nova razmišljanja o revoluciji našega časa". V: *Beseda, dejanje, svoboda: Filozofija skozi psihoanalizo / V. Ljubljana, Problemi – Razprave*, str. 93–174.
- Mastnak, Tomaž. 1992. *Vzhodno od raja*. DZS, Ljubljana.
- Pavlovič, Živojin. 1980. "Živojin Pavlovič o in ob filmu Nasvidenje v naslednji vojni", (intervju). V: *Ekran*, letn. XVII, št. 9/10, str. 15–18.
- Robar-Dorin, Filip. 1985. "Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost", (intervju). V: *Ekran*, letn. XXII, št. 7/8, str. 24–26.
- Slak, Franci. 1981. "Za filmski kontekst" (intervju). V: *Ekran*, letn. XVIII, št. 3, str. 1–3.
- Štrajn, Darko. 1980. "Dvojna interpretacija v *Splavu Meduze*". V: *Ekran*, letn. XVII, št. 7/8, str. 12.
- Štrajn, Darko. 1983. "Dokumentarec o tolerantnosti". V: *Ekran*, letn. XX, št. 5/6, str. 49.
- Tomc, Gregor. 1994. *Profano: Kultura v modernem svetu*. Študentska organizacija Univerze, Ljubljana.
- Vrdlovec, Zdenko. 1980. "Muzej avantgarde". V: *Ekran*, letn. XVII, št. 7/8, str. 7.
- Vrdlovec, Zdenko. 1981. "Dispozitiv razdalje". V: *Ekran*, letn. XVIII, št. 3, str. 5–6.
- Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Revija Ekran, Ljubljana.