

revija za film in televizijo

ekran 9|10

vol. 9
(letnik XXI) 1984
cena 120 din



NOVI SLOVENSKI FILM
LJUBEZEN

INTERVJUJI
SLAVOJ ŽIŽEK
BOŠTJAN VRHOVEC
PETER WOLLEN

BRANJE
ZBIRKA ANALECTA, ALFRED HITCHCOCK

revija
za film in televizijo

vol. 9
(letnik XXI) št. 9/10 1984
cena 120 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Bojan Kavčič (Ekran)
Vladimir Koch (AGRET)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Muzič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačik (RK SZDL, predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič (odgovorni urednik)
Viktor Konjar
Brane Kovič
Bogdan Lešnik
Leon Magdalenc
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje po zasnovi
Cvete Stepančič

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

tisk
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6,
61000 Ljubljana
telefon (061) 318 353
317 645

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan med 13. in 14. uro

cena posameznega izvoda
enojna številka 80 din
dvojna številka 120 din
celoletna naročnina 600 din
za dijake in študente 500 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

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

1	komentar	Krize in škandali	Bojan Kavčič
2	intervju	Slavoj Žižek: »Ne moremo se obnašati, kot da Hollywooda ni«	Zdenko Vrdlovec
8	branje	Psihoanaliza in film – Hotchcock	Vladimir Sever
9		Analecta – Aktualizacija filozofije v perspektivi psihoanalize	Jela Š. Riha
13		Okus po lepem – Eric Rohmer	Jože Dolmark
14		Umetnost in video	Janez Strehovec
15	novi slovenski film	Ljubezen	Peter M. Jarh Viktor Konjar Leon Magdalenc
17			
18			
19	pogovor	Boštjan Vrhovec: »Treba je govoriti o času in trenutku, v katerem bivamo«	Viktor Konjar
22	TDF' 84	Jezik in film	Eva Blumauer
22		O filmu in literaturi	Slavko Pezdir
23		Nagrade DSFD »Metod Badjura«	
24	teorija	Zablode v semiologiji filma	Dušan Stojanović
28	zgodovina filma	Pomembno odkritje filma F. W. Murnaua	Vladimir Koch
30		Kdaj je bil posnet prvi film na ozemlju Slovenije?	Srdjan Knežević
31	kritika	Bogovi so padli na zemljo	Darko Štrajn Viktor Konjar
32		Flambirana ženska	Majda Širca
33		Gandhi	Viktor Konjar
34		Leta nevarnega življenja	Viktor Konjar
35		Dan potem	Darko Štrajn
36		Demoni v vrtu	Viktor Konjar
37		kritiški dnevnik	Viktor Konjar
39	televizija	Kugy – Med mitom in romantiko	Mitja Košir
40		Kugy – Tragični bojevnik	Viktor Konjar
43		35 mm filmska delavnica – O slovenskem filmu	Davorin Jug
44	mnenja	Nočemo starih filmov	Vladimir Koch
45	alternative film '84	Avantgardni film in postmodernizem	Peter Wollen
47		pogovor s Petrom Wollenom: »Hoteli smo križanca med različnimi subkulturami«	Frančiška Knoblehar
48		Cekini ubili filmske zvezde	Frančiška Knoblehar
49	prireditve	Dnevi italijanskega filma: Za vrati	Leon Magdalenc
		Ženska golota	Majda Širca
		Priložnost za Roso	Leon Magdalenc
		Sneg v kozarcu	Majda Širca
51	festivali	Zapiski o Mannheimu '84	Mirjana Borčič
52	odmevi	Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu	Vlada Petrić
56	zapisovanja	Vibina vitrina / Milan Ljubić • Distribucijska vitrina / Jelka Strgel Budimirović • Knjižna vitrina / Barbara Habic • Carstvo čutov / Julija Uršič • Benetke '84 / Eva Fornazarić • Dnevi JRT '84 / Viktor Konjar	

komentar

Krize in škandali

Bojan Kavčič

S slovenskim filmom so očitno same težave: kadar je proizvodnja skromna ali pa celo povsem usahne, imamo zanesljivo opraviti s »krizo« kar najširših razsežnosti – kadar se dvigne do »vrtoglavih« števil, denimo kar petih celovečernih in okoli dvajsetih kratkih filmov, pa se pričnejo kot strele z jasnega vrstiti »škandali«, katerih razsežnosti so ravno tako domala nepregledne. Vse torej kaže, da so »krize« in »škandali« stalni spremljevalci našega filma na njegovi krivuljasti, vendar po vsem sodeč enakomerno valujoči poti prek slovenskega kulturnega kozmosa, zato jim je vsekakor treba posvetiti ustrezno pozornost.

Ker se zdi, da je slovenski film uspešno prebrodil zadnjo »krizo« (trenutno je »zdrav in trden«, kot se glasi uradna diagnoza), bomo nekoliko zanemarili ta pol naše pojmovne dvojice in se posvetili predvsem »škandalom«. Kot je znano, je bila naša lanska filmska proizvodnja rekordna, kar je seveda nadvse razveselljivo, vprašanje pa je, ali je to že zadosten razlog za evforijo, ki je – še posebej spričo petih celovečercer – zajela našo filmsko srenjo. Tako je bilo med drugim mogoče slišati izjave o slovenskem kinematografskem »čudežu«, o dokončni stabilizaciji filmske proizvodnje itn., kar ja značilno znamenje preuranjenega in nekritičnega samozadovoljstva, s kakršnim se v slovenski kulturi neredko srečujemo. Takšno vzdušje je kot nalašč za »škandale«, ki tako radi treščijo ravno v idilične situacije in razkrijejo prikrita slabosti.

Za nemara najbolj nedolžnega od njih je poskrbela petčlanska žirija Društva slovenskih filmskih delavcev, ki je na celjskem Tednu domačega filma podeljevala nagrade »Metod Badjura«, in to »za vidne dosežke na področju kinematografije v SR Sloveniji v letu 1984«. Kljub številnim pohvalam na račun novih celovečernih filmov (glede kvantitete, »pestrosti tematike«, »visoke tehnično strokovne ravni«, »novih filmskih obrazov« itn.) je žirija menila, da »med petimi celovečernimi filmi ni nobenega, ki bi vnašal specifičen režijsko-avtorski rokopol v tradicijo slovenskega filma oziroma uveljavljal filmsko poetiko, ki bi presegala zgolj stilno formalne ali pa vsebinsko tematske okvire« – zato se je odločila najvišje priznanje podeliti Zvonku Čohu za animirani kratki film *Poljubi mehka me radirka*, »ki se v zgodovino slovenskega filma vpisuje kot izvirna avtorska stvaritev«. Takšna odločitev žirije je seveda marsikoga presenetila, povzročila nemalo razburjenja in tudi ostre ugovore. »Škandal« je bil kajpak v tem, da prav v trenutku največjega vzpona slovenske igrane celovečerne produkcije dobi najpomembnejšo slovensko filmsko nagrado kratka »risanka«, ki je marsikdo iz filmske srenje ni niti opazil. Najbolj presenetljiv je bil nedvomno odločen protest predsednika Društva Slovenskih filmskih delavcev, ki se je tako v imenu svoje organizacije uprl odločitvi telesa, sestavljenega ravno iz vrst njenih članov. Če nič

drugega, je to vsaj pokazalo, da imajo filmski delavci različna mnenja o najnovejši slovenski filmski produkciji in da se kriteriji ocenjevanja močno razlikujejo. Hkrati pa tako nasprotujoča si mnenja o kvaliteti celovečerne produkcije odpirajo prostor tudi za dvom o njenem popolnem »okrevanju«.

»Škandal« nekoliko drugačnih razsežnosti je odprl oster protest upravnega odbora Društva slovenskih filmskih delavcev zoper način predstavljanja najnovejše filmske produkcije slovenski javnosti, ki ga prakticira Viba film. Neposreden povod za ta protest je bila neustrezna predstavitev filma *Nobeno sonce*, katerega premiera je minila dokaj neopazno, potem pa je tako rekoč čez noč izginil s kinematografskega sporeda v Ljubljani. Žal je upravni odbor DSFD ob tej priložnosti pozabil omeniti, da slovensko občinstvo nasproh nima najboljšega vpogleda v »svojo« filmsko produkcijo, saj je novosti deležno z velikanskimi zamudami (do trenutka, ko je nastal ta zapis, je ob petih novih celovečernih filmov le eden doživel redno uvrstitev v kinematografski spored, čeprav so bili kar trije od njih predstavljeni že na puljskem festivalu). To pa pomeni, da teza o »okrevanju« slovenske filmske proizvodnje ni doživela javne verifikacije, še več, rečemo lahko, da slovenske filmske proizvodnje v našem kulturnem prostoru praktično ni čutiti. Ob rekordni produkciji je to kajpak »škandal« posebne vrste.

Za tretji (ali četrty ali peti, saj je vseeno) »škandal« je poskrbelo občinstvo, ki ni hotelo pokazati posebnega zanimanja za *Nobeno sonce* tudi potem, ko so film ponovno uvrstili v kinematografski spored v Ljubljani. Hkrati pa se je razvnela polemika o tem, zakaj slovenski film nima publike, ki je glede na čas in razmere, v katerih se je pojavila, pa tudi po načinu argumentacije vsekakor simptomatična. Tu se nam kajpak ne kaže spuščati v podrobnosti omenjenega »spopada«, pač pa bi opozorili na tale možni sklep: če je »ozdravljena« slovenska filmska proizvodnja res nekakšen »čudež«, potem je očitno, da naše občinstvo vanj ne »verjame«. In zdi se, da gre pri vsem tem zlasti za »vero«, namreč za vero v to, da je slovenski film možen samo kot del nacionalnega kulturnega programa, da je mogoče zgolj in samo kot kultura oziroma Umetnost, nič pa nima opraviti z industrijo, tehnologijo in »profano« množično kulturo. Tako se prek serije »škandalov« pravzaprav vračamo h »KRIZI« slovenskega filma, ki pa seveda ni »kriza« produkcije ali distribucije, ampak permanentna kriza nacionalnofilmske ideologije. Dokler ne bo jasno, da film kot »nacionalni« film kratko malo ni mogoč, ker ta medij pač uporablja univerzalnejši »jezik« – vizualno govorico, ki se ne meni za nacionalne travme, dotlejš sploh ne bo tako zelo pomembno, koliko filmov letno proizvedemo, zakaj s temeljno »krizo« slovenskega filma nima to prav dosti opraviti.

intervju

Slavoj Žižek: »Ne moremo se obnašati, kot da Hollywooda ni«

Ekran:

Knjige o filmu so v tej deželi še zmerom redkost, tako da ne preseneča, če se na nekem političnokulturnem forumu zgražajo, da morajo po TV gledati 40 let stare filme. Gotovo pa je še večja redkost – in v tem primeru tudi dragocenost – če je knjiga o filmu oziroma filmskem avtorju hkrati tudi več kot to. Tisto več je v primeru zbornika o Hitchcocku, ki ga je sestavila ljubljanska Šola Sigmunda Freuda, teorija, psihoanalitska teorija, kar daje tej knjigi neko izjemno mesto med dosedanjimi interpretacijami Hitchcockovega dela: če so namreč nekatere novejšie interpretacije prišle do prodornih ugotovitev prav pod vplivom lacanovske psihoanalize, pa je bilo v njih to teoretsko »ozadje« bolj ali manj zamolčano oziroma implicirano v samem interpretacijskem postopku. V tem zborniku pa je ravno obratno: v večini domačih prispevkov so posamezni filmi izrecno obravnavani v luči nekaterih postavk psihoanalitske teorije, in nedvomno je prav v njih tisti dvojni dobiček, ki ga uvodna beseda obeta bralcu. Vprašanje ...

Slavoj Žižek:

... dovoli, da te prekinem in si kar sam zastavim edino vprašanje, ki se mi ga zdi vredno zastaviti ob *Hitchcocku*, ne vprašanje o tem, kar v knjigi je, marveč vprašanje o tem, česa v knjigi ni, samokritično vprašanje, kaj v knjigi manjka, kaj so njene glavne pomanjkljivosti, saj živimo v socialistični družbi, kjer je – kot vemo že od Stalina – glavno gonilo napredka samokritika.

Ce naj niti ne omenjam številnih napak v vsebinah filmov, bi glavna samokritika zadevala mojo lastno togo, shematično izpeljavo ob *39 stopnicah*, kjer postavim 3 Hitchcockove etape v razmerje s tremi zaporednimi oblikami meščanske forme subjektivnosti: protestantska etika, »k drugim usmerjen« tip, »Patološki Narcis«. Zadeva ostaja na ravni abstraktne analogije, medtem ko bi se jo dalo zelo lepo konkretno izpeljati z vidika tipa spolnega razmerja, značilnega za vsako od treh Hitchcockovih etap. Če npr. vzamemo Hitchcockove angleške filme druge polovice tridesetih let, vidimo, da so pravzaprav vsi razen zadnjega (*Krčme Jamaika*) variacija na temo iniciacije (*Ijubezenskega*) para, zgodbe o paru, ki ga poveže, (včasih dobesečno) priklene zunanje naključje in ki dozori skoz splet preizkušenj; živahno pustolovsko dogajanje nas ne sme zaslepiti, njegova vloga je zgolj v tem, da par preizkusi in hkrati omogoči njegovo končno združitve. Vsi ti filmi so pravzaprav variacija na stari, temeljni meščanski motiv, ki prvič vznikne v čisti obliki v Mozartovi *Čarobni piščali* – vzporednico bi lahko gnali tja do podrobnosti: tako je npr. dama, ki izgine v *Lady izgine*, pač novo utelešenje »kraljice noči« iz *Čarobne piščali*, črni Monostatos se utelesi kot morilec v *Mladih in nedolžnih* itd. Ti pari, združeni skoz preizkušnjo, so Hannay in Pamela v *39 stopnicah*, Ashenden in Elsa v *Tajnem agentu*, Robert in Erica v *Mladih in nedolžnih* in Gilbert in Iris v *Lady izgine* – posebno mesto zavzema *Sabotaža*, kjer trikotnik Sylvije, njenega ostarelelega, rasigniranega zločinskega moža Verloca in detektiva Teda že nakazuje konstelacijo, značilno za naslednjo, drugo etapo Hitchcocka. V tej etapi imamo praviloma opraviti z

zgodbo, pripovedovano iz ženske perspektive, t. j. v ospredje stopi ženska in ne moški junak, ki ga pustolovščina poveže z žensko. Ta ženska je razcepljena med dvema moškima, med resigniranim »negativcem« (njen oče ali ostareli soprog) in mladim, a plehkim, votlim »pozitivnim« junakom, s katerim se na koncu srečno združi; poleg *Sabotaže* so glavni primeri tovrstnega trikotnika Carol Fisher, razpeta med kolaborantskega očeta in »pozitivnega« novinarja, v *Dopisniku iz tujine*, Charlie, razpeta med stricem Charliejem in detektivom Jackom, v *Senci dvoma*, ter seveda najlepši primer, Alicia, razpeta med Sebastianom in Devlinom, v *Razvpiti*. Tudi v tej etapi se torej za napeto, pustolovsko itd. vsebino skriva drama družinskega trikotnika. Tretja etapa pa znova premakne težišče na moškega junaka, ki pa mu materinski nadzaj blokira »normalno« spolno razmerje, prvič v jasni obliki v *Dvoriščnem oknu*. Na ta način bi bilo treba konkretizirati abstraktno analogijo, pri kateri ostane knjiga, saj je jasno, da je iniciacija para motiv tradicionalne meščanske fantazmatike, da dalje ostareli očetovski lik v naslednji etapi uteleša zlom avtonomnega individua protestantske etike, ki se mu v podobi votlega »pozitivnega« junaka zoperstavlja heteronomni, »k drugim usmerjeni« indivi-



duum, in da je končno junak poznih Hitchcockovih filmov, žrtev pritiska materinskega nadjaza, »patološki Narcis« par excellence. Hitchcock je torej v osnovi cineast, ki prikazuje usodo družine v poznomeščanski družbi, »skrivnost« njegovih filmov je zmerom družinska, je zmerom druga, temna, patološka plat meščanske družine. – Vem, da tudi ta namig, ki sem ga pravkar podal, ostaja abstrakten in shematičen, a upam, da vsaj nakazuje smer, v katero bi bilo treba nadaljevati z analizo, če naj niti ne omenjam vrste blestečih podrobnosti, ki bi jih analiza morala razviti ob samih *39 stopnicah*, pa tega v knjigi ni; tako npr. izjemno pretanjen lik gospoda Spomina (Mr. Memory), s katerega kabaretno predstavo se film začne in konča – lik, ki »nič ne pozabi«, lika čistega označevalnega avtomatizma in hkrati čiste, absolutne »Etike označevalca« (na Hannayevo vprašanje na koncu filma – »Kaj pomeni 39 stopnic?« – odgovori, čeprav ve, da ga bo to stalo življenja, saj mu je več izpolnitev dolžnosti do vpraševalca kot življenje...). Pozabiti ne smemo na napol »pravljčni« značaj tega lika: na njem je nekaj dobrega palčka – kot tak mora umreti, mora se umakniti, če naj se potrdi zveza junaka z izbrano žensko – Mr. Memory uteleša čisto, brezspolno vednost, vednost brez lukenj, brez vrzeli. Če nikjer drugje, pa se Hitchcockov genij potrjuje vsaj tu – lika Mr. Memory namreč ne najdemo v romanu Johna Buchana, po katerem je posnet film, marveč ga je vpeljal šele Hitchcock! Med ostalimi pomanjkljivostmi naj omenim vsaj še dve:

manjka poglobljena analiza zadnjega Hitchcockovega filma, *Družinske zarote*, ki je preveč na hitro odpravljen v enem samem odstavku kot lahkotna igra s formalnimi vzorci brez večje teže – v nasprotju s tem bi bilo treba pokazati, kako je *Družinska zarota* zgrajena na zelo strogem konceptu serije naključnih srečanj oziroma križanj poti dveh parov, kjer dejanje enega para dobi v očeh drugega para povsem heterogen, od tega naključnega srečanja odvisev pomen; predvsem pa je nedomišljena moja lastna interpretacija »proustovskega« momenta pri Hitchcocku ob *Tajnem agentu*, kjer zamešam dve odločilno različni ravni in tako povsem zgrešim resnično subverzivnost hitchcockovskega »proustovstva«. To »proustovstvo« namreč zvedem na okvire tradicionalne dramaturgije, ki je na delu že pri Ajshilu, po kateri strašnega, traumatičnega dejanja na odru ne smemo pokazati neposredno, marveč le prek njegovih odmevov, učinkov, prek tega, kako se zrcali v dejanjih, kretnjah, reakcijah njegovih prič. Hitchcockov postopek pa je – kadar je Hitchcock zares na svoji ravni – natanko nasproten: grozljivi, »nesimbolizabilni«, »nemogoči« dogodek neposredno pokaže, toda »finta« je v tem, da sploh ne opazimo, da gre za traumatični, nemogoči dogodek ali osebo – to opazimo šele po reakcijah



okolja na ta dogodek ali na to osebo, kot se (ta reakcija) zrcali na obrazu, v kretnjah itd. same te osebe. Najprej mislimo, da imamo pred sabo nekaj vsakdanjega, običajnega, naenkrat pa se zavemo, da je to, kar gledamo, grozljiva, oslepljujoča trauma – »strukturalni« nauk je seveda v tem, da traumatičnost nekega dogodka ali osebe ni neposredna pozitivna lastnost te osebe, marveč strogo zvedljiva na mesto, ki ga ta dogodek ali oseba zavzema v simbolni mreži, v katero je vpisan(a). Enostaven primer: predstavimo si osebo, ki reče nek povsem vsakdanji, banalen stavek, kader nam kaže zgolj to osebo, ki nato mirno govori naprej, naenkrat pa iz spremenjenega tona te osebe opazimo, da se je zavedla, kako je nevede in nehote rekla nekaj strašnega, nekaj, kar je strahotno prizadelo njenega sogovornika. V lacanovski terminologiji rečeno: kader nam kaže nek povsem banalen objekt, naenkrat pa se zavemo, da se ta objekt strukturno nahaja na mestu *das Ding*, na praznem mestu grozljive-nemogoče Stvari, objekta-razloga želje, da imamo opraviti s sublimnim objektom, z objektom, ki je »povzdignjen na nivo Stvari« (Lacan).

Ekran:

Obrnimo se od Hitchcocka k bolj splošnemu vprašanju Hollywooda, saj marsikateri »levičarski« kritiki jemljejo prav Hitchcocka kot najčistejše utelešenje celotnega obrtniškega mojstrstva in hkrati ideološke vsebine, ki ju uteleša pojem »Hollywood« ...

Slavoj Žižek:

Proti Hollywoodu je bilo že toliko povedanega, da je, zdi se mi, že nastopil čas za hvalnico Hollywoodu. Dejstvo je, da je »Hollywood« (pojem mi tu pomeni predvsem mrežo formalnih postopkov od kadriranja do dramaturških pravil ter šele drugotno ideološke implikacije te mreže) edina zares univerzalna komponenta filmske umetnosti, da deluje kot ute-

lešenje filma kot takega, da spadajo vse ostale »nacionalne šole« tja do najbolj radikalnih (npr. ruske šole z Eisensteinom na čelu) v »predzgodovino« Hollywooda, da jih je Hollywood vse ukinil-povzel; poleg tega pa je dejstvo, da tega dejstva nikakor ne moremo razložiti zgolj z močjo ameriškega kapitala in ameriške ideologije ipd. Če naj ponovim že tolikokrat povzeto Marxovo reklo, Hollywood je tisti posebni eter, posebna svetloba, ki daje barvo celoti filmske umetnosti; zato se ne moremo obnašati, kot da Hollywooda ni, ne moremo mimo njega.

Tu ne govorim le o »klasičnem« Hollywoodu tridesetih in štiridesetih let, marveč tudi o današnjem Hollywoodu, denimo o revoluciji, ki se veže na imeni Lucasa in Spielberga. Kar me fascinira na fenomenu »Spielberg-Lucas«, je predvsem »mitotvorni« značaj, »mitotvorna« moč njunega dela. Lahko se njunim filmom posmehujemo, lahko ironiziramo njihovo »naivnost«, lahko se gremo hitre ideološko-kritične analize, toda ob vsem tem gre mimo nas formalno dejstvo, na neki način predhodno vsem tem razpravam, da jima je uspelo nekaj, kar doslej bržkone v tako hitrem času še ni uspelo nobenemu individualnemu filmskemu avtorju: ustvarila sta celoten mitični univerzum, referencialno ozadje svojih filmov, enakovredno univerzumu vesterna ali črnega filma v štiridesetih letih. Zato smo mi sami naivni, če njune filme neposredno »kritiziramo«: sami so šele ustvarili standarde, s katerimi jih lahko merimo, če jih ne merimo s temi merili, preprosto udarimo mimo. Seveda nas to ne obvezuje naloge, umestiti ta univerzum v širši socio-simbolni kontekst – bržkone bi tu morali uporabiti kategorijo »postmodernizma«, za katerega je, med drugim, značilno prav ponavljanje preteklosti, ki pa je postavljena v neki povsem mitični, ahistorični prostor. Tako – dejstvo, ki ni neznano že večini površnih poznavalcev – Spielberga in Lucasa ne moremo razumeti brez nanosa na univerzum popularne kulture 30 in 40 let: *Indiana Jones* je ponovitev stripov o avanturistu-intelektualcu iz tega časa, znano pa je, da je Lucas napisal zgodbo »vojne zvezd« šele potem, ko ni mogel dobiti pravic za snemanje Flasha Gordona. To nanašanje na tradicijo popularne kulture preteklih desetletij seže tja do cele vrste detajlov: tako npr. v *E. T.* v celotnem prvem prizoru vidimo »hudobne« zasledovalce, ki po gozdu preganjajo preplašene vesoljčke, *zgolj od pasu navzdol* – ponovitev koda iz risank. Še enkrat ponavljam: lahko se je posmehovati »naivnosti«, občasni kičasti osladnosti ipd. teh filmov, težje pa je uvideti, kako so spremenili celotno polje, tako da mora sleherna borba proti njim, če noče udariti v prazno, sprejeti spopad na njihovem terenu: afirmirati proti fenomenu »Spielberg-Lucas« tradicionalni avantgardno-umetniški film je nesmiselno, anahronistično, če že ne kar reakcionarno početje, kar na samem področju znanstvene fantastike najlepše potrjuje dolgočasni obskurantizem kakega *Solarisa* Tarkovskega, ki je neskončno inferioren, denimo, *Imperiju*, (ki) *vrača udarec*. *Imperij vrača udarec* mi je sploh blizu kot psihoanalitika, saj najlepše pobija govoričenje o »zastarelosti Ojdipovega kompleksa«: tu, sredi ključnega proizvoda sodobne popularne kulture, naletimo – na kaj neki, če ne na stari, dobri motiv očetomora, dvoznačnega razmerja do očeta ... škoda, da poetsko lepoto tega filma pokvari nadaljevanje, plehkospetkularna *Vrnitev jedija*.

Od tod nikakor ne sledi, da smo obsojeni na alternativo zastarelega evropsko-modernističnega filma (velika tradicija Antonionijs, Bergmana itd.) in naivno-komercialnega postmodernizma Spielberga-Lucasa: ključno je le, da mora vsaka reafirmacija »umetniškega« upoštevati totalno spremembo polja, do katere je medtem prišlo. »Umetniški« odgovor Spielbergu-Lucasu ni le možen, marveč je že na delu, denimo v najboljših filmih Roberta Altmana (*Nashville*, *Tri ženske*) – vem, da so bili posneti pred valom Lucas-Spielberg! – kjer je z edinstveno močjo upodobljena druga, temna stran, grozljiva »odtujenost«, »neavtentičnost« sodobne ameriške družbe. Sploh je Altman dokaz absolutno ključne vloge »Hollywooda« danes: seveda so njegovi filmi, neposredno vzeto, negacija tako imenovanega »hollywoodskega komercializma« itd., toda obenem je povsem jasno, kako so sploh možni šele na podlagi tega, čemur pravimo »Hollywood«, kako njihova formalna dovršenost implicira celotno hollywoodsko tradicijo – da je možen fenomen, kakršen je Altman, je dokaz izjemne moči Hollywooda.



Trenutki odločitve, režija František Čap, 1955

Poleg tega obstoji še cela vrsta možnosti, kako na njegovi lastni ravni, »od znotraj« premagati oziroma subvertirati Hollywood – vzemimo med evropskimi režiserji le Syberberga, katerega *Parsifal* je pravzaprav naredil za film isto, kot je naredil Chereau z *Nibelunskim prstanom* za oder: postavil je povsem nove standarde prenosa oper na filmsko platno. Poudarjam, tu ne gre za to, da bi se morali strinjati z vsemi posameznimi Syberbergovimi rešitvami – ob genialnih domislekih (razcep Parsifala na dve osebi, moško in žensko; Amfortasova rana, ki jo nosijo na blazini *zunaj* njegovega telesa; uvertura, kjer marionete uprizorijo traumatične predhodne dogodke, ki jih predpostavlja zgodba o Parsifalu itd.) najdemo tudi številne spodletele zamisli (tako nemara ni najbolj posrečeno izpeljan prehod iz »čara velikega petka« k sklepnemu prizoru); gre za to, da je njegova osnovna koncepcija »ploskega« filmskega prostora, ki ga zapirajo video projekcije na ozadju, njegova uporaba heterogenih »simbolnih« elementov, ki delujejo baročno-nabuhlo, ob katerih pa nam takoj spodleti, če iščemo za njimi »simbolične pomen«, t. j. sam njegov kvazi-sanjski filmski prostor, ki mu manjka »realistična« enotnost, ki deluje kot nekakšen gibljivi, materializirani rebus, izjemno uspešen odgovor na tako imenovani »post-modernistični« izziv.

Ekran:

Kako se ti torej v luči te odločujoče, strukturirajoče vloge Hollywooda prikazuje povojna evropska kinematografija, ki je navzlic vsemu proizvedla celo vrsto avtorjev, katerih opus ima status filmske klasike?

Slavoj Žižek:

Če si pogloblje ogledamo, kaj je bilo zares ključnega v povojni evropski kinematografiji, povsod naletimo na opredeljenost s »Hollywoodom«. Vzemimo Francijo in Nemčijo: danes je že zgubljena resnica, da je francoski »novi val«, ki je konec petdesetih let prenovil francosko kinematografijo, dotlej ujeto v zatohlo prežvekovanje predvojnega »poetskega realizma«, izrasel iz kritiške tradicije *Cahiers du cinema*, katere odločilni zastave je bil prav rehabilitacija nekaterih hollywoodskih

režiserjev, ki so dotlej veljali zgolj za komercialni fenomen, predvsem Hitchcocka in Hawksa; prav ti dve imeni posebej tisto, kar je krog okoli *Cahiers du cinema* v petdesetih letih skušal opredeliti s pojmom »avtorja« ...

Ekran:

... se pravi ujemanje oblikovnega mojstrstva, režije, z »obsesivnim« ponavljanjem določenih tem ...

Slavoj Žižek:

... da, celo če pogledamo avtorje, ki so na prvi pogled tipično »francoski«, na primer Erica Rohmerja, nemara največje ime med vsemi »novovalovci«, četudi zunaj Francije ni preveč odmeven: res je njegova *Ma nuit chez Maud* povsem opredeljena s francosko duhovno tradicijo, zgled pascalovske moralke, podane v obliki lahkotne konverzacije, toda ne pozabimo, da je ta isti Rohmer soavtor prve knjige, ki je Hitchcocka rehabilitirala kot katoliškega umetnika (*Hitchcock*, 1957).

Podobno je z novim nemškim filmom. Če odštejemo Herzoga, ki je res fascinanten, a poseben, izjemen fenomen (v *Cahiers du cinema* nemara niso povsem brez razloga zlobno zapisali ob *Fitzcarrald*, da je Herzog »največji živeči režiser nemega filma«), sta nedvomno ključni osebnosti novega nemškega filma Fassbinder in Wim Wenders. Fassbinderjev projekt je bil obnovitev velike tradicije hollywoodske melodrame, predvsem del Douglasa Sirk, o katerem je v svojih esejih tudi večkrat pisal; v dobro mu je šteti, da je kot prvi na levi detektiral izjemno subverzivni potencial hollywoodske melodrame ter razkrinkal običajni levičarski prezir do melodrame kot komaj zastrti konservativni elitizem. Sploh bi bilo – mimogrede povedano – izredno zaželeno, če bi Kinoteka lahko organizirala retrospektivo hollywoodske melodrame: postavljam paradokšno tezo – če je kje v dobi maccarthovskega lova na čarovnice v Hollywoodu vredno preživela leva tradicija, potem je to bilo prav v vrhunskih dosežkih hollywoodske melodrame – obračun z rasizmom v Sirkovi *Imitaciji življenja*, beda meščanskega zakona v *Pismu trem ženam* J. Mankiewicza, grozljiva usoda ženske ljubezni v

patriarhalni družbi v *Pismu neznanе ženske* Maxa Ophulsa (film, ki daleč presega svojo literarno podlago, zgodbo Stephan Zweiga) itd. – Toda pojdimo naprej, k Wendersu: skoraj je škoda zgubljeni besede o tem, kako je ves njegov opus že kar travmatično zaznamovan z izkušnjo Hollywooda, od osebnega odnosa do Nicholasa Raya (*Nick's Movie*) preko ene redkih evropskih kriminalk, ki dosegajo raven Hollywooda (*Ameriški prijatelj*) ter njegova lastnega, sicer neuspelega poizkusa v Hollywoodu, biografskega filma o Dashiellu Hammettu, pa do zadnjih dveh mojstrovim, *Stanja stvari*, enega največjih filmov zadnjih let, in komercialno sicer bolj uspelega, a nekoliko preveč sentimentalnega *Paris-Texas*. Sicer moram priznati, da me je groza kvazi-modernističnih dolgočasnih filmov, ki pripovedujejo o nemožnosti same pripovedi, o nemožnosti posneti film ipd., toda Wendersu je s *Stanjem stvari* uspelo ustvariti tako popoln in intenziven »film o filmu«, natančneje: o praznini, v kateri se znajdejo cineasti, ko ne morejo več snemati, da gre za pravi datum v zgodovini filma.

Ekran:

Potemtakem najbrž nimaš pretirano visokega mnenja o velikih povojnih evropskih režiserjih?

Slavoj Žižek:

Mislim, da so tako imenovani »veliki« evropski režiserji v mnogočem precenjeni, da je njihova vzvišenost nad »umazaniam« hollywoodskim »komercializmom« predvsem učinek evropskega provincializma. Režiser, ki vsaj zame uteleša to precenjenost, je Ingmar Bergman: v petdesetih letih je posnel nekaj dobrih zabavnih filmov (*Ženske čakajo*, *Poletje z Moniko* itd.), že proslule *Divje jagode* pomenijo začetek zatona, poti v kvazi-»globoki« obskurantizem, ki kulminira v takšnem primerku absolutnega blefa, kakršen je, denimo, *Kriki in šepetanja*; do groteskne razsežnosti je ta obskurantizem pripeljal v *Kačjem jajcu*, kjer je Bergman padel tako nizko, da je začel plagirati psihologistično iskanje »korenin«



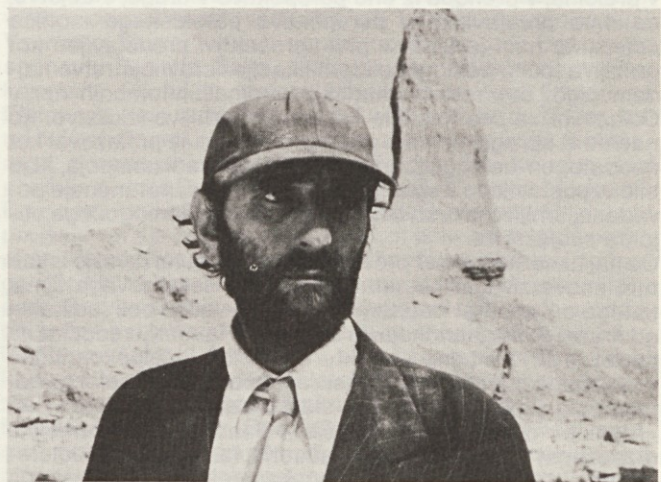
E. T., režija Steven Spielberg, 1982

fašizma v sadomazohističnih »kompleksih«, kakršno je bilo modno v filmih tistih let (*Kabaret*, *Nočni portir* itd.). Moram pa priznati, da so nekateri njegovi filmi zadnjega desetletja vsaj malo bolj gledljivi: *Čarobna piščal* je ljubka, čeprav je interpretacija Mozarta, ki je podlaga filmu, napačna, določeno osvežitev, celo vrnitev k tematiki petdesetih let pa pomeni predvsem *Fanny in Aleksander*.

Podobno kot za Bergmana lahko rečemo za Antoninija, čeprav je nedvomno ustvarjalec večjega kalibra: vse, kar je naredil zares velikega, so njegovi filmi s konca petdesetih let (*Mrk*, *Noč*, *Avantura* ...), medtem ko je že *Rdeča puščava* prva stopnica navzdol, začetek konca. Razvpiti *Blow up* je že padec v modernistični komercializem, *Zabriske Point* pa je zaslužen propadel, saj je zgleden primerek nemoči evropskega intelektualca, ki hoče iz svoje vzvišene pozicije obsoditi dekadenco Amerike. Skoraj edini evropski režiser, ki ima dovolj moči, da je bil zmožen ustvariti svoj mitični univerzum, je Fellini. V njegovih filmih bi poudaril predvsem dve gibanji, ki sta me zmerom fascinirali: za izhodišče vzame neko lah-

kotno, komično situacijo, ki pa jo postopoma stopnjuje do groteskne mučnosti, do tega, da njen »humor« vzbudi mučno nelagodje (primer: modna revija duhovniških oblačil v *Fellini Roma*) – ter nasprotno gibanje: sredi neke mučno-groteskne situacije se zadeva naenkrat sprevrne, naenkrat opazimo tragično-sublimno razsežnost oseb, ki smo jih še trenutek pred tem gledali kot groteskne spake (primer: pevski nastop homoseksualnega plemiča v *Casanovi*). Vem, da ne rečem nič novega, če ob tem uporabim besedo barok, pa se mi vseeno zdi vredno poudariti, da je prav tovrstno sprevrčanje lahkotnega v prenapeto mučnost in grotesnega v tragično-sublimno nemara tisto, kar najbolj zadevno opredeljuje barok kot latinski pojav. Težava s Fellinijem je zgolj v tem, da je njegova fantazma, »finta«, ki jo ponavlja v vseh filmih od *Osem in pol* naprej, omejena, t. j. da ne prenese neskončnega ponavljanja, zaradi česar Fellini žal pogosto deluje kot svoj lasten plagiat (*Giulietta in duhovi*, *Mesto ženske*).

Poudariti moram, da sem nasploh vzeto nasprotju s to evropsko tradicijo »velikih«, »avtonomnih« avtorjev a priori naklonjen žanrskim filmom, filmom, ki vnaprej sprejemajo strogi kod pravil: ta pravila pomenijo, omejitev zgolj za povprečne ustvarjalce, ki nas hočejo moriti s svojim izvirnim »notranjim bogastvom«, ki je tako globoko, da bi bilo bolje, če bi ga ohranili zase, za resne umetnike pa je žanrski kod edino možno ozadje, na katerem šele lahko živijo. Med žanri, ki so se oblikovali v zadnjih desetletjih, pa bi rad izpostavil svoj brezpogojno pozitiven odnos do dveh zvrsti, ki obe zadevata določeno »disciplino telesa«, »transsubstanciacijo« vsakdanjega telesa v sublimno telo skozi strogo disciplino urjenja: plesne filme (vsaj novejšje, iz vala »breakdance«) in karate-filme. Posebej se mi ob teh zvrsteh gnusi običajna »levičarska« kritika, ki sicer opazi, da je junak teh filmov zmerom iz »nižjih«, delavskih slojev, vendar pa jih takoj zvede na imaginarno, iluzorično »kompenzacijo« za vsakdanjo bedo, na primitiven »opij« za nižje sloje – nasprotno bi hotel vsaj nakazati izjemni emancipatorični, osvobajajoči potencial tovrstnih filmov, ki so v osnovi prava »pedagoška poema« v



Pariz-Texas, režija Wim Wenders, 1984

brechtovskem pomenu: subjektu omogočijo, da skozi »disciplino telesa« izstopi iz svojega narcizma in zavzame radikalno drugačno subjektivno pozicijo. »Ekstatičnost« plesa ali karate-akcije zato ne pomeni nikakršnega zunaj-ritualnega zanosa, čistega izraza onstran »odtujenih« pravil, marveč prav ekstazo v pomenu izstopa iz kroga imaginarne subjektivnosti. V nji se subjekt »naredi objekt« – sublimni objekt pulzije.

Ekran:

Če smo že pri žanrih, pa se na hitro lotimo še nekaterih ostalih – začnimo z grozljivko.

Slavoj Žižek:

Reči moram, da mi je mnogo bližji kot novi val grozljivk, kjer je »vse realistično pokazano« (kako nož reže vrat, kako se iz trebuha vijejo črevesa ipd.), slog »poetskih« grozljivk, ki ga je v štiridesetih letih vpeljal producent Val Lewton, pred-

vsem s pomočjo režiserja Jacquesa Tourneurja, in kjer je grozljivi objekt zgolj evociran v polsenci ter tako ohranja status čistega dozdevka. Edini novejši film, ki se mi zdi teoretsko zanimiv, je *Osmi potnik (Alien)* Ridleyja Scotta, križanec med grozljivo in science-fiction, nemara najčistejši »lacinovski« film, kar sem jih videl v zadnjih letih, saj je ta »tujec«, presežni parazitski objekt, ki se »prilepi« na subjekt, natančno fantazmatski objekt-razlog želje, zdi se, da je Scott nasploh zelo uspešen v križanju žanrov, saj je tudi njegov naslednji film, *Blade Runner*, križanec med science-fiction in *film noir*.

Od »čisti« grozljivka pa se mi zdi vreden teoretskega branja zgolj *When a Stranger Calls*, nekaj let stara variacija na temo neznanca, ki grozi po telefonu (in nato tudi preide k dejanju). Ta film izstopa iz serije, v katero se vpisuje, predvsem zaradi izjemno subverzivno izpeljane spremembe perspektive: prvi del filma je podan iz perspektive mlade baby-sitter, ki v predmestni vili varuje otroka; le-ta spita v prvem nadstropju medtem ko dekle v pritličju gleda televizijo. Ko jo neznanec začne nadlegovati po telefonu z vprašanjem »Have you checked the children?«, pokliče policijo, ki ji svetuje, naj se dobro zapre v hišo in naj nikogar ne spusti noter, po večkratnih klicih pa naenkrat policija ugotovi, da ti prihajajo iz drugega telefona v sami tej hiši . . . patološki morilec je bil že ves čas v hiši in že umoril otroka. Tako je morilec predstavljen kot »nori«, nedostopni objekt, s katerim ni možna identifikacija, ki je lahko le objekt groze – toda tu naredi film genialni obrat: ves osrednji del filma nas nato prestavi v perspektivo samega tega patološkega morilca, ki se naenkrat pokaže kot osamljeno, zlomljeno, obupano bitje, ki spi v za vetiščih za reveže, tava po bednih barih in obupano išče kontakt s soljudmi . . . Vsaka od teh dveh perspektiv sama zase ni nič subverzivnega, če bi imeli ves film opraviiti z začetno perspektivo, bi šlo za običajno grozljivko o neznanem ogrožajočem morilcu, pripovedovano iz perspektive žrtve, če bi imeli ves film opraviiti z drugo perspektivo, pa bi prav tako šlo za običajno psihološko grozljivko, za prikaz norega univerzuma patološkega morilca; vsa subverzivnost je zgolj v prelomu, v prehodu iz ene perspektive v drugo, v dejstvu, da smo prestavljeni v perspektivo patološkega morilca *potem*, ko nam je bil ta v prvi perspektivi predstavljen kot grozljiva točka nemogoče identifikacije. Isto mojstrstvo najdemo zgolj še v redkih vrhunskih kriminalnih romanih, npr. v *Odkupnini za psa* Patricie Highsmith: srhljivo izkustvo, ko naenkrat spregovori sam objekt, ki se nam je prikazoval kot nedostopen-nemogoč, ko se znajdemo sredi območja, ki je bilo vzpostavljeno kot nedostopno, oziroma, natančneje povedano, srhljivo izkustvo tega, da se točka nemogočega objekta *subjektivira*.

Če naj tu naredim hiter preskok: natanko na tej ravni je iskati tudi subverzivnost nemara največjega Herzogovega filma, tistega o Kasparju Hauserju; Herzog je veliko bolj radikalen od drame Petra Handkeja, ki zgodbo o Hauserju reducira na takrat (1967) modno »strukturalistično«-ideološkokritično problematiko jezikovne »dresure«, podrejanja subjekta od-tujenemu simbolnemu redu, »slepi« jezikovni mašineriji, kot »resnice« procesa socializacije – Handkeju uide temeljna razsežnost drame Kasparja Hauserja, razsežnost spodletele subjektivacije tega nemogočega-realnega »človeškega objekta«, ki se je »od nikoder« znašel na nürnberškem glav-nem trgu leta 1828.

Herzog da torej poudarek na nasprotni pol od Handkeja, na tisto, kar pusti Handke nedotaknjeno in neproblematizirano: na prikazen Hauserja v vsej njeni »realni«¹ inertni prezenci.

Ekran:

Gremo naprej – komedija . . .

Slavoj Žižek:

Tu povsem sledim *Cahiers du cinema*, ki jim je Jerry Lewis veliko bolj subverziven avtor kot pa Woody Allen. Woody Allen je na začetku posnel nekaj dobrih filmov (predvsem *Banane*, ki jih pri nas nismo videli, in *Play It Again, Sam*), kasneje pa je začel ponavljati variacije na »manhattan«-obrazec, melanholično-humorne dogodivščine histeričnega newyorškega židovskega intelektualca – vse lepo in prav, toda veliko bolj subverzivna se mi zdi osnovna konstelacija



najboljših filmov Jerryja Lewisa: glavni junak njegovih filmov je aboten *loser*, bebalo, ki se mučno pači, ki pa naenkrat po povsem nepredvidljivem naključju uspe – lepa subverzija ameriške »success story«. Strinjam se, da je humor njegovih filmov abotno mučen, težko gledljiv, človeku je včasih kar nerodno, ko se pred njim vrstijo mučna pačenja Lewisovega gumijasto-raztegljivega obraza, toda moja poanta je, da je natanko v tej težko gledljivi mučnosti zastavek njegovih filmov.

Se smo že pri ameriški komediji, bi omenili še izjemno subverzivnost poznih Chaplinovih filmov, ki jih prežema isti melanholični in včasih že kar mučni humor: *Velikega diktatorja*, *Gospoda Verdoux* in *Drzskih luči*. Deleuze je v *Image-mouvement* zelo prodorno opazil dejstvo, ki ga spregleda ogromna večina komentatorjev: da je osnovni strukturni problem teh treh filmov isti – vprašanje ločnice, meje, tiste neujemljive, pozitivno neopredeljive poteze, ki loči oziroma določijo povsem različni simbolični status iste osebe: v *Velikem diktatorju* gre za mejo, ki loči Hinkla (Hitlerja) od skromnega judovskega brivca (oba igra seveda Chaplin), v *Gospodu Verdouxu* gre za mejo, ki loči Verdoux – množičnega morilca bogatih vdov od Verdoux – mirnega družinskega očeta, ki se po umorih vrača k zvesti ženi in otrokom, ter končno v *Drzkih lučeh* za mejo, ki loči Calvera – uspešnega klovna od Calvera – propadlega, ostarelega umetnika. Lacanovsko rečeno, zmerom gre za isto »unarno potezo«, I, potezo simbolne identifikacije: dokler je objekt (oseba) prilepljena na to potezo, je pred nami karizmatičen lik, ko objekt zgubi to potezo, ostane pred nami lepljiv izmeček. Da se je Chaplin povsem zavedal te dialektike simbolne identifikacije, dokazujejo že *Luči velemesta*, kjer zgodbo požene prav dejstvo, da junakinja – slepa prodajalka rož – zaradi povsem naključnega udarca avtomobilskih vrat napačno identificira chaplinovskega potepuha kot bogataša, in zato potem, ko spregleda, ne prepozna v njem dobrotnika, ki ji je omogočil operacijo oči. Za to na prvi pogled melodramsko problematiko se skriva veliko globlji vpogled v intersubjektivno dialektiko kot pa ga najdemo v tako imenovanih »resnih« psiholoških dramah.

Fellini Roma, režija Federico Fellini. 1972

Ekran:**Končajmo s pornografijo kot žanrom ...****Slavoj Žižek:**

Res končajmo, saj je skoraj tako negledljiva kot slovenski film. Edini zanimivi aspekt je skoraj neverjetna kodificiranost dogajanja v tovrstnih filmih: v »normalnih«, »heteroseksualnih« porno-filmih je kot del »predigre« običajen lezbični akt med ženskama, nikoli akt med moškima; ženska je tista, ki lahko direktno gleda v kamero, nikoli moški; ženska mora, da bi dokazala svoj užitek, na vse mogoče načine stokati in se zvijati, moški nikoli, zato pa moški zmerom tik pred orgazmom potegne falos ven – dobiček je dvojni, gledalcu dokaže, da je »šlo zares«, s čimer upraviči svojo mirnost med aktom, hkrati pa dodatno poniža žensko s tem, ko jo »zamaže« s semenom po trebuhu ali bedrih itd. itd. (lacanovski mesečnik *Osele* (*l'Ane*) je v eni prvih števil objavil bolj popoln seznam) ... se pravi, tukaj, kjer bi morali imeti popravilo s čisto, spontano čutnostjo, naletimo na kar najbolj kodificirano »stehinizarano« gibanje. Moram reči, da me je tovrstna fantazma spolnosti kot čiste dolžnosti, kot predmeta čistega, že kar vojaškega »drila«, zmerom fascinirala; zato se mi zdi v zadnjem filmu skupine Monty Python, *The Meaning of Life*, ki ga pri nas še nismo videli, najbolj subverzivna prav zgodba o šoli prihodnosti: ura spolne vzgoje, profesor začne spraševati dijakke o razliki med felucijo in kunilingusom, o načinih felucije itd., učenci ne vedo, nemo zrejo v tla, profesor jih začne nadirati, le kaj so včeraj popoldne počeli, namesto da bi to študirali in vadili, nato, po spraševanju, preide k novi snovi, in pred z dolgočasnimi učenci na svoji pomočnici ponazorijo določeno lego spolnega akta, ko pa opazi, da eden izmed učencev zre skozi okno, zlobno vpraša: »Bi mi prosim povedal, kaj je tako zanimivega na dvorišču, morda bi to zanimalo tudi ostale?« itd. itd. – če naj bom še jaz nekoliko zloben, bi rekel, da je takšna vizija »usmerjene spolnosti« zgolj do kraja prignana logika »usmerjenega izobraževanja«. Gotovo pa je tovrstna »absurdna« sprevernitev najbolj primerna ponazoritev Lacanove temeljne postavke, da »ni spolnega razmerja«.

Ekran:**Mimogrede si kritično evociral slovenski film – v čem vidiš njegovo glavno slabost?****Slavoj Žižek:**

Slabost slovenskega filma – o tem bi težko govoril, ker jih preprosto ne gledam. V zadnjih desetih letih sem večkrat poskušal po televiziji gledati kak naš film, pa sem vzdržal največ pol ure, nato pa sem moral ob strahotnem glavobolu zapreti televizijo. Kar me moti, je predvsem že kar groteskno neobvladavanje filmske forme: vrstijo se debutanti, ki kar vrviyo od bogate vsebine in globokih misli, ki bi jih radi izrazili, ki imajo toliko povedati, ki so notranje tako bogati, da ob tem kar pozabijo, kako se – če naj parafraziram Mallarméjevo slavno reklo o poeziji – filma ne dela s čustvi in globokimi mislimi, marveč zgolj in edino s filmsko formo. Kar nam, Slovincem, manjka, je dober formalist, ki končno ne bi imel nič povedati, pa bi znal okoli tega »niča« splesti formalno mrežo, ki bi ga zapolnila z zares filmsko vsebino. S tem nočem reči, da v celotni zgodovini slovenskega filma ni bilo svetlih prebliskov, vendar so zanje zaslužni predvsem gostujoči tuji režiserji. Tako je zame daleč najboljši partizanski film še vedno *Trenutki odločitve* Čapa, daleč najboljša komedija pa *Ne čakaj na maj* istega režiserja – stopnja pretanjenosti, las-civne obscenosti, ki jo prinaša ta zadnji film, neskončno presega vulgarni humor novejših produktov. *Ne čakaj na maj* po duhovitosti zapleta, dialogov itd. preprosto vzdrž primerjavo z istočasnimi hollywoodskimi produkti, od takrat pa gre pot strmo navzdol ...

Ekran:

Za sklep bi te povprašal še po nečem, kar me je na tebi zmerom presenečalo: ob tvojem velikem zanimanju za film in precejšnjem poznavanju ne le sodobnega filma, marveč tudi njegove zgodovine, si težko razložim tvojo zadržanost, da bi več pisal o filmu – Hitchcock je tu izjema ...

Slavoj Žižek:

Svojo zadržanost lahko pojasnim s strahom, da bi se mi psihoanalitična teorija označevalca ideologizirala v splošno orodje, s katerim se lahko lotimo kateregakoli predmeta in o njem dajemo meritorne sodbe. Dejstvo je, da se je teorija filma v zadnjih desetletjih v Franciji, pa tudi drugod, razvila v strogo, samostojno teoretsko polje, kjer ni več prostora za divje amaterske aplikacije. Odkrito moram priznati, da v zadostni meri ne obvladam analize same filmske forme – in abc sleherne resne filmske teorije je kajpada, da je treba temeljno ideološko opredeljenost filma iskati v strukturi same forme, ne pa na ravni »vsebine«, ne na ravni tako imenovane »sižejske kritike«. Edini primer, kjer sem vsaj približno obvladal gradivo na ravni formalne analize, so Hitchcockovi filmi, in zato sem tudi tvegat ter organiziral izdajo knjige o njem; sicer pa se bojim, da bi se moje pisanje sprevrglo v »lacanovsko« duhovičenje ob sižejskih podrobnostih posameznih filmov. Zato se raje ne spuščam v filmsko teorijo – kadar govorim o filmih, je to vzeti strogo kot iskanje zgledov za psihoanalitično teorijo, za pojasnilo posameznih lacanovskih konceptov. Nasploš lahko zato rečemo le to, da se mi zdi v francoski (pa tudi anglosaški) filmski teoriji zadnjih let odločilen premik, ki natanko ustreza premiku, prelomu v zadnjem desetletju Lacanove teorije: premik težišča od tradicionalne strukturalne, semiotične analize (ki jo uteleša pisec, kakršen je Christian Metz), t. j. od analize, ki vidi v filmu predvsem sklop imaginarnih podob, izza katerih je treba prodreti k označevalni strukturi, ki jih določa, premik od tovrstne analize k tematizaciji tistih »realnih« izvrzkov, paradoksnih »objektov«, ki so pogoj delovanja strukture – *pogleda in glasu*, ki imata po Lacanu oba status *objekta*. Ta vzporednost dokazuje, da je filmska teorija danes med vsem umetnostnimi vedami nemara tista, s katero je – bolj kot z literarnimi ali likovnimi vedami, sicer priljubljenim področjem tradicionalne strukturalne analize – v največji meri možen strog teoretski dialog s stališča psihoanalize.

Sicer pa je, kot sem že nakazal, moj odnos do filmov predvsem parcialne narave – nek film me pritegne, kadar najdem v njem odmev svojih vsakokratnih teoretskih preokupacij. Vzemimo *Bounty*, zadnjo verzijo upora na ladji *Bounty* po scenariju Roberta Bolta, z Anthonyjem Hopkinsom v vlogi kapetana Bligha in Melom Gibsonom v vlogi Christiana Fletcherja (ime režiserja mi je žal ušlo, vem le, da bi film moral režirati David Lean, a je zadeva z njim propadla). Kot starega, okorelega jakobinca me je že pred leti, ko sem videl prejšnje verzije *Bountyja* (s Clarkom Gableom in Marlonom Brandom), mikala ideja rehabilitacije kapetana Bligha: te prejšnje verzije prikazujejo Bligha kot pokvarjenega, korumpiranega sadista, Fletcherja pa kot poštenega, idealističnega oficirja, ki zgrožen nad kapetanovo krutostjo organizira upor. Čeprav zadnja verzija ostane na pol poti, pa le nakaže, da je treba razmerje obrniti: prava etična figura je bil edino Bligh, sicer strogi, fanatični, a absolutno pošten in predani kapetan, medtem ko je bil Fletcher navaden naiven mladenič iz razvajene aristokratske družine, ki ga je zapeljalo brezdelje na Tahitiju. Opozicija je torej med Blighom, strogim, poštenim kapetanom iz nižjih slojev, ter mehkužnimi nižjimi oficirji iz aristokratskih družin, ki so se povezali z lumpenproletarsko-zločinskimi elementi med mornarji, terorizirali ostalo posadko in organizirali upor. Mimogrede povedano, to verzijo povsem potrjuje zgodovina, tako novejša zgodovinska raziskava o samih dogodkih na ladji *Bounty*, ki so skoraj povsem oprale Bligha (nikakršnega »norega« terorja ni bilo na njej, edino, kar mu lahko očitamo, je, da je fanatično hotel doseči Tahiti po težji poti proti Vzhodu, okoli Rta Dobre nade!), kot tudi kasnejša usoda samega Bligha: več let po uporu na *Bounty*, leta 1806, je bil imenovan za guvernerja Avstralije, kjer je vodil politiko, ki je bila izjemno poštena do osvobojenih kaznjencev (zaupal jim je odgovorna mesta itd.), stroga pa do korumpiranih oficirjev, ki so zato leta 1808 organizirali udar proti njemu (edini primer vojaškega udara v vsej angleški zgodovini!). Psihoanalitično rečeno: Bligh uteleša strogo etično pozicijo, medtem ko je Fletcher povsem na ravni »načela ugodja«.

Za Ekran se je pogovarjal
Zdenko Vrdlovec

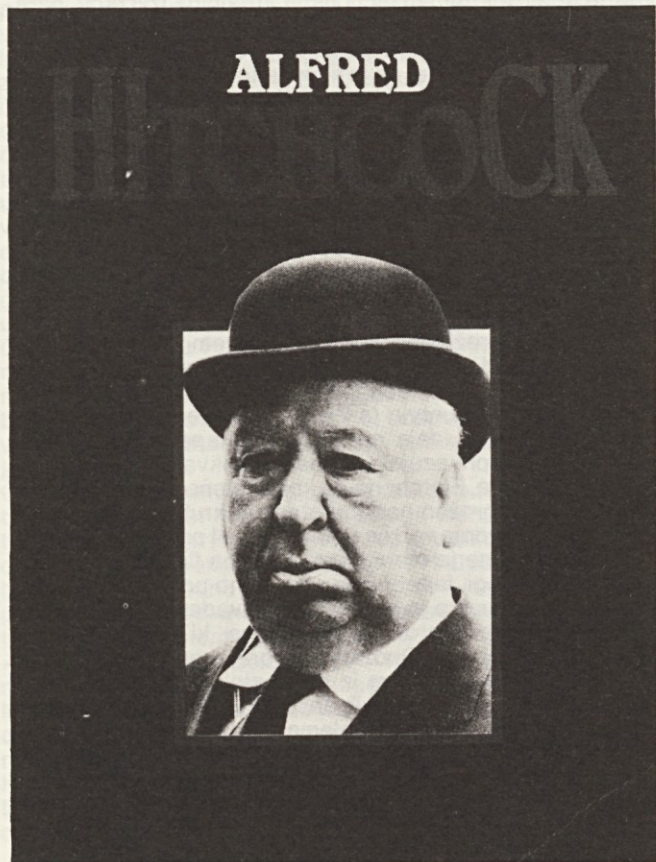
branje

Psihoanaliza in film

Skupina avtorjev, **Hitchcock**, DDU Univerzum, Ljubljana 1984

Vladimir Sever

Ljubljanska Šola Sigmunda Freuda se je s to knjigo pridružila 'projektu Hitchcock', ki so ga začeli francoski cineasti v petdesetih letih (Rohmer & Chabrol 1954, gl. komentirano bibliografijo na str. 274). Takoj pa je očitno, da ni izdala zgolj 'filmološke' monografije, ki običajno temelji na učinkovitih posnetkih (ti so v knjigi navzoči 'tekstualno', pletejo se z besedilom) ali njihovih opisih (v knjigi so največkrat že analizirani), niti zgolj 'psihobiografije', ki označevalne in označene mojstrove produkte povezuje z njegovo ojdipalno konstitucijo, marveč predvsem referenčno bogato študijo (ali vrsto študij) s področja kulture, ki ji H. služi bolj za »ideološko gradivo« – tako kot se sama izrazi o vsebini Hitchcockovih filmov (str. 95).



To pa ne pomeni, da je H. v knjigi kakorkoli zanemarjen. Zaznati je mogoče resnično uživanje ob 'gradivu', kar do neke mere zagotavlja tudi naše uživanje (prav ob njem). Knjiga je skrbno opremljena (ne piše pa, kdo jo je oblikoval) in pomeni nadvse bogato informacijo o režiserjevih filmih (obdelani so vsi do leta 1935, tj. od 39 *stopnic* naprej).

Toda knjiga nas opozarja: v Hitchcockovih filmih je nekaj, kar nas napotuje k raziskovanju, in sicer v dveh smereh. Ti filmi oblikujejo sistem reprezentacij, v katerem je na eni strani mogoče razbrati osnovne filmske in kinematografske mehanizme (prim. ob *Sabotaži*), na drugi strani pa razvoj tega sistema sledi zakonitostim družbenih razmerij, kar je v knjigi pripeljalo do vzporedbe etap v Hitchcockovem opusu

in etap v 'psiho seksualnem' razvoju družbenih razmerij (prim. ob 39 *stopnicah*), česar pa ne beremo kot vulgarne inačice Freudovega 'ontogeneza ponavlja filogenezo', marveč v polnem Freudovem pomenu 'ponavljanja', namreč njegove nujnosti, neizogibnosti, *prisile*.

S tega zornega kota torej H. v knjigi nastopa kot 'simptom', katerega 'prečiščenost' in transparentnost (kakor histerični simptom) nikakor ne olajšuje interpretacije, čeprav je nenehno izziva. »Znamenja, ki jih ponuja Hitchcock, so zmeraj slepeča: hkrati preveč očividna, bodejo v oči, hkrati pa zaslepijo pogled, ga zavedejo, se mu izmaknejo« (str. 35). Torej ni naključje, da je H. izzval pozornost psihoanalitikov, katerih privilegirano področje je kultura – in 'nelagodje' v njej. H. se pogosto tudi izrečno ukvarja s psihoanalizo. Vendar gre osrednja pozornost v knjigi samemu Hitchcockovemu postopku – že ta napotuje k prej omenjenemu raziskovanju: »Izhajati ne smemo iz eksplicitnih 'psihoanalitičnih' motivov v njegovem delu, ne zadoščajo pa tudi, hkrati pa zaslepijo pogled, ga zavedejo, se mu izmaknejo« (str. 35). Torej ni naključje, da je H. izzval pozornost psihoanalitikov, katerih privilegirano področje je kultura – in 'nelagodje' v njej. H. se pogosto tudi izrečno ukvarja s psihoanalizo. Vendar gre osrednja pozornost v knjigi samemu Hitchcockovemu postopku – že ta napotuje k prej omenjenemu raziskovanju: »Izhajati ne smemo iz eksplicitnih 'psihoanalitičnih' motivov v njegovem delu, ne zadoščajo pa tudi, hkrati pa zaslepijo pogled, ga zavedejo, se mu izmaknejo« (str. 35). Torej ni naključje, da je H. izzval pozornost psihoanalitikov, katerih privilegirano področje je kultura – in 'nelagodje' v njej. H. se pogosto tudi izrečno ukvarja s psihoanalizo. Vendar gre osrednja pozornost v knjigi samemu Hitchcockovemu postopku – že ta napotuje k prej omenjenemu raziskovanju: »Izhajati ne smemo iz eksplicitnih 'psihoanalitičnih' motivov v njegovem delu, ne zadoščajo pa tudi, hkrati pa zaslepijo pogled, ga zavedejo, se mu izmaknejo« (str. 35).

Razmerje med filmom in psihoanalizo je tukaj mnogotero. Gre za to, da se loteva interpretacije filma s psihoanalitičnim 'instrumentarijem' – ali natančneje, da je izhodišče film s svojim intrigirajočim učinkom, s svojo 'kvaliteto', ki jo je treba nekako razložiti, kolikor narobe: izhodišče je (v sami 'konstrukciji' knjige, če že ne v posameznih obdelavah) psihoanalitična metoda, ki se 'realizira' ob simptomu, v interpretaciji posamičnega kulturnega proizvoda, ki razvija učinke pomena v navezavi na najrazličnejše reference. Psihoanaliza si 'jemlje svoje primere', ki razkrivajo 'ideološko-libidinalno strukturo' in njeno 'naddoločenost' – posamezne interpretacije v knjigi se opirajo na Sveto pismo, Platona itd., in so večkrat *hkrati* interpretacije teh referenc. Omenjena 'struktura' je nemara pravi predmet knjige.

Seveda pa knjiga te vrste ne bi nikoli nastala, če ne bi H. v tem okviru že nastopal kot 'genij', kot mojster, skratka kot »transforni subjekt« (str. 253), kot 'subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve', ali pa ki vsaj vselej proizvede pravo stvar, tudi če »ne reflektira svojega lastnega postopka« (str. 28). Večkrat naletimo na mesto, kjer interpretu uide kakšna manj pohvalna ocena Hitchcockovega postopka, pa se v nadaljevanju izkaže, da 'prav ta' pomanjkljivost ob drugačnem pogledu pravzaprav pomeni še *daljši domet* obravnavanega postopka (prim. str. 245).

Ne, nočemo podvomiti v 'objektivnost' takega prijema, ker 'objektivnost' nima s tem nobenega opravka. Avtorjem bi lahko zamerili prej to, da v nekaterih primerih niso šli do konca: npr. ob *Saboterju*, o katerem vsaj dvakrat preberemo, da je slab (tudi o *Topazu*, a tukaj nenaključno v zvezi z režiserjevo *negotovostjo*), sijajna vožnja protagonistov po cesti, ki jo obrobajo ogromni reklamni panoji domoljubnega tipa s podobo prav iste ženske, ki se prevaža z osumljenim 'saboterjem', sploh ni omenjena – omenjena ne zato, ker bi bilo treba obdelati 'vse', marveč ker se na teh mestih nekako prelahko izogne analizi in se prepusti 'okusu'. Zato pa sta na drugih mestih – *Uročen*, *Družinski zaplet* – povsem umestna opustitev interpretacije konkretnega filma in prehod k temeljnemu branju Hitchcockovih filmov.

Gre v tem transferju še zmerom za željo, da bi bil Hitchcock »iztrgan iz polja 'komercialne kinematografije'« (str. 274), iz polja 'zgolj zabave'? V določeni meri najbrž, saj so kar prehitro odpravljeni »Hitchcockovi epigoni« (passim) in »primitivna raven grozljivk« (str. 106). V takem 'iztrganju' je težko videti kak pomemben dosežek, pač pa bi bilo treba zadevo obrniti in *samo komercialno kinematografijo* 'iztrgati' iz polja elitno-umetnostne kritike, kjer se seveda reproducira v najbolj bedastih klišejih. Lahko se strinjamo z Laschem, ko pravi: »Družba vse bolj otežkoča posamezniku najdevanje za-

dovoljite v ljubezni in delu, vendar pa ga hkrati obkroža s sfabriciranimi fantazmami, ki naj bi mu priskrbele totalno zadovoljitev« (str. 14), toda kakorkoli 'ne-totalna', 'ne-cela', je v teh fantazmah že *vsa zadovoljitev*. Navsezadnje je bolj kot kakršnokoli 'iztrganje' subverzivno samo dejstvo, da je H. vendarle deloval (in to uspešno) na polju 'zabave'. V zvezi z 'epigoni' pa lahko uporabimo zgornji prijem: prav to, da so se zgedovali (ali učili ali kakor že hočemo temu reči) pri H., prav to jim daje 'daljši domet', kot bi ga imeli sicer; to očitnost lahko spregledamo le iz neke 'rivalitetne' pozicije, saj smo konec koncev v razmerju do transfernega subjekta vsi ostali na isti strani... – Ta razložek je, priznamo, še precej nejasen, vendar se tukaj z njim ne bomo več ukvarjali.

Raje se za konec lotimo nekaterih 'temeljnih konceptov' branja Hitchcockovih filmov, ki so v knjigi trdno zasidrani in zaradi katerih je to delo 'klasično' branje za vsakogar, ki se ukvarja s filmom – in hkrati tudi konceptov, ki utemnjujejo izraz 'hitchcockovski suspenz'.

Prvi od teh konceptov je vsekakor *pogled*. »Dispozitiv prenosnega pogleda (kamera, gledalec, osebe), ki je skrbno konstruiran za igro mobilne, a zanesljive sovsnosti in ki tvori naše videenje klasičnega filma, našo prisotnost, se tukaj nenehno dotika *vidne* ploske površine: pripoved nas zajame v svojo perspektivo, v svojo ureditev podobe, mnoštva podob, a *pred našimi očmi* se odvija podvojitev nekega presežka, gospodarjavega pogleda, ki nas prehiteva, ki nas gleda s filma« (str. 76). Povsem resno je treba vzeti Hitchcockovo 'manipulacijo gledalca', katere najpogostejši postopek je zaslepitev; povsem resno zato, ker je z njo gledalec ujet v

(ideološki) precep. Običajni odnos do manipulacije je (s strani manipulatorja) ta, da je manipulacija prikrita, da nas zaloti v nepazljivosti, ter (s strani manipuliranih) da se ji 'ne pustimo'. Tukaj pa je narobe: H. naravnost izjavi, da to počne – in mi se ji pustimo, ker bi bili v nasprotnem primeru ob vsak užitek (str. 260). Lacanov 'Zakon ukazuje: Uživaj!' je tukaj še predobro slišan.

Semkaj, v 'manipulacijo gledalca', se umeščata še dva koncepta: *MacGuffin* in *madež*. Prvega imenuje sam H.: to je tista 'pretveza dogajanja', »čisti nič«, ki »kot tak nima nobenega pomena«, pač pa požene krog dogodkov, »kroženje želje« pravi lacanovski *objet petit a* (str. 109). Drugi pa, že dobro znan slovenskemu občinstvu, vpelje 'gospodarjev pogled': »falični« element, ki povsem vsakdanji sliki 'doda' neki grozljivi, »denaturirani« pomen, ne da bi se pri tem slika morala spremeniti (str. 104–106) – tako se v *Dopisniku iz tujine* eno mlinsko kolo suče v nasprotni smeri kot ostali, tako se v *Ptičih* izkaže, da je 'pogled iz zraka', ptičja perspektiva, dejansko perspektiva ptičev, ki napadajo... Ti koncepti niso pomembni zgolj zato, ker pokažejo, kako 'praktična' je lacanovska teorija, marveč tudi zato, ker jim je mogoče slediti do najbolj vsakdanjih primerov iz ideološke prakse – pokažejo pravzaprav, kako 'praktična' je teorizacija Hitchcockovih postopkov.

Dodajmo še to, da je knjiga 'zmontirana', zlepljena iz tekstov (ali odlomkov tekstov) domačih in prevedenih avtorjev na način, ki je ne 'prelamlja', kljub heterogenosti teče, »tako da knjiga ohrani enotno podobo« (str. 7). In tako smo se do nje tudi obnašali.

Analecta

Aktualizacija filozofije v perspektivi psihoanalize

Jela Š. Riha



Zbirko Analecta pri DDU Univerzum bomo poskušali predstaviti s prikazom posameznih del, vendar se pri tem ne bomo ravnali po kronološkem zaporedju izdaj, pač pa bomo prej poskušali nakazati področja, ki jih ta dela obravnavajo. Za vse knjige, uvrščene v to zbirko in tudi za prevode velja, da gre za prizadevanja, ki s svojim postopkom, novo artikulacijo označevalnega dispozitiva svojega »predmeta«, razkrivajo strukturirajoča načela tega »predmeta«, hkrati pa skozi zelo podrobne analize kujejo temeljne koncepte, ki

nam lahko rabijo kot orodja za obdelavo novih teoretskih področij.

Prav te lastnosti odključijo knjigo Slavoja Žižka *Hegel in označevalec* (1980), ki se od številnih poskusov reaktualizacije heglavske dediščine v sodobni filozofiji in marksizmu loči po tem, da ponudi teoretski okvir za branje Hegla, ki temelji na eksplikaciji osrednjih konceptov lacanovske psihoanalize, izhajajoč iz teze – ki jo seveda tudi dokazuje – da se je živa kal heglavske dialektike ohranila prav v Lacanovi teoriji. V tem okviru so razjasnjena vsa tista sodobna prizadevanja, ki izpričujejo heglovski duh prav v svoji navezavi na Freudovo psihoanalizo. Gre za tri ključne antipozitivistične in hkrati antiiracionalistične artikulacije freudovske psihoanalize, ki jih lahko prav zato, ker je zanje temeljna referenca Hegel, razumemo tudi kot tri »materialistične obrate« Hegla: Habermasova konceptualizacija analitičnega procesa kot emancipatoristične refleksije, Kristevina »poststrukturalistična« teorija pisanja in Lacanova teorija označevalca.

Ključna je prav tretja zastavitev, čeprav je na prvi pogled v navzkrižju s teoretsko »zdravo pametjo«, ki vztraja pri tem, da heglavskega procesa subjektive samoodtutitve ni mogoče primerjati z Lacanovo konceptijo subjektive odtutitve v označevalcu. Teza *Hegla in označevalca* pa je, da je mogoče nekatere ključne razsežnosti same heglavske dialektike zajeti le v optiki dialektike označevalca. Še več, samo zavračanje lacanovske teorije priča o zaslepitvi za tisto, kar je zares subverzivno v samem Heglu.

Habermasova teorija je na ravni 'pozicije', saj jemlje heglovski konceptualni besednjak takšen, kakršen pač je v svoji neposrednosti, in ga nato aplicira na analitični proces. Potlačitev razume kot proces, v katerem se *ono* odtuji subjektu, analiza pa je »sprava«, ki subjektu pomaga, da v tistem, kar se na prvi pogled kaže kot nekaj samoraslega, v odtujeni substancialnosti prepozna samek sebe.

Zrcalni nasprotak Habermasove pozicije, njegova 'negacija' je poststrukturalizem. V nasprotju s Habermasom, ki vidi v jazu pozitivni tečaj, v onem pa odtujitev, razumejo poststrukturalisti sam jaz kot strdi-

no, zator predhodne sile negativnosti nezavednega procesa razloke. Ne gre več za to, da bi se moral jaz prisvojiti nezavedno kot tisto, v čemer se je odtujil, pač pa je treba razbiti samo enotnost jaza kot represivne instance.

Toda Aufhebung v pravem heglavskem pomenu je šele Lacanova teorija subjektive odtutitve v označevalcu, ki pa je ne gre razumeti v smislu »sprave«, sinteze prvih dveh pozicij, pač pa kot točko, na kateri se pokaže, da sta ti poziciji že komplementarni, da druga drugi vračata zgolj svoj lastni manko. To medsebojno »izigravanje« ene pozicije proti drugi prebije šele nova konceptcija subjekta, ki vprašanje subjektive odtutitve artikulira na trojno strukturo imaginarnega, simbolnega in realnega. Ta subjekt označevalca je strukturiran natanko kot subjekt v heglavskem procesu dialektičnih posredovanj.

Toda bistveno je to, da je mogoče domet in novost heglavske konceptije subjekta v zgodovini filozofije dojeti le skozi lacanovsko logiko označevalca. Vzemimo, denimo, paradoks heglavske Občosti: med partikularnimi elementi, ki sodijo v to Občost, je zmeraj še neki element, ki tako rekoč v negativni obliki zastopa samo Občost. In natanko zato, ker se med elementi Občega vrine še ta presežni element, ki sam na sebi ni »nič«, Občost ne more nikdar zaobseči svojih elementov: teh elementov je ali premalo, da bi napolnili Občost, ali pa preveč, ker se k njenim elementom prišteje tisti presežek, ki v sprevrtni obliki zastopa Občost. Subjekt pa ni nič drugega kot samo to nihanje med Občim in njegovimi elementi, eksistira le v tem intervalu. Subjekt je torej tisti neujemljivi element, ki žene naprej samo dialektično gibanje. Natanko ista logika je navzoča v opredelitvi lacanovskega subjekta. Subjekt kot govoreče bitje se nujno odtuji v simbolnem, v Drugem govorice. Se pravi, v označevalni mreži je le kot reprezentiran in hkrati strjen, potrjen v nekem označevalcu, ki ga zastopa za drugi označevalec. Razcepljeni subjekt ne pomeni drugega kakor da je razpadel na dva dela, na označevalec, ki ga zmeraj neustrezno reprezentira, in na neki preostanek, ki ne šteje nič, ki pa poganja naprej označeval-

no verigo.

Poseg na področju likovne prakse zastopata knjigi Braca Rotarja **Govoreče figure** (1981) in Jureta Mikuža **Podoba roke** (1983). Prva se že s svojim prizmatičnim pristopom ogiba utvari totalnosti oziroma zanika možnost celovitega obravnavanja kulturnih in umetniških »pojavnosti«, kar pokaže skoz kritiko tistih, doslej najbolj uveljavljenih doktrin na področju likovne umetnosti, ki umetnino razumejo kot totalnost, kot »svet«. Avtor druge knjige pa raziskuje psihična gonila Petkovskega in Pilonovega ustvarjanja, pri tem pa opozori na ključno vlogo roke pri obeh, funkcijo privilegiranega označevalca, kar se pri prvem kaže skoz odsotnost, okrnitev (materine) roke, pri drugem pa kot njena natančna upodobitev na skrajno stiliziranem ozadju. V obeh primerih nastopa roka kot Deleuzov *démarque*, ki s tem, ko se trga iz svoje »naravne« serije, krši »celovitost«, organskost človeškega telesa. Tako, denimo, manjkajoča materina roka skali idiličnost »doma« (téma Petkovskove slike »Doma«) in napotuje k slikarjevi nezavedni želji, ki ga je gnala k imaginarni okrnitvi materinega telesa.

Valentin Kalan v delu **Tukidides – logos zgodovine in razredni boj** (1983) raziskuje temeljne predpostavke grške polisne ideologije ob najvidnejšem predstavniku grškega zgodovinarstva. Vendar avtorju ne gre za nekakšen panoramski prikaz antične historiografije kot poglobitve oblike polisne ideologije, pač pa hoče z interpretacijo, s filozofsko in filološko analizo ključnih pojmov Tukididovega spisa razkriti temeljno družbeno fantazmo, ki je konstituirala polisno realnost, avtarkijo antičnih skupnosti, ki pa so jo, paradokso, »dokazovale« z nenehnimi medsebojnimi vojnami. Od Marxa in Althusserja vemo, da je imela politika glavno vlogo v antični ekonomski družbeni formaciji, skratka, da je imela vlogo dominante, prav zato so vojne med polisi predvsem manifestacija razrednega boja, saj ideologija baze antične družbe, sužnjev sploh ni mogla priti do besede, do logosa, in je v svoji neartikularnosti ostala gola »pasivno podnožje« za privilegirano manjšino svobodnih (bogatašev in revežev).

V zbirki prevodov z naslovom **Gospodstvo, vzgoja, analiza** (1983) se teksti lacanovske šole osredinjajo – kot že naslov pove – na tri »nemogoče« poklice, vladanje, vzgojo in psihoanalizo, ki so, kakor pove Freud v *Končni in neskončni analizi*, »nemogoči« zato, ker smo že vnaprej lahko prepričani, da bomo na koncu doživeli neuspeh. Naloga te knjižice pa je bila, pokazati, zakaj je ta neuspeh nujen. Jedro knjige pa je vsekakor sklop petih predavanj J. A. Millerja, za katere bi lahko rekli, da so najboljša »pedagoška« vpeljava v Lacanovo teorijo. V nasprotju z uveljavljenim prepričanjem, da je Lacanova teorija težka, nerazumljiva, Miller pokaže, da ni tako, kar podpre z jasno in prepričljivo razlago temeljnih konceptov te teorije, predvsem transferja kot stožerja analize.

Tudi materialistična teorija estetskih učinkov črpa svojo koherentnost iz lacanovske psihoanalize, o čemer pričata obe deli s področja »literarne teorije«, **Gledališče kot oblika spektakelske funkcije** (1980) Zoje Skušek-Močnikove in **Meščevo zlato** (1981) Rastka Močnika. Prvo delo je kritični pretes temeljnih izhodišč gledališke teorije, ki skoz nadrobne razčlenitve novodobnih interpretacij Aristotlove *Poetike* razkriva zavezanost meščanskega gledališča aristotelovski tradiciji. Paradoks pa je v tem, da ji je zavezano natančno v meri, v kateri se tudi samo utemeljuje na katarzi, pri tem pa spregleda, da se lahko na katarzi utemeljuje le, kolikor je »izvirni« po-

men tega pojma za zmeraj zgubljen in kolikor katarza deluje kot prazno mesto, kot označevalec brez označenca, tj. čisti označevalec, ki pa ravno kot ta postane prostor najraznovrstnejših ideoloških investicij in daje konsistentnost vsakokratni gledališki teoriji.

Meščevo zlato pa skoz strogo strukturalno analizo treh Prešernovih sonetov postopoma izčiščuje izhodišča za novo materialistično teorijo zgodovinsko in družbeno pogojenih estetskih učinkov. Izhodišče tega prizadevanja pa je »materialistični obrat« Ingardnove idealistične estetike, obrat, ki ga je nakazalo že omenjeno delo Zoje Skušek-Močnikove.

Teoretsko plodno je predvsem Ingardnovo razlikovanje umetnine in estetskega objekta, natančno vzeto, ireduktibilnost umetnine glede na produkt aktualizacije, estetski objekt. Umetnina je po svoji opredelitvi nekaj shematičnega, luknjičavega, estetski objekt pa je pravo nasprotje umetnine, saj se v procesu aktualizacije konstituira z zapolnjevanjem praznin v umetnini. Pri Ingardnu torej načelno ni možna aktualizacija, ki bi povsem izčrpala, zapolnila umetnino. Takšna aktualizacija bi namreč pomenila, da umetnina ni nič drugega kakor estetski objekt in spe, ki bi jo konec aktualizacije kot tako odpravil. Umetnina je po Ingardnu totalnost določenih mest in nedoločenih mest, praznin, skratka ne-cela totalnost. *Differentia specifica* umetnine glede na estetski objekt je torej njena luknjičavost, zmožnost, da v se vključi praznino. Zato bi lahko rekli, da obstaja v umetnostnem dispozitivu element, ki tako rekoč zastopa umetnino v njeni negativni obliki. In v tej točki, v praznini, v kateri umetnina sreča samo sebe, vznikne subjekt, ki ga Ingarden včleni v umetnostno obzorje s t. i. estetsko naravnostjo. Estetska naravnost prepoveduje kot umetnini neustrezno vsakršno branje, ki bi ga vodili neestetski oz. zunajestetski motivi, kar z drugimi besedami pomeni, da je estetsko branje le tisto branje, ki ga vodijo estetski motivi, torej estetsko branje je zgolj tisto branje, ki je estetsko. Estetsko branje in bralni subjekt sta potemtakem opredeljena čisto tavtološko, kar pa proizvede presenetljiv učinek: praznine v umetnini se zapolnijo tako, da se nanje nanese nova praznina, subjekt, kot manko vsakršne opredelitve. Iz ne-cele umetnine se konstituira cel, zapolnjeni estetski objekt z refleksijo s spodvitjem praznine vase.

Če je začetek aktualizacijskega procesa mogoč le, če se v umetnostni shematizem vpiše subjektna funkcija – prek estetske naravnosti – saj šele ta poteza spremeni umetnino v označevalni dispozitiv, pa je njen konec opredeljen z izpadom, izvrženjem objekta. V trenutku ko se estetski objekt konstituira, odpade od njega vse tisto, česar aktualizacija iz umetnine ni bila zmožna predelati v element estetskega objekta. Z drugimi besedami, na koncu izpade umetnina, kolikor je ni mogoče reducirati na estetski objekt. Paradoks pa je v tem, da je ta nesimbolizabilni, inertni moment, se pravi umetnina kot objekt v pravem pomenu besede, prav produkt same aktualizacije. Ta nemožni objekt pa je že na samem začetku kot svoja lastna odsotnost vpisan v umetnostno obzorje, in sicer na kraju belin. V praznini potemtakem koincidirata tako subjektni člen, ki ni drugega kakor manko svojega lastnega označevalca, in objektna razsežnost, ki je v strukturi lahko navzoča le skoz svojo lastno odsotnost – kot znamenje za zmeraj zgubljenega objekta in zato razloga, ki poganja naprej aktualizacijski proces. In Ingardnu gre pripisati zasluge za to, da je v svoji teoriji zaznal tako nemožnost sub-

jektive ustrezne reprezentacije kakor tudi nemožnost označevalne verige, da bi zajela objekt-realno, čeprav v svoji idealistični maniri koincidenca obeh mankov fetišistično spretno v vzpostavitev polnega estetskega objekta.

Omenimo še prevod Miščevićeve knjige **Jezik kot dejavnost** (1983), ki se osredinja na t. i. »filozofijo navadne govorice«, kar kršno je konceptualiziral J. L. Austin. Ta teorija je v lacanovski perspektivi zanimiva zato, ker je premestila težo jezikovnih raziskav na funkcijo subjekta v govorici, s tem ko se je osredinila na samo govorčevno dejavnost.

Austin ločuje dva tipa izjav, konstativne in preformativne. Konstativi so izjave, ki nekaj ugotavljajo ali trdijo o nekem dejstvenem stanju in so zato podrejene klasični logični konceptiji resnice kot *adaequatio rei et intellectus*, performativi pa so govorna dejanja, ki se, kot pove njihovo ime, izvršijo s samim izjavljanjem stavkov, ki se na ta dejanja nanašajo (Obljubljam, da ...). Izjavljam, da ...), niso ne resnični ne neresnični, pač pa je njihova veljavnost odvisna od pogojev izjavljanja. Performativ je v nekem smislu paradokсна izjava, pri kateri se raven izjave prekrije z ravni izjavljanja, drugače rečeno, je izjava, ki sproži pri naslovljencu (ustrezen) učinek le, če ta v izjavo vračuna tudi izjavljanje. Paradoks tega križanja/samonanašanja pa je prav vpis subjekta, vendar ne katerega koli subjekta, pač pa natanko subjekta označevalca, razceljenega na subjekt izjave in subjekt izjavljanja.

Izjava je torej vedno zaznamovana z izjavljanjem, s krajem, od koder se izjavlja, kar pa ni značilno le za performative v ožjem pomenu, pač pa za vse izjave, za govorico kot tako, zato Austin v svoji poznejši teoriji govornik dejanj (*speech acts*) odpravi distinkcijo konstativ/performativ kot neperformativno, saj je performativnost oz. suiferencialnost značilna za sleherno govorno dejanje, tej lastnosti pa Austin pravi ilokucijska moč. Z drugimi besedami, za vsako govorno dejanje je značilna krožna struktura, saj izjava napotuje nazaj na izjavljanje. Ta ugotovitev ni povsem točna, saj ta krog ni nikdar popoln, nikdar se ne sklenuje. Tudi kadar se zdi, da subjekt izjavljanja in subjekt izjave koincidirata, denimo, v eksplicitnih performativih (Obljubljam, da ...), kjer je za razumevanje izjave nujno, da v subjektu izjave, tistemu, ki obljublja, vidimo subjekt izjavljanja, tistega, ki obljubo izreka, ne moremo subjekta izjavljanja zares subsumirati subjektu izjave. Subjekt izjave, se pravi, *shifter*, ki v izjavi označuje tistega, ki izjavo izreka, ne more nikdar zaobseči subjekt izjavljanja, vpetega v mrežo najrazličnejših družbenih in simbolnih razmerij. In prav zaradi tega prekrivanja in hkrati ireduktibilnega razkoraka med izjavo in izjavljanjem je mogoče varati in biti prevaran. Tisti, ki izjavlja, lahko naslovljenca svoje izjave vara, kolikor je za tega izjava veljavna le, če je izjavljalecva namera iskrena. Ta govorčeva iskrenost (namere) kot predpostavka javnosti njegove izjave je seveda mitična točka, a hkrati opozorilo, da se izjavljanje dogaja v razsežnosti resnice, tej razsežnosti pa je zavezano, prav kolikor ga vselej že zaznamuje neka nezavedna, torej za samega govornika neobvladljiva želja.

Mladen Dolar v **Strukturi fašističnega gospodstva** (1982) kritično preiskuje marksistične teorije fašizma, hkrati pa – v navezavi na lacanovsko psihoanalizo, pokaže, zakaj se tem teorijam ni posrečilo pojasniti ideoloških mehanizmov fašističnega gospodstva. Klasična marksistična konceptija ideologije se zaradi svojega ekonomističnega redukcionalizma sooča ob fa-

šizmu s skoraj nerešljivim problemom, saj ji v iskanju ustrezne ekonomske baze, na katero bi bila oprta fašistična ideologija in ki bi bila hkrati njena »resnica«, uide temeljna značilnost fašizma: sam razcep med »bazo« in »nadstavbo«, ki se kaže kot svojevrstna avtonomija »nadstavbe«, glede na njeno ekonomsko podlago. Fašistična ideologija deluje za razliko od meščanske, ki je kot sprevrnjena zavest sprevrženih družbenih razmerij prav adekvatna zavest teh razmerij, predvsem skoz svojo osamosvojitve od razmerij družbenega gospodarstva v »bazi«. To emancipacijo ideologije je mogoče pojasniti le z analizo mehanizmov nezavedne fantazme sredi samega družbenega, torej tistih ideoloških praks, ritualov itn., ki sokonstituirajo samo družbeno realnost. Na tej točki intervenira psihoanaliza, ki pokaže, kako neki ideološki »teater« – beseda ni naključna, saj so številni marksistični kritiki fašizma (predvsem Adorno) opozarjali prav na njegovo teatralnost – ujame in zaslepi subjektovo željo in doseže, da subjekt začne delovati celo zoper svoj »objektivni razredni« interes. Od tod je mogoče razložiti »nemogoči« pakt med »kapitalom« in »delom«, fantazmo družbe kot »organske celote«, kot izriv določene označevalne razlike, ki cepi družbo. Psihoanaliza torej pokaže, na kakšen specifični način je iz družbene realnosti, prežete s fašistično ideologijo, izključen ta nemogoči, nezopadljivi moment, razredni boj. Če naj se konstituirajo brez(raz)lična »množica« prek mehanizmov »kolektivnega narcizma«, kjer se družbeni individui identificirajo z »vodjo«, je nujno izvreči en element, »Žida«, ki paradokso uteleša značilnosti obeh polut razcepljene družbe, kapitalski in proletarski moment, in ki prav zaradi svoje protislovne narave funkcioniira v družbi kot »fetiš«, saj je v njem družbeni razcep zaznamovan, a hkrati zamračen, zanikan.

Že naslov knjige Rada Rihe **Filozofija v znanosti** (1982) opozarja, da gre za drugačno artikulacijo razmerja med znanostjo in filozofijo, ki se je doslej jemala kot privilegirana refleksija znanstvene prakse. Sodobna francoska epistemologija (Bachelard, Canguilhem, Althusserjeva šola) pa dokazuje, da je samorefleksivnost, prav narobe, temeljna poteza samega znanstvenega teoretiziranja, in s tem izpričuje poteze pravicatve heglvske refleksije. Prav po tem se bachelardovska epistemologija loči od prizadevanj, ki so ji na prvi pogled sorodna in ki jih žene soroden interes: osvoboditi znanost od nelegitimne filozofske uzurpacije. Epistemologijo odlikuje namreč ravno to, da v tem »filozofskem samozavestju« ne vidi nečesa naključnega, nečesa, kar bi bilo »pojmu znanosti« popolnoma tujega, pač pa samorefleksijo, vpisano v samo »bistvo možnosti« tega pojma. Bachelard ne jemlje tega vpisovanja filozofske refleksije v produkcijo znanstvenih pojmov niti kot »utemeljevanje« niti kot »upravičevanje« znanstvene prakse, pač pa poskuša z epistemologijo konceptualizirati neko »spontano filozofijo«, kakor pravi Althusser, neko samozavedanje, ki je konstitutivno za znanstveno prakso. Produkcija znanstvenega spoznanja je pri Bachelardu konceptualizirana kot proces samonanašanja, torej čisto heglvsko, saj je konstrukcija znanstvenega predmeta zmeraj že tudi specifični način, kako znanost samo sebe prepoznava in svojem predmetu. Tematizacija samorefleksivnih mehanizmov v znanosti pa za nazaj radikalno problematizira tudi filozofsko refleksijo, ki se jemlje kot sklenjeni krog samoutemeljevanja, ponotranjenje vsake zunanjosti, drugosti. Skoz znanstveno samo-

refleksijo se pokaže, prvič, da so samorefleksivni mehanizmi lastni slehernemu diskurzu, drugič, da je ta samorefleksivnost materialistična iz dveh razlogov: prvič zato, ker se krog samonanašanja ne more popolnoma skleniti, saj je za znanstveni diskurz tako kot za sleherni diskurz kraj izjavljanja neprosotno – filozofska refleksija pa ravno to taji – natančneje rečeno, tematiziran je lahko le za nazaj, razbran v »epistemoloških ovirah«, v prelomih, vdorih zatrtga – še več, sam znanstveni predmet kot učinek tega samonanašanja se konstituira le prek spregleda, prek *méconnaissance* in drugič zato, ker je pogoj zaokroženosti samorefleksije, da iz njenega kroženja nekaj izpade, neki »presežek realnosti«, ki ga ni mogoče reducirati na njen aktualni predmet. In novost epistemologije ni toliko v tematizaciji subjektne pozicije, samorefleksivnega momenta v znanosti, pač pa v tem, da je pokazala, da je vpis kraja izjavljanja, subjekta v produkcijo znanstvenega spoznanja samo hrbtna stran izpada, izključitve nekega nemogočega objekta (iv)nega presežka iz samorefleksivnega procesa. Ta neujemljivi objekt (iv)ni moment, za katerim se samorefleksija poganja, tj. njen razlog in pogoj, ni nič drugega kakor točka, kjer samorefleksija kot refleksija same sebe v svojem predmetu ne more zaobseči same sebe kot že zajete v svojem predmetu. In materialistični moment samorefleksije je prav v tem, da je resnična refleksija predmeta, kolikor tako rekoč na lastni koži izkusi nemogućnost sklenjenega samorefleksivnega kroga, nemogućnost samoutemeljitve samorefleksije.

Filozofija skoz psihoanalizo (1984) je zapis predavanj S. Žižka v okviru Sole Sigmunda Freuda. Gre za branje treh velikih predstavnikov nemške klasične filozofije – Hegla, Schellinga in Kanta – skoz Lacanovo psihoanalizo. Lahko bi rekli, da šele lacanovska analiza tekstov nemške klasične filozofije pokaže, v kolikšni meri so njihove zastavitve še danes aktualne, kar z drugimi besedami pomeni, da jih še niso izčrpale niti najprodnerejške marksistične in meščanske »interpretacije«. Specifično Heglove oz. Schellingove filozofije Žižek pojasnjuje s pomočjo dveh temeljnih lacanovskih konceptov: simptoma in fantazme. Da je Hegel res filozof simptoma, izpričuje, denimo, že sama logika dialektičnega procesa v *Fenomenologiji duha*, kjer vsaka »podoba zavesti« proizvede svoj »simptom«, moment svoje nesrešnice. Ta razkorak med »vednostjo« in »resnico« žene k razrešitvi simptoma, točke, kjer vsakokratna subjektivna pozicija zgreši svojo »resnico«, in k vzpostavitvi nove »podobe zavesti«, dokler se proces ne ustavi z absolutno vednostjo, ki ne proizvede nobenega simptoma. Pustimo ob strani, da je mogoče to paradokso zaustavitev na prvi pogled neskončnega dialektičnega procesa primerjati s koncem analize, s »passe«, in se osredinimo na temeljno značilnost heglvskega procesa, na njegovo neskončno kroženje brez opore, ki pa mu kljub videzu vseobsežnosti nekaj uide, uide pa mu – kot ugotavlja Schelling, Heglov veliki nasprotnik in antipod v nemški klasični filozofiji – sam temelj, njegova opora. Ta realni temelj (ki je realen toliko, kolikor je predhodno samemu dialektičnemu procesu) vidi Schelling v temelju boga, v tistem, »kar v bogu še ni bog«, kar je torej predhodno bogu kot uni eksistenci. Preden se bog udejanja kot logos, kot božja Beseda, sploh še ne eksistira v pravem pomenu, je le golo menjanje božjega besnenja in božje ljubezni oz. kontrakcije in ekspanzije. To pulziranje je dobesedno zunaj časa, saj tudi čas na-

stopi šele z rojstvom Sina–Besede, tj. je realno v strogem pomenu besede, je tisti bog, za katerega Lacan pravi, da je s polja realnega, pripada registru nerealiziranega, »svetu senc«. V ta zaprti svet golega nihanja med ekspanzijo v Nič in kontrakcijo v Eno vpelje Beseda distanco, razliko. Namesto golega pulziranja se vzpostavi diferencialni, artikulirani red, skratka, simbolni univerzum. Z Besedo se nekaj od realnega odpre biti, drugače rečeno, šele Beseda, realizacija v simbolnem podeli realnemu eksistenco. Vzpostavitev simbolnega reda kot pomirjevalne, osvobodilne instance je hkrati s izvrženjem nemogočega-realnega, prvotnega vrtinca pulzij, v neko »mitično«, večno preteklost. Simbolno se torej vzpostavi le na podlagi neke neodpravljlive zgube.

Psihoanalitično gledano je Schellingova pripoved o božji »predzgodovini« pred rojstvom boga v logosu zanimiva prav kot poskus, kako dojeti mesto realnega sredi simbolnega univerzuma. Izvirnost Schellingove rešitve je v tem, da je sama božja Beseda zgolj krinka temačnega »realnega« temelja, grozljivega *das Ding*, praznine sredi simbolnega, oz. sam bog je v sebi ireduktibilno razcepljen na Besedo kot pomirjevalno instanco in na njen »realni« temelj.

Pri Schellingu in Heglu gre torej za dve inverzni poziciji, kako misliti razmerja med simbolnim in realnim. Pri Heglu se brezopornost dialektičnega gibanja, dejstvo, da to gibanje nima opore v Stvari sami, sprevrne, tako da je samo gibanje že Stvar sama, s čimer se krožno gibanje brez temenja odpravi v refleksivnem gibanju samoutemeljitve. Pri Schellingu, ki ravno tako ugotavlja, da heglovski simbolni univerzum nima opore, intervenira na kraju manka opore pripoved, mit, oz. psihoanalitično rečeno, fantazma o realnem temelju v bogu, ki z nastopom logosa pade v pozabo. Schellingov mit je potemtakem vreden, prav kolikor deluje kot fantazmatška konstrukcija, ki stoji na kraju manka v simbolnem redu, manko, ki ga odpre izpad realnega, skoz katerega se simbolno kot tako sploh šele lahko artikulira.

Tematizacijo realnega najdemo tudi pri tretjem velikem predstavniku nemške klasične filozofije. Toda pri Kantu problematika realnega ne nastopa v »teologiji« kot pri Schellingu, pač pa se odpre v osrčju njegove etike. Svobodna volja se po Kantu ne sme podrejati predstavi kakega izkustvenega, empiričnega predmeta, ki bi subjektu prinašal ugodje, pač pa jo mora voditi le transcendentalno, predizkustveno načelo. Najvišje dobro, h kateremu stremi praktična dejavnost, ni nikakršna infinitizacija katerega koli majhnega dobrega, kor pravi Lacan, prav narobe, najvišjega dobrega si sploh ni mogoče predstavljati na ravni izkustvenih predmetov, predstava najvišjega dobrega je contradictio in adjecto, saj si lahko zavest zamišlja le tisto, kar ji je dano z izkustvom. Najvišjega dobrega torej ni mogoče misliti na ravni predstave, pač pa le na ravni zakona, dolžnosti. Edino dolžnost zaradi dolžnosti je univerzalna, zato je lahko temelj obče zakonodaje prav ta forma univerzalne zakonitosti. Kjer umanjka prestava (najvišjega dobrega), nastopi torej forma (gola dolžnost) oz. forma je prav zastopnica (je na mestu) predstave najvišjega dobrega kot tistega predmeta, ki je za zavest nedostopen. Najvišje dobro je torej stvar, vendar stvar v smislu *das Ding*, nemogoča stvar, ki je subjektu dana le prek moralnega zakona.

Kantova zaslug je, da je moralni zakon postavil »onstran načela ugodja«, kar je razvidno iz obeh slovitih Kantovih zgledov, čeprav sta pri njem drug drugemu zoper-

stavljen. Pohotnež se po njegovem mnenju ne bo obotavljal odpovedati se svoji strasti, če ve, da mu na koncu grozi smrt. Za Kanta je ljubezenska strast podrejena načelu ugodja, tu se subjekt še lahko odpove ugodju, kadar mu grozi veliko neugodje. Drugačni vzgibi pa morajo voditi osebo, ki ji tiran ponudi na izbiro svojo naklonjenost ali smrtno kazen, če ne bo pripravljena krivo pričati zoper svojega prijatelja. Ta oseba lahko sicer krivo priča zoper svojega prijatelja zato, da bi si rešila glavo, vendar ne more zanikati, da maksima njenega delovanja ne more postati temelj obče zakonodaje. Pogoji univerzalnosti kantovskega moralnega zakona je torej prav prekoračitev načela ugodja. Lacan pa opozarja, da gre pravzaprav za homologna primera, saj se tudi želja konstituiranja onstran načela ugodja in bi zagrožena smrt šele zares izzvala pohotnežovo željo.

Resnica kategoričnega imperativa kot zapovedi, ki krši subjektovo ekonomijo ugodja in koristi, ki bržobzirno terja popolno pokorščino in ki je povsem ravnodušna do subjektove usode, je njen prikriti »sadižem«, škodoželjno veselje ob subjektovih težavah, ko se podreja tej zapovedi. Ta škodoželjnost ni neposredna sovražnost do subjekta, to bi se namreč dogajalo zgolj na ravni ugodja. Ta »zlobna« poteza v zakonu je zgolj drugo obličje njegove nevtralnosti. Se več, nevtralnost, ravnodušnost zakona je prav krinka za njegovo škodoželjnost in celo obscenost, ki ne napotujeta več k ugodju, pač pa k uživanju. A komu pripada ta moment obscenosti? Kdo uživa v subjektovih težavah, ko sledi klicu dolžnosti? Odgovor na to vprašanje je skrit in prikrit v sami performativni obliki kategoričnega imperativa: »Deluj tako, kakor da bi morala biti maksima tvojega delovanja s tvojo voljo povzdignjena v univerzalni zakon narave.« Kdo interpelira individua v moralni subjekt? Past je v tem, da se mora videti v vlogi tistega, ki samemu sebi izreka to zapoved, on sam je svoj lastni zakonodajalec. Pri Kantu je torej zakrit razcep med tistim, ki izreka kategorični imperativ, in tistim, ki se mu mora podrediti, in sicer s tem, da se moralni zakon kaže kot avtonomna opredelitev moralnega subjekta.

Če pa bi ostali zgolj pri sami izjavi kategoričnega imperativa, potem ne bi mogli pojasniti škodoželjnosti in užitka, ki tičita v njem. Do njiju je mogoče priti le s tematizacijo ireduktibilnega razmika med subjektom izjavljanja in subjektom izjave. Užitek se porodi v samem tem razmiku, v nemožnosti vključiti subjekt v abstraktno definicijo moralnega subjekta. In tisti presežek, zaradi česar ta identifikacija ni možna, je prav subjekt izjavljanja. Opredelitev moralnega subjekta je čisto performativna, saj nobena konkretna subjektova lastnost ne utemeljuje »simbolnega mandata«, kot pravi Lacan, ki mu ga daje moralni zakon, ta »mandat«, se opira zgolj na sam akt izjavljanja, je točka čistega samonanašanja. Tisto, kar v subjektu ni nikdar »na ravni njegove naloge«, oz. tisto, zaradi česar subjekta ni mogoče reducirati na nosilca neke simbolne funkcije, je subjekt izjavljanja. Subjekt izjavljanja učinkuje torej kot objekt v strogem pomenu besede, kot nemogoči neujemljivi razlog želje, kot moment, s katerim je od znotraj načeta sama občost, nevtralnost zakona.

Od tod je mogoče pokazati, zakaj je Sade resnica Kanta. Šele pri Sadu pride na dan tisti objekt moralnega zakona, ki ga Kant zataji. Ta objekt je natanko sadovski mučitelj, ki svoje dejavnosti ne opravlja zaradi kakršnegakoli ugodja, pač pa jo opravlja kot dolžnost, obsesionalno; skratka,

njegova dejavnost je strogo etična, je onstran načela ugodja. Užitek, ki se proizvede v sadovskem prizoru, ni rabljev, pač pa je užitek D drugega, tistega, v imenu katerega rabelj muči svojo žrtve. Sadiistična scena ima potemtakem tri člene: poleg rablja in njegove žrtve je tu še Drugi, v razmerju do katerega se rabelj spremeni v golo orodje njegove volje. Sadiist je, paradokso rečeno, subjekt, ki se popolnoma pokori kantovskemu kategoričnemu imperativu, torej ga vzame zares. Sadižem pa je hkrati specifična oblika, kako subjekt zanika svojo razcepljenost: na eni strani je veliki Drugi, imaginarni subjekt kategoričnega imperativa, ki se nanj naslavlja v drugi osebi (Deluj tako, da . . .), na drugi pa je sadiist kot golo orodje volje tega D drugega, kot objekt, in sicer v tistem pomenu, ko objekt nastopa kot opora želje (D drugega). V sadiizmu bruhne na dan obscenost, ki je imanentna kantovskemu moralnemu zakonu: sadiist ne muči svoje žrtve zoper moralni zakon, pač pa se mu prav podreja, muči dobesedno v imenu moralnega zakona.

Tudi pri histeričarki nastopa objekt kot opora želje drugega, vendar gre tudi za popolnoma drugače strukturirano situacijo. Razločevalna poteza histeričarkine pozicije je, da svojo željo ohranja kot nezadovoljeno, naloga psihoanalize pa je, da odgovori, zakaj histeričarka ne more vzdrževati svoje želje drugače kakor ravno kot nezadovoljeno željo. Prav s tem vprašanjem se je ukvarjal Freud v svojem znamenitem Dorinem primeru.

Dorin primer, ki je v slovenščini izšel skupaj z nič manj slovitem »Podganarjem« v knjižici z naslovom *Dve analizi* (1984), tako rekoč v čutno nazorni obliki kaže, kako se je Freud otepal z vprašanjem »Kaj hoče ženska?«, na katerega se mu tudi ni posrečilo odgovoriti. Tu bi lahko parafrazirali Hegla in rekli, da ni mogel dati odgovora zato, ker sama ženska ne ve, kaj hoče, drugače rečeno, da je za žensko, ki jo po svoji poziciji histeričarka prave excellence, konstitutivno vprašanje »Kaj je moja želja?« Znano je, da je Dora predčasno prekinila zdravljenje in da je sam Freud priznal, da se mu ni posrečilo pravilno formulirati objekt njene želje. Zgubil se je v blodnjaku Dorinih identifikacij (oče = gospod, K. = Freud), ker ni mogel videti, da Dori ne gre za gospoda K., za katerega ni kazala zanimanja zato, kot je menil Freud, ker je bila vanj zaljubljena, pač pa jo je zanimal le kot objekt identifikacije, kot opora želje, ne pa kot objekt želje, ta namreč ni bil moški, pač pa gospa K., Dorin absolutni Drugi, utelešenje odgovora na njeno ključno vprašanje »Kaj je ženska?«. Freudova interpretacija Dorinega primera je, kot večkrat poudarja Lacan, omahovala in se zapletala v protislovja, ker je Freud tu še zamenjeval objekt identifikacije z objektom želje prav zato, ker so mu v tistem času še manjkala strukturna vodila, ki jih je odkril pozneje, predvsem v spisu *Množična psihologija in analiza jaza*, s pomočjo katerih bi lahko artikuliral funkcijo objekta kot oporo želje. Freud torej tu še ni mogel videti, da je Dorina želja v tem, da vzdržuje očetovo željo, in sicer prek zastopnice, gospe K. Na začetku smo rekli, da je distinktivna poteza histeričarke ta, da svojo željo vzdržuje kot nezadovoljeno, iz Dorinega primera pa je tako rekoč čutno nazorno razvidno, da mora ostati njena želja nezadovoljena ne le zato, ker je oče, čigar željo na tak posreden način ohranja, nemôčen, pač pa predvsem zato, ker jo hoče uresničiti kot njegovo lastno željo, kot željo D drugega. Hkrati pa Dorin primer pojasni, kaj pomeni Lacanov obrazec, da je subjektova želja želja D drugega. Pozicija subjekta, ujetega v simbolno mrežo, v Druge-

ga govorice, je temeljno histerična, saj tako kot Dora »ne ve, kaj hoče«, zato se obrne na D drugega oz. na kak lik, ki mu uteleša »subjekt, ki (se) zanj predpostavlja, da ve«. Seveda pa je problem, zakaj od D drugega ne dobi odgovora in kako se izmakne tej histerizirajoči poziciji, poglavje zase, ki ga tu ni mogoče niti načeti.

Jedro avtorskih prispevkov in prevodov, zbranih v *Hitchcocku* (1984), se osredinja na funkcijo pogleda v hitchcockovskem suspensu. Tako zagovorniki kakor tudi nasprotniki ideje, da je eden bistvenih hitchcockovskih prijemov suspens, imajo paradokso prav: zagovorniki zato, ker ni težko pokazati, da je suspens vendarle temeljni element gradnje filmskega dogajanja v skoraj vseh hitchcockovskih filmih, toda prav imajo tudi »nasprotniki suspensa«, saj ni mogoče zanikati, da suspenza v njegovi klasični obliki, se pravi, suspens kot učinek paralelne montaže, skorajda ni, a tudi tam, kjer nastopa, ga Hitchcock izrabi za to, da spodnese gledalčeva pričakovanja. Za zgled lahko vzamemo znameniti prizor iz *Ptičev*, kjer Melanie Daniels skuša s čolnom uiti Mitchu Brennerju, ki jo hoče dohiteti z avtom. Dramatična napetost narašča, gledalec že nestrno pričakuje njuno srečanje, nenadoma pa galeb napade Melanie. Prav ta nesmiselni napad pomeni nekakšen antiklimaks, saj se gledalčeva napetost, ki jo je Hitchcock tako skrbno gradil v prejšnjih prizorih, ne more več sprostiti. Tam, kjer je gledalec mislil, da je na varnem, da že ve, kaj se bo zgodilo, ga Hitchcock zasači in mu spodnese tla pod nogami.

Nič manj zanimivo ni, kako se Hitchcock poigrava z mehanizmi identifikacije. Najprej vzpostavi referenčne točke za gledalčevo identifikacijo, ki pa jo v nadaljevanju na zelo presenetljiv način spodbi. V *Psihi*, glavna junakinja, s katero smo se identificirali in čigar gledišče je postalo tudi naše, umre že v prvi polovici filma, ne da bi nam Hitchcock ponudil kake nove oporne točke za identifikacijo. Problem identifikacije pa se še bolj zaplete zaradi Hitchcockovega dvoumnega odnosa do negativnega lika. Ta ni nikdar prikazan enoumno, plosko, nikdar ni kraj popolne gledalčeve neidentifikacije. Če je na začetku prikazan kot zlobnež in pokvarjenec, tako da gledalci že kar nestrno čakamo, kdaj ga bo vendarle doletela »pravična kazen«, pa nas trenutek, ko se to zares zgodi, dobi tako rekoč »na suhem«. Negativec skoraj izzove svojo smrt, ki jo nato vdano sprejme, tako rekoč kot kazen za svoj greh. Vendar je v načinu, kako je njegova smrt, ki je v zelo veliko primerov podobna samomoru, prikazana, neki presežek, ki zadeva same gledalce. S skoraj sadiistično natančno prikazanim umiranjem se nam Hitchcock maščuje za našo »moriško« željo, s tem ko nam postreže s tistim, kar smo si hip pred tem želeli. Ta prizor nam zbudi nelagodje in sram zaradi naše »maščevalnosti«, s čimer se spremeni tudi naš odnos do negativca. Negativec nam zbudi usmiljenje in sočutje, skratka, postane tragična oseba, ki nosi vse attribute Aristotelove definicije tragičnega junaka, s katerim se gledalec identificira.

Če bi *Dopisnika iz tujine* posnel v barvah, je nekoč povedal Hitchcock, »bi uporabil zamisel, o kateri sem že dolgo sanjal: umor v polju tulipanov. . . . Kamera se približa tulipanu, celo vanj gre. Bojni trušč se nadaljuje v zvonočnem ozadju. Pomaknemo se na cvetni list, ki zapolni ves ekran, in tlesk . . . kaplja rdeče krvi pade na cvetni list.« (Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Pariz 1966, str. 151). Vendar filma ni posnel v barvah, zato pa je za filmsko dogajanje, ki poteka na Nizozemskem, izbral drug konvencionalni »simbol« te dežele,

mline na veter. Za hitchcockovsko fikcijo je potemtakem bistvena najbolj vsakdanja, konvencionalna narava, ki učinkuje skoraj kot razglednica ali turistični prospekt. Bolj ko v prizoru mrgoli takih oguljenih »simbolov«, tako da tudi najbolj neumen gledalec prepozna okvir, v katerega je postavljeno dogajanje, bolj je primeren za to, da se sprevrže v svoje nasprotje, v *unheimlich*, kakor pravi Bonitzer. Dovolj je, da se kolesa mline na veter vrtijo v nasprotni smeri vetra, in že nam bo prej »domača«, idilična pokrajina delovala tuje, polna skrivnosti. Prav ta razcep oz. napetost med to naravno, vsem znano scenarizacijo in nekim njenim elementom, ki se iz nje iztrga in začne delovati proti svoji naravi kot tujek ali kot madež, proizvede specifično hitchcockovski suspenz. Ta madež oz. anomalija, ki nam potuji, spreverne idilični, konvencionalni prizor, ni nikakršen simbol, ne moremo mu najti nobenega skrivnega pomena. Prav narobe, je element brez pomena, čisti brezpomenski presežek, ki pa že s samo svojo navzočnostjo v prizoru prizor spremeni v rebus, kjer je vsak predmet, kretnja, izraz na obrazu iztrgan iz njegovega naravnega, samoumevnega konteksta, napolnjen z novim, negotovim pomenom. Bistveno pa je, da je ta paradoksní predmet nekaj čisto vsakdanjega ali, kakor pravi Deleuze za *Ptiče*, ptiči morajo biti navadni ptiči. Ujame subjektov pogled, ga fascinira, čeprav sam na sebi ni nič fascinantnega. Čisto navadna steklenica z vinom se v *Razvpiti* iztrga iz svoje naravne serije vino-klet-večerja in zbudi pozornost Ingrid Bergmanove samo zato, ker se prične eden od vohunov prav nenavadno obnašati, ko zagleda to steklenico. Steklenica fascinira junakinjo zato, ker opazi, da drugi vidi v njej nekaj več in nekaj drugega, kakor lahko vidi sama. Drugače rečeno, tisto, kar je na tej steklenici več od nje same, je prav prestrašeni vohunov pogled. Funkcija madeža v filmu je natanko ista kakor v slikarstvu, tj. v tem, da filmsko sliko, tisto, kar se gledalcu daje-v-videnje, sremeni v *trompe-l'oeil*, prevaro za gledalčevo oko. A zadaj za to prevaro ni ničesar razen pogleda, ki je natanko sam način strukturacije, dezorganizacije slikovnega polja. Madež je torej način, kako se pogled vpisuje v sliko, točka subjektivacije, past, nastavljena gledalčevemu pogledu, zato bi lahko rekli, da je madež točka, v kateri se pogled tako rekoč reflektira vase. Deleuze bržkone ni zamenjal vztrajal pri tem, da se filmska umetnost dopolni šele v Hitchcockovem delu, dodali bi le, da se dopolni zato, ker film šele s Hitchcockom odkrije svoj lastni predmet: pogled.

Okus po lepem

Eric Rohmer,
Le Goût de la beauté
Editions de l'Étoile, Paris, 1984

Jože Dolmark

Izbor kritičkih zapiskov francoskega režiserja Erica Rohmera je najnovejši rezultat vestne založniške politike, ki si jo je začrtal Jean Narboni, urednik znamenite filmske revije »Cahiers du Cinéma«. Nedvomno je sedanjemu uredništvu od tega, da zbere in v knjižni obliki objavi tekste tistih svojih predhodnikov, ki so po vojni temeljno obnovili sleherni pisanje o filmu. V tem smislu se Narbonijeva namera ne kaže v pripravi celovitejšega korpusa geneze

francoske povojne kritike, ki se je kompleksno izoblikovala v raznih časopisih (L'Ecran Français, La Gazette du cinéma, La Revue du cinéma, Les Temps modernes...). Okostnico njegovega izbora predstavljajo najpomembnejši pisci, ki so se zbrali okrog novo ustanovljenega »Cahiers du Cinéma« in izdelali kritičke premise t.i. »avtomobilске politike«. Gre za znana imena: André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer... Po objavi zgodnjih in manj znanih Bazinovih tekstov ter izboru Rohmerovega pisanja lahko pričakujemo zbirno knjigo kritik Jacquesa Rivettea, ker so v preteklosti pri drugih založnikih izšle »podobne« Bazinova »Qu'est-ce que le cinéma?«, Godardova »Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard« in Truffautova »Les films de ma vie«. Nimamo namena, da ugrabimo o bodočih založniških korakih iz tovrstnega Narbonijevega programa, ki si trenutno prizadeva le izpolniti vrzeli zbirnih avtorskih antologij. Ko bo to delo opravljeno, bo seveda lažje aktualizirati in ponovno razmisliti o »Času kritike«, o tistih temeljnih postavkah kritičkega vrednotenja filma iz petdesetih let, ki so tako neizbežno označile vsako bodočo misel o filmu. To pa ne pomeni, da ne zapišemo nekaj splošnih opažanj o Rohmerovemu pojmovanju filma, kakor se kaže v »Le Goût de la Beauté«.

Rohmer je med novovalovci poseben primer. Z ostalimi ga sicer družijo zvestoba v specifičnem pojmovanju filmskega avtorja, kar je razvidno iz njegovega pisanja in kasnejšega lastnega filmskega opusa. Za razliko od drugih pa se je Rohmer vedno »držal kot ljubitelj filma«, profesor književnosti in radovednež, ki je ocenil, da je bolje iz lastnih zgodb napraviti filme, kakor da jih razvija do kakršnekolik književne oblike. Tako je postal pobornik »vzporednega« filma, lastnega mikro-proizvodnega sistema, ki je pristal na marginalen način distribucije in kroženja svojih filmov. Gre za opredelitev, ki se močno razlikuje od poti svojih stanovskih tovarišev (vsaj Truffaut in Chabrola), ker pač prinaša razhod z veljavnimi proizvodnimi standardi in v krajni konsekvenci celo zavestno ignoriranje družbene promocije avtorskega stila, ki ga v tem smislu le ima Rohmeru blizek Bresson.

Rohmeru družijo z Bressonom proizvodna in distribucijska marginalnost, svojevrstna strogost režije, ikonografska pozornost v upodabljanju prebivanja »mladih teles«. To, kar ju bistveno loči, pa je osnovna dramaturška uporaba tišine in izgovorjene besede. Bresson gradi svoje pripoved s tišino in ponotranjnim nad-dramatiziranjem protagonistov; Rohmer gradi z dialogi in popolnim de-dramatiziranjem situacij, v katerih se nahajajo njegovi junaki. Zato so Rohmerovi filmi »lažji in bolj zabavni«, kadar jih gledamo. Obrazec je enostaven: znotraj marginalnosti njihovega nastajanja se kažejo predvsem očaranost nad telesi in privilegiranimi prostori, oboževanje z razpoložljivostjo teh mladih teles in obsedenost z usodnostjo teh prostorov. Obotavljanje in stalni dvomi so tematski sklopi in po svoje hkrati pripovedna pomagala, s katerimi Rohmer spretno plete dialoško strukturo svojih zgodb v enostavnih planih/kontra-planih in več ali manj kronološkim teku časa.

Skopo smo predstavili Rohmera kot režiserja iz dveh razlogov. Najprej zato, ker je pri nas praktično neznan (televizija je pred leti prikazala njegov tretji celovečerec *Moja noč z Maud*) in slednjič iz preproste dejstva, da nam ta kratka predstavitev smiselno zaokroži seznanitev z njegovim pisanjem. Se zlasti zato, ker gre za novovalovskega avtorja in potemtakem za tekste, ki so programski in pomembni za piš-

čevo bodočo kariero režiserja. V knjigi so zbrani članki, ki jih je Rohmer napisal v zadnjih petindvajsetih letih za najrazličnejše časopise, kot so »Les Temps modernes«, »Les Cahiers Renaud-Barrault«, »Combat« in v glavnem »Les Cahiers du Cinéma«. Osnovna misel, ki se vleče skozi daljše eseje (»Film, umetnost prostora«, »Za zvočni film«, »Razmišljanja o barvi«, »Pismo kritiku«...) in številne recenzije filmov, je v osnovi bazinovska »obramba« nekakšne fenomenološko-ontološke avtonomnosti filma. »Bistvo filma je na strani biti in ne jezika; ne sestoji se po tem, da bi drugače rekel to, kar lahko poveje ostale umetnosti, marveč v tem, da izreče tudi druge stvari...«. Ta teza je podkrepljena z imeni, kot so Renoir, Murnau, Hitchcock, Rossellini, Dreyer... Priznati moramo, da je Rohmer v dokazovanju svojega prepričanja izredno dosleden pisec, ki nas zapelje z natančnim podajanjem misli in izdelano stilistiko. Mogoče je draž »Okusa lepote« v samem užitku prebiranja teh zaokroženih tekstov, v njihovem spretne stilističnem napeljevanju na to, da skušamo verjeti v film kot nekaj, kar prebiva in zmora po svoje povedati že znano in še nekaj več od tega.

Rohmerovo pisanje je početje razglednega cinefila, ki brani avtonomnost nove umetnosti z izdelano idejo o njej: »Filmska fikcija počiva v dobrem zapletu in karaterjih, ki s pogovori iščejo smisel med izrečenim in mišljenim, in vse to je potrebno posneti v enostavnem sosledju planov/kontra-planov; z zasuki, ki informirajo in odpočijejo oko gledalca, z redkimi vožnjami in s še bolj redko diskretnimi zoomi. Tako se upirajta topografija prizorišča, se kažejo stvari in telesa.«

»Okus lepote« je predvsem knjiga kritika, čeravno so v njej že zarisane osnovne postavke Rohmerove »avtorske poetike«. Misli o mestu in vlogi filma v sodobni kulturi, o njegovi zvočno-slikovni strukturi entiteti, o delovni zvezi med sistemi pomenjenja in gledalčevim »branjem«... so mnogokrat že prava teoretska izhodišča, ki jih je s pridom razvila post-bazinovska teorija filma. Takšna, kakršna je, pa je Rohmerova knjiga dragocen dokument, ki nudi bogat pogled v čas, ko se je polno-krvno izoblikovala filmska kritika. Zato je tudi povsem običajno, da avtor v intervjuju z Narbonijem, ki služi kot uvod v knjigo, nemalokrat dopolnjuje ali popravlja nekdanje opredelitve:

»... film je vsekakor potrebno imeti rad. Za pisanje o njem in za njegovo delanje. Svoj čas sem mislil, da je za cinéfila najbolje, da nima nikakršne druge kulture in da se vzgaja zgolj preko filma. To je bilo nedvomno smiselno v časih, ko smo se borili za njegovo pravo mesto. Danes sovražim cinéfilstvo predvsem zato, ker je vse preveč ljudi, ki mislijo samo preko filma in kadar ti ljudje naredijo filme, gre za filme z bitji, ki obstajajo samo s filmi... Mislim, da je svet napolnjen tudi z ostalimi stvarmi in da je za film neizbežno, da se z njimi hrani. Film je umetnost, ki se lahko najmanj hrani sama s seboj. Za ostale umetnosti je to početje nedvomno manj nevarno.«

Rohmer je nedvomno strog do samega sebe, čeravno ni bil nikoli povsem in samo kritik izrazite »avtorske politike«. Ko ga danes beremo, nas tu in tam zmoti kakšna »govoreče naivna« prednost filma pred ostalimi umetnostmi. Toda od takrat je minilo četrto stoletje. Če pomislimo, kaj se je zgodilo s filmom in mislijo o filmu v tem času in se nam kljub vsemu njegovo pisanje zdi zanimivo, potem je najbolje, da si čimprej ogledamo njegove filme. Čaka nas velik užitek, okus po »okusu lepote«.

Umetnost in video

Janez Strehovec

Bettina Gruber · Maria Vedder

di KUNST id and id VIDEO



Internationale Entwicklung
und Künstler

»Mednarodni razvoj in umetniki« je označena knjiga *Umetnost in video* (Kunst und Video), avtoric Bettine Gruber in Marie Vedder, ki je lani izšla v zbirki Documente, znane serije monografij kölnske založbe Du Mont. To je delo, ki v Zvezni republiki Nemčiji prvo omogoča bralcem seznanitev z dvasetletnim razvojem videa z umetniškimi razsežnostmi in nekonvencionalnimi prijemi televizije. Posebnost te, z barvnimi in črno-belimi fotografijami bogato ilustrirane knjige je tudi velik poudarek obeh avtoric na umetniških videa, in sicer najbolj znanih in pomembnih na tem področju, od Vita Acconcia do Juda Yalkuda; seveda ne manjka tudi eno prvih imen te umetnosti – Korejca Nam June Paika, ustrezno pa je predstavljena tudi slovenski javnosti že znana avstrijska neoavangardistka Valie Export.

Vsi avtorji, kar 61 jih je, so predstavljeni s slikovnimi gradivi (posnetki) iz njihovih video projektov, opisi njihovega odnosa do tega medija in njihovih tehnoloških posebnih prijemov pri oblikovanju, od vseh pa so v dodatku knjige navedeni tudi važnejši biografski podatki ter seznam publikacij z objavami njihovih del. Navedena pa so tudi njihova poglobljena video dela (trakovi), razpeta med številne artikulacije te umetnosti, kot so video instalacije, video performance, »closed-circuit« instalacije, video environment, video transformacije, laserski video environment, video plastike in kolaži itn.

Seveda tudi ta monografija ne more brez močnega esejističnega »bloka«, v katerega so uvrščeni prispevki strokovnjakov o najpomembnejših aspektih umetnosti videa, in sicer o izvorih in razvoju te umetnosti, posebnostih video estetike, odnosu videa do TV, njegovih tehnoloških zanimivosti ipd. Omeniti velja tudi kratko razlago videotehnike, ki pa je, čeprav še kako koristna in smiselno vnešena v knjigo, nekam sramežljivo potisnjena (komaj kaj opazneje kot kaka opomba) na 263. strani, le še eno stran več obsegajoče knjige. Tam zvemo nekaj abecede TV in video tehnike (načelo spreminjanja optičnih podob v elektronske impulze, ki poteka s

fotoelektričnim sprejemnikom – kamero, katodno cev TV aparata pa elektronske signale znova spreminja v »svetlo-temne« vrednosti; prenos signalov in njihovo shranjevanje poteka s pomočjo magnetnega traku itn.), zlasti pa je pomembno njeno opozorilo na možnosti tonskih in slikovnih manipulacij.

Opisane so pogloblitve tehnike montaže, mogoče tudi na podlagi vključevanja več kamer, ki jih izmenično vključujemo preko mešalne mize. S spreminjanjem moči signalov, njihove dolžine in vrste, z vnosom magnetov in rabo sintetizirja lahko video umetnik spreminja tudi barvno intenzivnost in pristnost, slikovno strukturo, sivino itn. Pri »closed-circuit« instalacijah se tonske in slikovne signale, izhajajoče iz kamere, neposredno reproducira na monitorju, tako da poteka snemanje in oddajanje istočasno. Pri tehniki »Blue-box« pa se lahko izolirajo modre površine prve podobe in vnesejo na druge posnetke, kar omogoča, da se na zaslonu odslkajo kombinacije posameznih slikovnih segmentov.

Omenili smo že kar zajetno skupino esejev o problematiki videa kot umetnosti. Uvodu namreč sledijo naslednje študije: Allison Simmons »Televizija in umetnost – zgodovinski osnutek neobičajne zveze«, Gregory Battcock »Pomlad televideja in estetika boeinga«, David Antin »Bistvena značilnost medija«, Vittoria Allia »Tradicija in video demonija«, René Berger »Video ali umetniški izziv elektroniki«, Friedrich Heubach »Poduhovljeno odslkavanje ali subjekt kot nosilec slike« in Nam June Paik »Od konja do Christa«.

Uvodno besedilo se začneja s pojasnilom, da je ta knjiga antologija o posebnih umetniški rabi tehnike, ki na različne načine vpliva na naše življenje in ga spreminja. Opis posameznih nepravilnih primerov te aplikacije (namreč opisu del nekaterih umetnikov, predstavljenih v antologiji) sledi sklep, da je vsem tem skulpturam, instalacijam in performansom, ki se sicer med sabo razlikujejo po strukturi, vsebini, predstavitvi in intenciji, skupna »izločitev televizijskega sprejemnika iz zanj običajnega konteksta, iz stanovanjskega prostora«.

Allison Simmons izhaja v svoji študiji predvsem iz razvoja tehnoloških možnosti, ki je omogočil večjo dostopnost tudi produkcijskih aparatov iz celotne televizijske opreme. V tej zvezi omenja leto 1965, ko je Sony poslal na trgo ročno kamero in prenosni videorekorder s polcoskim trakom; to je omogočilo tudi izvedbo zaprtih televizijskih sistemov, primernih za šole, tovarniške obrate ipd. Pomemben je tudi opis historijata videa v umetniški funkciji, ki se začne z Nicholasom Schofferja filmom o filmu, z Wolfa Vostella happeningom (TV-De-kolaž – dogodki in dejanja za milijone) in z kölnskim performansom korejskega komponista Nam June Paika leta 1963. Sledila je udomačitev eksperimentov s televizijo v funkciji umetniškega koda, ki so jo prispevali predvsem številni ameriški umetniki, tako da sta bili pripravljena leta 1969, in nato 1970 v ZDA že prvi razstavi o tej novi umetnosti, in sicer v newyorški Howard Wise Galeriji (TV kot kreativni medij) in v Rose Art muzeju pri Univerzi Brandeis (Vizija in televizija).

V obsežni študiji Davida Antina je verjetno najzanimivejše njegovo opisovanje video tehnologij, primernih za tovrstna dela. Pisec opozarja tudi na zapletenost teh postopkov, kajti delo video umetnika je vse kaj drugega kot snemanje in montaža amaterskih filmov, kjer si lahko pri montaži pomagamo s škarkami in lepilom. Na video traku se namreč slike ločujejo med seboj s pomočjo elektronskega signala, poseb-

no težavo pa predstavljajo tudi različni formati traku in njihova sinhronizacija. Pisec te razprave je pokazal tudi velik smisel za razčlenjevanje interesov kapitala do televizije; vsekakor pa je še kako pomenljivo njegovo opozorilo na preprosto ekonomsko dejstvo, da sta produkcija in prenos TV slike veliko dražja kot njen sprejem. To omogoča tudi hierarhično gospodstvo tistega, ki prenaša, nad sprejemnikom in njegovo obvladovanje komunikacijske verige. Pomembno je tudi Antinovo osvetljevanje razlike med filmom in televizijo, opazovanje glede na opozicijo fikcije – resničnosti. Pri filmu se namreč le redko pojavlja zahteva po faktičnosti, medtem ko se na TV nenehno postavlja vprašanje po resničnosti in avtentičnosti.

Standardizirana vloga televizije kot komunikacijskega sredstva je predmet obravnav tudi v zanimivi študiji Renēja Bergerja (Umetnost videa ali umetniški izziv elektroniki), le da mu rabi kot nekakšna norma, glede na katero opiše odklone v umetnosti videa. Potem ko je naštel nekatere pogloblitve efekte, ki jih uporabljajo pri svojem delu umetniki videa, je namreč zapisal: »Te eksperimentalne situacije, ki prekinjajo s topomom televizije, zahtevajo od nas, da ne konzumiramo še naprej oddaj, ampak postavljamo sami sebe pod vprašaj z aktivno udeležbo, ki ne izključuje estetskega čutenja – prav nasprotno. Skratka, opraviti imamo z novo obliko umetnosti oziroma vsaj z novo umetniško situacijo.« (str. 57, 58)

Pomembno je tudi avtorjevo razlikovanje med mono in multi video umetnostjo; slednja ni utemeljena le na enostavnem teku video trakov, ampak vključuje instalacije, plastike in akcije, ki terjajo večdimenzionalno percepcijo in ne zgolj pozornosti čuta vida pri gledanju eksperimentalnih video programov. Pisec te študije pa je ponudil tudi dovolj zanimivo definicijo splošne razlike med TV in videom z umetniškimi razsežnostmi: Televizijo si lahko predstavljamo kot sistem, v katerem politične, gospodarske, administrativne in tehnične spremembe kot tudi spremembe v programih itn. nikoli v temelju ne menjajo njegove strukture in funkcije, medtem ko si video umetnik prizadeva prav za uničenje teh »pravil igre«.

To skupino zanimivih teoretskih prispevkov končuje krajše besedilo Nam June Paika »Od konja do Christa«. To je ironizirajoča, mestoma celo alegorična zgodba o pogloblitvah transformacijah na področju sodobnih medijev. Po Paikovem mnenju se namreč začneja študij videa pri konju, ki je bil do iznajdbe telefona v letu 1863 (in začetka Monetovega impresionizma istega leta) najhitrejša komunikacijsko sredstvo. (Priatelj) Christo pa je Bolgar, in pripadnikom tega naroda avtor pripisuje največ smisla pri uporabi super moči 22. stoletja. In slednji je ime PSI – psihična energija. Kajti po Paikovem mnenju bo tista država, ki bo znala kot prva uporabiti PSI – energije in jih kontrolirati, postala najmočnejša dežela na svetu, podobno kot se je v zgodovini že zgodilo z Anglijo (energija premoga) in ZDA (jedrska energija). Omenjena Paikovo razmišljanje sploh ni naivno. Posrečeno se vključuje v tisti, za to zanimivo antologijo značilen, sicer le implicitno prisoten miselni imperativ po pomembnosti vključevanja umetniških domišljijskih moči v samo produkcijsko jedro televizijskega medija.

novi slovenski film

Ljubezen

scenarij: Rajko Ranfl po istoimenskem romanu Marjana Rožanca

režija: Rajko Ranfl

fotografija: Jure Pervanje

scenografija: Janez Kovič

kostumografija: Irena Felician

glasba: Urban Koder

ton: Jože Trtnik

maska: Berta Meglič

montaža: Zvezdana Sabotič

direktor filma: Ljubo Struna, Jože Štivan

igrajo: Rok Bogataj, Lenka Ferencak, Bernarda Gašperšič, Vesna Jevnikar, Marjeta

Kurent, Gojmir Lešnjak, Vojko Zidar, Iztok Miakar, Jože Mraz, Uroš Maček, Pavle

Ravnohrib, Brane Šturbej, Slavko Cerjak, Janez Jemec, Silvo Božič, Roman Končar,

Desa Muck, Milena Muhič, Jožica Avbelj, Jerca Mrzel, Nada Božič, Angelca Hlebec

proizvodnja: Viba film, 1984

distribucija: Vesna film

dolžina: 93 minut – 2545 m

tehnika: Color WIDE SCREENE

laboratorijska obdelava: Jadran film

število snemalnih dni: 37

cena: Zunanji stroški 14.481.491,00 din

Kajpada, razmišljanje o Ranflovem filmu LJUBEZEN se pač ne more začeti drugače kot novo in tako rekoč (na Slovenskem) vedno enako mučno in travmatično razmerje med literaturo in filmom. Ta slovenska »filmska blasfemija«, ta naravnost bolesta travestija literature na film se vedno znova in znova mora izkazovati kot nekaj za oba medija usodnega in hkrati – največkrat za film – pogubnega. Ne da bi hoteli posebej načeti temeljne razsežnosti tega vprašanja, ki se zdi, da je navkljub mnogoterim razpravam še vedno dovolj aktualno in provokativno, je mogoče reči, da je v tem usodnem razmerju posebej izpostavljeno »branje« literature, ki je, v slovenskem filmskem kontekstu vedno (razen izjemno redkih primerov) tako uborno, nikdar do kraja

domišljeno in poglobljeno, »branje«, ki se zmore gibati po res najbolj plitkih in evidentnih razsežnostih literarne podloge in njene »metafizike«! Usoda (literature) knjige se kajpak konstituira v domeni bralčeve konzumacije, njegove občutljivosti, dojemljivosti, tako rekoč pravega ljubezenskega razmerja, dajanja in zopet upiranja, kjer se globina literarne umetnine »razkriva« v vsem svojem sijaju ali v vsej svoji zagonetnosti ali pa ostaja hladna in nedosegljiva, odložena za druge čase in svetove...

Takšno, kakršno je pač to ljubezensko razmerje med bralčevo imaginacijo in literaturo, toliko se mu tudi »izroča« artikulacija tistega »poročila« resnice o človeških razmerjih in bivanju, svetu, v katerega je vržen človek ipd., ipd.*



Vse to zapisujem z namenom umestiti že takoj na začetku usodno insuficienco, ali, recimo, razkorak, ki ga proizvaja Ranflov film in ki temelji prav v tem površnem, plitkem in brezstrastnem »branju« sicer izjemnega Rožančevega besedila. Kajpada, Rožančeva LJUBEZEN ostaja še naprej silovito, neokrnjeno, presunljivo besedilo, ki polno zaživi vsakokrat, ko jo vzamem s knjižne police, medtem ko je mogoče reči, da je Ranflov film o medvojni Ljubljani le lepa slikanica, resda na trenutke topla, nostalgичna, tudi neugnana, da se skratka, na redke trenutke ujame z literarnim besedilom, takoj zatem pa znova potone v kar najbolj preprosto transkripcijo Rožančeve »zgodbe«.

V Ranflovem filmu namreč ni tistega bistva Rožančeve literature, ki se imenuje ljubezen in je pravi *raison d'être* vse te množice ljudi in časov, ki jih popisuje Rožanc. Če skušam govoriti o semantičnem bogastvu te ljubezni, ki seveda ni preprosta fizična ljubezen, ampak je ljubezen kot »odprtost za bit«, dopuščanje v pri-so-tnost, potem je mogoče reči, da vsi ti zelenojamski fantje, italijanski vojaki, predmestne kurvice, ves ta svet jè, ker ga mali Marjan ljubi, ljubi v njegovi (neki, davni) preteklosti; jè npr. Krakarjeva Milena, Markičev Zdravko, Rožičev Edi, jè Frasov Tone, Selanov Marko, Škobernetov Ciril in še cela plejada drugih zelenojamskih fantov tedanjega časa, ki pa je čas vojne in ubijanja in smrti. Vendar vsi ti ljudje, ki jih privaja v pri-so-tnost Marjanova ljubezen, niso tu ne zaradi tega, ker bi bili dobri in plemeniti, niti niso »tu« po nekem ideološkem »ključu«, čeprav je prav tedanji čas najbolj usodno in tragično ljudi opredeljeval ravno skozi ideologijo in pripadnost tej ali oni ali morebiti kateri drugi izmed tedanjih zavezujočih idej. Ti »ljudje« so tu zgolj »zaradi« ljubezni, srca in nikakor ne zaradi razuma, ki je zavezan bistvu, zgodo-vini, ideji. O vseh teh ljudeh je docela brezpomembno govoriti o njihovi ideološki pripadnosti, njihovih umorih in izdajstvih, o njih je mogoče reči samo to, da so tukaj, da se »dogajajo«, da z njimi pač nekaj jè. Ranflovo »branje« Rožanca docela izpušča to ljubezen kot odprtost in prisotnost in povzema le »zgodbo«, vfilma pač neko »zasilno« naracijo o vojnem času, o okupirani Ljubljani, o pobalinih tedanje Zelene jame, tako da pravzaprav sproti nastaja nekakšna dovolj razvezana »kronika«, »slikanica« iz vojnih časov, popolnoma pa je odsotna ta razsežnost »pri-so-tnosti« objektov Rožančeve ljubezni.

Vsekakor je vfilmanje »ljubezni«, ki je predvsem odnos, nekaj docela abstraktnega zelo težak cilj, saj se ljubezni enostavno ne da vfilmati, da pa se, če rečemo skrajno poenos-

tavljeno, vfilmati »objekt« tega odnosa, saj smo že ugotovili, da je »posledica« te ljubezni prav privajanje v pri-so-tnost, torej v našo bližino, spomin, videnje ... To videnje, to »spominjanje« seveda ne more biti nič drugega mimo prav tega pri-so-stvovanja, tega jè, te slike spomina ljubezni, to ni nikakršna »zgodba«, nič aktivnega in zunaj sebe samega pomenljivega ...

Zategadelj je mogoče reči, da se pojavijo trenutki »ljubezni« v Ranflovem filmu prav v tistih sekvencah, kjer avtor ni mogel iz njih »stkat« zgodbe, in tako ostajajo ob strani, za režiserja dovolj nepomenljive ... npr. prizori fantovske objestnosti, njihovi pogovori in kvante, epizoda uboja, ki ga zagreši Škobernetov Ciril ...

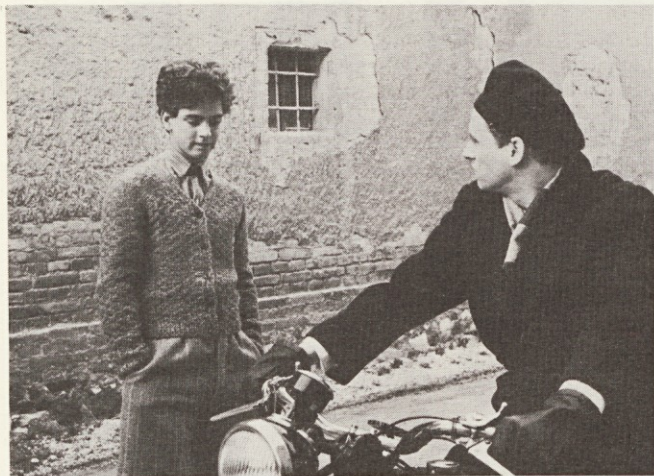
Ko govorim o vfilmanju »ljubezni« se moram spomniti Fellinijevega AMARCORDA, ki ima pravzaprav popolnoma enako strukturo kot Rožančev roman, opredeljujejo ga prav iste relacije, ljubezen kot privajanje v pri-so-tnost in film je strukturiran le skoz posamezne »epizode«, ki so trenutki pri-so-tnosti ljudi, časov, relacij, svetlobe, megle, glasov iz nič preteklosti in se znova vračajo vanj, ko ji zapusti žaromet ljubezni in spomina ... Naravnost neverjetna zanimivost je ta podobnost romana in Fellinijevega filma, in verjetno bi morala biti izhodišče za res polnovredno vfilmanje Rožančevega romana.

Zdi se, da ob Ranflovem filmu resnično lahko z obžalovanjem ugotavljamo nesporazum, zgrešeno branje, ali nemara le preveč poenostavljajoč pristop, ki je v romanu videval le »zgodbo«, »kroniko« medvojnih pripetljajev mladega Marjana in njegovega predmestnega sveta. Rečemo – z obžalovanjem – pač zategadelj, ker je film kljub vsemu dovolj živ, svež, sproščen, saj ni nad njim nobene dilematične resnice, usodnosti ali odločitve, saj je tak, kakršen je, zgolj neobvezujoča in do kraja odprta kratkočasna, dražljiva zgodbica – brez ljubezni, brez tiste subtilne, neulovljive in hkrati tragične vezi med zdajšnjim in razničenim preteklim časom ...

Peter M. Jarh

* O tem pogledu na razmerje slovenske literature in filma bo nemara potrebno spregovoriti podrobneje naslednjič, saj se zdi, da je prav v »filmskem branju« ali, recimo, »mišljenju« filmarjev o literarni predlogi bistveni nesporazum in usodni razkorak med obema medijema, kakor da bi bili slovenski filmarji slepi za resnice, sporočila, senzibilnost slovenske literature in bi jim bili dostopni le najbolj primitivni okvirji fabule ... Seveda gre pri tem tudi za vprašanja relevantne organiziranosti, tako rekoč »delitve dela« ...





Pogoj za resno in kompleksno presojo o Ranflovem četrtem in od njegovih poprejšnjih poskusov izrazito drugačnem filmu je po eni strani poznavanje literarne predloge, ki jo ta film vizualizira, po drugi pa razumevanje okoliščin, prek kakršnih se je bilo treba temu avtorju prebiti, da bi se umetniško rehabilitiral. S svojimi dosedanjimi dolgotrajnimi filmskimi realizacijami si je namreč Ranfl pridobil precej slab sloves. Če je bila *Mrtva ladja* še kolikor toliko stremljiv poskus avtorsko debutantskega iskanja in jo je bilo mogoče kljub njeni neizčiščenosti, ki smo jo pripisovali zagatam na startu ustvarjalne poti, označiti s pozitivnimi atributi, sta si *Pomladni veter* in *Ko zorijo jagode* zaslužila skeptično vprašanje o uravnianosti Ranflovega avtorskega kompasa. Namesto vzpenjajoče krivulje smo sledili upadanju avtorskega volumna in kohezivnosti ter se znašli iz oči v oči z dejstvom, da smo Ranfla kot resni potencial slovenske filmske prihodnosti tako rekoč opisali. Pravilneje povedano: obveljal je vtis, da se je odpisal sam.

Odločitev, da ekranizira Rožančevo Ljubezen, je bila spričo povedanega pravi poskusni kamen za njegovo rehabilitacijo. Torej je sestavni del sodbe o realiziranem projektu tudi poskus ugotavljanja o tem, ali je ta svoj rehabilitacijski namen izpeljal in v kolikšni meri. Odgovor na to odločilno vprašanje je seveda soodvisen od ugotovitev o tehtnosti in relevantnosti same ekranizacije, za katero se je bil odločil in jo »prijavil«.

Rožančev tekst je eno pomembnejših dejanj novejšje slovenske pripovedne literature. Podoživeli smo ga kot brušeno ogledalo, ki omogoča globlje premišljeni in globlje občuteni pogled v še zmerom odprto tkivo (nezaceljene rane?) spominskega oziranja v vojskin čas, ki je bil globoka prelomnica dob in v katerem so se zgodile za nazaj in za naprej tolikere odločilne reči. Marjan Rožanc je karseda avtentična priča teh dogajanj, ki so, mimogrede povedano, za nas Slovence/Jugoslovane v spletu zgodovinskih in družbenih okoliščin veliko bolj sestavni del naše zdajšnjosti, kot je taista preteklost za vrsto (ali kar večino) drugih narodov; zato tudi upravičeno in z razlogom iščemo v interpretacijah posameznih plasti dogajanja v vojnem in revolucijskem času odgovore na vprašanja, ki nam jih zastavlja sedanjost. V tem smislu tudi Rožančeva Ljubezen ni retrospektivno vračanje k spominom na neka že zdavnaj minula avtorjeva predpubertetna leta ali leta osebnega zorenja in prepoznavanja življenjskih okoliščin samim po sebi ter hkrati s tem tudi k spominom na absolvirani, zgodovinski pretekli čas, temveč skuša veljati za pogled h koreninam tega, kar smo (oziroma nismo) v etičnem, eksistencialnem, idejnem in vseh drugih bistvenih ozirih zdaj. Gre za poskus razumevanja bistva naše lastne pozicije, in sicer skozi optiko avtentičnega, ideološko neskaljenega, pa zato tolikanj bolj človeško razumevaločega in bivajnsko izčiščenega pogleda na habitus polodraslega dečka, ki je bil na izhodiščnih točkah te naše dobe zavzeto, a nepristransko, brez vsakršnih vnanjih omejitev razprt ljudem, stvarjem in dogajanjem okrog sebe in je po tej plati – zaradi svoje »ljubezni« – najbolj neposreden poročevalec in najbolj objektivni razsojivalec. Toda poudarimo znova: ne v smislu samozadostne retrospektive, temveč v smislu refleksije

takratnega – ključnega – dogajanja v naši zdajšnji zavesti. Ranfl se je odločil za ekranizacijo Rožančeve Ljubezni z zavestjo, da gre za besedilo, ki je že samo po sebi v središču pozornosti. Predloga s takšno reputacijo utegne biti adut več tudi za film, četudi je tovrstni ekranizacijski motiv po vsej logiki drugotnega pomena. Primerna je – ali naj bi bila – filmarjeva ustvarjalna pobuda, oplojena ob soočenju z literarno ubeseditvijo. Kar je lahko zanimivo in dragoceno, je tvorni spoj dveh avtorskih svetov v novo celoto.

Na tej točki nam je razmisлити, kaj je Ranfl storil s fakturo in s sporočilno energijo Rožančevega »amarcorda«. Ekranizacijskih možnosti je več. Na najnižji stopnji je goli »prevod« likov in fabule v filmsko sliko. Visoka stopnja filmske izraznosti je režiserjeva lastna miselno-sporočilna dograditev, se pravi tisti in tak način »branja«, ki iz predloga po možnosti izlušči več, kot je zmožni izluščiti bralec, in hkrati s tem določen prebitek k temu, kar je v svoje besedilo vpel sam pisatelj. Navsezadnje ima filmanje po literaturi svoj pravi smisel le, če si zastavi in uresniči takšna stremjenja.

Ranflv poskus z Rožancem je ubral srednjo pot med obema ekranizacijskima poloma. Ni se želel odmakniti od romana in sestopiti iz njegovih območij in razmerij, prav tako pa se ni bil pripravljen zadovoljiti z ekranizacijo, ki bi bila zgolj »kopija« literarnega besedila. Svojo pot je iskal in jo po vsem sodeč tudi našel v kar najbolj optimalni izbiri igralskih likov za ponazoritev Rožančevih oseb ter v karseda enoviti, razvidni in konsekvantni režiji. Ta del naloge je – ob manjših spodrslijah oziroma neuravnoteženostih (med katere sodijo predvsem nekatere igralsko premalo dognane in izčiščene sekvence, med njimi sicer sproščena, pa vendarle preohlapno posredovana Marjanova seksualna izkušnja z obema zelenojamskima »dobrotnicama«, pa otroška kraja za hrptom nemškega stražarja s ponazoritvijo tragičnih posledic tega dejanja in še nekatere) – opravljen korektno, disciplinirano in na zadovoljivi strokovni ravni.

Kaže pa, da je prav ta tip režije Ranfla zaposlil bolj, kot bi ga bil smel. V svojem prizadevanju k dosledni, gibki izpeljavi ekranizacijskega namena, ki mu je narekoval kar najbolj verno, detajlno in veristično odslikavo vsega, kar nosi v sebi Rožančev tekst, je na avtonomno branje in na svojo lastno avtorsko povednost domala pozabil, ali pa se jima je, hote ali nehoti, odrekel. Posrečilo se mu je ostati »v tekstu«, ne da bi se bil od njega hkrati ustvarjalno odmaknil in s tem uveljavil lastno avtorsko distanco. Tako je sledil »črki« literarnega besedila, ne pa tudi, vsaj ne v celoti, njegovemu duhu in njegovi notranji intenzivnosti. In zgodilo se je, kar se je po tej poti, skoraj logično, moralo zgoditi: pretirano oklepanje literarne fakture – brez avtonomnega premisleka o tistem, kar naj bi seglo »čez« – se (naj je slišati še tako nenavadno) »maščuje« s preskopim notranjim življenjem v svet in duha prvobitnega avtorja. Kontekst Ljubezni je sicer tudi v filmu po svojih vnanjih obeležjih Rožančeva motivika, saj Ranfl ni storil drugega, kot da jo je vizualno povzel in jo »postavil« na filmsko platno, ne da bi bil pri tem dahnul vanjo duha Rožančevega izpovedovanja in sporočanja, pa je zato ponazoritev fakture romana v sliki drugačna, manj dimenzionirana od romana samega, čeprav se srečujemo z istimi liki, istimi razmerji in istimi dogodki. Film je tako kljub korektni ponazoritveni režiji na neki način brezoseben in neavtorski. Dalo bi se reči tudi, da je brez razvidne in razpoznavne ikonografije – v nasprotju z romanom, ki svojo (Rožančevo) ikonografijo še kako nedvoumno razkrinja.

Ranfla je z izbiro sižeja ter z resno zastavljeno »postavitevjo« uspelo rehabilitirati lastno ime, vendar je ta njegova rehabilitacija v določenem smislu polovična. Konča se namreč pod črto, kjer bi se moralo začeti tisto bistveno in odločilno, čemur pravimo »avtonomna avtorska razpoznavnost« – ali z drugo besedo – umetnost. Vrata vanjo se odpro, kadar ima avtor zares izraziti kaj svojega. Ob *Ljubezni* je očitno, da je Rožanc »svoje« v romanu izpovedal, Ranfl pa s to izpovedjo navznoter ni našel pravega stika z njo in ob njej se njegov ustvarjalni habitus ni zganil in ne razkril, ostalo je, kljub vsemu, zgolj pri solidno koncipirani in izpeljani ekranizaciji, ki ne doseže nič drugega, kot da vitalizira »branje« Rožančeve knjige, toda brez dodatnih ali globljih dimenzij.



Vsi zadnji slovenski filmi, ki ponavadi zaobjemajo kar dve polji hkrati (slovenskost in umetniškost), se kot po pravilu končajo tragično za glavnega junaka; tudi film Rajka Ranfla *Ljubeze* ne more uiti takšnemu koncu. Tragičnost teh dveh polj ni imanentna poteza prepoznavne – predvsem to ne velja za »umetniškost«, vendar, ko ti dve polji trčita skupaj znotraj filmskega produkta, drugačen konec skoraj ni možen. Kakor hitro bi se konstituiral v nasprotni smeri, bi film že veljal za neuspeh izdelek, če ne celo ponaredek, bil bi oropan slovenstva in umetnosti, se pravi, oropan bi bil samega sebe. Tragičnost konca ne pusti samo grenkega spoznanja pri gledalcih, ampak nujno zahteva refleksijo. In morda je to glavni »dobitek« slovenskega filma: s koncem se ne konča, njegovo »življenje« se takrat šele začne. Tako je tudi z *Ljubeznijo*.

Ljubezni v filmu ni, če ne štejemo materine ljubezni do sina Marjana. Ljubezenska razmerja iz filma izpadejo, njihova realizacija ni mogoča, razen ene izjeme (trgovčevega sina – belogardista in njegove punce), ki pa s koncem vojne zaradi svoje nevzdržnosti razpade. Marjan se ne znajde naključno prav s tem trgovčevim sinom za istimi rešetkami, saj je bil Marjan tisti, ki je skozi ves film napovedoval »realizacijo« ljubezenskega razmerja in na koncu ga mora prav usoda trgovčevega sina strezniti. V takšni interpretaciji je mogoče zadnjo sekvenco razumeti kot opozorilo oblasti, da revolucija in Ljubezen ne hodita z roko v roki.

Revolucija, upodobljena v dogodkih druge svetovne vojne v enem od predelov Ljubljane, izpodrine »Ljubezen« na vsej črti. Ljubezen in revolucija nista enakovredna partnerja, revolucija ne more biti ozadje, na katerem se bodo odigrala ljubezenska in erotična srečanja. Zato je v filmu »nosilka« idejna diferenciacija med skupino mladih fantov. Skupina mladih fantov je v začetku monolit, ki v toku revolucije razpade in na koncu te skupine ni več, ampak samo še tragični posamezniki. Ravno zaradi te »čiste« idejne diferenciacije (vsak je drugačen), se zabrišejo jasne sledi za junaki (pač ne veš več točno, kdo je bel, kdo črn in kdo rdeč). S tem, ko

so se erotično, ljubezenske dogodivščine (ki jih ni) preselile v drugi plan, se je obrnila tudi optika filma in film izgubi na ritmu ter »privlačnosti«. Ker je šibkost zapeljevanja popolno, gledalca ni mogoče ujeti niti prevarati v njegovih pričakovanjih; po svoje pa to opravijo tudi »ženski liki«. Vsi ženski liki (razen že omenjene trgovčeve punce) so marginalni in kljub temu, da ti liki ne tvorijo monolitne skupine (kot je pri fantih), so si veliko bolj podobni, ker so ves čas »naprodaj«. Edini »viden« erotični odnos med Marjanom in Mileno ter Vanjo, ki se »kaže« povsem »slovensko«, se pravi bedasto, tega pričakovanja ne eksplicira. Ravno obratno, ta ves čas prikrita želja, ta ves čas v daljavi napovedujoča možnost dobi prav banalno realizacijo. Najboljši del filma je (tragičen) konec, ker je hotel »oboje«, in poučen – ne oglašaj se, ko to ni potrebno, posebno še, če pred teboj stoji zastopnik nove oblasti. Marjana, ki je skozi ves film opazovalec, registrator, na pragu odraslosti in družbe, odpelje Narodna zaščita skupaj s trgovčevim sinom in film se konča na stop posnetku kombija in rešetk. Pri tem je odločilna drža Marjana skozi ves film. Kot objektivni opazovalec revolucije in ljubezni (oboje se hkrati dogaja pred njegovimi očmi, prvo ga sooča z realnostjo, drugo pa se le sluti), stoji na točki vseenosti. Partizanska zvezda mu je potisnjena v roko in zgolj naključno pristane v vrstah aktivistov. S koncem ta njegova drža ni več mogoča, mora spregovoriti, pa čeprav pred zastopnikom nove oblasti. Če je do tega trenutka Marjan utelešal neko objektivno zgodovino (kot registrator, opazovalec), je ravno s koncem vojne – prvo fazo revolucije, ta postala subjektivna. In prva žrtev pisanja subjektivne zgodovine je prav on. Tu se lahko še enkrat vrnemo na začetek: trčenje slovenstva kot subjektivne zgodovine in umetnosti kot subjektivne prakse se mora končati tragično.

In za konec »tehnična« pohvala. Že dolgo nismo videli slovenskega filma (z delno izjemo Treh prispevkov...), kjer bi igralci imeli tako malo problemov z govorom.

Leon Magdalenc

pogovor

»Treba je govoriti o času in trenutku, v katerem bivamo«



Intervju z debitantom Boštjanom Vrhovcem

Ekran: Spregovorimo za začetek o dejstvu, ki se mu pravi – prvi avtorski nastop. Pod kakšnimi posebnimi okoliščinami je potekla realizacija filma *Leta odločitve*?

Vrhovec: Moj prihod na celovečerni film je potekal v skladu z normami in normativi, ki jih predpisujeta Viba film in Kulturna skupnost Slovenije s svojimi programskimi ali filmskimi sveti in komisijami. Postopek je bil pač v vseh pogledih normalen. Vendar pa bistvo vprašanja ni v tem. Bistvenega pomena je bil moj sklep, da bom poskusil narediti celovečerni film. Ta odločitev je bila posledica dveh dejstev: najprej zavesti o tem, da sem končal filmsko šolo – akademijo, ki me je navezadnje izučila za to, da se ukvarjam s filmom, potem pa posledica dolgoletne prakse, ki sem si jo pridobil z izdelovanjem TV-filmskih propagandnih sporočil, kar me je gnalo k temu, da bi to svoje znanje in vedenje o filmu realiziral še na drugi način, pa bi pokazal del resnice sveta, kakor jo vidim sam. Prav na tej točki se mi je zastavil prvi problem, namreč: o čem spregovoriti s prvim celovečernim filmom, kajti dobro se zavedam, da je prvi film nekakšen mejnik, nekakšna temeljna usmeritev, s katero se človek kasneje srečuje skozi daljše časovno obdobje.

Ekran: Tudi Vi ste v več pogledih tipični zgled jugoslovanskega filmskega debitanta, ki vstopa v »posvečeni hram« celovečernega filma v življenjskih letih, ko ni več »rosno mlad«. Zdaj bi se namreč namesto prvega poskusa spodobilo imeti za seboj že lep del življenjskega opusa. Vas ta dejstva osebno kakorkoli bremenijo? Kako so se te okoliščine odrazile v vašem odnosu do projekta, ki je realiziran kot naš prvi avtorski nastop s celovečercem?

Vrhovec: Pri Slovencih je prvi film običajno izdelek, s katerim skuša avtor dokazati, da zna narediti umetniški film vsaj deloma na ravni eksperimenta. No, v mojem primeru je bila odločitev naravnana drugače. Mi me zanimalo eksperimentiranje s filmskim izrazom, ampak sem želel povedati oziroma izoblikovati zgodbo.

Ekran: Bodimo konkretni! V kakšnem soavtorskem odnosu sta si bila glede tega s scenaristom Brankom Gradišnikom? Kako je bil sprožen in kako je potekel proces vajinega skupnega dela?

Vrhovec: Da smo prišli do takšne zgodbe, kot je oblikovana v *Leti odločitve*, je bilo

več temeljnih razlogov. Izhodišnega pomena je bilo to, da mi je bila že od vsega začetka zelo všeč Gradišnikova knjiga *Zemlja zemlja zemlja* in sem presodil, da bi se dalo po nekaterih novelah iz te knjige posneti film, ki bi bil zanimiv tako zame kot za gledalce. Ko sva se o tej moji zamisli pogovarjala z Brankom Gradišnikom, je prišel do spoznanja, da na osnovi lastnega dela dela ne zmore narediti avtentične umetniške stvaritve, pač pa je bil voljan poskusiti srečo z drugo zgodbo. Dogovorila sva se – in tako je Gradišnik napisal zgodbo, se pravi sinopsis in nato treatment, s katerim sva bila oba dovolj zadovoljna, nakar smo skupaj z Denisom Ponížem, ki se je pridružil kasneje, to zgodbo dograjevali. Pri tem je bilo temeljnega pomena to, da smo zgodbo osvojili vsi trije in si rekli, da gre za zadevo, ki se tiče vseh treh in torej tudi generacije, s katero in v kateri smo odrasli. Bili so to, na določen način, odmevi let, kot so osemindesetdeseto pa dvaindesetdeseto oziroma trinidesetdeseto – ter po drugi strani osemindesetdeseto, se pravi let, o katerih mislimo, da so se takrat dogajale temeljne spremembe v ljudeh na naših tleh.

Ekran: V *Leti odločitve* sta vtanki dve nosilni in med seboj problemsko povezani temi: prvo prezentira Peter kot eksponent mlade generacije, tiste, ki je ob startu v življenjsko odgovornost zanetila in doživela leto osemindesetdeseto, a nato sama v sebi in v družbenem kontekstu dogajanj nekako usahnila ter se prilagodila obstoječemu; v okvir druge teme pa sodijo Petrovi starši in ves zamotan odnos, ki mu je botrovalo jugoslovansko leto osemindesetdeseto. Stvari so po svoji vzročno-posledični logiki med seboj sicer povezane in soodvisne, vseeno pa se zastavi vprašanje, kateri izmed obeh tem ste se kot režiser filma v okviru tega Petrovega osebnega in družinskega ter moralnega in družbenega konglomerata namenili posvetiti s prednostno pozornostjo. Kako sami definirate temeljno sporočilo svojega filma?

Vrhovec: Predvsem nas je zanimala ta tako imenovana generacija leta osemindesetdesetega, in sicer v fazi, ko je izgubljala pozicije, ki ji jih je bila izborila, s prehajanjem v raznotere vodstvene in oblastniške strukture, zaradi česar je »revolucija«, če uporabljamo ta termin za leto osemindesetdeseto, zašla v nekakšne druge in drugačne vode. Obenem pa smo se zave-

dali, da moramo v filmsko zgodbo vtakati še nekaj več, kajti v jedru vsega povedanega je tudi in še posebej odnos med sinovi in očeti. Sleherno osvobajanje mladega človeka pomeni njegovo postavljanje na lastne noge oziroma opiranje na lastne sile. Glede na to smo kot gibalno zgodbo uporabili konflikt med očetom in sinom. Gre za temeljne človekove opredelitve v življenju samem, za ideološke premise, ki v samem filmu morda so ali pa tudi niso dovolj opazne, v scenariju pa vsekakor so bile postavljene: gre za razgrnitev zgodbe, ki naj bi bila jasna in umljiva tudi za vse tiste, ki slovenske situacije, če se tako izrazim, ne poznajo. Ta zgodba naj bi torej nosila temeljna sporočila. Tikala naj bi se – najprej – nas, Slovencev v ožjem smislu, Jugoslovancev v širšem smislu, pa tudi, kot pravi Branko Gradišnik, Kitajcev, Argentinec, Bušmanov, skratka: vseh ljudi, ki prebivajo na tem svetu.

Ekran: Kako bi opredelili Petra Zgonca, glavnega junaka-protagonista te zgodbe?

Vrhovec: Osnovno izhodišče pri kreiranju tega lika je bilo, da je Peter – konformist. Vse, kar počne, bodisi zavedno bodisi nezavedno, je razlog za njegovo zgubljenost, nepovezovanje, iz dogodka v dogodek prehajajoče delovanje. Prek njega smo hoteli pokazati del mlade generacije, ki se je po tej poti in na ta način etablirala v sistem. Ni šlo za kritiko te pozicije, pač pa za pogled na ta del generacije.

Ekran: Je bil vaš namen analizirati njen odnos do zgodovinskega časa, do lastnega ravnanja ter do prejšnje, očetovsko-starševske generacije?

Vrhovec: Ne bi uporabljal besede »analiza«, kajti analiza kot taka mora podati določene rezultate. Mi pa smo hoteli in poskušali pred gledalca razgrniti sestavine časa in odnosov, a mu hkrati prepustiti, da se do rezultatov analize dokopije sam. Nismo želeli sugerirati nobene dokončne variante, kar zadeva konec filma, ki ostaja povsem odprt, saj ga lahko vsak gledalec s svojim lastnim moralnim stališčem in s svojim odnosom do glavnega junaka razbere na svoj način, s svojo lastno opredelitvijo.

Ekran: Skozi vso zgodbo, ki bi jo, glede na epilog smeli poimenovati tudi predzgodba, pa ste vendarle poskusili utemeljevati objektivne in subjektivne okoliščine Petrovega drsenja v konformizem ...?

Vrhovec: Osnovno gibalno Petrovega ravnanja je njegova že na samem začetku vcepljena nezavedna volja do moči, pri čemer se na koncu izkaže, da Peter sprejme ponujeno mu vlogo, ki pa se je sam niti ne zaveda do trenutka, ko se na policijski postaji odloči, da bo veljal za sina Zgonca-Skale. V tistem trenutku namreč pristane, da bo deloval v sistemu volje do moči, zoper katerega se je dotlej bojeval. Ugotoviti nam je, da je Peter po svoji naravi šlabič, ki ni zmožen izpeljati naloge, kakršno si je bil zadal, namreč tega, da bi spreobračal svet ter znova vzpostavil oziroma obnovil ideale, ki so se mu podrli, ko je sprevrnil početje svojega očeta in njegovo velikansko voljo po moči, pa oblasti; namesto tega je že v času, ko se je s to voljo po moči spopadal, nezavedno pristajal na prevzem te očetove vloge, in sicer zavoljo svojega slabištva ter zaradi svoje dvojne narave, ki se je sam ne zaveda, zavedajo pa se je tisti, ki ga na ta način vzpostavljajo. Peter vseskozi deluje v tej funkciji moči, ne da bi se tega zavedal, in naposled nanjo tudi zavestno pristane. Če torej analiziramo vso njegovo zgodbo, vidimo, da deluje prav v okvirih, ki mu jih določa in zariše njegov oče, pripravljajoč ga na prevzem njegove funkcije.

Ekran: Ali to Petrovo karakternost in moralno lastnost pasivnega, nezavednega pristajanja na vse tisto, kar mu je usojeno in določeno, pripisujete vsej mladi generaciji našega časa?

Vrhovec: Ne bi mogel reči, da je Peter kakršnakoli karakterizacija kompletnega obdobja v novejši slovenski zgodovini oziroma upodobitev celotne generacije. Je le izveček nečesa, kar je bilo v tem obdobju najbolj zastopano, nečesa, kar je kot posledica teh silnic najbolj očitno prav v zdajšnjem času. Vsej generaciji pa seveda ni mogoče pripisati tega, da je zavzela možnosti, ki jih je imela v življenju.

Ekran: Če so *Leta odločitve* prikaz Petrovega zorenja in njegovih neuspešnih poskusov, da bi razkril in odpravil deformacije, ki jih je na njegovo življenjsko pot nagrmadil njegov oče, se seveda zastavi vprašanje, ali niso bolj kot posledica (Petrova usoda) pomembni vzroki (očetova ravnanja in njegova krivda) – in ali torej ni glavna oseba v filmu pravzaprav oče Zgonca-Skala, ne pa Peter...

Vrhovec: V eni izmed razčlenitev, ki smo jih naredili med koncipiranjem in oblikovanjem filma, smo ugotovili, da je ključna oseba dejansko oče, ki je gibalno vsega, saj prav on Petra določi za vse tisto, kar naj bo, ter ga postavi na mesto, ki mu gre. Oče je tudi nosilec celotnega ekonomskega in političnega okolja in kot tak predstavniki določenega dela strukture, ki je nastala pri nas. Naj pa ob tem omenim, da ti dve figuri (Peter in oče) ne podajata kompletne podobe, zato je potrebno upoštevati še Petrovega brata Jerneja ter deda, ki vsak na svoj način, eden v sedanjosti, drugi v preteklosti, kažeta, kam bi se (bile) lahko stvari razvijale. Jernej, denimo, spoznava dejstva, ki se dogajajo okrog njega, tako v družini kot v družbi, in nanje zavestno ne pristaja, iz njih izstopa ter na ta način podira sistem, saj se mu odreče, tako kot se sistem odreče njemu; Jernej sklene živeti svoje življenje in ostane človek. Po drugi strani ima deda svoje trdne etične norme, zavoljo katerih Petra tudi spodbudi k razvozlavljanju stvari, katerih sam ni zmožen oziroma si jih ni upal razvozlati, morda zaradi svoje starosti ali pa zaradi lastnega konformizma, ki mu je brnil direkten vstop v konflikt... Šele povezanost vseh teh štirih oseb, če navedem zgolj moški del scenarija, lahko poda tisto

sliko generacije oziroma problemov, ki se v njej sprožajo, krešejo in razpredajo, ob koncu pa privedejo tudi do rezultata, ki je bil pravzaprav cilj tega filma.

Ekran: Ob gledanju filma in sledenju poteka zgodbe Petrova »ontogeneza« kot priprava na konformistični iztek njegove poti ni videti povsem argumentirana in vzročno-posledično razvidna. Zdi se celo, da je sklepna sekvenca, v kateri nam je pokazano, kaj se je s Petrom zgodilo deset let pozneje, po svoje neargumentirana, nepričljiva in s tem presenetljiva, kar je v nasprotju z osnovno dramaturško namero. Kako se branite pred takšnimi pomisleki?

Vrhovec: Dramski lok Petrove zgodbe je koncipiran tako, da postopoma izgublja ugodnosti, ki jih ima, hkrati pa začenja, bolj kot se bliža dnu, zoreti v pravega človeka; toda ko je na končni stopnji, na dnu socialne lestvice, v situaciji, ko mu je živeti s sezonce, tam, kjer bi lahko začel svoje življenje na novo in bi se scela odtrgal od sistema, tako, kot se je Jernej, se z vdorom Cvete v to njegovo domala na novo konstituirano življenje njegova pot na lepem spet zaobrne; Cveta v njegovo zavest znova prikljice vse tisto, kar je živel prej in kar so bila ves čas njegova stremjenja; izkaže se, da ni premagal tiste svoje želje, ki ji pravimo volja po moči – in pristane na vnovični vstop v svet, ki se mu je bil že odrekel. V teh vzgibih moramo iskati motive, ki psihološko in dramaturško utemeljujejo Petrove obnovljene vezi z očetom in prek očeta z ostalimi strukturami moči. Seveda je možno zastaviti vprašanje, ali je vse to na filmu tudi videti. Če ne, lahko to štejemo za dokaz, da razvoja Petrovega lika pač nismo izpeljali dovolj jasno in natančno.

Ekran: Kako sami ocenjujete izpeljavo svojega filma? Sodite, da je njegova izvedbena linija dovolj celovita, ali pa bi jo, zdaj, ko je realizirana, vendarle kakorkoli spremenili oziroma korigirali?

Vrhovec: Kar zadeva dramaturgijo, menim, da scenarističnega bloka pripovedi ne bi v ničemer spreminjal. Razmerja med liki so v času in prostoru – govorim o strukturi filma – postavljena na prava mesta. Nekaj sekvenc v filmu pa bi vendarle posnel drugače, in to deloma zaradi izkušenj, ki sem si jih pridobil ob delu, pa tudi zaradi nekaterih ne preveč posrečenih tehničnih rešitev med samim snemanjem. V mislim imam predvsem sceno srečanja med Petrom, Cveto in Leni v Leninem stanovanju, saj sodim, da je dokaj neposrečena ter izpada iz strukture filma; na tej točki bi bilo potrebno tudi spremeniti tekst in situacijo nekoliko zaostriti. Tudi sicer bi film v posameznih pasusih še radikaliziral, posebej v prid dolgem kadrom ter montaži znotraj kadra. Film bi poskusil naredi povsem v stilu kadra-sekvence.

Ekran: Poskusimo se na tej točki – z mislijo na *Leta odločitve* – ozreti na prevladujoče aktualno razmerje slovenske gledalske javnosti do slovenskega filma. Sodbe iz avditorija povedo, skupaj s podatki o razmeroma pičlem številu obiskovalcev, da ocenjujemo slovenske filme, posnete v zadnjem času, kot nekomunikativne in za obstoječe gledalske potrebe nezanimive. Kako v tej zvezi razmišljate o komunikativnosti svojega filma?

Vrhovec: Upam si trditi, da je film *Leta odločitve* večplasten. V prvi plasti gre za zgodbo, v kateri je vse jasno razvidno, dalo pa bi se jo označiti kot ljubezensko štorijo. Njeno temeljno gibalno je seksualno tekmovanje med očetom in sinom, to pa so na določen način tisti osnovni arhetipi, ki privabljajo tudi gledalce, katerim ni do te-

ga, da bi se predajali višjenivojsko usmerjenemu filmu. Na drugem nivoju pa skušamo kazati o stvari, ki je prav tako arhetipske narave, le da nekoliko bolj zapletene in bolj zakrite, saj govorijo o volji do moči ter o slovenskem odnosu do mitologije, do krščanstva, do polpretekle zgodovine; do gledalca prihajajo v obliki parabol in nekoliko zakritih pomenov.

Ekran: V času nastajanja tega intervjuja – dobrega pol leta po dokončanju filma – žal še niste imeli možnosti za izdatnejše preverjanje odzivnosti občinstva na obe temeljni plasti povednosti. Nekaj preskusov pa je vendarle za nami.

Vrhovec: Pri dosedanjih projekcijah sem imel priložnost videti eno samo, o kateri bi lahko rekel, da je bila »normalna«, torej ne posebna ali premierna: bila je to projekcija, ki so si jo v Cankarjevem domu naročili delavci Litostroja – in reči moram, da sem jo pričakoval s strahom, toda dvorana je z junaki na platnu živela, se z njimi neobremenjeno identificirala, jih nekako vzela za svoje, o njih razmišljala, se tako ali drugače opredeljevala in razmišljujoča odhajala iz kina, kar je dokazovalo, da je bil naš namen vsaj do neke mere izpolnjen. Kajti prepričan sem, da mora gledalec v kinu predvsem misliti, medtem ko sodita smeh oziroma jok v drugo oziroma tretjo kategorijo gledanja filmov. Razmišljanje in opredeljevanje pa omogoča prav odprtost izteka filma, ki dopušča vsaj dvoje, če ne več interpretacij, do katerih pa se mora na podlagi celotnega dogajanja v filmu dokopati vsak gledalec sam.

Ekran: Kakšno pa je bilo pri vsem tem poglavitno stilo, oblikovalno vodilo?

Vrhovec: Film je, kot že rečeno, koncipiran v stilu kadra-sekvence. Ko sem prešteval kadre, sem ugotovil, da jih je nekaj manj kot tristo, medtem ko jih je sicer v celovečernih filmih ponavadi med osemsto in tisoč dvesto. Sam sem presenečen, da nam je kljub tako majhnemu številu kadrov uspelo narediti dokaj dinamičen film. Vzroki za takšno obliko filma so v pripovedi sami, ki je mozaična: situacij nismo gradili in nismo težili k temu, da bi rasle druga iz druge, pač pa se je celotna struktura filma iz te mozaične strukture izoblikovala šele ob koncu.

Ekran: In kaj vam je – glede na sodobne tokove v svetovni in domači kinematografiji – najbolj pripomoglo k takšnemu koncipiranju filma?

Vrhovec: Če omenim imena: od domačih predvsem *Splav Meduze* Karpa Godine, od tujih Woody Allen s svojimi filmi, pa francoski režiserji izpred druge svetovne vojne, v prvi vrsti Vigo, nemajhen vpliv name pa je imel, kot vso mojo generacijo, tudi francoski novi val – in seveda po svoje tudi ameriški film, kar je pač neizogiben. Gre pa tudi za vpliv moderne literature, modernega romana, kar je kajpaka zelo širok pojem...

Ekran: Omembe vredna je v filmu tudi likovna komponenta...

Vrhovec: Po likovni plati smo skušali narediti sliko vsaj delno podobno prevladujočemu tonu tedanjega časa, namreč zgodnjih sedemdesetih let, ki jih zaznamuje vzpon ljubljanske grafične šole. Težili smo k zamolkim, temnim barvam, z ne preveč osvetljeno sliko, pri čemer je Rado Likon našel pravi pristop, scenograf Jani Kovčič pa je s svojimi zamislimi natančno zadel tedanjo naravnost slovenskega malomeščanskega življenja.

Ekran: Ves čas ste pri odgovorih vztrajali pri prvi osebi množine, se pravi pri množin-



Leta odločitve



Leta odločitve

skih oznakah avtorstva filma *Leta odločitve*. V mislih imate skupni Gradišnikov, Ponižev in lastni delež. Ali menite, da je tak avtorski pristop za režiserja bolj ploden od želje po popolnem, avtonomnem avtorstvu? Se vam je kot režiserju z več kot zgolj teatizatorskimi aspiracijami takšno delo zdelo v popolnem skladu s tistim, kar pripisujete avtorstvu?

Vrhovec: Najprej nekaj konkretnih dejstev. Avtor scenarija je Branko Gradišnik. Midva z Denisom Ponižem sva mu bila že ob pisanju – ne bi rekel v pomoč, temveč v oporo: Poniž z dramaturškimi, ideološkimi in podobnimi premisami, jaz z vizijo tega, kako bodo posamezna dejstva in razmerja filmsko upodobljena. Prepričan sem, da je šlo za tvorno, ustvarjalno sodelovanje, ki je že vnaprej onemogočilo, da bi bil režiser po prejemu scenarija ugotavljal, kaj vse mu ni všeč in kaj si predstavlja drugače, nato pa bi stvari prirojeval svoji viziji filma in s tem osiromašil marsikaj tistega, kar je želel scenarist povedati in pokazati na svoj način. Po moji presoji pisanje scenarija ni več manj zahtevno kot pisanje gledališke igre. Mislim, da tudi filmski režiserji, tako kot gledališki, niso toliko doma v literaturi, da bi zmogli pisati scenarij sami. Jaz sem se pač odločil, da bom poskusil ta del naloge opraviti skupaj z Brankom Gradišnikom, in mislim, da se nama je to tudi posrečilo: kajti kot Gradišnik dobro pozna literaturo, spozna se pa tudi na film, se tudi sam v določeni meri spoznam na literaturo, ne znam pa se izražati na literarni način. V spoju obeh komponent je prišlo do srečne inacije: mislim, da je po dobrem scenariju nastal vsaj soliden film. Sicer pa je film umetniška zvrst, pri kateri je režiser, četudi vso stvar vodi in jo drži v svojih rokah, v veliki meri odvisen od različnih sodelavcev, kar pomeni, da je avtorstvo vedno rezultat skupinskega dela.

Ekran: Kritičnih sodb, ki bi bile argumentirano označile svoj odnos do vašega vstopa v slovensko filmsko ustvarjanje, še ni bilo na pretek, kar gre pripisati predvsem nedoumljivemu odlaganju »eksploatacije« *Let odločitve* v rednem kinematografskem sporedu. Kar jih je bilo, so bile pozitivno presenečenje spriču zavzetosti, s kakršno ste se lotili bolečih tem v naši eksistencialni in moralni zavesti in praksi. S kakšnimi občutki pred lastno ustvarjalno vestjo označujete in razčlenjujete svoj izdelek? Ali menite, da se vam je z njim posrečilo izraziti bistvo svojega habitusa?

Vrhovec: Ko sem se odločil, da bom delal film, je bil moj generalni namen posneti film s temo, s katero živim. To je pomenilo: narediti je treba film o nas samih v času, v katerem bivamo, film o »tukaj in zdaj«. In to *Leta odločitve* nedvoumno so... Kar pa

zadeva dolgo zadrževanje filma pred javnim prikazovanjem, kaže povedati več stvari. Proizvodnja filma je izredno draga, saj stane poltretjo staro milijardo... in posledica tega je, da na koncu vedno zmanjka denar za bistvene potrebe filma ob njegovem stiku s publiko. Če odpremo kate-rokoli domačo revijo, opazimo, da namenjajo veliko prostora tujim: ameriškim, angleškim, francoskim, italijanskim filmom, medtem ko se o slovenskih piše malo ali skoraj nič, tako da ta film razen v trenutkih, ko je na platnih, domala sploh ne obstaja. V času snemanja, med prvo in zadnjo klapo, o slovenskih filmskih projektih iz tiska ne vzemo ničesar, da o tržnem komuniciranju, ki bi pomagalo ustvarjati določeno mnenje o filmih kot sestavnih delih slovenske kulture, sploh ne govorimo.

Ekran: Ali je – ne zgolj v zvezi s tem – možno in upravičeno govoriti o slovenskem filmu nasploh kot o nekem posebnem estetskem fenomenu? So v teh naših delih kakršnekolikoli accentuirane avtorsko-izrazne lastnosti, ki bi jih mogli označevati kot rdečo nit slovenskega pristopanja k filmu? Jo lahko, to morebitno rdečo nit definirate in jo v njenih specifikah primerjate s filmskimi stremiljenji drugod, v preostalih jugoslovanskih in v posameznih tujih nacionalnih kinematografijah?

Vrhovec: Slovenski film izstopa iz jugoslovanskega posebej zaradi ene, recimo ji kar »tehnične« značilnosti. Trenutno namreč edino on živi v pravem pomenu besede kot – umetniški film. Ni namreč obremenjen z obveznostjo, da mora privabiti vnaprejšnje določeno število obiskovalcev, da mora izplačati sam sebe, ker naj bi bil popolno tržno blago. Zato ga v celoti financira Kulturna skupnost, je razbremenjen nujnosti, da z izkupičkom pokrije svoje proizvodne stroške in zaradi tega ni prisiljen, da z banalnostmi kot npr. beograjska produkcija privablja publiko, temveč se sedaj še lahko posveti samemu sebi. Druga značilnost slovenskega filma je v tem, da Slovenci nekako ne sodimo v balkansko okolje, pač pa naša kulturna tradicija bazira v srednjeevropskem načinu mišljenja. Kar zadeva vzporejanje Slovenije z okviri evropske ali celo svetovne kulture, pa je vprašanje, ki si ga lahko postavimo drugače, naslednje: slovenski film nenehno kritično vzporejamo z najvidnejšimi dosežki angleške, ameriške, francoske ali italijanske šole, hkrati pa pozabljamo, da je kljub vsemu svojstven fenomen, kajti ne poznam naroda, ki bi štel dva milijona duš in bi bil zmožen na leto narediti pet filmov; če bi hoteli vleči vzporednice, bi jih nemara lahko z belgijskim, nizozemskim, norveškim ali portugalskim filmom. Slovenski film pa vzporejamo z največjimi

dosežki svetovne kinematografije in smo vsi zelo nesrečni, ker teh najvišjih stvaritev Slovenci pač ne moremo doseči.

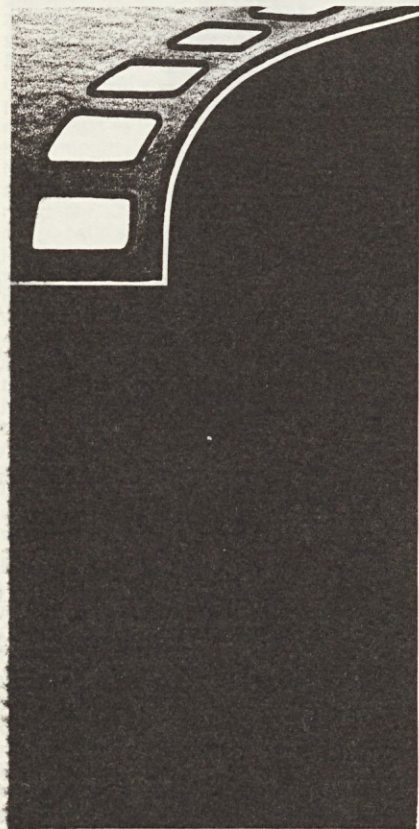
Ekran: Še vprašanje, ki se zdi za avtorja v tem našem prostoru bistvenega pomena. Ali imate občutek, da v našem kulturno-ustvarjalnem območju obstajajo plodna jedra, iz katerih se je mogoče s pridom napajati?

Vrhovec: Mislim, da se med mladimi ljudmi, pa ne samo med mladimi na Slovenskem krepi zavest o potrebnosti kulture in o tem, da ponovno prihajamo v fazo, ko lahko le s svojo kulturo potrjujemo svoj način bivanja; sleherna plast te kulture je temeljni sestavni del naše nacionalne biti in zavesti.

Ekran: Kaj pa institucija – v filmskem primeru, konkretno, Viba film? In kako se, po drugi strani, na vsa ta temeljna ustvarjalna hotenja, ki ste jih opisali, odziva javnost kot vnanji odmev »narodove duše«?

Vrhovec: Viba je povsem odprta vsakršni ustvarjalni pobudi tako mladih, srednjih ali starejših filmskih delavcev – in celo sama ustvarja pobude za to, da bi delali čim več, kajti le v širši izbiri različnih tem je mogoče dosegati kvaliteto... Kar zadeva javno refleksijo, pa bi dejal, da Slovenci čedalje bolj občutimo potrebo po lastni kulturi, zato je tudi vsako umetniško delo, vsaj v določenem krogu ljudi, katerim kultura nekaj pomeni, sprejeta kot izraz narodne zavesti in biti. To pa je tudi umetnosti sami v prid in spodbudo.

Za Ekran se je pogovarjal
Viktor Konjar

TDF '84 – posvetovanja**Jezik in film****Eva Blumauer**

Morda je prav, če v zapisu o celjskem posvetovanju z naslovom Jezik in film obudim zavest, da je jezik v filmu tema, ki do sedaj skorajda ni bila deležna pozornosti niti slovenske filmske teorije niti umetniške politike slovenskega filmskega producenta – Vibe. Tako sta gostoljubnost celjskega Tedna domačega filma in posluš organizatorjev za pobudo sekcije za umetnostni jezik pri SZDL toliko bolj prijetna. Gotovo ne moremo dvomiti o koristnosti strokovnih posvetovanj, še zlasti ne tistih, ki si izbirajo za temo pereča vprašanja – in eno izmed takih vprašanj je gotovo jezik v slovenskem filmu. Zato je več kot skromna udeležba povabljenih na posvetovanju v Celju vsakokrat tudi presenečenje in razočaranje, saj izbrana tema ne zadeva le slavistov, jezikoslovcev. Tokratno srečanje je poskusilo s svojim delovnim naslovom opozoriti, da jezik v filmu nikakor ni suhoparna jezikoslovna snov, ki priteguje in navdušuje le majhen krog naključnih ljubiteljev jezika in slavistov. Vse to so potrdili tudi prispevki sodelujočih in pogovor, ki so ga spodbudili. Ta povzetek želi omeniti le tiste poglavitne točke, ki združujejo strokovnjake različnih filmskih poklicev in na te skupne točke opozoriti kot na nekaj

možnih izhodišč za bodoča srečanja.

Posvetovanje se je začelo pravzaprav že pred srečanjem v Celju, saj je bilo treba poprej pregledati tiste filme, ki so bili posneti v času po prvem srečanju pred dvema letoma, in oceniti oblikovanost jezikovnih sredstev – jezik v njih.

Taka ocena (letos jo je pripravil prof. dr. Jože Toporišič) je gotovo nujen prispevek vsakega takega srečanja, ker ocenjevanje opozarja na napake in slabosti, ki narekujejo taka strokovna posvetovanja, obenem pa opozarja, da jezika kot sestavnega elementa filmskega jezika ni mogoče prepuščati le naključni presoji in povsem zasebnim okusom.

Pregled izbranih filmov je pokazal, da je bil izbor Jezikovne zvrsti vsakokrat posebej utemeljen, jezikovna sredstva pa so dovolj dosledno ostajala v okviru vsakokrat izbrane zvrsti. V primerjavi z oceno prejšnjega posvetovanja je letošnja ugodnejša, saj je skoraj pri vseh filmih sodeloval tudi lektor (seveda bi bilo treba posebej premisliti, ali je lahko lektor tudi kdorkoli, ki se tako ali drugače ukvarja s filmom!). Gotovo pa so bili lektorski-jezikovni prispevki pri oblikovanju govorne podobe in besedila dialoga očitni.

Pokazalo se je tudi, da se je v slovenskem filmu dobrodu uveljavil pogovorni jezik, čeprav ga ni mogoče predpisovati kot edino za filmsko umetnost ustrezno socialno jezikovno zvrst. Že z zavestjo o možnosti izbiranja med posameznimi jezikovnimi zvrstmi (zborno – knjižno, pogovorno in narečno) pa smo vendarle presegli načelno vprašanje izbora te ali one zvrsti, ki je toliko časa ponujalo teme za razpravljanje o problemu jezika v filmu. Seveda pa taka načelna odločitev ne zagotavlja tudi dobre realizacije, zato postajajo vprašanja jezika v filmu strogo jezikovna vprašanja vseh jezikovnih ravnin kakšne jezikovne zvrsti, obenem pa tudi scenaristična oziroma dialoška vprašanja. Gotovo strogo jezikovnih vprašanj ne bi bilo smiselno reševati na posvetovanjih, kakršno je celjsko, prav pa je nanjo opozarjati, čeprav ustrezne rešitve lahko ponudi predvsem jezikoslovje.

Na kritične pripombe ocenjevalca (prof. Toporišiča) o nedoslednostih v okviru izbrane jezikovne zvrsti je po svoje odgovorila Katja Podbevšek s svojim prispevkom: »Iz razlik med odrom in filmom izhaja tudi zelo pogosta težava: prehajanje iz ene jezikovne zvrsti v drugo. Odrski govor se zadnje čase, zelo splošno rečeno, suče na eni strani v okvirih višjih jezikovnih zvrsti, to je zborne in splošno pogovorne, na drugi strani (zlasti Mladinsko gledališče) pa v okvirih nižjih jezikovnih zvrsti, to je pokrajinsko pogovornega jezika in interesnih govorov. Zlasti starejši gledališki igralci so, kadar nastopajo v filmih, govorno dokaj neprilagodljivi. Zelo težko prestopijo iz višjih v nižje zvrsti, ker se jim zdi, da bodo s tem oskrunili umetniški govor ali pa imajo kakšne druge vzroke, med katerimi ni redko tudi nepoznavanje različnih zvrsti slovenskega jezika. S tem se ponuja vprašanje, do kakšne mere je filmski govor še umetniški govor, če ga popolnoma približamo jeziku z ulice.«

Tako napake ali nedoslednosti gotovo niso vedno rezultat nerešenih vprašanj v stroki ali lektorjevega neznanja, ampak pogosto razumljivega naključja.

Za očitke ocenjevalca na račun skladenjskih napak pa je v določeni meri »kriv« tudi dialog, ki je sredstvo, ki rešuje vse probleme: »probleme realnosti, probleme verodostojnosti, probleme zabavnosti, probleme sporočilnosti, dialog rešuje situacije, razlaga motive, sporoča vse tisto, česar slika in zvočni efekti ne zmorejo. Potem ni čudno, če je dialog v večini primerov izred-

no papirnat, preobložen z vsem mogočim in vsekakor nenaraven. Če je tak v romanu ali stripu, tega niti ne opazimo, kritično postane, ko mora živ človek se pravi igralce, tak dialog povedati, ga povedati kolikor toliko sklenjeno in razločno.« (Franček Rudolf, odlomek prispevka za celjsko posvetovanje).

Prav zato je vprašanje jezika v filmu vedno tudi vprašanje dialoga, dialoško oblikovanih jezikovnih sredstev. Jezik pa niso samo glasovne redukcije, ampak tudi sintaksa, besedišče, torej tisti red v neredu pogovornega jezika, ki ga avtorji dialogov strahoma in redko upoštevajo, čeprav »ni jezik kriv, da je nerazumljiv in raztrgan in poln napak in tuj svojim lastnim pravilom.« (citaj iz prispevka Frančka Rudolfa). Zato jezik v filmu ponavadi ne potrebuje lektorja v najbolj razširjenem pomenu besede, torej kot splošnega čistilca pravopisnih napak, kalkov, dvomljivih besed, ampak nasprotno. Vse to lektor v jezikovno neoporečnem besedilu skuša, ponavadi na presenečenje dialogista, uveljaviti; Ustvarjalec filmskih, torej govornih, živih dialogov mora gotovo bolj kot drugi pisatelj upoštevati razslojenost slovenskega jezika. V zvezi s tem se je pojavil pomislek, koliko sme lektor posegati v piščev tekst, ki je vendarle avtorski izdelek.

Jezik v filmu pa ni samo jezik, je tudi glas, ki se ne realizira le kot glas, ki prihaja iz govorečega subjekta, je tudi akusmatski glas, glas, ki ima lahko v filmu – vsaj tako pomembno vlogo kot se zdi v filmih z »vizualiziranim« zvokom (iz prispevka Zdenka Vrdlovca, objavljenega tudi v reviji Ekran). Zaradi raztegljivih okvirov, ki jih postavlja film jeziku, je tudi jezik ne le dialoško in jezikoslovno vprašanje, ampak tudi filmsko teoretsko. Zato je prav, da nanj opozarja, o njem razmišlja tudi filmska teorija. Tako je mogoče skleniti, da dajejo posamezne dobre teoretične in praktične rešitve (vprašanja »dobrega jezika« v filmu« ni in ne bo mogoče rešiti povprek in za zmeraj) le teoretska spoznanja in intenzivno sodelovanje in razumevanje avtorja dialogov, igralca, lektorja in seveda režiserja s svojim odločujočim odnosom do filma kot celote.

Zato tako posvetovanje, kot je celjsko, ne more biti samo posvetovanje lektorjev, cilj pa ne reševanje zgolj reševanja jezikovnih problemov v ožjem pomenu besede. Zaradi vseh stičišč med jezikom in filmom morajo biti taka posvetovanja plodna srečanja vseh filmskih ustvarjalcev, ki želijo doseči, da bo jezik zares umetnostno aktiven sooblikovalec vsakokratnega filmskega umetnostnega sporočila.

O filmu in literaturi**Slavko Pezdir**

Na 12. Tednu domačega filma sta Zavod za šolstvo SR Slovenije in organizacijski odbor osrednje slovenske filmske manifestacije organizirala posvet na temo FILM IN LITERATURA. Kljub izredno skromni udeležbi (na okoli 400 vabil šolam po vsej Sloveniji se je odzval le dober ducat prosvetnih delavcev) je bila vsebina posveta po zaslugi avtorjev uvodnih referatov strokovno poglobljena in zanimiva tudi za raz-

biranje nekaterih potez splošnejšega odnosa do kulture in umetnosti ter znotraj te literature in filma.

Magister Stanko Šimenc svetovalec zavoda SR za šolstvo je v svojem referatu poudaril, da se je film po svetu in pri nas pogosto oblikoval na osnovi literature, vendar literature ne more zamenjati ali nadomestiti niti ne more biti naloga filma zgolj populariziranje določenega literarnega dela. V nadaljevanju je opozoril na sorodnosti med medijema (odstavki, poglavja/kadri, sekvence; uporaba dialoga v obeh; pogoste ideje humanizma, sentimentalnosti in ideološkost) ter na razločevalne značilnosti (umetnost besede/umetnost gibljive slike; individualno ustvarjanje in doživljanje/kolektivno ustvarjanje in doživljanje: literarni lik opredeljuje dejanje, govor in misel/filmski lik opredeljuje predvsem dejanje, šele nato govor). Ker omogoča film uresničitev mimetičnega estetskega ideala – posnemanje narave, stvarnosti, se pogosto zateka k realistični literaturi ali literaturi, ki je opta na to tradicijo. Razlogov za prenašanje literature v film je več: tradicija v svetovnem filmu, pomanjkanje izvirnih kakovostnih scenarijev, aktualnost literarnih besedil, afiniteta filmskega avtorja do literarne umetnine, beg pred stvarnostjo, polemičnostjo in tveganjem. Slovenski celovečerni igrani film je od Stigličevega prvenca *Na svoji zemlji* (1948) do zopet Stigličevega *Veselega gostovanja* (1984) kar šestindesetkrat našel predlog v literarnih umetninah. Ključnega pomena za pretvorbo literature v film je scenarij, ki je tem boljši, čim manj literarnih prvin ima. Literarno delo je za film le izhodišče, fikcijo ustvarja filmski ustvarjalec. Kritična točka prehoda od poetične besede k optični gibljivi sliki je filmska slika, ki je za vse gledalce enaka. Poetična slika ima dve plasti – plastično (konkretno) in miselno (abstraktno); slednje dosega film z montažo, ki povzroča lahko večplastni učinek filmske slike. Za kompleksno izpoved duhovnega sveta v filmu je potrebna slikovna asociativnost, ki jo dosega avtor z montažo, in besedna asociativnost. Kadar film literaturo le reproducira, vodi tak neustvarjalen postopek v umetniško devalvacijo. Redkeje se zgodi, da film, zasnovan na literarnem delu, preraste v samostojno strukturo in postane samostojno umetniško delo. Branko Gradišnik, pisatelj in scenarist filma *Leta odločitve*, je uvodoma podčrtal, da sta literatura in film dve pojavi obliki kulture, pri čemer je film proizvod množične kulture, ki je na zahodu pod kontrolo kapitala, na vzhodu zdrave, pri nas pa naj bi bila podružljena. Industrijska množična kultura terja delitev dela, timsko delo in standardizacijo, kar pa vodi v uniformiranost. Vzorčni modeli ljudskega duha določajo notranjo strukturo filma, arhetip postane stereotip. Standardiziran film meri na povprečnega gledalca, pri nas bi te vrste filmov uvrstili v pojem socializma. Filmska proizvodnja mora biti neelitistična, medtem ko je literatura pri nas visoka umetnost, torej elitna. Prenos literature v film je zato največkrat simplifikacija v smeri ostrega ločevanja med dobrim in zlim. Kljub gornji antinomiji med literaturo kot visoko umetnostjo in filmom kot množično kulturo pa Gradišnik verjame, da je filmska umetnost lahko visoka in množična hkrati ter mimogrede ugotavlja, da je film v drugih republikah Jugoslavije bližji standardizaciji, v Sloveniji pa teži k individualizaciji. Zanimiva je teza, da je avtorstvo v naši kinematografiji fikcija, in pobuda, naj se naš film podredi producentu kot lastniku avtorskih pravic. Režiser naj bo izenačen z ostalimi soavtorji filma ter s tem rešen značilnih frustracij, režiserjevi

sodelavci pa nezaslužene preziranje. Filme naj bi delili na producerske, režiserske in zvezdniške.

Marjan Rožanc, pisatelj in scenarist filma *Ljubezen*, je za osnovo svojega prispevka povzel svoj članek izpred petnajstih let (v Ekranu), v katerem je ugotavljal, da Slovenci filma (še) nimamo. Film in literatura se na Slovenskem uveljavljata znotraj represivne kulture, ki vedno želi smisel in koheziven rezultat. Filma še nimamo, ker ne razmišljamo in ne čustvujemo filmsko. Humanistična struktura naše zavesti od razsvetljenstva dalje postavlja kot edini kriterij kulture človeka z vrednostnim predznakom kot nosilca edinega smisla vseh vrednot. Film je na tej osnovi le sredstvo pomembnejšega dogajanja, torej tudi ne nekaj avtonomnega, ampak »umetnost odgovora«. Beseda v svetem pomenu je sprta s podobo, ki ni smiselna, saj ne nosi zveze s končno resnico, Slovenci pa mislimo in čustvujemo le v besedi, ne pa v neobvladljivi podobi. Paradoks slovenskega filma nastopi v trenutku, ko razne komisije odločajo o sprostitvi sredstev za snemanje filma – na osnovi scenarija, ki je še literatura. Zato se problemi slovenskega filma reducirajo na vprašanje scenarija, ne pa na vprašanje podobe, gibljive slike, montaže. Filmski ustvarjalec v Sloveniji mora biti najprej literat, saj je literatura filmu nadrejena. Položaj literarnega ustvarjalca je mnogo bolj suveren in avtonomen, avtorska suverenost pa je predpogoj za umetniško kreacijo. Iskanje avtonomnosti in suverenosti filmske umetnosti je torej še pred nami, če celo literatura še ni povsem avtonomna in svobodna v naši zavesti in praksi. Do tedaj pa filma kot avtonomne umetnosti Slovenci še nimamo. Posvetovanjem za filmsko-vzgojne delavce v okviru Tedna domačega filma ni mogoče očitati neaktualnosti niti suhoparnosti, a vendar je udeležba pedagogov vse prej kot zadovoljiva. To je toliko bolj presenetljivo, ker se je filmska vzgoja prav v zadnjih letih tudi formalno utrla v predmetnike in učne načrte osnovnih in »usmerjenih« šol. Nemara pa je tudi razumljivo, če vemo, kako so šole prisiljene varčevati s potnimi stroški in kako so nespretni pri spodbujanju posameznih učiteljev, da bi si z dodatnim usposabljanjem pridobili širše strokovne osnove za svoje pedagoško delo. Ob vsesplošnem »razšolanju« naših šol je neudeležba učiteljev zgovoren znak trpnega pristajanja na razkorak med besedami in dejanji, med predmetniki, učnimi načrti, vzgojnimi smotri in vsakodnevno pedagoško prakso.

Nagrade DSFD Metod Badjura

Žirija za podelitev nagrad Društva slovenskih filmskih delavcev »Metod Badjura« za vidne dosežke na področju kinematografije v SR Sloveniji v letu 1984, v kateri so bili *Olga Meglič, Bojan Adamič, Silvan Furlan, Zdravko Papič in Jože Babič* (predsednik), je pregledala letošnje proizvodnje celovečernih in kratkih filmov Viba filma, ZFA Unikala, »Dokumentarne« in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Žirija ugotavlja, da je slovenski filmski proizvodnji po dolgem času in številnih krizah uspelo realizirati v obdobju med dvema festivaloma pet celovečernih filmov, kar že od začetkov slovenske kinematografije pomeni zaželeno, vendar le malokdaj uresničeno težnjo. Žirija upa, da bo ta produkcijska raven ostala nespremenjena tudi v prihodnje. Izpovednost letošnje produkcije zajema pestrost tematike, ki se ne izogiba tudi najbolj občutljivim vprašanjem ta-



ko naše polpretekle zgodovine kakor sodobnega časa. V vseh petih celovečernih filmih je vidna visoka tehnično strokovna raven in prisotnost vrste uveljavljenih igralcev, obogatena z novimi filmskimi obrazy, ki dvigajo kvaliteto slovenske filmske igre.

Vendar pa žirija meni, da med petimi celovečernimi filmi ni nobenega, ki bi vnašal specifičen režijsko-avtorski rokopolis v tradicijo slovenskega filma ali bi uveljavljala filmsko poetiko, ki bi presevala zgolj stilo formalne ali pa vsebinsko tematske okvire.

Zato se je odločila, da bo glavno nagrado podelila kratkemu filmu, ki se v zgodovino slovenskega filma vpisuje kot izvirna avtorska stvaritev. Pri tem želi poudariti, da v proizvodnji kratkega filma še vedno primanjkuje premišljene programske politike, kar je najbrž posledica neustrezno opredeljenega mesta kratkega filma v slovenski kulturi.

Prav tako bi radi opozorili, da je sicer tonsko-zvočna oprema v slovenskem filmu na visokem nivoju, vendar je opaziti občutno usihanje izvirne filmske glasbe.

Za leto 1984 je žirija soglasno dodelila:

Zlato nagrado Metod Badjura z diplomom, grafiko Borisa Zaplatila in denarno nagrado 35.000 din, ki jo je dobil avtor **Zvonko Coh** za film *Poljubi mehka me radirka* v proizvodnji Viba filma.

Film pomeni izjemen dosežek v okvirih slovenske animacije. Po znamenitem obdobju zagrebške šole uveljavlja izvirno usmeritev znotraj ustaljenih in preverjenih animacijskih estetik. Zvonko Coh je v usklajenem sodelovanju celotne filmske ekipe uspel s temeljnim likovnim sredstvom – črto oziroma risbo, ustvariti homogen in dinamičen likovni filmski prostor. Žirija meni, da film *Poljubi mehka me radirka* z vkomponiranjem vseh izraznih sredstev v občutljivo filmsko govorico pomeni tudi pomemben korak v razvoju svetovne animacije.

Srebrno nagrado Metod Badjura z diplomom za celovečerni film, grafiko Borisa Zaplatila in denarno nagrado 25.000 din je prejel **Rado Likon** za kamero v filmu *Leta odločitve* v proizvodnji Viba filma. Dosledno izpeljan koncept filmske slike Rada Likona presega ustaljene okvire filmske fotografije. S kompozicijo kadra, z barvno uglasenostjo tako v interieru kot eksterieru, s premišljeno uporabo izvorov svetlobe in s funkcionalnim gibanjem kamere je odločilno prispeval k obogatitvi metaforične dimenzije filma.

Srebrno nagrado Metod Badjura z diplomom za kratek film, grafiko Borisa Zaplatila in denarno nagrado 20.000 din sta prejela **Jože Pogačnik** in **Taras Kermauner** za scenarij filma *Edvard Kocbek – Skica za portret* v proizvodnji Viba filma.

Scenaristična zasnova filma je omogočila, da se s prepletanjem dokumentarnega gradiva in pesnikove vizije skuša s filmsko sliko zajeti osebnost Edvarda Kocbeka kot umetnika in politika. S takšnim konceptualnim izhodiščem odkriva film inovativnejše poti in možnosti za oblikovanje filmskih portretov.

Posebno nagrado Metod Badjura z diplomom za mlajšega snemalca je dobil **Radovan Čok** za kamero v filmih *Črno in rdeče* in *Srp* v proizvodnji AGRFT.

Radovan Čok zasluži priznanje za ustvarjalno vključevanje v filmsko raziskovanje mlajšega rodu. Odlikuje ga pretanjen občutek za likovno formiranje filmskega prostora.

Posebno nagrado Metod Badjura z diplomom za najbolj celovitega avtorja študenta je dobil **Borut Blažič** za film *Rdeče in črno* v proizvodnji AGRFT.

Borut Blažič je na filmsko provokativen način oblikoval dokumentarno podobo zagovornika sodobnih gibanj v slovenski alternativni kulturi. Pri tem ga ni aprioristično afirmiral, ampak je ta fenomen predstavljal brez demagoških obeležij.

Priznanje Metod Badjura z diplomom so podelili **Darinki Peršin-Andromako**, montažerki, za kreativno delo pri oblikovanju kratkih filmov *Edvard Kocbek – skica za portret*, *Kamen* ter celovečernih filmov *Nobeno sonce* in *Dediščina* v proizvodnji Viba filma.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je dobil **Bert Sotlar** za izjemno oblikovanje samosvojega in nenavadnega lika primaša Tompe v filmu *Veselo gostovanje* v proizvodnji Viba filma.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je prejel **Janez Kovič** za izvirno označevanje časa in prostora s pomočjo scenografije v filmih *Nobeno sonce*, *Ljubezen* in še posebej v filmu *Leta odločitve*.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je dobil **Zdenko Vrdlovec** za visoko raven kritiško-teoretskega pisanja o filmu v Ljubljanskem dnevniku in reviji Ekran.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je dobil **Rajko Ložar** za skrbno in prizadevno opravljanje dela rekvizitorja v slovenskih filmih.

teorija

Zablode v semiologiji filma

Dušan Stojanović

Zadnja leta je pogosto slišati, da je strukturalistični pristop k filmu, zlasti tisti, ki temelji na metodah, prevzetih iz semiologije, prešel svoj zenit in se vse bolj umika s prevladujočega položaja v teoriji filma, ki ga je obvladoval minuli dve desetletji. Temu v prid govori tudi dejstvo, da najpomembnejša imena filmske teorije v svetu, ki so gojila ta pristop k filmskemu fenomenu, ne objavljajo več člankov s semiološko naravnanoostjo. Pier Paolo Pasolini in Roland Barthes sta prenehala pisati o filmu precej pred smrtjo. Jean Mitry se je povsem posvetil zgodovinskim raziskavam, Umberto Eco pa splošni teoriji informacij. Odkar je objavil svojo edino knjigo o semiologiji filma, Jurij Lotman ne da več glasu od sebe, zlasti zato, ker je tako imenovana tartujska šola prenehala delovati. Tudi Peter Wollen se je očitno odrekel »semiotičnemu« razlaganju filma, celo med svojim bivanjem v Združenih državah Amerike, kjer so zapoznili odmevi evropskega strukturalizma šele v zadnjih letih pognali korenine, drugi angleški raziskovalci, kot npr. Stephen Heath in skupina levičarsko nastrojenih strukturalistov okrog revije *Screen* pa so se prenehali oglašati, odkar je ta revija spremenila svojo ideološko opredelitev. Celotno vodilno ime evropske semiologije filma, Christian Metz, ki se je v drugi polovici prejšnjega desetletja usmeril k lacanovski psihoanalizi, ne razmišlja več v tradicionalnem semiološkem ključu. In čeprav semiološke študije na ameriških univerzah doživljajo zapoznelo renesanso, to nima nikakršnega povratnega odmeva v evropski teoriji, ki ima še vedno odločujočo besedo na področju razglabljanja o filmu. Resda je v Franciji zadnje čase stopila na prizorišče strukturalistično-semiološka struja, ki se ukvarja predvsem z analizo filma (od Marie-Claire Ropars do Raymonda Bellourja), toda njeni predstavniki preprosto odklanjajo igrakanje s splošno teoretsko eksegezo, zatrjujoč, da je edini možni način proučevanja filmskega medija analiza konkretne stvaritve. Skratka, semiološka teorija filma nam očitno nima povedati nič novega. S čim lahko to razložimo? Zlasti težko je, če upoštevamo, da so njeni začetki visoko doneče napovedovali revolucionarne spremembe v proučevanju medija, njeni vodilni predstavniki, kot na primer Christian Metz, gradili cele sisteme, ki so, med drugim prevzemali nase nalogo, da tradicionalno teoretsko razmišljanje o filmu v celoti zamenjajo z drugačnimi modeli.

Resnici na ljubo, lucidnejši duhovi so že pri prvih teoretskih špekulacijah te usmeritve izražali zadržanost do nekaterih pretiranih posameznih avtorjev. Tako je bilo mnogim že od samega začetka sumljivo to, da je Roland Barthes poudarjal, da film ni semiološko enotno polje, ker se v njem samo na posameznih mestih pojavljajo znaki, ki jih je moč semiološko proučevati, saj se izgubljajo v tkivu, ki menda ni pomenljivo, ampak pripovedno. Christian Metz pa je vzbujal pomisleke že s tem, da je v razpravah z začetka šestdesetih let poudarjal, da filmska semiologija ne sme segati po lingvističnih receptih, toda kljub temu se jim je pogosto prilagajal tudi sam, zlasti kadar je šlo za konstrukte, ki jih je ustvarjal Louis Hjelmslev. Še večjo skepso je vzbujala trditev večine semiološko naravnanih proučevalcev, da v filmu izven pojmovnih kategorij ni mogoče premišljati o označencu, bodisi da gre za označena posameznega znaka pri tistih, ki so v obstoj takega znaka verjeli (Pasolini, Eco), bodisi da gre za označena neke popolne velike sintagmatske celote (Metz) ali konotacije nasploh (Mitry v obdobju »govorice brez znakov«).

Menimo, da lahko popolnoma upravičeno opozorimo vsaj na tri razsežnosti v posameznih semioloških raziskavah iz šestdesetih in sedemdesetih let, ki so v precejšnji meri omejile dosege teh proučevanj in omogočile, da se le-te znajdejo v slepi ulici nezadostnosti, kakršna je prišla do izraza v semiologiji filma (poimenujmo jo tako) tradicionalnih usmeritev.

I
Najzgodnejša taka problematična teza je tista, po kateri pomenjenje v filmu lahko razumemo le kot pojmovno pomenjenje ali vsaj kot pomenjenje, ki ga je treba zvesti v meje racionalno inteligibilnega. »Na splošno,« bo v svojem prvem semiološkem spisu o filmu dejal Roland Barthes, »ima označenec konceptualni značaj, je neka ideja.«

Malo dalje v istem besedilu bo prišel do spoznanja, da je filmski označenec »neko stanje osebnosti«, »stanje medsebojnih odnosov nekaterih osebnosti« oziroma »stanje dogajanja«; toda ker bo tudi sam čutil omejenost tako razloženega pomenjenja (ki ga po primerih imenuje, recimo, »pigaliteta«, »parazitstvo«, »germanstvo« in podobno), bo sklepal, da je pomenjenje v filmu vedno obrobno in da so možne tudi popolnoma nepomenljive sekvence.¹ Zato bo tudi govoril o kolektivnem »slovarju«, bolj ali manj retoričnem, ki ga je moč sestaviti za film. Kasneje bo zatrjeval, da se filmski označenec objektivizira samo v drugem semantičnem sistemu, ki je ravno tako (govorni) jezik: »Katerikoli del nekega globalnega označenca se lahko omeji z jezikovnim izrazom.«² Toda glede na to, da ni mogel prezreti tudi neke racionalno neopredeljive razsežnosti pomenjenja, bo naredil teoretski konstrukt o tako imenovanem *odtrganem znaku*, v katerem je zveza med označevalcem in označenecem »nekako napokla in nepričakovana«, čeprav tudi v tem primeru estetska vrednost ostaja v mejah razumljivega.³

Ce Pier Paolu Pasoliniju kljub temu, da je imel konotacijo filma za produkt neke *langue*, priznamo vsaj to, da je v »način verbalizacije« ali v »sintaktični način« vključil ritem, da je torej zajel tudi ta iracionalni element filmskega jezika,⁴ Mitryja ne moremo razumeti drugače kot zagovornika neke ideativne konotacije, ki jo gradi montaža, kot jo on razume, se pravi, kot *logika implikacij*, za katero trdi, da kaže lingvistične lastnosti, ker je označenec, popolnoma drugačen od označevalca in ki namiguje na »simbolične, metaforične in druge ideje«. Sicer pa, ali ne trdi tudi sam, da so implikacije posledica razumevanja, ocenitve, in ali se zanj vsi jeziki, torej tudi filmski, ne nanašajo na oblikovanje idej: »V filmu, ki je izključno konkreten, vsaka stvar napeljuje na neko idejo.«⁵

Ce gledamo na to vprašanje z vidika naukov Christiana Metzja, bomo mirno preskočili prvo fazo njegovega razvoja (s tem mislimo vse, kar je napisal do knjige *Langage et cinéma*), kajti v njej gre očitno za pretežno racionalno razlago filmskega pomenjenja. Tako *velike sintagmatske celote*, ki jih ima Metz za edine kodificirane oblike v filmu, vedno napeljujejo na neko racionalno kategorijo, neko pojmovno definicijo označenca teh enot (simultanost, vzporednost, izmeničnost, pogostost in tako dalje).⁶ V drugi fazi (tisti, ki se navezuje na nauke, razložene v omenjeni knjigi) se Metz noče izrecno opredeliti o tem, kaj pojmuje pod pomenjenjem, skriva se za termini *strukturna sporočila*, *multikodovski sistem* in *filmski tekst*, toda prav tako in zelo značilno se izogne navajanju tistih rasežnosti vsakega od teh fenomenov, ki jih ne bi bilo mogoč prevesti v (pojmovno) metagovorično besed.⁷ Sicer pa, če se ne bi tudi sam zavedal te racionalne omejitve v svojem pojmovanju filmskega jezika, Metz vsekakor ne bi nekaj let kasneje napravil zasuka v smeri lacanovske, psihoanalitiške razlage *imaginarnega označevalca*.⁸

Ne da bi postavljali pod vprašaj veljavnost psihoanalitiške razlage pomenskih struktur, ki se je lotil Metz, moramo poudariti, da sprejetje teorije znakov, kakršno je tradicionalna semiologija filma gojila v šestdesetih letih, sploh ne bi moralo iz sebe izključiti proučevanje iracionalnih razsežnosti struktur pomenjenja, posebej ne konotacij. Če bi se usmerila k splošnejši razlagi označevalca, na prvem mestu konotativnega, ki bi v nasprotju s pojmovanjem pomenjenja kot racionalne konceptualizacije temeljilo na sprejemanju konotativnega označenca kot najširše pojmovanega *afektivnega* označenca, zgodnja semiologija filma ne bi že v začetku sama sebi zvezala rok z oženjem svojega predmeta na omejeno polje.

Danes pojmujeemo označenca denotacije kot *perceptivnega* označenca, konotativnega označenca v vseh mogočih oblikah pa razlagamo kot *afektivnega* označenca, ki v sebi združuje vse doživljajske razpone človeškega bitja, od tistih racionalnih (diegema, ideema) do tistih subliminalnih (ritmema ali znak, ki z vidika apercipije ostajajo v redundanciji filma, toda v okviru globalne zaznave kadra delujejo na subliminalni ravni). Pogojno rečeno bi to integralno pojmovano pomenjenje skorajda lahko razložili z definicijo znaka kot sprožitelja neke »dispozicije za reagiranje« (»a disposition to respond«), ki jo je podal Charles Morris.⁹ Seveda, s splošnimi zadržki do njegovega behaviorizma.

II

Drugo veliko zablodo semiologije filma bi lahko mirne duše pripisali dolgu, ki ga je Christian Metz plačal svojemu učitelju Andréju Bazinu. Metz je namreč v zgodnjih delih govoril o »vtisu realnosti«, ki ga filmska denotacija udejanja »z uvajanjem realnosti gibanja v ne-realnost slike« in s tem, da se razkriva kot analogija, ki je resda tudi sama kodificirana, a »pri tem še vedno učinkuje kot analogija«. Ob tej trditvi bi Metz vseeno postavil tudi vprašanje: ali nas ideja ana-

logije ne navaja na to, »da o sliki ne moremo reči nič več kot to, da je slika«. Njegov učitelj Bazin je potem, ko je določil, da je filmska slika ontološko »odlitek« realnosti, preprosto ugotovil, da se na njeni »drugi strani« začneja jezik, Metz pa je za njim rekel: »Semiolog lahko začne svoje delo *onstran* analogije... Toda ko rečemo »onstran«, hkrati mislimo tudi tostran: so zakoni, ki se na analogijo navezujejo, a tudi taki, ki jo *ustvarjajo* (ki nam kažejo podobnost).¹⁰ Vseeno se zdi, kot da se je v naslednjem obdobju ustrašil drugega dela lastne izjave, zato ne omenja več »zakonov, ki analogijo ustvarjajo«. Konec koncev, ali ne pozna Metz tako imenovane »ekstrakinematografske kode«, ki nam bodo olajšali delo s tem, da nam bodo pokazali, da vse, kar ni »specifično filmsko«, vstopa v film od zunaj, iz nekega drugega sistema pomenjenja ter zato tudi ne spada med »kinematografske kode; mar ni bila ta teoretska konstrukcija izmišljena le zato, da bi se znebila problema »vtisa realnosti«, s katerim na področju semiološkega razglabljanja kot da nekaj ni bilo povsem tako, kot bi moralo biti.¹¹ Ali se je Jean Mitry zelo oddaljil od tega, ko pravi: »Slika kot *slika in zato, ker je slika*, presega to realnost, katere slika je; predstava na določen način postane *konkretni znak* – opozorilo – za tisto, kar predstavlja *analogon*, ki »kristalizira« vse potencialnosti, vse »možnosti« predstavljenega realnega.« To analoško pomenjenje, ki je, kot vidimo dodajanje neke presežne vrednosti sliki, ki predstavlja kakšen predmet ali bitje, a se nahaja v temelju vsakega drugega pomenjenja, še ni postalo jezikovno in zato ne spada v semiologijo: »celica« pomenjenja bo morala stopiti v kontekst drugih »celic«, da se bo lahko začela obnašati kot nekaj, kar pripada jeziku, pa čeprav še vedno »jezik brez znakov«.¹² Po drugi strani pa je Roland Barthes trdil, da filmski avtor »nima pravice ne do simbola ne do znaka (...), temveč samo do *analogona*«,¹³ in celo Umberto Eco je pisal o kodu vizualne govornice kot o nečem »binarnem in analognem« istočasno.¹⁴

Vso to zmedo okrog »analognega« in »kodificiranega« je že tedaj postavil pod vprašaj Eliseo Verón, rekoč: »Lastnosti predmetov, predstavljenih s slikami, ne pridejo v poštev kot lastnosti »realnega«, ampak samo do mere, v kateri so tudi ti »predmeti« semiotični predmeti, sporočila.« In nato: »Skozi analogon se nejasno kažejo posebni simbolični mehanizmi semiotičnih predmetov, okrašenih s slikami.«¹⁵

Drugje smo pokazali, kaj pomeni pojem *analogije* in zakaj ga ne moremo sprejeti za »vtis realnosti«, ki ga sproža denotativni filmski znak v gledalčevi zavesti.¹⁶ Če bi pod analogijo razumeli podobnost določenih lastnosti dveh predmetov ali pojavov, bi lahko z Umberto Ecom dejali, da ta »definicija lahko zadovolji zdravo pamet, ne pa tudi semiologije«.¹⁷ Eco se v polemiki s Charlesom Morrisom, ki ikonični znak vidi kot znak, ki ima določene lastnosti predstavljenega predmeta, upravičeno sprašuje, kako lahko kdo trdi, da ima na primer portret kraljice Elizabete enake lastnosti kot kraljica sama. »Zdrava pamet nam odgovarja: to je zato, ker ima enako obliko oči, nosu in ust, isti kolorit, enako barvo las, enako postavbo... Toda, kaj pomeni enaka oblika nosu? Nos ima tri dimenzije, medtem ko ima njegova slika samo dve. Nos, gledan od blizu, ima pore in drobne izbokline, tako da njegova površina ni gladka, temveč neizenačena. Nos ima nazadnje tudi dve odprtini, dvoje nozdrvi, medtem ko ima nos na portretu dva črna madeža, ki ne predirata platna.«¹⁸ In, če dodamo, pravi nos (četudi kraljičin!) lahko otipljemo z vseh strani, pri čemer se bo pokazalo, da je relativno mehak, čeprav ima v osnovi trše ogrodje iz hrustanca; lahko ga potegnemo in s tem tvegamo, da nas pokličejo na sodišče zaradi žalitve suverena. Poleg tega ima določeno toploto in vlažnost. Vse to so lastnosti, ki jih na kraljičinem portretu ne bomo nikoli odkrili. Eco je imel za to lastno razlago: »Ikonični znaki, nimajo lastnosti predmetov, ki jih predstavljajo, ampak na temelju normalnih perceptivnih kodov reproducirajo določene pogoje skupne percepcije ter odbirajo tiste stimuluse (ko zavržejo vse ostale), ki nam omogočajo, da konstruiramo tako perceptivno strukturo, karkšna bi, po kodih pridobljenih izkušnji, imela enako »pomenjenje« kot realna izkušnja, denotirana z ikoničnim znakom.«¹⁹ Upravičeno se sprašujemo, na kaj je Eco mislil, ko se v prvem delu svoje definicije (pa tudi večkrat kasneje v svojem tekstu) sklicuje na »reproduciranje določenih pogojev predmeta«, da bi v drugem delu pojasnil, kako to služi udejanjenju »enakega pomenjenja«, kot ga ima tudi realna izkušnja. Res, filmska slika na prvi pogled preprosto reproducira svetlobno strukturo predmetov in pojavov, filmski zvok pa strukturo zvokov iz afimske percepcije. Sodobna psihologija zaznav obenem ve, da je to »reproduciranje perceptivnih pogojev« dejansko strukturiranje takih stimulusov, ki v zavesti gledalca sprožajo predstave, ki so podobne zunajfilmskemu svetu. Vtis površin in robov predmetov tega sveta je korelat vizualnega polja, ki se kot slika na mrežnici kaže v očesu in ki stimulira zaznavanje tako imenovanega realnega sveta, trdi ameriški psiholog James Gibson, ki je dejavnike te stimulacije poimenoval *gradientne fature in gibanja*.²⁰ Stimulus, ki se izoblikuje na mrežnici gledalčevega očesa zaradi delovanja filmske slike, je analogon geometrijske razporeditve svetlobnih impulzov, ki tvorijo te gradientne v vizualnem polju slike na zaslonu, toda sam ta stimulus na mrežnici je *korelat* prostorskega stanja stvari iz zunanega sveta ravno tako, kot je vtis tridimenzionalne realnosti *korelat* slike na očesni mrežnici. Drugače povedano, »vtis realnosti«, ki ga

filmska slika iluzionistično proizvaja v gledalčevi zavesti, je prenesen korelat svetlobnih lastnosti realnega sveta, udejanjen prek nekega analogona, tistega med sliko na zaslonu in sliko na mrežnici. A kaj pomeni »korelat«? Če bi bila analogija, tako kot smo ugotovili, ponovitev v naši zavesti nekaterih (bistvenih) lastnosti opazovanega predmeta, bi korelacija pomenila sprožitev predstave predmeta v zavesti ob določeni konfiguraciji stimulusov (enciklopedijski definicija korelacije pravi, da je to »razmerje dveh pojavov, pri čemer eden folio priključke drugega«²¹). Zatorej lahko sprejememo Verónovo trditev, po kateri lastnosti v sliki predstavljenega predmeta niso lastnosti realnega predmeta, temveč semiotična sporočila, tako kot Ecovo misel o tem, da ikonični znaki reproducirajo določene pogoje percepcije, odbirajoč tiste stimuluse, ki bodo pripeljali do pomenjenja, ki ustreza dejanski izkušnji, le da niti enega niti drugega pojava ne moremo imenovati analogon. Sta namreč nekaj povsem drugega: korelata. Iz tega sledi, da bo vsaka analogijska semiologija denotativnega filmskega znaka pripeljala svoje zagovornike v slepo ulico, kajti pojem analogije se mora zaključiti z označitvijo denotativnega pomenjenja bodisi kot »naravnega izraza« bodisi kot »slikovne predstave idej«.

III

Kot zadnja se je pojavila ideja o neobstoju filmskega znaka bodisi kot stalne in za vse oblike pomenjenja skupne osnovne enote, bodisi nasplo. Medtem ko so, za razliko od kasnejše obrnjene zaporedja stvari, v zgodnji etapi razvoja semiološke misli Barthes, Pasolini in Eco v filmu odkrivali skupne najmanjše enote pomenjenja, je vprašanje, ali take enote v tem mediju sploh obstajajo, prvi postavil Christian Metz. Najprej s tezo o prisotnosti kodificiranih oblik samo na ravni višjih narativnih celot, tako imenovanih *velikih sintagmatskih enot*, nato pa, s knjigo *Langage et cinéma*, tudi z dvomom v obstoj znakov, skupnih vsem kodovskim plastem filma: vsak kod bi, po njegovem, imel lastne in različne najmanjše enote pomenjenja.²² To oporekanje znakovnosti filma se je razvilo pod vplivom idej, ki so se pojavile konec šestdesetih let okrog pariške revije *Tel Quel* izpod peres avtorjev, kot so Jacques Derrida, Philippe Sollers in Julia Kristeva. Le-ti so, izhajajoč z določenega ideološkega stališča, postavili pod vprašaj de Saussureove ideje o znaku kot razmerju med označevalcem in označencem, zatrjujoč, da so te ideje produkt meščanske ideološke potrebe po govorečem subjektu, kar je treba nadomestiti s konceptom označevalne produkcije, v kateri se ne oblikuje znak kot čvrsta vez med označevalcem in označencem, samo razmerje med osamosvojenimi označenci naj bi tvorilo to, kar je Derrida imenoval *razloka* (*différance*).²³ Jean Mitry je že v drugi polovici šestdesetih let začel slediti nekemu podobnemu konceptu, ko je v montažni konotaciji filma videl pojav, značilen za barthesovsko *sintagmatsko zavest*, v kateri gre za operiranje z označevalci brez označencev. Mitry je mislil, da je film »govorica brez znakov«, ker na denotacijski ravni ne moremo vzeti njegove predstavljalne (analogijske) enote za enoto govornice, se pravi, da je ne moremo semiološko razložiti, prav zaradi odsotnosti razdalje med označevalcem in označencem, na konotacijski ravni pa označevalci, osvobodeni označencev, gradijo lasten kontekst, v katerem se pomenjenje pojavlja le kot nedoločena, neulovljiva in komajda sluzna magma, katere amorfní obrisi se ne morejo navezati na določene označevalce.²⁴ Načeloma o tej ideji ne bi bilo treba dvomiti, kajti konotacija v nobeni umetniški govorici ne predstavlja definiranih pomenjenj, ampak vedno tvori zgolj globalni in pogosto iracionalni označenec. Vendar pa to ni bilo dovolj, da bi se tudi film uvrstil v skrajno telquelovsko družino »procesa označevalne produkcije«, kjer je bila destrukcija znaka prenešana na širše področje, kot je področje sintagmatske zavesti: na določen način je začelo prihajati celo do zanikanja obstoja osamosvojenega označevalca, zaradi nadomeščanja relacije pomenjenja (*signification*) z relacijo označevalne prakse (*pratique de la signification*). Kristeva je pisala, da *semanaliza* (semiotika bodočnosti), »ne da bi se več ukvarjala z razmerji referent–označevalec–označenec, ali vsebina–izraz (...)«, proučuje vse geste pomenjenja proizvodne družbe (pripovedništvo, književno prakso, proizvodnjo, politiko, in tako naprej) kot področje razmerij, katerega pomenjenje se artikulira z uporabo ali zanikanjem določene norme.²⁵ Treba je povedati tudi to, da se je tem skrajnim stališčem pridružila radikalna struja v filmski teoriji okrog levo orientiranih revij *Cinétique* v Franciji in *Screen* v Angliji.

Pri nas se je s kritiko znaka ukvarjal zagrebški filmolog Hrvoje Turković, izhajajoč ne iz ideoloških, temveč strogo semioloških stališč. Po njegovem mnenju je film, v celoti vzeto, *diskreten*, torej znak zase, toda »v sebi« je nediskreten, kompakten, ni deljiv na manjše »razločne« celote (pripomnimo, da nekateri semiologi namesto termina *razlikovalen* in potem zgledu tudi pojma *diskreten* uporabljajo izraz *distinktiven* in da tako najpogosteje počne tudi pisec tega teksta). Diskretna analiza poteka po postopku *segmentacije*, z odkrivanjem vse manjših distinktivnih enot, iz katerih so sestavljene večje, medtem ko se nediskretna analiza opravlja s pomočjo *diferenciacije*, iskanja distinktivnih lastnosti v njih, lastnosti, ki so določene z binarnimi opozicijami.²⁶ Argument v prid tezi o diskret-

nosti filma kot celote in njegovi indiskretnosti »v sebi« je za Turkoviča med drugim tudi odlomek iz knjige pisca tega teksta, v katerem je trditev, da ima denotativni filmski znak, katerega označevalec se pogosto kontinuirano preliva v označevalec, naslednjega znaka v sintagmi, amorfní obrise, vsaj kar se tiče časovnih meja. Mimo-grede naj pripomnimo, da je cilj te ideje o metonimijskem prehajanju enega označevalca v drugega pokazati prav nasprotje tistega, o čemer govori Turković, se pravi, to, da segmentacija filmske denotacije obstaja tudi *poleg tega*, da se označevalec preliva drug v drugega, kar dokazuje samo to, da način segmentacije ni isti kot v lingvistiki.²⁷ Vendar pa Turković ne upošteva okoliščine, da so fotografirani liki, ki jih v svetu zunaj fotografije prepoznavamo kot diskretne, zaradi specifično psihološkega učinka koda perceptivnega prepoznavanja, ki z njegovo pomočjo »beremo« fotografske reprezentacijske enote, da so torej ti liki tudi sami diskretni pojavi. S trditvijo, da v fotografiji »tekstura fotografiranih likov ni nič drugega kot tekstura fotografskega papirja, zanjo pa smo ugotovili, da je indiskretna«, išče Turković segmentacijo filma po analogiji v fakturi emulzije in ker je tam fizično ne najde, sklene, da tu ni nikakršne segmentacije. Ne skuša je poiskati tam, kjer prikazani liki tudi dejansko obstajajo, se pravi, v iluziji zaznave realnosti, ki zaradi delovanja določenih stimulusov korelatsko nastaja v gledalčevi zavesti. Kot večina semiologov, ki se izognejo iluzionističnemu značaju filmske denotacije, tudi on ne opazi, kako korelatska povezanost ikoničnega filmskega znaka in izvenfilmske zaznave (čeprav ni analogijska) bistveno spremeni kriterij segmentacije. Res, po katerem kriteriju v semiologiji nasploš ugotavljamo, da so pojavi med seboj »različni«, kot pravi Turković? Vzemimo njegov primer s fotografskim papirjem. Če je papir »razločen«, recimo, v razmerju do mize, na kateri se nahaja, vsekakor ni tak zaradi tega, ker bi bil stimulus, ki določa percepcijo papirja, fizično ločen od stimulusa, ki spodbuja zaznavo mize: tako eden kot drugi sta kontinuirana dela površine dvodimenzionalne mrežnice. »Razločnost« nastane šele v percepciji, ker se šele v njej papir fizično loči od mize, zato ker gledalčeva zavest »bere« diskontinuirani gradient fature z mrežnice kot »rob« papirja proti ozadju mize. Lahko bi v gestaltističnih terminih rekli, da je nekaj »razločno«, ko se pojavlja kot *figura*, zaznavno ločena od svojega ozadja. Toda če gre za ta kriterij, ne smemo pozabiti, kako se tudi v iluzionistični tridimenzionalnosti filmskega prikaza določena predstava postavila kot figura proti neki drugi, ki se ponuja kot ozadje. Za razliko od ustaljenega pojmovanja segmentacije kot »fizičnega« razmejevanja (v Turkovičevem primeru je fotografski papir diskreten, ker ga v vsakem zaznavanju vidimo kot ločen predmet, fotografirani liki, ki se kažejo na njem, pa to niso, ker se ne morejo »fizično« ločiti eni od drugih) se torej segmentacija filmske sintagme udejanja v »iluziji realnosti«, v kateri so predmeti in bitja predstavljeni kot ločeni eni od drugih v prostoru.

Tu gre za segmentacijo nekega iluzionističnega sveta, v katerem predmete in bitja, kakor tudi njihovo medsebojno ločevanje, zaznavamo »kot–v–realnosti«. V tem je pomembnost (tudi za semiologijo) raziskav Michottea van den Bercka, po katerih se, takoj ko se neka vizualna oblika na zaslonu premakne, tudi odlepi od ozadja in »zadobi lastnost očitne, včasih celo povsem presenetljive realističnosti«. S tem se predmet »na določen način ‚substancializira‘ in (...) postane ‚telesna stvar‘«.²⁸

Toda ker po Gibsonovi zaslugi vemo, da lastnost »očitne realističnosti« filmske slike ne izhaja le iz fotografskega gradienta gibanja, temveč iz prav takega gradienta fature, se nam tudi zaznavanje filma ponuja kot iluzija »realnega dogajanja«. Zato na film tudi ne prenašamo pravil za odrejanje diskretnosti, kakršna uporabljamo za segmentacijo v drugačnih vrstah zaznavanj: predstave na zaslon se medsebojno »razločajo« »kot-da-so-v–realnosti« in so zato tudi kot denotativni znaki v filmu diskretne. To je tudi vzrok našega nenehnega poudarjanja iluzionističnega značaja filmske denotacije. Tu ne gre, kot pri zgodnjem Metzu, za odplačevanje dolga bazinovski dediščini, temveč za semiološko obrazložitev denotativnega filmskega označena. V filmu ne moremo ničesar obravnavati zunaj razmerja zaslon/gledalčeva zavest, drugače povedano: v filmu ni ničesar zunaj *filmske* percepcije. Etienne Souriau je v svojem času poimenoval dejstva, izhajajoča iz srečanja ekranske slike in gledalčeve zaznave, za *filmofanska*.²⁹ Ena od značilnosti semiološkega pristopa k filmu je v tem, da ga ne moremo izpeljati drugače od *filmofanskega*.

Po drugi strani pa Turković, meneč, da je film v celoti diskreten, »v sebi« pa nediskreten, usmerja nediskretno analizo »niže« od celote filmskega dela – diskretnega znaka – k vse večjemu številu »razločnih« elementov na nižjih ravneh, in sklene, da je »najmanj pojavov na višjih ravneh nediskretne analize, ne pa na nižjih«, kot bi se to moralo dogajati pri diskretni analizi, ker prav ta sestoji iz delitev večjega števila diskretnih celot na višji na manjše število diskretnih celot na nižji ravni. S tem je zanikan obstoj dvojne artikulacije v filmu, s predpostavko, da bi le-ta, če bi obstajala, temeljila na načelu ekonomičnosti, tako kot v lingvistiki, kar bi pomenilo da lahko iz omejenega števila manjših distinktivnih celot zgradimo neomejeno število večjih. K temu moramo pripomniti, da je treba razmerje med diskretnostjo znaka-dela in diskretnostjo manjših znakovnih celot v njem obravnavati z dialektičnega stališča, v katerem se jezikovno pomenjenje izniči takoj, ko se jezik v procesu pocelotenja znaka-

dela »preseže«. Turkovičeva konstrukcija, po kateri se najmanjše število enot pomenjenja nahaja na vrhu piramide, ker je največja celota en sam znak-delo, se zruši zato, ker avtor zanemara dialektični preskok, v katerem se znak-delo, ki ga tvori »poceloteni« film, niti ne more podrediti diskretni analizi, ker ne gre več za jezikovno tvorbo. Toda takoj, ko se postavimo v položaj jezika, se znak-delo spremeni v kompleksno konotativno tkivo, sestavljeno iz velikega števila konotativnih pomenskih celot, ki se, v končni analizi, zvedejo na določeno količino denotativnih znakov, znotraj katere je ta konotacija narejena (denotativni znaki pa so elementi druge artikulacije konotativnega znaka, ker so v sklopu konotacije nepomenski). Teh denotativnih znakov je navidezno mnogo manj kot možnih konotativnih kombinacij, čeprav njihovo število ni tako omejeno kakor v primeru fonemov v lingvistiki. Konotativni znakovni sklop pa se, spet na ravni najbolj kompleksne strukture »preobrne« v lastno nasprotje, v nov posamezni znak-delo, ki se sedaj spet uravnava po obsežnejših strukturah zunaj sebe, vse do opusov avtorja, šole, žanra in podobno. Tako »preobračanje« manjših deljivih struktur v kompaktne večje ni neznano v strukturalistični teoriji (glej Piagetovo razlago dinamičnosti strukture kot »značilnosti transformacij«³⁰).

Nekateri avtorji danes upravičeno dvomijo v utemeljenost odrekanja znakovnosti filmu. Tako npr. Phillip Rosen piše: »Seveda, misel o neprimernosti znaka kot takega zastavlja določena vprašanja, kadar gre za teorijo filma (...). Eno od vprašanj se glasi: kako lahko film, medij mehanične in/ali elektronske reprodukcije zvokov in slik, obravnavamo kot sistem *razlik*? Dejansko je to bolj vprašanje reprezentacije kot govorice, posebnosti filmskega pomenjenja pa nam lahko ponudijo tudi svoje posebne argumente na tem področju.«³¹ Problem seveda ni v tem, da bi bil film medij mehanične ali elektronske reprodukcije, temveč v tem, da je kot pojav »v sebi diskreten«, kot bi rekel Turkovič. Film je kot celota podvržen hierarhični delitvi na manjše distinktivne enote pomenjenja, kot smo opozorili, in ga ni moč naprej deliti, ne da bi pri tem dobili pomenske celote. Seveda je glede na obstoj dvojne artikulacije tudi v tem mediju možna nadaljnja delitev najmanjših enot pomenjenja, le da so sestavine najmanjšega znaka, ki jih dobimo s to delitvijo, nepomenske enote, *formemi*. Poleg tega so najmanjše znakovne celote med seboj diskretne, kar pomeni, da se lahko med seboj zaznavajo ločeno, hkrati pa podlegajo diskontinuiranemu diskretnemu izboru iz niza podobnih, a kljub temu med seboj različnih pradiematskih variacij, formemskih spojev, po zaslugi učinkovanja pertinenčnih lastnosti, ki jih imenujemo parametri.³² To diskontinuirano diskretnost, kljub pogosti perceptivni kontinuiteti označevalcev, jamči kot perceptivnega prepoznavanja. Prav ta kod, ki omogoča »branje« ikoničnih znakov denotacije kot iluzionističnih predstav, podobnih zunajfilmskemu zaznavanju, tudi izničuje možnost razlage konotativnih struktur v luči Derridajeve *razloke*, ker se označevalci, četudi se v medsebojnih razmerjih še tako osamosvajajo in prekinjajo zvezo z označenci, vedno znova sklicujejo na svojo reprezentacijsko denotativnost. Drugače povedano, čeprav se konotacija v filmu pojavlja samo kot zveza med označevalci in na ta način funkcionira v smeri *razloke*, je ne moremo »prebrati« drugače kot razmerje med prikazovalskimi predstavami. Že dolgo vemo, da konotacija filma ne ograža denotativnega značaja sestavin svojega označenca, ker bi je brez njih ne mogli razumeti. Čeprav vizualna predstava morskega psa v Spielbergovem filmu *Žrelo* (*Jaws*) v konotativnem kontekstu in v kontekstu celote dela sodeluje v tvorbi pomenjenja o slutnji metafizične kataklizme, nikoli ne neha biti to, kar denotativno najprej je, se pravi, korelacijska iluzionistična zaznava živega bitja, ki ga zoologija imenuje morski pes.

Ikonične filmske denotacije, se glasi zaključek, ne moremo na noben način premagati v smeri »proizvajanja pomenjenj« na podlagi *razloke*, ker neotujljivo ohranja svoj reprezentacijski značaj. O *razloki* ne moremo govoriti zato, ker analiza integralne filmske stvaritve pozna samo nerazločljivo enotnost denotacije in konotacije, ta enotnost pa temelji prav na fotografski in fonografski reprezentacijski znakovnosti. Ko Mitry trdi, da filmska denotacija ni podvržena semiološki analizi zaradi svoje ikonične motiviranosti, se tako opredeljuje za zdavnej preseženo zablodo o tem, da se ikonična znakovnost ne manifestira kot pomenjenje, temveč kot tako imenovani »izraz« naravnih pojavov. Ta trditev pa je semiološko nevzdržna, ker je tako fotografska (fonografska) gibljiva ikonična predstava znak, toda znak s posebnimi lastnostmi, kakršnih semiologija ni poznala, dokler se ni začela ukvarjati s filmom.

Prevedel: Brane Kovič

Opombe:

¹ Roland Barthes, »Le problème de la signification au cinéma«, *Revue internationale de filmologie*, Paris, no. 32–33, janvier–juin 1960, pp. 87–88. Srbohrvaški prevod: Roland Bart, »Problem značenja u filmu«, v: dr. Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Beograd Nolit, 1978, str. 421–423.

² Roland Barthes, »Les unités traumatiques au cinéma. Principes de recherche«, *Revue internationale de filmologie*, Paris, no. 34, juillet–septembre 1960, p. 18. Srbohrvaški prevod: Rolan Bart »Filmske, traumatske celine«, v: dr. Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978, str. 429.

³ Barthes, »Le problème de la signification au cinéma«, op. cit., p. 84; prevod: str. 418.

⁴ Pier Paolo Pasolini, »La lingua scritta dell'azione«, *Nuovi argomenti*, Nuova serie, Roma,

no. 2, aprile–giugno 1965, pp. 84–87. Srbohrvaški prevod: Pier Paolo Pazolini, »Jezik pisan akcijom«, *Filmske sveske*, Beograd, leto II, št. 10, december 1969, str. 662–663.

⁵ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, tome I, Les structures*, Paris, Editions universitaires, 1963, p. 128. Srbohrvaški prevod: Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma, I*, *Strukture*, Beograd, Institut za film, 1967, str. 126.

⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 121–134. Srbohrvaški prevod: Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd, Institut za film, 1973, str. 108–120.

⁷ Cf.: Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971. Srbohrvaški prevod: Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd, Institut za film, 1975.

⁸ Cf.: Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977. Srbohrvaški prevod Kristijan Mez (sic), »Imaginarno označevajuće«, *Treći program*, Beograd, št. 27, jesen 1975, str. 401–455.

⁹ Charles Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York, George Braziller Inc., 1946, p. 354.

¹⁰ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, tome II*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 161–162. Srbohrvaški prevod: Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd, Institut za film, 1978, str. 121.

¹¹ Metz, *Langage et cinéma*, pp. 29–30; prevod: str. 30.

¹² Cf.: Jean Mitry, »D'un langage sans signes«, *Revue d'esthétique, Nouvelle série*, Paris, t. XX, no. 2–3, 1967, pp. 139–152. Srbohrvaški prevod: Žan Mitri, »O jeziku bez znakova«, v: dr. Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978, str. 434–447.

¹³ Barthes, op. cit., p. 88; prevod: str. 423.

¹⁴ Umberto Eco, *La struttura assente, Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968 (terza edizione), p. 122. Srbohrvaški prevod: Umberto Eko, *Kritika, komunikacija, informacija*, Beograd, Nolit, 1973, str. 139–140.

¹⁵ Eliseo Verón, »L'analogue et le contigu (Notes sur les codes non-digitaux)«, *Communications*, Paris, no. 15, 1970, p. 66. Srbohrvaški prevod Eliseo Verón, »Analogijsko i dodirno. Beleške o nedigitalnim kodovima«, *Filmske sveske*, Beograd, sveska IV, št. 2, april–junij 1972, str. 204.

¹⁶ Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975, str. 26–27.

¹⁷ Eco, op. cit., p. 109; prevod: str. 121.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108; prevod str. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 110; prevod: str. 122.

²⁰ James Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950, pp. 66–76.

²¹ *Nouveau Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1952, p. 240.

²² Metz, op. cit., pp. 139–155; prevod: str. 145–162.

²³ Cf.: Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967; tudi: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967. Hrvaškosrbski prevod Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1976.

²⁴ Cf.: Mitry: »D'un langage sans signes«, op. cit., prevod: »O jeziku bez znakova«, op. cit.

²⁵ Julija Kristeva, *Recherches pour une sémantique*, Essais, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 55.

²⁶ Hrvoje Turković: »Znak i film ili kako analizirati film«, *Filmske sveske*, Beograd, zvezek IX, št. 3, julij–september 1977, str. 121–123.

²⁷ Stojanović, op. cit., str. 152–157.

²⁸ Andre Michotte van der Berck, »Le caractère de 'réalité' des projections cinématographiques«, *Revue internationale de filmologie*, tome I, no. 3–4, octobre 1948, p. 257. Srbohrvaški prevod: Andre Mišot van den Berk, »Stvarnosni karakter filmskih projekcija«, *Filmske sveske*, Beograd, leto III, št. 1, jesen 1970, str. 32.

²⁹ Etienne Souriau (red.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 8. Srbohrvaški prevod Etjen Surio, »Osnovne osobine filmskog sveta«, *Filmske sveske*, Beograd, leto III, št. 1, jesen 1970, str. 51.

³⁰ Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, pp. 6–8, 10–14. Srbohrvaški prevod: Žan Pijaže, *Strukturalizam*, Beograd, BIGZ, 1978, str. 18–20, 23–26.

³¹ Phillip Rosen, »The Politics of the Sign and Film Theory«, *October*, Cambridge, no. 17, Summer 1981, p. 8.

³² dr. Dušan Stojanović: »Mali semiološki filmski leksikon za naprednije«, *Filmska kultura*, Zagreb, št. 133, 1981, str. 13–15.

zgodovina filma

Pomembno odkritje filma F. W. Murnaua

Vladimir Koch

Pred nekaj leti so začeli v Italiji nasprotovati zaprtosti umobolnic in nedostopnosti psihiatričnih azilov. Tedaj je prišel ob dohodek neki mož, ki je v teh domovih predvajal stare filme, ki so bili njegova last. Ugotovil je namreč, da se bolniki bolje odzivajo na neme kot na zvočne filme in jih je zato ohranjal v svoji zbirki. Zaradi te nenavadne, nepričakovane, za filmsko zgodovino seveda srečne okoliščine, je Cineteca Italiana v Milanu, kateri je prepustil vse svoje filme, odkrila med njimi kompletno kopijo Murnauovega filma *Goreča zemlja* (*Der brennende Acker*) iz leta 1922, ki je doslej med še osmimi njegovimi filmi veljal za izgubljenega. S tem se je naenkrat odprla možnost za nadaljnje proučevanje dela tega režiserja, ki vse bolj zanima raziskovalce.

Doslej smo poznali samo dva slabo ohranjena zvitka filma s podnapisi v poljščini, ki ju je Jugoslovanska kinoteka dobila iz vzhodnega Berlina, kjer so ju odkrili. Iz navedb raznih¹ avtorjev pa sklepamo, da Francoska kinoteka razpolaga z nekim drugim odlokom. Vsekakor pa nihče ni mogel povedati kaj določnega o *Goreči zemlji* razen o vsebini, ki je kolikor toliko razvidna iz ohranjene snemalne knjige, in o zunanji podobi nekaterih igralcev na fotografijah, ki so se ohranile. Film je dobil v svojem času zelo dobre kritike. La Semaïne Cinématographique govori na primer o lepem filmu, ki je res nadarjeno realiziran, Cinéma pa, da vzbuja pozornost zaradi svoje popolnosti. In res se pojavlja *Goreča zemlja* kot za svoj čas izredno skladno narejen film s potezami zrelosti, ki preseneča. V treh, štirih letih, odkar se je ukvarjal s filmom, se je Murnau v tem filmu povzpел do popolne zanesljivosti v vodenju zgodbe v pogojih neme, samo mimične interpretacije s skromno uporabo mutacij. To dosega, kot pravi v zapisu »Popoln film ne potrebuje mutacij«², najprej s tem, da prikazuje »dve nasprotni misli kot vzporednici« in prav to uresniči v polni meri v *Goreči zemlji*, po drugi pa s tako sovobodno in drzno uporabo elipse, da učinkuje film sveže, sodobno.

Dejanje mu teče nazorno in vseskozi razvidno na treh ravneh: na gradu, pri grofu

Rudebergu, njegovi drugi ženi Helgi in hčerki Gerdi iz grofovega prvega zakona, potem v »hiši« kmeta Roga, kjer živi njegov sin Peter, ki po njegovi smrti prevzame posestvo, tja prihaja k družini, ki ji pripada tudi dekla Marija, Johannes, drugi Rogov sin, kadar kaj potrebuje, sicer pa živi na gradu kot grofov tajnik. Pri Rogovih je pa še nizko obokana izba, kjer ženske pletejo in komentirajo dogodke. Vsi trije ambientii živijo samostojno, v medsebojnem kontrastu, čeprav jih povezujejo niti sorodstva, ljubezni in interesov. V nasprotju so si po opremi grajski, razčlenjeni prostori in preprosta notranjščina kmetije; kostumi, zlasti Petrova poudarjena kmečka noša in elegantne Gerdine in Helgine obleke. Johannes se po, recimo, »mestni« obleki profilira v začetku kot človek, ki se odpoveduje ali skoraj sramuje svojega kmečkega porekla, ne spada pa še tja, kamor želi, na grad, potem je pa kot poslovnež tudi po zunanosti čisto nekaj drugega kot



Tabu, režija F. W. Murnau, 1929-1931



Murnau v svoji vili v Grunewaldu

počasni, preudarni Peter. Vmes se pobjeskuje mlada postava Marije s svojo samostojnostjo in zvestobo Rogovemu domu, ki se zrcali v njeni lepi zunanosti in obnašanju, kot harmonično delujoča oseba.

Kontrast pa tudi vzporednost pripovednih linij ustvarja stalno napetost in privede do dramatičnega viška v zadnjih sekvencah. V začetku vidimo starega Roga, ko se pripravlja na zadnjo uro. Petru hoče nekaj povedati o »hudičevi njivi«, pa sin tega ne posluša in pozneje tudi zaspi ob postelji, kar naj pomeni, da ga ne zanima zgodba o zakladu. O njem pa pripoveduje stara Magda na spodbudo Helge, ki je prišla med ženske, ki pletejo ali cefrajo volno. Pripoveduje, kako je grofov oče, ki je verjel, da je tam skrit zaklad, silil kmete, da so kopali. Ker pa so prišli v hudičev svet, je bruhnil ogenj in vse uničil, tako da zemlja tam več ne rodi. Postavili so spominsko kapelo, ki se je pa ljudje izogibljajo.

Hkrati in z menjavanjem prizorišča vidimo grofa Rudeberga, kako išče v starih dokumentih, kako je bil s tem zakladom in ali bi bilo treba znova poskušati, da bi ga odkopali.

In zopet hkrati, ko stari Rog še vedno umira, ko zunaj divja vihar, ko prihaja Johannes k očetovi smrtni postelji, a kočijaž noče za noben denar peljati mimo preklete kapele in pride zato Johannes k očetu prepozno, ko je ta že mrtev; torej istočasno z legendarno pripovedjo o »hudičevi njivi« in hkrati s prizorom posledic praznovanja grof Rudeberg čisto stvarno raziskuje možnost, da bi prišel do zaklada, saj ga tudi vidimo, kako se z leščerbo v roki spušča po lestvi. Odsev luči pada na belem križu v ozadju – brez kakšne realne zveze, pač pa z močno reminiscenco ekspresionistične slikovitosti – čez katerega polzi senca navzgor, pove, da je že globoko v izkopani odprtini. Potem se začne senca spuščati, on pa pride iz jame.

Murnau večje zgoščuje dejanje na bistveno, z eliptičnimi preskoki pa dosega, da mu teče lahko, neobremenjeno. Zadoštuje, da Gerda svetuje Johannesu, ki noče ostati na kmetiji, naj se obrne na njene očeta, saj ga bo »mogoče našel pri dobri volji«, ko ga v enem naslednjih prizorov

grof že predstavi kot svojega tajnika in je režiserju torej odveč v snemalni knjigi predvideni prizor, ko se Johannes predstavi grofu s temle res suhoparnim stavkom: »Prihajam, gospod grof, da bi vas zaprosil za službo pri vas, ker mi na Roghofu ni nič všeč.« Grof pa odgovori: »No, pa ostani na gradu... Ravno potrebujem tajnika.«

Še večjo spretnost pa pokaže Murnau v nadaljnjem razvoju drame. Gerda odhaja z Johannom vsak dan na jahalne sprehode, čeprav ima zaročenca, ki jo pride obiskat, da bi izvedel, ali se misli poročiti z njim ali ne. Ta dogodek odmeva med ženami, zbranimi pri delu, razburi Helgo, ki je tudi zaljubljena v Johanna in hoče kot mati – v resnici mačeha – napraviti red, a tudi srečanje Johanna in Gerde na konjih z deklo Marijo učinkuje kot opomin obema, saj je Marija živela od mladih let z Johannesom, živela za njega in ga tudi ljubi.

že, da finančnikom vrelca ne proda, čeprav mu ponujajo težke milijone, ampak mu dajo še večji znesek kot posojilo in bo tako vrelc izkoriščal sam. Ko pride domov, Johannes seveda ponori in Helga mora doseči, da se pogodba s Petrom razveljavi. Sedaj šele razume, da je Johannes vedel za vrednost njene dediščine in jo zgolj zato poročil.

Ob takšnem nastavku je zaključek praviloma melodramatičen – tudi pri Murnauu. Helga ne more prenesti ponižanja in razočaranja; zabli na led pred čudno kapele, potem pa jo najdejo utopljeno v reki. Gerda pa ob vesti o njeni smrti pobesni. Johannesu očita, da ni ljubil nobene, le samega sebe. Svojemu možu sporoči, da ga ni imela nikoli rada in da se bo maščevala za zavrnjeno ljubezen, ki jo je gojila do Johanna. Zažge naftni vrelc, pri tem pa sama ostane v plamenih. Po vsem tem se Johannes spreobrne: ni mu več mar ne

nega in nemoralnega, ki deluje malce navivno, le ne more zadovoljiti pesimistično naravnega Murnaua. Tako ne prihajajo v *Tabuju* zle sile zgolj od trgovcev, prinašajočih evropske razvade in navade, ampak kar od domačih ljudi, od svečenika Hituja, ki pogubi ljubeči se par. Še bolj pa je to razvidno v *Dekle iz mesta* (*City girl*), ki ga podrobno razčlenjujem, da bi po eni strani dokazal, kako je vsega hudega na kmetiji kriv oče farmar in prav nič »dekle iz mesta«, ki jo pripelje njegov sin že kar poročno domov. Poleg tega sem v nasprotju z L. Eisner⁵ dokazoval, da ni bila za Murnaua nikakršna katastrofa, ko ni mogel realizirati velikega projekta »Naš vsakdanji kruh« in se je moral zadovoljiti s skromnejšo zasnovo *City girl*, »saj je imel v rokah temo, ki je kar najbolj ustrezala njegovim pogledom na svet«. Res je samo nadaljeval s tematiko pa tudi s stilno strukturo komornega filma, ki je bil močna in psiholo-



Goreča zemlja, režija F. W. Murnau, 1922



Izgon, režija F. W. Murnau, 1923

Medtem izve grof od notarja, da je v »hudičevi jami« nafta, to pa skrivoma sliši tudi Johannes. Grof ga pokliče, da napiše oporoko, kajti ostalo mu je le še nekaj tednov življenja. Vse premoženje zapusti Gerdi, ženi Helgi pa samo »gorečo njivo«. Obe ženski zaloti sredi prepira in ugame, da je tudi Helga zaljubljena v Johanna, kateremu daje na izbiro, da se odloči med obema. Johannes se odloči za Helgo na veliko razočaranje Gerde, ki se takoj odloči, da bo vzela svojega zaročenca za moža. Grofa fantova izbira potrdi v prepričanju, da je pošten, saj je Helgin delež veliko manjši od Gerdinega.

Murnau ne moti, da prepusti grof svojo ženo drugemu – zato tudi reče, da je na pragu smrti – ker bi vsaka komplikacija dejanje po nepotrebnem zavlekla in odmaknila gledalčovo pozornost od središčnega zapleta drame, ta je pa lahko samo med Johannesom in ženskami. Iz istega razloga napravi nadaljnji, še večji preskok, saj se Johannes takoj v naslednjem prizoru – ali v začetku četrtega dejanja – odpravlja k notarju prav zaradi Helginega premoženjskega deleža. Torej sta poročena in grof je seveda že davno umrl.

Kajti Murnau veliko bolj zanima kontrastni paralelizem, ki ga sedaj lahko izpelje. Na eni strani je kar najbolj trezni ratio parvenija, na drugi pa Helgino prepričanje, da je prav ta »hudičeva njiva«, ki jo je poddedovala, vzrok, da ji mož izkazuje tako malo ljubezni. »Ali naj vse življenje prenašam prekletstvo te zemlje?« se sprašuje in jo gre ponuditi Petru, ki je zdaj njen svak. Prizori nagovarjanja Petra, naj kupi ta svet in pogajanja Johanna s finančniki, ki bi naftni vrelc radi odkupili, se menjajo, potekajo istočasno. Na koncu Helga proda zemljo Petru za neznamen znesek – saj je nerodovita – medtem ko Johannes dose-

vrelc ne bogastvo, čeprav pravijo, da bodo požar pogasili. Vrne se k družini Rogovih, kjer hoče ostati. Pričakuje ga tudi Marija, ki je ves čas čakala nanj: »Johannes! Tvoja soba je bila vedno pripravljena zate.«

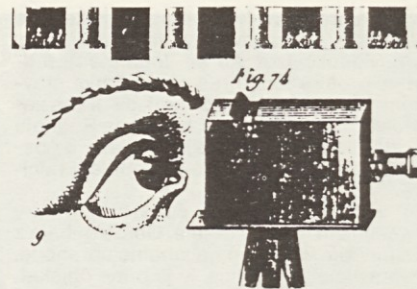
Film je kajpak narejen po okusu tistega časa, vendar izpeljan dramaturško dosti precizneje kot pri mnogih režiserjih dvajsetih let, ki so se dostikrat motovili okoli zgodbe in jo pojasnjevali s številnimi mutacijami. V realizaciji gradi Murnau film zrelo, na močnih prizorih, ki že sami po sebi napolnjujejo platno, skupaj pa se dvignejo v trdno stavbo z izrazito razčlenjenimi deli ali dejanji, kar na zunaj še spominja na gledališče, medtem ko je igra znanih igralcev (Werner Krauss, Eugen Klöpfer, Wladimir Gaidarow, Alfred Abel, Lya de Putti) in pravzaprav vseh mirna, naravna in prav nič teatarska. Z odkritjem *Goreče zemlje* se potrjuje mnenje, da gre za uspešno delo v seriji njegovih zgodnjih filmov. Potrjuje se tudi, da ni bil izrazit ekspresionist, saj sta ekspresionistično zasnovana samo prizora, ko najprej grof, potem pa Johannes z leščerbo raziskujeta »hudičovo jamo«. Blizji mu je komorni film, v katerem večkrat zazveni spomin na slavna dela švedske kinematografije. V viharni noči, ko umira stari Rog, se pojavi podobno vprašanje kot v Stillerjevem *Zakladu gospoda Arneja* (»Zakaj lajajo tako glasno psi v vasi?« – »Ker gre smrt mimo!«). V njegovih komornih filmih – tudi v *Izgonu* (*Austreibung*), nastalem leto kasneje, ki je pa še izgubljen – se ponavlja motiv nasprotja med mestom in vasjo, med pokvarjenostjo, ki jo prinaša civilizacija, in preprostim, a poštenim življenjem na vasi. Na to opozarja Domarchi,³ v svojem prispevku⁴ pa sem svojčas podčrtal, da polarno razmeščanje slabega in dobrega, moral-

ško zanimiva smer njegovega ustvarjanja. Mislim, da najdena *Goreča zemlja* dovolj prepričljivo potrjuje kontinuiteto in kvaliteto te usmeritve, ki se je zaradi njegove zgodnje smrti končala prav s *City girl*, tem Murnaua vrednim delom, ki je bilo do kakšnih deset let nazaj v Evropi neznano. Marsikaj bi se dalo povedati tudi o temi filma, pa o tem v kakšni drugi zvezi.

Opombe:

- ¹ Lotte Eisner, Jean Domarchi
- ² Vladimir Koch: *F. W. Murnau*. Monografska študija. – Ljubljana 1977. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani, str. 120
- ³ Jean Domarchi: *Murnau. Anthologie du Cinéma I.* – Pariz 1965 l'Avant-Scène
- ⁴ V. Koch: *Murnau*, str. 104–105; 81–99
- ⁵ Lotte Eisner: *F. W. Murnau*. – Pariz 1965

Kdaj je bil posnet prvi film na ozemlju Slovenije?



Srdjan Knežević

Zaradi ugodne geografske lege je bil slovenski narod od nekdaj dobro seznanjen z domala vsemi sodobnimi dogajanjem v javnem in kulturnem življenju Evrope. Tako so se na območju tedanjih pokrajin Kranjske, Koroške in Štajerske relativno zgodaj v primeri z drugimi predeli naše dežele seznanili tudi s »čudežem tehnike«, kot je kinematograf. Že ob koncu oktobra 1896, slabo leto po znani predstavi bratov Lumière v Parizu (28. decembra 1895) – so bile prikazane prve kinematografske projekcije v Mariboru,¹ takoj zatem, novembra istega leta pa še v Celju² in Ljubljani.³ Lastnik gostujočega kinematografa je bil Charles Crassé iz Gradca,⁴ ki pa po vsem sodeč ni imel na voljo tudi aparature za snemanje, kajti v njegovih programih so prevladovali v glavnem že znani filmi, posneti veliko prej v ateljejih bratov Lumière. V letu 1897 se je na tem ozemlju spet pojavilo nekaj kinematografov, vendar nobeden od njih ni prikazal nobenega filma z območja Slovenije. Očitno je, da niti skupina Lauer-Hengel iz Gradca,⁵ ki je marca 1897 prikazovala filme v Ljubljani, niti do slej neznana skupina, ki je podobne predstave prikazovala aprila istega leta v Celju⁶ in Mariboru,⁸ niti Johann Bläser, ki je novembra istega leta prikazoval svoje filme v Mariboru,⁹ Celju¹⁰ in Ljubljani¹¹ – svojih aparatov niso uporabljali za filmsko snemanje, ampak zgolj za to, da si – s čim večjim številom predstav – zagotovijo kar največji dohodek.

Navzočnost tovarne »Lumière« iz Liona, ki se je tedaj očitno edina ukvarjala s kontinuirano proizvodnjo filmov, je sicer v administrativnih dopisih dežele Kranjske zabeležena že ob koncu leta 1897,¹² njeno gostovanje pa šele jeseni leta 1898,¹³ ko se je v Ljubljani – z originalnim kinematografom »Lumière« in velikim številom filmskih posnetkov – pojavil Heinrich Pegan,¹⁴ prestavnik Lumièreove podružnice v Trstu. Program tega kinematografa je obsegal več filmov, ki so bili posneti v Italiji, kar nedvomno dokazuje, da se je ta podružnica ukvarjala – poleg tega, da je eksploatirala Lumièreove aparature na okoliškem ozemlju – v precejšnji meri tudi s proizvodnjo filmov na tem območju. Večina filmov s seznama Heinricha Pegana je bila posneta v Benetkah, Milanu, Monzi in drugih predelih Italije, pod številko 19 pa je bil na seznamu naveden tudi film *Unwetter im Meere*, ki so ga v Ljubljani prikazovali z na-

slovom *Nevihta na morju pri Opatiji*, kar spet dokazuje, da so snemalci te podružnice prihajali tudi v naše kraje. Zato je povsem verjetno, da so taisti snemalci obiskali tudi kakšen predel Slovenije, Piran ali Portorož, denimo, ali pa katerega od zimskih centrov. Toda teh domnev za zdaj ni mogoče podpreti z ustreznimi dokazi, zato jih ne moremo upoštevati.

Prvi film, za katerega je mogoče z gotovostjo reči, da je bil posnet na ozemlju Slovenije, je po vsem sodeč *Razgled Ljubljane*, ki je bil prikazan v Ljubljani v okviru tretjega programa »Bioskopa« ali »Izboljššanega Kinematografa«, s katerim je od 22. aprila do 14. maja 1899 v Lattermanovem drevoredu gostoval Johann (Jean) Bläser.¹⁵ Bläser je dobil dovoljenje za te predstave že 16. aprila,¹⁶ vendar je s prikazovanjem pričel šele 22. aprila, kar je mogoče ugotoviti iz reklamnega oglasa v tisku, objavljenega v nemščini (v časopisu »Laibacher Zeitung«) in v slovenščini (v časopisu »Slovenski narod«). Poleg njegove prošnje za prikazovanje filmov – ki jo je mogoče najti v gradivu deželnega glavarstva v sklopu nekega poznejšega spisa iz leta 1904, ko je Bläser spet gostoval v Ljubljani¹⁷ – je naveden tudi podroben seznam vseh filmov, ki jih je imel tedaj na voljo. Zanimivo je, da je mogoče najti vseh 49 naslovov s tega seznama tudi na seznamu filmov, ki jih je prikazoval v Lattermanovem drevoredu. Na seznamu, ki ga je predložil deželnemu glavarstvu, manjkata edino filma *Corso na Reki* kot petnajsti iz prvega in *Razgled Ljubljane* kot prvi iz tretjega programa Bläserjevih predstav v Ljubljani, iz česar je mogoče sklepati, da v trenutku, ko je tiskal svoj program in zaprosil omenjeno dovoljenje, teh dveh filmov še ni imel na voljo, se pravi, da ju je posnel kasneje, med obiskom na Reki in v Ljubljani.

To domnevo podpira tudi dejstvo, da je pred gostovanjem v Ljubljani Bläser zares obiskal Reko,¹⁸ kjer je – v okviru tretjega programa – prikazal tudi film o reškem korzu, ne pa filma o Ljubljani. *Razgled Ljubljane* je bil potemtakem – in to lahko spričo navedenih dejstev z gotovostjo trdimo – posnet in laboratorijsko obdelan v času od 16. aprila 1899, ko je Bläser dobil dovoljenje za prikazovanje, do 7. maja 1899, ko je začel ta film prikazovati. Kot dokaz, da je bil film zares prikazan, nam lahko služi tudi obvestilo v »Slovenskem narodu« z dne

13. maja 1899, ki bralce opozarja, da so slike, ki jih prikazuje »Bioskop« v Lattermanovem drevoredu, »mirne in jako zanimive« in da je »med njimi posebno omeniti *Razgled Ljubljane*«.

Omenjeni film je bil potemtakem res posnet in prikazan v Ljubljani v okviru tretjega programa potujočega prikazovalca Johanna Bläserja. Njegova nadaljnja usoda pa za zdaj ni znana, ker ni nobenih podatkov o tem, ali je bil ta film še kdaj prikazan na kakšni od podobnih predstav v naših krajih, prav tako pa ni mogoče domnevati, da ga je njegov lastnik ohranil kot trajno last, toliko manj, ker je sodil v tisto vrsto filmov, ki so imeli lokalni značaj in so bili zanimivi le kratko obdobje.

Opombe

- ¹ *Marburger Zeitung*, 22.–29. oktober 1896.
- ² *Deutsche Wacht*, 1.–8. november 1896.
- ³ *Slovenski narod*, 11.–21. novembra 1896, in *Laibacher Zeitung*, 12.–26. novembra 1896.
- ⁴ Arhiv Slovenije, fond: Deželno predsedstvo v Ljubljani, delovodnik 1896, št. 7744.
- ⁵ Arhiv Slovenije, isti fond, spis 1290/1897.
- ⁶ *Slovenski narod*, 4.–13. marca 1897, in *Laibacher Zeitung* 6.–13. marca 1897.
- ⁷ *Deutsche Wacht*, 18.–22. april 1897.
- ⁸ *Marburger Zeitung*, 22. april 1897.
- ⁹ Pokrajinski arhiv Maribor, fond: Mestna občina Maribor, delovodnik 1897, št. 21707. *Marburger Zeitung*, 4.–7. november 1897.
- ¹⁰ *Deutsche Wacht*, 11.–18. november 1897.
- ¹¹ Arhiv Slovenije, fond: Deželno predsedstvo v Ljubljani, spis 5716/1897. *Slovenski narod*, 20.–27. november 1897 in *Laibacher Zeitung*, 20.–27. november 1897.
- ¹² Arhiv Slovenije, isti fond, spis 5038/1897, 5303/1897, 5386/1897 in 5441/1897.
- ¹³ *Slovenski narod*, 21. september–8. oktober 1898, *Slovenec*, 21. september–8. oktober 1898 in *Laibacher Zeitung*, 22. september–8. oktober 1898.
- ¹⁴ Arhiv Slovenije, isti fond, spis 4492/1898.
- ¹⁵ *Slovenski narod*, 22. april–13. maj 1899 in *Laibacher Zeitung* 22.–24. april 1899.
- ¹⁶ Arhiv Slovenije, isti fond, delovodnik 1899, št. 2015.
- ¹⁷ Arhiv Slovenije, isti fond, spis 4353/1904.
- ¹⁸ Dejan Kosanović, Prve filmske projekcije i prva filmska snimanja na Rijeci, *Filmska kultura* 133 (september 1981).

kritika

Bogovi so padli na glavo

(The Gods Must Be Crazy)

scenarij: Jamie Uys

režija: Jamie Uys

fotografija: Jamie Uys

igrajo: Xao (Bušman), Sandra Prinsloo, Marius Weyers, Nic de Jager, Michael This

proizvodnja: Cat Film in Jamie Uys, Bocvana, 1981

jug. distribucija: Avala pro-film, Beograd

Griffithovo *Rojstvo naroda* (ki je menda v posesti Jugoslovanske kinoteke) smo pred leti videli na zaprti predstavi. Kljub dejstvu, da vse klasične filmske zgodovine – z obžalovanjem rasistične komponente – film štejejo k temeljem razvoja »filmskega jezika«, je široka publika varovana pred nedvomno šovinistično-rasistično poanto filma. Griffithova inscenacija rasistične ideologije je ob upodobitvi nastanka Ku-klux-klan razvidna in jasna imaginarna (umetniška) kompenzacija za poraz secesionističnih držav. Dejstvo, da je izvrstno umetniško delo v celoti izpeljano iz »zmotnega« ideološkega zastavka, je za zastopnike humanistične ideologije umetnosti kajpak frustrativno: iz branilcev celostnega koncepta umetniškega dela morajo postati zagovorniki same narativne tehnike.

Kljub temu, da *Bogovi so padli na glavo* ni dosežek, ki bi bil primerljiv z Griffithom (ob upoštevanju vseh relativnih meril časa), pa nam za dešifriranje pomena *Bogov* Griffith lahko služi kot paradigma. Za bocvanskega proglašeni film (ki je dejansko južnoafriški) je za nekritično gledanje predvsem burleska z gagi, ki jim eksotično afriško okolje nadomešča atelje. Če film gledamo samo s stališča žanra burleske (torej s stališča tehnike gaga), gre nedvomno za povsem zadovoljivo korekten film. Toda brez kakšne poglobljene analize, kratkomalo z določitvijo elementov humornega učinka, že naletimo na razvidne preproste kode rasistične ideologije. Pravilo klasične burleske je, da so karakterji v njej večinoma skrajno tipizirani (neumni policaji, debele bogate gospe, navivna dekleta, premeteni junak itn.). V ta obrazec se v *Bogovih* vpisuje predvsem tip neumnega črnca, čigar neumnost se izkaže v stiku s civilizacijo, kar je lepo razvidno iz niza gagov, ki se začenejo s klovnovskim poskusom državnega udara, preko komične bitke na plantaži banan, do dogodivščin z ugrabitvijo črnskih otrok.

Podlaga nespretnosti, ki jo kaže Stan vpričo bele učiteljice, je podana kontekstualno: belec, ki je izoliran med črnici in odvisev od črncev, je nujno konfuzen in ne prenese brez zapletov srečanja s »svojo« civilizacijo, ki jo predstavlja – kdo drug kot vznemirljiva bela ženska. Odnos avtorjev do centralne tematike filma, osrediščene v bušmanu, ki odnaša zli predmet na konec sveta, pa dovolj nazorno kaže na celó uspešno zakrivanje temeljnega razizma z benevolentnostjo. Vendar pa je poanta dovolj jasna: bušman zastopa »nepokvarjenega zamorca« – bitje narave, s katero živi s pomočjo primitivnih mitov in ostale etnološke ropotije v popolnem soglasju, kljub njeni surovosti. Iz tega pa nedvoumno sledi, da je beli človek s svojo civilizacijo (ob vseh njenih defekti) po »naravi« določen za to, da zamorcem reprezentira boga. Pri tem je razdalja med bogovi in tistimi, ki jih imajo za bogove, nekaj, kar je najbolj naravno in kot takšno pomeni edino pravi red. Še jasnejše se ta nauk filma potrdi ob primeru obsodbe bušmana na zapor, kar stori seveda zamorsko pravo, razumevanje belega človeka pa je potrebno, da bušmana obvaruje pred shiranjem.

Daleč od tega, da bi zagovarjali prikazovanje Griffitha zgolj »zrelemu«, informiranemu krogu, pa se le moramo vprašati, kako je mogoče, da je vrhunski rasistični umetniški film široki publiki odtegnjen, nekoliko nadpovprečna rasistična burleska pa ne? Razlika je seveda razvidna na historičnem ozadju: medtem ko je ameriški rasizem obsojen kot madež prosvetljene družbe, je rasizem v Afriki neločljivo spojen s samo eksotiko millieua ter je v etnocentristični profiliranosti vladajoče ideologije kratkomalo neopazen.

Darko Štrajn

Vsaj dvakrat smo se imeli doslej priložnost seznaniti z delom Jamieja Uysa, cineasta z afriškega Juga, nespornega mojstra filmske sproščenosti in svežine v naraciji in vizualizaciji gradiva: leta 1973 je posnel *Čudovita bitja* (Beautiful People) in leta 1976 *Smešna bitja* (Funny People), prej pa, v treh desetletjih svojega sklenjenega avtorskega delovanja, vsaj še ducat del, ki nas začenejo vzvratno zanimati šele zdaj, ko srečanju z njegovim poslednjim, neizmerno duhovitim in kar zadeva svežino komike že kar nenadkriljivim filmskim pristopom k življenju onstran civilizacijskih obrobij. Sprožilni motiv za ta film je bilo vprašanje: kakšen je pravzaprav videti svet iz zornega kota – denimo – Bušmanov? Njihova prebivališča so locirana v Bocvani, ob Rdečem in Belem Kalahariju, v savani, v tamkajšnjem popolnem, neskaljenem stiku s prabitnostjo narave in hkrati v popolni, srečni odmaknjenosti od vsega, kar se imenuje civilizacija. O civilizacijskih valovih, ki so preplavili širši svet, se jim še sanja ne. Njihovo življenje v preriji poteka mirno, srečno in nerazklano, kar nam začetek Uysovega filma (s sliko in duhovitim spremnim komentarjem) tudi jasno in zavzeto ponazarja. Nato pa nekega dne na vsem lepem prileti spod neba njim neznani predmet, po njihovem dar bogov. Pilot v majhnem zračnem letalu se je namreč odžejal, spraznil svojo steklenico kokakole in jo v loku zalučal v prerijo pod seboj. Priletela je v visoko travo in ostala cela. Bušmani so si neznan predmet previdno ogledali, ga z vseh strani pretipali in ugotovili, da ni nevaren. Nasprotno: utegnil bi jim priti prav za to ali ono izmed njihovih opravil. V tej uporabni vrednosti predmeta, od bogov poslanega, pa je že tudi zametek zla: predmet je en sam, potreb po njem in torej tudi rok, ki se pulijo zanj, pa veliko... in iz tega se brž porodita tudi zavist in nestrpnost, ki preraste v medsebojne prepire, zamere pa celo v obračunavanja, v katerih pride kot uporabno orožje v poštev tudi usodna steklenica kokakole. Vse to je seveda v popolnem nasprotju z mentaliteto in prabitno miroljubnostjo bušmanskega življenja, ki nima glede sporov in spopadov nikakršnih izkušenj, zato starostam v skupini ne preostane



drugega, kot da sedejo in temeljito razmislijo, kaj jim je pravzaprav storiti. Pa se odločijo: predmeta se morajo znebiti in ga vrniti bogovom. V ta namen pošljejo svojega odposlanca na dolgo pot vse do roba sveta, do globoke prepadne stene, kjer se končuje prerija, da bo tja zalučal predmet in se zahvalil bogovom za to njihovo noro domislilo.

Ta del filma je najčistejši in najbolj duhovit. Kar sledi, je Bušmanova odisejada prek »sveta«, v katerem je čudnih dejstev, s kakršnimi kali in zasipa bivanjske prostore civilizirani človek, na pretek. In mali bušmanski sel se neprenehoma zapleta v ta njemu tuja, neznana dejstva, v te »smešne« ljudi, v to zmedo čudnih predmetov in nenavadnih prigod, kar vse je komedija zmešnjav-drugačne vrste, z drugimi osebami in drugimi poantami od tistih, ki jih je pred gledalca nasula ekspozicija filma, se opravi epizoda o Bušmanih in njihovi steklenici kokakole spod neba. Ta, osrednji del filma je sicer prav tako neizmerno duhovit, poln norčavo-ironičnih preobratov in raznoterih gagov, vendar po svoji komiki precej bolj soroden s komedijantstvom splošnega (že znanega) tipa – v nasprotju z bušmansko komiko, ki je vsa sveža in tudi po svoji fakturi nenavadna.

Mali Bušman z vso resnostjo opravi svoje poslanstvo, vrne norim bogovom, kar naj imajo sami, in se po mnogih razburjenjih in zapletih na svoji poti, potem ko se srečno izmota iz težav, z urnimi koraki napoti nazaj v svojo savano in njen bivanjski raj. Svet, ki je bil zanj nekaj časa s tira, se vrne na stari tir.

Ta komika nima seveda ničesar opraviti niti s sociologijo niti z etnografijo, kaj šele s političnimi aspekti afriškega Juga ter z njegovimi družbenimi, plemenskimi ali nacionalnimi in mednacionalnimi trenji, kamor so z velikimi gestami vpletena neokolonialistična rovarjenja z ene in prizadevanja osvobodilnih gibanj z druge strani. S temi in takimi silnicami aktualnega zgodovinskega časa na afriških tleh se Uys bodisi ne ubada ali pa si jih – gverilce, na primer, in vse druge – ogleduje z njihove smešne, komične plati, pri čemer pa je zvesto privržen »bušmanskim perspektivi«, ki vseh teh mnogoterih previranj na sceni preprosto ne doume, ampak se jim kvečjemu čudi in jih ima za znamenje vsesplošne obnorenosti ljudi in bogov. Njihovi robovi sveta so jasno začrtani in sami po sebi – tako nekako bi lahko povzeli njegovo avtorsko sugestijo – tudi najbolj smotrni. S to perspektivo pa se, pod vtisom humornega (niti ne ironičnega) pogleda na stvari, zlahka – vsem svojim informacijam o bojevanju za družbeni progres na afriških tleh navkljub – zlahka identificiramo tudi »pametni« gledalci, ki nas od Bušmanov sicer ločuje razdalja »roba sveta«, zato pa nas z njihovo »življenjsko filozofijo« povezuje večno, čeprav neuresničljivo hrepenenje po mirnem in nemotečem človeškem sožitju.

V tem smislu je Uysov film – kot nesporen filmsko komedijski dosežek – več kot dobrodošel tudi za razmislek o marsičem drugem, kar sodi v bivanjsko sfero.

Viktor Konjar

Flambirana ženska

(Die flambierte Frau)

režija: Robert van Ackeren
scenarij: Robert van Ackeren, Catharina Zwerenz
fotografija: Jürgen Jürges
glasba: Peer Raben
montaža: Tanja Schmidtbauer
igrajo: Gudrun Landgrebe, Matthieu Carriere, Hanns Zischler
produkcija: Robert van Ackeren, Filmproduktion, Herstellungs und Vertriebs, ZR Nemčija, 1983



Evi je dovolj utrujajočega zakonskega razmerja, zapusti moža, postane prostitutka (call girl), spremeni ime in po začetnih nesigurnostih tudi uspešno služi denar. V svoji novi zaposlitvi, kjer si postavi natančna pravila igre (ne sprejema ravno vseh strank), se »specializira« v tistem stilu, za katerega meni, da ga moški najbolj potrebujejo: moške postavlja v sadomazohističnem odnosu v zatiran in podrejen položaj. Njen novi ljubimec in kasneje tudi partner Cris opravlja podoben posel – zadovoljuje ljubezni potrebne poročene ženske – ljubezenske usluge pa nudi tudi istospolnim klientom. On sprejema v pritličju, ona pa v prvem nadstropju. Idealno sodelovanje v poklicu in privatni sferi se začne rušiti, ko ima Eva (Carmen) v svojem delu več uspeha kot Cris, ko se Eva zboji ujetosti v novo razmerje, ko se pojavi ljubosumnost in ko izstopi Crisova prizadetost (zavrnjenega moškega). Evo

(Carmen) zažge – a ona ne umre. Je le osmojena, flambirana. Sedaj je – po svojem lastnem hotenju – izvržena ne le kot žena, temveč tudi kot ljubica.

Ponovno imamo opraviti s filmom, ki dokazuje, da moški mnogo bolj uspešno govorijo o (sodobni) ženski in ljubezni nasploh, kot pa to zmorejo ženske same. Kajti *Flambirana ženska* je gotovo – tako po idejni opredelitvi kot po filmskem jeziku – film, za katerega bi želeli, da bi ga podpisala ženska (ženska sicer nastopa kot koscenaristka), tako, kot bi si lahko želeli za filma *Zakon Marije Braun* ali *Levoroka ženska* oziroma za vse tiste filme, ki so jih ustvarili moški in v katerih ženska (kot vprašanje) ne zapada enodimenzionalnemu moškemu monopolnemu diskurzu in se ne pojavlja le kot zgodovinsko začrtan »objekt« oziroma privešek brez svoje lastne govorice.

Odgovori na to, da navedene filme producirajo moški so dokaj jasni: ženska je vedno preveč »noter«, da bi lahko gledala nase z distanco. Predvsem po ženskih cineastkah iz sedemdesetih let sodeč – tistih, ki so v umetniških (in drugih) praksah sprožile vprašanje svojega ogroženega bivanja oziroma svoje vmestitve – menimo, da so redko izvedle prestop iz »bojnega« v mirno stanje (pri tem izpuščamo sodobne ustvarjalke kot so Cavianijska, Trotta, Meszaroszeva...). Ostajale so v vojni, in ta je – kot vse vojne – v vsej svoji nesmiselnosti več kot realna. Vedno je igra interesov, zato bo vojak svojega nasprotnika sovražil – četudi te interese prepoznava in četudi se zaveda, da je njegov nasprotnik v istem blatu kot on sam. In prav to igrano so ženske cineastke (predvsem v dokumentarjih) nemalokrat vodile; kazale so s prstom na drugo stran, kazale so na svojo nadmoč, radikalno ali pa emocionalno so premlevalle svoje tišine in svoj govor. Ta faza je bila nujna in logična, lahko bi ji rekli »graditev baze«, a njeno logično nadaljevanje bi moralo biti nujno nadgrajevanje le-tega. To pa nemalokrat – kot nam že ta film potrjuje – počno moški režiserji.

Žensko običajno filmsko »orodje« je realizem, zato so boljše v dokumentarnem kot pa igranem filmu (govorimo o prvem ženskem valu). Njihov filmski čas je često blizu realnega, ljubijo spontani govor, rade se odpovedujejo tehniki in profesionalnemu pristopu, rajši imajo ročno, kot drsno kamero, rade rušijo mit klasičnega filma, ki ga je vzpostavila »moška mašinerija«. Rade govorijo v prvi osebi, ljubijo dnevniško pripoved, reminiscence, emocionalne vložke in, kot bi dejal Pasolini, gradijo prej film poezije kot pa film proze. Marguerite Duras npr. še posebej rada poudarja glas zunaj polja ali tišine, sinhronizira dialoge, izpostavlja seksualne teme, strasti in horosti, pogosto ruši kontinuiteto dogajanja, kaže na narativne tehnike, aktivizira off prostor... S poudarjanjem repetitivnih gibov (gospodinjska opravila), svojih stisk (ljubezenska razmerja), utesnjenosti (iskanje svojega prostora) itd., se hočejo vse te ženske znebiti hollywoodske maske, ki jim po vsem tem času še vedno zakriva obraz.

Vsa ta prizadevanja, ki jim ne moremo oporekati pomena (njih analiza si bomo dovolili na drugem, primernejšem mestu), pa izpuščajo nekaj, kar ostaja domena (še vedno) moškega spola: uhaja jim fikcija, imaginacija oziroma to, kar je kot zgleden primer realizirano v filmu *Flambirana ženska*. Nekoliko dolgo uvajanje, da smo se lahko vrnili k našemu predmetu, a tudi nujno, saj omenjeni film vse to, kar smo zgoraj našli, zanesljivo ni. Film govori o »resnicah« mimo resnic samih. Film je zastavljen z jasnim načrtom, jasno in precizno dramaturgijo in trdno zasnovano zgodbo, da bi resnica (spolne razlike) prišla v našo zavest prek filtra naše lastne presoje. Postavi nas na mesto porote, kjer so odvetniki enakovredno dobro opravili svoje obtožbe in zagovore (izposojena primerjava si je sama izborila mesto). Tisti, ki se natančneje spominjate filma, boste mogoče temu oporekali – mogoče menite, da je ženska v privilegirani luči (ženske so v filmu bolj simpatične, stoprocentno obvladujejo svoje želje in poklic, niso zavistne, ljubosumne, niso šibke, Cris zna kuhati bolje od Eve, Cris je ljubosumen, Cris je posestniški, nima pravnih mere humorja, Evine stranke pristajajo zgolj na sadomazohistična ponižanja, lazijo pred njo, nosijo predpasnik...). A to ni vprašanje privilegiranosti niti ne zamenjavanje vlog. To so (le filmska?) dejstva in tudi zaradi njih bi bili veseli, če bi film podpisala ženska.

Ko je Eva zapustila dom, ki mu ni bila kos in ga ni znala upravljaliti tako, kot se od poročene ženske v meščanskem za-



konu pričakuje, je šla od hiše in *spremenila ime*. Eva se je preimenovala v Carmen. Spreminjanje imena običajno povezuje z brisanjem in izogibanjem preteklosti, vzpostavljanjem nove identitete oziroma definitivnem prelamljanjem z neko staro izkušnjo. Pomeni brisanje madeža, ki bi ga sicer ime nenehno vračalo. Prvi pisci domnevne zgodovine so podobno preimenovanje zabeležili v Stari zavezi: tako kot je Adam poimenoval vse živali in ptice pod nebom, vse zveri na polju, ki jih je ustvaril Bog (iz prsti), je poimenoval tudi ženo (ki jo je ravno tako ustvaril Bog, kot vemo, iz Adamovega rebra). (Kako se zgodovini piše vedno isto: že ustvarjene stvari nam je treba le imenovati in nositi posledice le njih. In kako nam to potrjuje naš vsakdan!) Torej Adam ji je rekel *Možinja*, ker da je vzeta iz moža. (»To je sedaj kost iz mojih kosti in meso iz mojega mesa«.) Toda po Možinjinem prestopu (njenem seganju po drevesu spoznanja) in po kaznih in preklestvih, ki jima jih je naložil Bog, je moral Adam *Možinjo preimenovali v Evo* (hebrejsko *hava*, tj. življenje), ker bo sedaj mati vsega živega.

Eva v *Flambirani ženski* se odpove, da bi bila mati vsega živega. Odpove se imenu Eva, odpove se soprogu, ki jo kara, da ne zna pravilno postaviti kozarcev na mizo, soprogu, pred katerim se mora zagovarjati, kaj je ves dan delala (in česa pametnega zares ni počela) in odpove se sprejemu, na katerem bi ji gosti sodili, ali je spekla dobro ali slabo raco. Odpove se torej Evi, da bi se lahko vrnili k Možinji (Carmen). Je ženska režiserka že kdaj izvedla obrat v Eden?

Recimo, da je Carmen sedaj na začetku. Ima svoj posel: je terapevtska služba sfrustriranih moških (ki imajo ob sebi sfrustrirane Eve), ki so pač v takih življenjskih situacijah, da potrebujejo izpraznitve in akumulacije za »normalno« bivanje do naslednjega snidenja. Poudarti velja, da van Ackeren vpisuje marginalno spolnost (tako sadizem kot homoseksualnost in konec koncev tudi prostitucijo) kot enakovreden element »normalnega« življenja (in tudi filmskega jezika). Carmen je profesionalka z vso potrebno mero spoštovanja želja stranke, podobno kot pozorna prodajalka v trgovini. Če bi dandanes Hitchcock snemal film v Nemčiji, bi gotovo napletel zgodbo okrog eros-centrov, saj se ne bi izneveril pravilu: »v Svici so mlečne čokolade, Alpe in jezera, v Nemčiji so (danes) bordeli.« Von Ackerenov film je v bistvu res en sam bordel (tako rekoč brez eksterierov), a do te stopnje »legaliziran«, da ga kot takega skorajda ne zaznavamo. Ta, že prej omenjena profesionalnost tako enega kot drugega partnerja, ki opravljata dela in naloge prostitutke (beseda pač nima moškega spola) jima omogoči izstop iz vseh motenj, ki se sicer pri tovrstnem delu pojavljajo in istočasno tudi vstop v njuno idealno ljubezensko razmerje. Kajti če je prodajalka bistra, bo prepoznavala želje kupca, če pa je še bolj bistra, jih bo tudi registrirala in v obojestransko korist ugodno vnovčila. Nikoli ni prevečkrat, če ponovno pravila profesionalnosti (aplicirana v našem filmu): raziskava in sistematizacija trga, preučitev roba, do katerega se lahko spustiš, ohranjanje distance, ločevanje posla od »prostega časa« (fizično in emotivno) in eventualno še upoštevanje iztržka (ne le finančnega), ki posamezniku vedno koristi, ko z odprtimi očmi spoznava svet in domovino (Carmen je svoja »behavoristična« opažanja beležila tudi za diplomu).

Princip profesionalnosti ni na delu le pri enem in drugem partnerju, v pritličju in prvem nadstropju, temveč je tudi celoten film izdelek zveržiranega mojstra, ki pa, kot bomo kasneje videli, enkrat umanjka.

Partnerja sta v svojem poslu vljudna, korektna, kamera je v beleženju njunih gibov natančno prisotna v vseh detajlih delovnih in prostočasovnih obredov. Kot da bi nam van Ackeren serviral osebe – igralce s svojo lastno identiteto (umivanje rok, sprejemanje denarja, ljubljenje, hranjenje . . .). Dejanja obeh partnerjev preveva neka vzvišena mirnost in natančnost gibov, glasba je prisotna na način, kot da bi igralci imeli v rokah regulator volumna (avtor glasbe je Fassbinderjev dolgoletni sodelavec), redkokdaj kdo dvigne glas, kadiranje je precizno, svetloba preračunana, dolžina planov občudujoče natančna. Tako rekoč na vseh nivojih je vzpostavljeno idealno stanje – na filmskem in gledalčevem, ki ga nujno preveva določeno ugodje.

Toda ugodje, ki mu grozi razpustitev vzpostavljene srečne situacije. Ne grozi mu umor, ki bi ga Hitch v bordelu gotovo napletel in ki ga van Ackeren z dobrim namenom, a površno izvedbo (Carmen predolgo leži v plamenih, da bi se potem pojavila čisto nepoškodovana – in tukaj van Ackernu režijsko spodleti) le nakaže. Nujno idealno sožitje je načeto z njuno spolno razliko na eni strani in s strahom pred fiksiranjem v novo (ki je vedno staro) zakonsko razmerje na drugi strani. Chrisova prostitucija ima omejene možnosti, saj po naravni logiki lahko le do neke mere obvladuje svoj organ. Njegovi delovni spolni obredi so absolutno zahtevnejši od njenih performansov, kar v končni fazi ne bi bilo niti tako bistveno, pa četudi je to tesno povezano z ustvarjanjem dohodka. Pomembnejši moment, ki zanika možnost spolnega razmerja (in to ne samo idealnega), je v tem primeru dejstvo, da se Carmen ne da uloviti v kakršnokoli razmerje – niti ne v razmerje žene niti ljubice in ravno tako ne v razmerje moškega, ki kupuje njeno ljubezen. Noče postati ponovno Eva, ampak vztraja na Možinji, ženski, ki je zunaj (kar se ji v končnem kadru filma tudi dejansko zgodi), neulovljiva v tista mesta, ki bi jih kot ženska morala zasedati.

Majda Širca

Gandhi

scenarij: John Briley

režija: Richard Attenborough

fotografija: Bily Williams, Ronnie Taylor

glasba: Ravi Shankar

igrajo: Ben Kingsley, Candice Bergen, John Gielgud, Trevor Howard, Edward Fox, John Mills

proizvodnja: Columbia Pictures (Goldcrest), Int. Film Investors (National Film Development Corp, of India) Indo-British Films, Velika Britanija, 1982

Gandhi kot filmski junak nedvomno imponira. Razlog je jasen in nedvoumen. Gandhi v filmu ni umišljena ali upesnjena figura, temveč pretehtani in kar se da neposredni portret indijskega narodnega voditelja, ki si je v zavesti vsega človeštva pridobil sloves ene najpomembnejših, najbolj uspešnih in najbolj neomadeževanih zgodovinskih osebnosti. Imponira nam torej že sama misel na ta in tak lik narodovega



voditelja. V ospredju pozornosti, ki jo zgodovinski spomin posveča Mahatmi Gandhiju, je ob vseh silnih in prelomnih dejanjih, prek kakršnih je Indijo popeljal v neodvisnost in v Indijcih zganil duha nacionalne samozavesti, predvsem njegova neizmerna sugestivna moč, ki vzbuja še tolikanj večje občudovanje, ker jo izžarevata njegova skoraj neblogljena telesna podoba in hkrati s njo njegova asketsko radikalna skromnost. Vse te Gandhijeve specifične lastnosti, ki oprte na duha indijskega življenjskega nazora mogočno in zmogovito kontrirajo vsakršnemu imperialističnemu nasilju nad ljudmi, vzbujajo globoko spoštovanje ter apostrofirajo plemenite plati političnega ravnanja in akcije. Imponira, skratka, silovita notranja volja, s kakršno je Gandhi uravnaval uzde velikanskega indijskega osvobodilnega gibanja, umevaljoč mentaliteto in težnje večsto milijonske množice, ki jo je znal voditi na velikem, tipično indijskem pohodu k zgodovinski satisfakciji. Gandhi je bil in ostaja superiorna karizmatična osebnost, »velika duša«, dejanski idol in s tem duhovni voditelj svojega zgodovinsko prebujajočega se naroda.

Simpatija, s kakršno doživljamo Attenboroughov film in njegovega junaka, izhaja potemtakem – v dobrši meri – iz odnosa, ki ga imamo do Mahatme Gandhija (kot zgodovinske osebnosti in človeškega lika) kot takega. Vendar to ni in ne more biti vsa resnica o tem nedvomno pomembnem filmskem dejanju. Res je sicer, da bi nam Gandhi kot lik poštenega in moralno čistega narodnega voditelja imponiral tudi ob doživljanju manj dodelanega in mojstrsko obvladanega ponazoritvenega prikaza, kot je po drugi strani res, da bi neka druga, zgodovinsko irelevantna oseba v enako intenzivnem filmu, kot je ta, Gandhija že kar a priori ne otehtala. In vendar je bistvo vsega, kar seva iz Attenboroughovega biografskega spektakla o Gandhiju, prav visoka raven vseh filmsko izraznih sestavin in možnosti, vpetih v organizacijsko in izvedbeno zasnovo projekta. Prav nobenega dvoma ni o tem, da je bil Richard Attenborough, leta 1923 rojeni angleški igralec in producent, pred Gandhijem le malo znan tudi kot režiser, saj je svoj prvi film režiral šele leta 1969 in svojega opusa ni kdove kako razširil, tokrat pa je ustvaril delo, ki bo z velikimi črkami vpisano v zgornji, vrhunski del seznama dosežkov filmske umetnosti. Poročila govorijo o več let trajajočih pripravah, snemanjih in montaži, kar vse je iz samega filma tudi zelo jasno razvidno.

Zlasti trdna, do zadnjega vijaka premišljena, je zgradba scenarija, v katerem bi še tak drobnjakar zaman iskal kakršnokoli napako. V njegov dramaturški okvir, ki skuša biti avtonomna sinteza velikih zgledov, kot so *Rojstvo naroda*, *Dvajseto stoletje*, *Križarka Potemkin* in kar je podobnih filmsko upodobljenih soočanj s prelomnimi zgodovinskimi procesi, ni režiser pripustil ničesar, kar bi bilo odveč, prav tako pa ni dopustil, da bi v njem karkoli manjkalo. Vse je uravnoteženo na najboljši možni način. Dalo bi se reči: dramaturška optimalizacija.

Res je sicer, da se v gledalčevi zavesti zgame nekaj vprašanj in pomislekov, ki pa jih trezni razmislek kmalu spet zavrne. Ta vprašanja segajo namreč prek okvira filma in njegove teme, in ta je: rdeča nit Gandijevih prizadevanj za osvoboditev Indije izpod britanske imperialistične dominacije. Zgodovinski kontekst buržoazno-kapitalističnega imperializma je bil seveda širši od samega Združenega kraljestva in v spopadu z njim je bilo angažiranih več bodisi raznorodnih bodisi sorodnih zgodovinsko spreminjavalnih ter revolucionarnih sil. Attenborough tega širšega zgodovinskega konteksta v svoj film o Gandhiju in indijskem gibanju, oprtem na gandizem, ne zajema. Sovjetske revolucije, denimo, niti ne omeni. Osvajalno ofenzivo fašistične Trojne osi, ki si je skušala podrediti ves svet, pušča ob strani, kot popolno marginalijo. Tudi v indijskem prostoru ne daje nikakršnega poudarka razrednim, kastnim, ideološkim ali političnim spreminjanjem, očitno prepričan, da so za oris temeljnih silnic Gandhijeve akcije in hkrati s njo Gandhijeve lastne človeške usode manj pomembne ali celo irelevantne.

Ko vse to dodobra premislamo, ugotovimo, da je avtor filma tudi v tem pogledu ravnal prav in optimalno. Njegova tema namreč ni bila – vsaj ne v prvem planu – indijska zgodovina, ampak podoba indijskega narodnega buditelja in voditelja. Kar je v scenariju nanizal o njem, o njegovem osebnem doživljanju in o objektivnih okoliščinah njegovega zgodovinskega boja, pa je natanko tisto, kar glede na ta zorni kot sodi

v prvi plan. Vse, kar je bistveno in odločilno, je tu in zelo natančno, zelo nedvoumno vkomponirano v celoto.

Režija z vsemi svojimi komponentami je – glede na ta tip filmske kompozicije – v polnem pomenu besede komplementarni del scenaristične podlage projekta. Zelo očitno je, da je avtor vse, kar je realiziral ob izvedbi, nadrobno predvidel že v samem scenariju oziroma snemalni knjigi kot njegovi izpeljanki. Režiserjev postopek dela po tej logiki vtis skrajno korektne, umirjene realizacije, v kateri ni niti sledu kakršnegakoli tipajočega eksperimentiranja, odstopanj od predloge ali morebitnih izraznih novumov. Scena, polje slike, rakurzi, notranja dinamika kadra, plani, razpored kadrov, montažna tehnika – vse je trdno in vnaprej izmerjeno in po tej plati skoraj matematično izračunano, tako da je film o Gandhiju s svojim ritmom in kompozicijo zaokrožena vizualna simfonija, ki jo izvaja popolni in povsem utečeni veliki orkester.

Attenboroughov film glede na vse te svoje sestavine »stoji« in ima kot tak obeležja, lastna filmski klasiki. Zgrajen na temeljnih dognanjih dosedanjega razvoja filmske umetnosti, ne da bi skušal sam iskati nova izrazna in cineastična pota, seveda ne vzbuja pozornosti z elementi svoje izraznosti, pač pa predvsem s svojim vsebinskim nabojem: z magično impozantnostjo svojega nosilnega lika in njegovih dejanj, z veljavo in vrednostjo njegovih potez, ki so na vsej črti prave, prenosmerne in docela prilegajoče se biti ljudstva, iz katerega je izšel in se mu kot voditelj po dolgoletnem bivanju pridružil v velikem boju za nacionalno emancipacijo, ki jo smemo po pravici šteti za eno največjih in najbolj veličastnih dejanj v novejši svetovni zgodovini.

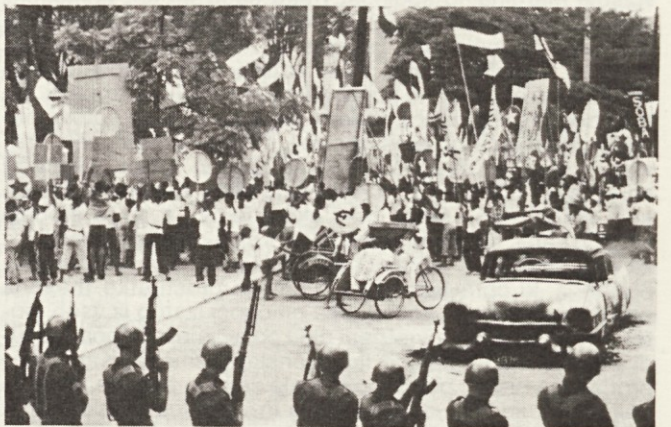
Ves ta prikaz je izrazito sugestiven, saj scela prevzame in prežema tako gledalčeva čustva (in čute) kot njegovo miselno resonanco. Povsem jasno pa je, da tega ne bi bil dosegel, ko bi ne bil zastavljen in izpeljan tako skrajno pregančno in s tako močnimi vizualno-ponazoritvenimi podarki v okvirih svoje bogate povednosti.

Viktor Konjar

Leta nevarnega življenja

(The Years of Living Dangerously)

scenarij: po romanu C. J. Kocha – David Williamson, C. J. Koch in Peter Weir
režija: Peter Weir
fotografija: Russell Boyd
glasba: Maurice Jaire
igrajo: Mel Gibson, Sigourney Weaver, Billy Kerr, Michael Murphy, Linda Hunt
proizvodnja: MGM/UA, Avstralija, 1983
jug. distribucija: Makedonija film, Skopje



Preboj avstralske kinematografije v širšo svetovno zavest je dogodek novejšega datuma, a kot tak skoraj neločljivo povezan z imenom zdaj štiridesetletnega režiserja Petra Weira, ki si je pridobil sloves avstralskega avtorja številka ena. Med njegove avtorske adute sodijo: *Piknik pri Hanging Rocku* (1975), *Poslednji val* (1977), *Gallipoli* (1981) in lani dokončano ter, kar zadeva mednarodna prizorišča, najprej na Cannesu 83 predstavljeno *Leta nevarnega življenja*. V očeh filmskih kritikov Weirova avtorska kariera ni tako brezhibna, kot bi bilo sklepati po njegovi udeležbi na mednarodnih manifestacijah in v tujenacionalnih distribucijskih mre-

žah. Očitkov na račun konsekvantnosti njegovih sporočilnih linij, njegove dramaturške konsistentnosti in utemeljenosti izraza je nemalo, celo več kot nedvoumni zagotovil o vsebinskem in stetskem navdušenju nad njegovimi projekti. S to ugotovitvijo se nam je ozreti tudi na *Leto nevarnega življenja*, ki je evidenten poskus oblikovanja politične fabule, zgledovane – v določenem smislu, seveda – pri znani filmski dramaturgiji Coste Gavrasa. Toda Weir se, v nasprotju z Gavrasom, ki skuša biti vselej kar se da sproten in aktualen, torej tudi povedano udaren, vrača v čas, ki nas s svojo dvajsetletno odmaknjenostjo ne tangira več, vsaj neposredno in boleče ne. Seveda tej in tako izrečeni trditvi ne kaže pripisati absolutne veljave. Ob samem poteku filma jo moramo temeljiteje premisliti.

Centralni lik dogajanja je mladi avstralski novinar Guy Hamilton, ki ga njegova agencija leta 1965 pošlje v Sukarno Indonezijo, na prizorišče zaostrojujočih se in pravzaprav že dodobra zaostrenih političnih pa seveda tudi in predvsem razrednih trenj med reakcionarno naravnanimi strukturami vladajočega režima (na čelu s samodržcem, ki ga označuje med drugim tudi demagoško forsiranje lastnega kulta osebnosti) na eni ter v ilegali množično razpredenim in intenzivno delujočim komunističnim gibanjem na drugi strani. Mladi Avstralec v tem latentnem spopadu ni niti osebno opredeljen niti kakorkoli idejno ali ideološko suveren. V bistvu njegovega novinarskega kodeksa ni zavzetosti ne za eno ne za drugo izmed spopadajočih se ideologij, temveč samo neke vrste ambiciozna želja, da bi prodril v skrivna območja dogajanja na politični sceni ter razkril kaj senzacionalno uporabnega, kar bi njegov dopis z vročih indonezijskih prizorišč potisnilo na prvo stran njegovega avstralskega časopisa. Izkazati se želi kot spreten novinarski »sveder«, ki mu ni vseeno, ali bo izrabil priložnost v tej deželi v »letu njenega nevarnega življenja« (kot je tedanje indonezijske mesece pred viharjem označil sam Sukarno) ali ne. Prizadeva si biti drugačen od novinarske jare gospode, ki bolj ali manj zlagoma doživlja svoje dneve v Džakarti, najraje v prijaznem okolju novinarskega kluba, pod senčniki ob bazenih in na mnogoterih sprejemih, vselej s polnim kozarcem, pa vsekakor daleč od realnega življenjskega dogajanja. V ta namen si tudi poišče družbo ljudi, ki bi mu lahko pomagali realizirati zastavljeni žurnalistični namen: priti do avtentičnih novic o dogajanjih pod sicer že razpenjeno vnanjo gladino časa. V ospredju njegovega zanimanja in njegovih stikov sta pritlikavi grbavi fotoreporter, ki s svojo simpatično azijsko pojavnostjo goji tesne zveze tako z vladajočimi kot z opozicijskimi krogi (in smo ves čas, do njegove končne opredelitve v dvomih tudi glede njegove naravnosti), ter mlada, lepa, erotičnih pobud mladega moškega vredna sodelavka britanske vojaške misije, katere delo je dešifriranje tajnih sporočil – in je za Guya Hamiltona ter njegova novinarska stremjenja prav ona glavna dobaviteljica skrivnih novic o kitajskih pošiljkah orožja indonezijskim komunistom, ki pa jih bodo vojaki prehiteli z izvedbo državnega udara ter s krvavimi sankcijami zoper nosilce gibanja za akutne družbene spremembe. Hamilton svojo britansko prijateljico in njeno zaupanje zlorabi, pošlje dopis svojemu časopisu, se pri tem novinarsko afirmira, kot se je bil namenil, a hkrati tvega njeno ljubezen in z njo vred, v spletu okoliščin državnega udara oziroma vojaškega puča, ki pretresa Indonezijo, zapravi tudi vsakršen *raison d'être* nadaljevanja te svoje novinarske misije. Skozi vojaške blokade se mu – pod pezo smrtno nevarnosti – posreči prebiti se na letališče in na letalo ter pustiti za seboj vse mnoge preizkušnje indonezijskega leta nevarnega življenja.

Izkaže se, da nam je indonezijski ideološko-razredni spopad v optiki tega filma doživljati zgolj kot kulisno ozadje, ki bodi ilustrativni vzorec za ponazoritev osebnih dilem in osebnega ter poklicnega zorenja nekega žurnalista (žurnalista-profesionalca), izšolanega za »strogo objektivno« poročanje brez kakršnihkoli razvidnih idejnih primesi, predznakov ali opredelitev. Pri čemer seveda dvomimo, da je takšno novinarsko delo sploh možno, vendar Weirov film do tega vprašanja ne vzpostavlja nikakršne distance, kaj šele kritičnega odnosa. Poglavitni moment Hamiltonove drame je dilematična motiva njegove ljubezenske vezi z britansko šifrantko: videti je, da ga bolj od nje same zanimajo njena sporočila, ki so impulzi njegovih visokoletečih časnikarskih stremljenj, pa čep-

rav erotična pobuda naposled vendarle izterja svoje, saj se ob koncu filma ljubimca pred rešilnim letalom najmeta v srečnem obsevu. Lahko ugotovimo, da gre za filmski model, katerega nosilna plast je razčlenjanje osebnosti fiziognomije nekega novinarja v poljubno izbrani (pa seveda tudi dramatično primerno naravnani) zgodovinsko-politični situaciji, pri čemer si je Weir pač izbral Indonezijo leta 1965, toda v poštev bi bila lahko prišla tudi katerakoli druga (podobna) država ali letnica z razmeroma obsežnega seznama političnih napetosti in prelomnih sunkov v našem zgodovinskem času. Del filmske kritike je tak Weirov pristop k snovi označil kot nekoherenten, očitajoč ravnanju njegovih likov konfuznost in nemotiviranost. Zdi se, da je razlog prav v Weirovem zdrsu iz ideološko-politične naravnosti in opredeljenosti, kot mu jo je narekovala sama indonezijska snov, v privatizem njegovih protagonistov in njegove naracije sploh. O prelomnih okoliščinah takratnega indonezijskega časa in razmer, o samih trendih razrednega spopada ni v filmu povedal ničesar oprijemljivega in obvezujočega, ničesar ni izgovoril iz sebe, z avtentično avtorsko strastjo, ki bi nedvoumno vedela, kaj sploh hoče. Povzetek, ki ga naredimo sami, mimo njegove – medle – avtorske volje, je kvečjemu spoznanje, da se z objektivistično neprizadetim, neopredeljenim odnosom do ključnih zgodovinskih dogajanj ne moremo sprijazniti, saj ohranja pogled na dogajanja v sodobnem dogajalskem kotlu v neangažirani optiki, s kakršno je prežeto njegovo *Leto nevarnega življenja*, ki nas pušča na vsej črti praznih rok.

Viktor Konjar

Dan potem (The Day After)

režija: Nicholas Meyer
fotografija: Gayne Recher
glasba: David Raskin
igrajo: Jason Robards, Jobeth Williams, Steven Guttenberg, John Collum, John Lithgow
proizvodnja: ABC Motion Pictures & Bernard Dauman, ZDA, 1983



Kljub temu, da je tudi v »najtoplejših« časih detanta nuklearni potencial velesil boja zadoščal za nekajkratno uničenje vsega živega, je »masovna psihoza« bila dokaj zmerna. Nov izbruh hladne vojne in ustrezno pospeševanje oboroževanja pa sta masovno (medijsko) psihozo ponovno okreplila. Pogoji za tržno realizacijo projekta, kakršen je *Dan potem*, so torej postali zelo vabljivi.

Proizvajalci filma so očitno pretehtali, kako bo mogoče doseči najbolj optimalen blagajniški učinek, in določili razmerje vloženih sredstev s potrebo po hitrem nastopu na tržišču. Kajti tisto, na čemer je film zasnovan, je kratkomalo upodobitev jedrske apokalipse brez pretenzij po kakršnemkoli politično analitičnem pristopu. Tako je pač nastal dovolj profesionalno izdelan film največje možne katastrofe po znanem obrazcu žanra.

Atraktivnost filma je kajpada dana spricho filmske upodobitve trenutka na koncu vse zgodovine: *Dan potem* je mogoče posneti samo v kakšnem od »dnevov poprejš«, film je zapisan prihodnosti kot slabi neskončnosti. Se najučinkovitejši in dramaturško efekten je vrhunec filma, ki prikazuje trenutek, ko se je »tisto zgodilo«. Pred tem pa smo pač priče predstavitvi karakterjev, katerih umiranje nam je dano gledali po

strašnem dogodku. Tu film postane z melodramo izpolnjen program predvidljivega razpadanja institucij in biološke obstojnosti ljudi.

Ce kdo hoče po vsej sili dobiti iz filma kakšen nauk, pa ta ne zadeva samega osrednjega nesmisla jedrske vojne, pač pa zdravniško etiko. Ko se »bo« izkazalo, da je bilo zmotno zaupanje v politike, se bo, kot sugerira film, izkazalo, da so edini zaupanja vredni ljudje predvsem zdravniki, pa čeprav radiacija izžge tudi božjo pomoč pri brezupnem zdravljenju.

Darko Štrajn

Demoni na vrtu

(Demonios en el jardín)

scenarij: Manuel Gutierrez Aragon in Luis Megino

režija: Manuel Gutierrez Aragon

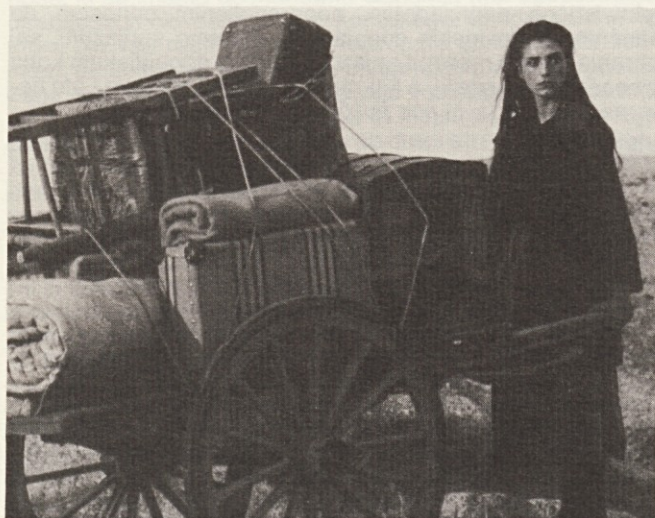
fotografija: Jose Luis Alcaine

glasba: Javier Hurrealde

igrajo: Angela Molina, Ana Belen, Eucarne Paso, Imanol Arias, Eusebio Lazaro

proizvodnja: Producciones Luis Megino, Španija 1982

jug. distribucija: Vesna film, Ljubljana



Ime Manuela Gutierrez Aragona je poznavalcem sodobnega španskega filma znano v vlogi pogostega, uglednega in permanentno navzočega scenarista. Njegovi ekskurzi na režiserske stolčke so redki, saj je z *Demoni na vrtu* realiziral šele svoj tretji lastni projekt, a tudi tega šele po šestletnem premoru.

Demoni na vrtu so njegov pogled v čas lastnega otroštva, ki je potekalo v obdobju »visokih« let Francovega režima v poldrugem desetletju po končani španski državljanski vojni. Aragon sam je bil rojen leta 1942, v obdobju, ko beleži svoje začetne življenjske letnice generacija, ki je prav zdaj v zenitu svojih človeških in delovnih zmožnosti in tako v kvantitativnem kot v kvalitativnem pogledu merodajna za zdajšnjo podobo španskega družbenega življenja v vseh njegovih sferah in odtentkih, tudi in še posebej v ideološko-političnem. Njegov film je poskus odgovora na vprašanje o tem, v kakšnih okoliščinah je rasla in se – prek impulzov občutljivo dojemljivega otroštva – oblikovala ta prelomno odločilna generacija. Šlo je za specifične vplive časa in okoliščin na to mlado, še povsem odprto zavest, pa tudi za njene lastne odvize na dogajanja in doživetja.

»Junak *Demonov na vrtu*,« je v intervjuju ob promociji svojega filma izjavil Aragon, »je deček, ki sanja o tem, da bi od blizu videl Franco, obenem pa spoznal tudi svojega očeta, ki ga ni videl še nikoli; ko pa se mu ponudi priložnost, da sreča oba, je razočaran...« In je nadaljeval: »Ta deček sem bil pravzaprav jaz sam, pa vendar ne gre za avtobiografski film. Bolj od svojih lastnih doživljajev sem želel prikazati vse tisto, kar je bilo skupno otrokom–pripadnikom moje generacije... ki v današnji Španiji 'odloča' bodisi v vladi bodisi v književnosti, na filmu ali v novinarstvu...«

V filmu se pozornost seveda ne osredotoča na malega Juanita in njegova občutja, ampak sega širše. V fabulativnem jedru dogajanja sta njegov dom in njegov družinski krog, ki

je neke vrste nukleus španske življenjske scene v tistih globoko depresivnih in nespodbudnih, čeprav fašistoidno in v tem znamenju menifestativno nastrojenih časih. Juanitovo zgodnjo otroško dobo določajo napeta medsebojna razmerja v ožjem družinskem krogu, katerega člani so njegov sicer permanentno odsotni oče Juan, njegova mati Angela, očetov brat, bratova žena Ana in še Juanitova stara mati kot nesporna eminenca v sicer razrvani, dramatično razklani, pa vendar trdno stoječi družinski stavbi. Med bratom je namreč že pred leti, še pred Juanitovim rojstvom, prišlo do usodnega razkola zaradi ženske. Oba sta hrepenela po Ani, njo je vleklo k Juanu, toda Juan je imel že drugo dekle, ki je z njim medtem zanosila, pa je rešitev iz precepa poiskal tako, da se je umaknil in si zadoščenje poiskal z aktivnostjo v bojnih vrstah falangistov, obema ženskama, tisti, h kateri ga je vleklo, in oni drugi, ki ji je bil dolžan zakon, pa se je odrekel. V falangi se je uveljavil in si sčasoma pridobil status enega izmed kaudiljevih neposrednih spremljevalcev, zavoljo česar na dom in na sina Juanita, ki se je medtem rodil in začel odraščati, dolga leta ni ne utegnil ne hotel misliti. Deček, ki je odraščal pod pokroviteljstvom avtoritarno nastrojene stare matere, pa je bolj in bolj hrepenel po snidenju z očetom – in ga, že desetleten, nekega dne, ko je prišel kaudiljo na lov v njihove kraje, tudi doživel. Toda kakšno razočaranje: njegov oče, ki so ga imeli v družini – vsemu navkljub – v časih kot junaka, ki je deležen pribočniških časti ob državnem poglavarju, podaja visoki gospodi na bolj ali manj smešno potekajočem lovu – pladenj z osvežilnimi pijačami, napravljen kot natak. Balon nekega velikega pričakovanja se je ob tem prizoru razpihljal v nič, z njim vred pa se v tej dečkovi optiki tudi sam Franco ni predstavil nič drugače kot zavaljeno napihnjen in skrajno dolgočasen uniformiranec.

To bežno srečanje sina z očetom vsebuje intenzivne elemente distanciranja do pojmov in simbolov frankistične državne tvorbe in je v filmu podano skrajno jasno in nedvoumno, pa hkrati tudi enostavno in nepretenciozno, pač v znamenju enega izmed ključnih dogodkov, ki so konstituirali Juanitovo (pa s tem tudi Aragonovo lastno) otroštvo. Vendar avtorju teh opredelitelvenih oznak ni šlo za kakršnokoli distribucijo črno-belih predznakov. Prikaz ljudi in dogodkov in razmerij, ki jih je doživljal racionalno še neopredeljeni desetletni deček, je v tej ponazoritvi kolikor mogoče objektivni in psihološko iztanjene. Dečkovo doživljanje, ki ga avtor povzema neposredno, brez etičnih opredelitev, lastnih zavesti odraslega človeka, je bilo spontano in vsaj v svoji takratni fazi brez racionalnih poant. Miselne in druge konkluzije prepušča Aragon gledalcem. Na njih je tudi, da sami definirajo barvo časa, kamor se ozira in o katerem iz svoje osebne skušnje pripoveduje Juanitov, se pravi Aragonov spomin.

Pri vsem tem pa so *Demoni na vrtu* popolnoma resen poskus razčlenitve duha časa in razmer, ki so, vsaj posredno, konstituirale kasneje oblikovano in izoblikovano demokratično zavest v mlajšem španskem rodu, nosilcu sedanjih idejnih in družbenih gibanj na pirinejskih tleh. Aragona niso zanimala vnanja označevanja dobe in zgodovinskih konfrontacij, ki jih je razgrnila in ponazorila že cela vrsta drugih, tudi filmsko komponiranih analitičnih pogledov v bližnjo špansko preteklost: zanimali so ga notranji, intimni, eminentno osebno-doživlajski vzgibi, ki so konkretno utelešenje in sežeta podoba raznoterih socioloških, politoloških in psihološko-filozofskih zasukov na določenih točkah družbene in nacionalne zgodovine. Po tej poti je postala utemeljitev dogajanja jasna in razvidna ter vseskozi prijemljivo utemeljena, se pravi doživlajsko neizpodbitna.

Aragonovi *Demoni* so špansko kinematografijo nedvoumno obogatili z novim uspešnim poskusom sondaže »terena«, ki je sicer sestavni del preteklosti, ta pa še zdaleč ni pokopana ali odključana in brez živih relacij s sedanjimi življenjskimi počutji in perspektivami. Čas, ki ga zajame v ta fokus, je splet vzrokov, ki pojasnjujejo zdajšnja posledična stanja.

Viktor Konjar

kritički dnevnik

Nočni morilec

(Nightkill)

ameriški, krimi-groznjivka
scenarij: Jasue Andre (po zgodbi Johna Casea)
režija: Ted Post
fotografija: Anthony Richmond
igrajo: Jaclyn Smith, Robert Mitchum, Mike Connors, James Franciscus.

Dva med seboj povezana vzroka pogojuje ta zakonski brodolom med bogatim poslovnem Etwelom in njegovo mlado, lepo soprogo: njegova neizmerna grobost in njena navezanost na moževega sodelavca, svojega ljubimca Steva. Žena zastrupi Etwella in ga spravi s poti, nakar odpotuje iz mesta pod Etwelovim imenom. Ljubimca sta domenjena, da bosta Etwelovo truplo spravila na določen kraj in prijavila njegovo smrt. Ko pa se gospa Etwelova loti prevoza trupa iz hladilne skrinje, kamor sta ga bila z ljubimcem spravila, z grozo ugotovi, da je v skrinji – mrtvi Steve. Nedolgo zatem odkrijejo še Etwelovo truplo. Izkaže se, da je v morilski načrt vpleten še nekdo tretji, ki je vso reč organiziral iz ozadja, prek skritih mikrofonov in snemanja vseh skrivnih pogovorov na magnetofonski trak. Bil je to Etwelov najeti tajni agent Rodriguez, ki je sklenil izrabiti okoliščine in se polastiti Etwelovega denarja. Ta peklenski morilski načrt mu tudi povsem uspe, saj naposled na grozljiv način umori še samo gospo Etwell in nato brez vsakršnih sledov za seboj odkuri s prizorišča morije.

Film je tipični ameriški perfekcionirani žanrski izdelek, oprt na šokantno-groznjive efekte, dramaturško temeljito pretehtan in obvladan, enigmatičen v svojem poteku, primerno napet in razburljiv, ob vsem tem pa tudi ustrezno posnet, saj je fotografija s svojimi ekspresionistično nastavljenimi odtenki, sencami, sunkovitimi rezi in podobnimi efekti v avtorsko enakovrednem razmerju z režijo.

Tarzan

(Tarzan, the Ape Man)

ameriški, pustolovski
režija: John Derek
igrajo: Richard Harris, Bo Derek, Miles O'Keefe

Davni, romantični časi... Lepa Jane Parker pripotuje v Afriko, da bi poiskala svojega očeta – avanturista, ki se je pred mnogimi leti podal na ekspedicijo ter pustil njeno mater samo z njo, tedaj še majhno deklico. Zdaj je mati umrla in Jane, odraslo, lepo dekle išče očeta... Na pohodu skozi džunglo jo ugrabi Tarzan, strah in trepet domorodcev in udeležencev afriške ekspedicije, a v resnici – vsaj v odnosu do lepe popotnice – srčno dober varuh in hkrati nežen ljubimec. Parker, Janin oče, zve za ugrabitev in sklene Tarzana pokončati, toda stvari se zasučijo drugače: Tarzan odreši belce iz rok črnih divjakov, ki so jih napadli, nakar vse, ki se medsebojno iščejo, čaka neizmerna sreča.

Ta inačica »tarzaniade« ima vsa obeležja romantične pravljice, ki sama po sebi ni kdove kako mikavna, saj smo faze zanimanja za tovrstne pustolovščine že zdavnaj absolvirali, tako da jih tudi nove filmsko-snemalne tehnike ne morejo revitalizirati. Res pa je film vsaj v svojem prvem delu, v ekspoziciji, zastavljen izjemno stremljivo: fotografija je imenitna, režija precizna in že kar »uživaška«. Žal samo na začetku, kasneje raven fotografije, režije in montaže možno padejo ter običijo na povsem konvencionalni izrazni ravni.

Pobeg v zmago

(Victory)

ameriški, vojni, 1980
scenarij: Evan Jones (po zgodbi Y. Yablonskega in Dj. Milicevića)
režija: John Huston
fotografija: Gerry Fisher
igrajo: Sylvester Stallone, Michael Caine, Max von Sydow, Pele

Med drugo svetovno vojno, v nemškem ujetništvu, taborišče Gensdorf, kjer so stacionirani zavezniški častniki in vojaki, med njimi tudi vrsta znanih predvojnih nogometašev. Čas si krajšajo z igranjem nogometa, pri čemer ima glavno besedo nekdanji britanski reprezentant Colby.



Enemu izmed nemških častnikov, prav tako nekdanjemu nogometnemu asu, pride na misel, da bi pripravili za vojni čas izjemno »svetovno senzacijo« – tekmo med ujetimi zavezniškimi nogometaši ter nemškim armadnim nacionalnim moštvom. Račun je jasen: Nemci naj bi v tekmi zmagali in dokazali svojo superiornost tudi tukaj, obenem pa bi pred svetom uveljavili še adute v prid svoje velikodušnosti do nasprotnikov v veliki vojni igri. Po izdatnih pripravah zavezniških nogometašev pride do nogometnega srečanja na pariškem stadionu Colombes. Ujetniško moštvo ve, da so nacisti skombinirali njihov poraz, vendar pa je zanje poglavitno in obenem pomembnejše, da jim pripadniki francoskega odporiškega gibanja pripravijo skriti pobeg. In res prvi polčas – po sodnikovi »zaslugi« – zgubijo z visokim rezultatom, prav to pa je spet tisto, kar v možeh spreobrne njihovo voljo in namen. Namesto da bi pobegnili, sklenejo odigrati tudi drugi polčas. Z nadčloveškimi naporji ga odigrajo, Nemce povsem deklasirajo in zmagajo, nakar jih navdušena francoska množica, zbrana na tribunah, potem ko vdre na igrišče, vpricho osuplih Nemcev dobesedno odnese s stadiona – v prostost.

Film je izrazito fikcijski, prežet s spektakularno vojno romantiko, daleč od realnosti, čeprav posnet v realistični psihološko-akcijski maniri, pa pri tem ves zanosen in motivno optimističen – ter seveda namenjen predvsem optimalni gledljivosti, k čemu prispevata sama tema in nič manj mladostno-dinamična pripovedno-oblikovalna vnema starega režiserja Johna Hustona, ki se s svojo zgodbo in njeno preprosto, a zagnano idejo sproščeno, že kar mladostno poigrava.

Preživeti

(Staying Alive – II)

scenarij: Norman Wexler
režija: Sylvester Stallone
fotografija: Nick McLean
glasba: Begees – Robin Garb
igrajo: John Travolta, Cynthia Rhodes, Finola Hughes

V broadwayskem plesnem gledališču imajo plesno zvezdo, njenega partnerja in ansambel, v katerem sta On, ki goji visoka



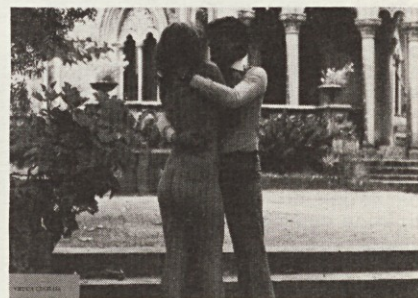
stremljenja in željo, da bi se za vsako ceno povzpeli, vedoč, kaj zmore, ter Ona, ki mu je ljubezensko zvesta, njegovih zmognosti in njegovih stremljenj pa ne dosega. In On, nepozabni junak Vročice sobotne noči, ki jo tokrat doživljamo v novi, predelani, pa vendar istoznačni inačici, stori vse, da bi dosegel svoj cilj. Za začetek osvoji zvezdnico ansambla, postane njen plesni partner in jo naposled, potem ko uspešno premaga vse ovire na svoji poti, tudi ljubezenske, ki si jih je s presedenjem med dvema stoloma (oziroma naročema) skuhal sam, tudi suvereno preseže. John Travolta, zmagovit na vsej črti, čeprav se mu je na začetku vloge v tem filmu zastavljalo vprašanje: kako preživeti...

Film, koncipiran v stilu ameriškega sna in vselej dosegljive uspešnosti, seveda pod pogojem, da pozitivni junak premaga težave, ki so dramaturški temelj fabule, je v svoji povednosti tenak in naiven. Po celotnem vtisu zaostaja za Vročico sobotne noči in v sebi ne nosi ničesar, kar bi ga vzdigovalo nad povprečje zdaj že dokaj razvejanega plesno-koreografskega žanra. Za vrhunski svoje vrstni zaostaja glede na celotno zasnovo, še posebej s svojo dokaj medlo in neinventivno fotografijo, ki plesnim aranžmajem ni v oporo, prej v škodo.

Vroča Ceciliya

(Cecilia)

francoski, erotični
scenarij: A. L. Mariaux, Ilona Kunesova
režija: Claude Plant
fotografija: Raymond Heil
igrajo: Mary Monty
I, Christian Dragaux



Z mladim lastnikom podeželske graščine poročena Ceciliya se je po preteku prvih ljubezenskih mesecev erotično ohladila in začela iskati druge priložnosti za doživljanje strasti: izziva jih sama, golo razpotegnjena na zadnjem sedežu grofovске limuzine, ki jo sem ter tja po cestah prevaža njen sofer. Soferjeva brata priložnosti izkoristi in jo posilita, posilstvo pa sproži v njej nove erotične spodbude ter njeno vnovično navezanost na moža, vendar ne po preprosti in enosmerni poti, pač pa prek posebnih erotičnih zapletov, izzivalne me-

njave partnerjev, skupinskih seksualnih iger in podobnih domislic, ki služijo poglaviti »ideji«: filma: intenzivnemu in drzno eksponiranju golote in erotičnega naboja.

Film o »vroči Ceciliji« je eden izmed primerkov »Emanuelinega kompleksa«, ves osredotočen k strip-teasu in k erotični dražljivosti, ki jo tretira kot estetsko kategorijo po sebi. Z njo se ubada zavzeto in z vso filmsko-oblikovalno strastjo, vendar brez sleherne konotacije in brez vsakršnega nadčutnega, intelektualnega namena.

Yor, lovec iz prihodnosti

(Yor, the Hunter of the Future)

italijansko-turška koprodukcija, znanstvena fantastika
režija **Anthony M. Dawson**
igrajo **Reb Brown, Corinne Clery**



V nekakšni imaginarni pravadnini, v kateri gospodarijo ljudem morilski »dinozavri«, različni krvosesi v človeški podobi, iztrebljevalska plemena in nepremagljivi naravni čudeži, se kot rešitelj dobrih in nemočnih pojavi Yor, superiorno močni in spretno-bistroumni pa seveda tudi stasito lepi »lovec s severa«. Med drugim reši življenje lepi Ka-La, ki se mu pridruži, nakar se skupaj prebijata skozi mnoge nevarnosti pravadnega sveta, premagujoč – z lastnimi čudeži in z neizmerno močjo – vse pasti in nevarnosti, ki jima preprečujejo pot. Naposled dospeta na obalo morja in se na barki, ki si jo zgradita, odpravita nekam proti nevidni drugi obali. Toda vihar jima barko razbije, njiju pa valovi naplavijo na kamniti otok, kjer ju zajamejo pripadniki neke povsem druge in drugačne civilizacije, edini preživeli po atomski vojni, ki je razdejala svet. Izkaže se torej, da nas film ni popeljal v davno preteklost, pač pa v daljno prihodnost. Yor, lovec iz prihodnosti, je na otoku ujetnik »črnih« tiranov, ki vladajo preostalemu nuklearnemu arzenalu, »bele« nasprotnike pa so si podredili in zatrli njihov upor. Yorov prihod upor »belih« znova zaneti in Yor sam postane kolovodja velike odrešilne akcije, ki se v splošno zadovoljstvo vseh »pozitivnih sil« konča z razstrelitvijo reaktorja ter s porazom tiranije.

Vsa ta znanstvena fantastika v Yoru, lovcu iz prihodnosti, je povsem imaginarna, pravičljiva, v dejanskem pomenu besede fantazijsko-fantastična in kot taka miselno neobvezujoča. Film ima eno samo namembnost: zabavati z dramatičnimi napetostmi in šoki, ki pa so seveda zgolj fizični, rezultat na efekte preračunanega in z mnogimi triki ter montažnimi zvijačami op-

remljenega režijskega postopka. Ta zvrst zabave je v svojih okvirih optimalna, medtem ko je duhovna in umetniška vrednost filma – ničeva.

Breakdance

ameriški, glasbeni
scenarij: **Charles Parker**
glasba: **Gary Remal, Michael Boyd**
koreografija: **Jamie Rodgers**
fotografija: **Hanania Bair**
režija: **Joel Silberg**
igrajo: **Lucinde Dickey, Adolfo Shabbadoo, Michael Chambers**



Zgodba tega filma je v bistvu nadaljevanje tiste iz filma Flaschdance, katerega junakinja se s svojo tamkajšnjo promocijo na področju zdaj že »klasičnega« rock'n rolla ne zadovolji, temveč išče naprej, polna novih hotenj in idej ter opta pri tem na svoje znanstvo s samorastniškimi pouličnimi plesalci breakdancja, ki s spretnostmi in znanjem presegajo vse, kar je doslej uveljavila plesna umetnost. Skupaj z dvema mladima črncema ustanovi skupino, ki si na vse pretege prizadeva, da bi se uveljavila in dosegla svoje visoko zastavljene cilje, kar pa spriči nasprotovanj, katerih nosilci so zagovorniki »klasičnega« plesnega izraza, ni prav nič lahko ali enostavno. EkspONENTI breakdancja si morajo pot na odločilno tekmovanje in k promociji svoje ideje in svojega plesnega znanja utreti s silo, nakar šele lahko dokažejo svojo superiornost in deklasirajo svoje tekmece.

Breakdance je po svoji filmsko fabulativni fakturi in tudi sicer šibkejši od Flashdancja, čeprav bolj plesno intenziven, saj plesno »gradivo« tako po kvantiteti kot s svojo sugestivnostjo odtehta fabulativni del, ki je dokaj postranski. Film je izrazita apoteoza najnovejših plesnih domislic in veščin – in kot tak dokaz o močnem razmahu plesno-koreografskega žanra v sedanjem filmskem dogajanju. Ena zanimivosti pri tem je tudi to, da je ta film, opremljen z letnico 1984, že pri nas... Distributerska ekspeditivnost, ki je sicer nismo vajeni.

Gospodar zveri

ameriški, pustolovski
režija **Don Caccarelli**

Dara, Zenovega sinu, so Juni, pripadniki krvoločnega sovražnega plemena, sklenili izrezati iz materinega telesa ter ga žrtvovati svojemu bogu, toda v zadnjem trenut-

ku ga je rešil neki kmet, pri katerem je Dar kasneje odrasčal, ga štel za svojega očeta in mu bil do groba hvaležen za življenje pa tudi za silno, nadnaravno moč, ki je njegova posebna odlika: Dar je namreč čudežno močan in je kos sleherni zveri. Neka dne Juni požgo njegovo domačo vas in pobijejo vse živo. Dar je edini, ki preživi



– in postane neizprosni maščevalec. Ves potek filma je nato en sam napor njegovega spopadanja s človeškim in naravnim zlom, ki ga mora premagovati na svoji poti v Afon, kjer bo iz sovražne ječe rešil svojega pravega očeta Zena, s tem pa tudi odrešil svet nasilja Junov in vseh drugih tiranov.

Ta film nosi v sebi izrazita obeležja žanra, ki se v zadnjem času – v delu ameriške kinematografije – vse bolj uveljavlja, njegov značilni prototip pa je bil Conan z vso svojo mitološko-legendarno in hkrati misteriozno arhaičnostjo motivnega kroga, katerega poglaviti poudarki so elementi nekakšne srhljive privzdigjenosti v režijemskem, fotografskem, montažnem in vseh drugih pristopih k tematiki.

kritiški dnevnik je pripravil
Viktor Konjar

televizija

Kugy

televizijska nadaljevanka v treh delih

režija: **Marjan Ciglič**
 scenarij: **Željko-Kozinc, Hellmut Andics**
 kamera: **Rado Likon**
 kostumi: **Marja Kobi**
 scena: **Janez Kovič**
 glasba: **Jani Golob**
 redakcija: **Nina Souvan, Werner Swosil**
 montaža: **Andrija Zafranovič**
 igrajo: **Manfred Lukas Lurderer, Boris Cavazza, Ivo Ban, Matjaž Višnar, Boris Juh, Marjan Srienz, Tone Kuntner, Kristjan Muck, Janez Vrhovec, Mira Sardoč, Maks Furjan, Vladimir Jurc, Božidarka Frajt, Monika Riha, Gerhard Svoboda ...**
 proizvodnja: **RTV Ljubljana in avstrijska televizija ORF, 1984**

Med mitom in romantiko

Doba, o kateri so spregovorili avtorji TV nadaljenake o Juliusu Kugyju, sega čez mejo dveh stoletij, ki sta gradili takšne lastne vrednote, da jih sicer lahko med seboj primerjamo, ne moremo pa jih enačiti; predvsem pa so njuni miti že davno razblinjeni ali prevrednoteni. Zato je podoba o Kugyju dolgo nosila s seboj nekakšno mitično ogrinjalo, bila je povezana z odkrivanji Julijskih Alp. Ta mož je bil priča in akter rasti slovenske planinske in alpinistične ideje, toda le ena, čeprav zelo vplivna osebnost med vodilnimi. In zdaj smo življenjsko zgodbo te osebnosti videli na televiziji, tako kot jo razbirata oba scenarista, Hellmut Andics in Željko Kozinc. Idealizirana slika do naivnosti!

Seveda je Kugy bil nesporno velika osebnost pionirske dobe odkrivanja Julijskih Alp. To so potrdili tudi avtorji nadaljevanke. Vendar so bili nesporno velike osebnosti tudi njegovi spremljevalci, česar pa iz nadaljevanke ni bilo razbrati, če ne šte-

jemo izpričane vodniške nadmoči trentarskega divjega lovca nad vodenim »gospodom«. Potem pa z ekrana odčitujemo, da vodnika gore čustveno privlačijo, ga bogatijo, medtem ko se vodnik, kot je bilo videti, vzpenja le zaradi gmotne koristi, za denar ali pa zaradi uplenjene divjadi. In ker vode ni sam ni bil kos divjemu gorskemu brezpotju, sta se torej našla z vodnikom. Skrbno vodstvo po neznani pokrajini – to so bili Kugyjevi Trentarji, njegova Mota in Pavr (Andrej in Jože Komac), njegov Ojcinger (koroški Slovenec iz Ovčje vasi pod Višem in Poliškim Spikom) in še vrsta drugih. Vsi ti Kugyjevi vodniki so bili izrazite osebnosti in ne zgolj folklorne zanimivosti neke obrobne sub-kulture avstrijskega imperija. Nadaljevanka pa ni znala ali zmogla opozoriti na njihovo posebnost, na njihovo narodno samozavest, ki jo je tujerodna država le stežka krotila. Bili so gospodarji (čeprav od oblasti nepriznani) na svoji trentarski zemlji, na svojih vrhovih, zato je bil njihov odnos do tega sveta najpoprejši izrazito racionalen, romantiko in »visoko politiko« so prepuščali vodenim »gospo-

dom«, nič skupnega pa niso imeli z navadnostjo in služabniško ponižnostjo. Se zlasti Pavr ne, ki ga Kugy zaradi njegove upornosti nikdar ni štel med svoje najljubše vodnike, bil pa mu je prav gotovo najkristnejši zaradi velikega vodniškega znanja in moči. V svojih knjigah sam Kugy navaja dva primera, ko mu je Pavr rešil življenje: na zimskem Jalovcu in v severni steni Poliškega Spika.

Takšni so bili trentarski (slovenski) divji lovci, kasneje slavnj gorski vodniki, Kugy pa je bil Nemec. Stel se je za Nemca, čeprav slovenske matere in ponemčenega očeta sin. Mati je bila hči nacionalističnega slovenskega pesnika Jovana Vesela-Koseskega, oče pa je izhajal iz slovenske ziljske rodbine Kogojev. Kugy je seveda za svoje slovensko poreklo vedel, vendar zaradi vzgoje pozne druge polovice prejšnjega stoletja in večkrat izpovedanega sramu zaradi nepoznavanja slovenščine tega javno ni nikdar priznaval. Vendar pa ni bil nacionalist, ampak je bil dedič visoke nemške kulture, rad je imel slovenske ljudi in slovenske gore (nekaj jih je z interven-



cijo celo rešil iz nacističnih taborišč), toda živel je v skladu s socialnimi normami in danostmi njegovega časa. Le-te so ga vključevale in mu hkrati narekovale pripadnost nemški (in deloma italijanski – živel je v Trstu) kulturi. Slovenska je bila takrat, z rta skozi večinsko optiko, provincialna, celo manj razvita, omogočala je, kot pravi Taras Kermauner, manjšo kulturno senzibilnost, ožji svetovni radij, zapirala se je v geto. Tako je bil Kugy za slovensko izgubljen.

Kugy je bil estet, vse svoje življenje zvest humanističnim načelom (celo na vojsko se je prostovoljno javil, da bi kot vodnik reševal človeška življenja), pisal je iz duše in srca, z ljubeznijo je zapisoval in s svojimi občudovanja vrednimi knjigami postavil spomenik slovenskim goram in človeku pod njimi. Takšen Kugy je bil zgodovinska osebnost, nikakor pa ne mit. V mit ga je skušala prevrednotiti določena ideologija, ki ji je Kugy (poenostavljeno) pomenil premoč nemštva nad slovenskim in (v določenem obdobju) tudi italijanskim življenjem na stičišču treh različnih kultur. Mit duhovne nadvlade, mit omike in vitalnosti, mit germanizacije čudovitega sveta med Jadranom, Sočo in Savo. Nadaljevanka ta mit sicer izniči s poudarkom Kugyjevega kozmopolitstva, hkrati pa zamudi priložnost, ko bi enakovredno lahko spregovorila o ostalih pomembnih pionirjih v Julijcih, ki so

se z besedami in dejanji bojevali za slovenski značaj slovenskih gor.

Prav gotovo je bil Kugyju enakovreden dr. Henrik Tuma. Razumnik in raziskovalec, ki nam ni zapustil leposlovnih knjig, zato pa je desetletja neumorno zapisoval krajevna in ledinska imena, iz česar je nastala pomembna študija o imenoslovju Julijskih Alp. Tuma, zvest svojemu političnemu pričanju in narodni zavesti, Kugyju ni bil blizu, zato pa sta se oba spoštovala in si, vsaj v »športnem« smislu, nikdar nista bila tekmeča. Komaj omenjeni pa so v nadaljevanju tudi »skalaši«, ki jim gre nesporno prvenstvo pri odkrivanju ostenj v Julijskih Alpah, pravzaprav so neposredni dediči klasične dobe, dobe Juliusa Kugyja, Henrika Tume in njunih vodnikov. Le celovit splet teh osebnosti in dogodkov, povezanih z njimi, je lahko pravišnji temelj zgodbe o eni izmed njih. Vedeti namreč moramo, da je bilo vse Kugyjevo življenje podrejeno goram, vedno v senci gora, od katerih mu je bil in ostal najljubši Triglav.

Zakaj v zvezi z nadaljevanjem omenjati Triglav? Zato, ker ni bil le njegova najljubša gora, ampak mu je bil vse življenje simbol njegove navezanosti na Julijce, simbol njegove planinske ljubezni (Scabiosa Trenta ga je le simbolično spominjala na mladostno privrženost botanični znanosti). Triglav zanj ni bil le gora, bil je kot krajstvo. Ko je nekoč na svoje vprašanje,

kateri so lepši, Vzhodni ali Zahodni Julijci, dobil odgovor, da Zahodni (kot navaja France Avčín), je razsodil: Schön recht, alles schön! Die Östlichen jedoch, die haben den Triglav und es gibt gar nicht, was man dem Triglav gegenüberstellen könnte. Triglav ist kein Berg, Triglav ist ein Reich!

In še nekaj velja omeniti. Njegovo življenje – to je bilo delo, je bila glasba in so bile gore (eni njegovih knjig je naslov: Arbeit, Musik, Berge – ein Leben), vse od francoskih in švicarskih Alp do predgorij Julijcev vse to pač ni mogoče strniti v tri kratke retrospektivne epizode, posnete na filmski trak. Potem je tu še naš pojmovni odmik od klasične dobe, naše drugačno umevanje preteklega, ki pogosto kljub briljantnosti doseženega ne zmora iskati v globino zaradi kratkega stika v zgodovinskem spominu. Ali kot pravi eden naših najboljših poznavalcev Kugyjevega opusa, France Avčín, primerjajoč klasično dobo s sodobnostjo: tu bleščeče poigravanje na površini plitkih voda, tam brezdvanje globine same narave; tu hiperinteligentni jazz, tam klasična Beethovnova glasba, odjek gora. Niti enega tona ne smeš prestaviti, spremeniti, da ne pokvariš absolutne mojstrovine. Tega nadaljevanka ni zmogla.

Mitja Košir



Tragični bojevnik

Projekt televizijske nadaljevanke o Juliusu Kugyju, »kralju Julijcev«, je nastal po naročilu in v posebnih producerskih okoliščinah. Narekovala sta ga dogovor med ljubljansko in dunajsko (slovensko in avstrijsko) televizijo ter njuna želja, da v enakopravnem sodelovanju opravita skupno delo. Pri tem ni bila tema tista, ki bi bila spodbudila to posebno medtelevizijsko kooperacijo, pač pa je – obratno – prav izhodiščni motiv sodelovanja kot takega temo iskal in jo, kot dozdevno optimalno možnost, tudi našel. »Kugy« je torej nastal po naročilu, kar pa samo po sebi ne more biti razlog za kakršnekoli negativne poene. Res je sicer, da pripisujemo umetniškimi stvaritvam, nastalim iz avtorske spontanosti potreb, vsaj v apriornem smislu večjo veljavo kot izpeljavam od zunaj lansiranih naročil, vemo pa tudi, da se lahko ta apriorni odnos od dela ob soočenju z rezultatom umetniške procedure v svoji posteriori sodbi sprevrže v povsem nasprotno podobo.

Razmisliti nam je, kako se je v tem pogledu obnašal pričujoči projekt. Ključnega pomena je poskus sežetega odgovora na vprašanje, kaj je tisto, kar so želeli »du-

hovni očetje« te nadaljevanke s Kugyjevim likom in njegovimi razmerji ter njihovo usodo izraziti ter izpovedati oziroma sporočiti. Pri tem imejmo ob pojmu »duhovni očetje« v mislih širši, ne zgolj scenaristični avtorski krog: »Kugyju« so namreč botrovali tudi in predvsem televizijski uredniki iz obeh producerskih centrov, oba scenarista sta bila tretirana prvenstveno kot dramaturzi-ter tehnologi. In prav v zvezi s tem se sproža vprašanje, ali sta z barvo in duhom svoje predloge ta svoj status kakorkoli prebila. Vprašanje lahko strnemo v sežeto formulo, izraženo v vprašalni obliki: Je »Kugy« samo razvito in razvidno biografsko poročilo – ali vendarle tudi umetniško sporočilo?

Lik Juliusa Kugyja ne sodi v območje dramatičnega heroizma, čeprav izkazuje celo vrsto nastavkov za pozicijo tragičnega bojevnika. V sebi je nosil – kot realna oseba – nepremagljivo ljubezensko strast do neponovljivo lepega in avtentičnega geopolitičnega prostora na območju Julijskih Alp oziroma Triglavskega pogorja in njegovih dolin – ter se v zavzetosti za njeno (samo)uresničenje v specifičnih okoliščinah svojega (zgodovinskega) časa in v specifičnih mednarodnih, medideoloških, medpolitičnih in medetničnih napetostih tega tromejnega (slovensko-italijan-



ske-avstrijskega oziroma slovansko-germansko-romanskega) območja znašel v celi vrsti osebnih stisk, preizkušenj, spopadov in torej tudi dram ali dramatičnih življenjskih epizod. A vendar ga ob vsem tem ne doživljamo kot tragično figuro, prek katere bi bilo mogoče projicirati tragično ali heroično viro časa. In zdi se, da tega sporočilnega duha v televizijski nadaljevanke ni in nam ga tudi ne kaže iskati.

Ta ugotovitev seveda prav nič ne zadeva pomena samega Juliusa Kugyja za našo planinsko zgodovino in za naš odnos do gora, ki je kajpak več kot samo ljubezen do planinskih pejzažev: je tudi ali predvsem filozofija, in sicer filozofija v širokem razponu, od alpinistične etike prek socialnih in nacionalnih prebojev iz ostro razslojenih v demokratično uravnane družbene in življenjske oblike pa vse tja do obče eksistencialnih oziroma globalno človeških vprašanj. Kugy je uveljavljal vizijo iste in vzvišene človečnosti, ki bodi adekvatna čistosti in vzvišenosti superiornega gorskega sveta. S svojim lastnim zgledom, s svojimi predavanji, s pisanjem, z vsem svojim sugestivnim človeškim vplivom se je postavljaval po robu nacionalno konfliktni, poniglavo prestižni, gora nevretni mentaliteti, ki so jo diktirale realne zgodovinske



razmere in so na prizoriščih tega in tukajš-njega sveta nevarno prevladovali. Spopad je bil hud, za Kugyja nemalokrat boleč in poniževalen, porazov je v tem svojem plemenitem prizadevanju doživljal več kot zmag in njegova fizična življenjska pot se je pravzaprav – vsemu, kar je v svoji »misi-siji« dosegel, navkljub – končala na nični točki, ne da bi bil sam dočkal moralno zmagovalne svoje ideje. Vse našeto so kajpak obeležja tragične figure, ki bi jo bilo – s potrebnimi omejitvami – mogoče po-staviti ob bok ljudem tipa Mahatme Gand-hija ali Martina Luthra Kinga; z omejitvami pač v tem smislu, da Kugy ni bil nikakršen ljudski tribun, kaj šele voditelj ali državnik. Prav v tej okoliščini pa je tudi kleč, zavoljo katere postavljamo, vsem nastavkom tra-gičnih obeležij njegove usode navkljub, vprašaj nad dejansko tragično razsež-nost njegovega človeškega in obenem zgodovinskega statusa. Nobenega dvoma ni o njegovi izjemni srčnosti, o njegovi člo-veški nadnacionalistični širokosrčnosti, ki je prerasla v vsestransko superiornost, o njegovih tudi osebnih zaslugah, da so na-še gore (med Dunajem, Ljubljano in Tr-stom) postale to, kar so – oaza razumnega sožitja med pripadniki različnih narodnih skupnosti, in vendar je samo eden izmed mnogih, ki so se bojevali ter posredno ali neposredno izbojevali svoj boj z globoko zakoreninjenimi socialno-razrednimi in nacionalnimi napetostmi v tem predelu na njegovi zgodovinski prelomnici. Bil je v na-sprotju s siceršnjimi protagonisti te zgo-dovinske katarze na naših življenjskih tleh, celo izrazil hlast samotar, kar je po tej plati znak njegove veličine, po drugi pa deficitarno obeležje njegove vloge in nje-govega pomena v zgodovinskem dogaja-nju, ki je z velikimi valovi, z večdesetletno menjavo visoke plime in globokih osek, počasi, a vztrajno čistilo naplavine stoletij. Kugy ni bil protagonist teh dogajanj. Do-življal jih je bolj ali manj trpno, pasivno, vdano, čeprav vselej dosledno zvest svoji viziji nadnacionalnega občestva zaljubl-jencev v lepote gorskega sveta, sveta brez dominacije pripadnikov ene ali druge nacionalne provenience, socialnega sloja ali ideologije nad ljudmi z druge strani zgodovinske meje.

Vsej tej »historiji« njegovega življenjskega procesa ter postajam njegovega križe-vega pota smo sledili tudi skozi potek tro-delne televizijske predstave, ne da bi nas bilo gledanje osredotočalo h Kugyjevu tragičnemu bistvu. Scenarista (Željko Ko-zinc, vprežen v ta voz s strani ljubljanske, in Hellmut Andics, angažiran s strani avst-rijske televizije) sta nadrobno preštudirala Kugyjevo življenjepisno gradivo, izbrala dogodke, ki so bili ali so se jima zdeli ključ-nega pomena za oznako njegovega živ-ljenjskega loka, dopisala, kar je manjkalo,

da bi bila dramaturška linija sklenjena, in vso to materijo razporedila v več časovnih predalov, razpetih med leti 1880 in 1945, med Kugyjeva mladeniško-študentovska leta z ene in njegovo častitljivo starost z druge strani. Vmes sta bili dve svetovni vojni, vmes so bile socialne in nacionalne napetosti, ki so vse te valujoče zgodovin-ske kataklizme sprožale in se po njihovem izteku v tako ali drugače modificirani obliki nadaljevale, vmes so bile revolucije in okupacije, eno samo neugnano valovanje zgodovinskega viharja – in scenarista sta si prizadevala, da bi v kar največjem mož-nem številu prizorov s te šest ali sedem desetletij trajajoče palete ponazorila in okarakterizirala odnos subjekta (Juliusa Kugyja) do objekta (obstoječih in prevla-dujočih, vladajočih socialnih, nacionalnih in ideološko-političnih sil na življenjskem prostoru med Alpami in Jadranom). Ves potek dogajanj v tej biografski igri o Kugyju je osredotočen k označevanju nje-govega razmerja do karakterističnih po-segov zgodovinskega časa v njegovo do-življanje, v njegov svet in v njegovo zavest. Pri tem je domala v celoti v ospredju pred-vsem Kugyjevo trpno doživljanje vnanjih okoliščin, ki ga izzivajo in na katere se od-ziva, ne da bi jih povzročal ali hote posegal vanje sam. Kugy je intelektualac-razisko-valec-umetnik, ne aktivist. Je v bistvu sa-motar ter neke vrste misionar iskanje miru in skladja in razumevanja med ljudmi do-bre volje. Ta mir išče v gorah in med ljudmi, ki so eno z gorami. Del te njegove filozofije odmika od prestižnih, nasilniških, nacio-nalistično, egoistično in subordinacijsko nastrojenih stremeljenj, ki pogujejo ne-nene boje med ljudmi, je tudi iskanje Scabiose Trentae, gorske cvetlice, ki je bila nekoč nedvoumno evidentirana, a je zlepa ni več najti. Kugyjeva strast je po-temtaka v sozvočju s tišino in mirom, obrnjena k humanim idealom izravnave med ljudmi ter med človekom in naravo, vendar spet ne v smislu umikanja v lupino meščanskega samozadovoljstva. Svoj in človekov eksistencialni smisel nasploh iš-če v posebni obliki boja. Toda ne boja z drugimi (boja zoper zlo), temveč boja v sa-mem sebi in s samim seboj (boja za do-bro). In kar sta pri vsem tem skušala sce-narista uveljaviti kot svojo poglavitno mi-sel, je dokaz o superiorni moči takega Kugyjevega ravnanja: čeprav ni bil bojev-nik, ki bi se bil spopadal na odprti sceni, in čeprav je s strani militantnih protagonis-tov zgodovinskih procesov na teh naših tleh doživljal nenehne udarce in poraze, je njegova humana misel prav zavoljo nje-gove pokončne doslednosti štela in mogoč-no opozarjala nase.

V scenariju (in seveda tudi v njegovi rea-lizaciji) je bila uporabljena tehnika asocia-tivnega preskakovanja časovnih razponov

v obeh smereh: iz kasnejših v predhodna in iz predhodnih v kasnejša obdobja. Šlo je za neke vrste tehniko »izklincevanja tom-bolskih števil«: vsaka izmed njih je pred-stavila dogodek iz tega ali onega obdobja na Kugyjevi življenjski poti in s to ali ono dodatno potezo dopolnila podobo nje-go-vega lika. Šlo je za postopno polnjenje mozaika po analitični dramaturški poti, kajti gledalca ni bilo treba informirati o tem, kako se je Kugyjeva zgodba iztekla (to mu je bilo znano že iz okvirnih življenje-pisnih podatkov pa tudi iz začetnih sek-venc nadaljevanke same, ki je zastavila svoje fabuliranje v bližini trpkoga starčev-skega izteka Kugyjeve življenjske poti), pač pa o tem, kako je potekala in kaj jo je konstituiralo oziroma motiviralo.

Sam po sebi je bil ta pristop h gradivu smotrni in nemara tudi optimalen, toda v neposredni izpeljavi vendarle nekoliko preveč konvencionalen, premalo inventi-ven in zares vpet v asociativne zveze. Pri-povedovalci Kugyjeve zgodbe so bili bolj kot v lastno doživetje njegovega člo-veškega lika zazrti v podatke o njegovih živ-ljenjskih dogodkih in preizkušnjah, pa je tudi zato vsa ta njegova zgodba izzvenela bolj kot nizanje biografskih dejstev in manj kot poskus razgrnitve neke herojsko-tra-gične človeške drame. Očitno tudi zato, ker je v vsem, kar je mogoče povedati o dejanskem Kugyju in njegovem svetu, premalo zares oprijemljive tragično-he-roične snovi, pa bi si bilo treba, če bi hoteli strniti v dramatični succus bolj uokvirjeno in bolj pretresljivo usodo, izmisliti drugač-ne dimenzije junakovega človeškega lika in njegovih spopadov oziroma izravnave s soljudmi kot reprezentanti takšnih ali dru-gačnih teženj, med katerimi se je k svoji realizaciji prebijala njegova premosmerna pot.

Ker sta se scenarista – kot jima je velevala dolžnost – opirala predvsem na verificira-na dejstva, ne da bi bila sama karkoli iz-umljala (z izjemo dramaturško neizogibnih prehodov in po svojem bistvu nepomemb-nih dopolnil), jima Kugyjeve karakterizaci-je ni uspelo sprofilirati tako, da bi bila pred nami zares celovita in konsistentna. Mes-toma je namreč nejasna, nenatančna, preskopo dimenzionirana, nekajkrat se nam zazdi celo anemična – in se vpraša-mo: čemu nam je zdaj to sploh treba po-doživljati? Razlog je nemara res v tem, da se scenarista (in v sosledici z njimi režis-er) nista opredelila za eno ali za drugo iz-med obeh možnih smeri obdelave Kugyjeve motivike: bodisi za strogo doku-mentarno bodisi za izrazito fikcijsko. V obeh primerih bi se bila lahko bolj in bolje osredotočila k označitvi Kugyjevih značaj-skomoralnih potez. Kombinacija obeh možnosti je vlekla pozornost stran od bist-va. Lik, ki je nastopal kot rdeča nit v na-



daljevanki, je sicer bil lik Kugyja, toda plasiran z določenimi zadržki, saj nam je bilo dano vedeti, da ne gledamo dokumentarne igre, temveč svobodno zdramatizirani življenjepis, katerega osebe pa so vendarle realne, povzete iz dejanskosti, čeprav spet ne povsem avtentične, s Kugyjem in njegovimi prigodami vred.

Režija je, upoštevaje to kombinacijo obojega, zvesto sledila »ukazom«² scenarija. Ni jih nadgrajevala ali presegala, pa tudi zaostajati ni hotela za njihovimi intencijami. Uporabila je realistično (psihološko-behavioristično) tehniko gradnje kadrov in sekvenc, prizadevaje si, da bi bila videti prizorišča in dogajanja na njih kolikor mogoče avtentična. To ji je v glavnem tudi uspelo, zlasti v interierih, medtem ko so bili eksterieri, še posebej plezalski in trenatarski kadri, izrazito šibkejši ter pod ravni jo pričakovanega, včasih celo na sami spodnji meji še dopustnega. Prizori fizične dramatike so v vseh ozirih zaostajali za prizori psihično-verbalnih napetosti in razbremenjevanj, kar je tudi razlog za neenovito gledalčevo počutje ob sledenju poteku igre. Njen ritm je nihal, včasih celo v skrajnih nasprotjih, segajočih od imenitno zrežiranih in odigranih partov do povsem diletantsko izpeljanih rešitev. To je v določeni meri posledica režiserjeve neenovite kondicije, a tudi posledica nihanj v scenariju, ki je med trdno zastavljene prizore vnašal papirnata mašila in tako tudi sam po sebi opozarjal na potrebo po bolj selektivnem odnosu do elementov pripovedne in dramaturške materije.

Samoumevno je, da se ta neenovitost kontur odraža tudi v igralskih deležih in v drugih prispevkih k oblikovanosti predstave. V razmeroma velikem in raznoterem igralskem ansamblu je bilo čutiti premalo

režiserjeve roke. »Promet«³ je sicer urejala, ni pa dovolj motivirala posameznih igralskih storitev, še zlasti ne poglobljenega oblikovanja značajev in fiziognomij. Zdi se, da je zaslugo za boljše igralske dosežke mogoče pripisati predvsem posameznim igralcem samim in njihovem inventivnemu živjetju v vloge, kajti režiserjevega koncepta je pri tem čutili razmeroma malo. To pa, v določeni meri, velja tudi za igralca naslovne vloge, ki je imel izredno težko nalogo, saj je moral igrati Kugyja v različnih obdobjih njegovega življenja, od rosnosti mladeniških prek zrelo moških pa vse tja do utrujenih starčevskih let. Nalogo je, v glavnem, opravil na zelo korektni ravni in prizadevno, vendar pa tu in tam tudi pod ravni. Zdi se, da je bil v starčevski pozi precej bolj sugestiv in prepričljiv kot v koži mladega Kugyja.

Izjemno delo je opravila tudi scenografija, vendar tudi ona v njihah od povsem doganih do izrazito deficitarnih ponazoritev prostorskih ambientov. Se najmanj zadoščeni smo bili ob vstopih v skalovje, čeprav smo – ne neupravičeno – pričakovali, da bo prav v njih strnjeno jedro Kugyjevega dramatičnega doživljanja.

Nadaljevanka nas je dovolj celovito seznanila s Kugyjevo zgodbo, s filozofijo njegovih prizadevanj ter z okoliščinami, v kakršnih je potekal njegov življenjski boj, vznemirala pa nas ni. In tudi presvetlila nas ni – kljub razgrnitvi fašistoidnega in nacionalističnega zla, čigar mlin je mlel tudi Kugyjevo nad vse to pritlikavo politično-zgodovinsko početje vzvišeno življenje, a ga moralno seveda ni zmel, ker je bil Kugy s svojo jasno začrtano in vseskozi premošerno mislijo močnejši od njega. Ni zavoljo Kugyja, ki s svojo človeško in intelektualno podobo nastavke za takšno

(tudi danes aktualno) vznemirjenje ponuja, pač pa zavoljo v pričujočem zapisu naštetih odsotnosti trdne in nedvoumne avtorsko sporočilne pobude v samem scenariju in po njem tudi v filmski postavitvi projekta.

Viktor Konjar

O slovenskem filmu

35 mm filmska delavnica

Zadnja oddaja iz vrste Filmskih delavnic me je navdala z žalostjo, kakor mi rade naredijo zadnje reči. Pokazala mi je tudi, kako dobra in zanimiva oddaja bi lahko postala, in zakaj ni.

Dobra bi bila lahko postala v tistem smislu, ki ga je nakazala Rapa Šuklje, ko je ugotovila, da film na Slovenskem nikoli ni postal industrija. Posledice tega občuti tudi ljubljanska TV: rokodelska produkcija, celovški standardi, peš distribucija. Drugače ni razumljivo, kako da se TV ne more profesionalizirati in »industrializirati« do tedenskih oddaj o filmu. Gradiva je vsekar dovolj, že na sami TV. Namesto tega pa ukinja še to mesečno oddajo in jo razblinja v nekatere Integrale.

Odlična parodična napoved oddaje (sneta po 20th Century Fox) je poudarila še drugi manko slovenskega filma (a ne brez zveze s prejšnjim): žanr. Imamo sicer poskuse žanrskih tem, toda pravega žanra nismo pridela niti tam, kjer so ga drugi narodi Jugoslavije še najbolj, v partizanskem filmu. V svojem odnosu do žanra je slovenski film ostal »umetniški«, neangažiran ali vsaj močno zadržan, po drugi strani pa strašno patetičen, zmeraj v nekakšnih iskanjih, kjer je že vse najdeno, ostal je nekako zavezan slovenskemu značaju, ki se mu svet še ni odprl.

Paradija slavne filmske tovarne je učinkovala z dvojnimi obrati: najprej z žanrsko uporabo klišeja, potem pa še z naslombo na žanrske reference slovenskega filma, ki so navzoče zgolj v slovenski filmski teoriji, tam pa zato, je ugotovil Bojan Kavčič, ker se slovenski gledalci niso naučili gledati filme pri domači, marveč pri tuji, pogostejše kot ne boljši produkciji. Te besede, »naučili gledati filme«, zadevajo v bistvo zelo aktualnega načela: da se namreč o filmu poučimo z gledanjem, kakor se o knjigi poučimo z branjem, in da nikakršni učni prijem brez tega ne zadošča.

Na koncu oddaje je voditelj Toni Tršar vprašal, ali so govoreči uspeli nakazati teme, o katerih se ljudje danes v zvezi s filmom pogovarjajo. Če sodimo po sami oddaji, mu odgovarjamo, potem kakor da se ljudje o filmu ne pogovarjajo. Nastopajoči v oddaji se namreč niso, če ne štejemo voditeljevega predavanja besede, marveč so imeli vsak svoj monolog. Je to pripisati konceptu oddaje? Slovenski zavrtosti? Njeni soodvisnosti?

Toda kadar se ne pogovarjajo za televizijo, se ljudje kar precej pogovarjajo o filmu. Navzoči so zgolj uprizorili, tako rekoč uresničili tezo Rape Šuklje, da se ljudje v slovenskem filmu ne pogovarjajo, kar bi se preprosto reklo, da imajo bedne dialoge. Ljudje so se v sami oddaji pogovarjali tako, kakor da nastopajo v slovenskem filmu. Iz tega zornega kota – kjer v oddaji že vidimo pri delu določeno značilnost slovenskih filmskih scenarijev, značilnost, ki jo pozna tudi slovenska TV – je po zaslugi

R. Š. oddaja izvenela naravnost duhovito, česar nismo doživeli od takrat, ko je v njej nastopil Slavoj Žižek. Na lepem se je tudi izkazalo, da so govoreči v svojih monologih zgostili mnoge dialoge, tudi med seboj.

Rapa Šuklje je govorila prva in me zdajle spravlja v zadrego: naj napišem, da sodi med vodilne slovenske (filmske) razumnike ali da je vodilna slovenska razumnica? Obe možnosti, ki mi ju dopušča jezik, sta pomanjkljivi: prva je seksistična, druga ša še bolj, ker je standard v drugem primeru očitno nižji. (Nič boljša ne bi bila varianta »med ... razumnice«, ker bi v celoti izključila drugi spol, česar »razumniki« ne storijo.) Vendar mi slovenščina ne more preprečiti, da ne bi R. Š. karseda resno jemal.

Njeni tezi, da je slovenski film nastal kot družbenopolitična naloga, podtaknimo, da je to bržkone še zmeraj, zato se še ni emancipiral in postal »industrija«, se pravi produkcija za trg. Film kakor da je posnet zato, da imamo slovenski film, in ne zato, da bi ga gledalo slovensko občinstvo. Ne mara konfrontacij, drži se morale zgodnjemeščanskega tipa, ki ne mara suspenza – tipa zbiralca in ziheraša. »Mi najprej počakamo, kako se bodo stvari razpletle, šele potem se odzovemo,« ga je jedko povzela R. Š.

Če je razmerje med slovenskim filmom in žanrom »umetniško«, se pravi odsotno, pa je Igor Koršič pokazal na določen žanrski učinek celotne slovenske filmske produkcije, in sicer melodramatični: ganljivo je, je rekel, da slovenski film v teh okoliščinah sploh obstaja. Njegovo ganjenost zares občutimo, čeprav bi nam utegnil kdo očitati, da včasih tako ravnamo z njim, kakor da bi ga hoteli ukiniti. Toda to si prizadevajo že sami mehanizmi razvejanega produkcijskega procesa; tako distribucijski in promocijski flopi, o katerih je govoril I. K., ki Slovencu vsaj ne olajšujejo gledati slovenskega filma, kadar ga že ne odvrčajo, kakor kruto, toda v oči bijoče dejstvo, razvidno iz same oddaje, da na zgoraj omenjeni »tip« naletimo prej med ustvarjalci kot med gledalci. »Umetniškost« slovenskega filma je zgolj bahav kliše tistih, ki trdijo, da se nočejo držati nobenih klišejev.

Skupaj z Bojanom Kavčičem lahko ugotavljamo, da je pojem slovenskega filma razpet med gledalcem, ki ima svoja pričakovanja od filma, saj jih je lahko videl že veliko, tudi dobrih, in slovensko kulturniško ideologijo, v kateri, dodajamo, vidimo pri delu določen akademizem – pri delu ne toliko z znanjem kot s svojim poštenim okusom. B. K. je v svojem razmišljanju oblikoval takšno formulo:

gledalec ≠ film = nacionalna umetnost

↓ ↑
film = industrija ≠ kulturniška ideologija ← pri čemer znak ≠ beremo kot »zahteva«. isti znak z zaporo pa »izključuje«.

Med gledalcem in to ideologijo je edino razmerje to, da sta drug drugemu napoti: druga prvemu, ker ga potiska na nekakšno izolirano področje »nacionalnega« (kakor da ne bi bil največji dosežek nacionalnega filma to, da se lahko uvrsti med svetovno produkcijo), prvi pa drugi, ker jo onečašča s svojimi parcialnimi interesi.

Tukaj seveda ne gre za gledalca nasploh niti za »naravnega« gledalca (ki pač gleda, kar vidi, in se po možnosti vsemu čudi), še manj za »nevtralnega« (nezainteresiranega) gledalca niti končno za »nacionalnega« gledalca, ki ploska vsemu, kar je slovensko, marveč za gledalca, kakršnega zahteva Silvan Furlan: izobraženega, razgledanega, skratka intelektualca. Tako lahko razumemo njegovo zahtevo, da bi film le vstopil na univerzo – ne zgolj v smislu obrtniškega usposab-

ljanja (AGRFT), temveč med družbene vede, kjer so si druge zgodovinske oblike umetniške produkcije že našle mesto. To razliko je S. F. formuliral kot razliko med »civilizacijo slike« in »civilizacijo besede«: na prvi ravni je pač mogoče izdelovati posamezne izdelke, šele na drugi pa je o stvari mogoče tudi spregovoriti, spregovoriti o tem, kaj pravzaprav izdelujemo. Slovenski film prav zato, ker ni civiliziral besede, besedo mistificira; zato se nikoli ni emancipiral od literature. Še hujsi pa je povratni učinek: zato se tako redko zares ukvarja s samo sliko, raje z nečim onkraj nje, nečim skoraj transcendentnim (to je pogosto prav literatura) – od nas zahteva, naj ga umestimo v to transcendenco, ne vidi pa preproste, gole resnice svojega govora, ki je natanko in zgolj v tistih banalnostih, ki jih pove. (Bojim se, da po vsem tem nikoli ne bom dobil Stihove privatne nagrade za prispevek kritike k širjenju popularnosti slovenskega filma.)

Toni Tršar je celo poskušal skoraj polemizirati, ko je izjavil da vrednotenje filma vendarla ni ustrezno, saj je čedalje manj recenzij filmov. Kako? O vsakem slovenskem filmu se piše na dolgo in široko – preveč, bi rekli, še zlasti glede na kriterije, ki se v tem pisanju implicitno vzpostavljajo. Pač pa recenzija izginja tam, kjer bi bilo zanjo ravno najprimernejše – na sami TV je skorajda ni! Že Filmska delavnica se z njo ni pretirano ukvarjala, po njeni ukinitvi pa ...

Na koncu oddaje je govoril še absolvent AGRFT Borut Blažič. TV je še enkrat dala prav Rapi Šuklje, ko je nasproti starim mačkom besedovanja o filmu postavila negotona »ustvarjalca«, ki ne le da ni šel v konfrontacijo s »kritiki«, marveč je sam še bolj »kritično« gledal na slovensko filmsko produkcijo in si, če malo pretiravam, sam spodkopaval mesto, na katerega kot bodoči režiser leze. Menil je, da »kar« pet filmov na leto lahko pomeni površnost pri delu! In to potem, ko so drugi (»neustvarjalci«) priporočali, da bi se slovenska filmska produkcija povečala! Rapa Šuklje je na začetku izrazila zadovoljstvo, da lahko pri nas tudi mladi režiserji dobijo priložnost (kakor ob *Treh korakih v slovensko blaznost*) – iz prepričanja, da se tu skrivajo potenciali, nove in sveže težnje, novi razgledi. Kaj pa naš mladi režiser? Ponovil je staro, prežvečeno in tudi že izpljunjeno floskulo, da se začenja režiserji formirati po tridesetem letu, ko se »očistijo vseh vplivov« – natanko v duhu najhujše kulturnoumetniške ideologije »avtohtonosti«, »izvirnosti«, skratka potlačene zgodovine – zgostil je vse tiste neumnosti o filmu kot nacionalni, pa še visoki umetnosti, zaradi katerih ob slovenskem filmu zehamo. Njegova pozicija je bila od vseh govornikov še najbolj represivna; in televiziji se lahko zahvalimo, da nam je v suspenzu razkrila pozicijo, ki resnično teži k ukinitvi slovenskega filma.

Davorin Jug

Nočemo starih filmov!

Vladimir Koch

Tako približno smo razumeli poročilo o zasedanju Sveta za kulturno pri RO SZDL, ki da se je razhudil (Delo 27. 10. 1984), ker predvajajo na televiziji tudi filme starejšega datuma, češ »Ljudje so se naveličali gledati 40 in več let stare filme« – takšen je namreč naslov članka – in s tem opredelil svoje stališče do tega problema. Ni pomembno ali bi se vsi člani strinjali s takšno formulacijo, niti ali je bil rezultat diskusije res natančno takšen; dovolj je, da je novinar čutil to mnenje za tako pomembno, da je z njim naslovil svoje poročilo, verujoč, da se s tem strinja marsikdo, tudi bralci Dela in ne le kulturniki. S tem dobiva ta v resnici eminenten kulturni problem širšo pomembnost, se zastavlja kot temeljno izhodišče za pojmovanje in vrednotenje filma kot kulturne in umetniške dobrine. Postavlja se vprašanje, ali ne velja za film isto kot za druge panoge umetnosti, da umetniška ustvarjalnost ne napreduje kot kakšna eksaktna znanost, da ni danes boljša, kot je bila včeraj, ampak da je samo drugačna. Progres je umetnosti neznan pojem. V območju umetniške ustvarjalnosti lahko napreduje ali se izboljšuje tehnika tega dela; lahko se odkrivajo nova izrazna sredstva in se uveljavljajo novi postopki, vendar to ne narekuje boljšega ustvarjalnega dosežka. Umetniška in vsakršna druga ustvarjalnost je odvisna od nadarjenosti posameznika. Spodbujajo jo lahko ali jo zavirajo pogoji, v katerih nastaja, ni je pa mogoče ustvariti. Ustvarjalnost se rodi, kot se rodi človek, izbrano bitje, kateremu je kapriciozna narava podarila to lepo sposobnost. In ker so se tudi v preteklih družbenih ureditvah našli ljudje, ki so ljubili umetnost in jo podpirali, se pravi omogočali umetnikom delo ali vsaj niso preprečevali, da bi uveljavili svoj talent, lahko danes ob Bachu občudujemo kakšnega Stravinskega, ob Michelangelu Rodina in Picassa, nikakor pa ne samo Stravinskega, Rodina in Picassa. S tem se najbrž strinjamo vsi najbolj pa poslušalci radia, ki v svojih željah pretežno zahtevajo dela starejših mojstrov.

Film se še ne ponaša s tako velikimi imeni, ker je še premlad, vendar pa so nemajhne izrazne možnosti novega medija že pritegnile več izjemno nadarjenih ljudi, ti pa so v tem kratkem času ustvarili nekaj del avtentične umetniške kreativnosti, katerih pa še ne znamo ceniti. Morda si zaradi ukrajajočih časovne distance nismo mogli oblikovati trdnejših estetskih meril za njihovo vrednotenje, predvsem pa teh filmov dovolj ne poznamo. Poznajo jih samo obiskovalci ljubljanske dvorane kinoteke in specialisti, ki se z njimi ukvarjajo študijsko, slabo pa jih pozna tudi večina kritikov. Tako film v zavesti gledalcev nima zgodovine, čeprav je v raznih jezikih izšel že kup debelih knjig svetovne filmske zgodovine. Za večino gledalcev – in nekateri kulturniki med njimi niso izjema – je film zgolj privlačen spektakel modernega časa, ki je toliko boljši, kolikor je tehnično bolj dognan, skratka, če ustreza predvsem želji po razvedrilu. Čeprav je kinematografija



V vrtincu, režija Victor Fleming 1939

razvila tudi zabavni film – prevzela ga je pravzaprav od gledališča, ki je prej skrbelo tudi za to področje uprizoritve (Pariz je imel na primer konec prejšnjega stoletja 90 gledališč, danes pa jih ima le okoli 30) – je film tudi še kaj drugega, veliko globljega, za današnjega gledalca aktualnega. Pogosto odgovarja na žgoča vprašanja sodobnosti in je v tem smislu zrcalo današnjega časa. A kakor umetniško obravnavana aktualnost nima svoje cene samo v času nastanka, ampak jo ohranja tudi kasneje v čisto drugačnih okoliščinah, tako velja tudi za film, da so vredna pretekla dela lahko zanimiva tudi današnjemu gledalcu – če bi jih seveda poznal. S tem se pa že samo po sebi pojavlja vprašanje, zakaj ne bi uporabili sijajne možnosti televizijskega predvajanja? Zakaj si ne bi po tej poti odprli zgodovinske dimenzije filmske umetnosti? Zakaj bi se branili ogleda vsaj nekaj skrbno izbranih zvočnih filmov od Chaplina, Ernsta Lubitscha in Fritza Langa, a tudi Theodorja Dreyerja – retrospektiva vseh njegovih filmov, med katerimi je polovica nemih, je pred kratkim navdušila Verono – preko Jeana Renoira, Roberta Bressona in Roberta Rossellinija do že bolj znanih režiserjev, kot so Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, saj smo nekatere njihove filme že videli, da ne omenjamo popularnih Amerikancev (Howard Hawks, Orson Welles in še drugi) in ne pozabimo Japoncev (Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa), Rusov (Mark Donskoi, Andrej Tarkovski), in da ne navajamo posameznih umetnin, nastalih v okviru manjših nacionalnih kinematografij? Zakaj ne bi po premišljenem načrtu med zabavne filme umestili tudi tista dela, ki veljajo za mejnike v zgodovini nove umetnosti in ki bi jih moral poznati vsak izobražen človek? Predvajanje na malem ekranu pa zaradi morebitne pretirane sistematičnosti ne bi smelo učinkovati kot šolski program, ampak bi se posamezni filmi vključevali po neki afiniteti s trenutkom predstavitve. Seveda bi bilo treba ponuditi gledalcu v tisku dovolj temeljito informacijo.

Ta predlog je kajpada v popolnem nasprotju z omenjeno izjavo kulturnih delavcev. Če pa jo skušamo vendarle razumeti vsaj v tem smislu, da niso zadovoljni s starejšimi filmi povprečne kvalitete ali s slabimi kopijami teh filmov, potem je treba reči, da je dobra kopija filma, ki ga hočemo predstaviti stotisočglavemu televizijskemu občinstvu kot izbrano, včasih mojstrsko delo filmske umetnosti, seveda pogoj za takšen izbor. Da je film večkrat črnbela, ne bo motilo, če bo izrazil v svetlobnih kontrastih in brez tehničnih napak, saj je gledalcu danes že bolj ali manj jasno, da je včasih, kadar to zahteva vsebina, bolje film posneti črnbela kot barvno. Tega se zavedajo tudi nekateri sodobni režiserji, ki še danes snemajo nekatere svoje filme v črnbeli tehniki. Sicer ima pa tudi črnbela film svojo vizualno estetiko, ki deluje v pretehtanih odtenkih plemenito kot kakšna grafika.

Alternative film '84

Avantgardni film in postmodernizem

Skica za koncept postmodernizma s splošnimi teoretičnimi in historičnimi karakteristikami

Peter Wollen

Preden se lotimo postmodernizma, se moramo nujno ustaviti pri splošnih potezah modernizma, saj se vsak nov pojav povezuje z dogajanjem v preteklosti. Pri tem bi rad poudaril, da je bil zgodovinski razvoj modernizma odvisen od jasno definirane razcepa med napredno, »visoko« umetnostjo za manjšino, in popularno, množično umetnostjo, ki velja za kič. Temu razcepu lahko sledimo v začetek modernizma v devetnajstem stoletju, zlasti ob reakciji na dva fenomena devetnajstega stoletja: na naraščanje množične pismenosti in na naraščanje množičnega upodabljanja s pomočjo fotografskih in tiskarskih tehnik. Jasna razmejitev med visoko in nizko umetnostjo je odgovor na množično pismenost ter novo razvite načine produkcije in reprodukcije množičnega upodabljanja. To je seveda zelo poenostavljena podoba, saj poznamo v zgodovini modernizma obdobja, kot so konstruktivizem in nadrealizem v dvajsetih letih, znani pa so tudi poizkusi, da bi avantgardno tradicijo spet pripeljali v stik s popularno kulturo. Zlasti v zadnji fazi modernizma v ZDA je bila zelo očitna delitev na konstitutivno modernistično in pozno modernistično estetično ideologijo. Povojno obdobje in še zlasti petdeseta leta pomenijo triumf modernizma v ZDA. Če na primer pogledamo zgodovino Muzeja moderne umetnosti, je obdobje pred vojno pionirsko, po vojni pa postane sestavni del in celo trdnjava uradne umetnosti. Center uradne umetnosti se hkrati preseli iz Pariza v New York.

Hkrati s triumfom modernizma v petdesetih letih smo že pričeli začetkom novega fenomena, ki je nastal kot izziv in tvori temelje postmodernizma. Gre za kulturni razvoj in napredek tehnološke opreme. Kulturni razvoj je omogočil nastanek celotnega novega vala množične oziroma popularne kulture, ki je navezana na kulturo mladih, zlasti z rojstvom rock and rolla leta 1954. Tehnološki razvoj pa je odprl pot novim elektronskim medijem, kot so magnetni trak, televizija, video. Nov razvoj je ogrožal tako uveljavljeno množično kulturo kot tudi visoko kulturo modernizma. Obstojeca množična kultura je reagirala tako, da je na primer Hollywood hotel absorbirati nove fenomene. Tako so nastali filmi *Upornik brez razloga*, *Džungla v razredu*, *Dekle ne more pomagati*, ki so vsi hoteli koketirati z novo mladinsko kulturo, rock'n'rollom in mladinskim prestopništvom na eni strani ter z zmagovalnim pohodom televizije na drugi. Za visoko kulturo modernizma je to pomenilo nov val barbarske groznice, ki jo je bilo treba zavreči.

I. V kakšnih okoliščinah je nastal izraz postmodernizem?

Ob koncu petdesetih let se je v krogu kritikov pri reviji Partisan prvič pojavil termin postmodernizem. V bistvu je šlo za konservativno rabo izraza, saj so nasprotovali

postmodernizmu, ki je bil povezan z naraščanjem kulta mladosti in kulta potrošništva. Za Irwinga Howa je izraz pomenil nadomestek originala s kopijo, mojstra z epigonom in avtentičnosti s ponaredkom. V šestdesetih letih se je v ZDA začela nova faza uporabe izraza postmodernizem, tokrat v pozitivnem smislu. Ta pozitivna raba termina je prišla z roko v roki z napredkom, ki so ga označevala dela Marshalla McLuhana, Susane Sontagove in Roberta Venturija. Intelektualci so v tej atmosferi skušali pozitivno gledati na dogajanja v mladinski kulturi oziroma kontrakulturi. To je tudi obdobje začetkov pop arta. V svetu umetnosti so konec šestdesetih let s postmodernizmom prvič označili novo Rauschenbergovo tehniko sitotiska. Nova tehnologija je pomenila preskok s slikanja na tisk kot osnovni umetniški prijem, ki ga je potem povsem radikaliziral Warhol. V sedemdesetih letih je izraz postmodernizma prišel v Evropo, kjer je povzročil številne razprave. Ključna oseba je bil nemški filozof Habermas, ki je silovito napadel postmodernizem. Postavil se je v bran tradicije razsvetljenstva, ker naj bi postmodernizem ogrožal ta racionalni način mišljenja. Pariški krog teoretikov (Derida, Kristeva) je na postmodernizem gledal pozitivno in v njem videl napredek posthumanistične filozofije, ki naj bi tako stopila še korak dlje, kot pa je stvari zaključil Nietzsche. Izraz postmodernizem je v ZDA nastal v literarni kritiki, v Evropi pa je dobil obsežne teoretične in filozofske dimenzije. V poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih se izraz spet seli čez Atlantik in postmodernizem postane splošen trend v svetu umetnosti. Zdaj se prvič uveljavi kot enakovredna opredelitev v zgodovini umetnosti in označuje specifičen stil, ki je lasten posameznim umetnikom. Sprejetje koncepta postmodernizma je očitno povezano z zatonom modernističnega konsenza v ameriški umetnosti – koncem obdobja abstraktnega ekspresionizma, vrnitvijo narativnega in figurativnega, performance, z novim pomenom fotografskih in tiskanih medijev v vizualnih umetnostih. Lani izdana knjiga »Antiestetika« Hala Fosterja je pravi programski manifest postmodernizma.

II. Glavne značilnosti postmodernizma in njihovo vključevanje v film

1. *Prebijanje oziroma preseganje meja med žanri.* Estetični modernizem, ki ga je teoretično opredelil Greenberg, je bil žanrsko purističen. V njem je imela vsaka oblika specifično kvaliteto in skorajda zgodovinsko nalogo – slikarstvo je slikarstvo, kiparstvo je kiparstvo, arhitektura je arhitektura in med njimi ni prepletanja. V obdobju, o katerem govorimo, so se začele meje med slikarstvom, kiparstvom in arhitekturo nezadržno podirati, tako da imamo performance art, labirinte, na glavo obrnjene hiše, umetnost izven galerij. Podoben prelom z žanri lahko opazimo tudi v filmu. Pri tem si rad pomagam s primeri iz Godardovega dela, ker je le-ta odločen za razumevanje odnosa med postmodernizmom in filmom. Godard je na mnoge načine prebijal meje ločevanja med žanri. Izbrisal je mejo

- a) med žanrskimi ločnicami narativnega, dokumentarnega in eksperimentalnega filma (v Godardovem delu so neuporabne skoraj vse kardinalne distinkcije, ki ločujejo Lumiera od Meliesa, avantgardo od mainstream produkcije, film idej od filma akcije);
- b) med komercialnim in nekomercialnim filmom;
- c) med filmom, videom in televizijo.

Vse to moramo upoštevati pri soočanju z vprašanjem, ki si ga ljudje tako pogosto

zastavljajo, namreč, kaj je esencialna narava filma? Pa naj gre za mainstream filme in njihove zgodnje teoretike, kot je André Bazin, ki je (vsaj glede tega vprašanja) tipičen modernističen teoretik filma, ali pa za alternativne in še zlasti strukturalne filme, čeprav povsem drugače vstopajo v antologijo proučevanja bistva filma. Film 1,74 na tem festivalu je nekaka skrajna točka teh antoloških tradicionalnih preverjanj. Po Godardu se še bolj podirajo meje med žanri in še zlasti izginjajo meje med narativnim, eksperimentalnim in dokumentarnim filmom.

2. *Iskanje novih odnosov med razvito visoko umetnostjo ter množičnimi mediji in popularno kulturo.* V vizualne umetnosti se je z začetkom pop arta počasi vrnila narativna komponenta. V Godardovem delu lahko zlahka razberemo zelo kompleksen odnos med tradicijo visoke umetnosti in fascinantnostjo popularne umetnosti. Že prvi Godardovi filmi so polni referenc tako na uveljavljeno visoko umetnost v dedščini zahodne kulture, kot tudi na vse oblike množične in popularne umetnosti (Hollywood, ekonomska propaganda). Bil je eden prvih filmarjev, prvih umetnikov, ki je uporabljal grafito. V obdobju, ki ga označuje leto 1968, se je Godard odvrnil od poizkusov vzpostavljanja novih odnosov z množičnimi mediji. V Franciji je namreč obstajala zanimiva povezava med maoizmom in visokim modernizmom, ki takrat ni bila prisotna le v Godardovem delu, ampak v celotnem krogu, ki se je zbiral okoli revije Tel Quel. Po nedavnem prelomu z maoističnim obdobjem je Godard spet postavil nove odnose med oblikami visoke umetnosti in množičnimi mediji, kar lahko vidimo v filmih, kot je *Strast*. Podobno povezovanje lahko opazimo tudi v delih drugih cineastov in videastov in celo v tradiciji samega strukturalnega filma. V filmih Georga Landowa zasledimo obsedenost s televizijo. V nedavnem novičnem prodoru super 8 filma v New Yorku so prišli na površje povsem alternativni filmi, ki pa so navezani na staro tradicijo thrillerja.

3. *Posodobitev ideje o imaginarnem muzeju, ki naj ne bo več skladišče podob, ampak kraj, odkoder lahko jemljemo slike za uporabo drugod.* Ideja o imaginarnem muzeju se je rodila pri Malrauxu. Muzej originalnih umetniških del mora odstopiti prostor imaginarnemu muzeju fotografskih reprodukcij. Naglo povečanje in izobilje podob je ravnotežje med naravo in kulturo prevesilo od narave na stran kulture. Namesto, da bi bile podobe sekundarna realnost, so postale primarna. Podobe same so postale prevladujoče in navidezno vsepovsod prisotne, da so prevzele vlogo primarne realnosti. Tako živimo v svetu podob, znakov in predstav, ki so postale glavni material za umetnike (to je bila prej narava). Dejansko živimo v velikanski knjižnici diapozitivov, kjer jih lahko vsak umetnik po želji izbira in preureja v nova dela. Zdaj imamo torej umetnost citiranja, simulacije in kopiranja.

Tudi tu je pri filmski aplikaciji ključna osebnost Godard. Že v prvih filmih je v znatni meri začel vključevati elemente pop arta iz drugih vrst upodabljanja, kot so razglednice iz visoke umetnosti ali reklame iz »nizke« umetnosti, citatov, kolažev. Godarda smo vajeni gledati in razumeti bodisi v kontekstu novega vala ob boku Truffautu ali Rohmerja, ali pa v kontekstu, ki se navezuje na Vertova in Brechta, vendar menim, da bi bile najustreznejše primerjave z Warholom in Burroughsom. Tako Godardu kot Warholu je sorodna metoda prevzemanja, fragmentiranja in obdelovanja podob od koderkoli. Burroughsov princip cut-up in play back tehnike za neumno citiranje in montažo besed in stav-



Upornik brez razloga, režija Nicolas Ray, 1955



La Chinoise, režija Jean Luc Godard, 1967



Nedolžnost brez zaštite, režija Dušan Makavejev, 1968

kov ima precej skupnega z Godardovo zgodnjo obsesijo s citiranjem in montažo. To vnovično odstiranje podobe, recikliranje podob iz drugih medijev in virov je pritegnilo mojo pozornost tudi pri gledanju filmov, ki so bili poslani na letošnji (in še prejšnje) beograjski festival. Številni avtorji reciklirajo podobe s televizije ali drugih popularnih medijev, pri čemer je film *Večerja ali umor* dosegel nekako kulminacijo prilaščanja. Eden od zgodnejših primerov teh postopkov je film Makavejeva *Nedolžnost brez zaštite*.

4. *Odnos med poststrukturalizmom in postmodernizmom.* Poststrukturalizem je razvil nekatere teoretične pozicije, zlasti na nivoju teksta in tekstualnosti, pri katerih lahko brez posebnih težav potegnemo paralele s postmodernizmom. Prelom z idejo o omejeni ekonomiji jezika, z idejo o jeziku kot prevladujočem nosilcu pomena in reference, je pripeljal do splošnejše ekonomije jezika. Medtem ko je bil jezik prej komunikacija pomena, informacije, so zdaj začeli nanj gledati z vidika želje (Kristeva), moči (Foucault), užitka (Barthes), zapeljevanja (Robbes-Grillet). V bolj tradicionalnem semiotičnem besednjaku je razumevanje simbolnega od pomenskega dopustilo popolno osvoboditev jezika iz spon referenčnosti in realnosti. Podoba oziroma njena ikonska plat je v teh pogojih postala igra z ogledali, ki omogočajo neštev drugegačnih možnosti. Zdaj se širi teorija, po kateri je tekst bolj arena igre kot pa arena pomena, v kateri so bili znaki neprestano odvisni od postavitve drugih znakov. To je del prizadevanj za razgalitev celotne karizmatične tradicije.

III. Kaj se je zgodilo z avantgarde v prehodu iz modernizma v postmodernizem?

V postmodernizmu so različni avtorji skušali razmejiti dve različni tendenci. Nemški kritik Andreas Huisens, ki deluje v ZDA, je govoril o udomačenem, varnem postmodernizmu kot nasprotju uporniškega postmodernizma. Crimp je pisal o retrogradnem postmodernizmu, ki se ukvarja z recikliranjem forme, kot so kolaži, in progresivnem postmodernizmu, ki si prilagaja materiale za montažo ali palimpseste.

Postmodernizma nikakor ne moremo več ločevati od množične umetnosti, kot so to še počeli z modernizmom. Prepričanje, da je modernizem visoka umetnost za ozko, elitno občinstvo, bo postajalo vedno bolj konservativno. Po drugi strani pa bo tudi postmodernizem postal uradna umetnost, tako kot se je razvil uradni modernizem. V samem postmodernizmu je sicer prisoten odpor proti temu trendu, vendar bi morali spremeniti celoten koncept. Zdaj ni več mogoče razmišljati v kategorijah pozicijske vojne, kar je star modernističen koncept, ko so poznali svoje pozicije za odpor proti glavnemu toku oziroma uradni umetnosti. Sedanja situacija je dosti bolj manevrska vojna, v kateri ni več jasnih ločnic, in meja med različnimi stališči in smermi, ki se poleg tega zelo hitro spreminjajo. Zato bo veliko težje jasno ločevati med alternativnim in mainstream filmom. Na beograjskem festivalu so te meje še vedno precej jasne, saj sem bil presenečen, da je bil le en film hkrati alternativen in narativen (*BB ali misterij videomazohizma*). V taki situaciji je seveda prisotna nevarnost golega absorbiranja jasno definirane alternativne tradicije, zaradi česar bi lahko postala precej bolj dvoumna. Vendar pa moramo to nevarnost sprejeti, saj nosi v sebi možnosti za nova osvobajanja in inovacije.

prevod: F. K.

PS: Zapis je predavanje britanskega filmskega teoretika in režiserja Petra Wollena, ki ga je imel 21. novembra 1984 na beograjskem festivalu alternativnega filma »Alternative film 1984«.

»Hoteli smo križanca med različnimi subkulturami«

Srečanje s Petrom Wollenom

Petra Wollena poznamo pri nas predvsem po knjigi »Znaki in pomenjenje v filmu« (Signs and Meaning in the Cinema, 1969), ki je v prevodu izšla leta 1972 pri beograjskem Inštitutu za film. Zato je ta filmski avtor in teoretik v nekaterih krogih bolj cenjen kot semiolog, manj pa kot teoretik modernega filma. V tistem času je namreč zastopal teorijo avtorja, ki je v domeni že »klasične« svetlobne teorije.

Peter Wollen:

V petnajstih letih sem seveda znatno spremenil svoje stališče. Takrat se je avantgardni oziroma alternativni film šele začel, po tej knjigi pa je moja pozornost dosti bolj pritegnil avantgardni kot pa mainstream film. Lani sem izdal knjigo »Branje in zapisovanje« (Readings and Writings), v kateri sem mnogo več prosto-

ra namenil avantgardnemu filmu, govorim pa tudi o normativnem filmu in filmu, ki si prizadeva po novem. Medtem se je spremenila tudi sama semiotika. Kmalu po letu 1968 se je premaknila iz strukturalizma v poststrukturalizem, ki je bil dominantna intelektualna tendenca v Franciji, kar je pomembno za zgodovino semiotike. Do poststrukturalizma sem imel že precej kritičen odnos, saj me je mnogo bolj pritegovala možnost za oblikovanje heterogenih teorij. Prepričan sem, da ni mogoča ena semiotična teorija filma, ampak da gre za celo vrsto najrazličnejših problemov, s katerimi se morajo teoretiki semiotike spopadati posamič in jih kar najpogosteje primerjati ter posploševati.

Ekran:

In kje v tem polju se je pri vas zgodil preobrat v smeri postmodernizma, ki v zadnjem času postaja vaša osrednja preokupacija?

P. W.:

Pred približno dvema ali tremi leti sploh nisem mislil na postmodernizem, potem pa sem spoznal, da se mu moramo bolj temeljito posvetiti, saj gre za neizbežno vprašanje. Zdaj je že več kot očitno, da so propadle stare doktrine o jasnosti, samodefiniranju in umetnosti o umetnosti ter da jih je nadomestila nova, nadvse heterogena ekspanzija umetnosti v celo vrsto semiotičnih področij, z novimi tipi odnosov z občinstvom in z novim, nepričakovanim formatom pomena. Tako kompleksnega sistema ne moremo omalovaževalno zavržati z monolitnim sklicevanjem na »dominantna pravila« ali »klasične tekste«.

E.:

Kot član žirije na tokratnem beograjskem festivalu alternativnega filma ste dobili precej obsežno informacijo o trenutnem stanju na tem področju pri nas. Je možen pogled na našo produkcijo z zornega kota spremljevalca (in avtorja) svetovne filmske avantgarde?

P. W.:

Ko sem gledal filme, prijavljene za ta festival, sem opazil, da se v njih odražajo številna vprašanja o modernizmu in postmodernizmu, ki sem si jih že sam zastavljal. Med filmi, ki so me najbolj impresionirali, so bili *Tetraplan*, ki bi ga uvrstil v modernizem, ter *1,74 in Večerja ali umor*, ki bi ju po svoji delitvi označil za postmodernistična (glej Wollenov tekst »Avantgardni film in postmodernizem«, ki ga objavljamo v tej številki). Sicer pa me je pri videnih filmih zelo presenetila raznolikost in entuziazem, s katerim so le-ti narejeni. Raznolikost je namreč večja kot v Veliki Britaniji ali ZDA, saj je tam mnogo lažje razpoznati posamezne prevladujoče ali pa celo modne težnje. Po drugi strani pa moram kritično spregovoriti o glasbenih komponentah tukajšnjih filmov. Vse preveč je slišati angloameriško godbo, ki v večini primerov močno odstopa od samih filmov – morda zaradi nepoznavanja vsebine besedil, ali pa zaradi nekritičnega, tudi emocionalnega pristopa do nje.

Med gledanjem takih filmov pa se mi vedno zastavlja tudi vprašanje primerjalnosti, tako da ne bi mogel reči, ali sem tokrat videl kak res nov filmski pristop. Glede filma *Tetraplan* sem se šele danes spomnil, da je z več slikami oziroma z delitvijo filmske-



Žirija letošnjega festivala »Alternative film 1984« med delom. Od leve proti desni: Božidar Zečević, Branko Vučević, Hrvoje Turković in Peter Wollen.

ga kvadrata delal LeGrice, vendar on pri tem ni uporabljal identičnega materiala, ampak je kompozicijo dograjeval z različnimi filmi v filmu. Zato je *Tetraplan* toliko čistejši, pa tudi bolj brezhibno izdelan – tu mislim na sečišče v centru slike. S tukajšnjimi organizatorji bomo tudi skušali pročitati možnost, da bi iz festivalnega programa sestavili program, ki bi ga lahko predstavil v Veliki Britaniji.

E.:

Ko sem pred meseci na ljubljanskem jazz festivalu prvič videla vaš film *Crystal Gazing*, sem že na polovici zapustila dvorano. Utrujali so me zelo dolgi kadri in neprestano pripovedovanje zgodbe, kar me je spominjalo na radijsko igrano. Danes sem film gledala od začetka do konca, vendar vtisa nisem spremenila. So dolgi kadri stvar stila ali nizkega proračuna?

P. W.:

V prejšnjih filmih je še manj kadrov. Za to smo imeli estetske in praktične razloge. Estetski so na primer vpliv nekaterih ameriških strukturalnih filmov, kot je *Valovna dolžina* (Wavelength, Michael Snow) z zelo zelo dolgim kadrom, in evropskih filmarjev (Straub). Te ideje so bile dokaj pogoste, ko smo začeli delati filme. *Crystal Gazing* je sicer ostal v tej tradiciji, vendar je že bolj hibrid, ker se skuša navezati še na druge vrste filmov. Tudi ekonomska meja (Britanski filmski inštitut je film financiral s 70.000 funti) je ob upoštevanju inflacije in delovnih pogojev določala formo filma. Sam se precej ukvarjam z načinom, kako v filmu obdelati narativnost. Tu gre za problem ujetosti med popolnim zavračanjem in popolnim sprejemanjem narativnega. V sami Britaniji je zdaj glede tega očitna polarizacija. V krogih Coopa in politično dokumentarnega gibanja prevladuje močan trend nasprotovanja narativnosti, prav tako pa ji nasprotuje precej iz Francije uvožene teorije.

E.:

V filmu Julian, semiotik, zagovarja disertacijo o pravljici Obuti maček. Koliko je v tej vlogi vaših avtobiografskih potez?

P. W.:

Na univerzi sem pred časom imel seminarje o Obutem mačku. Julianu sem dovolil nekaj avtobiografskih značilnosti, sicer pa je v filmu kot tragičen klovn. Njegova disertacija je konglomerat kopice teoretičnih spisov. Skuša povezati Lacanovo teorijo s formalno logiko. Na ta način tudi s svojim koncem na poseben način osvetljuje položaj intelektualcev v političnem življenju. Iz dileme neodvisnega filma smo hoteli poiskati pot z navezovanjem stikov z drugimi neodvisnimi kulturami. Lora Logic, novovalovska glasbenica, nekoč članica skupine X-Ray Spex, prihaja iz neodvisne glasbe, drugi igralci so iz neodvisnega teatra. Hoteli smo križanca med različnimi subkulturami, glasbeno, teoretično, itd. Čeprav gre za različne subkulture, pa nastajajo istočasno. Rock and roll v taki ali drugačni obliki je eno od okostij filma. Z Loro Logic smo sodelovali že prej, vendar se je tokrat presenetljivo dobro obnesla tudi kot igralka, čeprav je bilo prav po tej plati z njo precej težko delati. Zato me tudi ni presenetilo, ko sem nedavno izvedel, da sta s Poly Styrene, sodelavko v omenjeni skupini, vstopili v sekto Hare Krishna, kar pomeni, da ju lahko v prihodnje odpišemo kot glasbenici.

E.:

Kakšna je trenutna situacija s proizvodnjo in predstavitvijo neodvisnih filmov?

P. W.:

V sedemdesetih letih sem bil član neodvisnih filmarjev, ki so želeli vzpostaviti celotno neodvisno mrežo produkcije, distribucije in predstavitve. Nedvomno je to še vedno pravilna orientacija in zdaj je že več neodvisnih produkcij in distribucij, vendar se zaradi recesije stvar ni razvijala naprej. Distribucija filma *Crystal Gazing* je v rokah Britanskega filmskega inštituta. Pred dobrima dvema letoma je televizija odprla novo možnost – Channel 4, ki je bil drugačen po sistemu organizacije in zaradi vloge v novi kulturi. Vendar pa je tudi na njem že začela prevladovati birokratska tendenca in ni več tako alternativen, kot je bil. Moje delo na televiziji (*The Bad Sister*) me je zelo frustriralo. V vsakem avtobusu so bili vsaj štirje ljudje, ki so videli moj film, pa nisem vedel, kaj mislijo o njem. Vrsta ljudi mi je dejala, da so stvar posneli, vendar si je še niso ogledali. Take so usode vsakdanje televizije, ki je jutri ni več.

za Ekran se je pogovarjala
Franciška Knoblehar

Cekini ubili filmske zvezde

Festivalsko poročilo

Franciška Knoblehar

Festival jugoslovanskega alternativnega filma »Alternative film 1984« v organizaciji beogradskega Akademskega filmskega centra je po obsegu programa prekosil oba svoja dosedanja predhodnika, saj je ponudil kar petnajst projekcij in predavanj. Glavni del programa so bile retrospektive (najpomembnejši filmi z lanskega in predlanskega festivala, francoski eksperimentalni film, srečanje v spomin Stana Vanderbeeka) in predavanja Petra Wollena o avantgardnem filmu in postmodernizmu (glej tekst v tej številki) ter predstavitev njegovega filma *Crystal Gazing*, Božidarja Zečevića o Vanderbeeku in Hrvoja Turko- viča o tipih alternativnega filma. Med vsemi temi dogajanji so se projekcije filmov, ki jih je letošnja žirija (poleg omenjenih treh predavateljev še beogradskega scenarista Branko Vučićević) uvrstila med deset najpomembnejših filmov in filme za konkurenco, skorajda porazgubile v treh predstavah. Organizatorju je letos nagajala splošna gospodarska situacija, ki je avtorje prizadela tako, da so poslali v Beograd le enajsetdeset filmov, od katerih je žirija odbrala za javnost devetnajst izdelkov. To vsekakor odpira vprašanje prihodnosti festivala, ki ima le dve (optimalni) možnosti – ali postane bienalna prireditev ali pa se odpre tudi videu.

Med domačimi filmarji jih je najdlje odskočila le peščica, pa še ta na tak način, da bo v prihodnjem delu lahko znova odskočila s spremenjenim konceptom naskoka na medij. Filmsko-nefilmski preformance Milča Mančevskega 1,74 s področja skrajnosti expanded cinema je dal očem gledalcev senzacijo, ki jo je v okviru filma za- betoniral Tony Conrad s filmom *Flicker*.

Seveda je paralela samo v senzaciji, delovanju na oči, pa še to z drugačnim pripomočkom. Avtor začne izvedbo v popolni temi pred filmskim platnom s 174 centimetrov dolgim neeksplozivnim kosom filma v rokah. Par sodelavcev ga s fotografskimi bliskovicami osvetluje iz dvorane in po nekaj minutah je »film eksponiran«. Sledi razrez filma in pritrjevanje koščkov na vnaprej pripravljeno listino z vprašanji o mejah, koncu in začetku filma, ki si jih prej ali slej postavlja vsak filmar, ter distribucija le-tega prisotnim gledalcem, ki bi si vsaj v takih ambientih morali zastavljati enaka vprašanja. Kot rečeno – akcija, ki v tej smeri ne more imeti nadaljevanja, vsaj glede ukvarjanja s filmom, lahko pa avtor po njej mnogo bolj neobremenjeno in svobodno zaplava v mediju.

Drugo skrajnost je napadel beogradskega avtor Miloje Radaković s svojima prispevkoma *Večerja ali umor* in *Ena rola filma*. Namenoma nisem uporabila izraza film ampak prispevek, saj je Radaković neskrupulozno vzel kolot filma iz Hitchcockove moštrovine *Psycho* (del, v katerem glavna igralka pride v Perkinsov motel in ji mladi Anthony med večerjo razkriva svoje konjičke) ter na koncu podpisal Hitcha in sebe. V drugem filmu je postopek enak, le da si je pomagal s kolutom iz nekega vester- na. Tu je morda še najbolj zanimivo vprašanje kriterija žirije, ki je med deset najpomembnejših stvaritev uvrstila le »Večerjo ali umor« – je ocenjevala Radakovića-avtorja, njegovo manipulatorsko spretnost, (ki je bila v obeh filmih identična), ali pa je le bolj cenila Hitchcockov film in zato bolj upoštevala ekscerpt iz njega. Spet smo na meji neshalantnega žongliranja z medijem, ki je že na koncu še ene slepe ulice in bo pri avtorju v prihodnje zahtevala novo spremembo.

Na nasprotnem koncu hoje skozi film vidim šestnajstmilimetrski barvni film *Tetraplan* Amande Fior Daliso iz Ljubljane. V približno tridesetih minutah enaindvajsetkrat vidimo osnovo filma, ki je podana v prvi tretjini. Razširjeni film je v tem primeru prenesen v sam film, zaradi »neprestanih težav z enormnimi količinami projektorjev na projekcijah«, kot je pozneje dejala avtorica. V drugem delu poteka v štirih delih slike paralelna reciklaža prvega dela, drugi del pa je v tretjem recikliran skozi šestnajst sličic v eni. Na enak način je obdelan tudi zvok, ki v prvem delu spominja na, recimo, kako eksperimentalno glasbo Sa- ete, v finalnem delu pa se približuje Lai- bachu. Postopek omogoča, da v finalnem delu vidimo vsako sliko osnovnega filma po šestnajstkrat. Zapisala sem torej besedo postopek, saj dejansko gre za – vsaj pri nas še ne uporabljen – postopek recikla- že, ki bi teoretično lahko trajal v nedogled, vendar pa poleg drugih zakonitosti konstantno ohranja ritualna števila 1, 4 in 7.

Večina preostalih filmov je ostajala med bolj ali manj evidentnimi parafrazami že znanih postopkov. Tako je Zagrebčan Mar- rijan Hodak v filmu *Odhod delavcev iz tovar- ne in prihod vlaka na postajo* naredil »poso- dobljeni remake« Lumierovih pionirskih posnetkov. Za inspiracijo so služila le dej- stva: delavci gredo iz tovarne do postaje, na katero pripelje vlak, in to vse v fingira- nem neprekinjenem posnetku. Replike na eksperimentiranje so prispevali še Bata Petrović (Čisti film, spomin na Geff) Ne- bojša Ružić, Artur Hofman in Alem Hinić. Diletantizem nove podobe oziroma nove- ga vala, (na katerem sta ostala Nikola Mi- jatović s *Krokodili dolaze* in Igor Virovac z *No Fun*), znatno presega Ljubljanka Moja Dreu z *BB ali misterij mazohizma*, ki se je s tem prvencem predstavila kot po- vsem zrela avtorska in realizatorska

osebnost. Poleg tega pa je film tudi edini, ki se je eksplicitno spopadal z zgodbo, pa čeprav je ta inspirirana v tradicionalističnem thrillerju. Le Beograščan Bojan Jovanović je s filmom *Prizori, ki so pojedli same sebe* ostal v vodah politične podobe, če lahko tako imenujem njegove reminiscence na ultraviolenco leta 1968, v katerih je ob Revoluciji št. 9 Beatlov oživljali fotografije in dokumentarne posnetke tistega časa, ki pa je pravzaprav neprestano ob nas.

Selekcija dvajsetih filmov je sestavljala retrospektivo francoskega eksperimentalnega filma od leta 1950 do leta 1980, čeprav je vključevala tudi filme iz zadnjih let. Izbor izbora, za katerim je stal Dominique Noguez, ni bil najbolj reprezentativen, saj so manjkala nekatera dela, ki so prislavila tudi francoski filmski eksperiment. Presenetljivo dobro še danes »stoji« Genetov film *Ljubezenska pesem* iz leta 1950, ki ga po preprostosti »dekorja« (jetniške celice) in moči izpovedi nerealizirane ljubezni med moškima skozi nepretenciozen filmski prijem še vedno ne dosegajo sodobna tovrstna dela z mnogo bolj ambicioznim pristopom. Žal so vsi drugi francoski filmi ostali na pragu spominjanja na nekaj, pa naj bodo to zgodnji eksperimentalni postopki direktnega obdelovanja filmskega traku, ali dnevniki Brakhagea oziroma Mekasa, ali pa Eggeling-Richterjeve etude na filmskem traku. Slab priokus je potrdil še sam Noguez, ki je v Beograd poslal predavati svojega pisarja, ki je o njihovem programu natresel le nekaj tretjerazrednih podatkov brez vrednosti.

Tako obsežno zastavljeno prireditev, kot je bil letošnji beograjski festival, smemo kljub vsemu oceniti kot pomemben – opala zakaj pomemben, če pa je dejansko edini – prispevek k ohranjanju in razvoju jugoslovanskega alternativnega filma. Akademski filmski center je s tem še povečal svoj »Alternative film arhiv«, kjer imajo na video trakovih zabeležene vse važnejše domače alternativne filme zadnjih let. Oziroma skoraj vse – ker organizatorju ni uspelo pritegniti k sodelovanju nekaj najbolj izstopajočih jugoslovanskih alternativcev, ki so letošnje leto zanesljivo končali z novimi filmi (na primer Ladislav Galeta, Ivan Faktor, Ivan Obrenov), a se tovrstnih prireditev načelno nočejo več udeleževati, ker vztrajajo pri avtorskih prezentacijah. Bo do prihodnjega leta mednje stopil še kak dosedanji stalni udeleženec?

Zirija je ob letošnji skromni ponudbi imela kaj lahko delo in se je soglasno izrekla le za film *Tetraplan*, ter skoraj soglasno še na filme *1,74, Odhod delavcev iz tovarne...* in *Večerja ali umor*. Presenetljivo je, da se tokrat mnenje žirije ni križalo z mnenji kritikov in gledalcev. Ravno dejstvo, da je beograjski festival ostal edina tovrstna manifestacija, morda kaže, da je najbrž (vsaj začasno?) minil čas za (drage) filmske eksperimente (ki jih neprofesionalci ne zmorejo, profesionalci pa ne brigajo, tako da v naših krajih nimamo producentov zanje) in da jim drugi mediji odtegujejo pozornost ter občinstvo, ki pa si jo nedvomno zasluži; morda pa bodo organizatorji morali sami poskrbeti tako za produkcijo kot za predstavitev in s tem seveda projekt trasirati v drugačni formi.

prireditve

Dnevi italijanskega filma

Cankarjev dom, od 12. 11. do 15. 11. 1984

Za vrati

(Oltre la porta)

režija: Liliana Caviani

Liliana Caviani, režiserka italijanskega »novega filmskega vala«, je v našem prostoru znana po dveh izjemnih filmskih delih (*Nočni portir*, *Koža*), preostali njeni štirje filmi pa zaidejo med nas le ob kakšni posebni (beri naključni) priložnosti – kot so že tradicionalni dnevi italijanskega filma v CD, ali pa na piratski video kaseti. Obžalujemo lahko, da ob dnevih italijanskega filma v CD ne gre za nikakršen koncept spremljanja dogajanj v sodobnem italijanskem filmu, ampak za improvizirano prireditev, sestavljeno iz filmov, nabranih tu in tam. V tem smislu so bili lanskoletni dnevi it. filma (1983) za kakšno stopnico boljši, saj so gostili celo moža z italijanske televizije.

Glavni junaki Cavianijinih filmov so nenormalni ljudje, ki ne pripadajo obrobju kot nekakšni outsiderji družbeno-socialne lestvice, ampak s svojim specifičnim obnašanjem, načinom življenja, pristopom do etičnih norm živijo »onstran dobrega in zla«.

Zgodovinsko posredovane norme in kategorije, ki nosijo s seboj vso težo ideoloških bojev, pri njej izgubijo arbitrarno vrednost. In to preprosto zato, ker se njenih junakov ne tičejo oziroma – med njimi zeva globok prepad. Stanja normalnosti ni ali pa je njena negacija.

Takšen je tudi film *Za vrati*, kjer gre za prepovedano razmerje med očimom in pastorko. V to razmerje se vmeša tujek, ameriški poslovnež, ki zaigra zanimivo vlogo. Že vnaprej njegova vez z žensko, v katero se zaljubi, ni možna, s svojim vmešanjem pa odnos očim – pastorka transformira v incestualni odnos oče – hči.

Očim, ki tako prevzame vlogo očeta (padre padrone), nadzira pastorko/hči tudi z druge strani, onstran te realnosti. Očim/oče je zaprt zaradi domnevnega umora svoje žene, vendar je v resnici šlo za samomor, edina priča – tašča – pa resnico razkrije šele na koncu.

Kljub zidu se vez med očetom in hčerko vse bolj krepi, njuna bežna srečanja v jetniški celici pa so zasliševalne torture, ki se končajo s seksom.

Tujek, ameriški poslovnež, si domišlja, da mu je uspela »osvojitve« in da je ljubljeno žensko zvabil na svoj teren, teren normalnosti in varnosti, ter z njo zbeži pred lastniško ljubosumnim, a še vedno zaprtim očetom iz eksotike (arabskega sveta) v realnost zahodnega kapitalizma – v Rim. Ta beg ne prinese ničesar, prav tako ne njuna poroka. Očim/oče se vrne iz zapora, poišče pastorko/hči in ta brez besed sprejme njegovo povabilo. Skupaj se bosta naselila v prazni vili njegove tašče, spet v osrčju eksotike.

Sam naslov filma *Za vrati* ima več pomen-skih iztočnic, oziroma, vrata so tu pač zato, da se odprejo in da se »odpre« pogled na tisto, kar je za njimi.

Prvič odpre vrata mati/žena, ki najde moža z ljubico, zato se od njega loči. Ta odpre vrata iste sobe tudi drugič in najde drugega moža s svojo hčerko. Zdaj naredi samomor.

Ista vrata odpre tretjič tujek, ameriški poslovnež, za njimi pa sedi tašča, ki na koncu razkrije resnico »odpiranja« vrat. Med očetom in hčerko so vrata celice, njuno incestualno razmerje se realizira z vsakim novim odklepanjem. Edina vrata, ki se odprejo in ne zaprejo, niso vrata v pravem pomenu besede. To so zapornice rimske tovarne, ki na koncu prepustijo ponovno, tokrat dokončno, srečanje očeta in hčerke, ameriški poslovnež pa ostane na drugi strani, pač tam, kjer je že ves čas bil. Ta stran pa se lahko imenuje na tej strani dobrega in zla.

Leon Magdalenc

Ženska golota

(Nudo di donna)

režija (in glavna vloga): Nino Manfredi, 1981

V filmu Luisa Buñuela *Ta mračni predmet poželjenja* (Cet obscuro objet du désir) igra glavno žensko vlogo Conchita dve osebi, dva obraza, dve telesi, dve prevari. Mož (Mathieu), ki jo (ju) želi, gleda Conchito, kako stopa v kopalnico, da bi se preoblekla; iz kopalnice pride druga Conchita, do vratu zavezana z nešetetimi volzi, ki jih Mathieu ne bo nikoli odvezal. Približeval se ji (jima) bo viteško, trubadursko, vulgarno, senzualno, obsceno, podložno in posedovalno – dobil pa bo vedno žensko, ki se mu bo ponujala kot druga. Mathieu ne spregleda, kako ženska zato, da bi lahko bila njegova, tudi zahteva, naj bo tudi Mathieu drugi. A tudi, če bi to prepoznal, Mathieu ne more biti drugi. Je lahko le spodoben, dostojen in bogat petdesetletnik, ki je ujel svojo željo, a katerega objekta ne bo mogel fiksirati (posedovati), saj mu bo vedno uhajal.



Ženska golota

Tudi Nino Manfredi v *Ženski goloti* vidi dve ženski oziroma eden in isti obraz iste ženske: žensko (ženo), ki se mu ponuja kot druga (ljubica).

Nino Manfredi v prvih kadrih spi: spi na sprejemu in spi v zakonski postelji, ko je soproga še močno budna. Zakon, v katerem je očitno že nekaj časa, ga nasploh uspava. A kot pravi Italijan si ne želi večnega spanca. In kot moderen Italijan meni, da ga bo terapijska sprememba okolja (začasno zapustitev soproge ali pa potovanje) zbudila. Ne gre v Tunis ampak v sosednji predel mesta (Benetk) v napol propadajočo vilo, v kateri se tudi ponoči ne spi, saj jo zasedajo intelektualci in kvazi kulturniki. Spi pa se ne tudi zaradi hiše tarkovskega tipa (povsod curlja voda), kar prisili Manfredija, da išče stranišče. Na-

mesto njega najde ogromno črno-belo fotografijo ženskega akta, podoba brez obzira, negibno telo, odtis, ki ga bo hotel oživiti. Išče to nerealno žensko, ta privid, to telo, ki se je vtisnilo v enodimenzionalno ploskev fotografije, obseda ga želja, da bi ga posedoval, da bi to neoprijemljivo sliko umestil v realno.

Po dolgem iskanju izslediti to žensko v do skrajnosti kičastem okolju, med »bambo-lami«, srčki, plastiko in umetnim krznom. To je kurbica s telesom njegove žene, z njenim obrazom in njenim glasom, a v drugi opravi – to je vse, kar ni realnost njegovega vsakdana in kar ni urejenost njegove soproge (zaposlene v antikvariatu).

Je to projekt materializacije njegove ali ženinine želje?

Je ta, druga, biblijska (izvržena) Lilit, ljubi-ca prvega moškega, opozicija prvi ženski, ki so jo (baje) zapisovalci prve »zgodovine« previdno črtali?

Buñuelova Conchita, tako kot Manfredije-va soproga, sta dve moški želji in hkrati dve implicitni ženski zahtevi, ki jo postavljata moškemu, da bi končno ukrepal v skladu s spoznanjem njihove necelosti.

Kateri slediti? Materi ali ljubici? Obvezujoči, trdno stoječi, vedno zanesljivi, karajoči, odgovornosti polni prvi, ki je v trenutku, ko je postala last, zgubila možnost, da bi bila videna drugače? Ali uhajajoči, vznemirjajoči, strastni, improvizirajoči, vedno razumevajoči drugi, ki pa se lahko kaj kmalu prelevi v prvo?

Manfredi negotovo zacepeta za drugo. Po vsej verjetnosti z mislijo na tisto tretjo odtisnjeno na fotografiji, spravljeno v temnici, ki je brez obraza in skriva svoj pogled. Je le gola in molči. Po svoji volji jo bo lahko oblačil in polagal svoje besede na njene neme ustnice.

To bo njegov edini uspešni dialog.

Majda Širca

Priložnosti za Roso

(Le occasioni di Rosa)

režija: **Salvatore Piscicelli**, 1981

Če bi tvegali in se spustili v napovedovanje, potem bi lahko Piscicelli film *Priložnosti za Roso* označili kot začetek mladega italijanskega filma. Takoj nam pade v oči terminološka povezanost z »mladim nemškim filmom«, katerega glavni predstavnik je Berlinčan Lothar Lambert, vendar povezanost ni samo na nivoju »mladosti«, ampak predvsem v samem filmskem tekstu. Podobno kot Lambert se tudi Piscicelli loteva »mračne realnosti« okoli sebe prek simptomov – nezaposlenost, homoseksualnost, množična kultura – in skozi katere je moč razbrati vrednost in mesto konkretnih družbenih vezi. Za razliko od Lamberta, Piscicelli gradi svojo zgodbo na principih tradicionalne dramaturgije, film ni le skupek registracij, dokument fragmentov, temveč zaokrožena fiktivna zgodba, kjer so mesta glavnim junakom precizno odmerjena.

Glavna junakinja Rosa živi na robu te družbe z dvema prijateljskima, ta rob pa je podčrtan že s krajem dogajanja – predmestje Neaplja, betonski bloki, tovarniški dimniki in odlagališča smeti. Ta simbolična lokacija – glavni junaki so izvržek te družbe, smet, umazana naplavina kapitalistične eksploatacije – ponudi nekaj izredno uspešnih absurdov. Najbolj »črn« je vsekakor nedeljski izlet Rose in njenega



fanta v naravo med blato in svinjarijo – ter siva tovarniška poslopja. Gavni junaki živijo brezciljno, na meji eksistenčnega minimuma; edino kar jim preostane, je prodajanje samega sebe – enkrat v mezdnem odnosu, drugič v postelji. Rosi se zlomi na koncu prav zato, ker je njen fant prodal vnaprej že tisto, kar naj bi se šele rodilo – njunega otroka. Ta zadnja prodaja v Rosi prebudi »zavest« o njenem položaju in film se konča s pretopom med bogatim in revnim, kapitalistom (homoseksualcem) in delavcem, Rosa pa nemo opazuje ta boj, ki se ga prvič, a ne zadnjič »zaveda«. Zatorej je konec filma mogoče interpretirati kot Piscicellijev poziv k socialnemu revoltu, kar pa je počel italijanski film že lep čas brez pravih rezultatov.

Brez dvoma je film *Priložnosti za Roso* eden boljših izdelkov italijanske kinematografije v zadnjih letih – ki smo jo lahko videli tudi pri nas. Če smo na začetku tega kratkega zapisa tvegali napoved o prebujajočem se mlademu italijanskem filmu, potem lahko zdaj dodamo še naslednje: gre za pravi *urbani film*, tako po ambientu in lokaciji kot po odnosih, ki vladajo med glavnimi junaki. Po vrsti izgubljajo službe, se prodajajo, padajo v kriminal, prekupčujejo z drogo in sanjajo o lepši prihodnosti. Po tej plati pa je Piscicelli tudi dosleden nadaljevalec prvih Fellinijevih filmov.

Leon Magdalenc

Sneg v kozarcu

(La neve nel bicchiere)

režija: **Florestano Vancini**, Italija, 1984

Vancini pripada drugi generaciji italijanskih režiserjev realistov – prej bi lahko rekli ruralistov, ki snemajo pretežno za italijansko televizijo in kasneje eventualno prilagodijo film še za kinematografski spored. Spomnimo se npr. filmov *Drevo za cok-le* (Albero degli zoccoli) E. Olmija, *Oče, gospodar* (Padre padrone) bratov Taviani ali pa *Kristus se je ustavil v Eboliu* (Cristo si è fermato a Eboli) F. Rosija.



Filmska verzija *Snega v kozarcu* je vsekakor za televizijski ekran mnogo primernejša, saj se s seciranjem na nadaljevanke v mnogočem izgubi kinematografskemu obiskovalcu preveč raztegnjena pripovednost. Vancini v prvi osebi niza tridesetletno obdobje svojih bližnjih sorodnikov – to je neke vrste familiarna kronika (ded in otrocí težaško delajo na bregovih reke Pad, žive v bedi, preselijo se na župnijo kot najemniki nekega duhovnika, smrt babice, očetova poroka, avtorjevo rojstvo, oče postane vodilni sindikalist v vasi, prve demonstracije proti fašizmu, selitev v mesto, odtujenost otrok, požrtvovalnost staršev, njihova skrb, da bi tudi otroci ohranili kontinuiteto izvirnih misli in navad...) Kronika je pisana oziroma snemana z veliko mehkobe, sentimentalnosti (govorica v prvi osebi kot, da jo naravnost narekuje) in humanističnega duha, kar bo nekomu, ki se vsaj malo ne more prepoznati v njej, takoj dolgočasno, preveč detaljno in nepredmetno. *Sneg v kozarcu* je eden številnih projektov, ki jih sproducira italijanska televizija, eden boljših in je tudi neprimeren prodornejši in profesionalnejši kot naši *Strici* (ki ni bil tako mimogrede narejen kot ta). Torej film, ki je zagotovo imel uspeh na televiziji (vsaj pri občinstvu, ki je tako ali drugače vezano na severno Italijo) in v poplavi drugih, običajno nemogočih projektov, zagotovo izstopajoč. Ni pa to film, ki bi ga npr. lahko podprl beneški festival (kjer je lansko leto gostoval). Skratka – majhen, a soliden projekt.

M. Širca

festivali

Svojevvrsten izziv
ustvarjalnosti

Zapiski o Mannheimu '84

Mirjana Borčić

Mannheimski filmski teden je še vedno atraktiven. Že 28 let zapored – manj ali bolj uspešno – predstavlja nove tendence mladega filma z vsega sveta. Takšna orientacija ga usmerja k manj priznanemu filmu, pogosto pa tudi k televiziji in neprofesionalnemu filmu. Ker je pač tako, da iskanje novih vsebin in iz njih izhajajočih inovacij v filmskem izražanju zahteva producenta tveganja, je večina prikazanih filmov nastala na osnovi minimalnega producentnega vlaganja. Materialna osnova postavlja omejitve, ki pa kot kaže letošnja mannheimska bera, postaja hkrati svojevvrsten izziv ustvarjalnosti.

Največ pozornosti zasluži kategorija igranih celovečernih filmov, ki so po pravilniku



Laila in volkovi,
režija Heiny Srour, Palestina

obvezno prvenci avtorjev, ki so se popreje uveljavili v proizvodnji kratkih filmov. Filmi iz te kategorije pretendirajo tudi na grand-prix. Od desetih, letos sprejetih v konkurenco, izstopajo *Malambo* Avstrijca Milana Dora, *Bella?* Svicarja Michaela Beltramija in *Elementi nekega zločina* Danca Larsa von Triera.

Grand prix je prejel avstrijski režiser za svoj film *Malambo*, ki se odlikuje po nekonvencionalnem pristopu k temi, s katero je posegel v konglomerat človeških želja in danosti. Eksistenčne probleme sodobnega sveta je postavil na prepričljiv način in vrednot. Da bi zasukal gledalceve misli nekoliko drugače, se je zatekel v absurd, ki spominja na prijeme beograjskih režiserjev 60-ih let. Sicer pa to ni naključje – živel in šolal se je tudi v Beogradu. Pomagal mu je tudi beograjski igralec Miodrag Andrić. Glavne junake je postavil na skrajni eksistenčni rob življenja. Želja po afirmaciji v okolju za vsako ceno in spopadi s predsodki vseh vrst pa vklepajo glavnega junaka kot prisilni jopič, v katerega se oblača sam. Prisilni jopič ni nič drugega kot tragična prisposoba in rekvizit našega časa. Komedijski zasuk pa tragičnost preusmeri v optimistično himno ljubezni kot najbolj naravnemu urejevalcu življenja. Humor, s katerim je nabit vsak posameznik kader tega optimistično-tragikomičnega filma, ustvarja v gledalcu melanholično/zaželeno potrebo po afirmaciji preproste in v drugačno življenje obrnjene

sveta. Črno-bela fotografija pa omogoča svojevvrstno percepcijo nakazanih situacij. Nič manj ni bil zanimiv prvenec Danca Larsa von Triera *Elementi nekega zločina* (Forbrydelsens element), ki je z izrazito vizualnimi sredstvi črno-bele tehnike ustvarjal skozi ves film napetosti in pričakovanja. Napetost, srh, pričakovanje so se stopnjevali predvsem s pomočjo osvetlitve filmskega traku, predmetov in oseb. Konstantno prisoten in smiselno ter dosledno izrabljen je bil element vode, ki je s svojim svetlikajočim prelivanjem poudarjal vodilno idejo filma, ki nakazuje možnosti, da se iskanje vzrokov, ki so pripeljali do nekega zločina, lahko prelije v identifikacijo z mišljenjem in razmišljanjem zločinca. Konkretna zgodba je postavljena v popolnoma irealno okolje, ki vliva strah pred tem, kar se bo zgodilo. Vse skupaj pa sili gledalca v racionalizacijo doživete tesnobe in strahu. Dogajanje pri tem dobi svoj družbeni okvir. Družba v njem pa kot da se izgublja – ostane le vprašanje, ali je to njen propad ali pa njena prihodnost.

Tudi Michael Beltrami (*Bella?*) se je, tako kot sta se Dor in von Trier, odločil za ponovno odkrivanje zgovornosti črno-bele fotografije in iskanje novih načinov izražanja in razmišljanja, ki ju ponujata črno-beli film in sodobna snemalna tehnika. Dvaindvajsetletni zaljubljenec v film je bil režiser, scenarist, snemalec, montažer in financer svojega prvega filma. Njegov prvenec govori o dnevniku ljubezni med dvema ženskama na zelo osebni in intimni način. Filmski pogled v svet teh žensk je odkrival nenavadnega raziskovalca ženskega čustvanja in reagiranja. Posebnost filma je tudi avtorjev filmski izraz. Preudarnost v kompoziciji slike, občutek za ritem dogajanja in ritem pripovedi, ki se izogiba preprosti pripovedi ter vztraja na asociativnem nizu dogajanja, so odlike tega nevsakdanjega filma, ki je prav tako kot von Trierov hermetičen, a prepričljiv filmski eksperiment.

Ostali filmi v tej kategoriji so novi bolj zaradi tega, ker so v svoje nacionalne kinematografije prinašali nove teme in razbijali morebitne tabuje. Dokumentarni film je še vedno dajal aktualno informacijo o sodobnosti, čeprav veliko manj prizadeto, kot smo bili tega vajeni. Selektorji so največ pozornosti posvetili Poljski in Južni Ameriki ter opominu evropskemu človeku o nevarnosti bivšega in sedanjega rasizma in šovinizma, ki ustvarja vojne.

V selekcijo so bili vključeni trije filmi o Poljski. Z veliko razumevanja za poljsko vprašanje sta posnela svoje filme



Malambo, režija Milan Dor, Avstrija

Zbigniew Trzinski (*Povezanost s Poljsko* (Die Verbindungen mit Polen) in Alfred Jungraithmayer (*Pri živem telesu* – Bei lebendigem Leibe). Oba filma sta nastala v nemški proizvodnji ter obravnavata odnos do domovine tistih Poljakov, ki so legalno ali ilegalno v Nemčiji. Oba avtorja sta se izognila črno-belim kvalifikacijam, ki tako dobro zvone političnim pevcem vseh barv. To pa se ni posrečilo Amerikancu Jillu Godmilowu, ki je v svoji parodiji problem poenostavil in enostransko predstavil.



Maya Miriga,
režija Mirad Mohapatra, Indija

Od politike je bil odmaknjen preprost film Simona Bischofa Er moretto – *Živeti od ljubezni* – Er moretto – von Liebe leben). Metoda, ki jo je izbral za oris življenja mladolletnika, ki živi od spolnih uslug starejšim moškim, presega navadno informacijo o pojavu. Pa tudi vizualna podoba filma uvršča film med najbolj zanimive, kar se jih je dalo videti v tem tednu.

Zanimivo je bil strukturiran madžarski film *Naša šola* (A mi iskolaink) Józsefa Magyara, ki je spregovoril zelo odločno in nazorno o neizpolnjeni ustavni pravici madžarskega človeka po enakih možnostih izobraževanja, ki pa se zaradi različnih materialnih pogojev osnovnih in srednjih šol ne uresničuje. Tema je vsekakor nova in pogumna.

Posebno sekcijo pa so tvorili filmi iz tretjega sveta, kot jih v Mannheimu uradno nazivajo. Izredno zanimiv je bil film *Leila in volkovi* (Leila and the Wolves) palestinske režiserke Heiny Srour, ki živi in dela v Londonu. Izbrala je temo revolucije svojega naroda ter jo interpretirala z ženskega zornega kota. Odločila se je za kombinacijo dokumentarnega in igranega filma. Prepletanje dokumentarnih posnetkov in realistično zaigranih z vizualno simboliko njenega naroda zbujajo občutek, kot da se zgodba ves čas cefta. Ob koncu filma pa postane ta pristop kvaliteta filma. Vsi ti raztrgani drobcji so le prisposoba usode palestinskega naroda...

Oblikovno in vsebinsko je bil bolj preprost film *Maya Miriga* indijskega režiserja Nirada Mahaptre, ki je skušal prodreti v spremembe, ki nastajajo v sodobni indijski družini.

Direkcija mannheimskega tedna organizira tudi nekaj spremnih prireditev. Letos je bil v ospredju posvet filmskih šol »tretjega sveta«, ki naj bi Evropi ponujal še eno možnost boljšega poznavanja ljudi iz ostalih delov sveta. Informativne in ad hoc projekcije pa so dopolnjevali še serija filmov o klasičnih filmske zgodovine, novi igrani filmi iz Azije, predstavitev dokumentarne proizvodnje dežele Baden-Württemberg in posebne projekcije za otroke in mladino. Preveč za enega, dovolj za vsakogar.

Potrebno je omeniti tudi posvet filmskih pedagogov Ludwigshafnu, vsako leto uvaža mannheimski filmski teden in je njegov sestavni del. Udeleženci iz 19 dežel so govorili o novih problemih filmskovzgojnega dela. V ospredju je bil video, ki spreminja marsikaj v metodah dela, na drugem mestu pa otroška in mladinska ustvarjalnost, ki si je že marsikje utrla pot v izborne programe umetniške ali kulturne vzgoje.

odmevi

Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu

Vlada Petrić:

Zagrebaški semiolog Hrvoje Turković že nekaj let vodi križarsko vojno zoper prizadevanja moderne teorije, da bi empirično analizirala in estetsko čim natančneje vrednotila filmsko strukturo.

Najprej je to delal s položaja razumevanja filma izključno v okviru žanra (1978), ko pa je ugotovil, da postaja žanrski pristop k filmu nesmiseln glede na filmski medij kot umetniško izrazno sredstvo, je prešel na položaj semiološkega funkcionalizma, s katerim je pod krinko »kulturnega pluralizma«, toda v obrambo tematsko-narativne interpretacije filma, razvednotil vse druge metodološke pristope kot »unitarne«. Turkovičev semiološko-literarni koncept filma je najbolj očiten v njegovem članku *Estetski purizem* (Filmske sveske, XIV/4, 1982, str. 249–261), v katerem se posebej dotika mojega teoretskega razumevanja filma.

Da bi bralcem olajšal primerjavo svojih stališč s Turkovičevimi, sem prevzel njegovo sistematizacijo razlage predmeta, tako da navajam citate iz vsakega označenega poglavja.

1. UVOD

1.1. Ali je estetski purizem mrtev?

Turković že takoj na začetku poudari, da je njegov osnovni cilj »izrecno opredeliti teoretske in metodološke razloge pojavljanja estetskega čistunstva, a tudi razloge proti njemu, razloge, ki so deloma pogojili njegovo nepolemično opustitev«. Čeprav je upošče-na, pa ta »pošast« vseeno govori, da bo ponovno oživela kot »moda« ali »zamolčani dogmatizem«, zato Turkovič razloži strategijo, ki naj bi nemara preprečila takšno nevarnost.

Preden preidem k drugemu delu odgovora na (v podnaslovu) postavljeno vprašanje »ali je estetski purizem mrtev?«, pogledimo, kaj ima Turkovič za »purizem«.

Izhajajoč iz domneve, da je purizem kot del filmsko-estetske tradicije »purističen, čistunski«, Turkovič pojasnjuje: »Iskali so se čisto 'filmični' elementi, zavračali vsi 'tuji, filmsko nečisti'«. Takoj zatem trdi, da »večina sodobnih toeretikov obravnava film, ne da bi upoštevala čistunske vidike teoretske tradicije«, in da zavoljo tega »toliko bolj pretresljivo deluje zagnano nadaljevalno oživljanje estetskega purizma, ki se ga loteva Vlada Petrić v svojih tekstih in predavanjih«. Turkovič verjetno s tem misli na moje analitične tekste, ki so bili objavljeni (zvečine) v FILMSKI KULTURI, ocenjuje jih kot »anahronistične«, »modne« in »dogmatistične«, stališča, »s katerimi se še vedno ni izrecno teoretsko obračunalo«.

Ko je Turkovič začutil ugoden trenutek, je sklenil obračunati z (ne samo mojimi) purističnimi stališči s pomočjo tistega, kar ima on za »moderno« teorijo filma. S tem je tematsko sfero svojega članka zadostil zožil, tako da jo je z reducirani (naivno) na Ahilovo peto, na katero usmerja svoje kritične pušče.

Iz uvoda članka postane jasno, da je za Turkoviča »estetski purizem« sinonim za »anahronost Petrićevih stališč«, ne glede na generalizacije, h katerim je Turkovič (kot semiolog lingvistično-literarnega tipa) še kako nagljen. Tako on pod termin »purizem« postavlja vse pristope k filmu, ki so pozorni na formalne (oblikovne) vidike dela in njihov odnos do vsebine (teme). Zaradi ideološke arogance ali preprosto zaradi neznanja Turkovič trdi, da večina sodobnega teoretiziranja o filmu ne posveča pozornosti specifično kinematičnim komponentam filmske strukture. Vendar to ni res. Moderna filmska teorija se vedno bolj osredotoča (s posredništvom globinske filmske analize) na kinematične specifičnosti prav zaradi tega, da bi jih mogla čim natančneje določiti nasproti drugim številnim komponentam, ki sestavljajo filmsko strukturo. Celo posamezni semiologi, ki so se z veliko truda seznanili s filmsko specifikom (M. Ropart, S. Heath, A. Guzzetti, N. Burch), se trudijo, da bi v svoje najnovejše teoretske tekste vnesli čim več specifično filmskih pogledov.

Kar zadeva moja teoretska stališča, so, po svoje, nasprotna ne samo Turkovičevim pojmovanjem, ampak predvsem njegovi razlagi mojih tekstov. (Turkovič je že neštetokrat pokazal, da mu primanjkuje sposobnost natančnega branja teoretskih besedil, posebno tistih, ki zadevajo strokovno poznavanje medija.) Moj pristop k filmu je analitično-kinematično-estetski, in to iz naslednjih razlogov: (1) da bi strukturo umetniškega dela empirično raziskali, jo je nujno čim natančneje *analizirati* s posredovanjem vseh modernih tehničnih sredstev, ki tako (globinsko) analizo omogočajo; (2) da bi od-

krili, v čem in v kolikšni meri določen film ustreza zahtevam medija, je treba upoštevati njegova specifično *kinematične* elemente (kar poleg splošne teorije zahteva tudi strokovno poznavanje samega procesa filmskega ustvarjanja) in vzpostaviti njihov odnos tako do vsebine kot tudi do drugih elementov filmske strukture; (3) da bi določili, do katere stopnje je dosežena enotnost (kinematična integracija) med vsemi komponentami, ki so vključene v filmsko strukturo, je potrebno *estetsko* ovrednotiti določeno delo. Če ima tak pristop k filmu Turkovič še vedno za »anahronistični purizem«, potem (pogojno) pristajam na tako teoretsko določnico v nadaljnji razpravi. Turkovič vztraja, da je forma v filmu nepomembna (sporadična) in gre v skrajnost: govori izključno o znakovnosti filmske slike, njenega diegetičnega in ideološkega pomena, tematsko-literarne in gledališke upodobitve (igra, mizanscena, dekor itd.). Tak pristop k filmu je v resnici anahronističen ne samo glede na najnovejša teoretska raziskovanja na filmskem področju, ampak tudi glede na moderno razumevanje umetnosti nasploh. Ko sem to pisal, sem v *The New York Times Book Review* (z dne 28. avgusta 1983) po naključju bral esej znamenitega pisatelja in profesorja teorije književnosti Bernarda Malmuda, v katerem med drugim piše: »Tako za ustvarjalca kot tudi za teoretika-kritika je nujno, da razume, da je forma bistvo (ultimate necessity) umetniške literature.«

Turkovič bi Malmuda označil za »purista«, »formalista«, »elitista« in kot kdo ve za koga in za kaj še samo zato, ker ne sledi že preseženim semiološkim principom, ki so bili vsiljeni filmu in drugim umetnostim.

1.2. Temeljne postavke estetskega purizma

Razpredajoč svojo (subjektivno) definicijo »estetskega purizma«, Turkovič trdi, da teoretični smeri (ki ji pripadam tudi jaz.) menijo, da je »naloga filmske estetike prav v ugotavljanju in proučevanju teh razlikovalnih specifičnosti filma, medtem ko proučevanje nespecifičnih značilnosti spada v druge discipline«... Nepodkrepljena s primerom (Turkovič jih nima navade navajati), je ta trditev napačna v vsakem pogledu. Analitično-kinematično-estetski pristop k filmu vztraja prav na nasprotnem: njegova bistvena značilnost je, da analizira vse (specifične in nespecifične) elemente filmske strukture, da bi določili ne samo njihovo funkcijo, temveč tudi interakcijo med samimi elementi. Zaradi tega je napačna trditev, da je »film«, v katerem je več filmičnih in manj nefilmičnih lastnosti, bolj film, da je več vreden kot posebna umetnost«. To je estetska vulgarizacija: kvantitativnost filmičnih elementov nikakor ne more biti (sama po sebi) merilo za umetniško vrednost dela, zato ker je splošen estetski učinek filma odvisen izključno od uspešnega (beri: talentiranega) integriranja *vseh* elementov. Včasih je zadosti, da samo en specifično filmični element pride do polnega in funkcionalnega učinka v okviru filmske strukture in da ji omogoči specifično-kinematični učinek ne glede na to, da v njej prevladujejo zunajfilmični elementi. Dober primer za to je najnovejši film Luisa Malla *Moje večerje z Andrejem* (My Dinners with Andre, 1981), v katerem se prijatelja ves čas pogovarjata, sedeč za mizo, kar ima izredno kinematični učinek prav zaradi visoke stopnje ontološke avtentičnosti, ki je smiselno združena z ostalimi elementi (hkrati zunajfilmičnimi ali maksimalno prilagojenimi zahtevam medija) filmske strukture. Če ne bi bilo tako očitne ontološke avtentičnosti in če ta ne bi bila tako uspešno združena predvsem z dialogom in igro, bi bil Mallov film zreduciran na posneto gledališko konverzacijo »glav, ki pripovedujejo« (talking heads).

Iz svoje neutemeljene trditve Turkovič izpelje enako neutemeljen sklep (s katerim označuje »purizem«), da »se ustvarjalci morajo nagibati k 'čistemu' filmu, k 'absolutnemu' filmu« – to pa je nesmiselno in je odvisno le od subjektivne ustvarjalne naklonjenosti avtorja. Pravi umetnik izraža le tisto, kar mu narekuje njegov ustvarjalni nagon: če začuti potrebo, da bi se izrazil na abstrakten način, bo seveda naredil abstrakten film, ki bo spet lahko uspešen ali neuspešen ne glede na to, da je eventualno ustvarjen izključno iz filmičnih elementov; če začuti potrebo, da bi se izrazil v narativni obliki, bo ustvaril igrani ali dokumentarni film, ki bo spet lahko izjemen samo v gledališko-literarnem ali družbeno-edukativnem pogledu, vendar ne bo imel nikakršnega kinematičnega učinka niti specifične filmske estetske vrednosti.

Zaradi tega ne moremo govoriti o nikakršnem »normativizmu«, kadar gre za teoretsko preokupacijo s formo in njenim odnosom do vsebine. Se bolj nesmiselno je *predpisovati* »kot vrednejše filmične lastnosti«, in *odpisovati* »kot manj vredne (nefilmične, nekinematične) ali sovražne (antifilmične) vse ostale značilnosti«. Tak »estetski konflikt« je plod Turkovičeve domišljije in potrebe, da naredi »bojno zadovoljstvo« tako, da ene elemente postavi nasproti drugim. Vendar analitično razmejevanje elementov ne pomeni postavljati jih ene nasproti drugim, tako kot utrjevanje stopnje filmičnosti elementov ne pomeni »odpisovanje« zunajfilmičnih elementov kot »manj vrednih«. Dejstvo, da je določen element »manj filmičen (kar je, v resnici, objektivno dejstvo), ne pomeni, da je zaradi tega »sovražen« v okviru celotne filmske strukture; vse je odvisno od tega, kako in do katere mere je ta element integriran s filmičnimi elementi in z »diegetičnim« filmskim tkivom. Turkovič se izmika razpravljanju o tem najbistvenejšem aspektu analitično-kinematično-

estetskega pristopa k filmu; namesto tega gradi mline na veter in si prevzema vlogo Don Kihota (vendar brez vizionarskega zanosa, ki bi vsaj konceptualno opravičeval njegov teoretski iluzionizem). Turković se s svojim semiološko-tematskim ekstremizmom odkriva kot »sovražnik« empiričnega raziskovanja specifično filmske strukture, s čimer se izobčuje iz znanosti o filmu (cinema study).

1.3. Teoretsko-metodološki razlogi pojavljanja purizma

Čeprav si je Turković določil za predmet svoje kritike t. i. »purizem«, ne more mimo tega, da ne bi razpravljao o »filmski estetiki«, s čimer pravzaprav priznava njeno legitimno in neizbežno funkcijo v filmski teoriji. Pravi: »Da bi se razlikovala od drugih estetskih disciplin, je bilo filmski estetiki potrebno vzpostaviti poseben predmet in v skladu z njim izoblikovati svojevrstne pristope, metode. Predvsem filmski estetiki ni potrebno »vzpostaviti posebnega predmeta«, da bi se razlikovala od estetik drugih umetnosti, ker ima že po svoji naravi »SVOJEVRSTNO« metodo, kar priznava tudi sam Turković. On sprejema termin »filmska estetika«, s čimer potrjuje njeno »svojevrstnost«. Vendar vprašanje razlikovanja filmske estetike od drugih estetskih disciplin (Turković sprejema tudi delitev na »discipline«, čeprav ne priznava specifičnosti filmske discipline) je v teoriji filma nepomembno, važno je vprašanje, kako so metode drugih estetskih disciplin integrirane s specifično filmsko metodo. Da bi to ugotovili, je nujno potrebno empirično raziskati naravo vseh elementov in imeti pri tem pred očmi dejstvo, da se specifično filmski elementi lahko znanstveno raziščejo samo s posredništvom globinske kinematične analize konkretnih stvaritev. Zaradi tega ni po sredi nikakršno ločevanje filmske estetike od »drugih estetskih disciplin«, še manj pa njena »potreba«, da bi se od njih »razlikovala«, temveč eksaktna tendenca moderne filmske teorije, da svoje postavke utemelji z analizo ne samo tistih elementov, ki so prevzeti iz drugih medijev, predvsem iz literature (naracija), gledališča (igra, mizanscena), slikarstva (piktoralna kompozicija kadra) – in prav to ustvarja semiološko-interpretacijski pristop k filmu – ampak tudi tistih elementov, ki so specifični za filmski medij (glej moj esej »Nacrt za strukturalno analizo filma«, Filmograf, št. 23–24, str. 72–75), poleg tega pa tudi proučevanje stopnje splošne kinematične integracije vseh elementov, vključenih v dano filmsko strukturo (glej mojo analizo finalne sekvence Fellinijevega filma *Osem in pol*, Filmska kultura, zv. XIII., št. 2, 1981, 108–148). Kot sem že poudaril: če se pokaže, da je *katerikoli* od vključenih elementov ostal neintegriran (kar se v praksi zelo pogosto dogaja), potem bo film kinematično necelovit ne glede na »količino« specifično filmskih elementov v dani strukturi.

Takšen film je seveda lahko zelo učinkovit na ravni fabule, igre ali (gledališke) mizanscene, in to je treba analitično potrditi, vendar s tem film ne bo ničesar pridobil pri specifično kinematičnih učinkih. Nujno je, da se razen, denimo, izvrstno vodenega dramskega dogodka ali odlične igre, ti zunajfilmski elementi (prilagojeni zahtevam medija) integrirajo s specifično kinematičnimi elementi (če sploh so in če so smiselno uporabljani).

Turković svoji viziji »purističnega pristopa k filmu« pripisuje stvari, ki nimajo zveze z znanstvenim pristopom k filmu, in razlaga teorijo, ki poudarja samo igro ali mizansceno, kar potem »pomeni uvrstiti proučevanje filma pod gledališko teorijo igre in teorijo gledališke režije itd.«. Ne vem, ali obstaja celo »najbolj puristični« filmski teoretik, ki bi tako ravnal. Tudi če bi kar »izločil« igro ali mizansceno kot predmet posebne analize, teoretik ne more ostati pri tem; po analiziranju narave teh »gledaliških« elementov neizogibno začne raziskovati odnose teh elementov in njihove funkcije v splošni kinematični strukturi. Pri tem je treba nujno upoštevati »gledališko teorijo« in jo primerjati s »filmsko teorijo«, in to s ciljem, da bi čim bolj natančno in empirično ugotavljali funkcije danih elementov v okviru splošne kinematične strukture.

Turković se trudi, da bi razvednotil kinematični pristop k filmu, zato izvaja sklepe, ki jih nobena – niti najbolj ekstremna – filmska teorija ne more sprejeti. Vsak vsaj malo razumen teoretik bi doumel (v samem procesu analize), da je analitična koncentracija na posebne elemente samo določena faza teoretskega spoznavanja in formuliranja dane filmske strukture, nikakor pa ne podrejanje enega medija drugemu. Nasprotno, zdi se, da Turkovičev (ekskluzivni) semiološko-funkcionalistični pristop k filmu pomeni podrejanje filma zahtevam lingvistike, teorije komunikacije in narativne literature. Kajti analitično-kinematično-estetski pristop k filmu popolnoma sprejema proučevanje vseh elementov in upošteva zahteve drugih teoretskih disciplin (vključno semiologije), Turkovičev pristop k filmu pa absolutno izključuje raziskovanje specifično filmskih izraznih sredstev – zanj preprosto ne obstajajo!

Turković v svoji »teoriji« filma posveča pozornost samo tematsko-narativno-prikazovalnim komponentam filmske strukture, ki jih obravnava kot »ekskluzivni predmet« analize, vse ostale komponente pa razvednoti. To jasno potrjuje njegov članek *Teatralnost u filmu* (Bilten FilMOTEKE 16, št. 8, 1980), v katerem izloči čisto gledališke elemente v nekem starem italijanskem filmu (iz leta 1913), da bi (neutemeljeno) »dokazal«, kako ima v bistvu mehanično registriran gledališki element (mizanscena) »specifično filmsko funkcijo« samo zato, ker ga je režiser vključil *zavestno* in *namerno* v strukturo filma.

Zares, biti moraš mazaški teoretik, če trdiš, da »zavestno« in »namernost« *sami po sebi* lahko dosežeta »specifično filmsko funkcijo«. V moji kritiki navedenega Turkovičevega članka (Filmska kultura, zv. XIV, št. 4, 1982) sem dokumentirano prikazal, da je v Caserinijevem filmu *Večna ljubezen* (1913) gledališka mizanscena ostala (tudi na ekranu) mehanično registriran »gledališki« element, ki je brez najmanjše kinematične transformacije, ki bi lahko prispevala vsaj k relativnemu kinematičnemu učinku filma.

Turković se ne ozira na takšne teoretske »subtilnosti«, to pa pomeni, da enostavno nima kinematične senzibilitete (kar ni redkost), tako kot tisti likovni teoretiki, ki nimajo občutljivosti za likovnost pri zaznavanju: sliko interpretirajo izključno na tematski ravni, pri tem pa uporabljajo metode drugih disciplin, posebno semiologije. Na osnovi takšnega tematsko-interpretacijskega pristopa je povsem nejasno, ali je »predmet« analize roman, slika, gledališka predstava, film, TV izvedba, saj taki kritiki odkrivajo samo, *kaj* je rečeno in *ne kako* je to izraženo. Moderna teorija umetnosti ne more ostati pri tem omejenem in drastično populističnem pristopu.

2.4. Kulturno-strateški razlogi pojavljanja purizma

Ko Turković poskuša vsaj malo osmisliti svoj semiološko-funkcionalistični pristop k filmu, poudarja zgodovinske koordinate evolucije filmske teorije, vendar to dela na povsem nedokumentiran, amaterski način. Trdi, da so »prvi filmarji« (ni jasno, ali pri tem misli na zgodnje filmske ustvarjalce ali na teoretike) posegali po »principih gledališča«, kot dokaz za to pa navaja, da se je tudi v zgodnjih filmih »prepoznavno« igralo po »gledaliških načelih«, da se je v njih jasno »prepoznava tip situacij, kakršne je bilo moč srečati na odru ali v literaturi« in da je prav na osnovi tega »film dobil opravičilo, da se proglasi za umetnost (kar je) veljalo vsaj za *najširši krog gledalcev*«. Zadnje tri besede sem podčrtal sam, da bi pokazal na neznanstvenost Turkovičevega stališča, površno poznavanje zgodovine filma in predvsem na netočno prikazovanje razvoja filmske teorije.

Zgodovina potrjuje, da je film dobil »prvo« opravičilo, da se »proglasi« za umetnost šele takrat, ko so režiserji, kot je bil Griffith, zapustili mehanično registriranje gledališkega prizora, kar velja tudi za Mélièsov »théâtre filmé« (vendar to niti malo ne zmanjšuje njegovega zgodovinskega pomena). Če je »najširši krog gledalcev« (nepoučen) menil, da je glumaška (preveč poudarjena) igra »opravičilo«, da se novi medij lahko »proglasi za umetnost«, kaže samo to, koliko je Turković še vedno na stopnji takih nepoučenih gledalcev oziroma koliko je njegov teoretski koncept neznanstven. Kako naj drugače pojasnimo njegovo mešanje reakcije množičnih filmskih gledalcev z znanstvenim pristopom k filmskem mediju kot umetniškemu izraznim sredstvom?

V tem poglavju svojega članka je Turković uvedel nov (omalovažujoč) termin, »estetsko čistunstvo«, ki naj bi razvednotil »purizem« in ki je takole definiran: »Dokazi, da je film bistveno drugačen od drugih umetnosti, z bistveno posebnimi ustvarjalnimi potenciali – so trdili – in dokazal si, da je film enakovredna umetnost, da ima pravico do posebnega obstoja in do posebnega visokoestetskega spoštovanja«.

Že sam ton in konstrukcija te »definicije« potrjujeta neznanstvenost principa (načina), na katerem je definicija zasnovana. Obiskovalci začetnega tečaja o načinu teoretskega razmišljanja vedo, da dejstvo, ker je nekaj »različno« od drugega, četudi ima »posebne« ustvarjalne potenciale, niti malo ne pomeni, da zato dobi pravico do »posebno visokoestetskega spoštovanja«. Tako priznanje je odvisno od številnih zapletenih faktorjev, ki jih je treba znanstveno preučiti tako z vidika ustvarjalnih potencialov drugih medijev, kot z vidika specifične funkcije, ki naj bi jo ti potenciali dobili v novi konstelaciji. Vsak medij ima ustvarjalni potencial, ki se lahko manifestira na različne načine, posebno še, če je vključen v strukturo drugega medija, kjer neizogibno dobiva novo funkcijo in menja svoje izvirno delovanje. Do kolikšne mere bo transponirano, je odvisno od specifične integracije, karakteristične za vsak poseben medij. Film ima svoje lastne karakteristike, ki jih ne smemo zanemariti – še manj omalovaževati – če z določeno teorijo želimo ustrezati znanstvenemu standardu, brez katerega pisanje o filmu preide v žurnalistično razglabljanje ali v tematsko literariziranje.

Kako malo Turković čuti, v čem je specifičnost filmskega izražanja, potrjuje tudi njegovo zavračanje možnosti, da bi se kinematična senzibiliteta stimulirala, razvijala, poglabljala, s čimer avtomatično zanika potrebnost ne samo filmske izobrazbe, pač pa tudi vzgoje, estetskega okusa nasploh. Tako prizadevanje imenuje »prosveteljski tretman« in »čistunski filmsko-vzgojni program«. Sprašujem se, kako Turković s takim antiedukativnim stališčem vzgaja svoje študente (na zagrebški akademiji za gledališče, film, radio in televizijo)?

Ali to pomeni, da razlaga splošne semiološke principe brez upoštevanja temeljnega vprašanja, kakšni so ti principi in razmerju do specifičnosti filmskega medija? Če gre za to, potem bi lahko ti študenti prešli na filozofsko fakulteto in študirali literaturo ali lingvistiko.

Vsak resen učitelj filmske teorije ve, da je mogoče razvijati in večati filmsko senzibiliteto študentov (katerih večina prihaja iz uram kot

»povprečni filmski gledalci). Cilj filmskega pouka ni doseči »čistunski filmski okus«, kot Turkovič vztrajno vsiljuje »purizmu«, pač pa *poglobljanje* vizualno-avditivne percepcije, tj. pridobivanje sposobnosti, da uživamo tudi v tistih »specifičnih filmskih značilnostih«, ki jih pri gledanju filma zanemarjamo.

2. TEORETSKI RAZLOGI PROTI PURIZMU

2.1. Metodološki razlog

Naslov tega (drugega) poglavja diskvalificira sporočilo, ki skuša povedati: objektivna teorija ne more in ne sme imeti diskriminacijske »razloge proti« katerikoli analitični metodi in pristopu k umetnosti. »Razlogi proti« so lahko samo ideološki, medtem ko teorija mora ostati v mejah *znanstvenega* proučevanja materije in dokazovanja postavk po dokumentirani, empirični poti. Istočasno navedeni naslov nazorno prikazuje ideološko pristranskost Turkovičeve kritike »purizma«.

Prvi segment tega (drugega) poglavja presega že izrečeno obtožbo, po kateri »estetski purizem predpostavlja, da je treba glavino teoretske pozornosti osredotočiti na vrstno razliko (differentia specifica), se pravi na tisto, kar film razlikuje od drugih umetnosti« in da je »pri tem rodovno pripadnost (genus) dovolj omeniti, ni treba posebej proučevati«. Razen dodatnih latinskih terminov se ta konstatacija v ničemer ne razlikuje od predhodnih Turkovičevih pojasnjevanj bistva »estetskega purizma«, brez navedbe konkretne literature, ki bi dokumentirala njegove obtožbe. Ker me pogosto citira kot predstavnika »estetskega purizma«, je mogoče domnevati, da v mojih analitično-teoretskih tekstih »differentia specifica« zavzema osrednje mesto, medtem ko se »genus« komaj mimogrede omenja. No, dejstva govorijo ravno nasprotno: ugotavljanje razlike med filmom in drugimi umetnostmi je le začetna, najbolj elementarna faza kinematičnega pristopa k filmu, kar se potrjuje skoraj v vseh mojih člankih, v katerih sem obširno razpravljal o »rodovni pripadnosti« vsake komponente posebej. Vendar nasprotno od Turkoviča ne ostajam na tej stopnji teoretiziranja, v zapleteni kinematični strukturi obstajajo tudi drugi nivoji, predvsem tudi nove kinematične integracije, na katerih se – če ima ustvarjalec filmski talent – uresničuje specifični kinematični učinek. Režiserji in teoretiki, ki nimajo kinematične senzibilitete, seveda ne želijo o tem govoriti niti to vključiti v svoj teoretski sistem (imajo ga za »elitistični« odnos do umetnosti) in se raje strogo držijo v okvirih razumevanja filma kot mehanične reprodukcije in estetske ekstenzije literature, gledališča, celo slikarstva in glasbe. Toda tudi teoretiki abstraktnega filma, ki vztrajajo, recimo, izključno pri piktoralnih ali glasbenih elementih filmske strukture, so lahko tisti ravno tako nekinematični kot tisti teoretiki, ki, kot Turkovič, upoštevajo le filmski znak in nje govo literarno interpretacijo.

Najbolj originalno Turkovičovo stališče se nanaša na vprašanje, kaj je naloga filmske estetike v odnosu do splošne estetike. Meni, da ni »naloga filmske estetike razpravljati, zaradi česa je karkoli umetnost; to je zadeva obče estetike oziroma filozofije umetnosti«. To je očiten zgled Turkovičevega po eni strani omejenega razumevanja filma, po drugi pa njegovega nagnjenja k posploševanju. Če je že sprejel termin »filmska estetika«, potem je kontradiktoren, ko trdi, da taka estetika nima pravice razpravljati, ali je določen film *umetniški* in do katere mere: če je zunaj njenega raziskovanja, potem to ni več nikakršna estetika. Če obstajajo principi *splošne estetike* in filozofije umetnosti, ki veljajo za vse medije, potem ravno tako obstajajo tudi *specifični aspekti* te splošne estetike, ki ustrezajo zahtevam vsakega posebnega medija, in teh ne smemo zapostaviti – še manj izključiti – pri postavljanju teoretskih principov določene umetnosti. Po Turkoviču je odveč proučevati specifično teorijo likovnih umetnosti ali glasbe, tj. teoriji slikarstva ni treba razpravljati o tem, ali določena slikarska kompozicija »je umetnost«, ker je to zadeva splošne estetike in filozofije umetnosti. Zanimivo bi bilo, če bi ta svoj predlog Turkovič poslal katedri za teorijo likovnih umetnosti ali, še bolje, muzikološkemu inštitutu Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti!

Tako Turkovičovo metodo pripisovanja svojih (subjektivnih) interpretacij sami snovi, ki jo kritizira s ciljem, da na osnovi tega napravi sklep, ki ustreza njegovemu razumevanju, je razkrinkal Duško Stojanović v polemiki o »generalni smeri snemanja«. »Turkovič«, pojasnjuje Stojanović, najprej napravi napačen sklep iz mojih opredelitev, potem pa s tem *svojim* sklepom pobija mojega ... pri tem pa trdi, da prav to, kar po moje služi za utrjevanje generalne smeri (trida), izgublja smisel v svetlobi njegovega sklepa.« (Filmske sveske, XIV/4, str. 297). V Turkovičevem članku »Semiologija i montaža« (ki je pravzaprav kritika Stojanovičeve knjige *Film kot presežanje jezika*) kar mgolgi takšnih insceniranih sklepov, ki jih izvede tako, da avtorju pripiše ideje, ki jih v kritikovem tekstu enostavno ni. Zato, kot meni Stojanović, je takšna kiritka »očitno zgrešena, kot je logično zgrešena tudi lekcija«, ki jo pisec želi dati. No, obstajajo kritiki, ki se morajo izživljati na ta način, da v bistvu kritizirajo sami sebe oziroma podirajo konstrukcije, ki so jih zgradili v svoji domišljiji.

Kritik, ki trdi, da je film samo »v celoti gledano, diskreten, iz znakov« in da je »sam po sebi ... nediskreten, kompakten, se pravi, da ni sestavljen iz nikakršnih znakov« (»Znak i film ili kako analizirati

film«, *Filmske sveske*, IX/ 3, str. 122), seveda ne more razumeti in občutiti, v čem je specifičnost *filmske* estetike. Vendar, če zanemarimo Turkovičovo kinematično nesenzibilnost, ostaja kot pomembno vprašanje prioritete obravnave prioriteta načel obče estetike in okvira proučevanja filma. Turkovič meni, da teorija, ki »prej (tj. pred obravnavo razlik) ne analizira tistega, kar je vsem tem umetnostim skupno in obče, ter odnose njihovih specifičnosti (sic!) do teh občin lastnosti – takšna teorija filma je obsojena na nepopolnost in neustreznost«. Preseneča »nivo«, na katerem Turkovič želi razpravljati o »posebnostih« filma, (se pravi, da jih priznava!) t.j. njegovo zanemarjanje dejstva, da gremo v teoriji lahko po induktivni ali deduktivni poti, kot tudi, da zlasti v strokovni literaturi lahko mnoge elementarne podrobnosti izpustimo. Če je kdo razpravljal o podobnostih (ujemanjih) med filmom in drugimi umetnostmi (tudi s televizijo vred), potem sem jaz sam temu problemu posvetil dovolj prostora v svojih knjigah, posebno tistih, ki so namenjene študentom (*Uvodjenje u film*). Temu primerno je na ravni visokošolskega in institucionalnega razpravljanja o filmu povsem opravičeno poudariti razlike med filmom in drugimi umetnostmi (mediji), ob domnevi, da so tisti, ki jim je študija namenjena, seznanjeni ne samo z občo estetiko, temveč tudi z osnovnimi značilnostmi vsake umetnosti (medija) zase. Potemtakem filmska estetika ne zavrača vprašanih/problemov, ki jih obravnava obča estetika, ampak se samo trudi, da bi čim natančneje določila, analizirala, definirala vprašanja/probleme, ki so specifično kinematični, da bi jih povezala s problemi/vprašanji obče estetike in da bi poudarila posebnosti, ki so lastne samo njim. S ciljem, da bi čim bolj analitično prodira v problematiko, s katero se ukvarja, in da bi čim bolj empirično dokazala svoje domneve, vsaka znanstvena disciplina izhaja iz takega načela, tako pa dela tudi moderna znanost o filmu (cinema study). Samo s tako metodo je mogoče odkriti bistvo stvari, se osvoboditi površnosti in generaliziranja, priti do »ustrezne« in »celovite« znanstveno fundirane teorije filma, teorije, ki bo zavzela enakopravno mesto v okviru obče teorije filma, z ramo ob rami z ostalimi – že razvitimi – znanstvenimi teorijami drugih umetnosti (medijev). Nasprotno pa je vsako podrejanje specifičnosti filma zahtevam (zakonom) drugih teorij (v Turkovičevem primeru – semiologiji in obči estetiki) ne samo obsojeno na »nepopolnost in neustreznost«, ampak je v bistvu tudi anti-kinematično.

2.2. Pomen vrstnih lastnosti

Po vsem sodeč je Turkovič ta tekst napisal, preden je prebral mojo kritiko njegovega razumevanja gledališkosti v filmu (*Filmske sveske* XIV/4), kajti drugače ne bi še naprej mešal termine »nefilmski« in »antifilmski«. Tako trdi, da »purizem namreč hoče zavrniti (ali minorizirati) igro kot svoj predmet proučevanja zato, ker na igro naletimo tudi v gledališču, zavreči kot 'nefilmski' element mizanscensko razporeditev, ker nanjo naletimo tako v gledališču kot tudi v slikarstvu (sic!), zavreči fabulo, ker nanjo naletimo tudi v romanu, gledališču in strupu itd. (za tako trditev primerjaj Petrič, 1980.)«. Ni jasno, na kateri moj tekst Turkovič aludira (navaja leto 1980, čeprav te letnice v bibliografiji na koncu svojega članka ne menja). Če se »primerjava« nanaša na moj esej Problemi semiološko izučavanja filma: deskriptivna in kinematična analiza (1981), potem celo pooblaščen »primerjava« pobija Turkovičev trditev: v tem eseju, kjer ne le ne zavračam literarnih, gledaliških in glasbenih komponent filmske strukture, temveč jih tudi podrobno analiziram z namenom, da bi ugotovil, koliko so prilagojene zahtevam filmskega medija in kako so integrirane v vseobčo kinematično strukturo. Če pa Turkovič ni bil sposoben dojeti mojega koncepta *kinematične integracije* (katere glavna naloga je razmišljati o smiselnem vključevanju vseh, tako kinematičnih kot tudi zunaj-kinematičnih elementov v filmsko strukturo), potem bi mu po branju mojega teksta »Teatralnost u filmu« moralo biti jasno, saj je razločno poudarjeno, da vsi elementi (ne samo gledališki in literarni, temveč tudi fotografski in kinematografski) postanejo *ne-filmski* (ne »anti-filmski«, kot meni Turkovič), če so uporabljeni *mehanično*, t.j. dobesedno preneseni iz gledališča, literature, fotografije ali celo iz arzenalov kinematografske registracije, vendar ne zato, »ker nanje naletimo« v drugih medijih. Dejstvo, da obstajajo »tam«, samo po sebi ničesar ne pomeni, estetska ocenitev teh elementov se začne v trenutku, ko pridejo v strukturalno zvezo z drugimi elementi in v okviru dane filmske strukture.

Gledališka igra, o kateri razpravlja Turkovič (v Caserinijevem nemem filmu *Večne ljubezni*), je, kot sem že poudaril, »nefilmska« zato, ker v taki *netransponirani* obliki preprečuje kakršnokoli kinematično interpretacijo ostalih prisotnih elementov; histrična mizanscena v tem filmu je ravno toliko »nefilmska« zato, ker niti malo ni spremenjena v mizankader (termin, ki, tako je videti, Turkoviču pomeni neznanko). To, da obstajajo določila in merila za določanje narave mizanscene (t.j. njene gledališke in filmske prilagoditve) in da moderna filmska teorija podrobno razpravlja ne samo o mizankadru, temveč tudi o mizankvadratu, je nesmiselno poudarjati vsaj malo poučenemu (informiranemu) filmskemu teoretiku. V težnji, da bi svojo krhko tezo podprl z vseh strani, Turkovič pristopa k diskurzivni inverziji, podobno kot je ravnal s Stojanovičevim tekstom. »Purističnemu stališču« zoperstavlja »protistališče« in pravi: »Na isti način ... gledališki dramaturgi lahko zavrnejo fabuo kot »neg-

ledališki« element, ker se pojavlja tudi v literaturi in filmu, s podobnimi razlogi lahko operirajo tudi literarni teretiki, gledališčniki bi lahko zavračali mizanscensko razporeditev objektov na odru kot 'negledališke' objekte, ker se mizanscenska razporeditev objektov pojavlja tudi pri filmu in slikarstvu.

Preseneča preproščina Turkovičevega »teoretskega« razmišljanja: odnos teza in antiteza v citiranjem tekstu je v resnici speljan na najnižjo raven logičnega sklepanja. Pustimo ob strani, da obstajajo teoretiki in praktiki – in to izjemnega zgodovinskega in umetniškega pomena – ki so razvili zelo sofisticirane teorije in ustvarili izjemna dela na načelu zavračanja fabule v gledališču (Bauhaus) in mizanscene v filmu (ameriški strukturalni film). Ne gre za nikakršno »zavračanje« fabule, igre, mizanscene, temveč za način, s katerim so, in za stopnjo, do katere so ti elementi (prevzeti iz literature in gledališča) koncipirani in transponirani tudi v okviru kinematične strukture; pri tem neizogibno zadržijo mnoge značilnosti medija, iz katerega so prevzete, vendar dobijo tudi nove značilnosti, ki so specifične za film; njim mora seveda filmska teorija posvečati posebno pozornost, zlasti danes, ko se na ekranih pojavljajo množice mehaničnih adaptacij znanih romanov in popularnih gledaliških predstav. In obratno: na odru se kopičijo mehanski scenski prikazi komercialnih filmov.

Na osnovi tega (odvečnega) sklepa, da »bi torej vsaka teorija lahko zavračala kot sebi tuje tiste elemente, na katere naletimo tudi v drugih umetnostih«, Turkovič postavlja (v tem primeru neizogibno) vprašanje: »Čigav predmet naj bi potlej bili ti elementi? Kateri teoriji bi pripadali?« Odgovor na to (modro) vprašanje je očiten: »Taki mehanično registrirani elementi (ki so ostali tuje telo v novi estetski strukturi) niso predmet nobene resne teorije, še najmanj filmske.« So lahko le predmet neznanstvenega razglabljanja o določeni umetnosti (mediju), kar nazorno potrjuje Turkovičeva teza, po kateri »sposobnost filma, da uporablja mizansceno, da konstruira fabulo, da uporablja igro idr., ni *nebistvena* sposobnost filmskega medija, ampak bistvena; izhaja iz ključne sposobnosti filma, da prikazuje: da prikazuje (spontano in narejeno) obnašanje ljudi (igra), itd.« Ta teza ponovno kaže na to, da ta, ki jo razglasa, enostavno ne ve in ne občuti, kaj je to *film*: trditi, da je »bistvena« lastnost filma to, da »uporablja mizansceno, da konstruira fabulo, da uporablja igro«, ne pa poudariti, da je veliko bolj bistvena lastnost filma, da te elemente izrazi na sebi lasten način (katerega drugi mediji ne morejo doseči), t.j., da jih transponira v nove, kinematične elemente, pomeni »nepopolnost in neustreznost« take teze.

Se večja površnost pri obravnavi problema teorije filma Turkovič demonstrira s trditvijo, da je »ključna sposobnost (beri: specifičnost) filma, da prikazuje obnašanje ljudi, s čimer svojo teorijo omeji izključno na narativni igrani film, popolnoma pa zavrača nenarativni, neigrani, abstraktni, ne predmetni in absolutni film – vse te vrste obstajajo kot legitimne oblike filmskega izražanja in jih resna filmska teorija mora proučevati. To bi bilo tako, kot da bi teoretik likovnih umetnosti postavjal teorijo izključno na osnovi realističnega figurativno-predmetnega slikarstva, zavračal pa bi abstraktno slikarstvo, kubizem, konstruktivizem, suprematizem, čisti kolorizem itd. Dejstvo, da imata narativni igrani in dokumentarni predmetni film skupne generične in stilске zveze z ustreznimi žanri v drugih umetnostih, ne dela te karakteristike (»sposobnosti«) *per se* »ključne« za film. Te karakteristike so lahko pomembne s stališča komparativne estetike, kulturologije, semiologije, sociologije, ne pa – vsaj ne v enaki meri – s stališča *filmske* estetike. Turkovič podpre svojo tezo z naslednjim komparativnim sklepom: »Zaradi tega, ker je lokomocija skupna generična sposobnost ljudi, ni nič manj tudi moja lastna sposobnost.«

Vendar je »skupnost« samo del problema odnosa med ljudmi kot grupacije in posameznika: če se nekdo premika (»lokomotira«) na eni nogi ali samo s pomočjo rok (recimo zaradi paraliziranih nog), potem je za znanstvenika najvažnejše, da prouči specifičnost take posebne »lokomocije«, v nasprotnem primeru bodo njegovi sklepi ostali v mejah sofisticirnega posploševanja, njegova teorija pa bo »pohabljen«. Turkovičovo celotno kritično-teoretsko delo (vključno tudi njegove analize Vrdoljakovega filma *Ko slišiš zvonove* in Rossellinijevnega *Rim, odprto mesto*) jasno potrjuje omejenost njegove analitične metode, preokupirane s »fabulativno strukturo«, iz katere niti za trenutek ne izstopi. Celo v eseju »Znak i film ili kako analizirati film« filmsko strukturo obravnava izključno »fabulistično« bralec pa bo zastojal iskal odgovor na vprašanje, »kako analizirati film«. Razdelitev na »diskretno« in »nediskretno« analizo je samo mehanična uporaba lingvistično-semiološkega postopka (prevzetega iz literature) na filmsko naracijo (fabulo). »Naratologija« (kot Turkovič imenuje svojo metodo) ne samo ne posveča pozornosti (za to tudi nima senzibilizirane) specifično kinematičnim izraznim sredstvom, temveč sploh ne vidi pomena integriranja teh sredstev s »fabuliranjem«. Temu nasprotno si moderna filmska teorija prizadeva, da bi postavila teoretske osnove specifično *filmske naratologije*, ob vseh nujnih referencah, na načela obče literarne »naratologije«.

Gre torej za sorodne, vendar hkrati tudi specifične discipline z mnogimi stičnimi točkami pa tudi bistvenimi razlikami; vendar obča naratologija ne daje *dovolj* pojasnil za specifično filmsko naratologijo. Če to zadostuje nepoučenemu filmskemu gledalcu ali teore-

tiku Turkovičevega tipa, to nikakor ni dovolj za znanstveno naravnane filmskega teoretika. Kot pri vsaki akademski disciplini znanstveno raziskovanje nedvomno teži k čim bolj *podrobnemu spoznavanju* predmeta, ki ga proučuje, k čim bolj *analitičnemu prodiranju* v specifično naravo dane stvaritve (umetniškega predmeta), k čim bolj *natančnemu določanju* tako podobnosti kot tudi razlik med istovrstnimi in raznovrstnimi komponentami, ki so vključene v določeno strukturo.

2.3. Argument celovitosti

Iz dejstva – ki ga noben pameten človek ne pobija – da so »skupni elementi« v umetnostih »pomembni«, Turkovič izvaja nov (aksiomatični) sklep, da so oni že zato tudi »bistveni« (beri: specifično kinematični). Takšno nelogično poistovetenje pojmov je naglano tudi samega Turkoviča, da je začuden vzkljnil: »Človek najprej ne ve več, kaj naj naredi z delitvijo na 'filmčne' in 'nefilmčne' elemente!« Ključ je povsem upravičen: človek res ne ve, kaj naj naredi z delitvijo, ki jo postavlja Turkovič in na osnovi tako spačeno postavljene delitve izvaja sklep, da »skupni elementi« prav gotovo niso »nefilmčni«. Ali je treba dokazovati, da so »skupni elementi« lahko, vendar ni nujno, da so »nefilmčni«, kar je odvisno samo od tega, ali so mehanično prevzeti (t.j. zgolj registrirani s kamero) ali je dosežena vsaj določena stopnja njihove transpozicije, primerna zahtevam filmskega medija. Je mogoče jasneje obrazložiti bistvo te »dileme«? V bistvu se taka dilema lahko pojavi le v zavesti, ki nima dovolj znanja o (niti ne dovolj občutka zanje) filmskih specifičnostih. Ko vsaj za trenutek posumi v lastno logiko, Turkovič prizna, da »obstaja vendarle zorni kot, ki kot da podpira puriste«, po katerih mnenju »prevzeti elementi in skupne možnosti *morajo biti* prilagojene posebnostim filmskega medija«. Za ilustracijo navaja mojo delitev na »specifično kinematična«, »fotografsko-kinematična« in »gledališko-kinematična« izrazna sredstva (glej Filmske sveske, XIII/2, str. 119–120), popolnoma pa izpušča tisti del moje analitične metode, ki se nanaša na kinematično interpretacijo, v okviru katere se vsi (nefilmski in filmu prilagojeni) elementi spremenijo v nove vrednosti (seveda ob delnem opuščanju ali ohranjanju tistih vrednosti, ki so bistvene za njihovo elementarno naravo) in skupaj s specifično kinematičnimi elementi tvorijo *holistično* enotnost na kinematičnem planu. Potemtakem je »prilagoditev« prevzetih elementov »posebnostim filmskega medija« samo *inicialna* faza v zapletenem procesu, ki vodi k vseobčji kinematični integraciji.

Ko se je postavil na »strukturno-funkcionalno stališče«, je Turkovič postavil vprašanje, »čemu služijo specifično kinematična izrazna sredstva« in takoj odgovoril (v imenu »puristov«), da je njihova funkcija »izražanje sporočila oz. izražanje določenega vtisa pri gledalcu, določenega doživljanja, reakcije«. Odgovor je, končno, pravilen! Kot da se nazadnje pojavi droben žarek upanja, ki napoveduje razumevanje bistva problema. V skladu s tem je tudi naslednji Turkovičev sklep logičen, ko pravi: »Delovanje tega (t.j. določenega kinematičnega) uporabljenega sredstva je odvisno od njegove razlikovalne vrednosti, ki jo ima izbor prav tega sredstva v razmerju do možne izbire drugih razpoložljivih sredstev.« Vendar je vprašanje *izbire* izraznih sredstev samo eden od estetskih problemov, ki jih mora rešiti režiser. Ko se, recimo, odloči za *premično* kamero, mora šele potem določiti *način*, kako bo gibanje kamere realizirano in, še več, kako bo integriran v ne samo v razmerju do statičnih kadrov (ki so pred tem ali pa mu sledijo), ampak tudi v ostale komponente kadra (kot so trajanje, spremenljivost vizualne kompozicije med dolgim kadrom, ritem premikanja oseb in objektov znotraj kadra, globina polja, tempo menjave planov, zvočni ritem, govor, glasba, šumi itd.). Na tak zapleten način se premikanje kamere vključuje v vseobčo strukturo sekvence, povezuje se z naratološko linijo filma, pri tem pa gradi to, kar Turkovič imenuje »kinematični sistem«, ki ga poenostavlja, reducirajoč ga izključno na repertoar »izbirnih možnosti«. Kot inicialna instanca kreativnega procesa »izbirna možnost« ne more imeti *per se* estetske funkcije; ta se oblikuje šele na naslednjih, bolj kompleksnih stopnjah ustvarjalnega postopka.

Nesposoben, da bi se osvobodil konvencij lingvistično-literarne semiologije, Turkovič primerja stvaritev kinematičnega sistema s »transkripcijo uстного govora v zapisani tekst«, s čimer se končno razkrije kot oseba, ki ji je tuja sama narava filmskega medija, oseba, ki na film gleda kot na »znakovni« sistem »samo v celoti vzeto« (medtem ko »samo po sebi zvono – ni sestavljen iz nikakršnih znakov«), kot sredstvo informiranja-komuniciranja, vendar ne tudi kot na »film kot preseganje jezika« in znakovnosti, t.j. kot umetniško izrazno sredstvo. S takih lingvistično-literarnih pozicij Turkovič obtožuje kinematični pristop k filmu kot »atomističen« in »univerzalističen«, pri tem pa neosnovano trdi, da kinematični pristop filmu upošteva, da »naravo filma v bistvu pogojujejo posamezni elementi (atomi) in njihov seštevek« in da »imajo ti elementi samostojno univerzalno vrednost, ne glede na kontekst, v katerem se pojavljajo«. Očitno Turkovič meša čisto formalistični pristop k filmu (ki je značilen za zgodnjo francosko avantgardo in posamezne sovjetske revolucionarne režiserje v 20. letih) s sodobnim kinematičnim pristopom k filmu. Nič ne more biti bolj nesmiselno, kot trditi, da tak pristop upošteva, da naravo filma »pogojujejo« posamezni elementi (»atomi«) in da ima »seštevek« teh elementov »samostojno univer-

zalno vrednost«. To so Turkovičeve kritične špekulacije, ki jih ni uspel podkrepiti s konkretnimi dokazi, še manj s citati iz svojih teoretskih tekstov (v katerih je brez dvoma podčrtana funkcija kinematične integracije elementov v nekaj veliko bolj zapletenega – in bolj specifičnega – kot je njihov dejanski »seštevek«).

Problematičnost Turkovičeve razlage »celovitega« sistema filma je v tem, da upošteva le »mesto« in »vlogo«, ki jo vključeni elementi dobivajo v celoti (v filmski strukturi). Niti besede pa ni o tem, *kakšno vlogo*, »mesto« dobivajo na kinematičnem planu in *na kakšen način* je ta »vloga« uresničena. Ko govori o »relaciji/odnosu« med elementi, Turkovič upošteva le tematski (naratološki) odnos, kot tudi eksterierne značilnosti izbranih predmetov (na primer izbor gibljive kamere namesto statične), brez prodiranja v notranjo (bistveno) naravo teh odnosov. Ne razume, da je »učinkovitost funkcije« posameznih elementov v okviru vseobčilne filmske strukture potrebno proučevati ne samo na tematskem (naratološkem), temveč tudi na specifično kinematičnem (formalnem) področju. Tu ne gre samo za

razliko med vključenimi elementi (kot to Turkovič neupravičeno pripiše »purizmu«), ampak predvsem za specifično funkcijo vsakega od vključenih elementov, funkcijo, ki jo imajo *na vseh ravneh*. To funkcijo je mogoče ugotoviti samo z globinsko analizo kinematične strukture s pomočjo *znanstvenih in strokovnih metod*. V nasprotnem primeru analiza in teorija ostajata ne celoviti in postaneta parcialni, zunaj nauka o filmu, ne glede na to, kakšno ime bi mu dali – bodisi »funkcionalni strukturalizem«, »strukturalni funkcionalizem«, »kulturni pluralizem« ali »pluralistični kulturizem«.

Turkovič se hvali, da je njegov pristop k filmu »celovit (sistemski) in relacijski«, kar lahko vzamemo kot pravilno, vendar pa izgubi smisel takoj, ko ugotovimo, da on »celovit« učinek filma določa samo na osnovi fabulativnih, literarnih, gledaliških in semioloških komponent. Vse druge komponente, od katerih so nekatere resnično bistvene za naravo filmskega medija, pa zanemarija in jih ima za rrepomembne, celo za neobstoječe.

(nadaljevanje v prihodnji številki)

sovanja zapisovanja zapisovanja zapisovanja zapisovanja zapisovanja zapisovan

Vibina vitrina Inventura

Ko so se iztekali zadnji dnevi leta 1984, so se ob kozarčku in pogrtnjen mizi zbrali filmski delavci, člani Društva slovenskih filmskih delavcev, zaposleni na Vibi in sodelavci Unikala, prijatelji s televizije, upokoenci raznih filmskih podjetij, sodelavci Ekрана, Interfilma, Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja ter drugi filmski sodelavci. Novoletno srečanje je to pot pripravil sindikat Viba filma. Beseda da besedo, in kot je ob takšnih priložnostih navada, se je slovo od starega in odhajajočega leta mešalo s pričakovanjem novega, prihajajočega, v naših jugoslovanskih razmerah vsekakor samo še dražje (ali samo manj vrednega), inflacijskega, samo na besedah stabilizacijskega novega leta. Spomnim se italijanske slike, ki je potovala na razstavo v New York in je na poti potonila skupaj z ladjo »Andrea Doria«; imela je pomenljiv naslov: »Vsako slovo je majhno umiranje«. A kaj, ko je teh slovesov vse več in več!

Navada je, da ob takih priložnostih na prelomu leta naredimo inventuro. In kaj zapisati ob taki inventuri? Vsem sodelavkam, prijateljicam, filmskim ustvarjalkam, oblikovalkam javnega mnenja, dekletom v uredništvu in tiskarni, tistim v pisarnah na ZKO in pri filmu želimo: Vse najboljša za 8. marec! Kajti tedaj nekako bo ta Ekran prišel iz tiskarne in voščilo bo ravno prav aktualno. Popisni list Viba filma v obsegu in prostoru, ki ga dovoljuje ta rubrika, nikakor ne bo mogel biti popoln. V letu 1984 se je zgodilo marsikaj zanimivega, razveseljivega in tudi žalostnega.

Vibini filmi so sodelovali na filmskih prireditvah v dvaindvajsetih mestih dvanajstih različnih držav. Gre seveda za mednarodne prireditve. K tem je treba dodati še sedem jugoslovanskih filmskih prireditev. Kratek film so videli gledalci v Oberhausnu, Krakovu, Kranju, Edin-

burgu, Madridu, Zagrebu, Beogradu, Tuzli, Bitoli in Ljubljani, celovečerne pa v Berlinu, Tomaru na Portugalskem, Los Angelesu, San Franciscu, Dunaju, Strasbourgu, Sydneyu, Antwerpnu, Avellinu, Salernu, Amsterdamu, Parizu, Fanu ter v La Rochelli, kjer je bila retrospektiva filmov Matjaža Klopčiča. Med celovečernimi filmi je bil največkrat predstavljen *Rdeči boogie*, med kratkimi pa *Poljubi mehka me radirka*. A bodimo natančni in pojdemo lepo po vrsti:

Na filmskem festivalu v Berlinu sta bila v okviru programa *Panorama Sredozemlja* predstavljeni filma *Rdeči boogie* in *Eva*.

V Tomaru na Portugalskem je bil na mednarodnem festivalu filmov za otroke in mladino prikazan *Boj na požiralniku*.

V francoskem La Rochelli so gledalci videli retrospektivo filmov Matjaža Klopčiča, in sicer *Vdovstvo Karoline Žašler*, *Iskanja*, *Cvetje v jeseni*, *Zgodba, ki je ni* in *Na papirnatih avionih*.

V Los Angelesu so v okviru mednarodnega filmskega festivala, ki je bil v dneh poletnih olimpijskih iger, predvajali film *Rdeči boogie*.

V San Franciscu je bil, prav tako v okviru mednarodnega filmskega festivala, predvajan film *Eva*.

V Strasbourgu je bil na festivalu filmov o pravicah človeka z nagrado Grand Prix francoskih medijev nagrajen *Rdeči boogie*. Isti film je bil prikazan tudi na dunajskem filmskem festivalu. V Italiji, v Avellinu in v Gioffoni Valle Piana pri Salernu je bil v okviru festivalskih programov za mladino predvajan film *Učna leta izumitelja Polža*.

V Antwerpnu na Nizozemskem je bil na mednarodnem filmskem festivalu predvajan film *Rdeči boogie*.

Rdeči boogie je potoval tudi na mednarodni filmski festival v Sydney v Avstralijo.

V Parizu in v Amsterdamu sta bili organizirani reviji jugoslovanskih igranih filmov. V Amsterdamu so sodelovali trije ig-

rani – celovečerni filmi: *Rdeči boogie*, *Razseljena oseba* in *Eva*. V Parizu smo predstavili dva kratka filma: *Ritem dela in Zid*. V Parizu, ki je sploh pomembno filmsko središče in prizorišče številnih manifestacij, je bil v letu 1984 tudi mednarodni festival etnološkega filma, kjer smo sodelovali s filmom *Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* (*Opre Roma*).

Na mednarodnem filmskem festivalu v Edinburgu smo sodelovali s filmom *Poljubi mehka me radirka*.

V italijanskem mestu Lucca je bil mednarodni pregled stripov, animiranih filmov in ilustracij. Predstavili smo filme *Kamen*, *Poljubi mehka me radirka* in *Zavetje*.

Na mednarodnem filmskem festivalu v Madridu smo prikazali film *Josipdol*, ki je bil poslan tudi na mednarodni filmski festival v Oberhausen.

Krakowskega festivala smo se udeležili s filmom *Kmetijskega proizvajalca Mikolaša prve počitnice*.

Dveh mednarodnih festivalov na domačih tleh, v Zagrebu in Kranju, smo se prav tako udeležili z več filmi. Na mednarodnem festivalu animiranih filmov v Zagrebu smo predstavili *Kamen* in *Poljubi mehka me radirka* ter izven konkurence *Zavetje*.

V Kranju so gledalci videli filme *Hov-hov*, *Kasač* in *Čez*. Na filmski manifestaciji *Film, mir, sožitje* v italijanskem mestu Fano so bili predstavljeni filmi *Trst*, *Vesela*, *Med strahom in dolžnostjo*, *Sedmina*, *Rdeče klasje*, *Na svidenje v naslednji vojni*, *Rdeči boogie*, *Razseljena oseba*, *Dih* in *Ljubezen*. In sedaj z mednarodnih krogov na domača tla!

Na beograjskem festivalu kratkega in dokumentarnega filma so bili predvajani: *To človeka jezi*, *Kam je otekla voda?*, *Josipdol*, *Burja pred tišino*, *Razglednice*, *Ritem življenja*, *Vojne se niso končane*, *Kmetijskega proizvajalca Mikolaša prvi dopust* in *Poljubi mehka me radirka*.

Z zlato medaljo Beograd je nagrajen scenarij Tuga Stiglica *To človeka jezi*.

Na puljskem festivalu jugoslovanskega igranega filma so bili prikazani štirje slovenski filmi: *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, *Veselo gostovanje*, *Nobeno sonce* in *Leta odločitve*. Za festival igralskih stvaritev v Nišu so selektorji izbrali film *Nobeno sonce*.

Prireditelji festivala filmskega scenarija so se odločili za film *Leta odločitve* in avtorja scenarija tudi nagradili. Na že tradicionalnih Manakijevih dnevih v Bitoli so gledalci videli *Leta odločitve* in kratek film *To človeka jezi*. V Tuzli so na festivalu dokumentarnega filma prikazali *Kmetijskega proizvajalca Mikolaša prve počitnice*.

Leto 1984 ter razne nastope doma in v tujini je zaključil že priznani teden domačega filma v Celju s svojevrstnim rekordom, ki je obenem tudi priznanje: pet novih celovečernih slovenskih filmov, *Ljubezen*, *Veselo gostovanje*, *Leta odločitve*, *Nobeno sonce* in *Dediščina*. Od kratkih filmov so bili prikazani: *Josipdol*, *Razglednice*, *To človeka jezi*, *Kam so otekale vode?*, *Kamen*, *Kmetijskega proizvajalca Mikolaša prve počitnice*, *Poljubi mehka me radirka*, *Ritem življenja*, *Kje je moj mili dom?*, *Akne*, *Portret Edvarda Kocbeka*, *Kasač*, *Čez*.

Najvišje priznanje, nagrado Metod Badjura, je prejel film *Poljubi mehka me radirka*.

Imenitno se sliši: dvaindvajset mednarodnih in sedem jugoslovanskih manifestacij! Ni res! Sliši se glavobolno! Kajti od jugoslovanskih manifestacij Kulturna skupnost Slovenije financira le dve, beograjski in puljski filmski festival, od mednarodnih pa prav tako le Berlin in Oberhausen. Kljub prizadevanju organizatorjev različnih festivalov, ki se trudijo predstaviti tudi manj znane kinematografije, je potrebno le ugotoviti, da je že najskromnejša udeležba za naše razmere sprico cen transporta filmov, propagandnega materiala ter drugih nujnih izdatkov, precejšnje finančno breme. Ko prestopimo državno mejo, se pripadnost pod-

Brodway Danny Rose: režija Woody Allen 1984

Ključ (La Chiave, Italija 82, rež. Tinto Brass).

Ker so bili vsi ti filmi v Ekranu že izčrpano predstavljeni, je smiselno, da na kratko označimo le filme, ki sestavljajo program letošnje Festa in so tudi odkupljene pravice za predvajanje v kinu. Najbolj aktualni filmi, ki pridejo na spored v Ljubljani že v začetku leta, februarja ali marca, so *Police Academy* (Policijska akademija), *Romancing the Stone* (Lov na zeleni diamant), *Maria's Lovers* (Marijini ljubimci).

Takoj za njimi pa še: *Under the Volcano* (Pod vulkanom), *Greystoke, The Legend of Tarzan Lord of the Apes* (Legenda o Tarzanu), *Beat Street, Broadway Danny Rose, The Dresser* (Garderobier), *Terms of Endearment* (Čas nežnosti), *Los Santos Inocentes* (Nedolžni svetniki) in *The Right Stuff* (Prava stvar).

Police Academy je režiserski prvenec Hugh Wilsona v proizvodnji Ladd Co. in Paula Maslanskoga. Ko je začela igrati, je predstavljala komedija največje presenečenje pomladi v ameriških kinematografih. Komericalni boom lahko razumemo kot posledico prepričljivih, neambicioznih, pa zato dosti pristranskih štosov, ki sestavljajo zgodbo.

Romancing the Stone (Lov na zeleni diamant) je zopet komercialni hit lanskega leta. Vedno bolj zaposleni Michael Douglas je hkrati producent in zvezda (diamantna) te pravljice pustolovščine, ki jo je režiral Robert Zemeckis. Po številkah z ameriških lestvic obiskavnosti sodeč je vedno več potrebe po vsaj dveurni odtegnitvi grdi stvarnosti, ki ne daje možnosti za junaška dejanja in rešitve princek. Čeprav si radi privoščimo tki. filmsko zabavo, pa se ne moremo čisto sprostiti ob poenostavljajočem dejstvu, da je dežela sovražnikov še kar naprej oziroma ravno zdaj zopet država Latinske Amerike... za Gringote, seveda.

Maria's Lovers (Marijini ljubimci) so uvrščeni na Fest, ker so bili (tako kot *Romancing the Stone*) že na Londonskem festivalu opažen film. Andrej Končalovski je tudi z vsebino filma emigriral v Združene države, toda še vedno ga zanimajo »slovenske duše« in posledice II. sv. vojne zanje. Poleg na vse strani angažirane Nasti Kinski igra ta še ljubimca John Savage in Robert Mitchum.

Under the Volcano (Pod vulkanom) so v Cannesu '84 nagradili z nagrado Johnu Hustonu za življenjsko delo. Film govori o razkroju neuspelega in zapuščenega človeka, ki se dogaja v specifičnem in primernem okolju, v mehiški Cuernavaci, kjer se prebivalci na dan mrtvih veselijo. Igrajo Albert Finney, Jacqueline Bisset in Anthony Andrews.

Greystoke, The Legend of Tarzan Lord of the Apes – Angličani so še enkrat upodobili mit o Tarzanu in sicer v režiji Hugh Hadsona

ga je proizvedlo podjetje EMI, zaigral pa Chris Lambert, ki jim ga je baje uspelo že čisto udomaćiti, pa je, potem ko je videl opice v kletkah spet podivjal. *The Dresser* (Garderobier) pa je potem, ko je neuspešno kandidiral za Oskarja, prepričal žirijo na Berlinskem festivalu, kjer mu je bila dodeljena nagrada Srebrni medved za moško glavno vlogo. Dobil jo je Albert Finney v režiji Petera Yatesa.

Terms of Endearment (Čas nežnosti) verjetno ni treba posebej predstavljati, saj je znan kot dobitnik petih Oskarjev za leto 84, zastopal pa je filmsko proizvodnjo ZDA tudi na Berlinskem in Londonskem festivalu 84. Film je režiral siceršnji TV režiser James L. Brooks, melodramsko pa se zapletajo Jack Nicholson, Shirley MacLain, Debra Winger.

Broadway Danny Rose je še ena komedija neizčrpnega Woodyja Allena, v katerem se pozabava z osebnostjo kroničnega neuspešneža – managerja z Broadwaya, ki je bil za kratko obdobje celo slaven. Kot že v Zeligu mu dela družbo Mia Farrow.

The Right Stuff (Prava stvar) je bil proizveden že jeseni 83. leta, toda pozornost nase je pritegnil šele lani, ko je prejel kar štiri Oskarje in nagrado Londonskega festivala. Ladd Company je proizvedla znanstveno-fantastični film v režiji Philipa Kaufmana (napisal je tudi scenarij), ki še naprej uprizarja mit ameriškega filmskega junaka, neustrašnega in nepremagljivega na poti do zastavljenega cilja.

Los Santos Inocentes (Nedolžni svetniki) je bil nagrajen v Cannesu 84 z Zlato palmo za najboljšo moško vlogo. Je pa obenem tudi edini film, za katerega bi lahko mirno menili, da je politično angažiran, saj nam razkrije fevdalno pokorščino revnih vaščanov v sodobni Španiji. Režiral ga je Mario Camus.

The Woman In Red (Ženska v rdečem) komedija ameriške proizvodnje 84. leta, ki jo je glasbeno opremil Stevie Wonder.

Purple Rain, ki bo zanimal predvsem ljubitelje rocka in Princea, saj film ni drugega kot z dobro glasbo podkrepljena zgodba njegove poti k uspehu, režija Al Magnoli, proizv. Warner Bros 84.

Beat Street smo pustili za konec, čeprav bo prišel na vrsto verjetno pred večino naštetih filmov, da bi ob njem opozorili še na druge glasbeno-plesne filme, ki pa niso bili predstavljeni na Festu. Proizvod Harryja Belafonte po scenariju Andya Davis in režiji Stan Lathana, nam bo skozi breakdanc, rappin' in umetnost grafitov poskušal predstaviti ustvarjalnost mladih ljudi iz geta v južnem Bronxu.

Jelka Budimirovič-Stergel

knjižna vitrina

Milutin Čolić: Jugoslovanski vojni film

Institut za film iz Beograda je z založbo Vesti iz Titovega Užica izdal v drugi polovici lanskega leta dve knjigi obsegajočo antologijo jugoslovanskega vojnega filma.

Skromna, razdrobljena in kvalitativno negotova jugoslovanska kinematografija si je s količino proizvodnje filmov iz slavne dela naše zgodovine zagotovila reprezentativen knjižni spomenik. Knjiga je pravzaprav revidirana zbirka tridesetletnega pisanja Milutina Čolića v dnevno časopisje in revije o našem vojnem filmu, ki mu pomeni spodbudo in izvor vsega jugoslovanskega filma. Čolić skuša svojo knjigo koncipirati tako, da skozi mednarodno optiko tega filmskega žanra zajame in do neke mere ovrednoti tudi naš film. Avtor meni, da so si vojni filmi pač, ne glede na nacionalno pripadnost, zelo podobni, posebno ko govorijo o zmagah. Knjiga v uvodnih poglavjih najprej opredeli najrazličnejše vrste in podvrste vojnega filma in njegovo mesto v različnih svetovnih kinematografijah, v filmski proizvodnji in odmeve nanj. Uvodni del sestavljajo poglavja: Film i rat, Sta je to ratni film?, Ratni film in politika, Vrste ratnog filma, Počeci ratnog filma, Pregled ratnog filma u svetu. Pregled jugoslovanskega vojnega filma tvori esej z naslovom Jugoslovanski ratni film (1896–1945) in od *Slavice* do *Mirisa dunja* (1945–1982).

Osrednji del sestavljajo kritike Milutina Čolića, ki kronološko sistematizira jugoslovanski vojni film v sedmih kategorijah: ep in spektakel, poezija, psihologija in etika, akcija, vojna in otroci, komedija, dokumenti. Delo zaokrožajo misli Milana Jovanovića o pričujoči knjigi in njenem avtorju, zapiski o avtorju, registri in bibliografija. Oba dela antologije lahko kupimo za 3400 dinarjev.

B. H.

Sineast 60 /61/62

Sarajevska filmska revija je svojo pozornost posvečala v glavnem pomembnim in zanimivim filmskim režiserjem današnjega časa, mnogo manj pa drugim vidikom procesa filmskega ustvarjanja, filmski zgodovini in teoriji. Veliko uspeha in pohval je doživela prva tematska številka (št. 49/50, letnik 1981/82), posvečena filmu in glasbi. S svojo drugo tematsko številko o poklicu filmskega snemalca revija Sineast nadaljuje zapolnjevanje (vsaj delno) vrzeli v tovrstni literaturi in publicistiki pri nas. Krešimir Mikić poudarja v uvodu, da je tokratna številka posvečena filmskemu snemalcu, ki je kreativni sestavni del ekipe in njegovo

delo kreativno delo, nedeljivo povezano z delom scenarista, režiserja, scenografa, kostumografa in vseh ostalih.

Revija je razdeljena na več smiselnih enot: zgodovina, tehnika, posebni efekti, estetika, portreti, panorama, YU kamera in slovar snemalskih pojmov. Pod rubriko »Panorama« je zbrana biofilmografija najpomembnejših svetovnih snemalcev in nominacije za Oskarja. Avtorji skušajo predstaviti pomembne dosežke filmskih snemalcev, antologijske trenutke svetovnega filma in nasploh predstaviti poklic filmskega snemalca.

B. H.

prejeli smo Carstvo čutov

Pred nekaj meseci je bil v Kobridu predvajan japonski film *Carstvo čutov*, ki je razburkal podeželske duhove. V kino sem šla s pričakovanjem dobrega filma, ki se mi je (kot redko kdaj) tudi izpolnilo. Estetika, izredno dobra igra in stil filma, s tem pogojen »filing«, vzhodnjaški način življenja in neobičajnosti so me naravnost prisilili k razmišljanju.



Carstvo. Torej oblast. Nad čim? Duše nad čutili ali obrnjeno? Sartrov oče v igri Zaprti v Altoni neke pravi, da je ukazovati ali izvrševati ukaze enako, oziroma, da oba, nadrejeni in podrejeni, izvršujeta ukaz. Ta je absolut.

V filmu se nenehno menjavata »ukazujoči« in »izvršujoči«, med obema je zabrisana meja: s pomočjo telesnih užitkov, spolnega akta in ljubezni sta Kitchi in Sada tista, ki vodita in izzivata čute, spet drugič se zdi, da so čuti tisti, ki vodijo njuno igro. Hkrati s tem se izmenjuje prefinjeno prikazano sadomazohizem; odnos kaznovati – biti kaznovan povezan z usodnimi dogodki iz otroštva, ki je podzavestni mehanizem (v tem primeru) pretvarjanja v erotični užitek. Vzgoja po metodi kazni: nagrada, graja; pohvala, žalost; veselje je specifična samo v povezavi z določeno moralo oziroma že vzgojo staršev, nemalokrat nevrotične narave (Janov »začarani« svet nevroze)¹. Kompleks krivde je pri tem obratno povratni faktor, saj iz mehanizma nastaja in nato zopet nanj vpliva. Transfer na vsa druga področja je del samega Mehanizma. Iz tega izhaja tudi sadomazohizem in njegova specifična »redkost«. Ugotovitev o razcepu osebnosti

v filmu se ponuja sama; umik iz realnosti, poskušanje izgube zavedanja v čisto erotiko, oziroma stalno hlastanje za »absolutnim fukom«, ki bo rešil in odrešil njuno stisko namesto njih, ki ju bo za vedno popeljal iz spon resničnega, nerazumevaločega, trpečega, materialnega, v čisti, samo njun svet, v Carstvo čutil. Psihofizična lakota postane živi pesek: bolj ko jo skušata nahraniti, večja je potreba po »absolutnem fuku«; bolj ko se rešujeta, globlje se potapljata, rešitev se jima vedno le hitreje izmika iz rok. Konec je utopitev; »absolutni fuk« je smrt.

Nevrotičnost izstopa bolj pri Sadi kot njenem ljubimcu. Za tega se zdi, da ima v sebi klice, ki se razvijajo v ugodnem foku in da bi živel dokaj povprečno življenje navadnega Zemljana, če ne bi srečal Sade. Njena nenasičenost ga potegne v svoj vrtilinec, njena nevropa vzpodbudi in podpira njegovo, ali, na kratko: druga drugi sta hrana; ne-nehno rastoča veriga vzrok 1 → posledica 1 → vzrok 2 itd. Končna posledica tega je neskončnost – smrt, blaznost. Izvor te nevrotičnosti je nakazan v detajlu ob mrtvi gejši, ki jo zadene kap ravno v spolnem aktu s Kitshom: zvemo namreč, da sta tako Kitcho kot Sada odrasčala v posebnih razmerah: Kitcho brez matere, Sada brez obeh staršev. Vendar generalizacija pomeni pomanjkljivost in netočnost, zato lahko samo sklepam na smisel teh (edinih) podatkov iz otroštva, ki sta si jih zapu-
pala.

Zanimiva je reakcija občinstva na film: ne tolikanj zgražanje kot nekakšen mučen občutek. Pri tem odkrivam neverjetne podobnosti z Žižkovim esejem o Laibachu in ciničnem umu.² Gre le za transfer situacije, delovanja in neprijetnega občutka na drugo področje. Nekako takole: določena stvar se usodno zamaže ali zruši, če je zadeta v samem temelju. Zakon je dan zato, ker je pravičen in ker pravico brani. Toda postavljen je bil iz nasprotnega razloga: da zaščiti zakonodajalca in prikrije tisto, proti čemur je bil postavljen. Npr. kapitalist in zakon, ki kaznuje krajo. Tak zakon zavaruje imetje, kapitalist sam pa dokaj zakonito krade. Cilj zakonodajalca je, da prikrije izvor zakona. Laibach brez ironije ali kakašnega drugega odnosa podaja izvor in ustroj oblasti. S tem enako nedistancirano postavi tudi poslušalca pred absurd, ki ga živi iz dneva in dan, zadene ga v sam temelj, razcep, na katerem gradi svoje življenje: to delam (tega ne delam) zato, ker je zakonito (ker ni zakonito). V resnici pa je ta zakon, ki ga zavestno izpolnjuje in vanj v resnici tudi verjame, v izvoru in cilju svoje nasprotje. Isti mehanizem velja tudi za moralno: njen izvor je njeno nasprotje, vzpostavljena je bila zato, da »zakonodajalcu« (Cerkev, Zveza komunistov, ...) torej zadosti »nemoral-

nost«. Nekdo nekaj dela (in nečesa ne dela) zato, ker je tako moralno (nemoralno). Torej je razcep še večji, ker se dotika globljih, usodnejših plasti osebnosti. Zelja je močna, je potreba, ki pa jo mora ukrotiti, obsojati, zatirati, pregnesti v njeno nasprotje, sicer bo nemoralen, obsojen in kaznovan z občutkom krivde.

Film gledalca z enako nedistanciranostjo potegne v sam izvor lažne morale, zadene ga v sam temelj, v njegov razcep: erotika, spolnost, orgazem, telo – vse to je, ne da se zanikati; in kar je še huje: vse to je lepo, je dar narave. Absurdnost je tu večja in bolj boleča kot pri Laibachu: gledalec ima sanje in potrebe, ki jih mora zanikati in zatirati, ker so nemoralne; medtem ko film pokaže, da to ni res, da so uresničljive in lepe. Telo je Lepota, Orgazem je Božanstvo, Ljubezen je nadgradnja vsega. Vendar obstaja tudi nasprotni pol, ki je negacija vsega: Ranjena Duša (in ta je vedno ranjena) je sod brez dna, je Pekel.

Konec filma je logična posledica, potrditve vsega. Čutila in duša si res izmenjujejo oblast, toda končni izid je oblast nekoga tretjega, ki drži v rokah nevidne vrvice marionet, ki je vedno prisoten, a nikoli viden, ki je veliki organizator in oblastnik, vedno preganjan, a nikoli odkrit ali ujet. To je absolut. Na koncu vedno zmaga nepremagljivi On. Ukaz.

Julija Uršič

Opombe:

¹ Arthur Janov: Primarni krik; poenostavljena razlaga »začaranega« kroga bi bila, da se nevropa prenaša preko vzgoje in stikov med otroki in starši iz družine spet v družino otrok vse do tle, dokler ni ozdravljena s pomočjo primarne terapije.

² Slavoj Žižek: Nekaj misli po vprašanju ideoloških predpostavk punka, Problemi 1984, št. 1–3.

festivali Benetke '84

Vojna, nemogoče ljubezni in svet fantazije

Evgenij Jevtušenko se je v Benetkah predstavil kot filmski izvedenec, kot pesnik, kot »uradni« cenzor (bil je član mednarodne žirije) in kot korežiser. Zunaj programa so predvajali njegov film **Otroški vrtec** (Detskij sad), v katerem posreduje vtise in spomine, scene in motive, ki jih je črpal iz lastnega otroštva in katerim je dodal polno simbolov. Simboli izhajajo tudi iz songov, ki jih je pesnik sam napisal, Gleb Maj pa jih je uglasbil v pristnem ruskem ljudskem stilu. To je zgodba o otroku, ki si z igranjem violine pomaga skozi tegobe vojnih časov, mogoče je tudi film proti oboroževanju, proti fašizmu (Jevtušenko – Zenja bo šel prostovoljno na fronto), mogoče je film le pričevanje o veliki tragediji vojne in o življenju desetletnega Evgenija, na katero je gle-

dal iz zornega kota občutljivega dečka, sibirskega otroka, bodočega svetovno znanega pesnika.

Druga svetovna vojna, ki je očitno še vedno neizčrpen vir scenarijev, je prisotna tudi v filmu **Bereg** (Mosfilm) režiserjev Aleksandra Alova in Vladimirja Naumova. To je film o nemogoči ljubezni med Nemko in sovjetskimi polkovnikom. Danes, vsak na svoji strani meje, sta postala ugledni osebi; ona je lastnica alternativne knjižarne, on je pisatelj.

Ob ponovnem srečanju obujata spomine na vojno (flash-backi), ki nam razkrivajo v tehniki vojne mlad polkovnik sovjetske armije. Podoben film na temo nemogoče ljubezni je tudi letošnji dobitnik zlatega leva **Leto mirnega sonca** (Rok spokojnega slońca) Poljaka Krzysztofa Zanussija, film o ljubezni med dvema popolnoma tujima osebama (med Poljakino in ameriškim vojakom), ki nimata nič skupnega in ki se lahko sporazumevata le s pogledi.

Edini ameriški film sprejet v tekmovalni program je bil film Andreja Michalkova-Konchalovskega **Marijini ljubimci** (Maria's Lovers). Michalkov, ki redno režira v tujini, analizira socialno stanje jugoslovanskih izseljencev, da bi z njeno pomočjo prikazal položaj sovjetske etnografske skupine, ki živi v ZDA. Nesrečna in nemogoča ljubezen je prisotna tudi v filmu Carlosa Saure **Hodulje** (Los zancos): osnovnošolska učiteljica, ki živi z otrokom in mladim fantom, reši življenje starejšemu vdovcu, ki se potem noro zaljubi vanjo. Egoistično se šestdesetletnik oprime mlade Tereze, da bi preživel samoto in grenke spomine na umrlo ženo. Saura je pripravil dve inačici konca: pirotehnično, ko šestdesetletnik le uresniči svoje samomorilske sanje in zleti (z ostalo soseščino) v zrak in manj razburljivo, ki jo je predstavil v Benetkah.

Ogledalo (Der Spiegel) turškega režiserja Erdena Kirala se naslanja na zanimivo literarno delo »Beli vol« Osmana Sahina in je ravno tako iz serije filmov (iz tekmovalne sekcije), ki jih označuje ljubezenska tragedija (ogledalo je vse, kar je ostalo mladi ženi, potem ko ji je mož ubil zaljubljenca in ga pokopal pod ležiščem belega vola s katerim – v pristnem stilu revne kmečke realnosti v nerazvitih okrajih – zakonca delita bomo kolibo).



Kljub tehnični šibkosti (v prvem delu) je bil indijski film **Prehod** (Paar) režiserja, scenarista, ka-

mermana in avtorja glasbe Goutama Ghosha precej zanimiv. (Film je odnesel celo nagrado za najboljšo moško vlogo). Zakonca zapustita rodno vasico in se v popolni bedi odpravita v Kalkuto. Tu je beda še večja, žena je noseča, v Kalkuti nimata kaj iskati, a tudi denarja za vožnjo domov nimata več. Edino delo je prevažanje prašičje črede čez reko. In to je tudi deset najlepših minut beneškega festivala; njuna muka v blatni reki, blatni otok na sredini reke, prašiči, ki bezlajo vsepovsod, in končno prihod na drugo stran, kjer jih pričakuje debelušasti delodajalec.

Križišče (Sangandaan) filipinskega režiserja Mikeja De Leonaja (ki je film naredil v skrajno neugodnem trenutku – brez denarja in brez efektivnega časa) je film, ki analizira globoke (?) intimne krize mlade nune, ki se po malem približuje bitkam delavskega gibanja v času politične represije. V film je nametal vsega: od represije in terorizma, do analize verskega, katoliškega gibanja, ki se pridruži aktivni politiki.



Streets of fire, r. Walter Hill

Greystocke, legenda Tarzana, gospodarja opic (Greystoke, The Legend of Tarzan, Lord of the Apes), Hadsonov film, nam ponovno daje možnost, da si na velikem ekranu ogledamo transpozicijo mita o Tarzanu (film je podprla in bogato finansirala Major Warner Bros). V primerjavi z ostalimi filmi, ki se naslanjajo na isto literarno predlogo, ima Hadsonov film nekaj zanimivih novosti – njegove opice niso bolj ali manj dobro dresirane šimpanze, ampak zelo dobro strenirani igralci v prikupnih peluštastih kostimih. Film se odlikuje po sijajni fotografiji Johna Alcolta (fotograf Stanleya Kubricka pri *Odisejdi 2001 v vesolju*, *Berryju Lyndonu*, *Peklenški pomaranči*). Nasprotno kot v filmu *Ognjene kočije* (za katerega je Hugh Hadson prejel številne Oscarje) in bil deležen številnih napadov s strani kritikov zaradi ne ravno demokratičnega pristopa do socialno-politične tematike v zvezi z britanskim Imperijem je *Greystoke* neusmiljena analiza edwardianske družbe, tako kot je brez usmiljenja tudi slika frustriranih Angležev, ki so se podali v širni Imperij, da bi kolonializirali tuje domovine v imenu tega ali onega kralja, te ali one kraljice. Naslovno vlogo učinkovito igra Christopher Lambert – bodisi v vlogi mišičastega sina džungle bodisi v vlogi neokretnega in naivnega angleškega gospoda – predvsem pa mu uspe predstaviti konflikte človeka, navedenega na vse vrste nasilja, ki

Tarzan, r. Hugh Hadson

Do opredelitve med obema pristopoma k festivalski podobi oziroma optimumu ni prišlo niti v sami organizacijski shemi Dnevo JRT niti v odločitvah žirij, ki so – v bistvu nediferencirano – apostrofirale oddaje, ob katerih so doživele kak izrazno vsebinski novum in kaj več, kot prinaša standardno gledanje televizijskega perpetuuma. (V tem pogledu so še najbolj obetavne skopske, novosadske in sarajevske ter deloma beograjske televizijske pobude. Prinašale so več vznemirljivega od rutinskega naravnanih velikih studiev zagrebskega in deloma beograjskega kova, pa tudi Ljubljana, če ponovimo že po prej izraženo oznako, v tem smislu ni izstopala.) Povsem evidentno je, da bi moral enoviti organizacijski štab sintetične predstavitve jugoslovanskih televizij vnaprej formulirati svoja temeljna hotenja in napotila za naslednje Dneve JRT, predvideti temeljne sklope, ki bi jih nato posamezni studiji zapolnili s svojimi (v ta namen pripravljenimi) »aduti«, ter angažirati – po vzoru gledaliških festivalskih srečanj – selektorje, ki bi še v primernem času pred predstavitvijo posameznih sklopov odbrali zrnje od plev ter skompirirali celoto vsakega izmed osmih večerov, tako da bi bili v resnici vrhunski prikazi ustvarjalnih zmognosti kultur narodov oziroma narodnosti v optiki njihovega televizijskega medija. Taki lanski Dnevi JRT niso bili – ne v celoti ne v posamičnih manifestacijah sarajevske, titograjske, prištinske, beograjske, novosadske, ljubljanske, skopske in zagrebske televizije. V tej in takšni podobi so šle znova neopazno mimo (mimo televizije same, ki ni iz njih povzela nič obvezujočega, in mimo javnosti, ki je ostala ob celotni prezentaciji, z izjemo posamičnih izjemnih dosežkov, neprizadeta) določene inventivne pobude te ali one televizije in te ali one avtorske ekipe, vsaj v tem smislu, da niso postale zares in globlje obvezujoče: v mislih imamo nekaj sarajevskih medijskih dosežkov

inovativni naboj skopske TV drame, posebni novosadski filmsko-dokumentaristični pristop k avtentičnosti življenjskega dogajanja, superiorno duhovitost beograjskih dokumentaristov in še nekaj redkih drobcev, ki pa jim ni bilo dano, da bi globinsko vznemirjali, saj jih je bilo v okviru neizrazite repertoarne celote premalo in zato ne moremo razmišljati o celoviti in pretehtani akumuliranosti ustvarjalnih potencialov v okviru jugoslovanske televizijske prakse z letnico 1984.

Viktor Konjar

EKRAN
9/10
1984
SUMMARY

ekran

REGULARS

By the end of 1984, the School of Sigmund Freud in Ljubljana, in an edition called *Analecta*, published a voluminous book on Alfred Hitchcock. A review, written by Bogdan Lešnik, of this rather unique publishing enterprise in Slovenia, introduces Ekran's 'reading' section. According to the reviewer, the book is not solely a 'filmological' compilation, nor a 'psychobiography', but in the first place a study, rich in references, of culture as an ideological structure.

The *Analecta* consist of many theoretical studies, by Slovenian authors in the greatest part, discussing and forming fundamental concepts of materialistic theory. To the readers of Ekran the edition is presented by Jelica Š. Riha.

The same section brings reviews of Eric Rohmer's book *Le goût de la beauté* (The Taste of Beauty), and of somethings called *Art and Video*.

Boštjan Vrhovec, director of *Years of Decision* (reviewed in the previous issue) talks to Viktor Konjar about this, his first, feature film, about the generation represented by his hero (generation '68), about the playwright-dramaturgist relation, and about attitudes toward Slovenian films.

From a conference during the Week of Slovenian Cinema in Celje, there are excerpts, from papers on 'Language and Cinema' (Eva Blumauer) and 'Film and Literature' (Slavko Pezdir).

In the 'theory' section, Dušan Stojanović settles accounts with some delusions in film semiology.

Vladimir Koch writes about the discovery of a complete print of F. W. Murnau's *Burning Land* (1922), thought lost. Through thorough analysis and comparison with other Murnau's films, Koch places the newly found one among the successful earlier works of the director.

A joint project of the Austrian and the Slovenian television, director Marjan Ciglič's serial *Kugy* is reviewed by Viktor Konjar and Mitja Košir. The narrative on Julius Kugy – the man who not only explored the Alps and the Triglav highlands, but also established a vision of 'noble humanity' as adequate to the purity of the superior mountainous regions, and fought, in his writing, his lectures, by his example, national tensions – runs realistically, oscillating from well directed and acted parts to very desoriented ones.

The *Alternative Cinema and post-Modernism* summarizes Peter Wollen's lecture in Belgrade, as he was a member of the Alternative Cinema '84 Festival jury. Our interview with the English film theorist and cineast was conducted on the occasion.

In her notes on the 28th festival in Mannheim, Mirjana Borčič resumes new tendencies in the worldwide cinema for the youth.

INTERVIEW

Slavoj Žižek is the founder of the already mentioned School of Sigmund Freud in Ljubljana and an expert on Hitchcock. In our interview, however, he does not talk so much about the late director as about 'classical' and modern Hollywood cinema, contemporary European cinema, and genres. According to Žižek, Hollywood is 'a specific light colouring the whole film art', and it is impossible to pretend it doesn't exist. Who wants to, anyway?

NEW SLOVENIAN FILM

Rajko Ranfl directed a film based on Marjan Rožanc's novel, *The Love*. Hero: an adolescent; time: WWII; place: Ljubljana. The film is, according to the critics, well made, but rather apersonal and – guess? – weaker than its literary basis.

Catherine Deneuve in François Truffaut na snemanju filma **ZADNJI METRO**



V NASLEDNJI ŠTEVILKI

AVTOR

FRANÇOIS TRUFFAUT

TELEVIZIJA, VIDEO,
FOTOGRAFIJA, XEROX,
RADIO ...

FEST