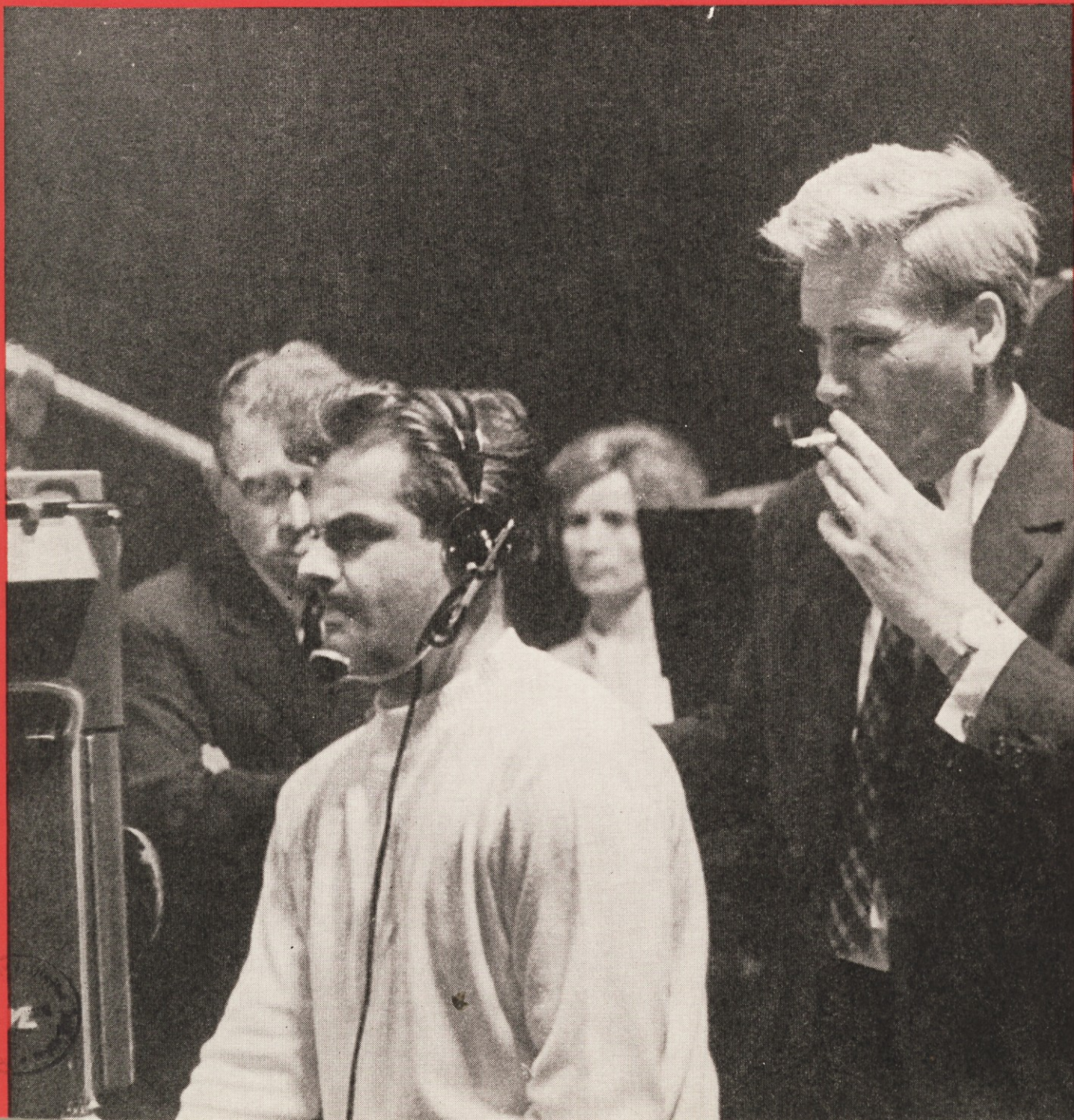


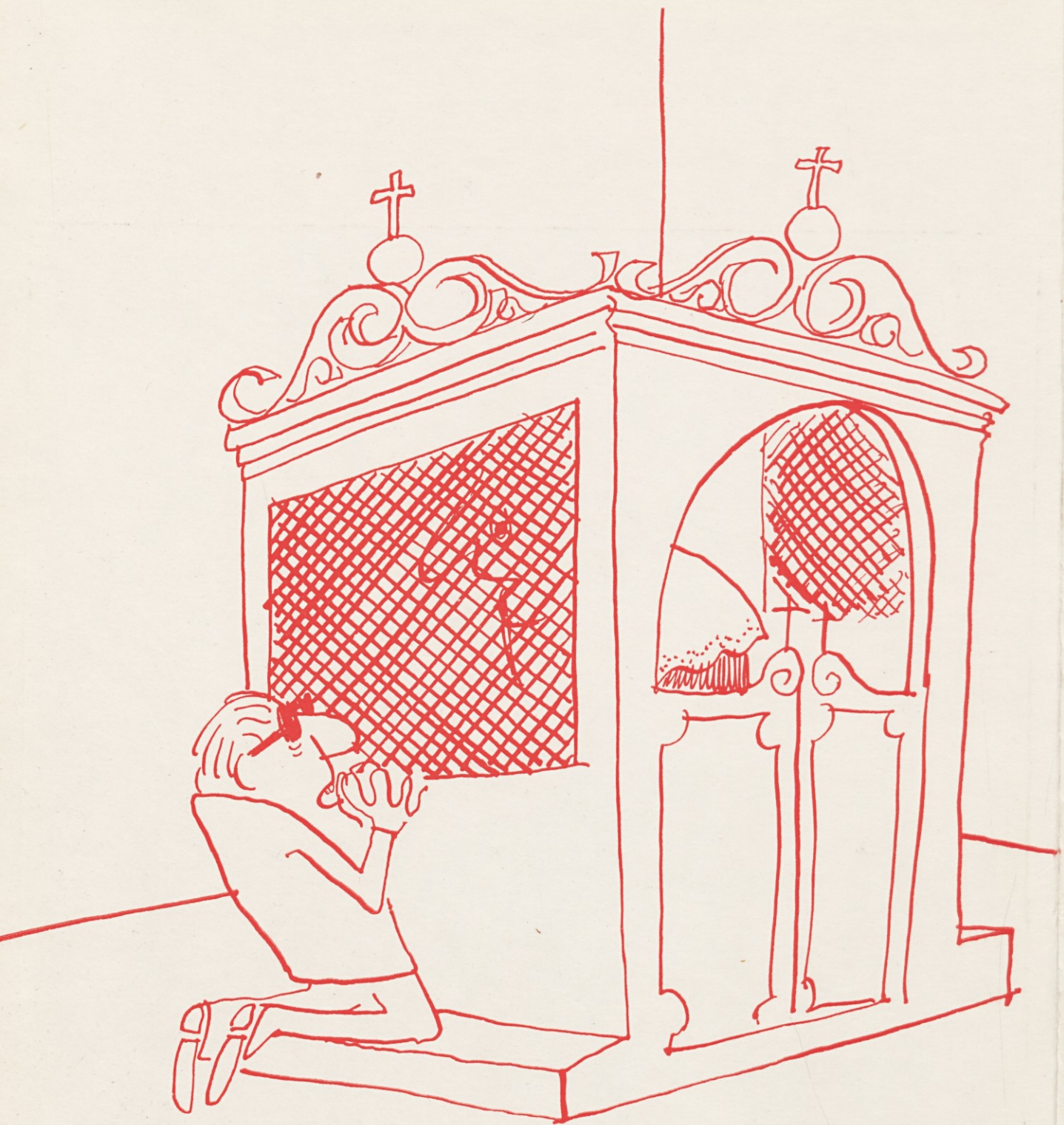
E K R A N

62-63

LET.
6

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO





— Delal sem slovenske filme . . .
— Kolikokrat?

Karikatura A. NOVAK

K A Z A L O

TELEVIZIJA

II. festival jugoslovanske televizije:

Manifestacija studiov ali avtorjev? (Tršar)	2
Festivalske napake (Tirnanić)	3
Slovenska televizija — dezinformacija in propaganda? (Rožanc)	4
Fenomeni televizije (Petrić)	10
V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj (Tirnanić)	18
Naša tragična zamuda (Grabnar)	23
Studio je bistvo televizije — Razgovor z Mirčem Krag- ljem	34
Razgovor z Mitom Trefaltom	38
Dramatika na naši televiziji (Grabnar)	39
Izvirna slovenska televizijska drama (Grabnar)	41
Domača književnost v televizijskih priredbah (Grabnar)	43
Tuja književnost v televizijskih priredbah (Grabnar)	44

KRITIKE

Zgodnja dela Želimirja Žilnika

Prvič: Trije pogledi na spogledovanje z revolucijo (Ro- žanc)	46
Drugič: Čigava zgodnja dela? (Šeligo)	49
Tretjič: Zgodnja dela (Močnik)	50

Posebej za EKTRAN

Pasolini De Seta in psihoanaliza (Guido Aristarco)	52
--	----

TELEOBJEKTIV

Avtor in film se ljubita (Križnar)	56
Marksistični filmski manifest (Simčič)	56

Posebej za EKTRAN

Težnje mladega francoskega filma (Charles Ford)	58
Richard Brooks, Zarana (Razgovor za revijo Positif sta vodila Ciment in Tailleux)	62
Transfiguracija v filmih Vaska Preglja (Poniž)	68
Vodnik po revijah	71
IL DRAMMA o EKTRANU	73

Intervju

Laurent Terzieff (razgovor je vodila Neva Mužič)	74
Portret Bunuela	75
Thomas, Bodite romantični, to je v modi (prevod iz revije ELLE)	76
Katharine Hepburn je dobila Oscarja	78
Charles Chaplin je praznoval 80. rojstni dan	80
75 let ameriške filmske industrije	80
Program ljubljanskih kinematografov od 1. januarja do 31. marca 1969	80
EKRANOVE nagrade mladim amaterjem	84

186642

Festivalske napake

... Pretekli televizijski dnevi so bili v glavnem posvečeni repriznim oddajam, ki so bile kot najboljše v svoji kategoriji nagrajene na blejskem televizijskem festivalu. Pozoren gledalec, tisti, ki zna razlikovati vzroke od posledic, je ob gledanju teh oddaj lahko prišel do zaključka: kako nenaravne so takšne manifestacije, festivali post festum, ki so daleč od občinstva in ki niso nič drugega kot majhna narcisoidna družinska svečanost televizijskih upravljalcev in proizvajalcev. Na drugi strani pa smo lahko opazili, da so nagrade na tem festivalu podeljene vprav tako, kot je bilo pričakovati, to je, da so nagrajenci posameznih kategorij skoraj brez izjeme pretencionizne oddaje, ki se bolj trudijo, da bi dosegle nekakšno imaginarno utelešenje lepote kot takšne, kakor pa da bi skrbele za smisel, fenomenologijo in za učinek televizijskega medija.

Blejski festival — in kot vse kaže tudi vsak drugi televizijski festival — je čisti nesmisel, ker dvakrat negira bistvo televizije: predvsem, vkolikor se neka oddaja prikazuje izven programa televizijske mreže, avtomatično preneha biti televizijska in postane delo, ki je narejeno za potrebe televizije, s čemer pa se zopet televizija spušča na raven tehničnega sredstva transmisije. In naprej: afirmirajoč oddaje, ki so predvsem artificialne, stvaritve, ki so napravljene po principih klasičnih scenskih umetnosti (gledališče in film) podpira takšen televizijski festival obstoječe stanje sistema mišljenja naših številnih televizijskih delavcev, stimulira neko ustvarjalno zavest, ki je v globokem nesoglasju z ontologijo fenomena, kakršen je televizija ...



P0796/1970

Manifestacija studiov ali avtorjev?

3

...Nedvomno je blejska prireditev izredno pomembna za razvoj domače televizije. Že zaradi programske orientacije posameznih studiov, ki se bolj ali manj zapirajo v lasten okvir ter puščajo celo najboljše oddaje drugih studiov mimo svojih gledalcev. Bled tako postaja edina možnost, ugotoviti, kaj pravzaprav po drugih studiih ustvarjajo.

Kolikor je pomen manifestacije zunaj sleherne razprave, pa bo najbrž vedno bolj sprožal vprašanje lastne fiziognomije. Dejstvo je namreč, da v dveh letih ponovne oživitve ideje o TV festivalu organizatorjem ni uspelo ali prišlo na misel, da bi na Bledu priredili simpozij ali vsaj nekakšno okroglo mizo na temo problematike, ki jo televizija sproža. Vse, kar se pri nas o televiziji piše in govori, ne presega okvira časopisne recenzije, dnevne polemike ali reakcije v rubrikah Pisma bralcev. Bled pa bo vendarle ves teden središče vseh, ki televizijski program ustvarjajo, o njem kritično pišejo in — glede na obe dejavnosti najbrž lahko dovolj zanesljivo sklepamo — o televiziji razmišljajo.

Drugo vprašanje, ki ga Bled sproža: ali je takšna manifestacija resnično festival ali pa imamo opravka zgolj s pregledom enoletnega snovanja televizijskih delavcev. Dejstvo je namreč, da je festival predvsem prireditev studiov in ne manifestacija ustvarjalnosti avtorjev. Za razliko od vseh podobnih prireditev pri nas, programov ne selekcionira nikakršno telo, ki bi ga nalašč za to priložnost imenovali, marveč komisije »iz hiše«, se pravi ljudje iz posameznih studiov. Potemtakem lahko ugotovimo, da tako program kot festival oblikujejo iste strukture, kar praktično pomeni, da je afirmacija zunaj njih pravzaprav nemogoča.

Zaradi takšne organizacijske strukture vsak studio pošilja na Bled oddaje, za katere meni, da bi lahko v jugoslovanski konkurenci pozele priznanje. To pa seveda ne pomeni, da studii izbirajo najboljše oddaje in da s tem ne prizadenejo posameznih avtorjev. Po drugi strani pa avtorji, ki na koncu koncev vendarle oblikujejo program, nimajo nikakršne možnosti, da svoja dela predstavijo nekemu širšemu avditoriju. O njih odločajo »hišne komisije«.

Torej? Ali gre za festival ali za tekmovanje med studii? To vprašanje bo ostalo odprto vsaj do prihodnjega »festivala«.

Toni Tršar

(Ljubljanski dnevnik, 23. maja 1969)



Kristijan Muck in Polde Bibič v komediji
Mije Janžekovičeve ČUDNI ROPARJI (IN POET)

S L O V E N S K A
T E L E V I Z I J A —
D E Z I N F O R M A C I J A
I N P R O P A G A N D A ?

MARJAN ROŽANČ

Moje razglabljanje o slovenski televiziji je v tem spisu najtesneje povezano z razglabljanjem o informaciji. Pri tem pa moram kar takoj povedati, da to razglabljanje ni utemeljeno na moji znanstveni podkovanosti v teoriji informacij, temveč le na skušnjah prizadetega, radovednega televizijskega gledalca. Vse, kar lahko pri tem rečem teoretičnega, je samo to, da me je moja televizijska skušnja pripeljala do izvirnega pomena besede informacija, ki izhaja iz in-formare, kar pomeni notranje oblikovati. Tako torej informacije ne pojmem le kot dnevniško vest, temveč kot notranje oblikovanje nasploh, v kar pa je mogoče vključiti skoraj ves televizijski program.

Ne mislim pa seveda govoriti kar o televizijskem programu nasploh. Za izhodišče svojega razglabljanja sem si izbral eno od lanskih oddaj Sveta na zaslonu, ki je bila posvečena političnemu in sociološkemu pretresu Združenih držav Amerike — to pa seveda ne zaradi tega, ker bi se mi ta oddaja vrezala v spomin kaj globlje od drugih, temveč zato, ker se mi zdi za ljubljansko televizijo najbolj tipična. Na osnovi tega konkretnega gradiva se mi je moje razmišljanje kar samo od sebe razvrstilo v tri poglavja: najprej v dve vprašanji, KAJ JE DEZINFORMACIJA? in ČEMU INFORMACIJA SLUŽI?, da bi se lahko slednjič vprašal in odgovoril še na vprašanje, KAJ JE INFORMACIJA?

KAJ JE DEZINFORMACIJA?

Na televizijskem programu je torej Svet na zaslonu, in sicer oddaja, ki je posvečena današnjemu političnemu in socialnemu položaju v Združenih državah Amerike. Sedam k televizorju, a kakor vsak gledalec, imam o ZDA že svoje precej izdelano mišljenje, svoj informativni potencial, ki sem ga zbral doslej in ki je do ZDA in Amerikancev nekoliko kritičen, kakor je do njih kritično mišljenje skoraj vsakega Evropejca. V nekem smislu sem torej o vsem tem, kar mi oddaja obljublja, že informiran in tudi temu primerno zaprt. Vendar pri tem le ni mogoče mimo tega, da sem prižgal televizor in sedel k njemu, da sem torej pripravljen svoj informativni potencial o tej zadevi poglobiti, izpopolniti, se prepustiti vdoru nečesa informativno povsem novega in svoje izdelano mišljenje tudi spremeniti. Pripravljen sem se skratka informirati, se pravi notranje oblikovati in preoblikovati.

Tako ni seveda nič čudnega, da me oddaja zlahka pritegne in da mojo pripravljenost na informiranje še poglobi. Tu je poleg voditeljice oddaje Marje Fortič še cela vrsta tistih redkih Slovencev, ki so se šele pred kratkim vrnili iz ZDA, torej tako imenovanih očitivcev, ki me lahko o vprašanih mojega zanimanja informirajo najbolj avtentično. Toda kaj se dogaja na zaslonu? Po začetnih besedah in slikah, ki mi prikažejo Ameriko v glavnem tako, kakršno že poznam, razslojeno in v tej svoji razslojenosti samozadostno, poseže v informativni proces voditeljica oddaje in navzoče opozori na konfliktnost ameriške družbe. Ta ženska očitno ve o Ameriki več kot ljudje, ki so se pravkar vrnili od tam s še svežimi vtisi. Ta ženska je do njih zaprta in samozadostna, ima o Ameriki že svoje do kraja izdelano mišljenje in še malo ni pripravljena, da bi z mano vred odprto prisluhnila tem ljudem in se prav prek njihovih različnih pogledov tudi sama informirala, svoje mišljenje poglobila in preoblikovala:* v njeno informativno oddajo se je vsilila neka apriorna in dokončna vednost in informativni proces blokiral. In prvo, kar v tem položaju samogibno storim, je to, da se zaprem tudi sam; kakor je Marja Fortič le Marja Fortič in nihče drugi, tako moram tudi jaz biti le Marjan Rožanc in nič drugega. Prikrajšan sem sicer, ker je informativni proces, v katerem sem se bogatil in spreminjal, zaustavljen, ker sem v svoji pripravljenosti na notranje preoblikovanje izigran, vendar se le ne morem več zaupljivo odpreti. Voditeljici oddaje pa še to ni dovolj! Sociologa

* Po tem principu so na ljubljanski televiziji delane samo Tršarjeve oddaje Trenutek resnice. Tu nimamo opraviti z nikakršnim vnaprejšnjim vedenjem ali zaprtostjo, temveč se informacija dogaja kot informativni proces, kot nenehno notranje oblikovanje in preoblikovanje, ki mu ne moremo določiti ne smisla ne pomena.

Temu primerno je tudi spremljanje teh oddaj in odzivanje nanje. Vsi gledalci spremljajo te oddaje z izrednim zanimanjem, saj se informativnemu dogajanju, v katerem se rojeva »resnica«, kratko malo ne morejo upirati, po končani oddaji pa večina izmed njih protestira. Protestirajo pa bodisi zato, ker je bil slednjič informativni proces sklenjen in jim je bila vsiljena taka ali drugačna dokončna informacija, bodisi zato, ker Toni Tršar s svojo zaprtostjo ni znal razživeti samega informativnega procesa.

V ospredju je informativni proces, ne pa informacija!

Jerovski, ki govori o dogani ameriški gospodarski učinkovitosti, o osupljivi mobilnosti delovne sile, trdem konkurenčnem boju in temu primerni vitalnosti ameriških ljudi, kratko malo prekine in zasuče razgovor drugam, spet na konfliktnost ameriške družbe, na črnski problem . . . V tem črnem problemu je vsekakor nekaj resnice, vendar informativni proces je bil znova prekinjen v imenu nekakšnega vnaprejšnjega vedenja in dokončne informacije o ZDA in Amerikancih, ki je povrh vsega že dobro znana. Zdaj nisem več le zaprt za vsakršno informacijo, temveč bi rad pod čustvenim pritiskom besed, ki so se nakopičile v meni, tudi sam informiral. Ne sprejemam več, temveč oddajam. Kako je zdaj s tem? So ZDA gospodarsko najučinkovitejša družba in najmočnejša država, ki kljub vsem notranjim konfliktom že trideset let ni doživela nobenega resnejšega notranjega pretresa in ki se skuša danes s svojo ekspanzivno močjo polastiti svega sveta? Če je tako, potem pa na osnovi njenih notranjih trenj ni mogoče namigovati na bližnje razsulo, temveč lahko ugotovimo kvečjemu to, da prav iz ameriške konfliktnosti, surovosti in konkurenčnosti raste tudi ameriška napadalna moč. V tem svetu torej ne igra humanistična morala, ampak neposredni in konfliktni človeški interesi. In če se hočemo temu ameriškemu nasilju upreti, se mu ne moremo upreti z neko vnaprejšnjo vednostjo in moraliziranjem, temveč se moramo tudi sami oprijeti gospodarske tekme, konkurence, konfliktnosti in volje do moči, ki v tem svetu — naj to hočemo ali ne — edino šteje. Skratka, iz prejšnjega kritično razpoloženega človeka sem skoraj neopazno prešel na stran Amerikancev, pravzaprav na svojo stran, na svoj dosednji potencial informacije in na tisto, kar mi je povedal Jerovšek. Sprejemam tako Ameriko kot njen družbeni red, vendar ne zaradi tega, ker bi me k temu pripravila realnost Amerike same, temveč zaradi ideološke in moralistične zaprtosti Marje Fortič, ki me ogroža bolj kot ZDA in Amerikanci. Dezinformacija je skratka popolna.

Najprej je izostala informacija, ki sem jo pričakoval in ki sem ji bil naklonjen. Nič novega nisem sprejel vase in prav nič se nisem preoblikoval, le tisti informativni potencial, ki je že bil v meni, se je spričo zaprtost tudi sam zaprl, se pod čustveno prizadetostjo sprevrgel v svoje nasprotje in izmaličil. Še žalostneje od tega: informativni potencial, ki sem ga pred začetkom oddaje občutil kot pomanjkljivega, saj sem prav zaradi tega prižgal televizor, mi je postal zadosten in v svoji pervertirani zadostnosti celo napadalen.

ČEMU SLUŽI INFORMACIJA?

To vprašanje je zdaj več kot umestno, saj je očitno, da je do zgoraj opisane dezinformacije prišlo samo zaradi tega, ker je hotela Marja Fortič s svojim informiranjem nečemu služiti. Še toliko umestnejše pa je zato, ker nam tudi direktor ljubljanske televizije Dušan Fortič v svojih redkih nagovorih vedno zagotavlja, da RTV Ljubljana ne namerava svojih gledalcev informirati zaradi informiranja samega, ampak da njene informacije so in bodo vedno še v plemenitejši službi, v službi socializma, miru, napredka in vseh naprednih sil v svetu: ne služi torej nečemu samo Marja Fortič, ampak ljubljanska televizija kot informacija kar v celoti.

Hočem ali nočem se torej moram vprašati, ali informacija res lahko čemu služi. Odgovoriti pa moram kategorično in zanikovalno. Dokazuje za to svoje kategorično zanikanje pa lahko poiščem kar v omenjeni oddaji Svet na zaslону. Marji Fortič nikakor ne morem očitati, da bi v tej oddaji ne bila v službi humanizma, socializma in vseh naprednih sil, a učinek njenega informiranja je bil — kakor smo videli — prav obraten od njenega namena: mene, ki sem imel kritičen odnos do družbene resničnosti ZDA in ki se kljub vsemu prištevam med »naprednjake«, je s svojim informiranjem potisnila med konservativce in amerikanofile, iz mene kot humanista je naredila pobornika sile. Pripravila me je celo tako daleč, da sem iz svoje pasivne vloge sprejemnika prešel v aktivno, napadalno vlogo oddajnika, ki je hotel informirati prav v njej nasprotnem smislu in pomenu. Njena informacija torej ni služila socializmu, miru in napredku, temveč silam, ki so proti socializmu, humanosti, miru in napredku. Ali to morebiti pomeni, da nam lahko informacija služi samo v obratnem smislu, da moramo javno govoriti zoper socializem, da bi se ljudje oprijeli socializma kot edine rešitve? Da moramo propagirati Ameriko kot paradiz, da bi ljudje zagledali njene pomanjkljivosti?

Vzdržimo se prenačljene sodbe. Denimo rajši, da sem jaz preveč okorel sovražnik vsega plemenitega, humanega in socialističnega in da je torej informacija, ki je v službi plemenitega, humanega in socialističnega, pri meni že morala naleteti na gluha ušesa in protidarec, da je torej že morala postati dezinformacija. Vendar če je res tako, potem moramo

Frane Milčinski in Janez Škof
v Paplerjevi VEČERNI ŠOLI



Prizor iz Paplerjeve VEČERNE ŠOLE





Mila Kačičeva, Vida Juvanova in Stane Sever v drami o smrti Prešerna UMRL JE PESNIK dr. Bratka Krefta

skladno temu dopustiti, da najbrž sleherni človek sprejema informacije na svoj način, na način lastnega informativnega potenciala, in da mora informacija v vsakem primeru upoštevati prav ta pluralizem informativnih potencialov, zavesti ali subjektov. V tem primeru pa seveda nobena informacija ne more biti deležna drugačne usode od tiste, ki je bila deležna pri meni: informacija je lahko le dialog med dvema informativnima potencialoma ali subjektoma, ki sta se pripravljena drug drugemu odpreti in drug drugega medsebojno preoblikovati, torej nekaj povsem drugega in drugačnega od tistega, kar je storila Marja Fortič, ki je vse do kraja oddaje ostala samozadostni, zaprti informativni potencial, ona sama, Marja Fortič. Po vsem tem pa lahko vprašanje, ki smo si ga zastavili — čemu služi informacija in ali sploh lahko čemu služi? — preverimo samo še ob človeku, ki ni kakor jaz, temveč istega mišljenja kot Marja Fortič, iste vere v socializem, napredek in mir. Ta človek se seveda pred njo ne bi zaprl, a zgodilo bi se nekaj drugega, prav tako neinformativnega: njena informacija bi v njegovih možganih padla na že znano, torej znano na že nekaj znanega, sprejemljivo na že sprejeto, s čimer bi proces informiranja in notranjega oblikovanja spet izostal. Tudi v tem idealnem primeru bi bila to spet informacija, ki ne bi informirala. V najboljšem primeru bi le zabijala v glavo, nalagala eno na isto, s čimer bi se iz informacije spremenila v propagando, ki pa je obenem — tako vsaj kaže — tudi edina »informacija«, ki nečemu služi. Čemu ta informacija služi, je seveda drugo vprašanje. Važnejša je pri tem ugotovitev, da informacija, ki hoče služiti, ostaja sama v sebi in sploh ne informira. Prav zato je več kot naravno, da so informatorji á la Marja Fortič, ki kljub vsemu nečemu služijo, videti na televizijskih zaslonih kot nejeverni Tomaži, ki predvsem samega sebe prepričujejo v nekaj, v kar ne verjamejo. To prepričevanje samega sebe na televizijskih zaslonih pa seveda ni in ne more biti namen televizije in tudi ničemur ne služi, razen nejevernim informatorjem samim. Po vsem tem lahko upravičeno sklenemo, da informacija ne more služiti ničemur. Informacija, ki hoče služiti, ne informira, in zato tudi ne more služiti, temveč se le obrača zoper tisto, čemur naj bi služila. In obratno: informacija je informacija samo dotlej,

dokler ne služi ničemur. Vse te opredelitive informacije per negationem pa nam seveda ne zadoščajo, ampak zahtevajo od nas odločnejši odgovor na vprašanje, kaj sploh informacija je.

KAJ JE INFORMACIJA?

Odgovoriti moremo samo tako, da informacije kot nečesa definitivnega, torej informacije kot informacije sploh ni in ne more biti. Je samo nenehen proces informiranja, notranjega oblikovanja in preoblikovanja, ki pa ni ničemur namenjeno in ničemur ne služi in ni v ničemer sklenjeno. Kakor hitro postavimo temu procesu namen in cilj, preneha biti informativni proces. Tako informacijo lahko razumemo samo kot informiranje v nenehnem informativnem procesu, ki mu ne moremo določiti ne namena ne cilja, v katerem pa je informacija edino mogoča.

Temu lahko dodamo samo še nekaj nezanimivih, teoretičnih dopolnil. Informativni proces je pravzaprav le dinamično razmerje naše zavesti in sveta, ki poteka med svetom kot neorganizirano gmoto dejstev in našo zavestjo, našimi zavestnimi napori, ki hočejo to neorganizirano in razpršeno gmoto spraviti v red, v preglednost in obvladanost, v Celoto. Naše zapiranje v samega sebe je pri tem le zbiranje razkropljenih in neorganiziranih podatkov v informativno celoto; v svoji zaprtosti se naša zavest ureja in izpopolnjuje, dokler se ne uredi do tiste organiziranosti in polnosti, ko se z zaupanjem odpremo navzven. Toda kakor hitro se odpremo, že vdrejo v nas novi, tuji podatki, ki povzročijo v naši urejeni zavesti nered, upadanje informativne energije in zaupanja vase. Ne samo, da s svetom in ljudmi nismo postali Celota, temveč smo pod težo neurejenih dejstev celo prenehali biti sami. Zato se moramo znova zapreti, urediti te zmedene vtise, preveriti celo vsa prejšnja dejstva in se nabiti z novo, popolnejšo informacijo. Tedaj se spet odpremo. In spet zapremo.

Pri tem pa se prav nič ne sprašujemo, čemu sploh služi ves ta dinamični proces, ki nam prinaša več trpljenja kot radosti. V tem procesu kratko malo smo in iz njega ne moremo izskočiti. Umestno je edino vprašanje, zakaj se sploh odpiramo svetu in ljudem, če pri tem le odmiramo samemu sebi in celovitosti nikoli ne dosežemo. Odgovor na to vprašanje pa nam kar nehote pove več, kot smo vprašali. Odpiramo se pač zato, ker s svojim nakopičenim in unificiranim informativnim bogastvom ne moremo vzdržati v sebi — zato, ker smo prepričani, da smo že Celota. In ker smo vedno znova prepričani v Celoto, ki nikoli nismo, in ker nismo Celota, v katero pa nenehoma verujemo, smo tudi nenehno v tem dinamičnem informativnem procesu. Tako lahko rečemo, da proces informiranja poteka v smeri Celote, v smeri dokončne in popolne Informacije, ki pa je nikoli ni, in da ta proces poteka morebiti prav zaradi tega, ker te Informacije ni in ne more biti. To isto dinamično razmerje, ki vlada med našo zavestjo in svetom, pa vlada tudi med zavestjo in zavestjo, med enim in istim informativnim potencialom in drugim, med človekom in človekom. V dialog se sicer vedno spustimo kot Celota, vendar nam naši sogovorniki, ki so prav tako celoviti, kar takoj zatrdijo, da smo v resnici le mi sami, torej le eden izmed številnih informativnih potencialov ali subjektov, ki jih je treba šele organizirati v Celoto. In samo v primeru, ko smo pripravljeni ta neljubi podatek sprejeti, ga preveriti in s prejšnjimi vred na novo organizirati, še ostajamo v informativnem procesu — v vsakem drugem primeru, ko kljub vsemu ravnamo kot samozadostna celota, se znajdemo na robu in zunaj njega. Zakaj ta proces je le dogajanje in odprtost, ki ne poteka v imenu ničesar znanega, zaprtega, zadostnega ali prijemljivega, torej proces, ki se ne odvija ne v imenu Marje Fortič ne v imenu Marjana Rožanca, temveč v imenu neke tretje osebe, ne samo v imenu komunizma, socializma, miru in napredka, temveč tudi v imenu Celote, v kateri pa Marja Fortič, Marjan Rožanc, komunizem, socializem in napredek sploh prenehajo biti in spričo katere moramo vedno znova priznati našo zmoto, neorganiziranost in nezadostnost.

Informativni proces se sicer res dogaja samo v času in prostoru, v zgodovini, med takimi in drugačnimi totalnimi odgovori, med Marjo Fortičevo in Marjanom Rožancem, med komunisti in kapitalisti, vendar vse to mora za ceno informiranosti obenem že prenehati biti to, kar je. Informativni proces ne poteka samo v zgodovini, ampak tudi v brezčasnosti, ne samo v imenu Marje Fortič in Marjana Rožanca, ampak tudi v imenu tistega, kar Marja Fortič in Marjan Rožanc nista in šele bosta, ne samo v imenu komunizma in kapitalizma, ampak tudi v imenu nečesa neznanega — tako ali pa sploh nikakor.

FENOMENI

Nenavadno hiter razvoj televizijske tehnike in ogromen porast njene popularnosti vzpodbuja sodobne estete in sociologe, da bolj podrobno analizirajo lastnosti tega novega izraznega sredstva (zlasti v odnosu do drugih izraznih sredstev) in da odkrijejo, kje je bistvo njegovega vpliva na množico. Če upoštevamo, da se ta najmodernejša komunikativna tehnika nahaja šele na začetku razvoja, da še vedno obilno izkorišča načela drugih tehnik, potem je precej težko, skoraj nemogoče napisati končne sklepe o njenih estetskih načelih ali socioloških oblikah njenega delovanja. V pričujočem zapisu se bomo zategadelj prepuščali samo preučevanju fenomenov, ki se že očitno kažejo v televiziji kot komunikativnem in umetniškem izraznem sredstvu, brez pretenzij, da bi postavljali kakršnekoli teorije, ali da bi prišli do neizpodbitnih trditev. S primerjanjem televizije z drugimi umetnostmi, z odkrivanjem razlik med klasičnimi in modernimi načini artističnega transponiranja stvarnosti in avtorjevih vizij, z opazovanjem, koliko se televizija oddaljuje od zahtev tradicionalne estetike, z analiziranjem posledic, ki jih pušča v gledalčevi zavesti, bomo poskušali **z a s l u t i t i** tisto, kar bi lahko televizija postala in kar bi predstavljala v prihodnosti, ki ji je brez dvoma popolnoma naklonjena.

STRAH PRED TEHNIKO

Znano je, da se tradicionalna estetika postavlja po robu uvajanju tehnike v umetnost. Odpor se je še povečal v času razvoja, kanoniziranja in utrjevanja meščanske družbe, ki je — v skladu z željo, da bi za vedno utrdila obstoječi red — svojim zahtevam prilagodila in utrdila načela klasične estetike. Pred umetnika je bila postavljena zahteva, da »ostane v mediju«, da se za vsako ceno izogne »mešanju« izraznih sredstev in da se ostro »upre« tehniki kot instrumentu umetniškega izražanja.

Upoštevajoč omenjena dejstva nam je povsem razumljivo, da je tradicionalna estetika pokazala tolikšen odpor do pojave fotografije, radia, filma in televizije; imela jih je za povsem mehanična sredstva komunikacije, ki jih je treba uporabljati edino za popularizacijo »prave« umetnosti in jih označila kot stroje, ki **s a m i** ne morejo postati umetniško izrazno sredstvo. Takšno nezaupanje do tehničnih možnosti in do novih materialov pa je bilo tuje preprostemu človeku, ki je brez sramu izkoriščal vse možnosti, sredstva in materiale, primerne, da prek njih izrazi svoj notranji svet in svoj pogled na stvarnost. Zgodovinsko utrjevanje družbenih, religioznih in družinskih konvencij se je kazalo tudi v razumevanju umetnosti, ki je bilo vedno vpeto v stroge estetske zakone, ne glede na to, da so se vedno pojavljali izjemni ustvarjalci, ki so oblikovali velika umetniška dela v nasprotju in zunaj klasičnih estetskih zahtev (v opravičilo tega pojava je skovana krilatica, po kateri »izjema potrjuje pravilo«!).

Zagovorniki tradicionalne estetike so sprejeli vključevanje med sredstva umetniškega izražanja s skrajnim omalovaževanjem. Tako so film dolgo časa imeli le za semenjsko zabavo, in še dandanašnji niso redki tisti, ki trdijo, da se kinematografski medij lahko umetniško uporablja samo tedaj, če strogo »omeji« (na primer Rudolf Arnheim) svoje tehnične možnosti (tukaj je odpor zoper pojav zvoka, barve, širokega platna, tretje dimenzije). Večina teoretikov smatra fotografijo še vedno za mehanizem, ki je prikladen samo za informacijo, ki služi znanosti, ali za registracijo stvaritev, ki so oblikovane s sredstvi drugih umetnosti. Podobno je z radiom, kjer najpogosteje imamo za umetniški rezultat samo tisto, kar je bilo že prej izraženo s sredstvi glasbe ali gledališča in je kot takšno interpretirano pred mikrofonom, ki ima vlogo golega reproduktivnega tehničnega instrumenta. Odpor do modernih antibaročnih oblik gledališča (scena brez zastorov, gledališče v krogu, neomejeno prizorišče itd.) prav tako predstavlja strah pred tehniko!

Televizija je kot rezultat najmodernejšega razvoja tehnike naletela na daleč najmočnejši odpor estetike, katera jo je označila izključno samo kot stroj, sposoben hitro prenašati tonske slike v človeške domove, informirati svet o najaktualnejših dogodkih in služiti za popularizacijo drugih umetnosti. Ko je končno postalo neizogibno, da tudi televizijo sprejmemo kot možnost umetniškega izražanja, pa so zanjo (podobno je bilo s filmom!) brezobzirno uporabili zahteve tradicionalne estetike, ki so hotele, naj bo tisto, kar nikoli ne more postati. Sploh niso pomislili in tudi danes ne predvidevajo resno, da je možno doseči **UMETNIŠKI** učinek zunaj meja, začrtanih s tradicionalno estetiko, da se **ESTETSKO** doživetje lahko izzove tudi z uporabo supermodernega tehničnega sredstva, in končno, da razvoj moderne znanosti sproža dvom v mnoga zarjavela načela, na katerih je sezidana tradicionalna estetika in v katerih okviru nikakor ni moč strpati instrumentov in materialov, ki jih človeku nudijo moderna doba!

TELE VIZIJE

VLADIMIR PETRIĆ

Očitno je, da smo na pragu radikalnih sprememb v ustaljenih razlagah umetniškega izražanja; bistvo notranjega kreativnega procesa ostaja isto, ker so emotivno-miselni izvodi umetniškega ustvarjanja po svoji ČLOVEŠKI naravi vedno identični, neprestano pa se menjajo SREDSTVA IN NAČINI MATERIALIZACIJE VIZIJ, ki jih človek želi ali mora umetniško izraziti. Največkrat uporabljamo televizijo kot »služkinjo« drugih umetnosti, ker smo obremenjeni s stoletnimi konvencijami drugih umetnosti, ker smo vezani na ustaljene razlage, kaj SE SME in kaj SE NE SME imenovati »prava« umetnost. Razvoj tehnike pa se ne ozira kaj dosti na človekove koncepcije, tehnika nenehno napreduje in se svobodno vključuje v umetnost, ne glede na to, da se esteti upirajo takemu vključevanju. Celo teorija o nujnosti iznajdbe »specifičnega televizijskega« jezika (ki bi moral biti poseben in popolnoma različen od jezika drugih izraznih sredstev) postaja omejena in obremenjena s strahom, da bo tehnika »uničila« umetnost. Nekaj drugega postaja mnogo bolj jasno: izrazna sredstva različnih umetnosti se vse bolj »mešajo« in ZDRUŽUJEJO brez bojazni, da bi s tem druga drugo uničile, ne izogibajoč se »uslug«, ki jim jih nudi moderna tehnika, in vse to v želji, da bi najgloblje prodrli v samo bistvo prikazovanih predmetov, dogodkov, stanja in likov.

Televizija nima kompleksa »čistoče medija« in zavoljo tega sprejema vse oblike izražanja, rada se združuje z drugimi tehnikami in se podreja vsem umetnostim, potrpežljiva v pričakovanju, da jo bodo ljudje končno uporabljali kot vsako drugo izrazno sredstvo. Tako razumljena postaja ena izmed najekspresivnejših oblik v brezkončnem procesu človekovega iskanja kar najpopolnejšega izražanja in komuniciranja. Njena funkcija je stara prav toliko kot človekova zavest in zaradi tega po pravici pričakuje, da se vključi v nedotakljive sfere estetike in tako razširi (in bistveno spremeni) možnosti človekovega umetniškega izražanja. Spoznanje o tem se je v meni potrdilo takrat, ko sem po naključju in v razmahu samo nekoliko dni videl in slišal isto opero najprej v starem jamskem gledališču Helbrun nedaleč od Salzburga (kjer je bil leta 1914 izveden Monteverdijev Orfej), nato na monumentalnem supermodernem odru hamburške opere in končno na televizijskem platnu z vsem obeležjem razkošnega in briljantnega spektakla. Vsaka izmed izvedb je imela lasten čar, v katerem sem užival, kar nam lahko služi kot dokaz, da se bo vedno našlo občinstvo, ki bo hotelo in želelo doživeti umetniško delo ne samo pri predstavah, opremljenih z modernimi tehničnimi sredstvi, ampak tudi pri starodavnih oblikah gledališkega prikazovanja. Kajti to, kar danes imenujemo poslednji tehnični dosežek, bo lahko že jutri zamenjalo novo izrazno sredstvo neslutnih možnosti.

Televizija vztrajno priča, da je tehnika močan instrument, ki je voljan stopiti v službo ustvarjalnega človeškega duha. Izpolnjena in osmišljena s takšnim duhom se lahko preobrazí v tisto, kar navadno imenujemo Umetnost. Izid je odvisen samo od človeka, nikakor ne od tehnike. Zato je strah pred tehniko nepotreben. Veliko bolj se je treba bati zakrnlega duha, ki tehnične možnosti televizije v praksi največkrat izkorišča za proizvodnjo tistega, čemur po pravici pravimo sleparski in poceni »opij za množice«.

11

MASAŽA ZAVESTI

Zdi se, da se še ne zavedamo dovolj, kako globoke PSIHOLŠKE IN SOCIOLOŠKE spremembe povzročá televizija kot medij, ki združuje mnoge lastnosti »elektronske dobe«, na katere pragu se očitno nahajamo. Znani kanadski sociolog Marshall McLuhan meni, da sodobna »elektronska tehnologija spreminja družbeno strukturo in način življenja in sili modernega človeka, da ponovno razmišlja o sebi, da prevrednoti skoraj vse trditve, vsa gibanja in vse institucije, ki jih je doslej razumel kot dokončne«. Poudarjajoč, da se »družba vedno bolj menja zaradi delovanja NARAVE medija, kot pa pod vplivom tistega, kar predstavlja VSEBINO medija«, McLuhan zaključuje, da je televizija »trdovratna masaža človekove zavesti«, ki postopoma, vendar radikalno spreminja družino, način življenja, oblike poslovanja in odnose med ljudmi. Nekateri popolnoma negirajo takšno »predvidevanje duhovne prihodnosti« človeštva, medtem ko drugi menijo, da je ta vnaprej predvidevaljoča teza zelo bistrovidna in jo imenujemo »mcluhanizem«, v katerem najdemo poleg vseh mistifikacij tudi dejstva in zaključke, o katerih bi še kako bilo potrebno resno razmišljati« (Arthur Schlesinger).

Da se v sodobni družbi zares nekaj dogaja zaradi delovanja modernih sredstev komunikacije, predvsem televizije, je mogoče dokazati, če opazujemo spremembe v odnosu sodobnega človeka do umetnosti nasploh. Pred komaj nekaj leti je bilo za meščana, ki se je imel za »kulturnega«, nekaj povsem naravnega, da prisostvuje vsem dramskim,

opernim in baletnim predstavam, da posluša skoraj vsak koncert, da ne zamudi nobene pomembne razstave in da si ogleda večino novih filmov. Človek je bil zmožen to tudi doseči, za vse je našel čas; toda kakor so se dogodki množili, tako je bil prisiljen »spustiti« eno izmed prireditev, nato se je moral odločiti samo za eno umetniško področje, ki ga bo spremljal in končno je moral tudi tu izbirati samo posamezne predstave, ki so ga posebej zanimale. Tako so se »kulturni« meščani »izdiferencirali« in ostali v manjšini (kar se najočitneje kaže v resni glasbi), medtem ko se je množično občinstvo prilagodilo televiziji, ki je neizmerno pripomogla k popularizaciji zabavne glasbe, tako da se lahke revijske predstave redno izvajajo pred ogromnim avditorijem, ki niti ne vpraša za ceno vstopnice!

McLuhana zanima prav **MNOŽIČNO OBČINSTVO** in vpliv modernih izraznih medijev, posebno televizije, ki — poleg informacije — predstavlja nadomestilo za zadovoljevanje »umetniških potreb«. Tako mnogi državljani, obiskovalci koncertov in gledališč, z lahkoto sprejemajo televizijo kot »univerzalno nadomestilo«: na malem platnu lahko vidijo in slišijo vsega po malem, kar pa povsem zadostuje, da jim vest ostane mirna in žep neizpraznjen. Zato mirno čakajo tudi po nekaj let, da uspešne gledališke predstave vidijo prek televizije, izgubljač potrebo, da bi jih doživeli prej in v direktnem stiku z igralci; zanje ni več pomembno dejstvo, da gledališka predstava s televizijskim prenosom obvezno izgubi mnoge izmed svojih vrednosti, ki jih gledalci lahko občutijo integralno edino v gledališki dvorani. Če je treba izbirati med predstavo v gledališču in med televizijskim prenosom neke dramske izvedbe, se bodo množični gledalci (mogoče največ zavoljo udobja, ki jim ga nudi televizija!) odločili za televizijo. Izbrali bodo tisto, kar je zanje ugodnejše, cenejše, manj komplicirano in lažje sprejemljivo.

Televizijski program vseh televizij, tak, kakršen je, predstavlja poskus najti srednjo pot med okusom množice in zahtevami estetikov. »Popularno-zabavni« program, čeprav je kompromisen, ponajvečkrat zadovoljuje okus poprečnega gledalca, ki mu mali zaslon predstavlja razvedrilo in ki s polno pravico zahteva, da za svoj denar dobi tisto, kar mu je všeč. Televizija se temu primerno tudi obnaša, kar še kako vpliva na formiranje programa. Prodaja se tisto, kar želi največje število potrošnikov, to pa pomeni, da zanemarijajo tiste resne umetniške stvaritve, ki zanimajo le manjše število gledalcev. Zavedajoč se, da ima tudi »manjšina« pravico uživati, odločujoči faktorji vključujejo v televizijski program tudi oddaje velikih umetniških vrednosti. To je med drugim tudi dolžnost televizije, če namreč želi odigrati tudi kulturno vlogo, kajti samo na ta način je mogoče postopoma vzgajati okus množičnega televizijskega gledalca. Ker seveda nobena televizijska postaja ne more tega doseči v **DOVOLJŠNJI MERI** in pri tem zadržati široko polje vplivanja, domnevajo, da samo gledalci lahko izbirajo program. Toda ta akt zahteva ne samo natančen estetski kriterij in visoko kulturo okolja, ampak tudi samodisciplino, ki naj pomaga, da se človek odpove gledanju programa »brez prekinitve«. Televizijska slika ima močen slepilen vpliv: pri odprtem televizijskem sprejemniku ostane gledalčev pogled prikovan na zaslon celo v času oddajanja signalov! Ne samo pričakovanje »boljšega« programa, ampak tudi znana nagnjenost vizualne percepcije, da nenehno sledi optičnim spremembam v zunanjem svetu, zadržujejo gledalca poleg zaslona, ne glede na to, kaj se tam dogaja. Množično televizijsko gledalstvo nima razvitega niti vzgojenega umetniškega okusa, televizija pa se prilagaja željam prav tega gledalstva. Vsi njeni poizkusi, da bi spremenila to stanje, imajo žal premalo vpliva na množice, poprečnega gledalca celo odbijajo, zato se zateka h **KOMPROMISU** (pojem, ki se mu vsi pravi ustvarjalci želijo izogniti) kot edini možnosti, **PRAKTIČNI** možnosti v televizijskem programiranju in to je prav tisto, kar porazno deluje na zavest množičnega gledalca in postopoma menja samo strukturo moderne družbe. Za vedno prepojena s kompromisi kaže televizija podobo sveta, v katerem živimo in istočasno pušča v tem svetu svoj lastni pečat, sestavljen iz duha okolja in tehnike novega medija, in povsem utemeljena je domneva, da bo povzročila globoke psihološke in socialne spremembe v načinu življenja sodobnega človeka.

12

GLEDALIŠČE NA GUMB

Kot gledališče je tudi televizija izrazno sredstvo, ki po svoji naravi nasprotuje hermetičnosti, vsak smisel zgubi, če bi bila namenjena samo ozkemu krogu odjemalcev. Še bolj kot gledališče je postala televizija **LJUĐSKA ATRAKCIJA** (da ne rečemo **UMETNOST**, zaradi tega, ker to še vedno ni postala v okvirih svojih specifičnosti). To dejstvo je treba neogibno razumeti in **GA SPREJETI** in skladno s tem poskušati najti načine, da v **OBSEGU**

NJENEGA DELOVANJA dosežemo določene umetniške vrednote. Samo na ta način lahko televizija v popolnosti prevzame vlogo »občeljudskega prosvetitelja«, ki bi — kot nekoč gledališče — imel nalogo ne samo razveseljevati in zabavati gledalce, ampak predvsem doseči kulturno raven okolja in pomagati vzgojiti okus gledalca. Toda vprav »množično občinstvo« predstavljaja največjo oviro za doseg takšnega učinka in takšne vloge tega najmodernejšega komunikacijskega in izraznega sredstva.

Če vržemo pogled nazaj in spremljamo razvoj odrske umetnosti od antičnega amfiteatra prek srednjeveških prikazovanj na vozovih in renesančnega ploskovnega odra vse do baročnega odra-škatice (kakršna se je na žalost obdržala do današnjega dne), opazimo nenehno in drastično spreminjanje, oziroma da je nastopil trenutek, ko se je gledališče znašlo pred novo spremembo svojih oblik, v njegovi zgodovini verjetno najbistvenejšo. Mnoga znamenja napovedujejo, da se bo sprememba izvršila skozi simbiozo gledališča s tehniko televizije, seveda v prihodnosti, ki jo komaj slutimo.

Vse manj kaže, da bi gledališču uspelo rešiti problem privlačnosti za občinstvo v dovoljšnjem številu in v pravilni sestavi. Če občinstva ni dovolj ali če ga je vse manj in manj, potem se postavlja vprašanje, na kakšen način bi bilo mogoče obdržati gledališče in negovati njegovo tradicijo. Kako gledališču vrniti široko občinstvo, da bi ponovno postalo LJUDSKA UMETNOST, kakršno je bilo na višku svojega razvoja? Kajti samo takšno gledališče ima svoj pravi smisel, ne pa »hermetično« gledališče intelektualne manjšine. Mar je rešitev v organiziranem vodenju gledalcev, ki očitno ne sprejemajo predstave, niti nimajo od nje kakršnekoli koristi? To ni rešitev, čeprav bi tak postopek lahko imeli za eno (vendar nikakor ne osnovno) od oblik gledališkega delovanja. Mar je treba slediti okusu širokega občinstva in prikazovati samo tisto, kar ima množica rada? Ne, kajti s tem se zmanjšuje umetniška pomembnost gledališča, ki ima smisel edino tako, kakršno je. Mar je treba gledališče, ki nima (dovolj) občinstva, zapreti? Nikakor, kajti vsak količkaj kulturni narod mora vzdrževati tradicijo gledališke umetnosti, pa čeprav bi se to niti ne splačalo (tudi vzdrževanje raznih muzejev se ne splača, vendar nikomur ne pride na misel, da bi jih zaprl). Mar je treba kljub vsemu dajati visokoumetniške predstave, ki naj bi bile namenjene le ozkemu krogu obiskovalcev, estotov in poznavalcev gledališke umetnosti? V tem trenutku in v takšni situaciji je to najbrž edini (nekomercialni) izhod in rešitev, ki varuje gledališko tradicijo vsakega naroda za bodoča pokolenja, to je nujnost, ki se jo mora sprejeti, pa čeprav bi jo lahko imenovali luksus (Shaw je rekel, da se v umetnosti mora tolerirati tudi luksus!). Takšna razlaga ima nasprotnika, kajti kakšno naj je gledališče brez občinstva ali samo s skrajno ekskluzivnim občinstvom; vendar je celo takšno gledališče boljše kot ponižano in odvrženo gledališče. Gledališče je zelo lahko razveljaviti in uničiti, potrebno je samo malo truda in prav malo pameti. Graditi pa ga je treba stoletja in z velikimi napor. V krizi gledališča se nam televizija ponuja kot tehnično sredstvo, ki lahko »distribuirá« predstave in jih hkrati prenaša v vse domove. Jasno pa je, da vsaj za zdaj distribucija gledaliških predstav s pomočjo televizije uničuje vrednosti gledališke izvedbe, ne da bi jih prevrednotila v nove specifično televizijske lastnosti.

13

Če imamo kulturo in umetnost radi, potem se moramo soočiti s krizo današnjega gledališča in jo prenesti. Gledališče nam je potrebno in predati ga moramo prihodnosti, ko bo najbrž postalo povsem drugačno. Da pa bi se gledališče preobrazilo v nove oblike (ki jih komaj slutimo), ga moramo še vedno varovati takšnega, kakršno je danes, saj ni nujno, da že v naši dobi doživi tehnično preobrazbo. Za zdaj nam preostane edino to, da naklepamo, kakšno bo gledališče bodočnosti.

Zamislimo si: vsako gledališče ima svoj televizijski kanal, in vsi državljani lahko kadar koli si zaželiijo, gledajo eno izmed predstav, ki jo ima tisto gledališče na programu, da jo gledajo v naravni velikosti, v resničnih barvah in v tretji dimenziji. Že danes je doma moč »konservirati« katerokoli oddajo s televizijskega programa, če človek nima časa gledati je v določenem času, ampak jo želi gledati kasneje in sicer nekolikokrat! Trdijo, da bo vsak dom imel gledališče, tako kot so nekoč obstajala gledališča v vsakem bogatejšem gradu. Gledališke predstave bo mogoče gledati v popolni televizijski realizaciji, na velikem platnu prek zida cele sobe, v naravnih barvah in s polnim doživljanjem. Mnogim bo to povsem zadostovalo. Tukaj lahko navedemo znane proti-dokaze: ni živega igralca, manjka »fluid«, ki povezuje oder in gledališko dvorano, odsotno je kolektivno doživljanje predstav in podobno. Tisti, ki ljubijo takšne finese, jih bodo v bodočnosti lahko doživeli na premieri v gledališču, vendar pa bo najbrž večina celo zelo kulturnih gledalcev vse to prebolela zavoljo praktičnosti in udobnosti, ki jim jo bo nudila vrhunska tehnika. Z mirno vestjo bodo ostali doma in bodo pritiskali na gumb, gledali gledališko

predstavo, zadovoljni bodo in ne bodo se počutili sovražnike umetnosti in sužnje tehnike. Tehnika bo postala del njih samih, tehnika jih bo odrešila potrebe, da bi uživali neposredno doživljanje gledališke predstave.

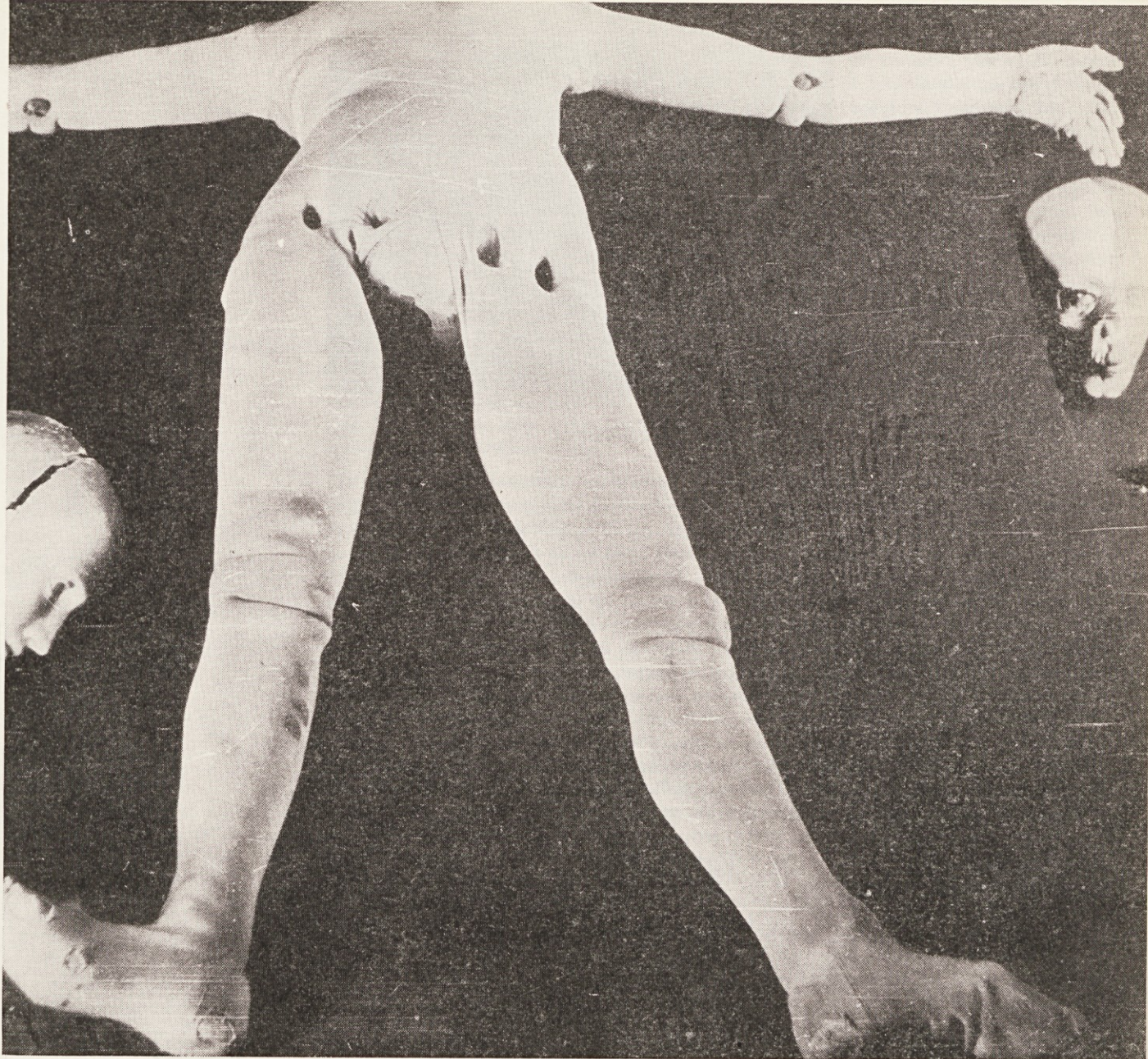
Če se še tako upiramo takšni viziji bodočega gledališča, se ne more prav nič storiti zoper vratolomno izpopolnjevanje tehnike (katere razvoj se giblje z geometrijskim progresom!), tehnike, ki tudi v obliki televizije nudi gledališču možnost simbioze, kolikor ne želi biti povsem uničen. S sedanjega zornega kota se nam ta simbioza lahko zazdi usodna, a težko se je postaviti v položaj naših potomcev in brez skušenj sprejeti bodočo podobo in bodoče razlage umetnosti.

RUŠENJE TRADICIONALNEGA OBROČA

Ni poza, če nekdo prizna, da ne more razumeti, kako televizijske slike »letijo« skozi prostor in sicer zvočne slike, ki se gibljejo in prihajajo v domove, kjer rušijo naš intimni svet ali pa nas silijo, da smo indiskretni, ker moramo »kukati« v intimni svet drugih. Po »čudežu«, ki ga je predstavljal kinematograf (sicer prvo izrazno sredstvo, rojeno iz simbioze tehnike in umetnosti!), se je morala televizija pojaviti v času obvladovanja nekdanj nepremostljivih ovir, ki so človeka ovirala v času in prostoru, odkrita je morala biti prav v trenutku, ko je človeku uspelo izviti se iz meja sil, ki so ga vezale na zemljo. V neki stari japonski pripovedki prerokuje prosvetljeni učitelj »žena«, da bo človeštvo izginilo takrat, ko bo človeku uspelo doseči zadnjo hitrost in odkriti zadnjo tajnost prirode — vzročnost vsega. V tem paradoksu je neizogibna resnica: fenomenalna odkritja tega stoletja vodijo človeštvo v smer totalnega izenačenja z močmi prirode, to pa lahko pomeni tudi pot k uničenju bitja, ki se izenačuje s tistim, kar ga je ustvarilo in kar je brezmejno. Večnost je nasprotna življenju in potem tudi človeku, stalni razvoj sveta pa je neizbežen, kajti svet teče v svojem toku, pri čemer napredek večkrat ni istoveten s humanizmom. Televizijo si lahko razlagamo kot eno izmed stopenj na tej poti, ker delno uresničuje človekov sen, da se istočasno nahaja na različnih mestih, da lahko povsod prodre, ali obratno, da je lahko cel svet v dosegu njegovih rok. Slike dogodkov in predmetov, ki se gibljejo, spremenjene v električne impulze, tavajo po etru in s sprejemnikom jih je vsak čas moč »uloviti«.

Mislimo si, da mogoče odsevi vsakega izmed nas, spremenjeni v drugo energijo, lebdi v vsemirju, kjer se večno prelivajo tudi potem, ko nas fizično ni več, zato, da bi nas nekega dne neki aparat »ulovili« in nas reproducirali kot »oživljene slike«! Zamislimo si montažerja ali režiserja daljnje bodočnosti: s pomočjo elektronskega »izzivalca preteklosti« bosta zmožna reproducirati in prikazovati žive slike vsakega trenutka preteklosti in vseh dogodkov, ki so se nekoč odigrali! Se bo ta postopek imenoval »umetniški« ali »estetsko transponiranje« stvarnosti v umetniško delo? Mar ne bodo v tem primeru odvrženi vsi postulati tradicionalne estetike, ki še vedno ovira moderne ustvarjalce zlasti v novih izražajnih medijih?

Edini cilj takšnega poljubnega in fantazmagoričnega predvidevanja prihodnosti televizije je, da opozori na očitno dejstvo našega časa — povezovanje znanosti in umetnosti. Če so skoraj do zdaj menili, da je edino umetnost z intuicijo in talentom zmožna prodreti v sfere človeške psihe, v samo bistvo življenja, trajanja, smrti in večnosti, potem je moderna znanost tik pred tem, da v te fenomene vstopi povsem eksaktno, obvladujoč problem časa in prostora, ki sta bila vedno last filozofije in umetnosti. Potovanje skozi brezkončnost kozmosa s hitrostjo, ki je enaka absolutnemu mirovanju, trenutek, ko bo na mesečevo površino stopil človek, — vse to bo mogoče videti na zemlji, v hišah, katerih zidovi bodo obloženi z ogromnimi platni, kakor je to prikazano v nekem »sciencefiction« filmu ali v Truffautovem filozofsko-fantastičnem filmu Fahrenheit 451. Zdaj se nam mogoče vse to zdi grozljivo, vendar ne smemo pozabiti, da so se našim prednikom zdele grozljive prenekaterere reči, brez katerih si danes ne moremo zamisliti sodobnega življenja. V takih spremenjenih okoliščinah se bo moral nujno spremeniti tudi odnos do umetnosti, kolikorkrat bo le-ta sploh eksistirala v oblikah, kakršne danes poznamo. Priznam, da je tvegano govoriti o podobah stvari, ki šele prihajajo, toda že zdaj slutimo, da bodoči razvoj znanosti in tehnike nezadržno pelje k bistvenim spremembam ne samo materialnega aspekta človekovega življenja, ampak tudi njegovega duševnega doživljanja, to pa je področje, kjer so vedno kraljevali zakoni umetnosti. Materialni razvoj v celoti vpliva na spremembe, ki se morajo odražati tudi v človeškem duhu, ne glede na to, da temu zoprujejo ustaljene navade, ki so v daljšem časovnem razdobju pripeljale do določenega človekovega duhovnega profila.



Prizor iz Pregljevega filma MARGINALIJE



Prizor iz Pregljevega filma FANTAZIJA

Predočevanje fantastične vizije bodočega človekovega življenja in potov, ki jih pred njim odpira znanost — na tej poti stoji trenutno tudi »čudež« televizije — lahko opraviči čedalje večje oddaljevanje umetnikov od krute zvestobe zakonom tradicionalne estetike, kakor tudi sprejemanje novih oblik, ki tudi same tvorijo nove principe v skladu z modernimi izraznimi sredstvi; le-ti pa vse bolj vključujejo tudi tehniko. Eno izmed novih izraznih sredstev je tudi televizija, ki jo — priče smo — za vsako ceno in s silo poskušamo podrediti postopkom in načinom obveščanja in ki jih že od zdalej uporabljajo tradicionalne umetnosti, zlasti gledališče. Če pravimo, da je televizija »bližja« filmu, trdimo tako samo zavoljo tega, ker je »bolj oddaljena« od gledališča. Film je že v mnogem odstopil od zakonov klasične estetike, televizija pa, kot vse kaže, gre še dlje. Še vedno brezsmiselno verjamejo, da televizija sama po sebi ne more postati umetnost, razen s pomočjo gledališča, literature ali filma! Če se v izjemnih trenutkih potrdi dejstvo, da je lahko umetnost, potem to novo izrazno sredstvo, katerega struktura ne ustreza več principom, na katerih so zasnovane klasične umetnosti — obtožuje, da dobesedno reproducira življenje brez neobhodne »umetniške transpozicije«. Za dosego tega cilja televiziji na silo vsiljujejo okuse drugih umetnosti. Kot kaže, bo tako vse dotlej, dokler se bo to najmodernejše izrazno sredstvo podrejalo zakonom tradicionalne estetike; mora pa se jim odreči, če želi ostati zvesto samemu sebi. Televizija bo to napravila, zavoljo narave stvari in zaradi neizogibnosti tehničnega razvoja, pa čeprav bi je ne imenovali »umetniško« izrazno sredstvo. Sicer pa, mar je važen goli naslov? Veliko važnejše je, kar določena stvar je in kaj nudi človeku. Televizija predstavlja sodobno možnost rušenja obroča, s katerim se je tradicionalna umetnost ogradila zoper znanost in tehniko.

16

KJE BO KONEC?

Slika je bila najprej mrtva: človek jo je prenašal na kamen, drevo, platno, papir, ustvarjal jo je s svojimi rokami, opazujoč svet okoli sebe in razmišljajoč o tem, kar bi želel naslikati. Potem je začel sanjati o možnostih mehničnega reproduciranja vidnega sveta,

in sicer čim bolj verno in kar najhitreje mogoče. Tako se je rodila fotografija; toda tudi fotografija je bila negibna, mrtva; fiksirana na papirju ali na stekleni plošči, je fotografija prikazovala iztrgan trenutek resničnosti, ki se nenehno giblje, iz katere fotografski aparat »zavre« le delček gibanja. Človeku to ni bilo dovolj; vpraševal se je, čemu bi se fotografija ne mogla gibati. Če je že tako podobna stvarnosti, če jo že v tolikšni meri posnema, zakaj ne bi imela še tiste najbistvenejše karakteristike življenja — g i b a n j a ?

Takšna želja je tičala v ljudeh že izza davnih časov, poskus, da bi se ta želja uresničila, lahko zaslutimo v starodavnih risbah dirjajočih bizonov (prikazanih v celi vrsti razčlenjenih gibov živalskih nog), odkrivamo jo v kitajskih senčnih igrah, v srednjeveških semenjskih panoptikih, doživljamo jo v raznih optičnih igračah, s katerimi smo se kot otroci zabavali, vrteč na robek knjige faze gibanja konja v teku. S povezovanjem principov čarovne svetilke, mračne temnice, optičnih igrač in analitične fotografije je končno prišlo do gibajočih se oživiljenih slik — rodil se je film! Kinematograf je takoj osvojil svet, toda ni se zadovoljil samo s tem, da se slika giblje. Najprej je deloval nem, potem se mu je pridružil ton, nato je dobil možnost dočarati tretjo dimenzijo in končno se je spreobrnil v cinemaskop, cineramo, cikloramo, ogromno tridimenzionalno sliko, ki obkroža gledalce z vseh strani in imajo tako vtis, da se nahajajo v sami stvarnosti, oziroma bolje rečeno v totalni iluziji stvarnosti.

Čudežna je moč demonske mašinerije, ki dočara življenje tako verno in totalno, da odhaja človek iz kinematografske dvorane tako, kot da bi iz ulice vstopil v hišo in obratno. Film je postal del vsakdanjega človekovega življenja in človek ne gre več v kinematograf kot v gledališče, ampak se predaja filmu tako, kot se predaja sami stvarnosti. Če je tako, zakaj potem oditi v kinematograf, zakaj ne rajši ta totalno doživljeni svet enostavno privleči k sebi, imeti ga vedno v dosegu rok, v svojem domu, po želji in po osebni presoji? In »žive slike« so začele leteti po vsemirju, da bi jih ljudje na vseh meridianih lahko ujeli, da bi jih pritegnili v železno palico in jih gledali v svojih sobah! To je čudež televizije. Toda slika, ki prileti iz zraka, je majhna, črno-bela, še nedovršena; kmalu bodo odstranjene vse te »pomankljivosti«, TV slika bo dobila barvo, povečala se bo kot kinematografsko platno, postala bo celo večja od njega. To ne bo več »okno v svet«, ampak svet okoli nas, s pritiskom na gumb se bodo vsi zidovi sobe spremenili v žive slike, v okno, ki je nekje daleč od nas, v totalno iluzijo življenja, ki nas obkroža. Prava pravcata »javna osamljenost«! Mogoče bo kdo pomislil, da je to konec sveta, blaznost, pozabljač, da je včasih polet v vesoljstvo prav tako predstavljal konec sveta, razbijanje atoma pa blaznost!

17

Težko je predvideti, kako bodo izgledale »žive slike« v bodočnosti, toda jasno je, da bodo človeka čedalje bolj oblegale in da mu bodo čedalje bolj totalno čarale stvarnost in vse vidne in nevidne manifestacije v njej. Očitno se razvoj giblje k popolni »javni osamljenosti«, v katero človeka peha civilizacija; odvojen od vseh in vsega, prisoten povsod in ob vsakomer, postaja človek »vsemočen«! Vidi vse in vsakdo vidi njega, pa je vendar osamljen med štirimi zidovi! Tako kot v življenju: medtem ko gre po ulici, vidi vse, pa je vendar sam in izvojen od vsega, kar se okoli njega dogaja! Če se bo uresničilo — neizogiben razvoj in čudežna moč tehnike očitno govorita, da je to možno in smotrno — se bodo končno zbrisale razlike med gledališčem, filmom in televizijo enostavno na ta način, da se bo vse skupaj spojilo v eno! Gledalci bodo lahko doživljali igralce v totalni iluziji, prav tako, kot v gledališču, ali bolje, tako kot v tridimenzionalni stvarnosti: oder in igralci na njem bodo vzniknili pred gledalci kot stvarna človeška bitja, imeli bodo isti vpliv, kakršnega imajo v gledališki dvorani, pa čeprav bo to samo njihova slika! Zakaj bi, v tem primeru, gledalec odšel v gledališče? Igralci bodo prišli v njegov dom tako, kot so včasih prihajali v gradove srednjeveških veljakov! Televizija nudi superiornost in občutek moči vsem prebivalcem sveta.

Slike sveta, prizori, ki se gibljejo, popolna iluzija življenja bo v vsakem trenutku v dosegu človekove roke: človek bo verjel, da ima božansko moč, da po lastni želji ustvarja življenje in ga spravlja v gibanje. Zavoljo te želje je začel slikati, plesati, preobrazati se fiktivno v druga bitja. Ko bo popolnoma obvladal tehniko življenja v totalni iluziji, mar bo to pomenilo konec umetnosti, ali začetek neke nove »umetnosti«, ki bo razbila vse dosedanje estetske postulate?

O tem vprašanju lahko zdaj razmišljamo.

Biti drugačen pomeni biti nedostojen.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Težko tistemu, ki je nebo zamenjal
za modri zaslon televizije

DRAGOŠ KALAJIĆ

I.

Brez dvoma je televizija eden elementov naše elektronske civilizacije, ki so v poslednjih petnajstih letih doživeli nepričakovan razvoj tako na področju tehničnega izpopolnjevanja (barvna televizija, interkontinentalni prenos s pomočjo satelita), kakor tudi v smislu družbenega pomena.

Skupaj s to neprestano menjavo pozicij funkcije in pomembnosti televizije se tudi hitro starajo teoretične domneve o njenem bistvu. Nismo namreč še tako daleč od tistega časa, ko smo menili, da je televizija samo predmet prenosa, samo običajni transmisijski vzvod, samo tehnično sredstvo. Gilo Dorfless piše v svoji studiji OSCILACIJA OKUSA IN MODERNE UMETNOSTI,¹ da je televizija sredstvo mehanične reprodukcije umetnosti, katere osnovni nevarnosti sta nehotenost umetniškega doživljanja (ko gledate film na televiziji, lahko hkrati počnete še vrsto reči, — Wright Mills navaja v svoji knjigi ZNANJE IN MOČ primer človeka, ki je »z enim očesom in enim ušesom gledal in poslušal televizijski prenos košarkaške tekme, z drugim ušesom je poslušal jazz v radiu poleg svojega stola, z drugim očesom in obema rokama pa je prelistaval neko ilustrirano revijo«²) in lažnost v prezentaciji (množenje ekspresije nekega dela mehanično z istočasno reprodukcijo). »Če je Casiererjeva definicija, ki umetnost približuje obredu, mitu, točna,« — piše Dorfless — »je tu razlog, zavoljo katerega umetnost, ki nam jo nudi radio, zgublja dobršen del svoje vrednosti; v enaki meri, bi lahko rekli, kot jo izgublja religiozna služba v televizijskem prenosu prav zavoljo tega, ker manjka magično kreativno sodelovanje gledalcev ali vernikov.«³

Samó desetletje nas loči od tega sklepa, televizija pa ne samo da v popolnosti zahteva »magičnokreativno« sodelovanje gledalcev, ampak predstavlja tudi neko posebno organizacijo nerazdružljive enotnosti svojega poslanstva in svojih potrošnikov, katerih bistvene osnove in vsi odnosi so povsem »religioznega« tipa. Televizija se hitro oddaljuje od takih stališč, zahteva nenehno nove maksime o svojem ustroju in ni več daleč čas, ko bodo tudi »science-fiction« zamisli o njeni moči postale samo navadni zapisi o vsakdanjem. Neka fantastična pripovedka Roya Bredburryja prikazuje svet bodočnosti, ki zlagoma postaja stvarnost: v njegovem imaginarnem mestu prihodnega stoletja naše zgodovine televizija nadomešča vse, postane edini smisel življenja in edina vez enotnosti človeštva — v tem mestu je promet ukinjen, po ulicah raste plevel, avtomatizirani roboti-patrole pa aretirajo neintegrirane posameznike, ki v času televizijskega programa niso v svojih hišah ter jih zapirajo v posebne azile.⁴ Televizija nas torej vse »vključuje« v neki integralen sistem.

Pojem »vključevanje« je tudi ena izmed bistvenih postavk teorije Marshalla McLuhana o medijih množične komunikacije elektronske civilizacije.⁵ McLuhan verjame, da komunikacije, ki jih človek ustvarja, nastajajo kot podaljški naših občutkov in ostalih potenc in zaključuje, da te komunikacije vplivajo nazaj na človeka in menjajo pri tem njegov način sprejemanja, občutenja in razumevanja. Vstopajoč v tehnološko obdobje, v katerem elektronske komunikacije nadomeščajo pisano besedo, smo pred neko povsem novo situacijo, v kateri se prejšnji linearni svet spopada z nekim večpomenskim, sintetičnim posegom v globino, kajti — pravi McLuhan — knjiga »vsebuje« individualno sporočilo in zahteva individualno izoliranost, medtem ko televizija »vključuje« v enoten sistem misli in akcije, ki trenutno povezuje vse ljudi zemeljske oble v neko novo plemensko skupnost na višji ravni (»svetovna vas«). »Televizija razvija pri gledalcu sposobnost opažanja v večih slojih — piše McLuhan. — To je globinski medij, nekakšna zvrst rentgenskega žarčenja, ki prežema gledalca. Televizije ne zanimajo pogledi, interesi ali problemi. Je iznajditelj in ustvarjalec predstav, ki so nad vsemi razlikami v stališčih in nad generacijskimi razlikami.«⁶ Brez dvoma se takšna nova oblika percepcije ne sklada z ustaljenimi razlagami današnjega fragmentarnega sveta; vendar pa vidi McLuhan premagovanje teh spopadov v postopnem odmiranju tradicionalnih načinov komuniciranja in v vse večji moči medija, katerega moč ne izhaja iz njihovega programa, ampak preprosto iz same njihove strukture, ki zahteva, kadar je beseda o televiziji, posebno nadgradnjo,

**V soboto
zvečer
v nedeljo
zjutraj**

posebna »podaljšanja«, čutne percepcije, in človekovo aktivnost pretvarja v »globinsko sodelovanje«, kar končno pripelje do polnega razvoja človekovih generičnih sposobnosti. Vendar pa ostaja McLuhanovo »vključevanje« samo pri primarni čutni percepciji, v njegovem sistemu ni prostora za kritično sodelovanje samosvojega, integralnega človeškega bitja. To je med drugim tudi ena izmed osnovnih točk množične kulture, in dejstvo, da McLuhan ni sposoben opraviti njene kritične analize, ne zanika njegove sposobnosti za točno sklepanje. »Vključevanje« televizije in vseh ostalih medijev množične komunikacije — tako, kot ga razume McLuhan — je prav ta abstinenca individualnega kritičnega angažmaja, in množična kultura je možna šele takrat, ko se vzpostavi sistem enotnosti poročanja in enosmernosti emitiranja. O tem piše Siegmund Baumann: »Zdi se, da so lastnosti teh sredstev (sredstev množičnega občevanja — op. B. T.) tele: 1. komunikacija istih enot informacije, ki se dajejo hkrati velikemu številu ljudi, ne glede na status tistih, h katerim se obrača; 2. komunikacija teh enot informacije v neki nespremenjeni smeri in praktično izključenje možnosti, da tisti, ki sprejema informacijo, odgovori, razpravlja na enakopravni osnovi; ostra polarizacija sistema komunikacije na tiste, ki informacije pošiljajo in na tiste, ki jih sprejemajo; neverjetna moč informacij, ki se oddajajo, osnovana na prenapeti družbeni avtoriteti izvora, njih polmonopolistični položaj in prepričanje, ki ima velik psihološki pomen, da »vsi« poslušajo — in sicer s spoštovanjem — isto poročanje. Opomnimo naj, da je vse to na primer uporabljala katoliška Cerkev — ta veliki center radijskih prenosov srednjeveške Evrope — s prižnic svojih župnijskih cerkev, ki so igrale vlogo televizijskih sprejemnikov. Lastnik zemlje, kmet in rokodelc, vsi prisostvujejo isti maši, ista pridiga je povedana vsem in izmoljena za vse ista molitev. Tok informacije je bil enostranski in prav nič manj nespremenljiv kot v današnji televiziji.«⁷ Baumann se zaveda, da se do takšne situacije, ki dovoljuje pojav množične kulture, lahko pride šele takrat, ko se standardizirajo družbene situacije članov družbe in kriteriji za določanje funkcionalnosti elementov kulture: »da bi kultura družbe X postala množična kultura, to je kultura, ki je vsesplošno sprejeta in se samo nekolikantno razlikuje po religioznih, ekoloških in razrednih kriterijih, je neogibno potrebno, da družbena situacija posameznikov v družbi X in struktura njihovih potreb postaneta uniformirani v tolikšni meri, da morata biti in sta lahko zadovoljeni s pomočjo istega kulturnega sistema.«⁸

II.

Kakšen je torej trenutni status družbene situacije človeškega individua?

Ko smo se v prvih spomladanskih dneh leta 1968 neposredno srečali z nasiljem nad telesom v imenu obrambe nasilja nad duhom, ki se je kakor epidemija razširilo nad Evropo in ki je pripeljalo do končnega in grozljivega absurda z okupacijo Čehoslovaške, smo bili priča neke nove kvalitete obsedene surovosti, katere totalitarnost nas je presenetila. Medtem ko smo včasih poznali nasilje nad telesom v imenu imaginarnosti svetega duha, medtem ko so moderni časi industrijskega razvoja ustoličili nasilje nad duhom v imenu praznega čaščenja telesa, pa se to pot nahajamo pred združeno akcijo teh teženj, ki na eni strani kažejo pripravljenost na kakršnokoli uničevanje in prelivanje krvi zavoljo zaščiti stalinistične dogme in drugih oblik spačene zavesti, na drugi pa se ne odrekajo nobenih poti, načinov ali ravni diskvalifikacije avtentične kritične misli na račun še nadaljnega vzdrževanja nepravilne delitve materialnih dobrin tega sveta. Medtem ko je bila katedrala simbol klasičnega nasilja kot »glasnik« božanskega duha in medtem ko je samopostrežba emblem čudežne dežele pod okriljem standarda,⁹ pa najdemo v tem najnovejšem primeru izredno sodelovanje moči orožja in zavestno izrečene laži, ki se bolj kot kakršnokoli simbol prejšnjih časov vzdigujeta nad sedanjim trenutkom našega trajanja. V tej akciji dvojnega nasilja ni nasprotij. Zdi se samo, da se mnogi med nami tega ne zavedajo v polni meri in sicer prav zavoljo tega, ker dovolj dolgo živimo v pripravljalni fazi počasnega uvajanja v to strukturo in zaradi tega, ker smo sile opresije sprejeli če že ne normalno pa vsaj kot možno stanje stvari, upoštevajoč pri tem, da smo v to strukturo vsaj delno že integrirani.

In vendar, kje je začetek te integracije? Kje se začenja počasno prilagojevanje nevrednemu ustroju današnjega življenja, ki nas je letos privedlo do stanja, »da nas draži samo zelo izrazita neenakost, medtem ko nam je decentna in prikrita neenakost že prešla v kri in jo sprejemamo kot običajno in normalno.«¹⁰ Na primer, ogorčeni smo nad okupacijo Čehoslovaške, vendar lahko to dejanje sprejemamo kot močno dejstvo seda-

njega trenutka zgodovine, kot realnost jeseni 1968. leta, delno zaradi realnih posledic zgodovinske izkušnje, delno pa zaradi resničnih spoznanj o strukturi razdelitve sodobnega sveta; vendar pa nam je popolnoma tuja predstava nasprotne možnosti, predstava resnične enakosti ljudi in narodov, na podlagi katere bi, recimo, lahko češkoslovaški voditelji poslali v Moskvo peticijo in protestirali »zoper razmere v sovjetskem sodstvu, zoper surove procese proti intelektualcem in študentom, peticijo zoper sterilnost sovjetskega marksizma, zoper nevarnost neostalinizma in ugotovili . . . da to še zdaleka ni samo notranja sovjetska stvar, ampak stvar celokupnega internacionalnega komunističnega gibanja . . .«¹¹ Nam je seveda razumljivo, da sovjetski propagandisti opravičujejo okupacijo Češkoslovaške s kontrarevolucijo, katere eksponenti so bili med drugim tudi posvetovanje o delu Franza Kafke leta 1962, IV. kongres zveze češkoslovaških pisateljev, dejavnost časopisa Literarni listy, knjige Kosika, Kohouta, Goldstikerja ali Prohaske, filmi Menzla, Formana, Chytilove, Nemca, Jakubiska ali Passerja — razumljivo nam je, zakaj »razredni bratje« razlagajo svoje oboroženo nasilje z nevarnostjo svobodnega duha, vendar nam niti na kraj pameti ne pade, da bi pomislili, s kakšnimi sredstvi bi lahko svobodni kritični duh nasprotoval sili orožja stalinističnega pritiska. Neka kratka zgodba Franza Kafke¹² predstavlja za nas predvidevanje situacije absurda, »absurdna misel« Milana Kundere pa nam ne daje nobenega upanja v možnost svojega uresničenja: »Ali sploh lahko pomislimo, da bi sovjetski voditelji reagirali na to (na kritiko — op. B. T.), kakor smo reagirali mi? Da bi obširno pojasnjevali in opravičevali svojo politiko? Da bi ob tej ali oni točki celo priznali neuspeh? Da bi pozvali naše člane sindikatov, kmetovalce in turiste, naj se z lastnimi očmi prepričajo, kakšna demokracija vlada v Sovjetski zvezi? Da bi nas v vsakem stavku prepričevali o neskončni ljubezni? Da bi nas pozvali, da se z njimi o vsem tem pogovorimo in da bi občutili neizmerno radost, da se lahko z nam srečajo na lastnem teritoriju in ne na našem?«¹³

Kakor je razvidno, so nekatere stvari postale že privajen faktor naše civilizacije neenakopravnosti, nasilja in smrti. Vprašanje je, koliko časa bomo potrebovali, da se jih bomo znebili. Vprašanje je, koliko časa bomo potrebovali, da bomo v popolnosti razumeli njih pogubni mehanizem in dospeli v stanje nove renesanse kritične zavesti, ki bi bila zmožna upreti se vsem sistemom manipulacij. Za dosego česa takega je samo en način: odločno odbijati integracijo v tokove takšne sodobne civilizacije, odločno potruditi se, da pojem individua ponovno zadobi svojo vrednost. Kajti krize sodobnega sveta niso samo enostavni činitelj trenutne politične situacije. Umazana vojna v Vietnamu (ne pozabimo, da jo je spočel najnaprednejši ameriški politik novejše zgodovine!) je proizvod stoletnega sistema politične in družbene mistifikacije, ki je pojem vsesplošne neodgovornosti kot svojo konstanto povišala v dejanje vrhunske demokracije. Prav nič drugačna ni bila predjanuarska kriza v Češkoslovaški, tej strukturi ne bodo pobegnile, ko bo do tega prišlo, niti krize v Poljski, Madžarski ali Zvezni republiki Nemčiji; njihova sedanja državopolitična struktura temelji prav tako na sistemih neodgovornosti in brezosebne množičnosti. »Množica in politična manipulacija sta med seboj povezani« — piše Karel Kosik. »Kdor reče množice . . . misli pri tem na določen sistem, v katerem se velikemu številu ljudi («množici») odreka lastna politična volja zato, da bi bila lahko od zunaj vsiljena tuja volja, v kateri človek ni več subjekt političnih dogodkov, to je političnega mišljenja in odločanja, državljanskih pravic in dolžnosti, ampak je samo objekt politične manipulacije. Ljudje se ne rodijo kot množice, množice postanejo kasneje, v sistemu, ki izvršuje praktično delitev družbe na dve skupini: na kategorijo anonimne večine in na kategorijo manipulatorjev. Anonimne množice so ljudje brez lastnega obraza in brez lastne odgovornosti. V sistemu množic vlada anonimnost ne samo na eni strani, ampak na obeh straneh. Anonimnosti teh množic ustreza neodgovornost manipulatorjev. Sistem množic in manipulatorjev je sistem vsesplošne neodgovornosti. To je hkrati sistem vsesplošne mistifikacije: ker je politično mišljenje zamenjano s politično frazo, funkcionira sistem samo tako, da ustvarja množično lažno zavest kot predpostavko svoje eksistence in kakršenkoli poskus kritičnega presojanja se ovrže kot kriva prisega in svetoskrunstvo. V odločanju sta dialektični razum pa tudi zdrav razum — izključena.«¹⁴ Zato ni nič čudnega, če v takšnem sistemu oblike proklamirane demokracije praktično predstavljajo svoje lastno nasprotje. Če so, teoretično gledano, volitve trenutek neposrednega izraza volje naroda, pa v praksi predstavljajo nekaj čisto drugega in McLuhan ima čisto prav, ko trdi, da »volitve predstavljajo obdobje programiranega nasilja . . .«¹⁵

Obstoji radikalna rešitev takšne krize, takšne družbene situacije: neodgovornost množic naj se spremeni v odgovornost posameznikov. S tem bi odpadli vsi mehanizmi manipulacije, med njimi tudi fenomen množične kulture. Nas pa zanima predhodni proces, tisti,

ki je neodgovorne posameznike spremenil v amorfno množico vsesplošne neodgovornosti in v katerem je televizija odigrala zelo važno vlogo.

Kolikor sprejememo domnevo, da je oblika nasilja, ki ga je Evropa spoznala v lanskem vročem poletju, vendarle v največji meri nadaljevanje in nova, obogatena in razširjena funkcija moderne surovosti nasilja telesa nad duhom, kateri je nad stvarnim, nasilja, ki se — v imenu upanja, da bo razširil proizvodnjo in potrošnjo — odreka kritični destrukciji stanja družbene zavesti, potem moramo sprejeti tudi konstatacijo, da se je ta dolgotrajni proces integracije intenzivno (toda skoraj neopazno) odvijal tudi prek nekaj povsem znanih in običajnih elementov naše vsakdanjosti. V tem kompleksu je fenomen nedelje, problem prostega časa, ki je določen za brezdolje, v nekem smislu ilustrativen. Medtem ko je bil včasih sedmi dan v tednu rezerviran za misli, posvečene namišljeni univerzalnosti svetega duha, medtem ko je bil torej bistven sublimat surovosti fluidnega verovanja v nično noč abstraktnega, pa je na drugi strani nedelja tudi dandanašnji eden izmed ključnih centrov, iz katerega izhaja nasilje brezdušnega telesa in prek katerega vlada nad poustvarjenim duhom. Medtem ko je bila včasih nedelja kritična točka pasivnosti brezosebne telesa,¹⁶ ki mu je bila v teh štiriindvajsetih urah prepovedana kakršnakoli aktivnost, pa v tem trenutku taisti dan, taisti čas fiktivnega odmora in stvarne pasivizacije celic zavesti pri večini nas izziva željo, da bi se nekontrolirane potrebe organskega življenja povzpele do svojega paroksizma. V obeh primerih je zabloda popolna: človek, ki svoje misli posveča Bogu, hrepenече pričakuje naslednjo nedeljsko pridigo kot novo možnost svojega upanja, da bi se rešil skušnjave, medtem ko človek, ki živi »zaradi življenja«, s prav takšno željo pričakuje naslednjo sobotno »zabavo«, ne glede na obupnega mačka in emotivno trpljenje, ki ga preganja vsaj pol časa v njegovih šestih delovnih dneh.

Zaustavimo se na tem drugem fenomenu. Nasilje telesa nad duhom je poleg drugih stvari pripeljalo tudi do spočetja tistega specifičnega razreda ljudi sodobnega sveta, ki se ne glede na svoje socialno poreklo ali resnične družbene statuse združujejo v želji za intenzivnim trošenjem dobrin in za čim večjim akumuliranjem zadovoljstev, ne meneč se pri tem za resnične emocionalne in intelektualne potrebe. Fenomen nedelje se v takšni strukturi formiranja medrazredov odvija med dvema znanima simboloma: avtomobilom in televizijskim sprejemnikom, med elementoma, ki po McLuhanu pomenita bistvo sodobne strukturalne spremembe sveta, ki se nahaja na prehodu iz svoje strojne faze trajanja, katere vrhunski proizvod je avtomobil, — v svojo elektronsko ero, v kateri igra televizijski sprejemnik vlogo glavnega fenomena novega »plemenskega« zduževanja. Verjamejo, in to prepričanje še posebej podpirajo tisti, katerih probleme to prepričanje kamouflira, da sodobni človek kupuje avtomobil z avto željo potreb pretežno psihološkega značaja, vendar je res, da je v ozadju tega materialnega izdatka vedno jasna socialna potreba. Človek, ki je lastnik avtomobila, ponavadi z odkritim ponosom pripoveduje znancem in prijateljem, da zdaj živi mnogo bolje kot prej in da ima zdaj veliko večje možnosti spoznati nove ljudi in nove kraje, prirodo in zgodovinske spomenike. Upoštevajoč, da prirodo in znamenitosti (da o ljudeh niti ne govorimo) spoznava samo v detajlih in skozi mastno okensko steklo, da jih doživlja samo kot prehodne silhete na poti k nedefiniranemu zadovoljstvu, da jih sprejema površno in na isti način kot prek filmskega platna, je povsem jasno, da je avto kupljen z avto željo tega, da bi okolici (ki je po Thorstenu Vebelenu ravnodušen opazovalec vašega »življenja in je v odnosu do nje edino sredstvo afirmacije nenehno dokazovanje plačilne sposobnosti) dokazali, kako si njih lastnik lahko privošči s svojim družbenim položajem in standardom spoznavanje omenjenih bogastev tega sveta, do katerih mu je, iskreno rečeno prav toliko kot do lanskega snega in med katerimi se počuti kod odtujen skrbnik.¹⁷

Zategadelj se mu zelo mudi, da se z nedeljskega vikenda čim prej vrne domov in da ta svet, ki mu je — tako rekoč — na voljo, ponovno gleda na televizijskem platnu. Zaradi tega se televizijski sprejemnik kot potrošniški predmet prodaja po globinskih psiholoških motivih, čeprav verjamemo, da je televizor poprečna potreba socialnega položaja človeka, ki se zaveda situacije časa okoli sebe in ki želi opazovati njegovo usodo z maksimumom družbene zavesti in etične odgovornosti. Končno smo prispeli do tistega, kar filozofi imenujejo kontradictio in adjecto. In začuda, ta »nasprotnost sama po sebi« živi bolj realno kot karkoli v svetu manipulacij, ki ga poznamo in v katerega smo naravnost surovo porinjeni. In sicer z avto željo zelo preprostega razloga: sodobni pomavljeni človek se je v svoji egoistični in nesmiselni potrebi pridobiti čim več zadovoljstva telesu popolnoma odtujil humanističnemu bistvu svojega sveta, katerega usoda in narava ga čedalje manj vznemirjata.¹⁸ Zato se vsak izlet z avtomobilom

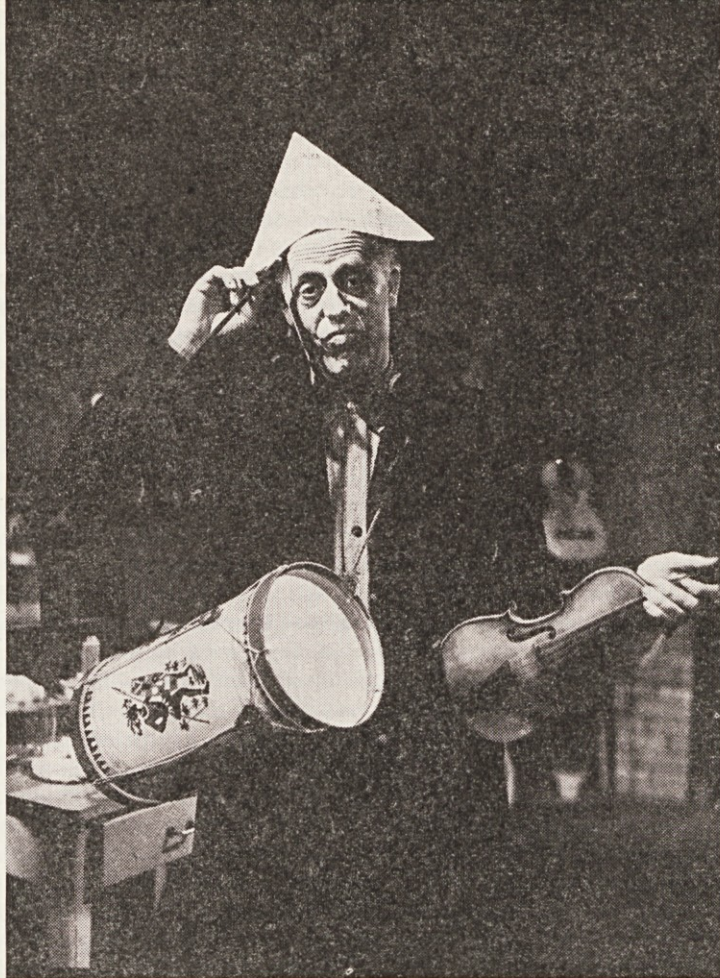
konča že na prvi planoti poleg mesta, kjer preživljamo dan brezciljno, v neprestanem obračanju z enega boka na drugega, v absurdnih poskusih, da bi pod vzpodbudnim vplivom narave počeli reči, ki jim nismo kos na drugem, bolj pripravnem prostoru, in zategadelj končno tako skrbno apeliramo na televizijske redakcije, naj bi vsaj v nedeljo ne dajale v svoj program šokantnih vesti o tisoč načinih človeškega umiranja in razkazovanja različnih oblik človeške bede. In začuda (kajti, takšen je sistem!), televizijske redakcije se v polni meri prilagajajo tem prošnjam in zares je v nedeljskih programih nemogoče najti oddajo, ki ne bi na najbolj direkten način podpirala prepričanja vsakega naročnika, da živi v najlepšem izmed vseh svetov, kjer je mogoče doseči napredek samo in edino z intenzivno integracijo v »množico«, katera ni odgovorna za usodo osvobojenega dela in za socialno pravico v sistemu razdeljevanja njegovih viškov. V svetu odtujenega človekovega delovanja pa ima na srečo mit o pravici pomembno mesto in zato so nedeljski televizijski programi od A do Ž izpolnjeni z ilustrativnimi primeri pravilne razdelitve pravice, ki naj je velikodušna in pogosta, velikodušno pogosta, pogosto velikodušna in tako dalje, in temu podobno, ki vsakemu izmed nas vzbuja upanje na ljubezen, avanturo in zadovoljevanje vseh telesno-socialnih potreb.

III.

Ne poznamo večjega števila tujih televizijskih programov in zato ne moremo postreči z večimi ilustrativnimi primeri, vendar pa nam že primer jugoslovanske televizije za te zaključke popolnoma zadostuje.

Ne vemo, če ste opazili, kako se nedeljski televizijski program, oziroma njegov udarni blok, ki traja od devetnajste ure naprej, obvezno pričinja s serijskim filmom, kateri — razglašajoč vrednosti integracije v družbeno strukturo skozi osnovno celico družine in krvnega »klana« — poudarja pravico do sreče, ki je najvažnejša gibalna sila življenja. Od te pravice do sreče pa so brez razlike popolnoma izvzeti neintegrirani posamezniki. V seriji izgubljeni v vesolju na primer složna družina majorja Westa, ki se je zgubila nekje v prostranstvih vesolja, nikoli kolektivno ne pade v nesrečo. Vedno je v nevarnosti samo en družinski član, ki pa se iz čeljusti smrti ne rešuje s pomočjo tehnike, s katero ekspedicija razpolaga, ampak z močjo posredovanja ostalih, ki želijo družinski klan ohraniti v integralnem stanju. Močna potreba, da bi živeli v družinski celici, se izkazuje tudi v liku doktorja Zaharija Scotta, ki je vedno povzročitelj vseh problemov, pa mu vendar vse odpustimo zato, da bi bila kar najočitneje dokazana predstava o obupni nemoči in izgubljenosti človeka zunaj družine, ne glede na njegovo moč v strojno-kibernetskih elementih civilizacije.¹⁹ Junak Dolgega vročega poletja je na prvi pogled tipičen osamljeni junak. Vendar ne smemo pozabiti, da se Ben Quick vrača v svoje rodno mesto z željo, da bi izpral madež z družinskega imena. »Tragični junak nima nobenega cilja« — pravi McLuhan — »prisiljen je iskati odgovor na vprašanje: 'Kdo sem jaz?' v situaciji, ko se mu izmikajo tla pod nogami.«²⁰ Je lahko Ben Quick tak junak, ima tragični nagon, je njegov boj nasproten procesu prilagojevanja, je njegovo življenje ustvarjanje v negiranju obstoječega? Edini odgovor je negativen. Namreč, nasproti osamljenemu posamezniku Quicku, ki — tako se vsaj zdi — brani čast neobstoječe družine, se nahaja trdno organizirana družinska skupina Wernerjevih. Dozdevno sovraštvo tega klana do Quicka je samo spretna zanka za naivneže: edini cilj krepkega mladeniča je, da s svojim delom dospe do družbenega položaja, ki mu bo omogočil ženitev s Claro Werner. To dejanje ima zanj dvojno simboliko: osnovanje lastne družine in, na drugi strani, vstop v najmočnejšo družino mesta, ki je v določenem okolju televizijske predstave ameriške province vzor brez ekonomskega in zaradi tega tudi etično-socialnega tekmeča. Televizijsko vztrajanje pri družinski enotnosti je važen faktor vzdrževanja obstoječega stanja družine. Moževa cdsotnost od doma, ko vse svoje moči vlaga v pridobivanje materialnih dobrin, materialnih sredstev in obeležja standarda, je istovetna osamljenosti žene, ki ločena od proizvodjalnega dela, od moznosti akumuliranja neposrednih izkustev in izbora prijateljev, postane sčasoma tako nezainteresirana za svojo usodo, da ostaja psihični jetnik tudi takrat, ko izginejo prostorske in ekonomske prepreke njenega ujetništva zaradi službe »družinskemu kultu«. Tovrstni televizijski filmi preprečujejo tako enemu kakor drugemu spolu, da bi poskušala radikalno spremeniti stanje, »vzorni tipi«, kakršni so Wernerjevi in Westovi, pa imajo nalogo, da umetno ustvarjeno shemo monolitne družbe, enolične skupnosti, »množice«, prav tako umetno razmnožujejo.

Nedeljski televizijski dnevnik to linijo »tipičnosti« progresivno nadaljuje in v njegovem sporedu ni nič takega, kar bi ne bilo prekvalificirano življenje. Izjava, da televizija servira



Aleksander Valič v Torkarjevi drami POZABLJENI KLOVN

Majda Potokarjeva, Franjo Kumer, Tone Homar in Boris Kralj v Torkarjevi drami JUGOSLAVIJA EKSPRES



samo tisto, kar bi lahko označili kot »ponarejene sporočilo«, je skrajno pomanjkljiva. Televizija nam namreč vedno prikazuje nekaj drugega, in pri tem ni potrebno, da nas zanima vprašanje intelektualnega poštenja in etične vesti ljudi, ki sestavljajo program; veliko bolj zanimiva in pomembna je namreč fenomenologija neke posebne strukture televizijskega mišljenja, ki zlahka omogoča, da se življenje potvarja celo takrat, ko je dosežena iluzija, da na zaslonu gledamo stvarnost kot tako in nič drugega kot to stvarnost. Neki kronik je svojčas pripomnil, da je sistem selekcije informacij pogoj za eksistenco avtonomne televizijske podobe stvarnosti, ki se do stvarnosti kot take obnaša kakor do fenomena, katerega stalnost je zelo variabilna. Ta formulacija ni dovolj natančna. Kajti kolikor objektivna stvarnost večkrat obstaja kot neobstoječa kategorija tega sistema, potem ne moremo govoriti o takšni ali drugačni televizijski podobi, ampak, nasprotno, o sami televizijski stvarnosti, ki pogosto izstopa kot negacija stvarnosti kot takšne. In če človek svojo duhovno dejavnost omejuje samo na gledanje televizijskega programa — in o takšni vrsti ljudi govorimo! — se mu bodo čez čas zazdeli dogodki v neposrednem življenju enostavno neverjetni. Na ulici, na svojem delovnem mestu, v svoji spalnici se tak človek počuti kot odtujen tujec. Zato ni nič čudnega, če neposredno življenje pripelje do resnega vprašanja: ali sploh obstoji? Ali ni morda neposredno življenje prav nasprotno, nesramno ponarejanje televizijske stvarnosti, ki je edina prava in edina verifilirana?

V redkih trenutkih, kadar se televizijska stvarnost sklada s stvarnostjo kot tako, gledalec, o katerem govorimo, doživlja čustveno razburjenje, ki je podobno šoku. Junakinja Bergmanovega filma PERSONA se znajde v takšni situaciji: mlada igralka, soočena z nasprotnostmi tistega, kar ima za ponujeno ji življenje, brez moči, da bi spoznala svoj lastni smisel, na predstavi Elektre nenadoma utihne in se odloči, da ne bo nikoli več komunicirala z ljudmi okoli sebe, odloči se, da se bo zaprla v globine svoje užaloščene duše in da bo vztrajala v miru absolutne apatije. Toda ne glede na njene želje za povratkom četudi samo takega enodimenzionalnega individuuma, je življenje neusmiljeno in najde jo v njenem skrivališču; prek prižganega televizijskega sprejemnika, prek te modrikaste svetlobe, ki nas vedno prepričuje, da smo del »bratstva«, celo takrat, kadar smo iz njega izgnani — preplavi prostore njenega prostovoljnega azila s surovimi prizori uličnih bojev z neke demonstracije tega trenutka zgodovine. S pomočjo živih bakel iz trgov Sajgona jo življenje ponovno vrže v vrtinec, iz katerega je hotela pobegniti in ponovno mora uporabiti svoj glas, toda ne more izgovoriti niti ene samcate besede: njeno drhteče telo in njena ponovno ranjena duša lahko iztisneta iz nje samo krik bolečine in strahu. Trenutki soočenja življenja kot takega in televizije pa so seveda zelo redki. Enega izmed njih smo doživeli 21. avgusta 1968. leta in ta trenutek nas je, po pridušenem kriku začudenja, po surovem soočenju z močjo in tragiko koordinat našega življenja — vrnil k naši pravi humanistični naravi in k naši naravni kritični moralii. Kako se je to zgodilo? Prikazujoč obče stanje skozi posebnost slučajev so se poročila iz Češkoslovaške, a še posebej poročilo Jana Nemca z dne 22. avgusta, ki predstavlja enega izmed najpretnesljivejših dokumentov filmske zgodovine in dejanje, ki je estetske slovniice zamenjalo z estetiko odpora, obračala izključno k posameznikom pred televizijskimi platni in tako gradila skupnost kritično zavestnih posameznikov, pripravljenih, da delujejo v znamenju enega čustva, ene misli, enega modusa akcije. Stvarnost na televiziji je zamenjala televizijsko stvarnost. Podobno se je zgodilo v času junijskih študentskih demonstracij in televizija je bila edino sredstvo, ki je adekvatno prikazalo dogodke 3. in 4. junija 1968. leta. Vendar je to pot situacija drugačna, kot pa je bila v primeru Češkoslovaške. Šlo je namreč za to, da je bilo nemogoče najti skupne točke med stvarnostjo kot tako (ki jo je prikazovala filmska slika) in njenim televizijskim modificiranjem v televizijsko stvarnost (kar naj bi storil izbor materiala in komentarjev). V takšni konstelaciji je moč materiala preseгла moč manipulativne informacije in ponovno je stvarnost na televiziji premagala televizijsko stvarnost.

Stojimo pred zelo zanimivim vprašanjem. Kako je mogoče, da je po šokih, ki jih je izzvala stvarnost na televizijskem platnu, ponovno lahko vzpostavljena dominacija lažne televizijske stvarnosti? Kako to, da ti dogodki ne delujejo razsvetljuječe na množice televizijskih potrošnikov, kako to, da po vsem tem niso sposobni doumeti vse neprilodnosti in negativnosti akumulacije lažnih informacij o življenju? Iz enostavnega razloga, ker je namreč televizija — kot pravi McLuhan — neotipljivo novo okolje, v katerem niso mogoči nobeni cilji, nikakršno poglobljanje vase, angažiranje pa je neizbežno prav na način, ki ga to okolje brez meja in brez vsebine implicira. Televizija predpostavlja kot enega izmed svojih bistvenih momentov anuliranje različnih ciljev in

stališč. Televizija samo ustvarja predstavo in angažira njih sprejemanje. Zato so televizijski gledalci zoper stvarnost na televiziji in sčasoma bo prišlo do situacije, v kateri bo povsem nemogoče s pomočjo televizije obravnavati kak resen problem, povsem nemogoče bo, da bi se na televiziji pojavila kaka resna osebnost. Pisma, ki so jih gledalci pošiljali redakciji zabavnega programa beograjskega studia ob oddaji Ilustrirano življenje Miodraga Stanisavljevića, so zelo lepa ilustracija tega fenomena. Dramolet mladega pesnika je bil v resnici samo parafraza najočitnejših oblik življenjske banalnosti, preprosta organizacija elementov stvarnosti, in vprav zato je bila reakcija gledalcev tako žolčna. Nekaj primerov. Petdeset članov nekega kolektiva piše: »Redakcija mora vedeti, da so seksualne zahteve lastne vsem živim bitjem, tako tudi človeku. Vendar človek kot razumno bitje dela to na kulturnejši način in skrito, medtem ko se živali »ne sramujejo« in opravljajo javno... Naj mladi delajo tako ali ne, vendar naj to počno v svoji sobi in ne za gledalce, kajti gledalci plačajo naročnino in se želijo spočiti poleg zaslona...« Anonimni televizijski naročnik ima podobno mnenje: »Mar pisec te oddaje ne pomisli, da bodo poleg zaslona sedeli mati in sin, oče in hči in kaj bodo občutili? Če nimajo v sebi človeškega in roditeljskega čuta, kakor ga nima pisec te oddaje, potem bodo seveda ostali pri televizijskih sprejemnikih, toda z malo mozga v glavi bodo raje pobegnili iz sobe in se zatekli v hladno sosednjo sobo ter brez potrebe dremali, dokler ne bo konec oddaje. Mar smo zaradi tega tako drago plačali televizijski sprejemnik, mar zato vsak mesec odštujemo 2000 dinarjev, da moramo potem gledati vaše izmečke? S svojimi otroki moramo gledati kupleraj in vlačugarstvo v lastni hiši! Sram vas bodi!...« Predrag Nenadović iz Bosanske Krupe ima jasno predstavo svoje televizijske stvarnosti: »Kot roditelj verjamem, da so še starši, s katerimi delim mišljenje, da je bilo tako otrokom kot staršem neprijetno zapustiti oddajo ali požirati »knedle«. Pri naših tako lepih filmih, narodnih pesmih, ob prikazovanju narave naše lepe domovine, prikazovanju filmov iz NOB, izgradnje naše domovine, itd., itd. Našla pa se je oddaja Mladići i devojke, ki nima nič človeškega v sebi, kot da smo Skandinavci, a ne Balkanci...« Opazili smo dva momenta, ki se pojavljata v vseh pismih: odbijanje možnosti, da bi na televiziji prikazovali karkoli, kar bi bilo podobno avtentičnemu življenju televizijskih gledalcev, in presenetljivo, skoraj fantastično dejstvo nezmožnosti gledalca, da mehanično prekine oddajo (s tem, da ugasne televizijski sprejemnik). Kaj to pomeni? Nič drugega kot potrditev tistih teorij Gila Dorflessa, s katerimi smo začeli te vrstice: svet televizije je »religiozni« kosmos, to je prostor, v katerem se lažni ustroj življenja dviga na vrhovni piedestal smisla življenja, a odnos televizije in njenih gledalcev je »magičnokreativen« in izključuje enakopraven odnos obeh strani. Televizijska stvarnost postaja tako eden izmed najbolj bistvenih faktorjev sodobnega nasilja.

Oddaje po nedeljskem dnevniku so takšna televizijska stvarnost v pravem smislu besede, so — kakor bi rekla Stana Jelenković iz Bora, katere idol je napovedovalka Dušanka Kalanj, — stvar »pametnejša za razvoj kulture in prosvete.«²¹ Če natančno opazujete televizijski program več tednov, mesece zapored in to že nekaj let, potem boste opazili, da se iz tedna v teden v ključni točki nedeljskega prazničnega programa izmenjavajo TV magazini zabavne glasbe in kviz oddaje, ki so, kakor bi rekel Edgar Morin, zasnovane na »dvojni živosti imaginarnega, ki oponaša stvarnost in stvarnega, ki se kiti z barvami imaginarnega.«²² Za obstoječo strukturo sta oba primera, obe težnji, popolnoma reprezentativni. Medtem ko sicer tehnično bravurozno režirane »martijade« dvigujejo fenomen prazne zabave na piedestal vrhovne kulturne potrebe človeka, ki ima vse in kateremu je vse dostopno, medtem ko kviz oddaje na »pedagoških sredstvih« v človeški obliki kot perpetuum mobile ponavljajo eno in isto lekcijo o velikem odstotku verjetnosti, da se izpolnijo minimalni pogoji za neko takšno potrošniško življenje. Minimalni pogoji zahtevajo še minimalnejše garancije. Tukaj si je — in to je najbrž edinstven primer v človeški praksi — mogoče z neznanjem pridobiti bogate nagrade že s tem, če pokaže tekmeč še večje nepoznavanje dejstev, z minimalno koncentracijo pa je mogoče priti do vsote denarja, ki je enakovredna stomesečnemu dohodku rudarja z minimalnimi prejemki (»elektronska puška« v kvizu Zlati zadetek). Zadovoljstvo telesa, ki je osvobojeno skepse duha, se torej izraža v vsej svoji kompleksnosti in prav nič nelogično ni pričakovati, da se bo zagovornik sobotnih zabav in nedeljskih vikendov odrekel tudi minimumu dosedanjih duhovnih potreb v imenu tako lahko dosegljivih in tako imperativnih telesnih zahtev ugodnega življenja. Prilagodivši se zadovoljevanju večno lačnih prebavnih celic, verjame v srečo kot v osnovo družbenega sporazuma o enakosti in nikoli več ne bo imel možnosti, da bi na kak drug način razlagal osebna razočaranja ali neprijetnosti v družbeni strukturi,

razen v ugotovitvo, da je nekdo bolj drugi pa manj ljubljenej tega magičnega mehanizma razdeljevanja zlatega prahu sreče. V tem trenutku je postal poslušno, skoraj mehanizirano sredstvo manipulacije, objekt delovanja sil pritiska, njegova usoda pa je podobna usodi osebnosti iz »science-fiction« (ali »politic-fiction«) romanov že omenjenega Roya Bradburryja. Sveta ne doživlja več osebno, odtujen je od potrebe za osebnim izkustvom, osebnim okusom. Iz trenutka v trenutek televizija potrjuje njegovo etično abstinenco pred procesom zgubljanja samosvojesti, zgubljanja avtentičnosti. Identifikacija objekt-subjekt je v tej situaciji izključevanja tako močna, da se na primer dogajajo celo tragični nesporazumi pod vplivom tako imenovane televizijske stvarnosti (neki deček se je obesil na radiator, ko je posnel sekvenco iz serijskega filma *Wojeck!*). In tako živimo od nedelje do nedelje, od upanja do upanja. Relativni porast občega standarda, ki je bolj rezultat kontinuiranega napredka znanosti, najete za potrebe tržišča, kot pa logična funkcija proklamiranih družbenih načel, vzdržuje to upanje v stalnem stanju letentne ostvarljivosti. Pojav vsakršne substance, ki negira uhojenost strukture in njeno upravičenost, izziva paniko, in tisti, ki so se prilagodili integraciji pod vplivom sil pritiska, zelo neveselo pričakujejo vsako težnjo k napredku in vsako negacijo ustoličene družbene strukture.

Brez dvoma imajo v sistemu manipulacij uniformirane družbe velik pomen in njihov sistem »vključevanja« se v obilici izkorišča za vzdrževanje že obstoječega stanja.

OPOMBE

¹ Djilo Dorflès: »Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti«, Mladost, Zagreb, 1963.

² Rajt Mills: »Znanje i moć«, Vuk Karadžić, biblioteka Zodijak, Beograd, 1966.

³ Djilo Dorflès: »Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti« (33. poglavje: Radio, televizija i opasnosti mehanizacije umjetnosti).

⁴ Roj Bredberri: »Šetač«, Ilustrovana politika, št. 504, 2. julija 1968.

⁵ Marshall McLuhan: »The Medium is the Massage«, an Inventory of Effects. Bantam Books, Inc., 1967, New York. V zvezi s tem glej še — Sergej Flere: »Mak Lugovo shvatanje masovnog opštenja« (Vidici, št. 121—122, maj—junij 1968) in Ivan Kuvačić: »Marshall McLuhan — teoretičar masovnih komunikacija« (Praxis, št. 4, julij—avgust 1968).

⁶ Maršal Mak Luan: »TV generacije i izbori«, Susret, št. 90, 27. novembra 1968.

⁷ Zigmund Bauman: »Dve beleške o masovnoj kulturi«, Gledišta, št. 8—9, avgust—september 1968.

⁸ Ibidem.

⁹ Glej — Dragoš Kalajić: »Surovost kao ideal«, Delo, št. 7, julij 1968.

¹⁰ Milan Kundera: »Mali i veliki«, Polja, št. 119—120, avgust—september 1968.

¹¹ Ibidem.

¹² Glej — Književne novine, št. 335, 31. avgust 1968: Franc Kafka: »Jedan stari list«.

¹³ Milan Kundera: »Mali i veliki«.

¹⁴ Karel Kosik: »Naša sadašnja kriza«, Književne novine, št. 335 in 336, 31. avgust in 14. september 1968.

¹⁵ Maršal Mak Luan: »TV generacija i izbori«.

¹⁶ Absurdno, toda resnično je dejstvo, da v času svoje popolne oblasti telo še ni doseglo svoje popolne svobode: očkova enciklika proti »piluli« je recidiv starega nasilja, toda na drugi strani tudi pravi produkt trenutne situacije obnavljanja vseh vrst opresivnosti.

¹⁷ Vrsto zanimivih primerov psihologije lastnikov avtomobilov in psiholoških motivov kupovanja te mehanične naprave nam nudi knjiga Vansa Pakarda »Industrija svesti« (Sedma sila, biblioteka Politički esej, Beograd, 1967).

¹⁸ Zato je naravno, da manipulatorje še bolj vznemirjajo tisti, ki še imajo pravo humanistično bistvo. V romanu Aleksandra Solženicina »Prvi krog« Stalin ne občuti strahu pred Abakumovim, poslušnim orodjem svoje politike in grabežljivim uživalcem »zadovoljstev tega sveta«, pač pa mu vedno jemlje spanec misel na že davno preminulega Buharina, ki je živel v siromaštvu in delal ves dan.

¹⁹ »Družinska monolitnost« vsaja pri ljudeh našega časa že v najzgodnejšem otroštvu zavest o pripadnosti »skupini«, »ekipi«, »organizaciji«. Individuum se že od samega začetka razvoja svoje zavesti uči podrejenosti kolektivu in William White ima prav, ko pravi, parafrazirajoč A. A. Baumanna, da »izmed vseh oblik pobesnelega samouničevanja... ni noben bolj patetičen kot tisti, v katerem človek posameznik zanemara, da se v bistvenih življenjskih odnosih z njim ravna ne tako kakor do posameznika, temveč do člana neke organizacije.« (V. V. »Človek organizacije«, Prosveta, Beograd, 1968). Organizacija pa se na drugi strani obnaša do individua povsem sovražno, in tisti, kateremu se ni mogoče prilagoditi asimilaciji kolektiva, je surovo odstranjen. White pravi: »Neko znano podjetje je izpustilo možnost zaposlitve enega izmed najsijajnejših kemikov v državi. Želeli so si sicer njegovih sposobnosti, vendar so se ustrašili, da bi nam ne porušil naše organizacije«. Ko je govoril o tem, je njegov kolega znanstvenik rekel: »Zagotovo bi porušil organizacijo. To je človek, ki bi želel slediti svojim osebnim navadam.«

²⁰ Maršal Mak Luan: »TV generacija i izbori«.

²¹ Izbor pisem televiziji ob oddaji »Ilustrovani život« M. Stanisavljevića je natisnila revija Susret v 91. številki, dne 11. decembra 1968.

²² Edgar Moren: »Duh vremena«, Kultura, Beograd, 1968.

²³ Rajt Mills: »Znanje i moć«.

²⁴ Karel Kosik: »Naša sadašnja kriza«.

²⁵ Milan Kangrga: »Razgovor o etici«, Razlog, št. 54—55—56, 1968.





Naša tragična

Aleksander Valič v Paplerjevi VEČERNI ŠOLI

V letu 1969 se mi zdi čisto odveč dokazovati, kako zelo bi pri nas, v Sloveniji, potrebovali vzgojno oziroma šolsko televizijo. Vsi to vedo, nihče temu ne ugovarja, ko pa bi bilo treba odšteti denarce, se vsa zadeva ustavi. In ustavila se ni samo enkrat, temveč že večkrat. Vsote, ki so jih pri nas namenili šolski televiziji, so tako smešno majhne, da z njimi ni bilo mogoče storiti ničesar. Še več, takšno ravnanje s tako pomembno panogo nacionalne kulture in nacionalnega razvoja upravičeno vzbuja sum, da nekateri pristojni forumi sploh ne vedo, za kaj pri vsej zadevi gre.

V enem samem članku, referatu in tudi v eni sami knjigi kajpada ni mogoče povedati in pojasniti vsega. Bridko pa je dokazovati, kako silno zaostajamo in kako naše zaostajanje neprestano narašča, kako se iz relativnega počasi, a neizprosno spreminja v absolutno.

Napisal sem že, kako smo Slovenci pri uvajanju našega radia po prvi svetovni vojni ujeli korak z razvojem v svetu. Ljubljanska radijska postaja je bila od leta 1928 dalje svetovno znana. Bili smo napreden narod, kjer so — resda le nekateri posamezniki — začeli določeno kulturno gibanje, ki pa je imelo daljnosežne in dragocene posledice, kulturne in politične. Šolski radio smo dobili že leta 1931, kar je bilo prav tako v skladu z razvojem v svetu.

Že pred vojno so pri nas nekateri ljudje razmišljali in razpravljali o televiziji. Bili so tudi izvirni eksperimenti, prav tako kakor tudi drugod po svetu. Ta dogajanja so bila bolj ali manj vzporedna in naše zaostajanje prav neznatno. Tudi v času po drugi svetovni vojni, ki ga označuje predvsem triumfalni pohod televizije, je vrsta tehničnih pobud prihajala iz Ljubljane. A te pobude niso bile uresničene in z uvedbo televizije smo zamudili več kot celo desetletje.

Končno smo — zadnji v Evropi — televizijo vendarle dobili in zdelo se je, da je s tem stvar v redu. Marsikaj smo povedali in napisali o njenem velikanskem vzgojnem pomenu in v letu 1961 so se pojavile tudi prve vzgojne, izobraževalne in šolske oddaje. Čeprav so bili začetki skromni, je bil njih sistem in smisel bolj ali manj izdelan in koncepti jasni.

28

A to ni trajalo dolgo. Komaj dobrih pet let je minilo in že so bile šolske oddaje pa tudi drugi tečajji ukinjeni. Začelo se je nazadovanje, ki mu ni videti konca in ki postaja za naš nacionalni razvoj vedno bolj tragično.

Najbrž se nekateri s tem ne bodo strinjali in prav gotovo bodo menili, da zadeva ni tako zelo tragična, da zaradi tega ni treba dvigati prahu in ustvarjati panike. Kajti razvoj teče kljub temu dalje, televizija navsezadnje le z uspehom slovenizira svoj program, ga izboljšuje, število naročnikov narašča in s tem se povečuje tudi njena vzgojna in izobraževalna vloga. Kar pa se tiče šolskih ur, je sicer res, da jih ni, vendar šole lahko sprejemajo šolske ure zagrebške televizije v srbohrvaščini — če seveda hočejo. Vodstvo slovenske televizije je kategorično izjavilo, da ustvarjanje šolskega programa ni zadeva njenega programskega oddelka, temveč šolskih forumov, katerim lahko televizija nudi le določene strokovnjake in tehnično opremo. Če naše šolstvo ni zrelo za sprejemanje in smiselno uporabo šolskega TV programa, potem je kajpada nesmiselno ta program ustvarjati, ker bi bila to le fasada brez globlje vsebine in učinka.

To stališče je seveda čisto pravilno in najbrž se z njim strinjajo tudi šolski in prosvetni forumi. Ti trdijo, da bi oni že radi uvedli TV šolske ure — da pa nimajo denarja . . .

In tako zadeva stoji in kdo ve, koliko časa bo še stala. Iz relativnega zaostajanja, ki je vendarle pomenilo še nekakšno napredovanje in počasen, čeprav prepočasen razvoj, smo prešli v stanje nepremičnosti. Še več: če pomislimo, da smo šolske ure že imeli, pa jih potem spet ukinili, pomeni to nazadovanje. In to je tisto, kar je tako tragično, da je treba zakričati na vse grlo in dvigniti prah.

Svet se danes vrti mnogo hitreje, kot se je pred desetimi leti. Ta silni razvoj moramo vsaj kolikor toliko dohitevati, če hočemo normalno živeti, če hočemo obstati sredi burnega kipenja in vrtoglavega razvoja vseokrog nas.

Sicer se bo naša družba, družba samoupravljalcev, socialistična družba, o kateri tako radi frazarimo — spremenila v družbo brezpravnih sužnjev.

Prav nič ne pretiravam; kajti čeprav kričim, mislim resno in dobesedno: družba brezpravnih sužnjev. Skušal bom razložiti, kaj razumem pod tem pojmom, dokazati, da je res tako, prepričati z argumenti, ki niso iz trte izviti, temveč resnični, krvavo resnični in grozljivi.

Če hočemo naše nazadovanje premagati, se ga moramo najprej zavedati. Razkriti ga moramo, ne pa prikrivati s frazami. A preveč radi se uspavamo s pravljico, da smo Slovenci vsaj v Jugoslaviji najnaprednejši narod in da bo za vse večne čase tako tudi ostalo. Ker smo v Srednji Evropi, ne pa na Balkanu.

Vendar pa je Slovenija danes otoček, majhen in osamljen, kjer šolstvo in izobraževanje ne le da ne napredujeta, temveč nazadujeta. Šolsko televizijo so v Zahodni Evropi začeli uvajati od leta 1952 dalje, v Vzhodni Evropi od leta 1958. Zagreb in Ljubljana sta z njo začela skoraj istočasno. Zdaj smo vseokrog nas priča burnemu razvoju šolskega televizijskega izobraževanja — samo v Ljubljani je bila prva pobuda uničena, začetno delo prekinjeno . . .

In še majhna ilustracija: ob Novem letu je bila v naši skupščini debata o povečanju prispevka za šolstvo. Šlo je za bori dve desetinki odstotka, za denar, ki je komaj zadostoval, da so se plače učiteljev izenačile s plačami snažilck v bankah. Pa so bili ugovori tako močni in kompromisni predlogi tako sramotni, da je moral predsednik izvršnega sveta zagroziti z razpustom skupščine, če predlog ne bi bil sprejet.

To je samo drobec, a dovolj značilen. Kdo bi si upal v takih razmerah sploh spregovoriti, da bi za uvedbo in vključitev televizije v šolski sistem potrebovali milijardo ali pa še več na leto.

Smejali bi se mu in ko bi glasovali proti, bi niti ne pomislili, da s tem glasujejo za suženjstvo in brezpravnost, ki bo nekoč prevladalo na tem koščku Evrope, ki se imenuje Slovenija.

Ponavljam in kričim: suženjstvo in brezpravnost — in še večkrat bo treba ponoviti iste besede.

Slovenskim gospodarstvenikom bi rad zastavil samo eno vprašanje: od česa pa je odvisen uspeh slovenskega gospodarstva v prihodnjih desetletjih? Recimo čez dvajset, trideset, štirideset let?

Močno se bojim, da bodo imeli na jeziku samo en odgovor: od materialne osnove, ki jo bodo ustvarili oni in ki jo bodo predali prihodnjim generacijam. A ta odgovor je tako zelo nepopoln, da je že kar v temelju napačen. Ni dvoma, da je materialna osnova bistveno in da iz nje izvira vse ostalo. A uspeh nekega gospodarstva ni odvisen samo od nje in tudi ne od bolj ali manj dosledno uveljavljenega družbenega sistema, na primer samoupravnega socializma, niti od neke pravilne in dosledne gospodarske politike — temveč od intelektualne moči ljudi, ki v gospodarstvu delajo. Sodobna gospodarska vojna, ki divja med razvitimi državami in tistimi v razvoju, je predvsem merjenje intelektualnih sil, organizacijskih in strokovnih sposobnosti narodov v celoti. Razvitost ne pomeni samo števila tovarn in moč proizvodnih sredstev itd., temveč predvsem število in učinkovitost strokovno izobraženih ljudi. Gospodarstvo — to so najprej ljudje in njihovo znanje. Vse drugo je le rezultat njihovega dela, ki je lahko dobro ali slabo, uspešno ali neuspešno. Velikanska nasprotja, ki danes vladajo v svetu, lahko do neke mere statistično izmerimo. Najbolj tragično in grozljivo pa je to, da se prepadi poglobljajo, da se razvite dežele raz-

vijajo vedno hitreje, nerazvidno pa vedno počasneje. In če vržemo pogled na nekatere številke, kako različni narodi zbirajo in razširjajo znanje, kako pripravljajo prihodnje generacije na vstop v življenje — se moramo zgroziti. V ZDA, kjer so televizijo vključili že skoraj v vse šole, so izobraževanje izredno pospešili in razširili. Vzgoja doživlja »eksplozijo«. Med vsemi njenimi industrijami je »industrija vzgoje« največja, zaposluje največ ljudi in je deležna največjih vlaganj. Na univerzah se šola že skoraj polovica mlade generacije. Tempo še vedno narašča in tam nekje okrog leta 2000 bo z univerz stopila v službo prva generacija, stoprocentno univerzitetno izšolana. Ta tempo, pravijo, je še prepočasen, kajti za nekvalificirano in polkvalificirano delovno silo že danes primanjkuje delovnih mest. Strokovnjakov pa je še vedno premalo in jih radi »uvažajo«.

V razvitih evropskih deželah se šola na univerzah od 12 do 35 % generacije. Tempo naraščanja je precejšen.

Pri nas dosežejo diplomu komaj trije odstotki generacije. Komaj polovica odgovarjajoče generacije uspešno konča obvezno osnovno šolo . . . Razvoja ni. Popolna stagnacija. Celo nazadovanje. Pojavlja se nepismenost, ki smo jo že pred vojno odpravili . . .

Zdi se torej, da so pri nas univerzitetno šolani ljudje silno redki in potemtakem dragoceni. A resnico vsakdo pozna: še ti se morajo umikati v inozemstvo, odpotovati morajo s trebuhom za kruhom . . .

Absurd.

KAJ BO Z NAMI LETA 2000?

V kakšnih razmerah bodo živeli naši otroci, ti, ki se danes šele uče hoditi — in ti, ki so v teh letih začeli drgniti klopi prvih razredov osnovne šole? Leta 2000 bodo stari 30—40 let, na višku svojih sil, a kaj jim bo nudilo življenje?

Kako se bodo tedaj slovenski gospodarstveniki, ki so se na pragu Novega leta upirali povečati prispevek za šole za dve desetinki odstotka, borili zoper gospodarski naval razvitih držav? Kakšen bo gospodarski potencial narodov, kjer bodo vsi ali skoraj vsi zaposleni univerzitetno izšolani.

Kako se bomo — polovica Slovencev bo brez dokončane osnovne šole — borili zoper intelektualno supremacijo drugih narodov? S krampom in lopato zoper avtomatizirane tovarne? S političnimi gesli zoper znanstvene rezultate elektronskih možganov? Intelektualna supremacija bo potegnila za seboj gospodarsko, ta pa politično.

Ograditi se od zunanjega sveta ne bo mogoče. In sredi napredne razvite družbe ni hujšega kot brezposelnost neukih težakov. In to bomo mi. Naj zdaj še enkrat ponovim besede o suženjstvu in brezpravju?

Toda govoriti sem se namenil o televiziji.

Televizija je seveda samo delček izredno obsežnega problema. Mislim pa, da je ključno vprašanje, samo prvi korak. Ne moremo se je izogniti.

30

Televizija vzgaja in izobražuje. To so fraze in niso fraze. To njeno vlogo moramo, če jo hočemo poznati, malce razčleniti, pregledati njene različne aspekte.

Najbolje in najlaže vzgaja in izobražuje televizija potrošnike. To je njena tako rekoč prirojena lastnost, kajti rodila se je v sponorskem sistemu. Televizija uči ljudi kupovati predmete za vsakdanjo rabo. Od detergentov do pralnih strojev, od avtomobilov do modne konfekcije. TV reklama, ki uspešno oblikuje in ustvarja potrebe množic, tako kot želi industrija, je gospodarsko nedvomno napredna.

Drugo področje televizijske vzgoje se kaže v njeni izredni moči pri usmerjanju ljudi k neki določeni politiki, ideologiji, filozofiji. Televizija ima izredno moč, da ljudi angažira v določenem političnem sistemu, jih navduši za politične boje, recimo proti vojni (ali pa tudi za njo). Tej osnovni ideji podrejšo vodstva ves svoj program, predvsem seveda informativnega in aktualnega.

Tretje področje, ki je nedvomno podrejeno drugemu, je širjenje splošnega kulturnega obzorja. To so oddaje, ki govore o književnosti, likovni umetnosti, arhitekturi, gledališču, glasbi, filmu pa tudi ekonomiki, znanosti vseh vrst itd. Semkaj prištevamo tudi vso televizijsko dramatiklo pa mladinske, športne in zabavne oddaje.

Četrto področje je razširjanje praktičnega znanja za vsakdanjo rabo. Po televiziji je mogoče prikazati vrsto spretnosti, ki jih človek potrebuje za vsak dan: kako urediti stanovanje, kako dobro šofirati, popravljati avto, elektriko, vodovod, negovati bolnike in dojenčke, vzgajati otroke, kako kuhati, gojiti lepo vedenje, kam iti na izlet itd. Vse to je lahko zabavno in prijetno izobraževanje, predvsem pa neobvezno in svobodno.

Šele peto in šesto področje spadata v okvir šolske televizije. To so redni tečajji, ki posredujejo osnovno in poklicno strokovno znanje. Jeziki, matematika, fizika, kemija, biologija, zgodovina, zemljepis, glasba so predmeti, ki jih poučujemo v šolah in so tudi oddaje namenjene sprejemanju v šolah. Odrasli lahko gledajo doma tečaje, ki jim pomagajo pri strokovnem izpopolnjevanju ali kar pri pridobivanju potrebne kvalifikacije: mehanike, elektronike, rudarstva, tiskarstva, pedagogike, strojepisja, knjigovodstva, celo dramaturgije, poezije itd.

Najpomembnejša značilnost šolske televizije, po kateri se te oddaje razlikujejo od vseh ostalih, je ta, da to niso samo oddaje, ki jih gleda, kdor pač hoče in utegne, temveč so povezane z neko trdno organizacijo, na primer šolskim sistemom in da mora imeti vodstvo oddaj evidenco in kontrolo nad vsakim posameznikom, ki oddaje gleda, natančno mora poznati učinek svojih oddaj.

Šola je šola šele tedaj, če vodi evidenco o znanju vseh tistih, ki se v njej žele nekaj naučiti. Če vodstvo takšne evidence nima, potem so to le splošno izobraževalne oddaje, katerih konkretni učinek je organizatorjem ostal neznan in uspeh je potemtakem dvomljiv. Šolska televizija se v praktično organizacijskem smislu lahko deli v glavnem na dve široki področji:

1. na oddaje, ki jih gledajo otroci v šoli in
2. na oddaje, ki jih gledajo odrasli doma.

Razumljivo je, da oddaje, ki so namenjene šolskemu pouku, nimajo nobenega smisla, če niso točno prilagojene učnemu načrtu in če tudi urnik vseh šol ni prilagojen oddajam. To se zdi nekaterim nemogoče, ker so šole pri sestavi svojih urnikov vedno bile neodvisne. A zadeva je zdaj pač takšna, da ne morejo biti več neodvisne, da je treba urnik in tempo študija prav z uvedbo televizije poenotiti in centralizirati — in samo tako je danes možno doseči večje študijske uspehe. V vse naše šole — mnoge so strokovno slabo in nepopolno zasedene — je s pomočjo televizije treba poslati razlago in prikaz najkvalitetnejšega strokovnjaka in pedagoga, kar ga premore nacija.

Pri tem je treba poudariti še to: šolska TV ne odpravlja potrebe po učitelju in profesorju v razredu, temveč njegovo vlogo še povečuje. Televizija mu samo pomaga pri razlagi, prikaže, kar bi s klasičnimi sredstvi ne bilo mogoče prikazati, poveča njegovo pedagoško moč.

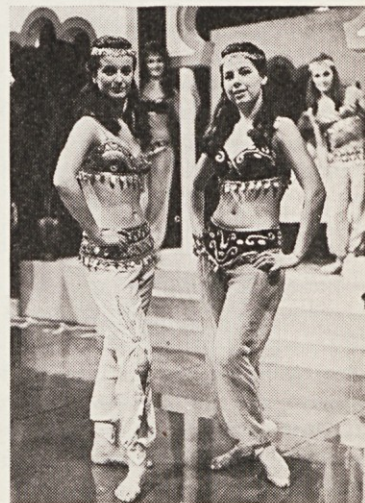
Televizija tudi ne odpravlja potrebe po šolskih knjigah in učbenikih, temveč njih uporabo še pogloblja. Seveda morata biti učbenik in televizijski tečaj usklajena od poglavja do poglavja.

Kontakt med vodstvom TV tečaja in vsemi učitelji v razredih mora biti konkreten in stalen, evidenca o znanju učencev centralizirana. Samo tako je možen napredek in neprestana kvalitativna rast pedagoških metod.

Danilo Benedičič in
Polde Bibič v ko-
mediji Mije Janže-
kovičeve ČUDNI
ROPARJI
(IN POET)



Baletni prizor iz
komedije Alberta
Paplerja SULTAN





Janez Rohaček in Majda Sepe v Paplerjevi VEČERNI ŠOLI

Pri uvedbi šolske televizije ne gre torej samo za nakup nekaj aparaturo, za nekaj novih uslužbencev in nekaj honorarjev, temveč za neko novo organizacijsko strukturo, ki mora zajeti vso republiko in ki mora pretresti in zrevolucionirati ves naš okoreli šolski sistem. Tega seveda ni mogoče doseči s počasno lagodnostjo pa tudi ne z dvomi v dušah, ali je to res dobro in potrebno.

Prav tako tudi izobraževalne oddaje za odrasle ne dosežejo svojega cilja, če so to samo gole oddaje, če istočasno ni organiziran kontakt z gledalcem, ki je zanje zainteresiran, šola ni šola, če v njej ni kontrole znanja, izpitov in spričeval. TV tečaji morajo nuditi tudi formalno kvalifikacijo, podjetja in ustanove jo morajo priznavati in stimulirati pridobitev takšne kvalifikacije.

Ob vsakem TV tečaju je torej potrebna najprej prijava ali vpis, nato pismen kontakt s predavateljem, razmnoževanje teksta, pismene naloge, popravljanje in vračanje nalog in končno izpiti s spričevali. Pri oddajah samih pa manj spektakla in več resnega dela. Vodstvo TV tečaja je polna zaposlitev in ne dopolnilni honorarni zaslužek. Integralni del celotnega šolskega sistema.

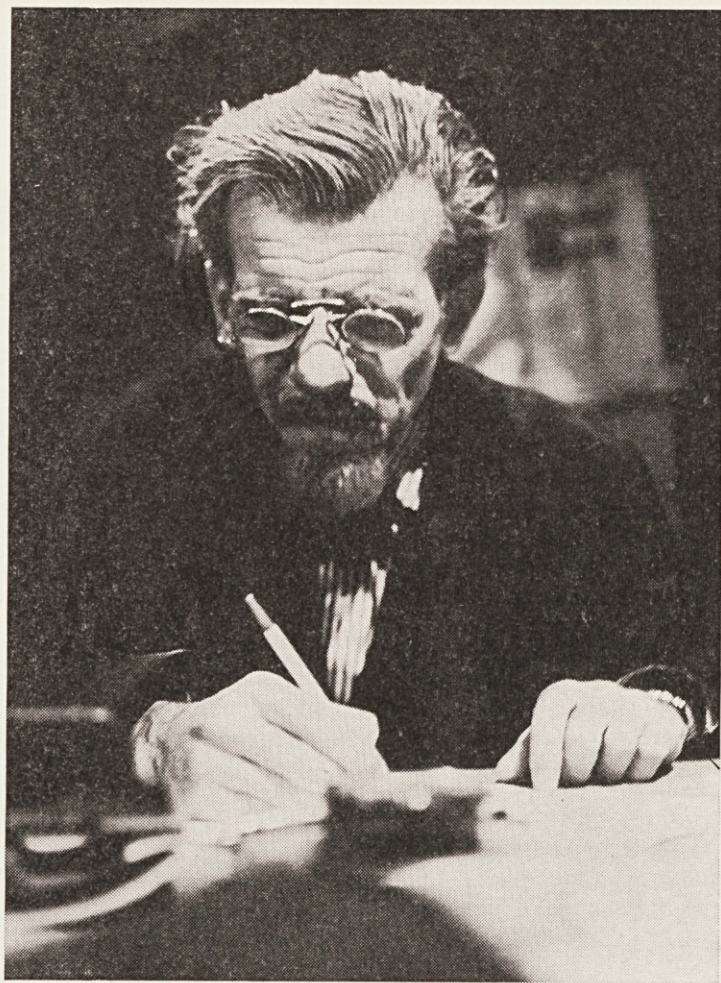
Za takšen sistem, ki je edino možen in nujen, so naši forumi še vedno gluhi. In gluhi so za dopovedovanje učinkovitosti avdiovizualnega poučevanja, ne verjamejo v »industrializacijo« pedagogike, v »strojno«, »elektronsko« poučevanje. In če že verjamejo, menijo, da gre pri vsem tem le za nakup dragih strojev, in ne tudi za vsenacionalni organizacijski in strokovni napor, kjer igra glavno vogo človek in njegovo znanje.

Ne zavedajo se, kako silovito je v nekaj desetletjih naraslo znanje, ki ga je treba stlačiti v mlade glavice. Danes mora vsak šolarček znati mnogo več, kot so znali največji učenjaki preteklosti, Aristotel, Giordano Bruno, Kopernik, Newton. Poprečen mlad intelektualec mora danes imeti širše znanstveno in kulturno obzorje kot največji geniji pred sto leti. Že čez nekaj desetletij bo moral vsak gimnazijec vedeti, kar vedo danes samo največji znanstveniki . . .

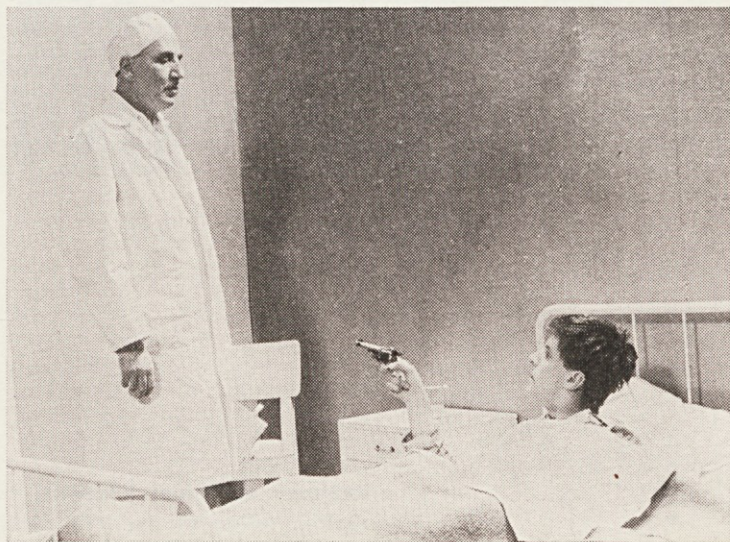
Ker je razvoj vedno hitrejši, je treba pospešiti tudi učenje. S kopičenjem knjig in običajnim širjenjem učnega programa ni mogoče doseči uspehov. Povečanje študijskih naporov ima svoje meje. In snov ne narašča le kvantitativno, ampak tudi kvalitativno, se pravi, vedno težja je, razrašča se v vedno več strok in se komplicira. Učenje je treba torej na nov način sistemizirati, poiskati bistveno, iskati ustreznejše pedagoške metode.

Knjige, zvezki, šolske table s kredo in nekaj drugih učil so smešni nebogljenčki pred velikanskimi nalogami, ki jih ima pred seboj sodobna šola. Ostajati pri teh nebogljenčkih pa pri tem frazariti o graditvi neke neposredne družbe, je že več kot nesmisel in absurd. Je laž.

Vedno več dela opravljajo danes stroji. Njihove sposobnosti posegajo že na področja, o katerih se je še nedavno zdelo, da so izključna domena človeka. Najmodernejši stroji »hodijo že v zadnji razred gimnazijek«. Človek mora više, če hoče ostati njihov gospodar. Nesmiselna je sicer fraza, da v moderni družbi človek postaja »suženj stroja«, kajti stroj je vedno samo stroj in suženj. Tisti pa, ki zaslužnjuje, je vedno samo človek in njegova moč pri zaslužnjevanju sočloveka bo v prihodnosti še bolj odvisna od »visokokvalificiranih« strojev, ki jih bo obvladal s svojim višjim znanjem. In tudi obramba proti zaslužnjevanju, odvisnosti in brezpravnosti, ki nam v resnici grozi, je lahko samo takšno višje znanje, razširjeno med vse pripadnike naroda. Zelo se nam mudi in gre za vse!



Elvira Kraljeva in Stane Sever v Torkarjevi drami
BALADA O TAŠČICI



Vladimir Skrbinšek in Tone Slodnjak v prvi slovenski
izvirni TV drami Vitomila Zupana V PRIČAKOVANJU
JUTRA

EKRAN: Za uvod bi vas prosili, če bi nam hoteli povedati kaj več o svojih začetkih na slovenski televiziji, kjer ste od prvih začetkov pa do danes zrežirali neznano (!) število televizijskih pa tudi radijskih oddaj.

KRAGELJ: Začelo se je tedaj, ko se je pojavila na radiu misel, da bo treba začeti s televizijo, in z njo tudi želja, da bi zbrali nekaj »pionirjev«, ki bi se lotili televizijskega medija. Kolega Frane Žižek in jaz naj bi bila prva režiserja, na katera so spočetka računali, ne glede na to, da nisva imela nobenih izkušenj: bila sva pač določena, da bi z radia prišla na televizijo za prva poskusna delavca. Ko se je bližal čas prvih oddaj in so začele prihajati prve aparature, so naju z Žižkom poslali v tujino na specializacijo. Odšla sva v Hamburg, v takojšnji že zelo utečen studio. Tam sva se seznanila s praktičnim delom. To je bila, recimo, najina televizijska šola. Reči moram, da se mi je zdela proizvodnja televizijskega programa takrat dovolj jasna, saj sem videl, kje so težave in kje njene prednosti. Ko pa smo morali startati v Zagrebu — ljubljansko špico prve slovenske oddaje smo spustili v eter v Zagrebu — sem bil jaz tisti, ki sem jo moral delati. Če ne bi sodeloval z zagrebškimi kolegi, ne vem, kako bi steklo. Gre namreč za sistem, ki ga takrat nisem obvladal. Nekaj preganja človeka od prvega trenutka in preganja me še danes: čas. Televizija je pač medij, ki zahteva, da je treba izbrati določen posnetek, ki ga v naslednjem trenutku že vidijo gledalci. Ni časa za cigareto, za premislek, za selekcijo posameznega posnetka. Zato moram reči, da je bilo hudo, hudo. Kasneje smo delali najprej na Gospodarskem razstavišču, seveda s sposojenimi kamerami. Imeli smo štirinajst dni dolg eksperimentalni

Studio je bistvo televizije

program in to je bilo najlepše, kar sem doživel pri televiziji. Ves čas nismo niti spali: bilo je izjemno delovno vzdušje, ki ga kasneje, ko so stvari stekle normalno, ni bilo več. To so bile moje najlepše ure pri televiziji. Vse je bilo spontano in vsi smo delali v vzdušju, v katerem smo skušali pokazati vse, kar zmoremo: kot posamezniki in kot slovenski televizijski delavci.

EKRAN: Kakšno zadoščenje vam daje televizijski medij? Kakšna je razlika med gledališko in televizijsko režijo?

KRAGELJ: Na to je težko odgovoriti. Veste, če gremo od začetka, ne vem, kaj je moje največje zadoščenje. Delati v gledališču na primer je čisto nekaj drugega kot pa delati na televiziji. V gledališču lahko spremljate odmev pri gledalcih. Na televiziji tega ne morejo nadomestiti niti kakšna pisma niti kakšna kratka kritika. Tudi v primeru, ko vam je kdo rekel, da mu je bila oddaja všeč, ne veste natanko, ali ste v splošnem uspeli. Ko ugasnejo luči na kameri in ko odidemo iz studia, je stvar končana. Vse se izteče v pesek. O tem ne govorimo več: vsak odziv je v resnici zelo majhen nadomestek za vložen trud. Veliko stvari sem delal, ki sicer niso vselej uspele, vendar sem bil pri njih prisoten kot popoln ustvarjalec. Vendar moram reči, da gledalci nikoli ne zvedo, kako je bilo pred začetkom snemanja, ko smo se še ukvarjali s tekstom. Pri televiziji ostane ustvarjalec v okviru svojih lastnih, drobnih zadovoljstev, ki nimajo nobene zveze s tako imenovanim »uspehom«. Če bi zdaj ilustriral »težavnost« svojega poklica na televiziji, naj omenim neko televizijsko dramo ameriškega izvora, ki smo jo snemali živo iz studia. Glavni igralec je zaradi nepazljivosti pa tudi zaradi treme preskočil

Režiser Mirč Kragelj daje napotke pevlci Anici Zubović v eni izmed glasbenih oddaj, ki je bila na ljubljanski televiziji na sporedu marca 1960. leta



Prizor iz televizijske oddaje, posnete še na Gospodarskem razstavišču leta 1958. Na sliki nestor slovenskega humorja Frane Milčinski Ježek v eni izmed svojih točk



repliko in izpustil približno dve do tri strani teksta. Vendar ni bila največja nesreča v tem, da je preskočil besedilo: nad njegovo nepazljivostjo smo se zgrozili predvsem zato, ker je preskočil tehnične situacije, tako da je približno izpustil vrh bistvenega dramskega zapleta. Za hip sem otrpnil in k sreči nisem prekinil snemanja. Glavni igralec je takoj spoznal, kaj je storil, kasneje je zamašil izpuščene strani in stvar se je srečno končala. Takšne stvari pa seveda stanejo človeka precej živcev. Zdaj je tega skrajnega angažiranja manj, ker sta televizijska tehnika in način dela sistemsko izpopolnjena. Vendar moram priznati, da bi lahko marsikatero stvar z majhnimi popravki storil mnogo bolj privlačno in učinkovito. Saj niso prijetne stvari na primer dejstva, da posnameš neko oddajo, pa jo moraš čez nekaj mesecev gledati na televiziji, pa imaš pri tem sam vrsto pripomb na lastno delo.

EKRAN: Ali redno gledate domači televizijski spored in ali ste pri tem razmišljali o vrednostih našega nacionalnega televizijskega sporeda?

KRAGELJ: Gledam ga, saj človek mora biti stalno obveščen, kaj se dogaja na televizijskem zaslonu, pa tudi s kolegi se lažje pogovarjamo o stvareh, če gledamo svoja in tuja ustvarjalna dela. Saj je to obenem tudi edina šola, da se še lahko kaj naučimo. Mi živimo zelo zaprto: kdaj pa kdaj lahko gledamo še na primer kakšen italijanski program pa še kakšnega drugega iz tujine, to je tudi vse.

Nikoli nisem skušal sistematično raz-

mišljati o določenem nacionalnem televizijskem sporedu. Vendar moram pri tem takoj reči, da se mi zdi, da znajo nekateri drugi nacionalni sporedi bolj izkoriščati svoje rezerve: zdi se mi, grobo in približno povedano, da bi bili lahko pri nas v tako imenovanem UMETNIŠKEM programu »med špicami«. Mislim predvsem v literarnih odajah, v komornih oddajah, v dramatikih, v vseh stvareh, ki so bolj intimnega značaja. Zdi se mi, da imamo predvsem tu dovolj možnosti in kvalitete pa tudi dovolj okusa za njihovo kvalitetno izvedbo. Vendar se hočeš nočeš moramo siliti v neki komercialni program, čeprav imamo majhno področje zabavnega programa, varietijskega. Svojo vrednost imamo predvsem v poeziji, slikarstvu, komorni glasbi, a tega ne znamo izkoristiti. Zdi se mi, da bi bile te stvari dobro sprejete tudi pri gledalcu.

EKRAN: Kako je z novimi televizijskimi kadri na slovenski televiziji? Ali prihajajo novi ljudje in kakšen je njihov odnos — pa tudi vaš — do televizijskega medija?

KRAGELJ: So ljudje. Seveda so. Veste, počasi vendarle čutimo, da se stvari obračajo na bolje. Slednjič se je tudi pri nas začel zbirati določen televizijski kader, ki je začel čedalje bolj stalno in pogosteje misliti na televizijski medij. Tukaj je veliko mladih ljudi. Prej sem mislil bolj na oddaje, ki so srce televizije. Po mojem mišljenju je dogajanje v studiu, pred kamero ali pa TV prenos bistvo televizije. Zdi se mi, da je področje filma

že malo — po izvoru, po afiniteti — vstran od televizije. Studio je bistvo televizijskega življenja. Tu je namreč televizija najmočnejša. Film, napravljen posebej za televizijo, vseeno nima takšnega učinka kot čista televizijska oddaja. In prav zato se mi zdi pravilno, da bo poleg televizije živel film še vedno svoje polnokrvno življenje zunaj televizije. In slednjič je tudi prav, če televizija odžira filmu gledalce. Včasih smo rekli, da je radio upadel na račun televizije, vendar so na radiu ostale nekatere oddaje, ki kljub televiziji niso zgubile poslušalcev. Radio se zdaj lahko naslanja na stalen in določen krog svojih poslušalcev in prav bi bilo, da bi si tudi televizija zagotovila svoj stalen krog gledalcev. Moč televizijskega medija se bo izkazala šele takrat, ko bo imela televizija svoj stalen krog ljubiteljev. Kot novi medij ima ta trenutek izredno prednost pred radiom ali filmom, toda sčasoma bo prav televizija postala le ena izmed komponent obveščanja ali kulturni medij, ki ne bo namenjen vsem in vsakomur.

EKRAN: Ali vam televizijski medij za- doščča za vaše ustvarjalno izpovedovan- je?

KRAGELJ: Če mi televizijski medij za- doščča za moje ustvarjalno izpovedovan- je? Mislim, da. Potrebe čutim, kajti nekaj je: če gre za to, da se specializiram, oziroma če najraje delam z igralci, potlej moram čutiti željo, da se kdajpakdaj poskusim v gledališču. To je tisti kamen preizkušnje, h kateremu se morate kdajpakdaj vrniti:

37

MIRČ KRAGELJ

se je rodil 1923. leta v Ljubljani. Končal je klasično gimnazijo. Na RTV je prišel 1945. leta. Tri leta kasneje se je vpisal na ljubljansko igralsko aka- demijo, oddelek za režijo, ki jo je končal 1955. leta. Na televiziji je od nje- nih prvih začetkov, torej polnih deset let. Za radio in televizijo je posnel in zrežiral neznano število radijskih iger in televizijskih oddaj, prenosov.

Za svoje delo je prejel več domačih in tujih nagrad, leta 1967 je prejel Prešernovo nagrado.

da vas zamotanost TV medija ne na- pravi sčasoma naglušnega in invalid- nega. V tem smislu čutim potrebo, da se včasih zaženem v gledališče. Treba se je vrniti na »tla«.

EKRAN: Ali bi lahko definirali televi- zijski medij v odnosu do gledališča in filma?

KRAGELJ: Spet bom govoril s stališča svojega področja. Tu je televizijski iz- raz samo ena izmed variant gledališča, ki je bolj vezana na gledališče kot na film. To sicer ni dokončno in ne drži za vse smeri. Televizija je pripomoček, da lahko vidimo še eno stran gleda- lišča: to je tisto najbolj drobno, kar včasih v gledališču pogrešamo. Da se lahko dovolj intimno približamo gleda- lišču. Na splošno bi lahko rekli, da je televizija DIALOG med štirimi očmi. Televizija je variacija gledališča. Kom- parativno bi upošteval še dramaturgijo radia in filma. Vendar tukaj ne mislim sprožiti načelnega vprašanja, kaj je te- levizija, oziroma kaj je gledališče ali film.

Če se na primer ozremo podrobneje v strukturo bodisi gledališke bodisi radijske igre, nam bo postalo kmalu jasno, da televizijska igra uveljavlja elemente, ki se jih morata gledališki in radijski pisec izogniti: televizijski dramatik ima možnost predstaviti mi- kro svet. Na televiziji se gledališče od- pira v intimnost.

Tu je največja moč televizije: saj lahko jemlje neposredno od gledališča in di- rektno od filma in ju tako v določe- nem smislu prerašča. Žal pa tega pri nas še nismo v polni meri izkoristili.

Razgovor z Mitom Trefaltom

Športnim oddajam na televiziji ni odmerjeno le največ časa, ampak so v nekem smislu tudi najbolj televizijske. O njih je mogoče govoriti na dveh nivojih: najprej kot o neposrednem informativnem mediju, ki je značilnost televizije, potem pa tudi o sami športni problematiki teh oddaj. Prav zato objavljamo razgovor našega sodelavca Marjana Rožanca z reporterjem športne redakcije RTV Ljubljana Mitom Trefaltom.

kem položaju pa je seveda globlje strokovno sodelovanje izključeno: jaz nisem filmar, snemalca in športnik. Jaz torej snemalca posiljujem z zahtevami, ki so filmsko neizvedljive, snemalci pa nas reporterje posiljujejo z lepimi posnetki, ki s športnimi dogodki nimajo zveze. Tako ne more biti niti govora o kaki ubranosti govornih in vizualnih prijemov, kaj šele o kakih zavidljivih televizijskih rezultatih.

Rožanc: V danem položaju je torej imperativ: manj, toda studioznejše! To pa seveda ni uskladjivo s širino športnega življenja in športne problematike, ki že zdaj ni zaobsežena v celoti.

Trefalt: Točno. Saj že zdaj nimamo izčrpnih nedeljskih športnih poročil, ponedeljskih komentarjev itd.

Rožanc: Se vam ne zdi, da bi morali poleg tega osnovno telesno-vzgojno dejavnost že ločevati od vrhunskega športa, tako imenovanega športnega spektakla, ki ima povsem svoje zakonitosti in probleme?

Trefalt: Vsekakor.

Rožanc: Zakaj te specializacije, če temu lahko tako rečem, v vaši oddaji Na sedmi stezi in vseh drugih športnih oddajah še ni videti?

Trefalt: Oddaja Na sedmi stezi naj bi obravnavala osnovne probleme telesne kulture, in samo taka je bila uvrščena v program. Prav pomanjkanje specializiranih oddaj pa je pripeljalo do tega, da se zdaj v oddaji Na sedmi stezi kopičijo prispevki, ki sploh ne sodijo več tja. Žal slovenska televizija za zdaj na športnem področju pozna samo prenos športnega dogodka, Na sedmi stezi in pa kratek filmski zapis s športnega tekmovanja. Z inozemskim športom se ne ukvarjamo, prav tako ne z rekreacijo in športno medicino, da o športnem spektaklu kot posebnem športnem in socialnem fenomenu sploh ne govorim. V športni redakciji RTV Ljubljana se že nekaj časa zavzemamo za tedenske, 20 minut trajajoče oddaje, ki bi bile specializirane: prva naj bi bila posvečena osnovni telesni vzgoji, druga vrhunskemu športu, tretja inozemskemu športu, četrta pa rekreaciji, rehabilitaciji in športni medicini. Vendar je to le želja, ki v zdajšnji zasedbi športne redakcije, v kateri delava samo 2 novinarja, in pri zdajšnjem materialnem položaju sploh ni izvedljiva.

Rožanc: Zakaj se televizijsko športno poročanje še vedno ne razlikuje od radijskega? Zakaj je filmski posnetek, kadar ga že vrtite, celo v najboljšem primeru le panoramska ilustracija tega ali onega športnega dogodka, medtem ko dogajanje samo še vedno nosi besedilo? Nikdar še nisem ne vas ne kakega vašega kolega slišal reči: »Poglejte, in tole je koš, ki je odločil to razburljivo košarkarsko tekmo.« Kaj šele, da bi potem ta koš tudi videl, prikazan v normalnem ali počasnejšem tempu, čeprav bi bilo samo to zares televizijsko.

Trefalt: Mislím, da je neizkoriščenost filmskega medija glavna pomanjkljivost ne samo športnih poročil, temveč kar vsega televizijskega poročanja. Pri športnih dogodkih, ki so že sami po sebi »filmski«, prihaja ta pomanjkljivost najbolj do izraza.

Rožanc: Zakaj je tako?

Trefalt: Vprašanje terja zelo kompleksen odgovor. V prvi vrsti sta kriva pomanjkanje snemalcev in pičlo odmerjen čas, v katerem so nam reporterjem s športnih tekmovanj snemalci na voljo. Krivo pa je tudi pomanjkanje oziroma racionalizirana poraba filmskega traku. Točneje: za športno tekmovanje, ki traja ves dan, imam, denimo, snemalca na voljo le eno ali dve uri, včasih celo v času, ko se na tekmovanju ne dogaja nič pomembnega, drugič spet ga imam na razpolago ves večer, vendar mi omejena poraba traku

dovoljuje le to, da posnameva zadnji dve minuti tekme; ta posnetek je potem na televizijskem zaslonu le zato, da gledalcem ni treba gledati napovedovalca. Velik problem je torej to vsestransko »šparanje«. Če imam na primer za košarkarsko tekmo v televizijskem dnevniku rezervirano 1 minuto, se pravi 11 metrov posnetega filmskega traku, porabiti pa ga ne smem nič več kot trideset, potem je jasno, da pri tako omejenem načinu dela kakršen koli izbor materiala sploh ne pride v poštev; s snemalcem nekaj posnameva in to tudi pokažemo. Nekaj malega je pri tem na boljšem samo nogomet, ki sta mu RTV Beograd in RTV Zagreb priborila posebne pravice: poročilu z nogometne tekme sta namenjeni 2 minuti in 22 m filmskega traku, posneti pa ga smem celo 240 m. Tako ni seveda nič čudnega, da so poročila z nogometnih tekem skoraj popolna — navadno pokažemo skoraj vse pomembnejše dogodke in vse gole — medtem ko pri dinamičnejših športih, hokeju in košarki, zamujamo, zgubljammo...

Rožanc: Je to vse, kar onemogoča večjo filmskost športnih poročil in reportaž?

Trefalt: Krive so še organizacijske pomanjkljivosti, ki pa deloma izvirajo iz že omenjenih materialnih težav. Snemalci so na primer ločeni od posameznih redakcij, tako da specializiranih snemalcev sploh nimamo. V ta-

D r a m a t i k a na naši t e l e v i z i j i

Deset let slovenske televizijske hiše je že takšno razdobje, da je treba njeno delo zdaj sistematično pregledati, oceniti in odkriti vzroke, zakaj je nekaj tako in ne drugače. Televizija je pač že po svoji naravi najpomembnejša nacionalna kulturna ustanova. Pred svojimi zasloni zbira največ ljudi, njen program je in mora biti nadvse raznovrsten in posegati mora na vsa področja, ki jih zahteva moderna komunikacija sodobne in razvite družbe.

Domači dramski program je na naših zaslonih sicer dokaj redek gost, vendar pa je prav ta program tisto, po čemer merimo kulturne zmogljivosti vsake nacionalne televizijske postaje.

Zaradi lažjega pregleda ga lahko zelo preprosto razdelimo na nekaj samostojnih kategorij.

1. IZVIRNA DOMAČA TELEVIZIJSKA DRAMA. Tu se nedvomno najpopolneje zrcali ustvarjalna sposobnost ustanove in navsezadnje tudi splošna nacionalna kreativnost. To so samostojna dela dramatikov, napisana samo za televizijski medij.

2. DRAMATIZACIJE IZ DOMAČE KNJIŽEVNOSTI. To so seveda čisto prave domače televizijske drame, ki so pač nastale na podlagi neke literarne predloge. Ni jih treba ocenjevati dosti nižje kot izvirna dela, saj je prelivanje snovi, idej in zgodb med književnostjo, gledališčem, filmom in televizijo nujno in normalno.

3. GLEDALIŠKA DELA V TELEVIZIJSKEM STUDIJU. Ni dvoma, da televizija nadaljuje in izkorišča tradicijo, ki sta jo ustvarila gledališče in dramska književnost. Mnoge odrske drame so brez bistvenih in globljih predelav povsem prikladne za TV studio.

4. PREVODI. Prevodi tujih televizijskih dramskih tekstov (izvirnih ali prirejenih) so prav gotovo nujni, ne le zaradi domače zadrege, ampak tudi zato, ker danes nihče ne more biti izoliran. Uprizoritve z domačimi režiserji in igralci so pomembna kulturna dejanja.

5. PRENOSI. Srečne okoliščine v naši deželi so povzročile dokaj nenavadno stanje. Marsikje ali skoraj povsod po svetu se je namreč pojavil oster konkurenčen boj med televizijo in gledališčem. Sodelovanja ni. Pri nas pa se je takšno sodelovanje razvilo in gledališča svoje predstave pogosto rada prodajajo televiziji. Te vrste program je lahko kajpada ravno tako privlačen, vendar pa ga ne moremo prišteti med ustvarjalne dosežke televizije same. Njena vloga je tu bolj tehniško-posredniška.

6. MLADINSKA DRAMATIKA. To je zelo široko področje, ki ga ne smemo zanemariti. Tudi tu imamo domača izvirna dela, adaptacije iz književnosti, odrske drame, prevode in prenose. Oblike so seveda še raznovrstnejše, saj lahko nastopajo živi igralci, lutke ali pa risani film.

7. OPERA IN BALET. Tudi to je posebna zvrst dramatike, čeprav ju običajno uvrščamo kar med glasbene oddaje. In — seveda samo načelno — ju lahko razvrstimo na iste kategorije kot ostalo dramatiko: izvirna dela, adaptacije, prevode in prenose.

Raziskovati zgodovino televizije — pa četudi samo zgodovino televizijske dramatike, je mučno in nevhvaležno delo. Znanost, ki bi se imenovala »zgodovina televizije« ali »zgodovina TV dramatike« in ki bi jo bilo mogoče postaviti ob stran npr. zgodovini filma ali gledališča ali književnosti — se še ni rodila. Tudi v ZDA, kjer si na nekaj sto univerzah in drugih znanstvenih ustanovah prizadevajo, da bi kar najbolje in najgloblje osvetlili vlogo množičnih občil v sodobni družbi in kjer so o tem napisali že celo vrsto odličnih

zanstvenih del, ni do zdaj izšla še nobena knjiga, ki bi z znanstvenimi zgodovinskimi metodami opisala in osvetlila razvoj televizijske dramatike. Dramatika je tam najbolj množična, kvantitativno najbolj bogata in pestra dejavnost, saj zajema nad 80 % celotnega programa. Vzrok leži bržkone v kar prebohotnem in prehitrem razvoju televizije v zadnjih dvajsetih letih. Tudi najbolj prizadeven raziskovalec se tu znajde v džungli, ki ji ni videti konca. Samo v New Yorku je mogoče danes videti 70—80 TV dram in TV filmov na dan! To znese skoraj 30 000 na leto. Le kateri raziskovalec, le kateri zgodovinar se bo utegnil prebiti tu skoz?

Primerjava z našim domačim dramskim programom bi bila seveda samo smešna. Vendar je treba omeniti neko bistveno razliko, ki se tiče programske strukture: dramatika, ki je drugod na prvem mestu tako po količini kot tudi po skrbi, ki ji jo posvečajo vodstva — je pri nas kar na zadnjem mestu. Ob dramatiki se pri nas neprestano pojavljajo vzdihovanja o visokih stroških, premajhnih kapacitetah studia, pomanjkanju piscev, njih nizki umetniški kvaliteti, o težkih delovnih pogojih, ki v njih delajo igralci in režiserji — pa o mizernih honorarjih, ki ne nudijo dovolj vzpodbude niti igralcem, kaj šele pisateljem.

V desetih letih razvoja slovenske televizije se je ob njej razvila vrsta novih poklicev — tehničnih in kulturnih dejavnosti. A danes je pri nas tako, da je mogoče živeti kot televizijski snemalec, novinar, režiser, reporter, napovedovalec itd. — ni pa mogoče živeti kot televizijski dramatik . . .

Seznam izvirnih televizijskih dram v desetih letih je več kot skromen. Začenja se šele z letom 1961, čeprav je rojstno leto televizije 1958. Pretekla so torej kar dobra tri leta, da je prišla na program prva domača televizijska drama. Celoten seznam obsega komaj 27 del. Avtorjev pa je 19. (Trije med njimi so hrvatske narodnosti in so prišli v seznam pač zato, ker so bila njihova dela izvedena samo v okviru slovenskega programa.) Avtorjev je torej kar precej, dram pa je v odnosu na njihovo številčnost sorazmerno malo. Med njimi je več pomembnih imen iz sodobne slovenske književnosti, nobeden med njimi pa ni napisal več kot štiri dela. Nihče se torej na televizijo ni navezal, televizija nima svojih dramatikov, ki bi ji dali svoj obraz. A za takšno kulturno institucijo bi bilo to vsekakor nujno.

Nekoliko drugačna bo podoba, ki jo bo nudil seznam dramatisacij iz domače književnosti in odrskih dramskih del prirejenih in izvedenih na naši televiziji. Prav tako tudi seznam mladinske dramatike.

Raziskovanje preteklosti slovenske televizije s tem seveda še daleč ne bo končano. Vsako takšno raziskovalno delo ima smisel le tedaj, kadar zna iz goščave posameznih dejstev, ki jih je treba najprej zbrati in sistemizirati, izbrati bistveno in ovrednotiti tisto, kar naj v nacionalni kulturi obstane kot neka konstantna dragocenost. Seveda je treba odkriti tudi neke razvojne zakonitosti, družbene in duhovne sile, ki so vplivale, da je nekaj tako in ne drugače. Zbiranje dejstev je samo prvi korak. Pri tem moramo pohvaliti študente režije in dramaturgije II. letnika Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, ki so opravili težaško delo in vsak za leto dni pregledali ves televizijski program. Njihova imena so: Marjan Ciglič, Marika Milkovič, Jane Petkovski, Albert Kos, Irena Glonar in Igor Prah.

1961

1. **Vitomil Zupan, Pričakovanje jutra**
Režija: Mirč Kragelj
Igralci: Vladimir Skrbinšek, Sava Severjeva, Nedeljka Kacin, Janez Albreht, Tone Slodnjak
Na programu — 10. aprila
2. **Mlan Nikolič, Kupe št. 9—10**
Režija: Janez Šenk
Igralci: Janez Albreht, Maks Bajc, Marija Lojkova, Emil Rižnar, Miša Pirnat, Aleksander Valič, Milan Brezigar
Na programu — 4. septembra
3. **Vitomil Zupan, Strup**
Režija: Mirč Kragelj
Igralci: Minca Jerajeva, Marjan Kralj, Rudi Kosmač, Danilo Benedičič, Ali Raner, Tone Homar
Na programu — 27. novembra
4. **Milan Nikolič, Sestanek s smrtjo**
Režija: France Jamnik
Igralci: Anka Cigoj, Sava Severjeva, Filipina Jerman, Marja Kos, Maks Bajc, Tone Slodnjak, Janez Čuk, Nada Bavdaž, Marjan Kralj
Na programu — 30. decembra

1962

5. **Igor Torkar, Jugoslavija ekspres**
Režija: Fran Žižek
Igralci: Majda Potokar, Boris Kralj, Stane Sever, Aleksander Valič, France Presetnik, Franjo Kumer, Dare Ulaga, Franček Drogenik, Alenka Svetel, Milan Brezigar, Hugo Florjančič
Na programu — 29. oktobra

1963

6. **Dr. Bratko Kreft, Umrli je sodnik**
Režija: Mirč Kragelj in Hinko Košak
Igralci: Stane Sever, Danilo Bezlaj, Marija Benkova, Janez Rohaček, France Presetnik, Boris Kralj, Jože Zupan, Pavle Kovič, Maks Bajc, Mila Kačič, Vida Juvan, Judita Hahn, Elvira Kralj, Maks Furjan, Lojze Potokar, Janez Eržen, Franci Presetnik
Na programu — 18. februarja
7. **Branko Hofman, Zvezde na jutranjem nebu**
Režija: Janez Šenk
Igralci: Jože Zupan, Miha Baloh, Danilo Benedičič, Majda Potokar, Lojze Rozman, Polde Bibič
Na programu — 29. novembra

1964

8. **Aleksander Marodič, Vsakdanja zgodba**
Režija: Fran Žižek
Igralci: Nadja Vidmar, Borut Alujevič, Sandi Pavlin, Marta Pestator, Irena Prosen, Lidija Kozlovič, Drago Kastelic, Dragica Kokotova, Mirko Bogataj, Jože Mraz
Na programu — 13. februarja
9. **Igor Torkar, Študentska soba**
Režija: Mirč Kragelj
Igralci: Majda Potokar, Minca Jerajeva, Danilo Benedičič
Na programu — 5. marca
10. **Matjaž Kmecl, Konec afere (Nogometna pravljica)**
Režija: Fran Žižek
Igralci: Helena Koder, Tugo Klasing, Aleksander Valič, Franek Trefalt, Danilo Bezlaj, Janez Čuk, Franček Drogenik, Janez Eržen, Janez Premru
Na programu — 19. aprila
11. **Albert Papler, Jaga baba**
Režija: Mirč Kragelj
Igralci: Mila Kačič, Maks Furjan, Andrej Kurent, Stane Sever, Maks Bajc, Tone Homar, Janez Eržen, Nedeljka Kacinova, Aleksander Valič, Anton Homar, Janezek Kralj
Na programu — 24. septembra
12. **Jane Kavčič in Janez Čuk, Tangente**
Režija: Jane Kavčič in Dušan Prebil
Koreografija: Majna Sevnik
Igralci: Polde Bibič, Erika Železnik, Sandi Pavlin, Elvira Kraljeva, Danilo Bezlaj
Na programu — 22. oktobra

1965

13. **Mija Janžekovič, Čudni roparji (in poet)**
Režija: Mirč Kragelj in Mija Janžekovič
Glasba: Urban Koder
Igralci: Danilo Benedičič, Boris Juh, Janez Eržen, Polde Bibič, Judita Hahnova, Dare Ulaga, Minca Jerajeva, Branko Miklavc, Nedeljka Kacinova, Kristijan Muck
Na programu — 11. februarja
14. **Igor Torkar, Balada o taščici**
Režija: Mario Fanelli
Filmska kamera: Slavko Nemec
Igralci: Elvira Kraljeva, Stane Sever, Janez Rohaček, Alja Tkačeva, Andrej Nahtigal, Andrej Kurent
Na programu — 24. junija

Izvirna slovenska televizijska drama

BORIS GRABNAR



Slika levo: Vladimir Skrbinšek in Nedeljka Kacin v prvi Slovenski TV dramji Vitomila Zupana V PRIČAKOVANJU JUTRA. Slika desno: Boris Kralj in Franjo Kumer v Torkarjevi dramji JUGOSLAVIJA EKSPRES

15. **Albert Papler, Sultan**

Režija: Janez Drozg

Igralci: Janez Škof, Mila Kačič, Frane Milčinski, Aleksander Valič, Zlatko Šugman, Maks Furjan, Janko Hočvar, Polde Bibič, Franc Penko in balet ljubljanske opere
Na programu — 6. oktobra

16. **Albert Papler, Večerna šola I**

Režija: Miran Hercog

Glasba: Jože Privšek

Igralci: Aleksander Valič, Majda Potokar, Nika Juvan, Silva Danilova, Maks Bajc, Janez Škof, Janez Albreht, Zlatko Šugman, Slavko Strnad, Marjan Hlastec, Polde Bibič

Na programu — 20. oktobra

17. **Albert Papler, Večerna šola II**

Režija: Marija Šeme

Glasba: Jože Privšek

Igralci: Vika Grilova, Milka Kačičeva, Majda Sepetova, Alenka Svetelova, Iva Zupančičeva, Janez Albreht, Maks Bajc, Danilo Bezlaj, Sandi Čolnik, Janez Eržen, Maks Furjan, Marjan Hlastec, Frane Milčinski, Janez Rohaček, France Presetnik, Janez Škof, Aleksander Valič

Na programu — 21. decembra

18. **Aleksander Marodič in Ivan Ribič, VOS**

(Serijski TV film)

I. **Operacija MM**

Na programu — 28. novembra

II. **Milijonarji**

Na programu — 5. decembra

III. **Gospod z rožami**

Na programu — 12. decembra

IV. **Trojka**

Na programu — 19. decembra

V. **Zajčja Micka**

Na programu — 26. decembra

VI. **Zob za zob**

Na programu — 3. januarja

Režija: France Štiglic

Glasba: Alojz Srebotnjak

Igralci: Miha Baloh, Marija Lojkova, Janez Albreht, Boris Kralj, Rudi Kosmač, Polde Bibič in drugi

1966

19. **Saša Vuga, Rekviem za heroji**

Režija: Anton Marti

Igralci: Lojze Rozman, Dare Ulaga, Majda Potokar, Janez Škof, Brane Ivanc, Janez Albreht, Maks Furjan, Vida Juvanova, Maks Bajc

Na programu — 27. aprila

20. **Moma Kapor, Dež na poti v Ankaran (TV film)**

Režija: Mario Fanelli

Igralci: Sandi Pavlin, Brane Ivanc, France Presetnik, Jože Zupan, Janez Rohaček, Tone Homar, Božo Vovk

Na programu — 7. decembra

1967

21. **Lado Troha, Pravljica na podstrešju**

Režija: Lado Troha

Igralca: Manca Koširjeva in Sandi Pavlin

Na programu — 3. januarja

22. **Ivo Zorman in Sandi Sitar, Brata (TV film)**

Režija: Lado Troha

Igralci: Jože Gregorič, Marjan Švinšek, Janko Zupan in drugi

Na programu — 7. januarja

23. **Smiljan Rozman, Blaž Prekrščevalec**

Režija: Janez Drozg

Glasba: Marjan Vodopivec

Igralci: Rudi Kosmač, Janez Škof, Janez Rohaček, Minu Kjudrova, Maks Furjan, Janez Albreht, Zlatko Šugman

Na programu — 20. novembra

24. **Saša Vuga, Balada o temi**

Režija: Jože Babič

Igralci: Stane Sever, Boris Kralj, Lojze Rozman, Jože Logar, France Presetnik, Dare Valič, Mateja Glazarjeva, Tone Homar

Na programu — 30. novembra

1968

25. **Igor Torkar, Pozabljeni klovn**

Režija: Andrej Stojan

Igralca: Aleksander Valič in Rudi Kosmač

Na programu — 15. aprila

26. **Vitomil Zupan, Sarabanda za obešenci**

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Ivan Jezernik, Jurij Souček, Bert Sotlar, Franček Drofenik

Na programu — 15. julija

27. **Andrej Pogačnik, Težave z neko generacijo**

Režija: Andrej Stojan

Igralci: Tone Gogala, Radko Polič, Milena Zupančič, Barbara Šmid, Joco Turk, Danilo Bezlaj, Majda Grbec, Jože Zupan, Marta Pestator, Nika Pirjevec, Minca Jeraj, France Uršič, Laci Cigoj

Na programu — 14. oktobra

Domača književnost v televizijskih priredbah

Boris Grabnar



Janez Škof v naslovni vlogi
komedije Alberta Paplerja
SULTAN



Elvira Kraljeva v Torkarjevi
drami **BALADA O TAŠČICI**

1959

Fran Levstik, Martin Krpan

Priredba: Boris Grabnar

Režija: France Jamnik

Igralec: Stane Sever

Likovna oprema: Hinko Smrekar

Na programu — 11. januarja

Vladimir Vujnovič, Prijatelj s podeželja

Priredba: Boris Grabnar

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Jurij Souček, Anka Cigoj, Marjan Kralj, Marta Pestator, Laci Cigoj

Na programu — 22. februarja

Ivan Cankar, Sosed Luka

Priredba: Boris Grabnar

Režija: France Jamnik

Igralci: Stane Sever, Anton Homar, Maks Bajc, Jože Zupan, Maks Furjan, France Presetnik, Stane Česnik, Boris Kralj, Pavle Kovič Polde Bibič, Rudi Kosmač, Laci Cigoj

Na programu — 14. oktobra

1960

—

1961

Ivan Cankar, Hlapec Jernej in njegova pravica

Priredba: Fran Žižek

Režija: Fran Žižek

Igralci: Jože Zupan, Lojze Rozman, Ja-

nez Cesar, Vera Pantič, Lojze Potokar, Polde Bibič, Aleksander Valič, Marta Pestator, Jurij Souček, Branko Miklavc, Lojze Pečar

Na programu — 3. aprila

Frane Milčinski, Legenda o birokratu

Priredba: Frane Milčinski

Režija: Janez Šenk

Igralci: Aleksander Valič, Majda Potokar, Danilo Bezlaj, Frane Milčinski, Marta Pestator

Na programu — 14. avgusta (pod naslovom Dve humoreski — prva humoreska je bila Arkadija Averčenska Samomor)

1962

Marjan Kolar, Samomor v nebesih

Priredba: Boris Grabnar

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Frane Milčinski, Pavle Kovič, Janez Rohaček, Polde Bibič, Andrej Kurent

Na programu — 18. oktobra

Žarko Petan, Dve o robotih (1. Usodni madež, 2. Idealna žena)

Priredba: Boris Grabnar

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Jurij Souček, Danilo Bezlaj, Janez Rohaček, Slavka Glavinova

Na programu — 22. novembra

1963

Miroslav Krleža, Smrt Rikarda Harlekinja

Priredba: Boris Grabnar

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Marija Benkova, Jurij Souček, Janez Rohaček

Na programu — 21. marca

Branislav Nušič, Diletantska predstava

Priredba: Marjana Kobe

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Dare Ulaga, Majda Potokar, Slavka Glavinova, Danilo Bezlaj

Na programu — 14. novembra

Branislav Nušič, Skrbi z imenitnimi pokojniki

Priredba: Marjana Kobe

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Jurij Souček, Polde Bibič, Fran-

ce Presetnik, Tone Homar, Boris Kralj, Maks Bajc, Janez Rohaček

Na programu — 22. decembra

Branislav Nušič, Nagrobni govor

Priredba: Marjana Kobe

Režija: Mirč Kragelj

Igralci: Jurij Souček, Tone Homar, Boris Kralj, Janez Rohaček

Na programu — 29. decembra

1964

—

1965

Aleksandar Vojinović, Kri ni vse

Priredba: Fran Žižek

Režija: Fran Žižek

Igralci: Breda Pugljeva, Jože Zupan, Marjan Bačko, Boris Kočevar, Anka Cigojeva

Na programu — 11. marca

1966

—

1967

Ivo Zorman, Brata (TV film)

Priredba: Sandi Sitar

Režija: Lado Troha

Igralci: Jože Gregorič, Marjan Savinšek, Janko Zupan

Na programu — 7. januarja

Ivan Cankar, Greh (TV film)

Priredba: Stane Sumrak

Režija: Stane Sumrak

Igralci: Ivan Jezernik, Vladoša Simčičeva, Sandi Pavlin

Na programu — 11. oktobra

1968

Ivan Tavčar, 4000

Priredba: Igor Torkar

Režija: Janez Drozg

Igralci: Polde Bibič, Branko Miklavc, Janez Škof, Aleksander Valič, Andrej Jelačin, Pavle Kovič, Dušan Škedl, Tone Homar, Danilo Benedičič, France Presetnik, Jože Zupan, Janez Rohaček, Vladimir Skrbinšek, Marija Lojkova, Vida Juvanova, Mira Danilova, Ruša Bojčeva, Mila Kačičeva, Milena Grmova, Dare Valič, Danilo Turk

Na programu — 4. novembra

Tuja književnost v televizijskih priredbah

1959

Henry Barbusse, Vojak v ognju (Ogenj), priredba Otto Zelinka, režija Fran Žižek. Na programu — 1. aprila

1960

—

1961

Arkadij Averčenko, Samomor, priredba Frane Milčinski, režija Janez Šenk. Na programu — 14. avgusta

1962

Andre Maurois, Thanatos Palace Hotel, priredba Boris Grabnar, režija Mirč Kragelj. Na programu — 20. septembra

1963

Guy de Maupassant, Dve o nezvestobi (1. mesec, 2. Znamenje), priredba Boris Grabnar, režija Mirč Kragelj. Na programu — 10. januarja

Anton P. Čehov, Dve o ponižnosti (1. Uradnikova smrt, 2. Dame), priredba Boris Grabnar, režija Mirč Kragelj. Na programu — 14. februarja

Marcel Aymé, Pritlikavec, priredba Boris Grabnar, režija Mirč Kragelj. Na programu — 16. maja

Arnošt Lustig, Sinji dan (Nikogar ne boš ponižal), priredba Eva Sadkova, režija Mirč Kragelj. Na programu — 3. oktobra

K. Kusenberga, Dve nenavadni zgodbi (Lov na leve, Nevidna ura), priredba Marjana Kobe, režija Mirč Kragelj. Na programu — 3. oktobra

E. A. Poe, Sod amontillada, priredba Marjana Kobe, režija Mirč Kragelj. Na programu — 7. decembra

1964

Karel Čapek, Stopinje (Ukradeno dete, Stopinje), priredba Marjana Kobe, re-

Slika zgoraj: Stane Sever v drami Saše Vuge **BALADA O TEMI**. Slika spodaj: Prizor iz komedije Alberta Paplerja **SULTAN**

žija Mirč Kragelj. Na programu — 19. januarja

Wedekind, Zapeljivec, priredba Peter Zobec, režija Marija Šeme. Na programu — 9. februarja

Slavomir Mrožek, Pomlad na Poljskem, priredba Frane Milčinski, režija Staš Potočnik. Na programu — 1. marca

Anton P. Čehov, Kameleon, priredba Marjana Kobe, režija Staš Potočnik. Na programu — 22. marca

Stevan Leacoc, Smrt največjega detektiva, priredba Marjan Kobe, režija Staš Potočnik. Na programu — 30. aprila

Hector Hugh Munro-Saki, Vznemirjevalna kura, priredba Marjana Kobe, režija Staš Potočnik. Na programu — 24. maja

Jerome Klapka Jerome, Trije možje so potrebni spremembe, priredba Marjana Kobe, režija Staš Potočnik. Na programu — 7. junija

O. Henry, Odkupnina za mačka, priredba Marjana Kobe, režija Staš Potočnik. Na programu — 21. junija

1965

1966

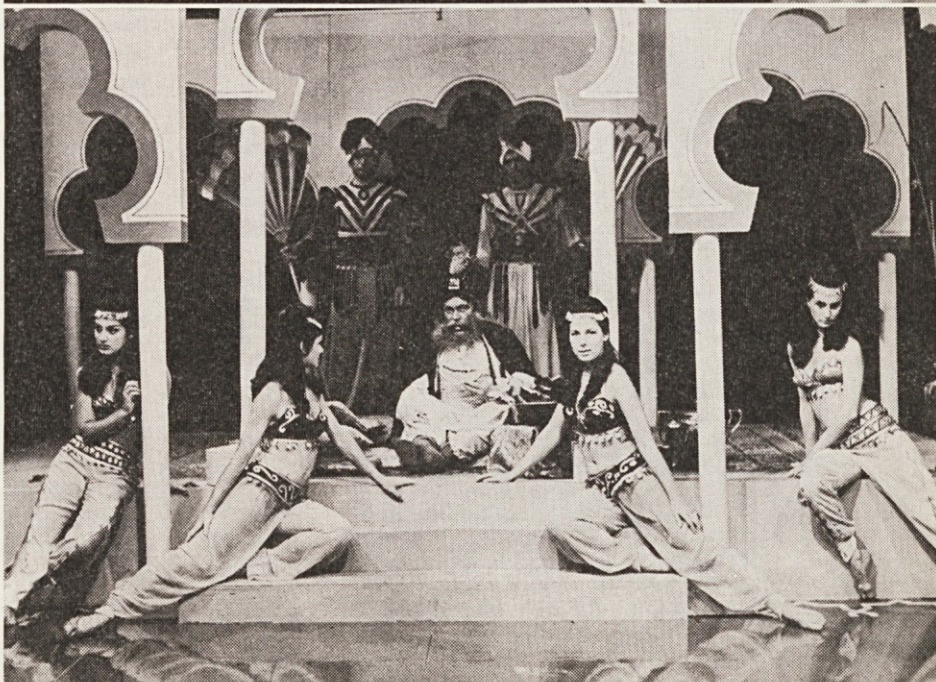
Guy de Maupassant, Pri zadnji instanci (Rosalie Prudent), priredba H. Lommer, režija Fran Žižek. Na programu — 5. januarja

Honoré de Balzac, Trdnjava (La Grande Bretèche), priredba Jacques Armand, režija Marija Šeme. Na programu — 2. novembra

1967

Balada o Eulenspieglu, priredba Weisenborn Gunter, režija Jože Babič. Na programu — 1. del 31. maja, 2. del 7. junija

1968



Trije pogledi na spogledovanje z revolucijo

Ob ljubljanski premieri Žilnikovega filma Zgodnja dela, filma o mladih in revoluciji, kar ni mogoče razmišljati samo o prikazanem filmu; Žilnikov film vsiljuje razmišljanje o mladih in revoluciji v vsej obsežnosti tega pojava, ki ga označujejo tudi študentski nemiri in novejši revolucionarni kulturniški tokovi.

1

Najprej nekaj besed o notranji revolucionarni strukturi filma samega.

Že naslov filma Zgodnja dela je asociacija na mladega Marxa oziroma na knjigo, ki je izšla pod tem naslovom in v kateri so zbrana zgodnejša Marxova filozofska dela. Film pa je tudi sicer pretkan s parolami iz Marxovih zgodnjih in poznejših del, in te parole oziroma citati, taki, kakršni so, nabiti z revolucionarno vsebino, so bistveni konstitutivni element filma.

Kakšna je usoda teh revolucionarnih parol v konkretnem svetu Žilnikovega filma? Prvo, kar lahko ugotovimo, je to, da te parole tudi v tem primeru razkrivajo svojo skrito in protislovno naravo. Ne samo, da niso povsem uskladjive s svetom; delovanje v njihovem imenu, ki je uperjeno zoper buržujski red, človekovo odtujenost, oblast in prisilo, konča s konsolidacijo vsega tistega, proti čemur je uperjeno, se pravi s konsolidacijo oblasti, prisile, odtujenosti in buržujskega reda. Mladi aktivisti, ki hočejo urediti svet in razmere med ljudmi po resnični človeški podobi, se slednjič znajdejo v svetu, ki je že urejen po človeški podobi, ta urejenost sveta po človeški podobi pa je prav oblast, prisila, buržujski red itd. Še več: izkaže se celo, da je tudi njihovo delovanje le subjektivistična volja do moči in da so torej oblast, odtujenost in prisila le notranja logika in organski izraz njihovih revolucionarnih parol in njihovega delovanja.

Protislovna usoda revolucionarnih idej je tako tudi protislovna usoda Žilnikovega filma in njegovih mladih revolucionarjev.

Tega se nezavedno zaveda tudi Žilnik. Zato se ponekod od revolucionarnih parol in svojih junakov distancira, ponekod pa jih celo ironizira. S svojim ironičnim odnosom do njih nam celo pripoveduje, da so vse te revolucionarne ideje le mitični svet, ki je sprt z našim dejanskim življenjem in ki ga moramo za ceno prijateljstva s svetom in ljudmi izgnati iz sebe kot samovoljo; te parole je treba kratko malo pozabiti in se približati svetu in ljudem z drugega konca. Vendar tega radikalizma, te zaresne revolucionarnosti ne Žilnik ne njegovi junaki niso sposobni. Nasprotno, tako Žilnik kot njegovi junaki so prepričani, da so te revolucionarne ideje take, kakršne so, neuskladjive s svetom, samo zato, ker jih revolucionarji še niso uveljavili dovolj radikalno. Tako dejansko ironizira le površno pojmovanje teh parol in nedosledno delovanje v imenu teh parol, s čimer izraža svojo opredeljenost po svetu revolucionarnih idej in te ideje pravzaprav vnovič konstituira.

To je skratka film o revoluciji in revolucionarjih, ki ni sposoben dejanske revolucionarnosti.

2 Sodeč po razpoloženju premierskih gledalcev je film ponekod prazen in dolgočasen. Zakaj? Morebiti prav zato, ker po svoji notranji strukturi ni revolucionaren in nov, ampak konservativen in zastarel. Še bolj gotovo pa je prazen in dolgočasen zato, ker še zdaleč ni tisto, kar mislijo in razglašajo o njem ustvarjalci, namreč politični film. Film Zgodnja dela je mitološki.

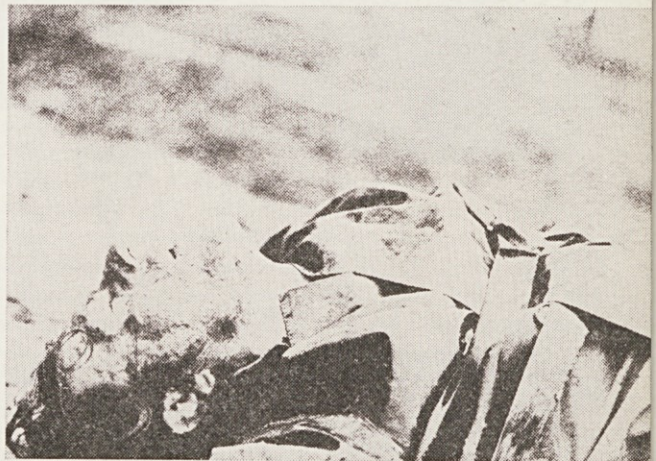
Politični svet je svet človekove neposredne produkcije, pa tudi svet človekovih pravic, interesov in konfliktov, ki izhajajo iz njegovih neposrednih produkcijskih odnosov; prav tega pa v Žilnikovem filmu sploh ni. Nasprotno, Žilnikov film je ves zakopan v mitih, v mitih kot izrazu nezadostnosti produkcije in nesmiselnosti našega političnega delovanja, torej v osmišljanju nesmisla, ki tiči v sami produkciji in političnem svetu. Toda kaj naj ti miti nosijo in osmišljajo, če nismo priče nesmisla? Mitološki jezik je upravičen, resničen in poln samo v najtesnejši zvezi s produkcijo, z realnim političnim življenjem, v vsakem drugem primeru pa je ta jezik prazen, dolgočasen, nepotreben in zlagan. Žilnikovi junaki ne živijo v svetu neposrednega produciranja in politike. Ves čas se gibljejo le v parolah in v ideologiji, v mitih, ki pa niso izraz njihovega produkcijskega in političnega življenja, torej nesmisla, ki bi ga bilo treba osmisliti; tako je njihov mitološki svet brez svojega izvora in brez prave funkcije, osmišljanja v osmišljanju samem in osmišljanje zaradi osmišljanja samega. Tako osmišljanje, ki je odtrgano od nesmisla, pa ne more imeti nobenega smisla.

3

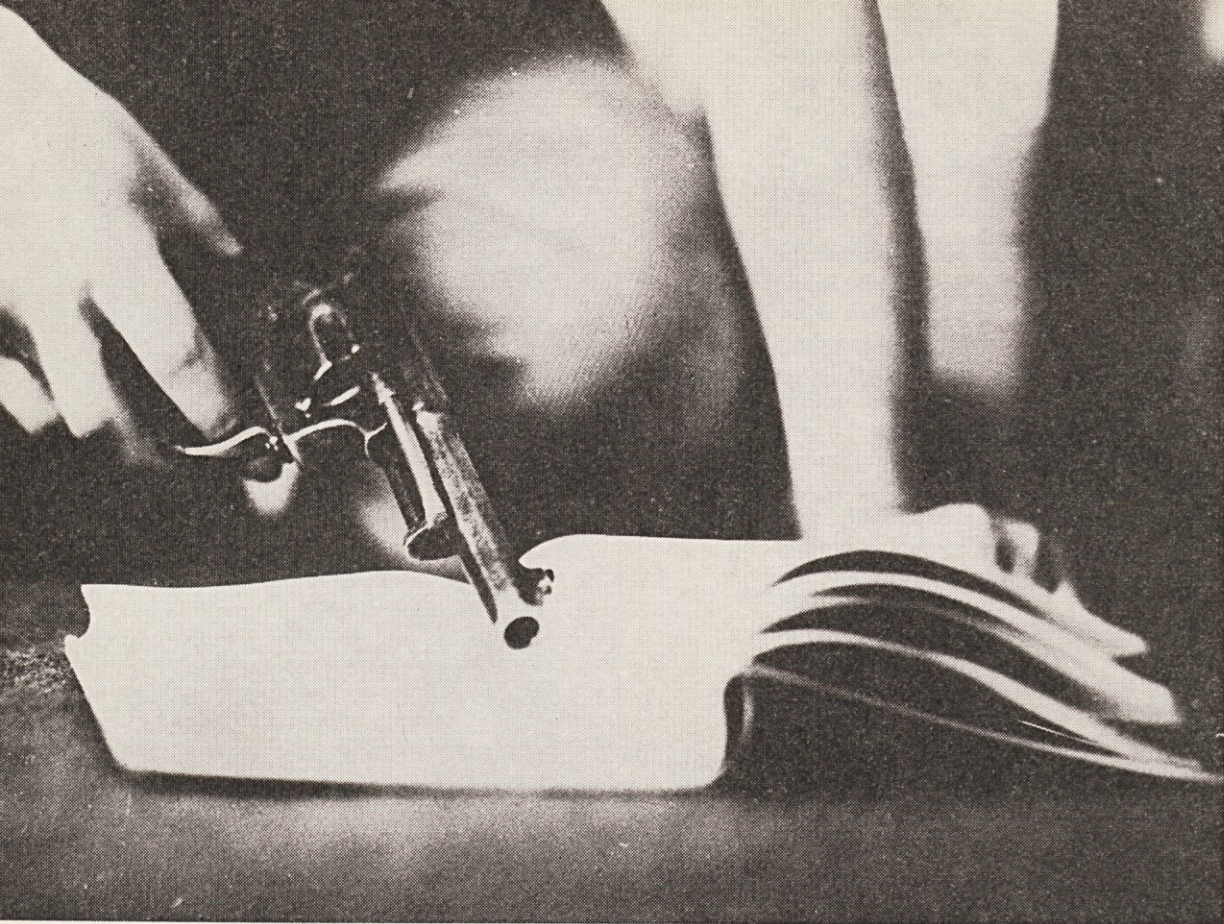
Po premieri je bil v dvorani hotela Slon razgovor med ustvarjalci filma in gledalci. Toda vse, kar sodi v neburžujski svet umetnosti, se je zgodilo že pred tem, med predvajanjem filma, v tisti neposredni komunikaciji med filmom in gledalci. Kaj se je torej dogajalo in kaj se je moglo zgoditi v hotelu Slon?

V hotelu Slon Žilnik vsekakor ni bil več ustvarjalec filma, proizvajalec v proizvodnem odnosu, temveč tudi lastnik, ki po končani produkciji razpolaga s produktom svojega dela kot lastnino — sedel je torej v naslonjaču in se pogovarjal kot buržuj. In tudi gledalci, ki so se zbrali okrog njega, niso bili več v neposredni eksistencialni komunikaciji s filmom, temveč so imeli do filma samo še refleksivno, znanstveno ali lastniško razmerje, kakršnega ima pač človek do predmeta, ki se ga hoče polastiti in obvladati. Nihče torej, ki se je udeležil pogovora v Slonu, ne ustvarjalci ne gledalci, ni bil več v svetu umetnosti, temveč so bili vsi v svetu manipulacije, osebnega prestiža, volje do moči in polaščanja. Vsi so bili skratka samo še buržuji. To pa seveda zato, ker buržujstvo ne izhaja iz človekovega porekla, socialnega položaja ali njegove volje, kakor to najčesteje mislijo revolucionarji, ampak iz človekove narave. Zato, ker buržujstvo ni posledica naše spremenljive, ampak naše nespremenljive narave.

In kaj sta spričo te naše nespremenljive buržujske narave revolucija in revolucionarnost? Uboj vsega človeškega? Ne, zares revolucionarna je lahko spričo tega samo želja, da nismo buržuji, ampak mali buržuji, — da nismo meščani, ampak malomeščani. Veselje nad tem, da živimo v okolju, ki ima za malomeščanstvo tako izrazit talent.



Bogdan Tirnanic v prizorih iz filma ZGODNJA DELA režiserja Želimirja Žilnika, Neoplanta Novi Sad, 1969



Detajl iz filma
ZGODNJA DELA



Milja Vujanović
kot Jugoslava v
filmu
ZGODNJA DELA

Drugič: Zgodnja dela | RUDI ŠELIGO

V filmu Zgodnja dela štirje — in od teh štirih so trije moškega spola in so mladi, eno pa je dekle, ki ima plave lase in je tudi mlada — hodijo najprej po mestu, ki je predmestje, potem brodiijo po panonskem blatu, v katerem so dolge vasi in redki gozdovi, potem pa še po tovarni, kjer zaposleni prihajajo in odhajajo na delo in kjer je ogromna kopalnica s tuši. Ko tako hodijo, na obleko nič ne dajo, olike, ki jo je ustanovil malomeščan v preteklosti tisti hip, ko je proizvodnja dobrin pričela zahtevati posebne pisarne, ni videti, reda v prehrani in razporeditvi koščkov časa, ki ga zahteva varno in zagotovljeno življenje, v njihovi hoji ni, sijajno plavalaso dekle nima tiste klerikalne časti, ki jo sicer deklarira tudi malomeščanski socializem. Tudi nimajo še marsičesa drugega, kar ima na svoje delovno mesto in v blok varno spravljeni človek. Ko tako hodijo, marsikaj počnejo in skoraj čisto na koncu vstopijo tudi v neodvisno od njih organiziran proces proizvodnje blaga, delajo v tovarni. Počnejo to: da nekam hodijo; da dajo spačka in sebe na splav in splav jih z vodnim tokom žene; da se grejo »ljubezen« in sijajno plavalaso dekle se gre z njimi »ljubezen«, ki ni niti establišana niti prostitutirana, niti velika niti grešna; da se valijo po zelnatih glavah in se z njimi obmetavajo; da ima dekle predavanje o preprečevanju zanositve pred ženskami dolge vasi; da tiščijo spačka iz luže in iz blata; da jih prebivalci dolge vasi napadejo in pretepejo, da blato kar šprica; da enega člana svoje skupinice »kruto« kaznujejo, ker je od pretepa pobegnil; da se v gozdu med sabo streljajo in nobeden ne pade; da eden od treh reče delavcem, ki odhajajo z dela, če bojo še delali za tako majhne plače ali nekaj podobnega; da se dekle vrne »domov« in na pragu brez besed je svojo čorbo; da vsi trije vržejo dekle na koncu v zrak. Vmes tudi govorijo: bodisi tako, da z besedami opisujejo (repetuirajo) svoje početje, bodisi tako, da brez zveze s svojim početjem govorijo parole in stavke iz Marxovih in Engelsovih del, bodisi včasih tudi tako, da imajo ti citati negativno korelacijo s tistim, kar se godi oziroma s tistim, kar vidimo. Ko tako hodijo, ni videti, da hodijo zato, da bi nekam prišli. Ko vse to počnejo, ni videti povezanosti in koherentnosti tega početja v to, da bi nekaj naredili (sprejemali). Ko govorijo, v velikem delu filma ne govorijo zato, da bi predočili razložek med stvarnostjo in deklaracijo.

Jasno je, da ti štirje ne delajo nobene revolucije (na znan način, po katerem je revolucija zavestno spreminjanje družbenega sveta) in nobene družbene akcije, ki bi jo vodil namen in cilj. Za to oboje bi moral film čisto drugače potekati. Tudi ni prikaz družbene situacije, iz katere je zrasla lanskoletna študentska pozna pomlad v

čigava Zgodnja dela?

Beogradu. Zelo verjetno pa je avtorjeva želja (potreba) po akciji in njegova zavezanost, pripadnost tem dogodkom spodbuda in njegova pretveza, da je film sploh lahko naredil. Čeprav mislim, da torej film govori nekaj drugega, kot je avtorjeva želja in namen, pa je vendarle ta pretveza ostala vidna, je ekranizirana; mislim samo to, da ta namen ni cel film. Njegov namen je posebno viden takrat, ko prihaja na dan drastična razlika med citati, ki jih govorijo štirje, in med stvarnostjo, ki jo živimo. Kljub temu da je ta ost prisotna, ostaja le ost in ne izrinja vseh drugih plasti filma, ki pa so videti pomembnejše in celo dominantnejše. Še celo takrat, ko je ta diferenca vidna in zelo poudarjena, še celo takrat je možno vprašanje, če ni pod ostjo še nekaj drugega — tistega, kar je jasno vidno v ostalih prizorih. To drugo in drugačno je naslednje: Beseda (misel, duh) je projekt, in kot takšna je zmeraj določena rigidna struktura, ki vklepa in zasužnjuje spontanost bitja. Ti štirje, ki nastopajo in hodijo, hodijo in počnejo tako, da je očitno, da se izogibajo vsakemu vodilu, projektu, ki naj bi njihovo početje spravil v red akcije, torej početje spremenil s svojo usmerjevalno funkcijo v delo, v dejanje. Kljub temu pa skoraj nenehno citirajo določen projekt. To dejstvo sledi iz tega, da ti štirje, ki hodijo, niso popolnoma novi, popolnoma neznani štirje, ampak so takšni, ki prihajajo in zato nosijo s sabo strukturo projekta, ki pa štrli vanje iz preteklosti, jim je pridano po načelu vztrajnosti in stvarnosti, za njih pa projekt kot projekt nima več nobene uravnavne, usmerjajoče funkcije (citajte npr. govorijo šolsko gladko, o njih ne razmišljajo niti ne razpravljajo). Projekta se potemtakem še niso razrešili, je pa že tako izrinjen na povrhnico, da je samo še kot balast. Če je tako, in takrat ko direktna ost ni vidna, prav gotovo je, potem ti štirje ne govorijo difference ali nasprotja med svetom in deklaracijo, ampak govorijo in počnejo dve plasti svojega bitja, med katerima pa se že kaže usoden prepad: usta izgovarjajo projekt, ideologijo (v tem primeru potem ne gre samo za Marxovo ideologijo, ampak za ideologijo nasploh), ki se ji bitje že izmika in ki je neodvisna od tega, kar počnejo, počnejo pa nekaj, kar je s stališča ideologije slučajno, torej spontano. V filmu je vidno poslavljanje od besede, od projekta in od akcije, ki je orodje projekta za spremembo sveta. Na mesto besede in projekta bo moralo priti nekaj drugega. Kaj je to drugo, še ni vidno. Je še nerazložno. In v tem smislu je film nabit, temno naelektren, vidna je magma življenja, ki zelo prihaja. Validno, drzno, učinkovito in na adekvatno »nepopoln« način kaže »zgodna dela« novega položaja človeka v svetu.



Marko Nikolić

Tretjič: Zgodnja d e l a

RASTKO MOČNIK

50

ZGODNJA DELA (RANI RODOVI). Režija Želimir Žilnik. Scenarij Želimir Žilnik, Branko Vučičević. Kamera Karpo Ačimović-Godina. Igrajo: Milja Vujanović, Bogdan Tirnanić, Marko Nikolić in ing. Čedomir Radović. Proizvodnja Avala film, Neoplanta film, 1969

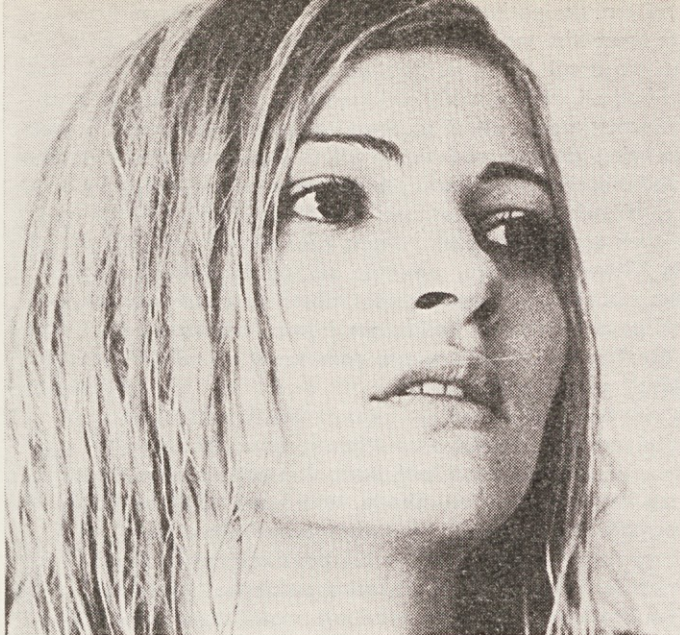
Revolucija se dogaja v ekonomiji in v spolnosti; na dveh temeljnih področjih: 1. kapitalistični (socialistični) sistem kot sistem proizvodnje vrednosti zatira telo, dosledno ga spreminjajoč v proizvajalca vrednosti; 2. vsiljujoč telesu funkcijo reproducenta vrste in razvedrila v »prostem času« ga zatira buržoazna morala, to ideološko orodje hierarhične razdelitve časa na čas produkcije in čas obnavljanja delovne moči (čas potrošnje).

Revolucionarni subjekt je skupina treh fantov in enega dekleta; revolucija štirih znakov proti njihovi semiologiji: študenta, delavca, brezposelnega, ženske.

Strateški problem: kako prebiti imperalizem semiologije vrednosti, ki je že pripravljena, da revolucijo locira (= lokalizira) v prostor igre. Brž ko bo prišlo do konfrontacije red: igra, je boj zgubljen. Dihotomija red: igra ni nikoli simetrična. Upor bo prekršek, ki (še)le vzpostavlja zakon. (Žilnik: »Študentski upor je utrdil reakcijo«.)

Taktična napaka: revolucionarni subjekt se ne (z)more konstituirati kot revolucionarni subjekt. Štirje znaki imajo težave s komuniciranjem: kot »naddeterminirani« znaki delujejo samo kot znaki sistema, ki ga hočejo subvertirati.

Trije moški lahko občujejo samo prek ženske. Ženska postane utelešenje integrativnega Zakona — Vladar/Mati/Heroj. Ženska, ki je v redu prostor proti-norme (čutnost, potrošnja, razvedrilo), postane norma: skupina postane proti-skupina, odreže se od revolucionarnega potenciala, med delavci in kmeti so samo še marginalna grupa.



Milja Vujanović



Na zgornji in spodnji sliki Milja Vujanović in Marko Nikolić

Pride do boja za participacijo na normi, skupina začne ponavljati konstitutivni ritual kapitalizma: investiranje — kapitaliziranje, varčevanje — gospodarno trošenje; konkurenca; splošni ekvivalent: seks. Politična shema skupine bo demokracija pod vladno zakona, ki ga uteleša vladar (ženska).

Nič se ni spremenilo. Revolucije je konec, še preden se je začela.

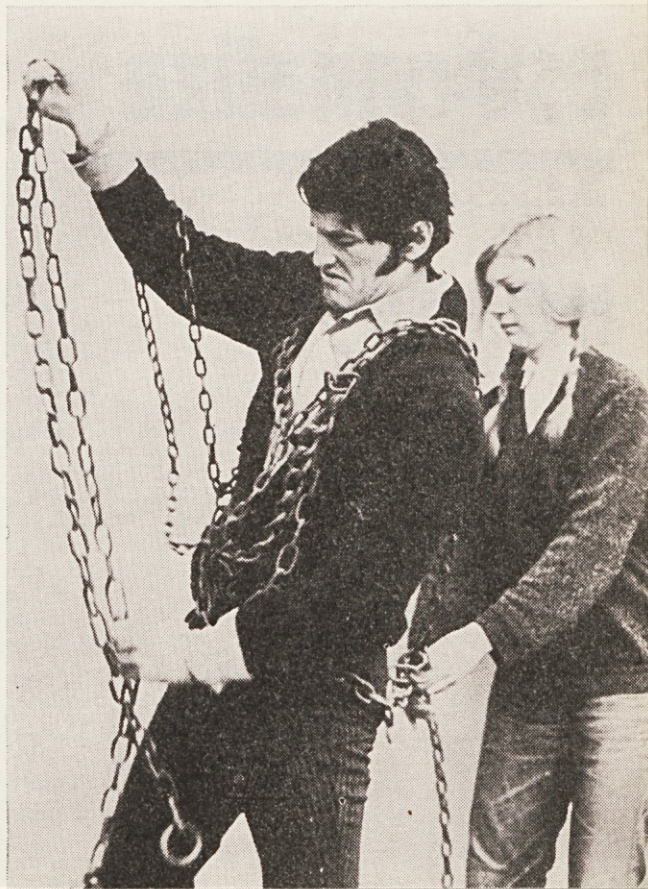
Žrtev: igra je zdaj protiigra, navznoter zavrta, na zunaj brez ekspanzije. Skupinska frustracija se po zakonitosti predstavnštva prenese na vladarja. Vladar je odstopil, toda skupina potrebuje heroja. Utelesenje integrativnega zakona mora odigrati tudi zadnje poglavje svoje funkcije. Heroj bo prevzel nase greh in postal žrtev.

Ritual očiščenja pa je točka solidarnosti med avtorjem in delom. Kot je v zapuščenem dvorcu kamera zanihala, da bi okenski okvir ne pokrtil junaka (avtorjev suvereni poseg) — tako bo zdaj žrtveni obred katarza, ki nam jo je pripravil Žilnik.

Trije junaki uničijo četrtega: s tem je njihove deviacije konec. Kulminacija funkcije, ki jo je imela ženska v protiskupini (heroj — žrtev), je prvi korak, ki ga mora storiti ženska v kapitalizmu (žrtev — heroj = devica — mati itd.).

Žrtveni ritual je konec deviacije — paralelno — konec filma je katarza.

Tako je Žilnik v svojem filmu »aranžiral« tudi usodo umetnosti, ki se noče tradicionalne, a ji je ta pot že vnaprej določena.



De Seta, Pasolini in psihoanaliza

Guido Aristarco

Danes režiser ne poskuša prikazati s filmom nekega logičnega sporočila, trdi Michel David, gledalec si razlaga film sam. Po drugi strani pa filmi za množice še naprej ponujajo bolj ali manj posrečene vulgarizacije stare psihoanalize. Razmerja med starši in otroki, homoseksualnost, incest že nekaj let sem neomejeno prikazujejo, nadaljuje David, sadizem in mazohizem sta uglašena vedno bolj grozljivo, bičanje je potreba vseh zahodnih filmov. Današnji človek se boji nervoze, duševne neuravnovešenosti, poudarja Vittorio De Seta, upiram se, da bi zanikali resničnost podzavesti, toda blaznost obstaja, ljudje ne znajo več govoriti, misliti, hoditi, pozabljajo vonj hrane, čustva. Sprašujemo se, če je vse to naravno in ali naj bi rekli »dovolj je zdaj psihoanalize«.

Te krize nevrotične osebnosti, te nekomunikativnosti, tesnobe, odtujenosti ne zapaža samo Michele, pisec De Setovega scenarija, ampak tudi filozof Remo Cantoni opozarja na to pogubo, ki se širi na zahodu med vsemi sloji in vsemi razredi. De Seta je prišel do enega zaključka: odtujenost na žalost obstaja in ta pojav povzroča nervozo. Nedvoumno je treba povedati, da tako patološko stanje ne ustreza človeški naravi, ni nekakšna metafizična zla usoda, pač pa je zgodovinsko pogojeno in se da in mora spremeniti. »Nismo obsojeni na tesnobo, absurd, nervozo,« zaključí Cantoni. »Naš čas je preživel težka in dramatična protislovja na vseh področjih. Sprijaznimo se s tem in skušajmo razumeti. Točna diagnoza je že začetek terapije.« Zakaj je prišlo do tega? ZAKAJ je vprašanje, ki si ga je že v začetku, že v polni krizi zastavil Michele. In kakšna je v nadrobnostih terapija, ki nam jo nudi De Seta? Dve poučni sceni, prva na začetku in druga na koncu filma, poudarjata raztresenemu gledalcu ideološko os, ki je tema filma UN UOMO A META (Polovični človek, 1966). Ne skrivaj svojih ran pred svojimi očmi in pred očmi svojih bližnjih, ker se ti bodo presadile in to bo smrt, pokaži jih raje sončni luči in to bo zdravje — opozarja prva scena. In druga: to, kar je prej bilo vzrok ostrim konfliktom in strašnim čustvenim nevihtam, je sedaj kot nevihta, ki jo gledamo s hriba. Zato ni nevihta nič manj resnična, toda sedaj si nad njo in v njej. Ta zadnja prisposodba je Jungova in treba je ugotoviti, na katero strujo psihoanalize namerava režiser nasloniti svoje delo, se pravi na analitično psihologijo švicarskega učenjaka. Važno je vedeti, skušati razumeti. Kako preiti od iskanja izgubljenega časa k iskanju najdenega časa?

Michele je opozoril, da ni dovolj spominjati se. Da bi spoznal vzroke bolezni, za avtentično in resnično razjasnitev raznih dogodkov — svoje nervoze, svojih kompleksov — jih moraš še enkrat preživeti, znova pretrpeti in to je edina pot, ki pripelje v življenje. Ta pot mu je bila v začetku zaprta — razumeti z vso voljo, z vso močjo — in medtem ko je lagal, je sebi in drugim skrival rane, ni jih izpostavil sončni luči. Za De Seto, ki izhaja iz kritičnega realizma (BANDITI A ORGOSOLO — Razbojniki iz Orgosola, 1961), prijateljstvo ni nestanovitno, začasno čustvo. Ugo skuša govoriti z Michelom, biti z njim v kontaktu, ponuja mu svoje razumevanje in pomoč. Prijateljstvo in upiranje tesnobi s tem da jo premaguješ, sta dva redka vidika v tolikernih filmih o odtujenosti. »Avantura« duše, ravno nasprotno kot pri Antonioniju, tu ne pristaja na »noč«, »mrk«, »rdečo puščavo«. De Setov

človek je resda polovičen, pa vseeno zna ohraniti lastne lastnosti, ali pa jih vsaj zna poiskati. Podzavest se pri Michelu ne javlja toliko v sanjah, kot to hoče Freud, ampak v vizijah, fantazijah in predvsem v simbolih. Po Jungovem vzoru De Seta izpričuje »odločilno funkcijo teh mnogoličnih nagonov, ki razodeti v simbolih povezujejo podzavest in zavest in kažejo posamezniku cilj njegovega razvoja. »Simboli so Michelova mati, oblastna in brez čustva zanj, njegov brat kolaboracionist, ki ga imata njegova mati in njegovo dekle raje od njega, simbol je tudi slučajna smrt tega brata, ob kateri protagonist ni občutil ne sočutja in ne bolečine, ampak samo kes, kot da bi jo bil sam zakrivil. Simboli so tudi gostje rojstne hiše pred sedemnajstimi leti, deklice v tej hiši, namigavanja na vojno in bombardiranje, simboli so kraji in osebe. Traumatično jedro se razširi, da povzamemo z De Seto, v trenutku, ko ga Michele spozna in skozi boleč postopek samoanalize spoji vse fragmente svoje preteklosti in jih uredi. Tudi tu se režiserjeva metoda zgleduje po Jungu, metoda, ki jo imenujemo perspektivna in dialektična in ki skuša odkriti sintezo med rastočimi kontrasti s pomočjo kompleksnosti, najti zvezo med zavestjo in podzavestjo.

Od kritičnega realizma v filmu BANDITI A ORGOSOLO je De Seta prešel k »čisti sugestivnosti«, k primeru »nevroze izpovedane od znotraj« in jo pri tem uporablja kot Bergman v POSTO DELLE FRAGOLE (Divje jagode): poleg notranjega monologa, miselnih asociacij in asonanc, poseganj naprej in nazaj, razdrobljenega časa, spreminjanj vsebine zavesti prikazuje pri slikah fantazije in misli kot edini objektivni podatek, kot prisotnost realnosti, obraz glavnega junaka, ki je pri spominjanju in podoživljanju preteklosti odtrpnil v brezčutno, mirno masko. Da bi odbil obtožbe o lepopisnem filmu in poudaril to realno prisotnost obraza pri irealnih podobah, je Alberto Moravia pripomnil, da nenavadna in misteriozna lepota nekaterih sekvenc prihaja prav od teh pripetljajev, od teh notranjih doživetij, ki jih glavni junak ne doživi, ampak le opazuje. Primer te vrste je prizor v gozdu, ko Michele znova zagleda ljubljeno ženo v objemu brata.

Pri prehodu od kritičnega realizma k »čisti sugestivnosti« doseže De Seta stilistične in vsebinske uspehe: posebno namen odbiti tesnobo v istem trenutku, v katerem jo lahko odbiješ kot dano dejstvo. Nekaj nejasnosti seveda ostane, a se ne tičejo področja psihoanalize, posebno ne Jungove analitične psihologije, niti strukture. Izrazna sredstva, ki jih tokrat uporablja De Seta, pa naj bo še tako fantastična upodobitev pojavov, niso v nasprotju zrcaljenjem stvarnosti, eno pomirljivo izhaja iz drugega in tako zrcaljenje lahko samo prispeva k psihoanalizi, kakor je tudi psihoanaliza razširila svoje obzorje s sredstvi literarne kritike. (To se vidi posebno v esejih Michela Davida in Giacoma Debenedettija). Nejasnosti je treba iskati drugje. De Seta trdi, da je resnica individualna in da je subjektivnost resnica, posameznik zadostuje sam sebi. Celotno prijateljstvo, ki je imelo takšno čustveno vrednost, je tu odrinjeno, obsojeno kot nezmožno za delovanje, torej definitivno zanikano. »Če hočeš vplivati na druge, moraš biti človek, ki vzbuja v ljudeh zanimanje in naklonjenost.« (Marx) Filozofi so nas učili, da resnično duhovno bogastvo zavisi od bogastva realnih odnosov in da se zgodovina

ne konča v razkrojitvi lastne zavesti ali v empiričnem materializmu, ampak vsebuje na vsaki stopnji neko stvarno rešitev, neki zgodovinski pogojen in naraven odnos med posamezniki. Verjamemo, da samo s to stvarno dialektično metodo razdvojeni človek lahko najde svojo enotnost, seveda če ima upanje v možnost odnosov med zunanjim in notranjim svetom. Zdi se nam, da je De Seta vendar prešel iz enega labirinta v drugega, čeprav se ni uklonil labirintu sodobnega življenja.

De Seta odklanja ta naš zaključek, on trdi, da je resnica individualna, da posameznik zadostuje samemu sebi, da je le notranje doživetje tisto, ki kaj velja, in konec. »Priznam vam, da sem preplašen, ker mi pripisujete poglede, ki jih nimam. Ustvaril sem UOMO A META (Polovični človek), kjer me je očarala ideja združiti popolnoma zunanje stvari z notranjimi doživetji, z dogodki iz psihičnega sveta. In da bi to idejo izrazil v filmskem jeziku z najprikladnejšimi sredstvi. Naši ideološki pomisleki se zde De Seti dvoumni: »Zame,« poudarja, »je podzavest presenetljivo deviško področje, ki ga moramo še raziskati s sredstvi razuma in osvojiti. Brez te združitve danes ni izhoda za človeka. Vendar to še ne pomeni, da je konec štrene

v rešitvi individualnih problemov. V resnici ne razumem, zakaj mora obstajati ta neumna alternativa, po kateri se ukvarjaš ali z dušo ali pa z zunanjiimi stvarmi. Zakaj pa ne z obema?»

Z obema, seveda, toda da dosežeš dialektično enotnost, brez katere je nemogoče zrcaliti realnost v vsej njeni celovitosti, ne smeš ločiti ene od druge. In zato smo citirali Marxa in poudarili, da resnično duhovno bogastvo zavisi od bogastva realnih odnosov in da se zgodovina ne razpleta v razkrojitvi lastne zavesti ali v empiričnem materializmu, ampak vsebuje na vsaki stopnji neko stvarno rešitev, neki zgodovinsko pogojen in naraven odnos med posamezniki. Ne dvomimo o dobrih namenih De Sete, toda lahko se zgodi, da so nameni avtorja eno, film pa drugo, to dokazuje, da so rezultati često drugačni od namenov, če že ne prav nasprotni.

Zdi se, da rafinirani snobi prezirajo UOMO A META (Polovični človek), nemara, ker je jungovski, pripominja Michel David, »toda v resnici je to prvi film, kolikor vem, v zgodovini svetovnega filma, ki skuša prenesti na platno subjektivno in avtobiografsko pripoved resnične psihoanalize.« De Seta seveda ni pripovedoval točnih dejstev svoje lastne nevroze, ampak si je pripoved izmislil, toda David, toda dinamika raziskovanja in občutek tesnobe sta izražena avtobiografsko. »Še eno tehnično novost moramo omeniti pri tem pogumnem in simpatičnem filmu: z razliko od POSTO DELLE FRAGOLE (ki je nemara najbolj podoben poskus) se De Setov nevrotični junak sredi postav svojih otroških spominov ne opazuje kot objektivna prikazen, se pravi kot otrok, kakršen je takrat bil, ampak se v podoživljanje scene postavi točno takšen, kakršen je v trenutku nevrotične krize in analize. Rešitev še bolj ustreza, kolikor poznamo psihološko dinamiko, toda treba jo bo še temeljito pretresti, in vsak bodoči poskus se bo moral z mnogo pozornosti lotiti tega problema.«

Tudi filmska kritika ne more zametavati sredstev, ki jih nudi psihoanaliza, predvsem ne pri takih režiserjih, kot sta De Seta in Pier Paolo Pasolini.

Io sono una

Solo nella tradizione è il mio amore
vengo dai ruderi, dalle chiese,
dai borghi dimenticati...

Ed io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più.

(Sem moč preteklosti, le v izročilu je moja ljubezen, prihajam iz razvalin, iz cerkva, s pozabljenih trgov... In jaz, odrasli zarodek, krožim, bolj moderen od vsakega modernega in iščem brate, ki jih ni več.) Tako Pasolini v pesmih MAMMA ROMA, medtem ko je ustvarjal svoj drugi film. »Sem moč preteklosti,« ponavlja skozi osebo režiserja (Orson Welles) v filmu LA RICOTTA (Skuta). Pasolini je z »antropološkim besnilom« iskal moč preteklosti med razvalinami, med primitivci in divjaki, po dnu proletariata, v predmestjih, na oddaljenih poljih. Njegove osebe so često živi okostnjaki. »Ambient njegovih filmov je arhaičen svet, pa naj se dogajajo v današnjih časih, kot npr. ACATONE (Berač), kjer je z režijo šele pričel, MAMMA ROMA in LA RICOTTA ali pa v preteklosti kot sta IL VAGELLO SECONDO MATTEO (Evangelij po Mateju) ali pa KRALJ OJDIP. Vse te filme veže glo-

boka, avtobiografska vez, postanki, trenutki silnega življenja, protisloven notranji potek, izhajajoč iz problematične in tesnobne osebnosti — te filme bi prav lahko imenovali »družina filmov« kot imenujemo »družina romanov« Freudove 2 maskirane zgodbe.« Pasolini je v bistvu vedno režiral filme o samem sebi, o tem, kar je imenoval svojo »nevrozo«, svojo »obupno strast biti na svetu«.

»La nevrosi mi ramifica accanto,
L'esaurimento mi inariscisa, ma
non mi ha.

Nevroza se razrašča poleg mene, izčrpanost me suši, vendar me nima. (Ni slučaj, da se je takoj po UCCELLACCI E UCCELLINI (Ptice in ptičice) in epizodi TERRA VISTA DALLA LUNA (Zemlja, kot jo vidimo z lune) lotil Sofoklejeve tragedije in jo prikazal na platnu. Izbiro mu je narekovala notranja muja, posebno razpoloženje avtorja, ki je bilo v skladu s kulturno in ideološko situacijo. Vsi so govorili o avtobiografski naravi KRALJA OJDIPA, o poudarjanju Freuda na škodo Marxa in psihoanalitična literatura o filmu in sploh o Pasoliniju režiserju na noben način še ni zaključena (treba bi bilo analizirati ne samo njegovo filmsko dejavnost, ampak tudi njegove mnogovrstne izkušnje na različnih področjih).

V takem kontekstu se zde problemi identičnosti, ki jih zastavlja KRALJ OJDIP, še bolj številni in še bolj določni, posebno z ozirom na prejšnje Pasolinijeve filme. V zaključnem ideološkem obdobju in na začetku novega obdobja (kriza marksizma in režiserja »govoreči vran, ki ve, da bo umrl«) se zdi, da tudi Pasolini trdi s Freudom: »Ko so se sesule vse vrednote, se je rešila samo psihološka teorija. Teorija naj velja bolj kot kdaj.« Včerajšnje alternative »Marx ali Gobetti«, »Gramsci ali Croce« se danes zde zastarele in v Pasolinijevem delu ne žive več, kot so živele nekoč, ko je bil »Marx cepljen na Freuda«. Prvi je za Pasolinija vedno manj »suho zlato« in drugi je vedno bolj »ljubljenec«. Pasolini trdi, da se marxizem nikoli ni na zadovoljiv način spopadel z iracionalnostjo. Freud mu je sedaj bolj kot kdaj koli prej preizkušena opora pri odkrivanju človeške podzavesti in mu pomeni sredstvo pri odkrivanju tega »misterioznega« področja. »Vico ali Croce ali Freud mi navdihujejo bajke in znanost pri slabosti moje volje. Ne Marx...« Po tej »režijski poti« proti podzavesti je prikazal Ojdipovo legendo kot »boleče zamotane odnose s starši, ki jih povzročijo prvi vzgibi seksualnosti.« (V prologu filma je prikazana potrtnost in nemir otroka, ko ga mati zapusti in gre z očetom na ples.) Moški homoseksualci so morali imeti v prvem otroštvu erotično zvezo z žensko osebo, večinoma z materjo — piše Freud — to zvezo je povzročila in opogumila pretirana materina nežnost in odsotnost očeta v otroškem življenju. Ljubezen do matere se ne sklada z nadaljnjim razvojem zavesti, nadaljuje Freud, in deček zatre to ljubezen tako, da sebe postavi na materino mesto, se identificira z njo in vzame za model svojo lastno osebo (narcizem) ter išče nove objekte ljubezni med sebi podobnimi. Tako postane homoseksualec: dečki, ki jih sedaj mladostnik ljubi, niso drugega kot surogati za njegovo otroško osebo in ljubi jih na isti način, kot je njega kot otroka ljubila mati. Kdor je postal homoseksualec na ta način, nadaljuje Freud, temu obvladuje podzavest materina po-

doba. Ko se odmakne ljubezni do nje, ji ostane zvest in se izogiba drugih žensk, ki bi ga lahko zapeljale k nezvestobi. Freud poudarja, da je rojstvo prvo tesnobno doživetje za moža in dejansko pomeni ločitev od matere, prav kot se je to dogodilo v Ojdipovem mitu. Ljubezen do matere je v središču Pasolinijevega dela in ima neobičajno težo, pa naj bo to MAMMA ROMA ali EVANGELIJ. Toda samo v KRALJU OJDIPU je zavzela dimenzije, ki niso bile nikoli prej izpovedane. Noben drug Pasolinijev film ni na tako tesnoben način »zasedena zgodba«. Prolog in epilog se kronološko in geografsko skladata z rojstvom avtorja. Sacile tridesetih let v prologu in šestdesetih let v epilogu ustreza kraju njegovega otroštva, kamor je sledil očetu, uradniku v vojski (uradnik je tudi Ojdipov oče v filmu). Arhaični svet, v katerem se odigra tragedija, predstavlja rimske trge, kjer je »odrasli zarodek« Pasolini nekoč iskal svoje »brate«. Pri proučevanju zgodovine primitivne družbe je učinkovito psihoanalitično umovanje, piše Freud, kot novo sredstvo raziskovanja, lahko se podeduje določene psihološke vsebine ostankov spominov predzgodovinskih dogodkov.

55

Sklicujoč se na Fergusona, ki je v KRALJU OJDIPU videl neke vrste match med Teresiasom, slepcem, ki vidi, in Ojdipom, ki vidi, a je slep, je Moravia pripomnil, da je treba kar najbolj podaljšati ta dvoboj in pustiti v ozadju incestno zvezo z materjo. Toda prav ker je film avtobiografski v nakazanem smislu, je Pasolini prevrnil ta odnos in hote vztrajal na ljubezni med Ojdipom in Jokasto. Po analogiji je nadomestil Antigono z Angelom, na mesto žene je postavil moža. Tudi mi lahko rečemo, kar je o Freudu napisal njegov biograf Ernest Jones: kot da bi Pasolini vedno slutil, da ga bo pot, po kateri je hodil, prej ali slej prisilila razkriti strašne skrivnosti, ki se jih je bal razkriti, pa je prav kakor kralj Ojdip vseeno vztrajal na tej poti. V tem smislu je tudi konec filma »zaseben, simboličen, žalosten« in na noben način ne smemo reči, da izključuje katarzo. Pasolini je boleče resigniran (Življenje se prične tam, kjer se konča), toda istočasno, spričo spola »živeč v krivde polnem, toda fatalnem in usojenem suženjstvu« se z spovedjo na svoj katoliški način (»moje globoko, intimno arhaično katolištvo, izpove v LA RICOTTA) odreši krivde.

teleobjektiv

Film in avtor se ljubita

Naško Križnar

Marksistični filmski manifest

Samo Simčič

Danes se nam film kaže v dveh bistvenih točkah razkola:
1 Film (pomeneče) kot sredstvo komunikacije med avtorjem (pomenom) in svetom.

2 Film kot primarno pomeneče na poti k identifikaciji s pomenom.

Komunikacija prividno umira? Umira filmski jezik, ki je dogovor — montaža, tempo, zgodba, fotografski prijemi (odtemnitev, zatemnitev, dvojna ekspozicija). Kot literarni jezik v materialu besedi; išče tudi filmski jezik svojo osnovo v materialu sliki, filmu. Topografijo znaka (črke) v literaturi nadomešča pri filmu topografija slike (odslikave). Struktura filma (strukturiranje odslikav resničnosti) vodena s človekovo biološko in sociološko danostjo (možgani, vzgoja, okolje) ustvarja nove pomene. Išče jih gledalec. Torej: Stari film (1) nosi sporočilo s pomenom, ki je od avtorja (boga) naprej predvideno (usojeno). Film je sredstvo za komunikacijo sporočila. Film, ki ga ljubim (2), nastaja na relaciji, ki je obratna od: AVTOR — FILM — SVET. Pomena ne ustvarja več avtor ampak film. Nova relacija je: SVET — FILM — AVTOR.

Razlaga:

Avtor ni pooblaščen, da kaj sporoča. Avtor je v službi sveta (rokodelec), film je njegovo (sveta) označujoče. V zadnji konsekvenci je film samostojno bivajoče, v njem sta identificirana pomen in pomeneče. Avtor je prvi gledalec svojega filma. Pojma bog in usojeno se pri novem filmu transformirata v svet in poljubno. Torej: poljubna struktura odslikav resničnosti, vodena s pristajanjem na človekov položaj v svetu (možgani, vzgoja, okolje) ustvarja pomene, ki jih dešifrira gledalec (avtor). Tak film ne pomeni nič drugega kot to, kar v njem gledalec odkrije. V filmu se kaže svet kot celota z združenim pomenom in pomenečim, z identifikacijo avtorja in filma. V bistvu gre za skrčenje relacije: AVTOR — FILM — SVET na relacijo SVET (= avtor + film) — SVET. Torej novi film lahko sam sebi zadošča, ali če hočete, sploh več ne komunicira, ampak enostavno je.

Deklariranje tega »je« je njegova edina komunikacija in sporočilo. Film je pomen tega sveta.

s citati iz marx-engelsovih zgodnjih del, ki so v zvezi z manifestom

— VARNOST je najvišji socialni pojem meščanske družbe, pojem POLICIJE, da vsa družba obstaja samo zato, da vsakemu svojemu članu zagotovi ohranjenje njegove osebnosti, njegovih pravic in njegove lastnine. — Meščanska družba ne dvigne pojma varnosti nad svoj egoizem. Nasprotno, varnost je zagotovitev njenega egoizma.

Buržoazni svet je svet posameznikov, posameznosti, individualizma, egoizma, buržoazni svet je svet razdrobljenosti, razcepljenosti, pri čemer gre za ves svet, za vse, kar je, v celoti.

marksistični filmski manifest

Medsebojna odvisnost posameznosti, individuov, egoizmov . . . , monad buržoaznega sveta, zagotovitev teh monad, to omogoča splošno, to je abstraktno politiko, policijo, državo, nasilje, ki ta buržoazni svet ohranja.

marksistični filmski manifest

POLITIČNA REVOLUCIJA raztaplja meščansko življenje na njegove sestavne dele, vendar pa teh sestavnih delov ne REVOLUCIONIRA in jih ne podvrže kritiki. POLITIČNA REVOLUCIJA je v razmerju z meščansko družbo, to je s svetom potreb, dela, privatnih interesov, privatnega prava, kot z osnovo svojega obstoja, kot z DANIM, ki ni podvrženo nadaljnjemu utemeljevanju, torej kot s svojo naravno osnovo.

Človek v buržoazni družbi velja kot pravi človek, kot HOMME za razliko od CITOYENA, ker je človek v svoji NEPOSREDNI čutni individualni eksistenci, medtem ko je POLITIČNI človek samo abstrahiran, umeten človek, člo-

vek kot ALEGORIČNA, MORALNA oseba. Človek je dejansko priznan šele v obliki EGOISTIČNEGA individua, resnični človek pa v obliki ABSTRAKTNEGA CITOYENA.

Razcep buržoaznega sveta je tudi razcep resničnega in abstraktnega.

marksistični filmski manifest

marksistični filmski manifest je manifest zoper svet razdrobljenosti razcepljenosti egoizmu individualizmu nasilju marksistični filmski manifest je zoper buržoazni svet je manifest zoper buržoazni svet filma

marksistični filmski manifest je zoper filmski sklad ki pregleduje in izbira projekte za filme in ki te projekte podpre z denarjem ki te projekte za filme finansira

marksistični filmski manifest je manifest zoper ta sklad kot zoper politično abstraktno in policijsko alegorično in moralno kot zoper nasilno in filmu tuje kot zoper sklad—varnost ki garantira egoizem individualizem razdrobljenost nasilje razcepljenost torej buržoazni svet

marksistični filmski manifest je zoper razcep med resničnim in abstraktnim

marksistični filmski manifest se zavzema za odpravo pravice lastništva to je avtorstva in očetovstva sklada ki si kot tipično buržoazno film lasti

marksistični filmski manifest je za odpravo kakršnegakoli avtorstva zavzema se za odpravo pravice lastništva to je avtorstva za odpravo avtorskega filma za odpravo razdelitve dela pri filmu za odpravo individualističnega egoističnega in nasilnega filma ki ga omogoča buržoazni svet

marksistični filmski manifest se zavzema za to da se ukine filmski sklad kot produkt buržoazne družbe buržoaznega sveta in kot constituens buržoaznega filma

marksistični filmski manifest se zavzema za to da se ukinejo filmski individualisti se pravi filmski egoisti ki delajo individualistične in egoistične torej buržoazne filme marksistični filmski manifest se zavzema za zmago marksizma

marksistični filmski manifest se zavzema za zmago marksizma

marksistični filmski manifest se zavzema za film množice za film ki ga dela in gleda množica za film brez avtorjev za film brez lastništva za film ki je popolnoma drugačen kot buržoazni film za film ki nastaja popolnoma drugače kot buržoazni film za film množice za film ki ga dela in gleda množica za film brez filmskega sklada za razbitje tega sklada za komunističen film za komunizem filma za komunizem

marksistični filmski manifest

manifest marksistični filmski

Brž ko se prične delo deliti ima vsakdo eno določeno, izključno področje aktivnosti, iz katerega ne more več izstopiti; človek je lovec, ribič ali pastir ali kritični kritik in to mora ostati, če ne želi izgubiti sredstev za življenje

57

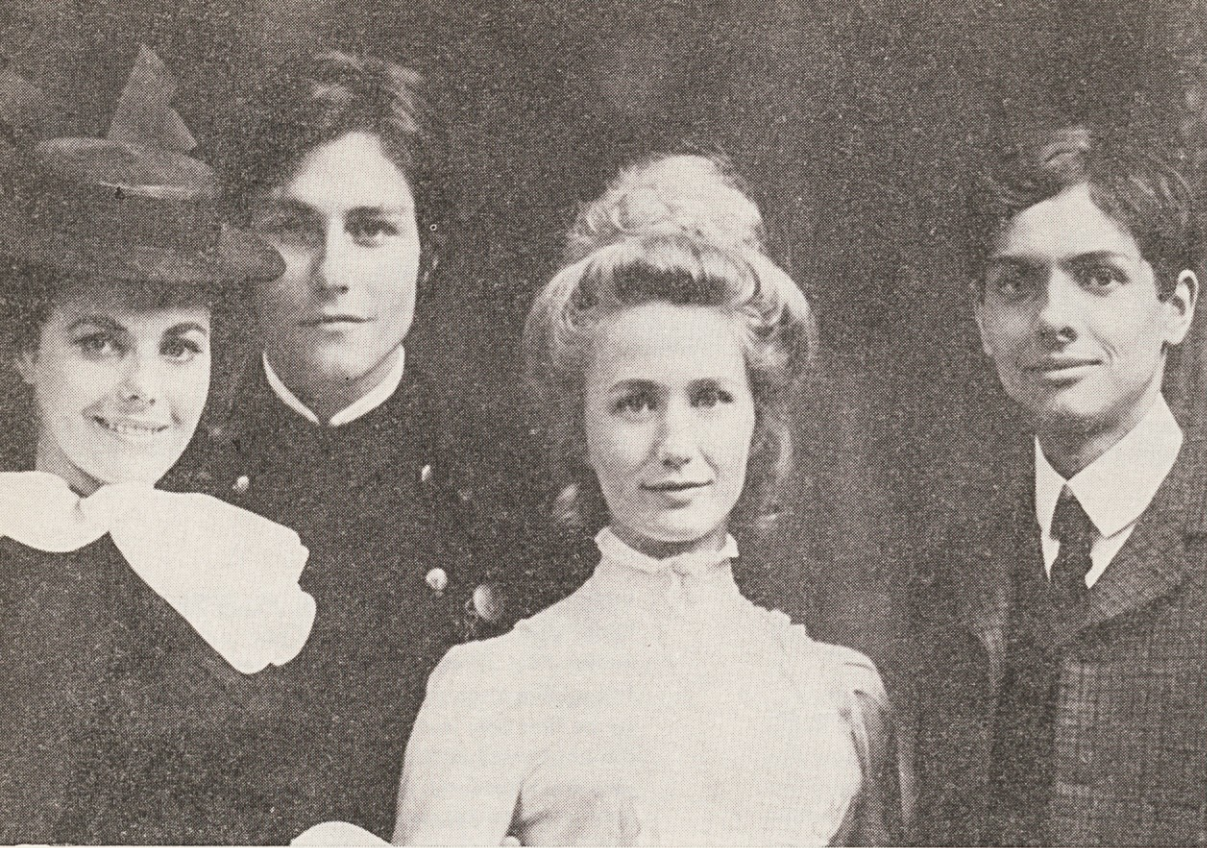
marksistični filmski manifest

— medtem ko v komunistični družbi, v kateri človek ni vezan na eno izključno področje delovanja, ampak se lahko oblikuje v katerikoli dejavnosti, družba regulira splošno proizvodnjo in mi prav na ta način omogoča, da delam danes eno, jutri drugo, da zjutraj lovim, popoldne ribarim, zvečer redim živim, da po jedi kritiziram, kako mi je naravnost prijetno, pri tem pa nikoli ne postanem lovec, ribič, pastir ali kritik.

marksistični filmski manifest

marksistični filmski manifest

zoper buržoazni svet za komunizem filma za komunizem za zmago marksizma



LE GRAND MEAULNES. — Režija: Jean Gabriel Albicocco. Na sliki Brigitte Fossey, Alain Nancy, Jean Blaise in Juliette Vilard

Težnje mladega francoskega filma

58

**Charles
Ford
posebej
za
Ekran**

Izredno težko je govoriti bodisi o novih ali starih težnjah v francoskem filmu. Pravzaprav, če mislimo na njegovo zgodovino, lahko ugotovimo, da je bil francoski film navkljub mnogoterim filmskim gibanjem v svetu skoraj vedno neubogljiv, kadar je šlo za n drobne pomembnosti.

Lahko smo z vso pravico dejali, da je ta film film (ki ima določen cilj in je donosen), v katerem ustvarja vsak kreator s svojim lastnim temperamentom, s svojimi navdihi in osebno ambicijo, ne da bi pri tem upošteval že vnaprej zastavljeni vrstni red, še manj pa, da bi se trpko podredil nekim direktivam. Ustvarjalni individualizem je tisti, ki je vedno bil prav značilen za francosko filmsko delovanje, tisti individualizem, ki je brez dvoma zaščitna znamka za francoski genij.

Claude Autant-Lara je rekel: množica »izmov«, ki je lahko zveličavna v sociologiji ali literaturi, je v filmski umetnosti večkrat dvomljiva.

po vsem tem je vsem leto očitno, da v vsakem zgodovinskem obdobju francoskega filma prevladuje pomembno iskanje filmske Resnice. Če govorimo le o povojnem času, ni dvoma, da se je novi val razcvetel zato, ker se je rodil v obdobju, ko je moralno krhka mladina bila prav posebno občutljiva. Torej je imel novi val določen cilj — pokazati življenje in bridkosti povojne mladine. Od takrat naprej so cineasti novega vala opustili pripadništvo: danes delajo, kot so to sami imenovali in ne brez zgražanja, film »očetov«, se pravi klasični film. Jean-Luc Godard sam zelo goji osebni način filmskega izraza, v katerem se sicer močno razpravlja in govori.

Če bi bilo torej treba za vsako ceno definirati novo težnjo v aktualnem ustvarjanju francoskega filma, kakšna bi ta definicija sploh bila? Ni potrebno razpravljati o tem, da je to avtorski film, ki do sedaj ni bil toliko pomemben. Pojma avtorski film ne smemo razlagati kot popoln avtorski film, to se pravi film, ki ga je zasnoval in realiziral isti človek. Avtorski film enostavno izpoveduje vsebino, ki je bolj pomembna kot oblika; tako kreirano delo je kar se da močno oddaljeno od tistega, kar se je svojčas imenovalo »l'art pour l'art«. Druge karakteristike sodobnega francoskega filma so čisto novi ustvarjalci. Ko prebiramo v strokovnih revijah sezname filmov, ki se snemajo ali pripravljajo, se pojavljajo največkrat povsem nova in neznana imena. Iz tega kroga počasi izginjajo »zaletavi« cineasti z izjemo nekaterih, izmed katerih je treba omeniti: Marcela Carnéja, H. P. Clouzota, Delanoya, C. Jacquea in J. P. Mervillea. Ostali ustvarjalci, vsaj tisti, ki to ime zaslužijo, so vse redkejši na filmskih špicah. Odstopajo prostor generaciji novih ustvarjalcev ali pa mladini, ki se šele uvaja v poklic.

Novi niso vedno mladi v polnem smislu besede. Ali lahko npr. govorimo o začetništvu, ko gre za znane pisatelje, ki jih mika priložnost, da bi svoje delo realizirali s filmskim jezikom, zlasti ko pogosto spoznajo, da so jih ustvarjalci bolj ali manj prevarali? To je primer Alaina Robbe-Grilleta, ki se je raje odrekel družbi Alaina Resnaisa pri snemanju filma LANI V MARIENBADU in si je izbral svojo lastno, sicer malo odmaknjeno in skrivnostno, vendar samostojno pot. Alain Robbe-Grilletovi filmi dolgujejo svoj relativni uspeh bolj erotični svobodi, ki jih pravzaprav karakterizira, kot pa njegovim intelektualnim ali estetskim vrednotam. Cilj, ki ga hoče doseči Robbe-Grillet, je realizacija erotičnih filmov z intelektualnim alibijem. V istem smislu je pisec Cécil Saint Laurent, duhovni oče zelo popularne CAROLINE CHÉRIE, slovesno odprl svojo filmsko aktivnost. Njegov film OSEMINŠTIRIDESET UR LJUBEZNI ni drugega kot dolga vrsta polpornografskih prepletanj, ki jim je dal videz psihološke substance tako, da je v povest vpletel švedski par s tipičnimi nordijskimi navadami. Končno izpričuje s svojim prvim filmom, ki ga je realiziral Romain Gerry — PTIČI UMIRAJO V PERUJU, trden, toda viharen karakter. Ker je bil nezadovoljen z načinom, s katerim je bil adaptiran njegov film KORENINE NEBA, je hotel sam položiti roko na svoje delo in je celo priznal, da s tem želi končno lansirati svojo ženo, ameriško igralko Jean Seberg. Filmske stvaritve treh književnikov pa niso prinesle trajnejših filmskih odkritij.

Če si hočemo ustvariti pravi prikaz aktualnih težnj francoskega filma, se moramo ozreti k mlajši filmski generaciji. Jeanu-Lucu Godardu, avtorju »šoka«, je žgoča aktualnost izgovor, da lahko vsili svoje ideje, ki niso vedno dovolj jasne. Godardov film, ki je nazadnjaški v svoji estetski in umetniški formi, se vsiljuje s sodobnostjo tém, ki jih obravnava. Bolj natančno, François Truffaut veže oba imperativa, aktualnost in klasično obliko. To je tudi tisto, kar prispeva k uspehu filma UKRADENI POLJUBI. V tem filmu izzveni žlindra predvsem kot svežina. UKRADENE POLJUBE lahko pojmuje kot logično nadaljevanje filma 400 UDARCEV, ker je v obeh filmih osrednji junak isti igralec. Tako kot Charlie Chaplin tudi François Truffaut ne razpleta svojih filmov realno; gledalec ni čisto potešen, ker ga avtor pušča v dvomih. Vendar ne moremo trditi, da je ta zahtevni negativen in pesimističen.

Priznati pa moramo, da je bil vrsto let francoski film, čeprav najbolj intelektualen v svetu, zaznamovan z nezbranostjo, pesimizmom in od časa do časa tudi s turbnostjo.

Izziviljanje v opisovanju često fiktivnega mračnjaštva, ta skoraj bolesta privrženost obupu brez osnove, v končnem razlaga novi val. Gledalci, utrujeni od tolikšne grenkobe, so popolnoma opustili te filme (ki so pravzaprav v manjšini) in ostali zvesti stvaritvam, ki se ponovno vežejo na tradicije francoskega filma. Celotno kadar obravnavajo dramatične teme, ohranjajo nekateri cineasti ton, ki je gledalcem všeč in jih navdihuje z optimizmom in veseljem do življenja. V tem smislu so bila do nedavna obravnavana dela, ki so ponazarjala tragedije, zanetene od rasnih preganjalcev. V filmu STAR ČLOVEK IN OTROK je Claude Berry skoraj z nasmehom zbrisal realistično sliko dramatične nacistične okupacije. Andre Charpac pa je ob njem z veliko upanja v bodočnost in z veliko mero res-

nosti, sugeriral ista čustva v svojih filmih NORMALNO ŽIVLJENJE in ZLOČIN DAVIDA LEVINSTEINA. Dandanašnji so bolj zaželeni čustva in poživljajoči in spodbudni romantizem, kot pa sterilna potrtnost. Francoski film je v zadnjem času spet postal šola optimizma. Claude Lelouch, ki je imel mnogo težav, da je prodril in je bil njegov filmski debut res težaven, se je bleščeče oddolžil.

Oficialna odlikovanja, ki so mu jih podelili na festivalih in na Akademiji umetnosti in filmske znanosti v Hollywoodu, so pripomogla k velikemu javnemu uspehu. Zakaj se je občinstvo, ki je doslej prezrlo njegova prizadevanja, tako navdušilo za filma MOŠKI IN ŽENSKA in ŽIVETI DA BI ŽIVEL? Kaže, da ni dovoljeno dvomiti o tem pretiranem in tako rekoč vsesplošnem navdušenju: zato, ker so Lelouchevi filmi živa pričevanja in sijajne izpovedi optimizma, ki je osvojil množico. Njegove osebe so postavljene v moderno okolje: so avtomobilski dirkači, televizijski reporterji, script girls. Claude Lelouch je svojim junakom naložil parolo »iskanje sreče«, za gonilo pa vcepil čustvo, ki bo večno: *L j u b e z e n*. Zavestno je obsodil vsa vizualna in govorna pretiravanja. Očitno zanj ni ovira, da strahoto od časa do časa poveri scenaristu. Normalne gledalce je Claude Lelouch zaposlil, a to delo je prijazno, poživljajoče, zmožni so ga vsi in celo več: lahko očara vse generacije.

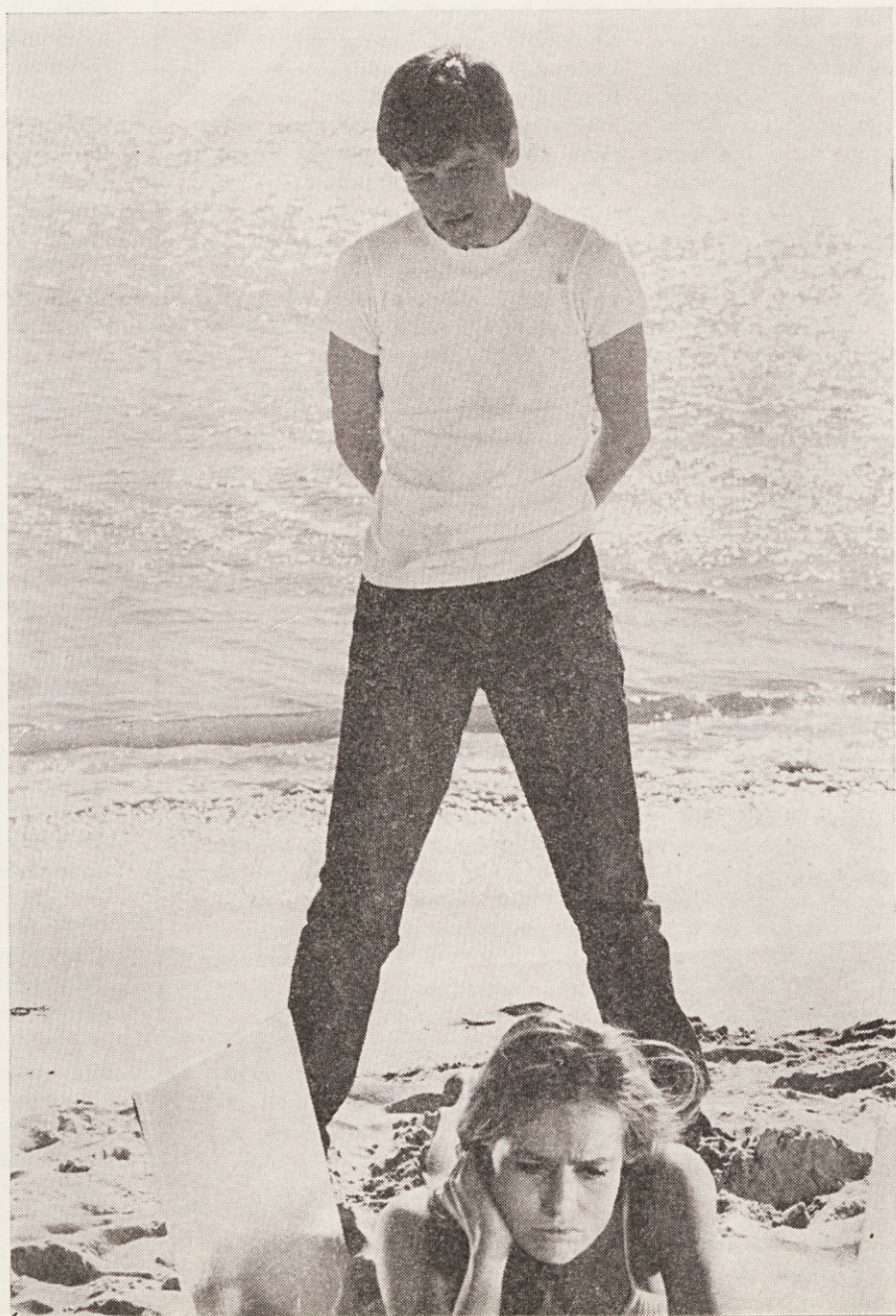
Te lastnosti, dasi drugače izražene, ponovno najdemo tudi v delu Jacquesa Demyja, ki nenehno stremi k originalnosti. V filmih DEKLETA IZ ROCHEFORTA tako kot v CHERBOURŠKIH DEŽNIKIH ustvarjalec lahko spreminja svojo formulo: toplino ljubezenskih čustev spremlja privlačna glasba Michela Legranda. Ustvaril je doslej neznan »žanr« v francoskem filmu — glasbeno komedijo, povsem drugačno od ameriških ali nemških. Jacques Demy je pod zaščito glasbe in ne deluje kot Lelouche v znamenju »up to date«. Jacques Demy je razsipen, prežet z optimizmom, ki ga gledalec pasivno sprejema. Vrtinec barv in tonov preseka kupleti in odgovori na odgovore nas zanesejo v neki šaljivi svet, v katerem velja veselje do življenja kot naravni zakon. Po končani projekciji se človek počuti bolj vesel, bolj zaupljiv, bolj lahek: kot bi prišel iz osvežujoče kopeli. To so vrednote, ki jih ne bo nikdar moč dovolj prehvaliti.

Filmsko vzdušje je torej v teh zadnjih letih posrečeno obnovljeno, velikodušno očiščeno. Po mnogih oklevanjih je literarno delo LE GRAND MEAULNES, ki ga mnogi prištevajo kot posrečeno in najčistejše delo francoske literature — ekranizirano. Osebe Alaina Fourniera so spodbudile domišljijo mnogih, vsak je našel v Grand Meaulnes skrivnost svojega srca. Prenesti to zgodbo na platno ni bila lahka dolžnost. Jean Gabriel Albicocco, katerega potrpljenje in igralski smisel so soglasno priznani, pri tem podvigu, ki je istočasno ambiciozen in nevaren, ni v celoti uspel. Pretiran estetski formalizem bi bil morda lahko zapreka, ni bil pa ovira, da je uspeh LE GRAND MEAULNES presegel najbolj optimistična prizadevanja. Publika, tudi široka publika, je znala preceniti, da se je Jean Gabriel Albicocco posvetil v filmu lepoti in velikodušnosti.

Nekateri francoski cineasti, med drugimi sta tudi Serge Roullet in Antoine d'Ormesson, poskušajo lansirati politično usmerjene pisatelje, angažirane tako, kot je to Jean-Paul Sartre, pisatelje, ki še bolj direktno posegajo v stvarnost. Ne da se zanikati, da bi tovrstna produkcija zavzela v francoskih filmskih kreacijah najnižje mesto.

Najbolj pomembna dela sedanjega časa so tista, ki prinašajo krepek dokaz in potrdilo neke življenjske resnice in ki ga v določeni obliki povezuje z nesmrtno romantiko.

Brez patriotskega pretiravanja lahko zaključimo: le če bo francoski film nadaljeval z najboljšimi deli splošne produkcije, bo istočasno ohranil naklonjenost široke publike, različne teme in bogastvo žanrov. Francoski film ima ponovno določen cilj, je donosen, dosledno bogat, mešan, kompleten in predvsem svoboden.



VELIKI DADA
Režija: Pierre Granier. Na
sliki Jacques Perrin in Eva
Renzi

RICHARD BROOKS

ZARANA

Razgovor za Positif sta vodila Michael Ciment in Roger TAILLEUR

Blio je zgodnje nedeljsko jutro. Richard Brooks je privolil v dolg razgovor, ki smo ga zanj zaprosili, toda opozoril nas je, da bomo morali z njim že ob osmih zajtrkovati v njegovi sobi hotela Ritz in nato pešačiti z magnetofonom okrog vratu dolgo pot skozi Pariz, zakaj temu možu, ki prekipeva od energij, je pešačenje nujno potrebno. Dež nas je prikrajšal za nekaj zasoplih vprašanj. Pred štirimi leti je Bernard Cohn, ob prvem resničnem stiku z režiserjem, ki je od nekdaj zanimal revijo POSITIF, zastavljal svoja vprašanja realizatorju LORDA JIMA ob šestih zjutraj v avtomobilu, ki ga je peljal iz Londona v ateljeje Shepperton. Tako moramo danes predvsem govoriti o Brooksu med pešačenjem, kakor je nakazal že neki članek v naši 50. številki ob premieri filma MILA PTICA MLADOSTI. Po odgovorih, ki jih je dal Brooks našemu amerškemu kolegu od THE DUDE in po izjavah, ki jih je zapal Bernardu Cohnu (št. 64—65), smo imeli še dosti gradiva za razgovor. Predvsem seveda o filmu HLADNOKRVNOST pa PROFESIONALCI, ki ju je realiziral v tem času, a tudi o drugih stvareh, ki smo jih omenjali mimogrede, pa se je hotel Brooks obširneje pomeniti o njih, ko je dobre volje vlekel pipo in poudarjal besede z dvignjenim kazalcem. In ker je prišel v Pariz zato, da bi pregledal kopije in podnaslove filma HLADNOKRVNOST, se je kot vesten »profesionalec« najprej pozanimal, kakšno je naše mnenje o teh materialnih podrobnostih.

V Hollywoodu in New Yorku vedno znova ugotavljam, da mi lahko izdelajo dve zelo dobri kopiji, medtem ko na ostalih štiristo, ki jima sledijo, ne pazijo dosti. Čeprav nimam od tega nikake osebne koristi, pazim, da vstavljam v svoje pogodbe, odkar sem za-

pustil MGM, klavzulo, da si lahko sam izbiram laboratorij, kjer bodo film razmnoževali. Zakaj če ne morem prisiliti laboratorija, da mi izdelava neoporečen film, ne vem, čemu naj velja ves moj trud? Technicolor je zelo dobro delal zame. Zelo so se potrudili pri mojem filmu PROFESIONALCI. Imeli so sistem, da so izdelovali kopije neposredno iz matrice, kar pomeni, da lahko dobiš v Rimu ali Londonu isto kopijo kakor v Združenih državah. Za izdelovanje črno-belih kopij bi morala biti usposobljena vsaka družba. Toda v resnici je to težje kakor izdelovanje barvnih kopij, zakaj barvna skala sive in črne je zelo razsežna in zato sem si tudi za to delo izbral Technicolor. Veliko so mi tudi pomagali pri nočnih prizorih, ki jih ni malo. Prebil sem mnogo dodatnih dni in noči pri montaži, kjer sem delal na traku, zakaj silno težko si je zapomniti slike, ki so zelo temne. Zaprosil sem jih, naj mi iznajdejo neki sistem. Navsezadnje pošiljaš veliko raket na luno. Vsako sliko so zaznamovali z majhno puščico vzdolž filma. Sicer bi bil tvegala, da zarežem v sredo slike. Črno-bela tehnika je postala v filmu že prava redkost. Zadnje leto so v Združenih državah posneli komaj še pet črno-belih filmov. Tudi Capote je vztrajal kakor jaz pri črno-belem filmu in mi pri tem pomagal. V barvah bi bilo to strašno, preveč romantično in osladno. Strah se ne javlja v barvah, če govorim o njegovem bistvu in najglobljih človeških globinah. Kadar se vse stemni, je potrebna črna. Zato sem snemal nočne prizore ponoči in dnevne podnevi. Polovica sekvence, ko grede v Clutterjevo hišo in ki traja devetnajst minut, je bila posneta kratkomalo s flashi in nič drugače. Pri flashih navadno ni dovolj svetlobe, da bi lahko z njimi posneli prizor brez dodatnega svetlobnega vira.

Namesteči smo posebne baterije, ki so nam omogočale snemanje, toda polniti smo jih morali vsake štiri minute. Pri mnogih filmih uporabljajo snemalci svetilke-bakle, toda gledalec se sprašuje zakaj, saj dobro vidi brez njih! Pri filmu HLADNOKRVNOST ni tako. Nekaj strašnega je, če se nenadoma zbudite tako, da vas vrže iz spanja snop svetlobe: to je zato, ker ničesar ne vidite **zunaj njega**. Tudi to je poseben element strahu. Navsezadnje pri tem filmu nisem uporabljal skoro ničesar takega, česar gledalec ne bi že poznal. Vedel je, kdo je storil zločin, koliko jih je bilo pri tem udeleženih, kako so jih prijeli in kaj se je zgodilo na koncu. Nikakih skrivnosti. Nobenega detektiva, nobenega poskusa pobega itd. Vse, kar mi je preostajalo, je bilo le: kako — in zakaj? Upal sem, da to ne bo film, temveč osebna izkušnja, kjer boš pozabil na režiserja ali na glasbo. To je bila moja edina šansa: naj se zdi, kakor da se vse dogaja pred vašimi očmi. Ni važno, če se kaj takega dogaja na cesti večkrat; že samo to, da ste pri tem navzoči, nenadoma pripomore k temu, da nekaj doživljate, saj ste priča. To je vse kaj drugega, kakor če vam nekdo o tem pripoveduje. V filmu ste videli veliko ljudi, ki so jih pobili z mitraljezi, vi pa sedite tu, ne da bi karkoli občutili. Koliko ljudi pa ste videli v življenju pobitih z mitraljezi? Če ugriznem v limono, doživim pri tem neko izkušnjo, ker s tem spoznam limonin okus. Trudil sem se, da bi vam dal doživljati dogodke, kakor da so živo življenje, da bi gledalcem tako približal osebe in dekor, da bi imeli vtis, kakor da so odkrili okus po limoni.

Kako ste snemali razgovor v avtomobilu?

Kratkomalo v avtomobilu. Mislim, da ni bilo to do take stopnje še nikdar realizirano. Naročili smo izdelavo posebnega Chevroleta, popolnoma enakega Hitchcockovemu, in trajalo je mesece, preden je bil nared. To je bil avto, ki ga lahko razstaviš kakor pri snemanju s transparenkami, le s to razliko, da pri nas nismo uporabljali transparenec in da nismo delali v ateljeju. Odmontiral si mu lahko ves zadnji del in prednjo šipo. Ravnoesje so mu uravnale hidravlične naprave, ki so vzdrževale težo baterij. Kadar smo bili v

sprejem delu avta, je bil tonski inženir v zadnjem. K sreči je mož mlad! Sicer pa sploh najraje delam z mladimi ekipami. Snemalec Conrad Hall je še mlad. Zelo je vešč, kar je dokazal v PROFESIONALCIH. Tonski inženir je bil zelo iznajdljiv, zelo pogumen. Ni se mu bilo treba bati, da bi ga mojster kregal, češ da ton ni neoporečen in da ga ne sliši. V življenju ni dialog nikdar docela razločen. V avtomobilu smo snemali dan in noč, včasih ob strani, včasih — kadar ni bilo prostora zanj — tudi brez snemalca. V notranjosti je bila kamera, ki je delovala avtomatično in ki je snemala pokrajino z gledišča oseb. Zvok sam je bil kar se da tak, kakršnega slišiš v resnici, če potuješ po cesti. Ta Chevrolet je bil čudežen avto. V njem smo prepotovali Cancas, Nevado, Colorado in Mehiko: ljudje so si ga ogledovali; vse skupaj se jim je zdelo čudno: saj niso vedeli, kaj se lahko pripeti naslednji trenutek. Najbolj čudno je to, da je ta avto zdržal vse do konca. Spravili smo ga, toda ljudje kar naprej kradejo posamezne dele.

Ali ste ob takih snemalnih pogojih deloma improvizirali?

Seveda. Predvsem nisem imel scenarija. Vsak večer sem si zapisoval, kaj moram posneti naslednji dan. Toda preden sem začel snemati, sem delal tri ali štiri mesece s Scottom Wilsonom in Robertom Blakom. Zelo dobro sta poznala svoje osebe. Jaz sem predlagal prizore. Hitchcock je moral hkrati voziti avto in igrati. Ni mu bilo lahko izogibati se nesrečam, zakaj izkušeni ni imel niti kot igralec niti kot šofer. Moral se je učiti in to je bilo težko. V mestu in na cestah je bil gost promet, ki ga seveda nismo mogli nadzirati. To je jemalo dosti časa. Rad bi vam pokazal zvočni zapis, ki je spremljal te prizore. Tu bi slišali moj glas, kako govorim z njim iz ozadja ali okobaljen na majhni ploščadi s kamero: »Moj bog, to je slabo, začni še enkrat, ne obračaj se, nadaljuj, ne ustavljalj se sunkovito, drugače zgubimo kamero!«. Končno je stvar stekla. Zelo pogosto smo morali improvizirati, ker so se situacije menjavale. Dokler smo imeli dnevno svetlobo, smo delali kar naprej, ne da bi prekinjali snemanje. Zame ni bilo to nič posebnega, toda zanje je bilo teže, saj so morali

biti stalno pripravljeno. Ker niso bili zvezdniki, so se zlahka prilagodili. Zelo težko je kaj takega za zvezdnike, ker so vajeni drugačnega dela. Posebno veliko smo improvizirali v nemih sekvencah. Ko sem začel snemati, sem imel pripravljeno strukturo, velike obrise, smer poteka zgodbe, ne pa prizorov. Menim, da je struktura najvažnejši faktor, kadar snemaš, ne pa dialog in drugi bleščeči triki. Lahko se zmotite celo pri zasedbi vlog, če imate trdno strukturo. Tako vsaj mislim.

Zakaj niste pokazali aretacije?

Prijeli so jih, to je vse. Tu ni bilo ničesar takega, kar bi lahko pokazal. Eden od njiju reče: »Občutek imam, da bo prišla za tem večerom noč, ki mi bo odprla šanse.« Zatem pogleda čez cesto. Nato ju primejo. Policaji so ju vprašali samo to, kje sta staknila avto. Niso ju prijeli zaradi umora, ker zanj niso vedeli. V vsakem filmu vidimo kako aretacijo. Zmeraj vidimo, kako nastopi policaj itd. V njunem primeru je bilo tako, da so ju vprašali: »Pokažite vajino vozniško in prometno dovoljenje,« nakar sta odgovorila: »Ujeli ste nas, tiči, avto sva ukradla.« Bila sta srečna, da sta lahko to povedala. To je vse. Tu ni nobene zanimive reakcije. Bila sta tako trdna v sebi, da ju ni moglo nič znesti. To je tudi vzrok, zakaj nisem pokazal sodne obravnave: kaj bi mogel povedati o nji? Nihče ni mogel pričati. Vsa obramba je trajala poldrugo uro. Hitchcockov oče je vstal in rekel: »Moj sin je zelo dober fant.« Sodnik je izjavil: »Incompetent testimony«. Moj proces se je odigral v Las Vegasu, ko je dosegla policija priznanje. Mnenje splošne javnosti sem hotel pokazati v poldrugih minutih. Zato sem pokazal prokuratorja.

Umor ni pokazan kronološko

Z logičnega gledišča imate prav. Toda gledalec je moral spoznati osebe, da ga lahko spreleti nekak srh pred dejanjem, ki sta ga naredila. Po umoru bi tvegali, da se ne bodo več zanimali za osebe. Končno je zločin pokazan takrat, ko ga obuja v spominu Perry v svoji izpovedi policistu. Do priznanja pa pride, ker je Dick maloprej popustil. Tu imamo torej, če hočete, psihološko utemeljitev.

Osebe v HLADNOKRVNOSTI so nekakšni dediči tistega sveta, ki ste ga pokazali v ZRNU NASILJA

V nekem smislu je to res. Toda zgodba v ZRNU NASILJA se je sukala okrog pozitivnih dejstev. Tu je šlo za fante, ki se niso marali zanimati za šolo in učenje, ker so bili mnenja, da ne bodo imeli priložnosti uporabiti svoje znanje, kakor na primer mladi Črnci. Profesor jih je hotel poučevati, pa je natelet pri tem na starše iz revnih ali celo srednjih slojev, ki so se požvižgali na to, ali se bodo njihovi otroci učili ali ne, dokler ne zaidejo v težave, ker so po zakonu dolžni pošiljati otroke do šestnajstega leta v šolo. Tu je bil konflikt: profesor je hotel poučevati, nekateri otroci so se bili voljni učiti. Vzgojni sistem sam na sebi je postal ciničen: otroke so zapirali kakor v ječo, ker so vedeli, da po šestnajstem letu ne bodo več odgovorni zanje. V filmu HLADNOKRVNOST pa je bila stvar, če hočete bolj zapletena. Poskusil sem ga narediti za gledalce na različnih ravneh. To, kar se zgodi v tem filmu, ni občajen tip umora, na katerega lahko misliš, ne da bi si zastavljal posebna vprašanja. V naši družbi se počutimo udobno, dokler znamo odgovoriti na vprašanje: zakaj. Če na to odgovorimo, dogodek pozabimo, ker smo zadoščeni. »Ubil jo je, ker je bila nezvesta.«

V redu, O. K. Ta tip poznamo. Ljubosumje je razlog za umor »z etiketo«. Prav tako tudi blaznost. Želel sem, naj bi bili gledalci postopoma morilci, žrtve in krvnik, zakaj krvnik ni le mož, ki prejema za vsako eksekucijo tristo dolarjev, temveč v isti meri tudi sami gledalci.

Živimo v dobi nasilja in to ne samo v Ameriki. Nasilje prodira v vse, celo v jezik. Poglejte si stil športnih poročil: »Filadelfijski tigris«, »Klub X je pobil klub Y«. Če v gneči na cesti nekdo sune mimoidočega, bo slišal od njega: »Ubil vas bom.« Tega oni seveda ne misli, izreče pa vendarle. Prav to vseobvladujoče nasilje sem hotel pokazati, pa vso absurdnost, ki sledi iz tega. V umoru, ki sem ga pokazal, ni nikakršnega vidnega, logičnega razloga in zanj ni nikake zadovoljitve razlage.

Novinar je soroden vašim običajnim osebam. Isto osebo srečujemo v filmih DOL Z MASKAMI in seveda v ELMER GANTRY.

To ni Capote, kakor na splošno mislijo. To je oseba, ki bo čez nekaj let gotovo odveč, zakaj filmski gledalci kmalu ne bodo več potrebovali podrobnih razlag in utemeljitev v pripovedi. Toda zaradi pojasnil in povezave dogodkov se mi je zdel nujno potreben. To je pripovedni most, ki nas mora seznanjati na primer z juridičnimi argumenti, zavrtnitvami itd.

Kako ste prišli do Capotove knjige?

Bral sem jo v krtačnih odtisih v začetku leta 1965, nekaj mesecev pred usmrtnitvijo obeh morilcev. Truman Capote me je pravzaprav takoj izbral za realizatorja bodočega filma. Ob pripravah za snemanje je prišlo do nekaterih incidentov. Omenili ste mi boj s Premingerjem okrog terjatve pravic. To je navsezadnje precej zabavno. Preminger in Irving Lazar, agent, ki ga je udaril v newyorškem kabaretu, sta bila nekaki žrtvi svojih lastnih oseb. Saj nista bila docela prepričana o tem, kar sta govorila, toda zaradi drugih sta se čutila obvezana, da se tako obnašata. To je natančno isto, kar doživljata oba moja junaka, Perry in Dick, ki navsezadnje ne delujeta iz notranje nuje, temveč iz želje, da bi bila zvesta neki »osebi«, neki predstavi, ki ju zavezuje pred drugimi ljudmi. Knjiga, ki sem jo nameraval prirediti v času, ko je bila še neznana,

takih dokazov ljubezni. V odnosih med Perryjem in očetom se postavlja na kocko ameriški sen o uspehu, lov za zlatom, neodvisnost, morala; delaj dobro, umivaj si zobe in bogastvo ti ne uide. Perry ima očeta, nima pa ljubezni. Zato tudi vpraša Dicka: »Kako se počutiš kot oče?«

Nasprotno pa v Capotu ni prizora, ko zaprosi Perry Smith pred obešenjem, naj ga spuste na stranišče, da ne bo umazal hlač. Toda ta prizor je verodostojen, kakor mi je potrdil kaplan. Tako vedenje Perryja Smitha se mi zdi zelo značilno za osebo skromnega družbenega porekla, kakršen je Perry. Jaz sam, ki izhajam iz tistega razreda, se spominjam, da sem si kot deček naktikal elastike, ki so mi držale hlače nad kolena, kakor je bilo takrat v modi. Te elastike niso bile najboljše kakovosti in so puščale na koži temne madeže; in kadar sem bil na cesti, me je bilo strah samo nečesa: da bi se mi pripetila nesreča, pa bi ljudje, ki bi mi prihiteli na pomoč, mislili, da sem umazan. Nisem se bal nesreče, bal sem se le tega, kaj bodo mislili o meni. Isti strah občuti Perry še preko smrti. Te podrobnosti torej v Capotu ni. V vsem drugem pa smo dogodek obnovili in preverili pred snemanjem do zadnje podrobnosti in reči moram, da nas Capotov čudoviti spomin pri našem delu ni nikdar pustil na cedilu. Ta film je kot enoten kamnit sklad in ne bom

naj prenehamo iskati dalje. Če bomo prenehali, bomo imeli težave. Tudi Stara in Nova zaveza nam ne moreta odgovoriti. Pred dvesto leti so žeparjem sekali roke: celo na smrt so jih obsojali. In medtem ko je na stotine ljudi gledalo, kako jih obešajo, so jim žeparji praznili žepe. Toda pred sodbo današnjih dni ne more priti samo smrt-na obsodba, celo vojna je zastarela! To ni dober način za urejanje zadev.

Kako gledate danes na vojne filme?

Znano vam je, da pripravljajo filmsko priredbo mojega romana THE BRICK FOXHOLE, ki ga je deloma uporabil že Dmytryk za KRIŽNE OGNJE. Producent Sharp, ki je delal na televiziji, je odkupil pravice pri RKO in bo zdaj, po štiriindvajsetih letih, naredil iz tega vojni film. Toda osebno nimam nič pri tem načrtu. Naprosili so me pred kratkim, da naredim film o Pattonu. Predlog sem zavrnil, zakaj kakorkoli bi to realiziral, bi nastal navsezadnje iz tega zmeraj le film, ki bi se zavzemal za vojno. Če se že morate boriti, je bolje, da služite pod poveljstvom človeka, kakršen je Patton; toda kot režiser ne bi mogel narediti filma, ki bi slavil vojno. Film o Vietnamu bi bil trenutno zame nemogoč, zakaj v njem bi zastavil vprašanja, o katerih sem prepričan, da mnogi ne bi želeli slišati odgovorov nanja. Ne morem razumeti, kako more

je postala kasneje svetovni best-seller, kar mi seveda po eni strani pomaga, po drugi pa me moti, zakaj osebe so tako znane, da me čakajo isti očitki o izneverjanju kakor pri priredbah literarnih klasikov.

Kaj ste spremenili ali dodali?

Prav malo. Epizoda, kjer govori Perry Smith o Bogartu in ZAKLADU SIERRA MADRE, je na primer že v Capotu, prav tako kakor prizor lova na steklenice, ki to epizodo ilustrira. Razen tega vnaša ta prizor v zgodbo element osvetlitve, zlasti ker so tu čustvene vezi med starcem in malim dečkom. Prav te vezi posebno presunejo Perryja, ki ni bil pri svojem očetu nikdar deležen

dovolil, da bi ga v Franciji rezali, če se potrdijo govorice, ki krožijo o morebitnem posegu cenzure. Bom pač odpotoval s svojim filmom nazaj. Nedopustno je, da bi izrezali retrospektivo, kjer vidimo Perryjevo mater, ali pa obešenje, zakaj govora je o teh dveh prizorih. V Franciji menda ne razumejo, da je zadnji prizor neogibno potreben. Nasprotno pa so v Angliji, kjer so bili prizori z obešenjem v filmu zmerom prepovedani, že izdali odobritev za HLADNOKRVNOST.

Kdor gradi visoke jetniške zidove, s tem ne daje zadovoljivega odgovora na vprašanje kriminalitete. Tudi eksekucija verjetno ni odgovor. Toda to, da ne znamo odgovoriti, ne pomeni, da

kdo reči, da je vojna spodbudna. DVANAJST MRTVIH je nemara kot pustolovski film res imeniten, toda kot obravnava vojne teme je zlagan. Nikakor ne mislim, da je vojna špas. V vojni po mojem mnenju ne moremo videti komedije. In nikakor ne mislim, da bi bilo v vojni kaj očarljivega. Kdorkoli je bil kdaj na fronti in méni, da je v vojni kaj bleščečega, je moral biti v bitkah, o kakršnih ni bilo še nikoli ne duha ne sluha in res ne vem, kje se je lahko boril. V vojni ni ničesar pozitivnega. Medicina in znanost bi lahko prišli do svojih odkritij v mirnem času. Toda v mirnem času se vsi požvižgajo na odkritja. Edini »pozitivni« aspekt vojne je ta, da lahko uniči množice

64

ljudstva. Če nam gre zato, lahko isti namen dosežemo z manjšimi stroški in bolj človeško.

Nikoli nisem mogel dobiti podpore za priredbo romana CATCH 22. To bi ne mogla biti komedija. Humor, ki je v njem, je bridka ironija.

Kako gledate na film NAREDNIK GROZA, ki je tipičen vojni film?

Osnovna zamisel je bila ta, da je naloga narednikov — instruktorjev spreminjati civiliste v stroje, ki naj se borijo za njihove namene. Če bi se temu naredniku posrečilo spremeniti ljudi v stroje, bi ga ne ubili; sam bi pobil sovražnika in ostal pri življenju. Če se mu to ne bi posrečilo, mu ne bi preostala nobena možnost življenja. Menim, da film ni docela uspel. Bil je premil. Producent Dore Schary ni nikdar zares poznal vojne in ni imel o njej pravšnje predstave. V vojaku je gledal nekakšnega Špartanca. Zanj je bilo vse povsem čisto. Nisem nasprotnik določenih tém, če ostanete zvesti resnici. Če se hočete boriti za svojo svobodo (to je bila téma filma BRICK FOXHOLE), se morate svoji svobodi začasno odreči. Toda zagotoviti si morate, da ne bo vedno ostalo pri tem, da ste se ji odrekli le zato, da si jo spet pridobite, skratka, da ste jo le posočili.

zelo marljiv profesionalac. Naredil je film o neki jetnišnici in zdaj se loteva drugega.

Sodelovali ste s Hustonom pri filmu KEY LARGO, malo preden ste sami začeli režirati?

Huston je bil zame zelo pomemben. Do njegovega dela sem gojil in gojim še danes neizmerno ljubezen in spoštovanje. To je vsekakor eden redkih zares izvirnih talentov, ki delajo pri filmu, tako kakor Wilder, Fellini ali Kurosawa. Njegove odlike so zelo izvirne. Po njegovem filmu SPEČE MESTO smo dobili osem filmov Rififi. V svojem filmu je spregovoril pred svojim časom in zato je komercialno propadel. Ljudje so se spraševali, kdo je dober in kdo je hudoben. To je bila prehodna doba. To je vedel in čutil, in to je povedal s filmom. Občutil sem, da mi je zelo blizu. Po snemanju filma KEY LARGO sem mu dejal: »Bova še delala skupaj?« in odgovoril mi je: »Ne vem, fant moj. Upam, toda zdaj moram narediti nekaj drugega za Sama Spiegla.« Vprašal sem ga: »Kako naj še najdem takega režiserja, kakršen ste vi?« Odvrnil mi je: »Takega ne boste našli!« — »Kaj mi torej predlagate,« sem ga pobaral. »Sami režirajte! Če znate pisati za film in če se dobro razumete z ljudmi, lahko naredite film sami.« Zelo rad imam Johna in zmerom mi-

ski jezik polno pravico do pestrosti. V HLADNOKRVNOSTI sem se srečal s posebnim problemom, zakaj zgodba je bila že splošno znana. Če je bilo kakšno mesto le za sekundo predolgo, sem tvegaj, da se bo film vlekel. Uporabljati sem moral vse možne tehnike. To je kakor pri ločilih, ki jih uporabljamo, če zapišemo stavek ali odstavek z željo, da oživimo sedanost, ki naj nam bo jasno pred očmi: ko na primer vozi neki avtobus proti Kansas Cityju, pelje hkrati v istem trenutku vlak skozi neko drugo mesto, ki je oddaljeno od njega za šeststo kilometrov. Ali pa: poskusil sem zvezati tri elemente — nekega dečka, nekega drugega dečka in neko družino — tako da sem jih polagoma zblížal, to pa z uporabo vseh črno-belih kontrastov in vseh možnosti hitre montaže. Ta tehnika je bila v celoti premišljena vnaprej. V splošnem sem mnenja, da tehnika ovira razvoj zgodbe. Zoprno mi je snemati skodelico kave, ki stoji v ospredju, razen, če je ta skodelica v središču zgodbe. Filmski subjekt je zvečine človeško bitje. Zanimajo me ljudje, ne pa kraji in predmeti. Seveda pa so važni tudi odnosi ljudi do krajev in predmetov. Ko pripoveduje proti koncu filma deček o svojem očetu, bi bili lahko izpolnili dve minuti in pol z vsemogočimi triki. Vendar smo ga posneli čisto preprosto.

Kadar sestavljate določeno število elementov drugega ob drugega, morate paziti, da povedo slike natančno to, kar hočete, ne več ne manj. Kakor hitro vpletete vmes žensko osebo, s to žensko osebo, ki se je vrinila med Widmarka in Maldena, spremenite prejšnje prizore v laž. Dekle je bilo pač treba uporabiti: takšna je bila zasedba Družbe. Odgovorili mi boste, da je prizor lep: toda tu gre za stil. Vsebina ni bila dovolj dobra. Sicer bi lahko gledali film tudi danes in ga prav tako priznali kakor pred petnajstimi leti, kar ni mogoče. Z Millardom Kaufmanom nisem sodeloval pri scenariju. Govoril sem z njim o njem prej in prinesel nekaj sprememb k snemanju. To je

slim nanj kakor na papana Hemingwaya. Moj stil ni isti kakor njegov, toda občutek imam, da sem mu zelo blizu, osebno in umetniško.

Vaši zadnji filmi so bolj tekoči, pripovedno lažji, bližji veliki tradiciji, hkrati pa poskusom, ki so se začeli z raziskavo barve v BRATIH KARAMAZOVIH, ločenega platna v MILI PTICI MLADOSTI in LORDU JIMU ter nazadnje z raziskavo dvojne ekspozicije pri HLADNOKRVNOSTI.

Menim, da so prišle iz mode mnoge stilistične figure filmskega jezika. Za oznako časa, ki je pretekel, ni več potreben preliv. Nasprotno pa ima film-

Uporabljate kako posebno metodo pri delu z igralci?

Ne, pri tem delu nisem pristaš ene same tehnike. Trudim se, da izrabim igralčevo osebnost in njegove značilnosti. Poskušam ga približati določeni realnosti, pri čemer se vede vsak drugače glede na svoje osnovne reakcije. Paul Newman si je na primer pridobil svoje znanje na učnih urah. S Sidneyem Poitierom je bilo docela drugače. V nekem prizoru, kjer bi moral jokati, sem iskal nekaj, neko reakcijo, ki bi ga spravila v jok; toda šlo je težko, ker ni imel poklicne izobrazbe. Zdaj si je pridobil tehniko, ki temelji na lastnih izkušnjah. Pri obeh dečkih v HLADNO-KRVNOSTI sem moral poskrbeti za tako resnično in pristno vzdušje, da sta ga sama doživljala kot resničnost. Zato je tudi bil zanju tem bolje, da sta čim manj vedela, kaj bosta morala delati v naslednjem prizoru.

Trudim se, da spoznam osebnost vsakogar, s komer delam, in ko se začne razumeti, poskusiva dognati vzliščni trenutek prizora in ga pokazati kar najverjetneje. Verjetnost je nujna osnova, ki brez nje ne moreš ničesar zgraditi. Snemanje filma ni niti šola niti učna ura. Za to ni časa. Ukrepiti je treba naglo. Važna je priprava, ko igralci spoznavajo, kdo so. Ženske kakor Elizabeth Taylor ali Jean Simmons niso imele poklicne izobrazbe, vodi jih instinkt, stvari morajo občutiti, nato pa igrajo enako dobro kakor kdorkoli, ki je izučen po metodi Stanislavskega. Ali poznate zgodbo, ki jo pripovedujejo v zvezi s tem? Bilo je pri učni uri, kjer poučujejo metodo. Profesor (ne vem, ali je bil Strasberg) zastavi med drugimi igralsko nalogo nekemu novincu. Nato presodi, da je bil prav ta najboljši. Kasneje ga njegovi gojenci obiščejo in izjavijo, da je to nemogoče, da ni bil še pri nobeni skušnji v njegovih šoli in da to nasprotuje vsemu, kar poučujejo v nji. Toda profesor odgovori: »To je res. To prav gotovo ni po metodi. Vendar, glejte, fant ima nekaj, česar vi nimate: talent.« Bogart je bil na primer pravi poklicni igralec, imel je veliko humorja in je bil čudovit, kadar ste delali z njim. Z igralci sem sploh imel dosti sreče, z Marvinom in Lancasterom na primer.

Vprašali ste me, ali sem izbral O'Toola za LORDA JIMA. Resnici na ljubo mo-

ram povedati, da ga je izbrala Družba, ker je imel velik uspeh v LAWRENCU ARABSKEM. Igralec, ki sem si ga želel, je bil Albert Finney. Pri O' Toolu je bilo nerodno to, da je bil že v LAWRENCU tista oseba, ki sem si jo zamislil za LORDA JIMA.

Osebe v vaših prvih filmih so si bile veliko bolj v svesti, kam gredo in kaj hočejo. Pri sedanjih pa se zdi, da žive zelo konfliktno.

Svet je postal takšen in jaz z njim. Moji protagonisti (to je očitno tudi v HLADNOKRVNOSTI) ne vedo več natančno, kaj hočejo v življenju. Bolj zapleteni so. Včasih se je reklo: »Ta tip mora čuvati most.« Svojemu dekletu je rekel: »Zdaj te moram zapustiti, ampak prišel bom kasneje k tebi, ker moram čuvati most.« Ona ga je zadrževala: »Kaj če umreš?« ... in on je odgovoril: »Takšno je življenje in to je moja služba.« Zgodbe je konec in on obrani most. Zdaj začnem zgodbo potem, ko je že most obranil. Zakaj je to storil? Tu je problem. Kaj se je pripetilo moškemu, ki se je boril in ki je srečal poročeno žensko? Poskušam pripovedovati zgodbo o tem, kaj se zgodi po najbolj krvavih trenutkih, zakaj življenja ne sestavljajo samo krvavi trenutki.

Imamo prav, ko menimo, da izražajo PROFESIONALCI vaša politična nazoranja, da je to parabola Amerike, da predstavljata Lancaster in Marvin ameriške liberalce, ki so opustili boj, izdali svoje ideale in zdaj molče, pa da predstavlja Ralph Bellamy neko določeno, uradno Ameriko?

Grant, ki je zakonski mož, ne predstavlja vse dežele, temveč določen element Amerike. Pokazati sem hotel, da se je revolucija začela že v kameni dobi in da ji odtlej do danes še ni konca. To pa se ni začelo kar tako, nekega lepega dne. Revolucija je sprememba. Ta sprememba je zdaj nasilna zdaj ne, toda evolucija je samo njen sestavni del ali vice-versa. Revolucija je kakor vulkan, ki je del narave. Če zadržujete nekaj, kar se mora zgoditi, nastane eksplozija. Liberalci se večkrat pridružijo kaki stvari, ker verjamejo vanjo. V nekem življenjskem trenutku doumejo, za kaj gre. Tedaj posvetijo tej stvari in spremembi svoje sile in čas.

Toda na žalost je večina liberalcev zelo romantična v svojih hotenjih. Posledica je ta, da bi radi, naj se zgodi vse naglo in popolno. Toda revolucija ni nikdar nagla; zmeraj vzame več časa, kakor bi ga smela in prav gotovo ni nikdar popolna. Tu se znajdete z ramo ob rami s človekom, ki ga ne morete trpeti. Rečete si, da nimate nič skupnega s tem tipom; saj se vendar borite za neki ideal. Tedaj si rečete: »Kaj, s tem mesarjem naj imam opraviti? Sovražim ga, nič skupnega nočem imeti z njim.« Nato mine leto dni. Prihajajo spet novi ljudje in dogajajo se stvari, ki niso posebno čedne. Izgubljate iluzije in se umikate iz boja. Preostaja vam le še praznina ali čista akcija. Če ste dovolj odločni, lahko premagate svojo praznino. Prav to sem hotel povedati v PROFESIONALCIH. Skupaj se vračajo. V njihovem povratku je veliko domotožja za starim idealom. Ko so bili na začetku poti, je bilo to zelo preprosto, bila je le želja po dejanju in ženskah. Nato jih je zajela mehiška revolucija in nato so jo zapustili. Zdaj se znajde eden od njih s starim prijateljem. Sredi dejanj je bil nekoč napočil trenutek, ko bi ga bil lahko ubil. Zdaj zaživi pred njima vsa preteklost, ki je ne poseblja le ženska. Torej ne boste ubili v sebi starega ideala, če veste, da je bil njegov cilj zares nekaj vreden. Ti profesionalci imajo tudi v mejah sedanjih dogajanj še zmerom iste moralne kriterije in jih nočejo spremeniti. Čeprav jih revolucija ni potegnila v svoj vrtinec, so si prizadevali, da ohranijo celo v svojem najemniškem poklicu nedotaknjene vrednote čistosti in ideala. Čeprav so se pustili »najeti«, so hoteli poznati cilj svojih dejanj. In če je bil ta cilj nekaj vreden, so bili pripravljene tvegati življenje. Če pa je bila to laž, se bodo umaknili, kar se v zadnjem trenutku tudi zgodi. Rajši se odrečejo plačilu, kakor da bi izdali to, za kar so se borili.

Kakšna je bila vaša predelava knjige?

V knjigo sem vnesel veliko sprememb. Pravzaprav imam rajši manjše teme kakor tako. Pri manjših temah nihče ne pozna zgodbe in nihče se ne vtika v priredbo. Prihodnji film pripravljam na svojo lastno temo. To je zgodba o poročeni ženi, kjer ne manjka kritičnih elementov. Za to potrebujem skromen predračun in seveda neznane igralce.

O PROFESIONALCIH bi rad povedal še to, da ni bilo v O'Rourkevi knjigi ničesar o revoluciji. Ameriški kritiki niso razpravljali o revolucionarni plati tega filma in so se celo spraševali, zakaj sem čutil potrebo, da sem spravil to na platno; kakšen pomen ima, po njihovem, spravljati nekaj tipov, ki priskočijo na pomoč, v zvezo z revolucijo?

Nekateri so bili pri tem v rahli zadregi. Nasprotno pa mislim, da so mladi to takoj razumeli in film je bil zelo priljubljen. Mehika ga je prepovedala. Hoteli so izrezati vse, kar se je nanašalo na njihovo preteklost. Vprašal sem jih, kaj jim ne ugaja. Odgovorili so mi: »O tem nočemo več govoriti, revolucija je končana.« Zavrnili sem jih: »Potemtakem ste v lepih škripicah. Imate torej status-quo, toda kakšen?« Nasprotno pa so se mehiški igralci zelo izkazali s trdim delom. Jacka Palanca so učili jezika, vedenja, govornega akcenta, kakršnega ima človek kot Raza, ki so vanj verjeli. Vodja sindikata mehiških igralcev je igral vlogo izdajalca v vlakcu. Vloga mu je bila zelo všeč, ker je lahko vanjo verjel.

Ali imata imeni Jezus in Marija v tem filmu poseben pomen?

Imeni sem sam izbral. Tudi revolucionarji se imenujejo »Jezus«. To ne pomeni, da so kristjani, dobri ali slabi. To ni simbolično. Imeli so versko vzgojo kakor vsi drugi in to jih ne ovira, da bi ne bili revolucionarji.

Vsi vaši filmi težijo k družbeni in politični kritiki in ta težnja je očitna že v vaših romanih, ki so glede na Ameriko prav pesimistični. V THE BRICK FOXHOLE je junak ubit, v THE BOILING POINT zmaga na koncu desničarski ekstremist.

Na koncu je pač zmagal, kajne? Ne mislim, da je zmagal osebno, saj ne gre za ključ, toda zmagala je ta vrsta ljudi. Po vseh bojih, razpravah, žrtvah in nastopih poklicnih politikov uveljavljajo konservativni elementi stari družbeni red, kolikor le morejo. Že takrat mi je bilo to jasno. Uporabljajo se napredne ideje, spreminjajo se gesla, vsi

mislijo, da so dosegli to ali ono, toda kakor hitro je konec, se vrne vsa stara banda. Kaj menite, da se dogaja z Vietnamom? Nikake razlike ni med Thieu-jem, Diemom in gospo Nhu, vse je isto. Seveda sem mnenja, da je boj koristen, ne razumite me napak. Še zmeraj upam. Albertz Maltz je eden izmed ključnih scenaristovih oseb v PRODU-

CENTU. Zadnja leta niste videli v naslovih mojih filmov besede »producent«. Te besede ne maram. V Ameriki imajo povsem drugačno funkcijo kakor pri vas.

S političnega zrišča je v LORDU JIMU neki vznemirljiv značaj, zlasti, ker ga ni v Conradovi knjigi. To je oseba generala, ki ga igra Eli Wallach.

To je sinteza štirih ali petih vodij, ki se v knjigi borijo med sabo in s katerimi ima opraviti Jim. Ko sem potoval po Indoneziji, kjer se je zgodba v resnici zgodila, da bi izbral snemalna mesta (film bi se moral odigravati na Celebesu, toda to zamisel smo opustili, ker je tu izbruhnila vojna), mi je postalo jasno, da je ta oseba, kakor jo vidi Conrad, nekoliko romantična in da ta vrsta bojevnikov ni tako naivna. Ti vaški poveljniki so že nekolikanj spoznali kolonializem. Borili so se že proti tujcem; nekateri so bili razumni in silni kot kitajski vojni velikaši. Želel sem si aziata, ki bi igral to vlogo. Želel sem si Tošira Mifuneja, toda ta ni znal angleško in to ga ni zanimalo. Moral sem narediti kompromis in tako je nastal pol Francoz, pol Kitajec. Narava njegove osebnosti je bila taka, da je postal moderen. General je silil domačine, da so se ravnali po njegovem zakonu in se pri tem skliceval na nacionalizem, zakaj bil je zoper človeka, ki je prihajal od zunaj. Toda tudi vsiljivec Jim jih je po svoje podjarmiljal, čeravno jim je tvezil, da se bori za njihovo svobodo. Prihajal je od drugod in poskušal pri tem reševati svoj osebni problem ter doseči cilj, ki ni bil v nikaki zvezi z realnostjo njihove dežele. Če bi bil ta film lahko delal z manjšimi pretenzijami, bi imel več sreče. Nikakor nisem mogel premagati

ovire, ki jo je predstavljala Conradova slava. To je moja napaka in nočem se opravičevati. Film je zavzel prevelike dimenzije, postal je nekak drugi MOST NA REKI KWAÍ, nekak drugi LAWRENCE ARABSKI, čeprav je šlo tu le za preprosto zgodbo o človeku, ki bi rad popravil neko napako in postal nekdo drugi.

Eli Wallach spominja na osebo, ki jo igra Ed Begley v MILI PTICI MLADOSTI ali Robert Taylor v POSLEDNJEM LOVU: to je ekstremen fanatik.

Ta vrsta oseb ima z dramatičnega stališča več naličij. Če srečate take ljudi v življenju, so očarljivi in zelo ljubeznivi; njihova vrata so zmeraj odprta vsemu svetu in njihovo srce prav tako. Pomagali vam bodo. Toda za hrbtnom delujejo kar naprej po svoje in počno stvari, ki se zde, da niso v skladu z njihovim vedenjem, čeprav se v resnici popolnoma ujemajo z njim. Tako je diktator v mojem prvem filmu, PRIMER VESTI, naravnost očarljiv mož, mnogo očarljivejši od doktorja. Ne manjka mu niti humorja niti čuta za

realnost. Toda njegove metode so totalitarne. Ta tip človeka se pojavlja v vseh mojih filmih. Tudi producent v moji knjigi je takšen. V našem današnjem svetu pomenijo bistveni sestavni del. Časi se lahko tudi spremenijo: takrat se bodo preoblekli in govorili drugače, toda še vedno ostanejo isti. To so navadno ljudje, ki uživajo velik ugled; dobro vedo, kako je treba izkoristiti druge. Ne boje se tudi izkoristiti oblasti in takrat postanejo močoni. Res, to je konstanta v mojih filmih, ki si je doslej nisem bil v svesti.

PORTRET

VASKA PREGIJA

Transfiguracija v filmih Vaska Preglja

SLIKE POSTAJAJO VEDNO BOLJ DOMENA OZKEGA KROGA IZBRANCEV. LITERATURA SE ZATEKA K FILOZOFIJI IN V STRUKTURALNIH RAZGLABLJANJIH IŠČE VZROKE ANOMALIJ, ČAS TERJA UMETNOST, KI BI ZADOSTILA POTREBAM NOVEGA POLOŽAJA. V TEH OKOLIŠČINAH SE POJAVI FILM KOT ODREŠUJOČI UP UMETNOSTI.

Ko napiše Vasko Pregelj v poletju 1968 te besede, se rojevajo ideje za njegov zadnji film Variacije. Šest njegovih filmov je že posnetih in s svojo prisotnostjo potrjuje Pregljevo pozicijo. Šest filmov, od teh štirje črno-beli in dva barvna.

Fantazija in Sanje sta nekakšen intermezzo, kjer se zrcali barvni hedonizem v vsej svoji polnosti. To nikakor nista najboljša Pregljeva filma, a sta v nekaterih pogledih najbolj samosvoja. Najti barve, komponirati medsebojno učinkovanje barv pomeni iskati njihova prvobitna razmerja in njihove intenzitete. Delati z barvami pomeni za Pregljo prodirati v njihovo strukturo, v njihovo zadnje bistvo, ki jim določa poetični ritem. Kajti Fantazija in Sanje sta poetična filma, čeprav sta obenem poskus uglasitve barvnega ritma na vodilni motiv. Pregljeva barvna filma uporabljata iste barve kot cerkveno okno iz barvastih stekel; rdečo, modro, zeleno, rumeno, vijoličasto. Fantazija je posneta v toplih barvah in pripoveduje o starodavnem motivu »pogovora ob ognju«, Sanje pa so prepletanje toplih in hladnih barv, kar ustvarja vzdušje prepletanja stroge racionalnosti s sanjsko neresničnostjo in prividnostjo. Metafizična sanjska distanca v Sanjah pa nam znova in znova pričara prvotnost naših čustev. Barva je hedonizem, toda vtisniti predmetu barvo pomeni dojeti njegovo snovnost. Rdeče pobarvana hiša ne bo mogla nikoli suvereno izražati svoje rdečine, ne da bi pri tem mislili tudi na prvotno funkcijo hiše. Modro obarvana človeška koža bo pod svojo azurnostjo še vedno utripala z barvo človeške kože. Pregelj rešuje problem tako, da išče predmete (koruza, ogenj), ki svoje snovno bistvo indentificirajo s svojo barvitostjo in ustvarjajo kontinuirani svet filmske pripovedi.

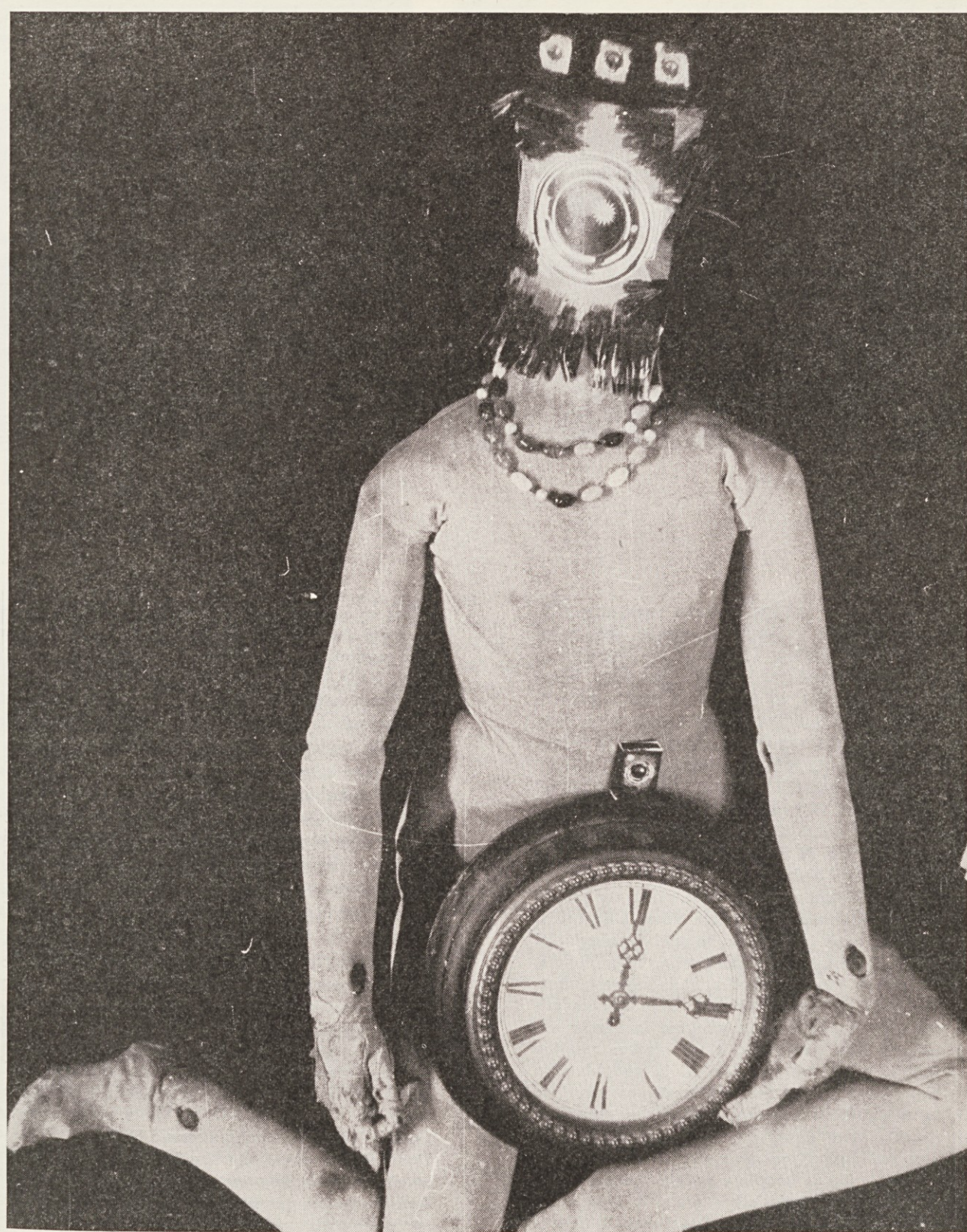
V ENAKOMERNEM RITMU PLAVAJO SKOZI PROSTOR MI-MO KOSTI IN LJUDI TRI ČRNE FIGURE. NJIHOV PLES NI NITI POČASEN NITI HITER. MED OGNJI, KI GORIJO VSEPOVSOD PO POKRAJINI, OZNAVJAJO PLEŠOČE FIGURE POSLANSTVO ZLA.

Idejna gradnja vseh Pregljevih filmov je strogo racionalna in tehnično premišljena. Vsaka zamisel dobi najprej kot

klasična grška drama svoj potek od zasnove preko dramatičnega viška do končnega poloma. Ta dramatična zgodba je najprej narisana v nizu sličic, ki predstavljajo prvo celotno podobo filma. To je oblika filma, ki v svoji strogi dovršenosti zahteva določeno, samo tej shemi ustrezajočo vsebino. Pregelj ravna po literarnih zakonih, kjer lahko oblika romana prejme samo vsebino romana. Seveda pa je zgradba v »snemalni knjigi« pri realizaciji v neštetih podrobnostih modificirana, toda njen potek in poteku prirejena vsebina ostaneta nespremenjena.

PO MOTIVIKI BI LAHKO SVOJE FILME FORMALNO RAZDELIL V TRI IDEJNO ZAKLJUČENE CELOTE. STARO DVORIŠČE, NOKTURNO IN REKVIEM PREDSTAVLJATA CIKLUS RAZMIŠLJANJ NA TEMO SOOČENJA ČLOVEKA Z ELEMENTARNOSTJO SMRTI, UPORA IN METAFIZIČNEGA VZPONA IZ PORUŠENEGA IN UNIČENEGA SVETA STARIH MORALNIH KATEGORIJ.

Filmska trilogija Staro dvorišče-Nokturno-Rekviem v slovenskem kratkem filmu nima primere. Medtem ko je Staro dvorišče v svoji primarnosti in začetnih avtorjevih tehničnih težavah soočenja človeka s svetom, ki je popolnoma kontroliran, se kontroliranost sveta prične že v Nokturnu počasi razbijati, realnost se umika avtorjevemu osebnemu vzpostavljanju kvalitet, v Rekviemu pa se svet spremeni iz makrokozmosa v mikrokozmos avtorjevih zaznav okolice in njene usodnosti. Na tej stopnji očitajo Preglju odmik od realnosti in zapiranje v slonokoščeni stolp abstrakcije. Pregelj snema Rekviem na prostem v improviziranem studiu, ki mu ga radodarno razdaja kompleks na smrt obsojenih starih hiš na Rimski cesti v Ljubljani; te z neizogibnostjo svojega minevanja narekujejo avtorju subtilnejšo in popolnejšo povezavo s svetom, v katerega želi prodreti. Ne zadošča mu več dokumentarističnost, zato dobivajo realni predmeti v Pregljevi filmski govorici pendante, katerih metaforičnost določa vso pojavnost njihovega bistva. Tako postane kolo simbol misli, kiklopovo oko, ki prodira v dogajanje. Stara ura postane filmska metafora za trajanje, ogenj, ki požira kolaže, pa kataklizma gibanja in gibajoče se upornosti. Nekatere sekvence Rekviema, ki mi je od vseh Pregljevih filmov najbližji, prizori uničenja starega sveta in figuralnost oseb, ki se gibljejo v strahotno vpijoči praznini novega, metafizičnega sveta, odpirajo Preglju globoke umetniške probleme, ki jih bo skušal razreševati v naslednjih filmih. Preglju očitajo, predvsem po Rekviemu, da se izogiblje prikazovanja ljudi, da je njegova filmska scena prazna in neživljenjska. Pregelj bi rad delal z živimi ljudmi, toda biti bi morali poklicni igralci.



Prizor iz Pregljevega filma MARGINALIJE



Prizor iz Pregljevega filma REKVIEM



Prizor iz Pregljevega filma MARGINALIJE

POKLICNI IGRALCI SE V PREOKUPACIJI IGRALSKE VLOGE NJENEGA POMENA V HIPU, KO IGRAJO, SPLOH NE ZAVEDAJO. RAD BI SNEMAL IGRANI FILM, NEŠTETO JE MOŽNOSTI, KI NAM JIH ODPIRA DANAŠNJI SVET. RECIMO PROBLEM ČLOVEKA, KI BEŽI PRED ZASLEDOVALCI. FILM O BEGU ČLOVEKA SKOZI NAŠ ČAS Z VSEM NJEGOVIM NASILJEM, SMRTJO IN VOJNAMI. FILM O SAMOSEŽIGU, ČEPRAV SE TO MORDA BANALNO SLIŠI. BUDIST V VIETNAMU SE JE SEŽGAL Z MISLIJO, DA BO PO SMRTI VEČNO EKZISTIRAL. JAN PALACH SE JE ZAVEDAL IN SE V SVOJI ZAVESTI CELO KREPIL, DA PO SMRTI NE BO VEČ EKZISTIRAL. TO JE ZA FILMSKI JEZIK ZELO GLOBOK IN PRETRESLJIV PROBLEM.

Krutost sveta in krutost smrti, ki vlada svetu, sta postala vodilni misli Pregljevega naslednjega filma Marginalije. Umril je človek, umrl je umetnik in ostal je marginalni svet njegovega umetniškega laboratorija, tista drobna, toda vedno boleče zaznavna okolica, ki je rojevala umetniška dela. Ostal je marginalni svet, očesu kamere prikazan kot krut in prazen, kot nekakšno barbarsko obredno opravilo brez svečnikov, ki so njegovo magično srce. Ostale so slike, deli umetnika, ki je razdal svoje telo in svoje misli. Takrat, ko je dramatičnost smrti na višku, ko pričakujemo nepreklicni konec, se nenadoma pojavi negativni svet množice ljudi. Ta negativno izpovedani svet vsakdanjosti ne more postati varuh umetnikove misli, ki se jim je izročila v podobi Feniksa, kateri je planil iz gorečega, umirajočega sveta. Krutost smrti je s tem končnim spoznanjem še bolj prisotna in objame vsakega gledalca.

Medtem ko je Rekviem na mnogih mestih v pripovedi še nejasen, ko so nekatere sekvence prenatrpane in neučinkovite, pa je pripoved Marginalij v vsakem kadru strogo premišljena. Pripoved Marginalij je jasna, toda

nikoli se ne oddaljuje od človečnosti in njene topline. Predmeti sami, filmske metafore so v svoji premišljenosti tako počlovečene, da pripoved ne potrebuje živega človeka. Kajti če bi se le-ta pojavil, bi delovala njegova prisotnost groteskno, neresnično in nelogično. Pregelj je v Marginalijah naredil največ, kar lahko ustvari filmski umetnik, predstavil je človeka brez človeka, njegovo veličino samo s pomočjo predmetov, ki jim je ta človek vdahnil smisel in uporabnost.

FILM MI POMENI SNOVNO URESNIČENJE POGOVORA S SAMIM SEBOJ, POJMUJEM GA KOT TOK ZAVESTI, KJER FABULA NIMA NOBENE TEŽE, ALI PA JE VSAJ REDUCIRANA NA MINIMUM. UMETNOST JE DANES LAHKO SAMO ŠE IZBRUH ALI PROTEST, INTROVERTNO SPOZNAVANJE RESNICE KOT VIZIONARNE EULESINSKE SVETLOBE, ALI PA APOKALIPTIČNO POSEGANJE V PRIHODNOST.

Pogovor s samim seboj. Izbruh ali protest ob spoznanju resnice. Nastanejo Variacije, Pregljev najnovejši in filozofsko najgloblji film. Vse, kar je preizkusil in izkusil v svojih dosedanjih delih, vse je uporabil v nastajanju in uresničevanju Variacij. Toda v Variacijah ni nikakršne gole kompilacije, to je film, ki prerašča v specifično razmišljanje o dveh resnicah, ki jih s svojo prisotnostjo vzdržuje novoveški evropski človek. Resnica o močno omanjanem smislu ohranjanja klasičnih grških spomenikov in resnica o umetniški pripovedi o trojanskih junakih, ki je tudi danes živa in neposredna in ki tudi danes odpira tretjo dimenzijo problemov o človeku in njegovem minevanju, o njegovih vzponih in padcih. Pregelj je v Variacijah nedvomno skušal prikazati moč umetniške pripovedi in njeno trajno magičnost, ki jo morda v svoji racionalno zasnovani besedi zanika, a v svoji filmski pripovedi nedvomno potrjuje. Variacije so slavospjev umetnosti, so

filmska apologija umetnosti in umetnika. V Variacijah ni več spreminjanja predmetov v metafore, ker se prikazani svet v svoji mogočni zasnovi spreminja v vseobsegajočo in uresničuječo metaforo, katere vzpon opazujemo od začetka do konca. Klasična grška dramatska zasnova je v Variacijah že razbita, zamenja jo kontinuirana in stopnjujoča se pripoved, ki s svojo začetno in končno fazo prikazuje potek življenja, njegovo slučajno trajanje in umiranje. To je nedvomen in neposreden pogovor z gledalcem, z njegovo vestjo in njegovim razumom. Pregelj je uresničil v Variacijah svojo zahtevo, da je naloga umetnika ne le pasivno prikazovanje odra človeških pregreh, temveč povabilo gledalca, da v zatemnjeni dvorani tako rekoč aktivno prisostvuje dogodku. Pregelj zahteva gledalčevo zavest, njeno popolnost, da lahko uresniči idejo svoje lastne umetniške pripovedi.

NAJVEČ, KAR DOLGUJEM V FILMU DRUGIM FILMSKIM UMETNIKOM, DOLGUJEM SERGEJU MIHAILOVIČU EISENSTEINU.

Danes je Preglju zaprta vsaka možnost snemanja filmov. Če bi ta trenutek poslal scenarij na Sklad za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov SRS, bi morda lahko pričel snemati čez eno leto. Če. Tisti če na koncu opozarja na možnost, da njegov scenarij sploh ni sprejet. Ne more se vrniti nazaj na snemanje 8 mm filmov, saj je že distribucija 16 mm filmov pri nas problematična. Naj ne ostane samo pri kolajnah in diplomah, ki so v svoji bleščeči nevrednosti še bolj posmehljive in se iz vseh kotičkov ateljeja rogajo umetniku, ki bi potreboval filmski trak, da bi lahko nadaljeval tako čudovito in neposredno zasnovano umetniško delo.

DENIS PONIŽ

FILM A DOBA

januar 1969, številka 1.

Glavni urednik dr. Antonin Novak, naslov redakcije Vaclavske namesti 43, Praga 1, ČSSR

Prva številka letošnjega češkega mesečnika Film a doba prinaša več zanimivih člankov, med katerimi je treba omeniti odlomek iz Zgodovine filmske teorije izpod peresa Guida Aristarca, ki naj bi izšla lani v Pragi, pa zaradi objektivnih težav ni. Objavljen je tudi izvleček iz scenarija za celovečerni dokumentarni film o čeških legijah, otrocih in zvereh v Sibiriji. Scenarij sta napisala Pavel Haša in Roman Hlavač. Eva Hepnerjeva se je pogovarjala s francosko filmsko igralko Jeanne Moreaujevo med njenim bivanjem lani na Češkem. Galina Kopanekova razmišlja o mladem češkem režiserju Antoninu Maši, ki se je v njihovi kinematografiji sprva pojavil kot scenarist, da bi se kasneje lotil režije.

Pod naslovom Aleksander Petrovič je končal svoj novi film razmišlja Ivo Pondeliček o najnovejšem filmu našega režiserja z naslovom Kmalu bo propad sve-

ta, filmu, ki je marca doživel premiero v Beogradu in je bil eden izmed kandidatov za Oskarja. Ivo Pondeliček, ki je lani na jesen prišel v Jugoslavijo in je predaval v Zagrebu in Beogradu filmsko teorijo, se je dodobra seznanil s problemi naše kinematografije in, kot kaže, postal vesten in natančen informator čeških bralcev o našem filmu. Članek, ki ga je podpisal, je sestavljen iz njegovih razmišljanj o režiserju ter o Petrovičevih razmišljanjih in opredelitvah do lastnega ustvarjalnega dela ter do svojega filmskega opusa. Režiser razlaga svoje filmsko in estetsko načelo videnja sveta. Pondeliček gre v svojem razmišljanju celo tako daleč, da primerja Aleksandra Petroviča z Ingmarjem Bergmanom ter ima pri tem v mislih klimo, ki jo je Skandinavec ustvaril v svojih filmih. Po njegovem je tudi našemu režiserju uspelo ustvariti v filmu specifično klimo, panonsko klimo, ki razgalja gledalca balkansko mentaliteto. Ivo Pondeliček je prepričan, da je film Aleksandra Petroviča veliko delo, znamenito v okviru svetovne kinematografije.

KINO

januar 1969, številka 1.

Glavni urednik Ryszard Koniczek, naslov redakcije ul. Pulawska 61, Varšava, Poljska

Osrednja tema prve številke poljskega filmskega mesečnika Kino je posvečena filmskemu junaku. O njem razmišlja Alicja Helman in pri tem razčlenjuje predvsem metamorfozo poljskega filmskega junaka, ki se iz vojaka — ubijalca spremeni v pasivnega sopotnika poljske stvarnosti. Glavni urednik razmišlja o poljskih vojakih oziroma o igralcih, ki so v poljskih filmih igrali vojake iz zadnje vojne.

Aleksander Ledochowski je pripravil portret znanega poljskega snemalca Jerzyja Wojcika, ki je lani snemal tudi pri nas. Iz priložene filmografije je razvidno, da je bil snemalec režiserju Jovanu Živanoviću. Film Vzroka smrti ne omenjati je prav te dni doživel svojo premiero v Beogradu, čeprav je bil končan že lani in so ga nekateri novinarji videli že v Pulju. Priloga reviji je anketa o filmskem scenariju ter o poljski filmski knjigi.

Zanimiv je prispevek Mary Ghadbanove o filmu v Egiptu. Za nas je to resnično svet, ki ga skoraj sploh ne poznamo, saj egiptovskih filmov pri nas ne vidimo. V rubriki Na platnih sveta pa je Jerzy Gizycki ocenil film zagrebškega režiserja in lanskega debitanta v Pulju Branka Ivande. Kritik se navdušuje pred-

vsem nad kompromitiranjem oportunitizma v filmu, ki ga je po njegovih besedah izvedel režiser dovolj satirično in jasno. Ker gre v filmu za probleme mladih ljudi, pisec priznava režiserju nekaj izvirnosti pri izbiri teme, vendar omenja tudi takšne ustvarjalce, kot so Truffaut, Forman in Skolimowski, ki so se že pred lvaro lotili problemov mladih in nam jih predstavili nekompromisno in iskreno.

IMAGE ET SON

januar in februar, številka 224 in številka 225

Glavni urednik François Chevassu, naslov redakcije 3, rue Recamier — Paris 7, Francija

Prva številka letošnje francoske revije Image et son je posvečena filmu in televiziji. Že domiselna naslovna stran — spopad dveh galskih petelinov, nas uvede v bistvo problema, ki ni značilen samo za francosko kulturno življenje, marveč tudi za nas. Enega izmed osnovnih razmišljanj je napisal glavni urednik revije in z njim posegel v probleme sociološkega in kulturnega dojemanja filmskega in televizijskega medija. V njem je razkril nekatera poigravanja z obema medijema in zmešnjavo, ki jo takšno poigravanje povzroča. Poleg njega piše o televizijskem mediju še šest avtorjev. Razen te osrednje teme prinaša revija še razgovor z Robertom Lapoujadom ter kritike trinaj-

stih filmov. Med njimi so ocenjene predvsem tiste filmske stvaritve, o katerih je zahodno-evropska filmska kritika precej pisala. Gre za takšne filme, kot so na primer Romeo in Julia italijanskega režiserja Franca Zefirellija, Rosemary's Baby (Rosemaryjin otrok) režiserja Romana Polanskega in belgijski film Un soir, un train (Nekega jutra neki vlak) režiserja Andreja Delvauxa.

Druga številka francoskega mesečnika Image et son je posvečena japonski kinematografiji. Phillippe Esnault, Guy Gauthier in Max Tessier pišejo o tradiciji in sedajniku v japonski kinematografiji, ki se je po uveljavitvi pred nekaj leti umaknila iz evropske navzočnosti, največ po krivdi distributorjev. Izjemna vrednost te številke je v zbranih kronoloških podatkih v zvezi z razvojem japonske kinematografije od uvoza Edisonovega Kinetoscopa do podatkov iz 1968. leta! Dopisan je tudi leksikon nekaterih japonskih terminov, ki se pogosto uporabljajo v njihovi kinematografiji. Ne manjka pa tudi minileksikon najvažnejših podatkov o japonskih igralcih, scenaristih.

Tudi v tej številki je šest filmskih kritik, vendar bi med njimi zaman iskali kakršen koli stavek o naši kinematografiji, čeprav vemo, da smo v zadnjem času imeli nekaj premier tudi v Parizu in da bi bilo prav, če bi jih zabeležila takšna filmska revija, kot je Image et son.

POJASNILO: V 60/61 ŠTEVILKI EKRA-
NA, PROSIMO, POPRAVITE NA STRANI
539, I. TABELA

IZVIRNI DOHODKI SKLADA

LETA 1967 4,493.141

LETA 1968 4,737,699

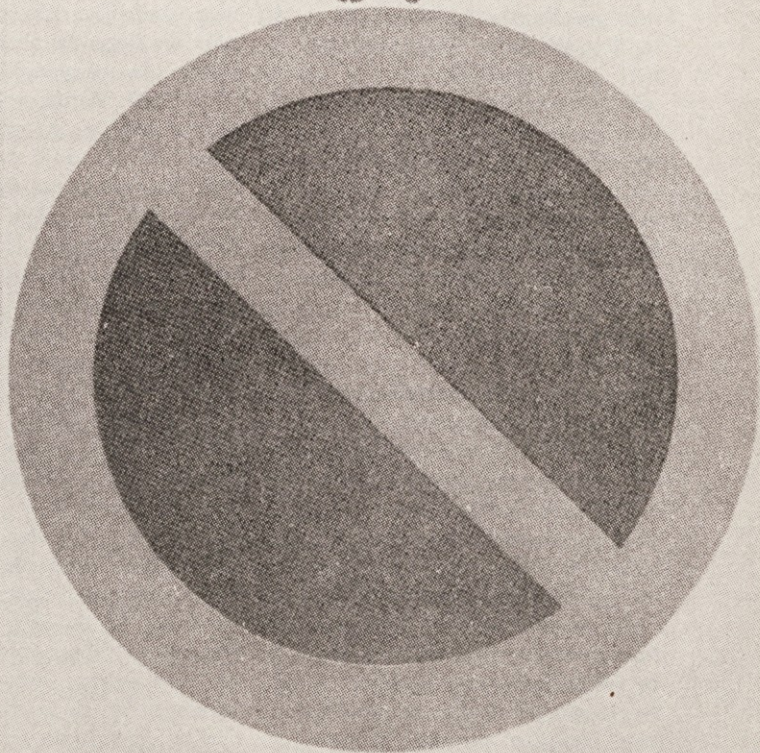
SKUPAJ DOHODKI SKLADA:

LETA 1967 4,774.141

LETA 1968 5,018.699

« Ekran », alla quale collaborano
Zika Bogdanovic, Janko Kos, Toni
Trsar, Mirjana Borcic, Rapa Suklje,
Breda Vrhovec, Bojdan Tirnacic, Ante
Peterlic, Branko Sömen, Dusko Sto-
janovic: due riviste di indiscussa mo-
dernità, pronte ai rapporti ed agli
scambi a livello europeo, aperte alle
avanguardie senza concessioni a mode
e a snobismi.

E K R A N
57



ITALIJANSKA REVIIJA ZA GLEDALIŠČE,
FILM, TV, GLASBO IN RADIO IL
DRAMMA, KATERE GLAVNI DIREKTOR
JE GOSPOD GIANCARLO VIGORELLI,
JE V 5. ŠTEVILKI OBJAVILA NA-
SLOVNO STRAN ENE IZMED LANSKIH
ŠTEVILK EKRANA.

INTERVJUJI

Z LAURENTOM TERZIEFFOM JE RAZGOVOR VODILA NEVA MUŽIČ

»Igralec je zadnji čarovnik našega časa«

Generalka. Laurent je na odru. Sam. Sedi na kavču, roke mu nemočno vise prek kolen. Gleda žalostno in resignirano. Nato zaplava po dvorani njegov čudoviti, umirjeni glas, poln topline — »... in prijatelj se je zjokal.« Laurent si prekrije obraz z rokami, se nagne nekoliko naprej, brez patosa, človeško, preprosto izraža podobo nerazumljenega in prevaranega človeka. Konec igre. Napisal jo je Saunders in ji dal naslov Trikotnik. O njej pravi Terzoeff:

»Postavite igralca na oder, okoli njega publiko, zaprite vse izhode, ne dajte mu nobenega teksta, nič psihologije ali druge navlake in opazujte, kaj bo storil, ta vaš igralec, čisto sam v lastni kletki. Bo igral lastni »jaz« ali ga bo skušal prikriti?« Isto vprašanje velja tudi za naš intervju.

Laurent se bliža v rdečem volnenem puloverju. Hodi skoraj ob steni in daje vtis preplašenega, izgubljenega, odsotnega dečka, ki si želi zaščite. Pravijo mu zadnji romantik med igralci. Včasih se njegove zasanjane plave oči hudobno zablistajo in ostro merijo okolico. Trenutek nato pa jih je sama nežnost. Noče se razdajati, zato ne ljubi intervjujev. Povrh je še zbolel, kajti ves dan snema z Bunuelom, ponoči pa vadi in režira dve

Saundersovi enodejanki v gledališču Vieux-Colombier. Kljub vsemu je prijazen, skromen in pomirjujoč.

Laurent — igralec noče začrtati absolutne meje med filmom in gledališčem. Tudi vprašanja se zato skušajo približati temu pogledu in prehajajo z enega področja v drugo.

Kakšen film snemate z Bunuelom?

Rimsko cesto. Morda je to eden najpomembnejših filmov, ki jih je Bunuel posnel v Franciji po **Pesmi volkov**. Do sedaj je delal tu le klasične filme. Ta pa je bližji Nazarinu in Viridiani. Je dispozicija, nič realističnega. Prikazuje dva lažna berača, ki potujeta iz Pariza v St. Jacques de Campostelle in na poti srečata razne heretike. Film ni poslanica, prikazuje le konflikt med razumom in ideologijo.

Kakšno vlogo ima film v vaši gledališki karieri?

Film imam zelo rad. Bolj sem prizadet pri gledališču, ker tudi režiram, to je res, a kot igralca me film privlači. Na žalost so dobre filmske vloge zelo redke, mnogo bolj kot v gledališču. Zato tako malo snemam.

Vam gledališke izkušnje pomagajo pri filmu in obratno?

Mislím, da mi gledališče ne pomaga dosti. Morda vpliva na poseben pristop k oblikovanju vloge. Da se vanjo bolj poglobim. Nasprotno pa sem pri filmu pridobil disciplino za ustvarjanje v gledališču in odlično koncentracijo. Kajti pri snemanju je mnogo hrupa, ljudi, tekst je razkosan. V gledališču imamo čas, tudi mesec dni, da naštudiramo delo, pri filmu pa je treba zaigrati takoj.

Vidite kakšne skupne lastnosti med današnjim filmom, gledališčem in romanom?

Da, mnogo. Nekateri pisatelji pišejo tudi scenarije. Angleža Pinter, Bolt. Kar mene zelo razveseljuje, je, da se v novjšem francoskem filmu pojavlja mnogo imen novega romana, Alain Robbe-Grillet in še mlajši. Vendar je ustvarjanje na obeh področjih različno.

So tudi kakšne razlike?

So. Film je povezava med individuom in svetom, v gledališču pa gre bolj za individualni boj med igralcem in govorom. Mislim, da je jezik pravzaprav dramsko dejanje. Človek se bojuje s svojim izražanjem, besede ga izdajajo, vse so že vnaprej izdelane. Včasih mu komunikacija uspe, a sam ne verjame dosti vanjo, mislim, da ljudje ne komunicirajo radi. Zato se obračajo k samim sebi, prav tu pa jih govor velikokrat izda. V obeh ameriških delih, ki jih ravnokar dajemo, gre predvsem za afirmacijo eksistence. Osebe so prazne, negotove, treba jim je povedati, kaj naj delajo, kako naj se vedejo, da bodo lahko obstajale ena poleg druge. Gre za afirmacijo lastnega bivanja. Pri filmu pa je vse odvisno od režiserja in od tega, za katerega avtorja se navdušuje. Teško je reči. V Franciji npr. je velika razlika med Dényjem, Godardom ali Resnaisom. Pri vsakem mi je nekaj všeč. Zanima pa me vse. Pri Godardu je vedno dvajset minut izrednih, ostalo pa je mašilo. In sam to dobro ve. Moško — žensko je zelo dober film. Junak je za današnji čas zelo pomemben. Ni tip ali nosilec nekih idej. Paul je človeški, resničen, odkrit. Je razpoložnje, nežnost, inteligenca. Mnogo stvari, ki se jih ne da razložiti. Treba je talenta.

Režirali ste že več angleških in ameriških avtorjev. Kaj vas pri njih privlači?

Zakaj angleško-ameriško gledališče? Ker je dobro. Teško je reči, kaj je dobro gledališče. Če bi vedeli to, bi imeli formulo in ustvarjali bi le dobra dela. Ker, kaj je npr. dobro slikarstvo? Vzemimo Rafaela. Tisto dobro ni toliko vsebina, kot način ustvarjanja, izdelek.

Kaj iščete v tekstu kot režiser in kaj kot igralec?

Iščem predvsem način komunikacije, ki bi prodril v misterij eksistence, v misterij, ki ostane navadno skrit, a se včasih le razkrije. Ljudje se med seboj le redko poslušajo. Ne vem, ali

nimajo časa ali nočejo. A ne verjamem, da jim je v resnici dosti do tega. Kot igralec ljubim osebe, ki so daleč od mene. Daleč.

Kaj vam pomeni biti igralec? Biti igralec — to je moje življenje. Igram iz veselja ali žalosti, težko je reči.

Mislite, da ste v svoji karieri ustvarili poseben tip in če, kako bi ga označili?

Mogoče sem ga. A rad izoblikujem neki karakter le enkrat. Nočem se sistematizirati. Kar družijo moje osebe, je morda potreba po absolutnem.

Kaj vam pomeni neka vloga? To je stvar vsakega igralca posebej. Zame velja — kar delam, želim opraviti, kar se da dobro. Kaj vas je gnalo k režiji? Potreba po ustvarjanju.

Vam igralske izkušnje kaj pomagajo pri vodenju drugih? Da. Fizično sem prisoten pri igri. Bolje občutim stvari, lažje razumem kolege. To je, kot bi sodeloval ne le z duhom, ampak tudi s telesom. Kadar pa drugi režirajo mene, tudi hitreje dojamem, kaj hočejo.

Kako se počutite v Trikotniku? Delo ste postavili na mejo anti-gledališča. Igra sploh ne potrebuje režiserja. Je prikaz igralčeve domiselnosti. Na odru skušam predvsem eksistirati in ne se videti. Se strinjate s pogosto definicijo, da je anti-gledališče predvsem intelektualno?

Vsako gledališče je bolj ali manj intelektualno, saj se ukvarja z govorom. Anti-gledališče pravzaprav ni nič posebnega. Je bolj neke vrste razpoloženje, muha časa. In morda je celo bolj navadno gledališče kot anti-gledališče.

Kaj je naloga gledališča? Gledališče ima možnost, da odkrije resnične vire dramatičnega v igri. Da ustvari osebo na odru res dramatično. Kajti bolj ko oseba na odru ne dela nič posebnega, bolj zanimiva je. To je neke vrste demistifikacija fikcijskega izražanja v gledališču. Tehnika se pri tem ne spremeni.

Menite, da gledalci danes, v času podob, radi poslušajo vaš trčetrturtni monolog — besede? To niso le besede. Za besedami so stvari. Ni igralec tisti, ki privlači publiko, publika se mora približati igralcu.

Bili ste predsednik žirije v Hyèresu, na festivalu mladega francoskega filma. Kaj menite o filmu nasploh?

Film je najmočnejše izrazno sredstvo. Tudi če je film slab, se vedno kaj novega naučiš. Kaj sodite o mladem francoskem filmu?

»Mladega« filma ni. Hyères, to je film na pohodu, v gibanju. Novosti. Vse formule bodo prej ali slej eksplodirale.

Kakšni so vaši kriteriji pri oceni tv filma?

Imam malo kriterijev in nespremenljivih misli. In to je slabo za intervju, ker nimam dosti povedati. Če imaš določena stalna merila, postaneš tog, zaprt, odrezan. Zgradiš nepremostljivo pregrado idej, metod, stališč in vse novo ostaja na drugi strani, nedostopno. Če že mora biti kako merilo, potem je to preseñenje. Film me mora presenetiti.

Nameravate režirati tudi filme? Ne še. Mogoče kdaj pozneje. Vedno bolj premišljam o tem. A odločil se še nisem.

Bo gledališče izgubilo bitko s filmom?

Že dolgo ga ogroža radio, televizija, film. A ljudje še vedno hodijo v gledališče. Zaradi igralčeve fizične prisotnosti in ker je gledališče umetnost besede in beseda nas dela ljudi.

Laurent Terzieff? Pascale de Boysson (ki smo jo videli v filmu Moderato cantabile kot lastnico krčme), ki je ena najoriginalnejših talentov francoskega gledališča, mi je dejala: »Sodbo o njem si morate ustvariti sami.« Pascale je Laurentova dolgoletna prijateljica in nastopa pod njegovim režiserskim vodstvom v Saundersovih Sosedih. Z njo igra črnc Gordon Heath, ki je na moje vprašanje lakonsko odgovoril: »Laurent je ,génie du travail'.«

PORTRET

BUNUELA

Jean Claude Carrière

PRVI KORAK H KRIVOVERSTVU

Prizor, ki ga je izbral Michel Capdenac, je eden najkrajših v filmu. Je tudi najresnejši in edini, ki je absolutno na najvišji ravni. To je tisti »epohalni« prizor, v katerem oba romarja, glavni osebi v filmu, nimata stika niti od blizu niti od daleč. Brez pravega prehoda sledi nekakšni pastirski, skoraj burleskni sceni, v kateri zelo mlade učenke nekega dekliškega internata recitirajo na odru v vrtu nekaj tistih kánonov, ki so v dogmi katoliške religije najbolj čudni. Kot nasprotje te scene pa lahko istočasno gledamo v nekakšnih kratkih skicah oborožene delavce, kako korakajo preko platna in na koncu ubijejo papeža.

Nato pa zelo surovo sledi naša izbrana kratka scena, pomaknjena v preteklost, katere resni ton je v popolnem nasprotju z vzdušjem prejšnje. Potrebno je bilo, da se pojavi nekje v Mlečni cesti tudi Inkvizicija, kot jo poznamo, v tradicionalni obliki (dominikanci, kleti, rablji). Zakaj ne bi bilo v tem po Lacordairu »najmilejšem sodišču vseh časov« slišati mrmanja, ki bi kazalo ob omahljivosti mladega meniha dvom, ta prvi korak h krivoverstvu?

Scena iz Bunuelovega filma Rimska cesta

Človek, krivoverec, ponosno stoji z vezanimi rokami, ob njem sta dva meniha, zavpije na ves glas.

Obsojenec. In jaz pravim in trdim, da vice niso v Svetem pisumu niti enkrat omenjene! In da Kristus ni zapovedal lažnih zakramentov birme in svetega poslednjega olja!

Inkvizijsko sodišče v široki obokani hali, s preprostimi lesenimi križem, razsvetljuje jo nekaj bakel (isti dskor bi lahko služil tudi za ječo Razuzadancu). Smo v XV. ali XVI. stoletju.

Inkvizitor sedi za mizo, zraven sta njegova pomočnika. Vsi trije so dominikanci. Pripravljajo se na izpraševanje obsojenega krivoverca, ki stoji pred njimi. V ozadju sta dva rablja.

Takoj ko obsojenec umolkne, zavpije Inkvizitor.

Inkvizitor. Prekletstvo! ... Prav gotovo boš umrl, kajti ponovni odpadnik si, zopet si se pogreznil v svoje zmote. A ostaja ti še ena rešitev pred peklenskimi mukami. Reci le »preklicuje.« in

tvoja duša je odrešena!
Krivoverec glasno odgovori.

Obsojenec. Ne morem! Saj bi rad, a ne morem! Ne morem! Inkvizitor dá obema rabljema znamenje in jima z žalostjo ukaže.

Inkvizitor. Odpeljite ga.
Rablja odpeljeta obsojenca, ta odkoraka z odločnimi koraki, brez besed.

Inkvizitor ga gleda, ko odhaja. Tedaj pa stopi k njemu eden od obeh menihov, ki sta stala pri obsojencu.

Mladi duhovnik. Oče?
Inkvizitor ga milo pogleda.
Inkvizitor. Kaj bi rad, sin moj?
Mladi menih. Nekaj me vznemirja.

Inkvizitor. Poslušam te.
Mladi menih. Sprašujem se, ali ni sežiganje krivovercev proti božji volji.

Inkvizitor. (Nekoliko vznemirjen.) Saj jih kaznuje človekova pravica! Posvetna roka! Krivovercev ne obsojamo, ker so krivoverci, ampak, ker zavajajo in napadajo javni red!

Članek je iz Les Lettres françaises, du 13 au 18 mars 1969

RIMSKA CESTA

Režija: Luis Bunuel
Scenarij: Luis Bunuel, Jean-Claude Carrière
Proizvodnja: 1969

Fotografija: Christian Matras
Osebe:
Berača: Laurent Terzieff, Paul Frankeur
Krivoverni škof Priscillien iz Avile: Jean-Claude Carrière
Hudič (1): Alain Cuny
Hudič (2): Pierre Clémenti
Starši: Pablo de Ségovie, Laza-ville de Tormès
Prostitutka: Delphine Seyrig
Markiz de Sade: Michel Piccoli
Janzeist: Jean Piat
Jezuit: Georges Marchal
Kristus
Marija
Učenci
2 filozofa iz časa prosvetljenstva
Pasionaria, voditeljica vrste (ki gre preko platna).

Pascal Thomas

BODITE ROMANTIČNI, TO JE V MODI

Mlada dekleta in mladi Protopapa (tega mladeniča je lansirala neka tovarna spodnjega perila) se danes prav radi razgaljajo na različnih lepakih. Akademija Goncourt je nagradila Andréa Piera de Mandiarguesa, rokokojškega svobodomisleca, ki ga dolgo niso niti opazili, kaj šele, da bi se zavedali, kako jim koristi. Gallimard je objavil pronicljivo zgodbo liričnih, a utrudljivih ljubezenskih avantur Tereze in Izabele, pisateljice Violette Leduc.

Zdi se, da ima erotika v zadnjem času nerazumljiv uspeh na vseh področjih in v različnih oblikah. Najprej je bila steber, obok, vročična struktura filmov Vadima, Antonionija (Blow up), švedskih cineastov (491, Nočne igre, Radovedna sem), newyorške avantgarde, sedaj pa je postala duša in telo filmov Srednje Evrope, ki razčlenjuje problem na čuden revizionističen način. Tako pripoveduje film Strogo nadzorovani vlaki s precej dobre volje o razočaranju mladega stakhanovista zaradi seksualnega poloma. Nenasitna lakota po prikazovanju mesa in odkritem opisovanju seksualnih odnosov je dosegla stopnjo, od koder ni vrnitve. In kot vedno, nas tudi tokrat videz vara. Tok

76

erotike — če se lahko tako izrazimo — ni v ničemer podoben mirnemu Misisipiju, ki se kar naenkrat razburka. Res je, da je neka mlada teksaška violončelistka pripravila ameriškim melomanom nepričakovan spektakel, ko je z razgaljenimi prsmi igrala nekega »Nansun Paika«, ki je po njenem mnenju zahteval tako obleko. A v Franciji se glasbena akademija še vedno navdušuje za Chopina. Barbarella, Jodelle in Pravda la Survireuse so prinesli na filmski trak čutnost in goloto. A Julija mojega srca, katere ime samo je ogledalo njenega čustvenega življenja, je neločljivi del več milijonov Francozov.

Radovedna sem — švedski film z razmeroma drznimi prijemi — je precej razburil cenzuro.

In zopet bodo razširjali dunajski ponos bledoličnega filma, se pravi vse tri filme Sissi, eden nosi naslov Ljubezen moja, ljubezen moja. Film Alaina Resnaisa se imenuje Ljubim te, ljubim te, kot da bi to ponavljanje imelo kak poseben pomen. Lepotica dneva, nekaka inačica Gospe Bovaryjeve, je dobila Grand Prix v Benetkah in doživlja povsod velik uspeh. A Gospodične iz Rocheforta, glasbena komedija v rdečem, ugaja še bolj. In navsezadnje igra Catherine Deneuve glavno junakinjo v filmu Mayerling, ki je šampion tradicije »nesrečnih ljubezni« v empirskem stilu.

V reklami, kjer je slačenje preplavilo vsa področja, od spodnjega perila do plinskih grelcev, pa je vendar najlepši uspeh dosegla nežna in sramežljiva podoba mladega dekleta z vrtnico. Fotografijo je posnel Jean Loup Siefert za Rosy. In čeprav zahtevajo mnogi starši, naj se v šole uvede tudi spolna vzgoja, imajo učenci raje nežno sanjarjenje brez pretresov, ki jim jih pripravljajo njihovi vsakomesečni izbranci. Nekoč so si hoteli predstavljati, kakšen bi bil Francoz, če bi postal za nekaj mesecev gospod Troubadec in bi se predajal razvratu, razkošju in prepovedanim strastem: a tudi tak bi še vedno ostal romantičen in sentimental.

Pozornost sama in hrup, ki so ga dvignili okoli nekaterih drznih novitet, sta za kratek čas potisnila v ozadje še velike zaloge »lepih sanjarij«, »potrebo po otožnosti« in tudi sramežljivost večine ljudi. Tako se znajdemo pred ekstravagantnim paradoksom: slez je postal skala. Trdna in vsemogočna.

Film Clauda Leloucha Moški in ženska je ponovno odkril zakladnico skritih čustev. Čeprav so doživeli filmi Jamesa Bonda in Blow up izreden uspeh, je Lelouch tisti, ki bo ostal najbližji čustvenim izkušnjam moža in žene našega desetletja, nekak simbol. V Franciji je videlo film dva milijona ljudi. Po nekem čudnem naključju je istega leta, ko se je film pojavil, Flammarion ponovno z velikim uspehom izdal (prodal je dva milijona knjig) 14 knjig Dellyjeve, prav gotovo najuspešnejše pisateljice na hit lestvici vzdihov.

Če primerjamo z Lelouchovimi filmi (tudi Živeti, zato da živiš je imel prav tolikšen uspeh kot Moški in ženska) obisk drugih filmov, npr. Moja sestra, moja ljubezen, Trans-Europ-Express, 491 ali Radovedna sem, ki so povzročili razne škandale, je le-ta prav smešno majhen. Isto velja tudi za knjige: Mitzi, Boleča zmaga, Cendrillonova dediščina, so najpopularnejše. Na postajah ljudje raje berejo Božič povsod, kot utrujajoča doživetja junakinje Zgodbe o O. Še nikoli niso toliko govorili o telesu, koži, spolni svobodi, fetišizmu. In vendar knjige, pesmi, filmi niso še nikoli toliko opevali čustev, nežnosti in se prepuščali »tolažilnemu vonju smreke«, »vonju venečih vrtnic«, »ljubkovanju poljuba« in »nežnemu dotiku prstov.« Vzdušje je naklonjeno čustvu, ki pa je tudi često nenaravno, čeprav ga krasijo z vsemi romantičnimi vrtilinami. Mladi in nostalgicne stare mame so enako očarani od »čudnega praznovanja« in »odmaknjene pokrajine« v filmu Veliki Meaulnes. Knjiga Alaina Fourniera je gotovo največji uspeh žepnih izdaj in, ko je Albicocco posnel še film, ki si ga je v šestih tednih ogledalo v Parizu 180 000 ljudi, so prodali namesto 15 000 izvodov na mesec po 5000 knjig vsak dan (to je trajalo približno dva tedna). V tem mrzličnem zagonu kulta romantičnosti je naša mitologija združila Alaina Fourniera, Scotta Fitzgeralda, Jamesa Deana, Borisa Viana, Che Guevaro, Dellyjevo, Gérard Philipa.

Yvonne de Galais in Augustin Maulnes sta iste krvi kot Scarlett O'Hara in Rhett Butler V vrtincu, ki je z 250 milijoni gledalcev še vedno rekorder med filmi. Lahko se zgodi, da se številka v prihodnosti celo podvoji: Metro

Goldwyn Mayer je film Victorja Fleminga prenesel na 70 mm trak. Že na začetku ponovne projekcije v Združenih državah Amerike je bil uspeh ogromen. Zapomnimo si preganjana ljubimca iz Zgodbe z Zahodne strani ali iz Dr. Živaga. Ne pozabimo Bonnie in Clyda — Romea in Julije, ki sta strahovala Ameriko. Pri njiju je romantičnost črno obarvana in gre skozi pekel orožja.

»Ime mi je Clyde Barrow in tole je gospodična Bonnie Parker. Napadava banke.« Tako se predstavitva Warren Beatty in Faye Dunaway v filmu in bankah. In ko se zavesta humorja nedolžnih izzivanj dveh »enfants terribles«, se s tem rodi tudi njun stil.

NEŽNOST ZMAGUJE

Scott Fitzgerald je bil princ njune generacije. In je to še danes, za tiste, ki imajo manj kot dvajset let. V irealnem zaporedju dnevov in noči, v dobi jazza in sramežljivem besnenju najstnikov so mladi odkrili ritem, okus in občutek razkošja in tragike lastnega življenja.

Scott Fitzgerald je stavil na mladino. Že to je romantična poteza. Mnogo jih je, ki so bili »poskotenik« (izraz smo skovali za to priliko) z njegovimi deli Druga stran paradiza, Veliki Gatsby in Nežna je noč. V njih so odkrili opis tenkočutnih strasti mladine, ki je sicer kazala svoja kolena, a ob najnedolžnejšem poljubu se jim je meglilo pred očmi.

Tudi Boris Vian je nežen. Zato ima uspeh. Colin ljubi Chloé. Poročita se. Ona zbolí. On se uniči, da bi jo rešil. Ona umre. On ne more za njo. Nič ni bolj konvencionalnega kot taka zgodba. Tokrat ima naslov Pena dni. Bila je odkritje za 200 000 mladih bralcev v dveh letih. Učenci so se ji predali z vsem srcem, medtem ko so Albertu Camusu in Saint-Exuperyju dali svojo dušo (približno 2 milijona vsakemu). Navdušenje za Viana in njegove žastano nagovarjajo svojega profesorja, naj napiše spomine o avtorju dela Jesen v Pekingu.

Od Do zadnjega diha naprej iščejo vse osebe v Godardovih filmih nežnost. Ta tema je vtkana v film Živeti svoje življenje, Alphaville, Nori Pierrot in tudi v Moško — žensko. V svojem sciencefiction skeču Najstarejši poklic na svetu nam Godard najprej prikaže dve kategoriji Ljubezni: ena ima vse lastnosti fizične ljubezni, druga sentimentalne ljubezni. Jacquesu Charrieru in Ani Karini uspe obe polovici združiti, ker odkrijeta Nežnost. Navidezna svoboda izražanja mladih v Moško — žensko le prikriva njihovo sramežljivost, veliko zadržanost pri odkrivanju čustev in tradicionalni konformizem, v katerega so še ujeti. To je stična točka, ki smo jo pozabili. Res je, da dobra čustva še nikoli niso ustvarila dobre literature, so pa zato izoblikovala že mnogo generacij.

Stodeset let po Mussetovi smrti so mu mladi čisto podobni. Sociologi so že povedali svoje o tem, kaj izražajo dolgi lasje, čipke in črn žamet. To prekipevanje las in baročna noša se odlično ujemata s čustvenostjo in romantičnostjo.

Modni kreatorji, ki so zadnja leta kraljevali z očarljivo nespodobnostjo, so letošnjo zimo triumfiral z redingoti iz črnega žameta ali drugih temnih barv, s finim prozornim blagom, s čipkastimi ovratniki in manšetami, pelerine

in modeli Yvesa Saint Laurenta so zmagali. Svila, žamet, večbarvni vzorci, saten, tkanine, ki so tako pristajale Dami s kamelijami, so danes last mladih deklet, ki so se nehala sončiti in raje čuvajo belino svoje kože. V boljših četrnih, kjer je pričakovati še večje ekstravagantnosti, so uvedli modo »zatemnitve«. Dekleta prihajajo prav teatralično oblečena k Regine, Castelu, v Kupolo ali Opero. Vse oponašajo Garbo in mlajše se pokrivajo po angleško kot Scarlett O'Hara. Naveličale so se celo plesov brez partnerjev, kot sta jerk ali monkey, da bi zopet našle čar v tangu in valčku, ki v resnici nista nikoli prenehala kraljevati po 500 000 prostorih, kolikor jih zgrade vsako leto v Franciji. Občutek imaš, da so vsa spektakularna gibanja v zadnjem času za tako imenovano uveljavitev »nesentimentalne svobode« dosegla prav nasprotno. Kako naj si sicer razlagamo, da velja za najbolj lirskega pesnika še vedno Paul Geraldy? Da si v intimnem izražanju še vedno pomagamo z obrabljenimi frazami iz Ti in Jaz, (še vedno prodajo 1000 do 5000 primerkov na mesec)? Kako naj si razložimo Leloucha, Augustina Meaulnesa, Adama, Dellyjevo, Bele rože? Pesem je najprimernejša oblika za izražanje današnje čustvenosti. Zadnja statistika ugotavlja, da je 84 odstotkov pesmi z ljubezensko vsebino. Med zadnjo popevkarsko vihor v Saint-Tropezu je nekdo napisal pesem Pusti plao romantično. Sanjave in nežne izpovedi Franoise Hardy, zapletene ljubezni Sheille in cerkvene teme Mireille Mathieu so sprejeli vsi, od Roubaixa do Perpignana. Na področju čutnosti so zopet v modi veliki predvojni in povojni melodramatini uspehi. Tako so se zopet pojavili Damia, Berthe Sylvy, bele rože. Yeh yeh prepušča mesto nežnejši melodiji. Johnyjevi silni, ritualni, nemirni romantinosti stoji nasproti preprosta romantika Adama, ki »obea solzo na nebo«.

Franois Mauriac, ki se je zaljubljenost srečaval z nemirnimi idejami v času svojih nervoznih sprehodov kot bordojski mladenič, je Adamov fan. Njegov okus je natanko tak kot okus množic, ki ljubi z istim navdušenjem

tudi Tina Rossija, ki obožuje nemirne sentimentalne tone nostalgije.

Zadnja manifestacija romantinosti je naval na ogromne portrete sodobnikov, zlasti Che Guevare, Jamesa Deana, Gerarda Philipa in Humphreya Bogarta. Komaj so Che Guevaro našli mrtvega v bolivijskih gozdovih, e je s pomočjo fotografij prodril v salone in šole. Njegovo življenje, osamljena akcija, sta našla odmev v srcih prihajajočih generacij. Postal je legenda.

Ker je bilo v Franciji težko slediti njegovim idejam, v deželi, kjer je potrošnja blaga za oblaganje pohišstva največja na svetu, so naredili le lepak z njegovo sliko, namesto, da bi bil Che idejni vodja njihovega upora. To je bil le način, da se mu brez nevarnosti oddolžijo. Mirno, tovariši, previdno, otroci udobja iščejo nekaj, da bi napolnili svoje otopele sanje.

TEBRA JE OBVLADATI NEMIR

e danes Werther e trpi, sedi v fotelju Chesterfield in »oko mu drsi vzdolž sivo obloženega dolgega hodnika«. To je uvodni stavek knjige Georges Pereca Stvari, ki jo imajo nekateri za vzgojo srca 60. let. Let, ki bodo kljub nekaterim pobliskom in poskusom intelektualne vstaje ostala na nivoju ustaljenih navad, let intenzivnosti, čustvovanja brez pretresov. Lahko se sprašujemo o klimi v Franciji, ki ni brez podobnosti z moralo 30. let, dobo, ki so jo slavili in posnemali cele tri mesece.

Tu najdemo isto nojevsko ravnanje, isto željo utopiti ribo v banji sentimentalne previdnosti, željo, ki sledi obdobju ekstravagantnega udobja. Prav tako željo, da bi rešili tesnobo in skrbi, ki so jih zadnji dogodki nazorno razkrili. Morda prav zato šepeče Werther naših dni, ko posluša medlo govorjenje »potrošnika, ki gre mimo«, Werther pod portretom Cheja, svojega idola — a kaj pravzaprav šepeče? Stavek Paula Geraldyja vendar: »Bi hotela malo zakriti luč, prosim?«

KATHARINE HEPBURN

Stara je šestdeset let, za njo je 36 let igralske kariere, edina igralka je, ki ima tri Oskarje: 1932 ga je dobila za Jutranjo slovo, 1968 za Ugani, kdo pride na večerjo in letos za film Lev pozimi. Po nagrado v Los Angeles ni prišla. Sovrai mondenost in ekshibicionizem. Zanj je to največja napaka, ki jo človek lahko ima. Morda je tudi nekoliko nedruabna, vedno je bila zaprta vase, odmaknjena. Res je tudi, da noče mešati svojega zasebnega življenja z igral-

skim. Kaj pravi o Oskarju? Nagrada je potrdilo za njena načela v življenju in pri igranju — kar dela, naredi dobro. Barbra Streisand, ki s Katherine deli Oskarja, je izjavila, da ga poklanja le sama sebi. Katherine pa pravi o zlatem kipcu: Raje bi ga poklonila občinstvu, zase pa ohranila kaj bolj intimnega, bolj pomembnega. Čeprav je vedno v hlačah in koraka kot kak vojak, je mala, prisrčna, stara Kate, kot se sama predstavi, zelo nežna in dobrega srca. A osamljena. Pred leti je umrl njen edini prijatelj, ki jo je razumel

in ona njega, Spencer Tracy. Sedaj so ji ostali le e psi. In film. Kadar ne snema, bere in premišljuje. Pravijo ji »kraljica brez let — polna energije«. In po pravici. Vtakne se prav v vse. Režiserji včasih izgubijo živce, kar se je zgodilo Stanleyu Kramerju, ko je snemal Ugani, kdo pride na večerjo, a na koncu je priznal, da ima vsaj v polovico primerih Kate prav. Tudi režiser filma Lev pozimi, Tony Harvey, je spremenil marsikatero sceno na njen predlog. Sama Kate priznava, da ima gospodovalen značaj, a tudi ve, kaj

Zelo težko jo je fotografirati. Če že pristane, mora narediti nekaj posebnega. Takole je Katherine Hepburn pozirala polni dve minuti.

PORTRET

KATHARINE HEPBURN

bo filmu koristilo. In to je pomembno. Sedaj se pripravlja na režijo. Snemala bo film Martha. Scenarij je napisan po dveh romanih angleške pisateljice Margery Sharp. Da, Kate ljubi svoj posel. Formula za uspeh? Strast, resnost, disciplina, navdušenje, poštenost, samokritika. Za razliko od drugih igralcev so njej vsi filmi, v katerih igra, všeč, sicer vloge ne bi niti sprejela.

In veste, kaj pravi? Ko bo stara sto let, bo dobila še enega Oskarja!

Neva Mužič





CHARLES CHAPLIN

Charles Chaplin je 16. aprila letos praznoval osemdesetletnico svojega izjemno uspešnega življenja. V petinpetdesetih letih aktivnega ustvarjanja filmov je posnel čez osemdeset filmov, toda po 1917. letu je obdržal zase negativne kopije vseh svojih filmov. Nikomur jih noče pokazati in prepovedal je predvajanje vseh svojih starih filmov. Ob njegovi visoki obletnici mu je pisal francoski filmski kritik Maurice Bessy odprto pismo in ga v njem vprašal, zakaj noče pokazati filmov, ki so izredne umetniške in zgodovinske vrednosti. »Ustvarili ste filme, ki jih zdaj pred vsemi skrivate. Saj sta tudi Rembrandt in van Gogh ustvarjala, vendar svojih slik nista skrivala. Večina ljudi še zdaj ne pozna vaših filmov kot so na primer DOBRI VOJAK CHAPLIN, PASJE ŽIVLJENJE; CHAPLIN, VAŠKI JUNAK; PARIŠKA METRESA.

Zato danes filmske kinoteke vrtiljo posamezne Chaplinove filme ne da bi naprej objavile kakšni filmi so to: vsekakor so to kopije, za katere nekdanji ameriški komik ne ve. Tako se to vprašanje ko senca razteza čez njegov izredno pomemben filmski opus, za katerega je ob njegovem visokem življenjskem in umetniškem prazniku zapisal francoski režiser in akademik Rene Clair, da je prav Chaplin eden največjih imaginativnih ustvarjalcev našega časa. Zanimiv je podatek, da so v Čačku med zadnjo vojno gledali Chaplinov film VELIKI DIKTATOR, vendar so film Nemci zaplenili. Zgodovinarji trdijo, da je bila to v okupirani Evropi prva projekcija filma, ki ga je Charles Chaplin posnel kot vizijo kasnejših resničnih zgodovinskih dogodkov.

PETINSEDEMESET LET AMERIŠKE FILMSKE INDUSTRIJE

Združenje ameriške filmske industrije je aprila letos praznovalo petinsemdesetletnico s

skromno slovesnostjo v predmestju Broadwaya. Torej tam, kjer je Thomas Edison 1864. leta odprl za javnost svoj prvi »kinetoskopski salon«. Med govorniki te skromne slovesnosti sta bila tudi filmska zvezda slavnega Griffithovega filma ROJSTVO NARODA Lillian Gish ter mestni župan New Yorka John Lindsey.

PROGRAM LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFOV

PREMIERE V JANUARJU

1. KOMEDIJANTI — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Peter Glenville 1966
V gl. vl.: Alec Guinness, Elisabeth Taylor, Richard Burton, Peter Ustinov
Distribucija: Croatia film
Osebna ocena: prav dobro
Kino Komuna od 2. 1.—14. 1. — 39 predstav
2. JAZ, LJUBIMEC — švedski
Režija:
V gl. vl.:
Distribucija: Croatia film
Kino Sloga od 3. 1. do 22. 1. — 80 predstav
3. NEVADA SMITH — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Henry Hathaway
V gl. vl.: Steve McQuinn, Karl Malden, Bryan Uicith, Susan Pleshette
Distribucija: Morava film
Osebna ocena: zadostno
Kino Šiška od 6. 1. do 12. 1. — 21 predstav
Kino Vič od 13. 1. do 19. 1. — 24 predstav
4. GROFICA IZ HONGKONGA — ameriški, barvni
Režija: Charlie Chaplin
V gl. vl.: Sophia Loren, Marlon Brando, Charlie Chaplin
Distribucija: Kinema
Kino Vič od 9. 1. do 12. 1. — 14 predstav

- Kino Union od 13. 1. do 21. 1. — 36 predstav
5. OBRAČUN NA DAN SV. VALENTINA — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Roger Corman
V gl. vl.: Jawieson Robards, George Segal, Ralph Meeker
Distribucija: Morava
Osebna ocena: dobro
Kino Šiška od 13. 1. do 19. 1. — 12 predstav
Kino Vič od 20. 1. do 23. 1. — 15 predstav
6. STEZE SLAVE — ameriški, črno-beli, klasični format
Režija: Stanley Kubrich
V gl. vl.: Kirk Douglas, Adolph Menjou, Ralph Meeker
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: odlično
Kino Komuna od 15. 1. do 29. 1. — 60 predstav, + 3 matineeje v Kinu Vič
7. ZA DOLAR VEČ — italijanski, barvni, cinemaskop
Režija: Sergio Leone 1965
V gl. vl.: Clint Eastwood, Lee van Cleef, Gian Maria Volonte, Klaus Kinsky, Mara Kurp
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: prav dobro
Kino Šiška od 20. 1. do 26. 1. — 21 predstav
Kino Vič od 30. 1. do 4. 2. — 18 predstav, + 3 matineeje
8. UKROČENA TRMOGLAVKA — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Franco Zeffirelli
V gl. vl.: Elisabeth Taylor, Richard Burton, Natasha Payne
Distribucija: Zeta film
Osebna ocena: prav dobro
Kino Union od 22. 1. do 4. 2. — 42 predstav
Kino Sava od 5. 2. do 6. 2. — 6 predstav
9. RAZBELJENA PIŠTOLA — ameriški barvni, klasični format
Režija: Earl Belamy
V gl. vl.: Audie Murphie, Joan Stelly, Warm Stevens
Distribucija: Makedonija film
Osebna ocena: slabo

- Kino Sloga od 23. 1. do 4. 2. — 52 predstav + matineeje
10. GORI PARIZ? — francoski, cinemaskop, črno-bel
Režija: René Clément
V gl. vl.: Anthony Perkins, Glenn Ford, Orson Welles
Distribucija: Kinema
Kino Vič: 24. 1. do 29. 1. — 19 predstav
Kino Komuna: 30. 1. do 6. 2. — 24 predstav + 1 matineeja v kinu Vič
11. HAPPENING — ameriški, widescreen, barvni
Režija: Elliot Silverstein 1967
V gl. vl.: Anthony Quinn, George Maharis, Faye Dunaway
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: dobro
Kino Šiška: 27. 1. do 2. 2. — 21 predstav
Kino Vič 5. 2. do 9. 2. — 15 predstav + 2 matineeje

PREMIERE V FEBRUARJU

1. ZLATI PETELIN — mehiški, barvni, klasični format
Režija: Roberto Gavaldon
Fotografija: G. Figueroa
V gl. vl.: Ignacio Lopez Tarsó, Lucia Villa
Distribucija: Makedonija film
Kino Sava: 1. 2. do 4. 2. — 12 predstav
Kino Sloga: 5. 2. do 7. 2. — 12 predstav
2. DOBRI, ZLOBNI IN GRDI — italijanski, barvni, cinemaskop
Režija: Sergio Ceone
V gl. vl.: Clint Eastwood, Lee van Cleef, Elly Wallachi
Distribucija: Makedonija
Osebna ocena: prav dobro
Kino Šiška: 3. 2. do 6. 2. — 12 predstav
Kino Sava: 7. 2. do 9. 2. — 6 predstav
Kino Vič: 10. 2. do 13. 2. + 2 matineeje
3. HLADNOKRVNI KAZNJENEC — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Stuart Rosenberg
V gl. vl.: Paul Newman

- Distribucija: Croatia film
Osebna ocena: zadostno
Kino Union: 5. 2. do 11. 2. — 28 predstav + 3 matineeje v kinu Vič
Kino Sava: 12. 2. do 13. 2. — 6 predstav
4. MOUCHETTE — francoski, črno-beli, klasični format
Režija: Robert Bresson
V gl. vl.: Nadine Nortier, Maria Cardinal
Distribucija: Kinema
Kino Komuna: 7. 2. do 10. 2. — 16 predstav
5. MISTER 10 % — angleški, barvni, cinemaskop
Režija: Peter Graham Scott
V gl. vl.: Charlie Drake, Wanda Veutham
Distribucija: Croatia film
Osebna ocena: slabo
Kino Šiška: 7. 2. do 11. 2. — 15 predstav
Kino Vič: 14. 2. do 17. 2. — 14 predstav
6. LUTKE — italijanski
Režija: F. Rossi, D. Risi, L. Comencini, M. Bolognini
V gl. vl.: Elke Sommer, Monica Vitti, Virna Lisi, Gina Lollobrigida
Distribucija: Morava film
Kino Sloga od 8. 2. do 13. 2. — 24 predstav
Kino Sava od 14. 2. do 16. 2. — 3 predstave
7. ODKRITJE LJUBEZNI — danski
Režija: Anelise Meinche
V gl. vl.: Gita Norbi, Lili Broberg, Bodil Sten, Ole Soltoft
Distribucija: Morava
Osebna ocena: dobro
Kino Sava: 10. 2. do 11. 2. — 6 predstav
Kino Union: 12. 2. do 27. 2. — 57 predstav
Kino Sloga: 1. 3. do 13. 3. — 46 predstav
8. UKRADENI ZRAKOPLOV — Češki, barvni, široko platno
Režija: Karel Zeman 1967
V gl. vl.: Miša Pospišil, Jitka Zelenyorská
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: prav dobro
Kino Komuna: 11. 2. do 13. 2. — 6 predstav

- Kino Sava: 14. 2. do 16. 2. — 6 predstav
9. MUHASTO POLETJE — češki film
Režija: Jirži Menzel
V gl. vl.: Vaclav Neckar
Distribucija: Croatia film
Osebna ocena: prav dobro
Kino Komuna: 11. 2. do 13. 2. — 6 predstav
10. BLEDOLIČNI UBIJALEC — francoski, barvni, klasični format
Režija: Jean Pierre Melville 1968
V gl. vl.: Alain Delon, François Perier, Nathalie Delon
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: dobro
Kino Šiška: 12. 2. do 17. 2. — 18 predstav
Kino Vič: 18. 2. do 23. 2. — 17 predstav
11. REDOVNICA — francoski, barvni, klasični format
Režija: Jacques Rivette
V gl. vl.: Anna Karina, Lilotte Pulver, Micheline Presle
Distribucija: Croatia
Osebna ocena: slabo
Kino Komuna: 14. 2. do 1. 3. — 48 predstav
12. RES ZVESTA ŽENA — slov. ameriška koprodukcija, barvni
V gl. vl.: Alan Hale, Judith Orty, Božena Frajt
Distribucija: Zeta film
Kino Sloga: 14. 2. do 20. 2. + 2 matineji v kinu Vič — 28 predstav
13. OGNJENA KARAVANA — ameriški, barvni, cinema-skop
Režija: Burt Kennedy
V gl. vl.: John Wayne, Kirk Douglas, Howard Keel
Distribucija: Zeta film
Osebna ocena: dobro
Kino Vič: 24. 2. do 4. 3. — 24 predstav
14. TUJEC V HIŠI — angleški, barvni
Režija: Pierre Rouvèr — po romanu G. Simenona
V gl. vl.: James Mason, Geraldine Chaplin, Bobby Darin
Distribucija: Morava film
Osebna ocena: dobro

- Kino Sloga: 22. 2. do 28. 2. — 28 predstav + 2 matineji v Viču
Kino Sava: 3. 3. do 4. 3. — 6 predstav
15. IŠČEM ŽENO V AMERIKI — italijanski, barvni
Režija: Gian Luigi Polidoro
V gl. vl.: Ugo Tognazzi, Rhonda Fleming, Marina Vlady
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: slabo
Kino Vič: 22. 2. do 26. 2. — 14 predstav
Kino Komuna: 2. 3. do 3. 3. — 8 predstav
Kino Sava: 6. 3. do 8. 3. — 6 predstav
16. KEKČEVE UKANE — slovenski, barvni
Režija: Jože Gale
V gl. vl.:
Distribucija: Vesna film
Kino Union: 26. 2. do 27. 3. 60 predstav + 4 matineje
17. LE DVAKRAT ŽIVIŠ — ameriški
Režija: Lewis Gilbert
V gl. vl.: Sean Connery
Distribucija: Avala Genex
Osebna ocena: prav dobro
Kino Šiška: 27. 2. do 12. 3. — 45 predstav
Kino Vič: 13. 3. do 21. 3. — 24 predstav
18. MOLK — švedski
Režija: Ingmar Bergman
V gl. vl.: Eva Dahlbeck
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: prav dobro
Kino Union: od 28. 2. do 15. 3. — 36 predstav

PREMIERE V MARCU:

1. MLADI TÖRLES — zahodnonemški, črno-beli, klasičen format
Režija: Volker Schlöndorff (pod umetniškim vodstvom Louisa Malla) po noveli Roberta Musila 1965
V gl. vl.: Mathieu Carriere, Bernd Tischler, Marin Sadowsky
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: odlično
Kino Komuna: 4. 3. do 7. 3.

- 16 predstav + 1 matineje v kinu Vič
2. TRI LJUBEZENSKE NOČI — italijanski, barvni, cinema-skop
Režija: Luigi Comencini, Renato Castellani, Franco Rosi
V gl. vl.: Catherine Spaak, John. P. Law, Renato Salvatori, Enrico Maria Salerno
Distribucija: Croatia
Osebna ocena: zadostno
Kino Vič: 5. 3. do 10. 3. — 16 predstav
3. ČRNI OPAT — zahodnonemško-beli, klasični format
Režija: F. J. Gottlieb (po E. Wallaceu)
V gl. vl.: Joachim Fuchsberger, Dieter Borsche, Grit Böttcher
Distribucija: Croatia
Kino Sava: 7. 3. do 11. 3. — 15 predstav + 3 matineje v kinu Vič
4. LEPOTICA DNEVA — francoski, barvni, klasični format
Režija: Luis Bunuel
V gl. vl.: Cathérine Deneuve, Michel Piccoli, Jean Sorel
Distribucija: Zeta
Osebna ocena: prav dobro
Kino Komuna: od 8. 3. do 25. 3. — 71 predstav
5. HONDO IN APAČI — ameriški, barvni
Režija: Lee Nacin
V gl. vl.: Ralph Tager, Kay-Brown, Michael Renie, Robert Taylor
Distribucija: Morava
Kino Vič: 8. 3. do 12. 3. — 12 predstav + 3 matineje
Kino Sloga: 13. 3. do 21. 3. — 32 predstav
Kino Sava: 22. 3. do 24. 3. — 6 predstav
6. JOVITA — poljski, črno-beli, klasičen format
Režija: Janusz Morgenstern
V gl. vl.: Daniel Olbrychski, Barbara Lass, Zbigniew Cybulski
Distribucija: Croatia
Kino Sloga: 10. 3. do 12. 3. — 6 predstav
7. MADAME X — ameriški, barvni, klasični format

- Režija: David Lewel Ritch
V gl. vl.: Lana Turner, John Forsythe, Ricardo Montalban,
Distribucija: Makedonija
Osebna ocena: slabo
Kino Sava: 12. 3. do 15. 3.
— 12 predstav
Kino Union: 16. 3. do 2. 4.
— 46 predstav + 2 matineeji v kinu Vič
8. ČISTINA — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: John Boorman
V gl. vl.: Lee Marvin, Angie Dickinson, Robert Vernon
Distribucija: Kinematografi Zagreb
Osebna ocena: dobro
Kino Šiška: 13. 3. do 19. 3.
— 21 predstav
Kino Vič: 20. 3. do 25. 3.
— 21 predstav
9. ŠTIRJE V KROGU — češki
Režija: Miloš Makovec
V gl. vl.: Jan Třiška, Otomar Krejča, Marie Tomašova
Distribucija: Kinema
Kino Sloga: 2. 3. do 21. 3.
— 4 predstave
10. UPORNIKI — angleški, barvni, cinemaskop
Režija: Lewis Gilbert
V gl. vl.: Alec Guinness, Dirk Bogarde, Anthony Quayle
Distribucija: Avala Genex
Osebna ocena: zadostno
Kino Šiška: 20. 3. do 23. 3.
— 12 predstav
Kino Vič: 26. 3. do 27. 3.
— 6 predstav
11. RAZBOJNIKI NA RIVIERI — angleški, barvni, klasični format
Režija: Cliff Owen
V gl. vl.: Eric Murcombe, Susan Lloyd, Ernie Wirse
Distribucija: Zeta film
Kino Sava: 20. 3. do 21. 3.
— 6 predstav
Kino Sloga: 22. 3. do 1. 4.
— 44 predstav + 2 matineeji v kinu Vič
12. POT NA ZAHOD — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Andrew Mc Laglen
1967
V gl. vl.: Kirk Douglas, Robert Mitchum, Richard Widmark, Lola Albright
Distribucija: Vesna film

- Osebna ocena: dobro
Kino Šiška: 24. 3. do 31. 3. — 24 predstav
Kino Vič: 2. 4. do 6. 4. — 16 predstav
13. NESREČA — angleški, barvni, klasični format
Režija: Joseph Losey po drami Harolda Pinterja
V gl. vl.: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard
Distribucija: Vesna film
Kino Komuna: 26. 3. do 3. 4. — 36 predstav
14. PET MAŠČEVALCEV — italijanski, široko platno
Režija: Aldo Florio
V gl. vl. Guy Madison, Monica Randall, Vasili Karamesinis
Distribucija: Vesna film
Osebna ocena: slabo
Kino Sava: 26. 3. do 2. 4.
— 21 predstav
Kino Sloga: 2. 4. do
15. GOLA OSTRINA — angleško-ameriški, črno-beli, klasičen format
Režija: Michael Anderson
1961
V gl. vl.: Garry Cooper, Deborah Kerr
Distribucija: Zeta
Osebna ocena: dobro
Kino Vič: 28. 3. do 1. 4. — 17 predstav
Kino Sava: 2. 4. do

Zbral in ocenil
MARJAN KOŠIR

V. republiško srečanje pionirjev in mladincev Slovenije Laško, maja 1969

Na srečanju so sodelovali pionirji s 44 filmi in mladinci s 25 filmi. Žirija, ki so jo sestavljali predsednik Mako Sajko in člani Branka Jurca, Naško Križnar, Andrej Trupej, Marko Feguš in Stanko Kužnik, je med pionirskimi filmi izbrala najboljše:

SEMAFOR, delo kino-kluba osnovne šole Janka Premrla Vojka iz Kopra,
1000 LET ŠKOFJE LOKE, delo kino-krožka Zarja osnovne šole Vojke Šmuc iz Izole,
ON IN ONA, delo kino-krožka osnovne šole dr. France Prešern iz Kranja,
WANTED, delo Skupine kranjskih kino-amaterjev,
ČRNA SILA, delo kino-krožka osnovne šole dr. France Prešern iz Kranja,
SMUK, delo-kino krožka dr. Karel Grosman osnovne šole Ivan Cankar iz Ljutomera.

Mladinskim filmom je žirija podelila naslednje nagrade:

1. nagrado **Michaelu Focku** iz Skupine kranjskih amaterjev za filme BENATUS, 1342 in RAPSODIJA;
2. nagrado **Ivanu Strašku** iz Šmarij pri Jelšah za film KMEČKI KRUH;
3. nagrado **Ernestu Miheljaku** iz gimnazije Frana Miklošiča v Ljutomeru za film NA KOLESU ter **Boštjanu Vrhovcu** iz Filmskega studia Pionirskega doma za film OBČUTEK.

Člani EKRAKNOVE ŽIRIJE Mirjana Borčič, Naško Križnar in Mako Sajko pa so podelili nagrado v obliki filmske kamere pionirskemu filmu SMUK, delo kino-krožka dr. Karel Grosman osnovne šole Ivan Cankar iz Ljutomera

Obrazložitev:

POSEBNO PRIVLAČNI SO PIONIRSKI FILMI, KI SO Z REDKIMI IZJEMAMI KRATKI IN DOLGOČASNI. NAJBOLJŠI FILM SMUK JE NEPOSREDEN PRIKAZ OTROŠKE IGRE. DOSEGEL JE TO Z RITMOM IN PREPROSTOSTJO TER OSVOJIL EKRAKNOVO ŽIRIJO. ODSEVA VITALNOST IN ŽIVAHNOST MLADEGA ČLOVEKA, KI SE NE OMEJUJE Z VZORI IZ FILMA IN TELEVIZIJE.

DVE NAGRADI REVIIJE EKRAK, ENOLETNI NAROČNINI, PREJMETA AVTORJA MIHAEL FOCK IN BOŠTJAN VRHOVEC, KI STA V LETOŠNJI MLADINSKI SELEKCIJI NAJBOLJ IZRAZITA IN ZANIMIVA AVTORJA.

založba mladinska knjiga

V ZBIRKI UČBENIKOV IN PRIROČNIKOV JE IZŠLA KNJIGA

STANKA ŠIMENCA:

pot v filmski svet

NASTAJANJE FILMA, FILMSKE ZVRSTI IN STILI, OCENJEVANJE
FILMA, FILMSKA UMETNOST V JUGOSLAVIJI ...

KNJIŽICA IMA 92 STRANI IN 33 ILUSTRACIJ, JE BROŠIRANA
IN STANE 25 DIN.

KUPITE JO LAHKO V VSEH KNJIGARNAH!

**mk
kju**

