

revija za film in televizijo

ekran

vol. 5
(letnik XVII) 1980
cena 70 din

3|4



vol. 5
številka 3 in 4 — 1980
(letnik XVII)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Tone Frelj, Srečo Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbacher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačik, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Goran Schmidt
Branko Šömen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec (glavni urednik)

stalni sodelavci
Toni Gomišček
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)
Milenko Vakanjac

Majda Širca (sekretar uredništva)
priprava stavka
Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 10h — 12h

cena posameznega izvoda (3
tiskarske pole) 40 din
cena posameznega izvoda (dvojna
številka) 70 din
(za tujino 7 US dol)
letna naročnina 380 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo, 16. 2. 1974

2	in memoriam	Ciril Kosmač	Viktor Konjar
4	srečanja	Neprepoznano filmsko sosodstvo	Branko Šömen
6	FEST '80	Deset let beograjskega festivala festivalskih filmov	Branko Šömen
10		Sedem dni, ki so pretresli svet	Bogdan Lešnik
12	kritika/ FEST '80	Apokalipsa danes	Zdenko Vrdlovec
14		Pločevinasti boben	Bojan Kavčič
16		Lasje	Bogdan Lešnik
18		Brez anestezije	Zdenko Vrdlovec
19		Televizijska mreža	Milenko Vakanjac
21		Vaja orkestra	Viktor Konjar
22		Žrebčarna	Milenko Vakanjac
23	novi slovenski film	Prestop	
		intervju z Matijo Milčinskim	
26		intervju z Mirčem Šušmelom in Matjažem Zajcem	
30		mnenja ob filmu Prestop	Zdenko Vrdlovec, Bojan Kavčič, Viktor Konjar, Milenko Vakanjac
35	teorija/kritika	Začetki marksistične misli v Hollywoodu	
		Lawson in dileme filmskega radikalizma	Darko Štrajn
38		Gangster postane vojak	John H. Lawson
41		Dva tabora v filmskem svetu	John H. Lawson
43		Vprašanje zadostnosti ideološkega kriterija	Silvan Furlan
45	festivali	Berlinare '80	Rapa Šuklje
48		Z glavo skozi (berlinski) zid	Franci Slak
50	TV-film	Boj na požiralniku	Stanko Šimenc
51		Macbeth	Milenko Vakanjac
52	TDF Celje '79	Scenarij — skrivnost slovenskega filma	Franček Rudolf
55	fotografija	"Radovedno oko" — André Kertész	Brane Kovič
56	filmski zasuk	Plavolaskine ljubezni, znova	Branko Šömen

V tej številki bi radi opozorili na tri tematska področja: oceno novega slovenskega filma "Prestop" Matije Milčinskega, predstavitev ameriškega filmskega publicista Johna Howarda Lawsons ter na pisanje o 10. mednarodnem filmskem festivalu v Beogradu — Fest 80.

"Prestop" je prvi celovečerni film režiserja Matije Milčinskega, ki z dokaj "modernistično", zelo fragmentirano pripovedno tehniko prikazuje "zgodbo" o televizijskem novinarju, ki snema reportažo o neki tovarni in pri tem zve, da so delavci te tovarne stavkali. Reportaža, ki je skušala obdelati tudi problem stavke, se "ponesreči", ker je televizijska hiša kot take ne mara sprejeti oziroma jo predela v propagandni film. Vseskozi prepleteni s tem dogajanjem, se načrtujejo tudi novinarjevi skrhani odnosi z njegovo ženo, ki ravno tako vodijo v "polom".

Ob intervjujih z režiserjem in obema scenaristoma so objavljene še štiri kritike (Zdenka Vrdlovca, Bojana Kavčiča, Viktorja Konjarja in Milenka Vakanjca), ki dokaj enotno ocenjujejo, da je to v zadnjem času eden boljših slovenskih filmov (vsaj v pogledu pripovedno-reprezentativne tehnike, osvobodjene gledališkega "pritiska"), poudarjajo njegovo kritičnost in mu očitajo nekatere pomanjkljivosti v izpeljavi medsebojnih odnosov oseb in v profiliranju posameznih likov.

Pod naslovom "Začetki marksistične misli v Hollywoodu" predstavljamo esejista Johna H. Lawsons. Z obujanjem spomina na klasika ameriške "radikalne" filmske kritike nadaljujemo serijo prevodov marksistično usmerjenih teoretikov (Benjamin, Adorno, Brecht, Ejzenštejn). Eseja "Gangster postane vojak" in "Dve polji v filmskem svetu", spremljata zapisa Darka Štrajna in Silvana Furlana, ki skušata očrtati območje in meje Lawsonovega "ideološkega" obravnavanja filmskega proizvoda. Štrajnov tekst nakazuje razliko med velikokrat "ozko ideološkimi" Lawsonovimi analizami, ki se kot "zgodovinski ostanki" še danes vklaplajo v levičarsko usmerjeno ameriško filmsko kritiko in poskuse kompleksnejšega marksističnega pristopa k filmu in ki svoja teoretična izhodišča bogatijo s spoznanji semiologije, strukturalizma in psihoanalize. Prispevek Silvana Furlana pa se sprašuje o zadostnosti Lawsonovega gnoseološkega obravnavanja filma, poenostavljeno izpeljanega iz osnov Lukacseve marksistične estetike.

V predstavitev letošnjega FEST-a, uvaja tekst Branka Šömnna, ki obravnava predvsem razvoj organizacije samega festivala ter vidike z aspekta distribucije in prometa s filmi. Zapis Bogdana Lešnika Sedem dni, ki so pretresli svet, pa se ukvarja z navidez sicer marginalnimi, dejansko pa pomembnimi in simptomatičnimi dogajanja na beograjski prireditvi, ter z nekaterimi filmi s festivala. Posebej pa so obdelani filmi: *Apokalipsa danes*, *Pločevinasti boben*, *Lasje*, *Brez anestezije*, *Televizijska mreža*, *Vaja orkestra in Žrebčarna*, filmi, ki so iz različnih vidikov posebej pritegnili našo pozornost.

We would like to point out three topics of this issue: commentaries on a new Slovenian film "Prestop" ("Trespass") by Matija Milčinski, presentation of the American film critic John Howard Lawson, and texts concerning the 10th International Film Festival in Belgrade — FEST 80.

"Prestop" is the first feature film by the director Matija Milčinski. The story about a TV journalist, shooting a documentary in a factory and finding out that the workers of the factory have been on strike, is told in quite a "modern", very fragmentary narrative style. The documentary in which he tried to analyse the strike "fails" since his TV company doesn't want to accept it and remakes it into a propagation film. Interweaved with his failure at the job, his shattered relationship with his wife are outlined, as a failure just as well.

Besides interviews with the director and both script-writers there are four critiques on the film (by Zdenko Vrdlovec, Bojan Kavčič, Viktor Konjar and Milenko Vakanjac). There is a general agreement that we face one of the better Slovenian film lately (at least on a narrative-representation level, freed from theatrical influence), sharp in its critical view, even though lacking in delineation of characters and their relationships.

Under the title "The Rudiments of Marxist Ideas in Hollywood" we present the essayist John H. Lawson. Recalling the classical American "radical" film critic to our mind, we continue the series of marxist-oriented theorist's translations (Benjamin, Adorno, Brecht, Eisenstein). Two essays, "Gangster Turned Soldier" and "Two Fields in the World of Film", are accompanied by two texts (Darko Štrajn, Silvan Furlan), which try to sketch the sphere and limits of Lawson's "ideological" treatment of a film product. Štrajn's text indicates a difference between often straight ideological Lawson's analyses, which are still, like some historical relics, implicit in American leftist film criticism, and more complex marxist approaches to film which enrich their own theoretical backgrounds with comprehension of semiology, structuralism and psychoanalysis. Furlan's contribution, on the other side, points out the insufficiency of Lawson's gnoseological treatment of film, a simplified derivation form Lukacs' marxist aesthetics.

The commentaries on this year's FEST are introduced by Branko Šömn's text, involved mostly into the festival's organisational modifications and some aspects of distribution and film trading. Bogdan Lešnik's "Seven Days that Shattered the World" is based on some apparently marginal, yet in fact important and symptomatic events of the festival; including some films.

Aside of that, the following films from FEST are treated: *Apocalypse Now*, *The Tin Drum*, *Hair*, *Rough Treatment*, *Network*, *The Orchestra Rehearsal* and *The Stud Farm*; all of them films that attracted our attention for various reasons.

in memoriam

Ciril Kosmač

Brez stvariteljske prisotnosti Cirila Kosmača bi bila sodobna slovenska prozna literatura revnejša za nekaj tem, ki so več kot temeljnega pomena za njene vsebinske in stilno-izrazne tokove. Ko bi v naši "galeriji likov" ne bilo njegovega Očka Orla in ne Temnikarja ali Tantadruja, bi na mnogih mestih zagotovo zeval občutek nenadomestljive praznine. Ko bi na "zlatih" policah slovenske besede ne bilo Kosmačevega Pomladnega dne, njegove Balade o trobenti in oblaku ter vseh drugih bodisi drobnih bodisi nekoliko obsežnejših poetičnih pričevanj o velikih bivanjskih, socialnih in moralnih stiskah malega človeka v tesnih, samotnih, toda s sóncem obsijanih primorskih grapah, ki so bile njegova domovina, bi bila ta območja naše duhovne vitalnosti okrnjena za prenekateri bleščeče beli kamenček v mozaiku podob, ki jih je v naša življenjska tla, v našo zavest in v naše umetniško izpovedovanje vklesal težki, a vendarle radoživi čas.

Ali pa bo zvenelo nenaravno in neskomno, če vsem tem dejstvom o neprecenljivi dediščini, ki nam jo je velikani našega leposlovja zapustil v prgišču svojih novel in romanov, ob njegovem zemeljskem slovesu pripišemo še nekaj akcentuiranih besed o nenadomestljivem in dalekosežnem pomenu njegovega sodelovanja v razvoju in rasti slovenskega filma? Kajti vodi nas misel, da je bil njegov ustvarjalni delež — znotraj relacij, ki so seveda drugačne od onih na področju naše sodobne besedne umetnosti — za pota slovenske filmske izraznosti in za oblikovanje njegove idejno estetske podobe celo še bolj usoden, bolj dalekosežen in v mnogih ozirih povsem nenadomestljiv.

Misel zveni na prvi pogled res povsem paradoksalno, saj je očitno, da se Ciril Kosmač s filmom in s problemi filmske estetike ni ukvarjal niti zdaleč toliko kot s samim proznim pisanjem, kaj šele, da bi mu bil odmerjal svoje najboljše moči. Svoje posvečenosti besedi tudi v fazah svojega scenarističnega pisanja ni zamenjeval s posvečenostjo sredstvom vizualizacije, torej segmentom filmskega jezika, ki glede na svoje zakonitosti ni identičen zvenu oziroma razsežnostim besed. Prav tako se ni nikoli odrekal svojemu pisateljskemu stanu, da bi ga bil kakorkoli nadomeščal z ambicijami filmskega scenarista in še manj s težnjami po kakršnemkoli organiziranju filmske misli ali prakse. Kar je slovenskemu filmu prispeval, je storil zgolj in samo kot pisatelj, in prav v naravi (v vsebini in v izrazni moči) njegovega pisanja je tudi ključ k razumevanju pomembnosti Kosmačevega deleža v razvojnih premikih oziroma ustvarjalnih dosežkih naše sedme umetnosti. Njegova proza je v

bistvu najbolj dognana predloga za filmsko vizualizacijo, s sredstvi lastne poetike, lastne dramaturgije in lastnega narativnega ritma. Njena struktura raste iz žive, otipljive in vseskoz barvite besede, ki odslkava prizore iz življenjske realnosti tako pristno in polno, da nas prestavi naravnost vanje, pri tem pa sama preneha biti skupek črk in gramatsko-sintaktičnih form. Spremenjena je v znake, v žive poteze, v barve, v opredmetenje življenja. Ta besedni tok, ta proza — to je pravzaprav film. Je pretirano zapisati, da je Ciril Kosmač življenje in vse mnogotere podobe stvarnosti opazoval in doživljal, kot bi ga gledal skozi objektiv poetično nastrojene filmske kamere, v njenih izrezih in prek njenih zornih kotov.

Glede na vse to si lahko zatrdimo, da bi bilo v resnici več kot nenavadno, ko bi pionirji povojnega slovenskega filma s Francetom Štiglicem na čelu v obdobju svojega ustvarjalnega iskanja možnosti za avtentični izraz, o kakršnem so razmišljali, lastnosti Kosmačevega pisanja ne bili opazili in se nanje oprli. Njihova odločitev, da posamejno film, ki bo umetniško verno pričevanje o usodnem času osvobodilnega boja oziroma prestanega trpljenja, a obenem tudi izraz narodovega avtentičnega duha v tistem prelomnem obdobju kmalu po končani vojni, v sodelovanju s pisateljem, ki je dogajanja in doživetja živih let popisal v silovitem zamahu svojega videnja, je bila za slovenski film prav gotovo nenadomestljivega pomena. Dokazala je namreč, da je tvorna simbioza besedne in vizualne poetike ne le možna, temveč tudi izjemno plodna. Svetovni film je dotlej in tudi v tistem času ustvarjal dela, ki so pomen in izrazno moč slovenskega filma Na svoji zemlji v marsičem presegala, toda malo je bilo primerov pisateljskega sodelovanja na ravni, kakršno je prezentiral na slovenskem in obče jugoslovanskem književnem področju uveljavljeni Ciril Kosmač. To njegovo sodelovanje je slovenskemu filmskemu izrazu, katerega prvi nosilec je bil ob Kosmačevem sodelovanju France Štiglic, predvsem njegovi dolga leta pa celo desetletja obvezujoči estetiki vdihnili ton in barvo in ji določilo — že na samem startu — optimalno visoko izrazno raven. Kadarkoli je naš film v kasnejšem poteku svojega potrjevanja zdrknil pod to raven, smo brez vsakršnih pomislov udarili plat zvona in se spomnili njegovih lastnih izhodišč, njegovih lastnih idejnoestetskih meril.

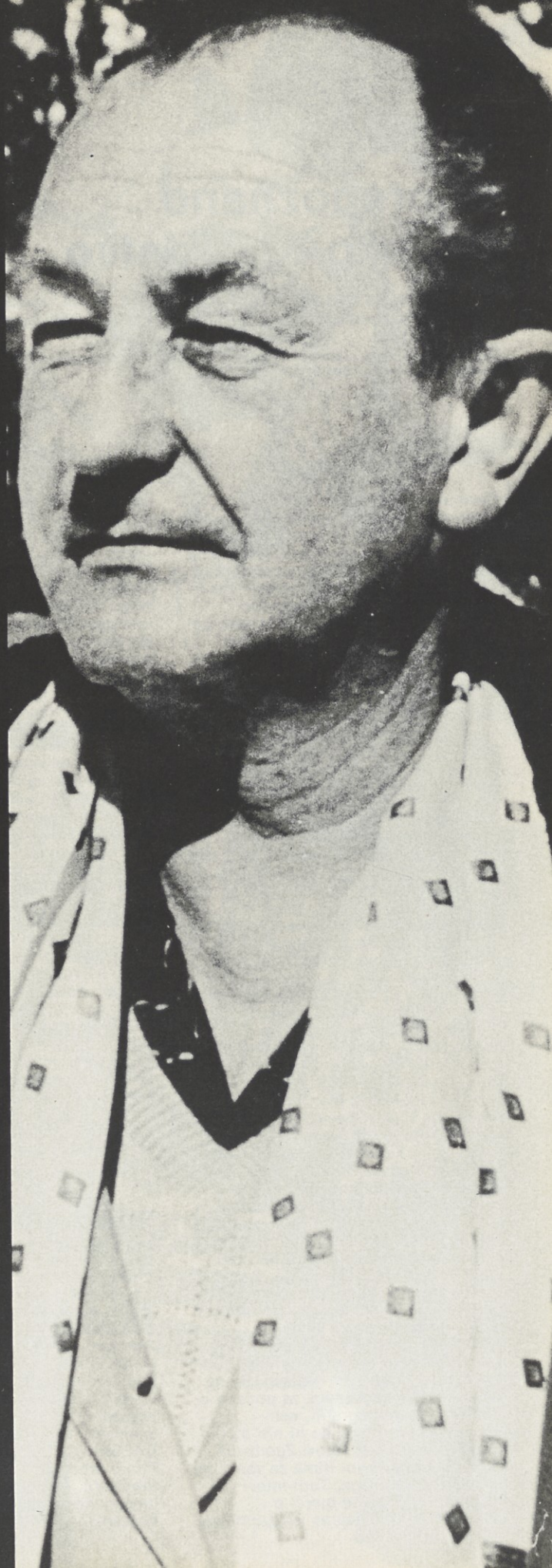
Kosmačev nepogrešljivi delež, ki seveda presega zgolj pomen avtorskega sodelovanja s Štiglicem, četudi se je omejilo nanj, je bil izkazan in potrjen trikrat: najprej v letu 1948 s filmskim epom Na svoji zemlji, nato pa, po več kot desetletnem presledku, v letih 1961 z

Balado o trobenti in oblaku ter v letu 1962 s filmsko komedijo Tistega lepega dne, vsakokrat seveda ob pisateljevem tvornem sodelovanju pri pisanju scenarijske predloge. Za vse tri filme je bilo tako s strani občinstva kot s strani ocenjevalcev potrjeno, da gre za stvaritve, ki segajo k zenitu slovenskih filmskih hotenj pa tudi možnosti. Samo obžalujemo lahko, da se "eksploatacija" Kosmačeve proze ni nadaljevala in se sama v sebi še bolj zaokrožila. S tem seveda nikakor ne nameravamo označevati pisateljevega sodelovanja s filmom, kot da gre za kakršenkoli torzo, tudi na tej točki spoštljivega posthumnega ogleda čez njegovo delo prepričani, da je — v relacijah, ki zadevajo film — njegov opus celo bolj sklenjen od samega književnega opusa, znotraj katerega je ostalo neizpoljenih dokaj njegovih (in naših) pisateljskih pričakovanj oziroma napovedi.

Seveda pa je bil tudi sam Ciril Kosmač zazrt v prihodnost slovenskega filma z veliko večjimi vizijami, kot jih je naši "filmski zgodovini" uspelo izpolniti na svoji razvojni poti skozi desetletja, ki so sledila "veliki iluziji" od čudnolepih dni filmanja v Baški grapi sem. Takrat je v enem izmed intervjujev s svetlo zavzetostjo razmišljal o bližnjih časih, ko bomo Slovenci posneli po petdeset igranih filmov na leto, prepričan o sproščenih ustvarjalnih, gmotnih in organizacijskih možnostih za tako produkcijo, a obenem tudi o potrebi slovenskih ljudi, da na filmskem platnu podoživijo svoje življenje, svoje stiske in radosti. Resnični potek dogodkov in mnogi zapleti, ki jih je na lepo vizijo prihodnosti v fazah njenega prehajanja v živo izkustvo ljudi in v preteklost zgodovinskega časa nasula realnost, so ga demantirali, kar pa nikakor ne pomeni poraza njegovega doprinosa stvari slovenskega filma in ga v njegovih pravih vrednostih ne kali. Slo je nemara le za poraz navdušene volje, tudi njegove lastne, o čemer pa nam je zdaj, po njegovem odhodu, a še preden je dozorel čas za pogled iz distance, še nemogoče soditi. Dejstvo, ki se mu ne moremo izogniti, je le, da je veliko prezgodaj utihnil, kot pisatelj pa tudi kot filmski avtor—scenarist, in samo domnevamo lahko, da je bil poglavitni vzrok za njegov umik iz aren umetniškega izražanja boleči razkorak med njegovimi sanjami o plodnem kulturnem občestvu na eni ter resnico, iz kakršne se — klavrne, kot pogostoma je — ne znamo in ne zmoremo izmotati.

Kar nas za vse čase dela dolžnike njegovemu delu, je kot v prisposodbi ujeta v stavek, s katerim se začena njegov Pomladni dan: "Tisti pomladni dan je bil lep, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit."

Viktor Konjar



srečanja

Neprepoznano filmsko sosedstvo

IV. balkanski filmski festival, Ljubljana, od 9. do 14. aprila 1980.
Neobvezen, nepopoln vpogled v kinematografije naših filmskih sosedov

Pričujoči tekst, napisan pred 4. Balkanskim festivalom, je okvirna informacija o kinematografiji naših sosedov. V naslednji številki bomo o festivalu obširneje poročali.

Branko Šömen

Pisanje o posameznih nacionalnih kinematografijah je nevhvaležen posel: metodologija načina je skorajda vedno vprašljiva, saj lahko filmski kritik piše o določeni nacionalni kinematografiji samo tako, da spremlja poleg filma tudi celotno kulturno, družbeno življenje posamezne dežele in tako že na zunaj loči, kateri filmi so bliže pravim prikazom domačega sveta in kje je mogoče govoriti o praznem, apologetskem filmskem zapisu.

Pisanje o nacionalni kinematografiji je odvisno tudi od stalnih, čedalje poglobljenih stikov ne le s tamošnjo kulturo, filmom, marveč z živimi ljudmi, nosilci razmišljanj, dilem in umetniških upodobitev. Šele dolgoletno spremljanje poljske kinematografije, da omenim le eno izmed nacionalnih kinematografij, ki mi je blizu, omogoča mojemu pisanju relativno preverjeno informacijo o tem, kaj je kaj in kdo je kdo v konkretnem filmskem svetu. Pa še tu so mogoče napačne ugotovitve, saj sem namreč lahko osebno slišal iz Wajdinih ust, zakaj je spremenil konec filma ČLOVEK IZ MARMORJA in tako dalje ... Včasih se nam, filmskim kritikom, dogaja, da do potankosti obvladamo industrijsko proizvodnjo ameriškega filma, da smo skoraj doma v rimski Cinecitta in Bergmanu lahko iz dlani preberemo, kakšen bo njegov naslednji film, a kaj malo ali skoraj nič ne vemo o nacionalnih kinematografijah naših sosedov, predvsem tistih, ki so vzhodno od Ljubljane. Zdaj, ko je pred vrati Balkanski filmski festival in je Ljubljana gostiteljica, bi moral tudi domači filmski kritik prispevati svoj glas za reklamiranje filmov, ki bodo prišli iz Romunije, Bolgarije, Grčije, Turčije in Albanije — vendar je v zadregi. Zelo malo slovenskih kritikov je bilo na nacionalnih filmskih festivalih v omenjenih deželah. Tudi malo člankov o teh nacionalnih kinematografijah smo objavili. Pa ne samo mi. Ko sem brskal za podatki o albanski kinematografiji, sem presenečen ugotovil, da ni niti s črko omenjena ne v Sadoulovi Zgodovini filma ne v Zgodovini filma za vsakogar Jerzyja Plažewskega. Tudi International Film Guide molči o albanskih filmih, čeprav je razumljivo,

da je ta kinematografija živa, da ima svoj proizvodni ritem, da ima v Parizu, Rimu, Moskvi in Pragi diplomirane kadre in da je bil pred nekaj leti v kinematografu Vič v Ljubljani celo Teden albanskega filma. Videl sem te filme, vendar si nisem zapomnil ne naslovov filmov ne imen ustvarjalcev. Bil sem prepričan, da se bom z albanskimi filmi še srečal. Zdaj sem, glede na osnovne podatke, ostal GRAMOFON, vendar ga na novinarskih projekcijah nismo videli. No, tudi z drugimi balkanskimi kinematografijami ni mnogo bolje, čeprav je na voljo več podatkov, sestavkov in posameznih kritik za najbolj značilne filme. Vse to seveda zožuje kakršen koli poglobljen članek o tem, kaj so glavni ustvarjalni elementi v posameznih nacionalnih kinematografijah omenjenih dežel, kdo so najboljši režiserji in kakšno je ustvarjalno vzdušje v deželah, ki se bodo s svojimi filmi predstavile na četrtem balkanskem filmskem festivalu v Ljubljani, ki bo od devetega do štirinajstega aprila.

Kljub temu poskušajmo z najbolj skromnimi sredstvi, informacijami in znanjem spregovoriti o nekaterih režiserjih in filmih petih nacionalnih kinematografij, ki sodijo v tako imenovani "balkanski filmski prostor".

1

Tako kot druge blakanske kinematografije, je morala tudi bolgarska začeti po drugi svetovni vojni iz nič. Prvi bolgarski filmi so bili tradicionalni, čeprav so filmsko bolj uspele teme, ki so obravnavale spopad bolgarske levice s carskim režimom. Sem sodi film Rangela Vičanova, OTOK SMRTI, ki je kasneje opozoril nase z modernim filmom SONCE IN SENCE (1962). Z modernim filmskim pogledom na vojno se je predstavil snemalec Vilo Radev. Njegov BRESKVOV TAT je subtilen, liričen film o srbskem vojaku, ki se znajde v taborišču. Dodajmo, da je glavno moško vlogo igral naš Rade Markovič! Ustvarjalno leto je bolgarski film

doživel leta 1968, ko je debitiralo kar šestnajst mladih režiserjev. Takrat je v Varni prejel Zlato rožo prvenec Metoda Andova BELE SOBE, v katerem je obravnaval vlogo intelektualcev v moralnih in političnih prelomnicah našega časa. Leta 1974 se je v Karlovi Varih uspešno predstavil Hristo Hristov s filmom DREVO BREZ KORENIN. To je psihološki, socialni in angažiran vpogled v množično migracijo bolgarskih kmetov v mesta. Kasneje je režiser posnel še POSLEDNJE LETO ter se tako znova obrnil k problemom, ki jih je začel že v filmu DREVO BREZ KORENIN. Pri tem sta se mu pridružila še režiserja Asen Šopov in Ludmil Kirkov. Prvi s filmom SAM NA ZEMLJI, drugi s filmom KMET NA MOTORNEM KOLESU. Sicer pa je bolgarski film čedalje bolj zazrt v sodobnost, kar pričajo tudi priznanja, ki jih bolgarski film dobiva na mednarodnih filmskih festivalih. Letno posnamejo do petindvajset celovečernih filmov, pri tem vsako leto debitira pet, šest mladih režiserjev in nekaj ustvarjalcev se je že zdavnaj uveljavilo tudi zunaj nacionalnih filmskih meja. To so predvsem Rangel Vičanov, ki se je vrnil iz Prage v Sofijo, Hristo Hristov in režiserka Binka Željazkova.

2

Najbrž je tudi grška kinematografija uganka, kakršnih bi moral biti v razmišljanju filmskega kritika čedalje manj, posebno še, ker je tudi tamošnja deseta muza le ena izmed različic evropske zavzete ustvarjalnosti. Toda že podatek, da v Grčiji letno posnamejo do sto petdeset filmov, zbuja spoštovanje, obenem pa zožuje razumljiv, odprt vpogled v grško kinematografijo. Prej so nas na grško kulturo in posredno tudi na kinematografijo spominjala imena, kot so Irena Papas, Melina Mercouri, Costa Gavras, Mikis Teodorakis, Michalis Cocoyannis, John Cassavetes, Elia Kazan, Telly Savalas ali Maria Callas ... Mnogi so bili in ostali Grki, drugi so skušali s filmsko vsebino približati svetu usodo svojega ljudstva. To je bil čas ustvarjanja, tudi sedemletna diktatura "črnih polkovnikov" je znova



uveljavljena možnost za delo, ustvarjanje.

Primeri iz širokega kroga filmskih naslovov so različni. Michalis Cacoyannis se je na primer uspešno lotil adaptacij grških klasikov. V *IFIGENIJI*, v *ELEKTRI* in v *TROJANKAH* se je oprl na Eurypida ter na svojo stalno interpretko — na Ireno Papas. Jules Dassin je v *MEDEI* in v *KRIKU ŽENSK* zaupal glavno vlogo — Melini Mercouri.

Posebnost grškega filma so Theo Angelopoulos, Mikos Panayotopoulos in Pantelis Voulgaris.

Theo Angelopoulos, rodil se je leta 1936, je debitiral s filmom *REKONSTRUKCIJA*. V letih 1972—77 je realiziral filmski triptih: *SPOMINSKO LETO*, *POTOVANJE KOMEDIANTOV* in *LOVCI*. V filmski trilogiji je predstavil najnovejšo zgodovino Grčije, čas diktatur. V prvem filmu je mnogo svetlobe, visokega sonca, beline, kajti to je čas, ko se je rodil režiser. V drugem filmu je oblačno, pogosto dežuje in sneži, kajti to so leta, ki zajemajo čas pred drugo svetovno vojno in med njo. V zadnjem filmu so navzoče sence, neprijeten zimski čas v severnih pokrajinah, kajti to so leta po drugi svetovni vojni, vse do leta 1976.

Drugi priznani grški režiser, Nikos Panayotopoulos je dobil leta 1978 v Locarnu prvo veliko nagrado za debitantski film *LENOBNEŽI IZ ŽEJNE DOLINE*.

Pantelis Voulgaris je s filmom *SREČEN DAN* predstavil življenje političnih zapornikov na enem izmed grških otokov. Film je poskus spregovoriti o zapornikih, kot o ljudeh, ki jih zaporski sistem spremeni in ljudi brez volje in brez duše. Prav ta režiser je bil tisti, ki je leta 1972 zaprosil za besedo in v *ANINIH ZAROKAH* predstavil ponižano, izkoriščeno vaško dekle, ki se na koncu zave položaja, v katerem se je znašla in se upre. Od takrat skušajo grški režiserji snemati filme tako, da bi lahko videli v njih stvari takšne, kakršne so, ne da bi jim kaj dodajali, ali odzvali.

3

Romunska kinematografija najbrž bolj zaradi nepoznavanja kot zaradi kvalitete, še vedno sodi v tako imenovane "predmestne evropske kinematografije". Po drugi svetovni vojni so dosegli filmovski ustvarjalci največ uspehov z "upodabljanjem" epske tematike. V sodobnost se je zazrl režiser Mircea Dragan, ki je leta 1961 posnel film *HREPENENJE*, v katerem je spregovoril o delitvi zemlje po vojni. Film Mircea Muresana *PALAČE V PLAMENIH* iz leta 1966 pa znova obravnava kmečki upor iz leta 1907, medtem ko je Liviu Ciulei posnel *GOZD OBEŠENIH* kot plastično, estetsko podobo romunskega oficirja iz prve svetovne vojne, ki se je v avstrijski uniformi bojeval proti rojakom. Na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu je dobil nagrado za režijo. Zato se je tudi

povečalo zanimanje za romunsko kinematografijo. Francozi so bili prvi, ki so prišli snemat v romunsko studije: Henri Colpi je režiral film *CODYN*, po avtobiografskem romanu romunskega klasika, ki je pisal v francoščini, Panait Istrati. To je zgodba o kmečkem fantu, ki zaradi svojega temperamenta živi nepomirljivo življenje s svojimi sosedi. Potem je prišel v Romunijo Rene Clair in posnel *KRALJEVO VOJNO*, režiser Bernard Borderie pa je režiral *SEDEM MOŽ IN ENA ŽENSKA*, film iz Napoleonovih časov.

Povsem drugače je zazvenela romunska kinematografija s prvencem Lucian Pintilie v *NEDELJO OB ŠESTIH*. Zanj je dobil kar tri priznanja, v Mar del Plati, v Cannesu in v Hyersu, medtem ko so njegov film *REKONSTRUKCIJA*, posnel ga je leta 1970, izbrali v Pesaru za najboljši romunski film desetletja. Pri tem je režiser znan predvsem kot gledališki človek, saj je zaslovel z inovatorskimi gledališkimi predstavami Čehova, Šaroyana, Gorkega, Dürrenmatta, Frischa in Carrigiala, medtem ko je pri nas uspešno režiral televizijsko dramo *PAVILJON ŠESTH*. Poleg njega sta danes med romunskimi režiserji najbolj uspešna Dan Pita, rodil se je leta 1938, in Mircea Verolui, rojen leta 1941.

4

Turški film ni od včeraj; malokdo še pomni, da je dobil film *SUHO LETO* režiserja Matina Erskara leta 1964 Zlatega medveda v Berlinu, kar je bila takrat nemajhna senzacija. Informacije o turškem filmu pa vendar prihajajo k nam redko. Zadnje presenečenje nam je pripravil Bay Okan s filmom *AVTOBUS*. To je bil turški film, ki je nastal v švicarski proizvodnji. Filma v Turčiji niso prikazali, kajti turška vlada ga je prepovedala z obrazložitvijo, da ponižuje turško ljudstvo v očeh sveta, tako vsaj je rekel režiser v nekem pogovoru za češki mesečnik *Film in čas*.

V zadnjem času pa se je turški film izrazil usmeril v kritičnost. Pred tem je zbral okrog sebe mlade intelektualce, med katerimi je imel glavno besedo Yilmaz Güney. Ta se je rodil leta 1937 in s filmom se ukvarja šele od leta 1958, ko je igral v filmu Atifa Yilmaza. Dve leti je delal z režiserjem kot njegov scenarist in asistent. Potem je bil obsojen na osemnajst mesecev zapore in šest mesecev izgnanstva zaradi "komunistične propagande". Leta 1963 se je vrnil k filmu, kot igralec je nastopil v mnogih filmih, postal pa je tudi spreten scenarist. Leta 1968 je debitiral kot režiser s filmom *PIRE NURI*. Leto dni pozneje je posnel *UPANJE*, ga pretihotapil v Berlin in dobil zanj glavno nagrado. Leta 1970 je režiral film *LJUDJE BREZ UPANJA*, nato pa je režiral še filme *TARNANJE (1971)*, *OČE (1971)*, *PRIJATELJ (1974)*, *SIMORAMI (1974)*, *NEMIR (1975)*, ki ga je dokončal njegov asistent Gören. Vsebinsko teh filmov so usode majhnih turških ljudi, mestnega proletariata, soočanje z življenjem bogatašev, kritika

družbenega sistema. Leta 1972 je bil Yilmaz Güney že drugič obsojen zaradi sodelovanja z anarhistično skupino mladih. To je bil čas, ko je na turškem nacionalnem filmskem festivalu dobil dve priznanji za film *OČE*, ki ga je režiral in v njem tudi igral. Toda žirija je morala uradni sklep preklicati in dodeliti nagrado drugemu filmu. Avtor novo nagrajenega filma, režiser Džuneyt Arkin pa je nagrado odklonil. Leta 1974 so Yilmaza Güneya znova zaprli, in po dolgem procesu so ga leta 1977 obsodili na devetnajst let zapore. Medtem ko je Güney v zaporu, pa skupina mladih režiserjev nadaljuje njegovo delo ... Zanj trdijo, da je marksist in da so njegovi filmi inspirirani z marksistično ideologijo. Eden izmed njegovih idejnih nadaljevalcev je tudi režiser Zeki Okten, ki je po scenariju Yilmaza Güneya posnel film *ČREDA*, ki je dobil nagradi v Berlinu in v Locarnu. Prav ta film mladega Oktana je potrdil, da je mogoče ustvarjati in delati samo kot komunist ali kakor je rekel režiser Miša Radivojević v pogovoru z Branko Čuljić v *Mladosti*: "Mislim, da živim v svobodni državi in da lahko rečem vse, kar mislim. Sicer pa pomeni biti komunist, in sam to resnično sem, pomeni tudi odkrito govoriti, kar je lahko obenem tudi nekakšno zdravilo za deformacije na področju kulture."

In filmi balkanskih dežel bodo zanimivi prav zaradi tega, če bodo poskušali s svojo sodobno, zavzeto tematiko spregovoriti o nas, o našem času in naših skupnih možnostih za drugačen, boljši svet, za pogumnejši, boljši svet, kot je bilo na začetku geslo beograjskega Festa.

Nekatere pomembnejše filmske nagrade turški kinematografiji

- NEMIR*, režija Yilmaz Güney, nagrada za najboljšo vlogo Erkanu Yücelu, San Remo 1977.
- SONCE NA ROSNIH KAPLJAH*, režija Sureya Duro, priznanje, Karlovi Vari, 1978.
- ČREDA*, režija Zeki Okten, Nagrada foruma mladih, Berlin, 1979, Grand Prix, Locarno 1979.
- Posebno nagrado za celotno delo Yilmazu Güneyu, Locarno 1979.

Nekatere pomembnejše filmske nagrade bolgarski kinematografiji

- BAZEN*, režija Binka Željazkova, Srebrna medalja, Moskva 1977.
- AGRONOMI*, režija Hristo Kovačev, Zlati golob, Leipzig 1977.
- UGODNOST*, režija Georgi Djuļgenov, Srebrni medved za režijo, Berlin 1978.
- BLISKI V SKATLICI VŽIGALIC*, režija Marianna Jevstlatjeva, Srebrna medalja v kategoriji otroških filmov, Moskva 1979.
- BARIERA*, režija Hristo Hristov, Srebrna medalja, Moskva 1979.

Nekatere pomembnejše filmske nagrade grški kinematografiji

- TRAGIČNA SMRT DEDKA*, režija Vasiliki Iliopulu, Nagrada FIPRESCI, Mannheim 1978.
- LOVCI*, režija Theodoros Angelopoulos, Srebrna plaketa, Figura da Foz, 1978.
- LENOBNEŽI IZ ŽEJNE DOLINE*, režija Nikos Panayotopoulos, Grand Prix, Locarno 1978.

FEST '80

Deset let beograjskega festivala festivalskih filmov

Branko Šömen



Kdor je absolviral desetdnevne filmske seminarje, v zadnjih desetih letih na beograjskem FESTU, se je lahko ob gledanju petsto filmov marsikaj naučil, si mnogo zapomnil, dobil pa je tudi vpogled v delavnice najbolj zanimivih, zrelih, zavzetih ustvarjalcev, ki so zapisali filmske izpovedi o vizualnem razmišljanju. Ne vem, v kolikšni meri je lahko teh petsto filmov spremenilo nas, gledalce, kritike ali ustvarjalce, vem pa, kakšen je še vedno naš, zasebni odnos do filma. Dvojen: obravnavamo ga kot komercialno blago ali potrošniško zabavo ter kot umetniško interpretacijo sveta. Včasih se oba koncepta pomešata: v takšnem primeru gledamo najčešče zmes neokusnosti, nezrelega režiserjevega obnašanja, stihijske rešitve, nepoznavanje osnovnih smeri življenja, predvsem pa še vedno nespremenjeno, podeželsko različico jugoslovskega filma.

FEST je nastal leta 1970 — torej v trenutku, ko je svetovni film že dosegel svoj izpovedni vrh, ko je francoski novi val postal že utrujen, ko je angleški "free cinema" zgubil socialno strukturo, češkoslovaški novi film pa so politično onemogočili, ko so se ameriški producenti preselili iz študijev in začeli po evropskem vzoru snemati poceni filme, z uvoženo evropsko dramaturgijo, z evropskimi režiserji ter z newyorškimi jeznimi televizijskimi mladeniči. Beograjski filmski FEST namreč ni bil nikoli izviren: pred njim sta že živela pa tudi že zašla v pozabo dva "festivala festivalskih filmov": tisti v Acapulcu in varšavske konfrontacije, ki sicer še vedno životarijo, vendar ob okrnjenem pregledu desetih najboljših filmov... FEST je imel sprva optimističen nadnaslov NOVI



HRABRI SVET, kar je pomenilo, da je prišlo v Beograd vse, kar je bilo v filmskem svetu NOVO, torej eksperimentalno, kot na primer Godardovi filmi, japonski senzibilisti, vse, kar je bilo še nekodificirano, zunaj vsakršnih filmskih smeri in šol, estetskih, socioloških in celo političnih struktur. Nato so bili tukaj še HRABRI filmi: predvsem prvi italijanski politični filmi Elia Petrija, Francesca Rosija, Line Wertmüllerjeve, Damiana Damianija, Bernarda Bertolluccija... pa rehabilitirani ANDREJ RUBLJOV, za pol milijona dolarjev posneti filmi Petra Bogdanovicha, Stevana Spielberga, Johna Boormana, Jerryja Schatzberga ... pa filmi Andrzeja Wajde in še kdo. In slednjič je bil tukaj še svetovljanski pojem SVETA, našega sveta, vendar takšen, kakršnega so videli in ga še gledajo "samotni filmski jezdec" kot so Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Louis Bunuel, Frederico Fellini in vsi drugi — precej jih je bilo in še so.

Sprva so prihajali najboljši, najbolj zanimivi filmi v Beograd po dveh poteh: prišli so filmi, ki so jih tuji filmski ocenjevalci nagradili s svojimi kriteriji na številnih mednarodnih filmskih festivalih, naši selektorji pa samo pobrali njihove naslove in povabili z ustvarjalci vred v Dom sindikatov. Druga pot je bila zasebna, takorekoč avtorska: kritiki in režiserji, v glavnem Dušan Makavejev in Želimir Žilnik, so v tujini videli filme, ki so ostali v senci uradnih priznanj in publicitete, bili pa so v marsičem NOVI in v marsičem HRABRI.

Zanje je FEST pripravil nočne predstave, ki so imele v Domu mladine svoj uradni naslov: VIDIKI. Bile so to burne, spontane, animatorske predstave — oh, posebno tista s Samom Peckinpahom ob predstavitvi SLAMNATIHO PSOV, pa seveda še druge — ki so ob festivalnem jubileju, torej ob desetletnici FEST — umanjkali. Prva leta je imel tako FEST dva obraza: uradnega in ljubitelskega, reprezentativnega in študijskega. Potem je nadnaslov NOVI HRABRI SVET zamenjal drugi podnaslov: NAJBOLJŠI FILMI SVETA in s tem se je spremenila tudi struktura samega FEST. Filme so po festivalih začeli zbirati naši kritiki, kar je pomenilo, da niso dobili vedno vseh filmov, ki so bili v določenem trenutku najboljši. En sam primer: Lumetov film TV MREŽA bi moral biti na FESTu že

leta 1977, videli smo ga šele tri leta kasneje. V drugi fazi festovske zgodovine, ki je trajala praktično do letos, so jugoslovanski kritiki, ki so z Milutinom Čolićem na čelu obiskovali tuje festivale in zbirali filme za glavne sporede in stranske festivalske prireditve, naleteli na precejšnje težave. Mnogi producenti so namreč zahtevali takojšnji odkup filmov, kar je pomenilo, da so morali imeti za sabo domače distributerje. Seveda so bili tudi producenti, ki so pristali le na eno, dve projekciji svojega filma v Beogradu in jih distributerji niso zanimali. Tako je bil vsa ta leta filmski spored v Beogradu dvojen: za reprezentativne filmske gledalce ter za tiste, ki so na ta način lahko videli nekaj najbolj kinestetičnih, morda celo "razvpitih" filmov z vseh koncev sveta. Takrat so spremljevalci filmskih manifestacij, predvsem beograjski kritiki, pisali o tem, kako distributerji nimajo ne posluha ne volje in včasih tudi ne denarja, da bi odkupili nekatere filme, ki so bili zanimivi predvsem za filmske kritike, tem profesionalno defektnim gledalcem. Filmski kritiki pa tudi letos niso bili zadovoljni, kajti FEST se jim je zdel tokrat kot pregled distribucijskih filmov, distribucijski filmski sejem, kar pomeni, da so letos distributerji že vnaprej odkupili filme, med njimi tudi več kvaliternih, preostalo pa je pobrala televizija. Seveda je bil tokrat FEST brez omenjenih Vidikov, torej brez festivalskega šarma. Če k temu dodamo še skromen obisk tujih gostov, predvsem režiserjev in igralcev, je najpomembnejši vtis o desetem jubilejnem FESTu zožen na ugotovitev, da je vrednost FESTa samo v izboru prikazanih filmov. Vse drugo: dodatne projekcije, tiskovne konference, sprejemi tujih gostov, pogovori z njimi, ozvočitev filmov, prevajanje in sploh organizacija, so stvari, ki poročevalca ne bi smele obremenjevati. In kdor se je osredotočil samo na ogled filmov, se je lahko dobobra seznanil s kvalitetnejšo, predvsem ameriško in zahodnoevropsko kinematografijo, manj pa z nekaterimi nacionalnimi kinematografijami, ki so že nekaj let v stalnem umetniškem vzponu. So filmi, ki po vsakem festivalnem pregledu ostanejo v človekovem spominu, v intimnem pogovoru in razmišljanju pa v popolnoma drugačnem zaporedju, kot so bili predvajani, kot se je o njih pisalo. Že od nekaj do so mi

bili pri srcu tako imenovani "samotni jezdec" desete muze, med njimi predvsem tisti, ki so brez vsakršne reklame, brez propagandnega aparata naredili filme, ki so se z gotovostjo uvrstili med dela, ki se ne pozabijo. Tako me je znova razveselil madžarski režiser Andras Kovacs s svojo ŽREBČARNO, s filmom težkega vzdušja, v katerem so glavni junaki prikrajšani za svoj intimni del življenja. To je nekompromisen film, v katerem zazveni v mračnih tonih nekomunikativnost med ljudmi, politično sovraštvo in negotovost, kakršne poznamo tudi iz našega prehodnega obdobja petdesetih let, pa sta osnovni dramaturški gonili drame, ki sicer na način, ki ni do kraja pesimističen, spregovori o krutem obdobju stalinizma na madžarskem podeželju. Film je nastal po romanu Istvana Galla, ki obravnava kmetijsko reformo in nacionalizacijo, ki se je končala 1948. Vodstvo združene madžarske delavske partije je prevzel Matyas Rakosi, ki je imel za sabo šestnajst let horthyjevskih zaporov. To je bil čas, ko se je leta 1949 začel proces proti Rajku in ko se je znašel v zaporu tudi Janos Kadar. Vsega tega seveda ni v filmu, razen nekaj nakazanih odlomkov, ki samo še poglobljajo naše razmišljanje o času, o katerem je v filmu spregovoril Andras Kovacs. Ta ustvarjalni pogum — vsekakor pogum v socialističnih kinematografijah ne bi smel biti kategorija ustvarjalne vrednote, nad katero smo navdušeni, marveč nujen element ustvarjalnega procesa — je čutili tudi v drugih kinematografijah, predvsem v poljski. Ob Andrzeju Wajdi se je v zadnjih letih, predvsem pa lani v Gdansk, pojavilo precej mladih ustvarjalcev, ki vsak po svoje iščejo lastni filmski izraz, vsi skupaj pa so se odločili za ustvarjalno sintezo poljske sodobnosti, ki je gotovo zanimiva tema za vsakega mladega režiserja. KINOAMATER Krzystofa Kieślowskega je le eno izmed kvalitetnih presenečenj v svetovnih filmskih arenah: ustvarjalna nemoč človeka, ki bi rad z amatersko kamero spremenil okrog sebe svet in ljudem pomagal. Ko uspe, ni nihče zadovoljen, niti ustvarjalec ne, saj se zaveda, da je zgubil vse, odveč je celo sam sebi. Ta pogled skozi kamero ni nov, nekaj let prej ga je uspešno uporabil prav Wajda v ČLOVEKU IZ MARMORJA, vendar

je simboličen, to je sveže razmišljanje o razmerju med posameznikom in družbo, o nesporazumih med njima pa tudi o dilemah, iskanjih znotraj vsakega posameznika, v tem primeru glavnega junaka, kinoamaterja Moža.

Nekako popolnoma sam se je tokrat predstavil Federico Fellini s televizijskim filmom, pravzaprav političnim gagom VAJA ORKESTRA. To je šolski primer filma, kako je treba iz nadržbnosti, iz filmskega detajla zgraditi celoto in poudariti finale. To je film, ki ga ni potrebno razlagati, dovolj bo, če ponovimo neizvirno misel — prvi jo je zapisal italijanski kritik Aldo Tassone — da je Fellini storil za kino to, kar Brueghel za slikarstvo in Vivaldi za glasbo.

Posebno poglavje zasluži zahodnonemški film, za katerega trdijo nemški kritiki, da postaja znova komercialen in gledljiv, saj število obiskovalcev stalno raste. (Tako je na primer leta 1978 bilo v 3150 kinematografih 135,5 milijonov gledalcev, kar je deset milijonov več, kot leta 1977. Pri tem je zanimiv tisti del nemške proizvodnje, ki se je usmeril v politični film, vendar z željo, najti lasten, nemški filmski izraz. Poleg znanega političnega filma NOŽ V GLAVI režiserja Reinharda Hauffa, predstavljajo sodobni filmski izraz trije režiserji: Schlöndorff, Fassbinder in Herzog. Vsi trije so imeli na FESTU svoje filme, v vseh treh je čutiti politično angažiranost na način, ki postavlja nemške avtorje v središče evropske filmske proizvodnje — seveda po mnogih letih slepega iskanja in ustvarjalne nemoči.

Rainer Werner Fassbinder, danes štiriindtridesetletni režiser, snema svoje filme z izredno naglico, včasih celo štiri v enem koledarskem letu. ZAKONSKO ŽIVLJENJE MARIJE BRAUN je njegov dvajseti celovečerni film in najbrž njegova najboljša stvaritev. Res je to še vedno dolgočasen, preračunljivo profilerski nemški avtor, ki skuša brez dovornosti in šegavosti, brez poetične simbolike spregovoriti o vsakdanjih stvareh. Morda sprejema svet takšen kakršen je — in nemški je tak — kar še ne pomeni ne njegovega obupa nad svetom ne uveljavitve danega sistema ... Prav zaradi tega so njegove filmske sekvence najčešče grobe, življenjepisi njegovih junakov pa še najbolj podobni življenjepisu iz policijskih dosijejev. ZAKONSKO ŽIVLJENJE MARIJE BRAUN je

film, ki skozi življenjsko usodo mlade Nemke skuša analizirati povojna leta v Nemčiji, vse do leta 1954, ko je Nemčija dosegla svoj prvi mednarodni uspeh — zmago nad madžarsko državno reprezentanco v nogometu, kar je nekako tudi začetek Adenauerjevega gospodarskega čudeža. Film je vreden podrobne analize, pri čemer bi bilo potrebno ugotoviti, ali je "hladen" režiserjev pogled na filmsko zgodbo kvaliteta filma ali ne. Sicer pa je Fassbinder hotel v filmu ZAKONSKO ŽIVLJENJE MARIJE BRAUN uresničiti svoj koncept nemškega filma: ustvariti takšen nemški film, ki bi bil lep, velik in čudežen, ki pa bi bil tudi kritičen do sistema.

Volker Schlöndorff se je predstavil na FEST z literarno adaptacijo Grossovega romana PLOČEVINASTI BOBEN. Starejši od Fassbinderja, rodil se je leta 1939, se je izobrazil v Parizu, bil asistent Alaina Resnaisa, posnel je dokumentarce o Alžiriji in o Vietnamu, posnel TRPLJENJE MLADEGA TÖRLESA ter IZGUBLJENO ČAST KATARINE BLUM, kar pomeni, da se stalno drži literarne predloge in da vidi piščev svet s fotogeničnimi očmi. V nekem pogovoru je priznal, da ga zanimajo odnosi med posameznikom in družbo. V prvem omenjenem filmu je ta posameznik petnajstletni mladenič, v drugem primeru mlada gospodinjska pomočnica.

V PLOČEVINASTEM BOBNU pa imamo opraviti s trinajstletnim pritlikavcem, oziroma z otrokom, ki ob tretjem rojstnem dnevu sklene, da ne bo več rasel dokler bo na svetu vladal fašizem. Ta izhodna misel — izredno mikavna za režijo, obenem pa tudi polna realizatorskih pasti — je zamakala že mnoge režiserje in kaže, da ji je prav Schlöndorff dal pravo umetniško podobo in filozofski ton.

Tretji nemški avtor, ki se je predstavil na letošnjem FEST, je bil Werner Herzog. Režiser se je rodil leta 1942 in je najprej snemal amaterske filme, kasneje je posnel precej televizijskih filmov ter dokumentarcev po Afriki in Južni Ameriki, NOSFERATU : FANTOM NOČI je režiserja igra, kot prispevek k renesansi novega nemškega filma.

K tej filmski trojki nekateri prištevajo še četrtega nemškega ustvarjalca, Wima Wendersa.

Nekako nazadnje sem hotel spregovoriti o ameriškem filmu, kajti ta je tudi letos prevladoval na

FESTu, dominiral pa je tudi na vseh minulih festovskih manifestacijah, kar pomeni, da je dajal ves ta čas FESTu posebno barvo in povdarek. Letos je bil njegov vpliv manjši kot prejšnja leta. Čeprav smo videli dobre ameriške filme, pa tem filmom nekaj manjka in v vsakem je nečesa preveč. Manjka jim tisti umetniški zamah, za katerim pred leti ni bilo mogoče neposredno odkriti komercialnih pogojev, v katerih ameriški filmi nastajajo. In preveč je bilo tega posrednega koketiranja z lažno angažiranostjo, svetoboljem in zgodbami o moči ali neuveljavitvi ameriških sindikatov in drugih množičnih organizacij. Ameriški film je namreč še vedno v območju odkrivanja lastne nesvobode, do katere se analitično približuje s poetičnostjo, z nadržbnostjo ali z življenjskimi zgodbami s podeželja ali obrobja velikih civilizacijskih središč. Ameriški filmi se še naprej ukvarjajo s sociološkim fenomenom strahu — spomnimo se Coppolovega filma PRISLUŠKOVANJE in tokrat na primer Bridgesovega filma KITAJSKI SINDROM. Tudi APOKALIPSA DANES izraža določeno ustvarjalno naveličanost v iskanju nekaj posebnega, tisto specifično formulo, ki bi zaobjela celotno eksistenco ameriškega naroda, kot je to uspelo pred leti ANDREJU RUBLJOVU... Utrujena je ta ameriška filmska industrija, pa naj si še tako prizadeva vnesti kaj novega v evropske kinematografe: mnogo izmed teh stvari spoznavamo, medtem ko jih že zdavnaj tudi razumemo. Morda so kakšni posamezni evropski filmi — omenimo samo turški film AVTOBUS in ČREDO, oba filma švicarskega režiserja Gorette, torej POVABILO in ČIPKARICA pa sovjetski film JESENSKI MARATON pa še bi jih lahko našeli, pri čemer nekateri filmi niso bili na Festu in ne bodo — prav tako pomembni in bodo vplivali na ameriško uniformirano filmsko misel, ki ji je v zadnjem času vdihnil nekaj svežine Miloš Forman — ne le s filmom LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM, ki je bil v bistvu film o njegovi domovini, marveč tudi z LASMI. Kajti kakor je režiser rekel, da LET ni bil samo ameriški film, tako tudi LASJE niso samo glasbeni film ... in v tem smislu se bo treba h kakšnemu filmu z minulega FEST še vrniti in si ga pblize ogledati, kot se zazremo v oko, kakor nam pade vanj kakšna snet.



Sedem dni, ki so pretresli svet

Bogdan Lešnik

Kaj je FEST?

Organizatorji FEST so se pridušali, kako ta festival ne sme postati "sejem" (vašar), kako se mora odpreti res *najboljši* produkciji tega sveta. Njihov dober namen je rezultiral v tem, da so v program prišli res samo *zanesljivi* (big-budget) filmi, zanesljivi po tem, da prinesejo denar. O kakšni *off* produkciji ni bilo sledu. Kaj je torej bil ta FEST? Sejem. Kakor kramarji ponujajo svojo robo, da je najboljša, tako tudi na FEST ni bilo veliko *dobrih* filmov, razen seveda v tehničnem smislu, *conditio sine qua non*. Peščica filmov (natančneje: trije v novinarskem programu) iz neuvrčenih držav pa najbrž legitimirajo podnaslov FEST: the best films of the world. Na festovskem (filmskem) zemljevidu zavzemajo ZDA daleč največ prostora.

Kaj je kritika?

Bertolucci je na tiskovni konferenci izjavil, da bi kritiki morali gledati filme skupaj z "navadnim občinstvom", da bi doživeli njihove reakcije. Če bi se Bernardo Bertolucci potrdil in gledal kak film skupaj s *kritiki* (v Domu sindikatov), bi brž videl, kako ga je polomil: *kritiki* so najbolj gnile filme tega FEST — *Warriors in Alien* — gledali s popolnoma *pravilnimi* reakcijami, s takimi, na katere je bil film preračunan: slišati je bilo vzdih, stoke, ječanje in ploskanje, kadar so "naši" zmagovali!

B. B. je v diskurz o svojih filmih vpeljeval tudi psihoanalizo, pri tem pa spregledal neko protislovje: reakcije publike, na katere se poziva, so namreč *psihološke* narave, in kritik, ki bi se nanje osredotočal, ne bi več obravnaval filma s psihoanalitičnega vidika, kakor bi hotel B. B., temveč bi se ukvarjal s funkcionalno psihologijo *občinstva*.

Luna

Seveda je imel B. B. v mislih reakcije kritike na *Luno*, ki jo je večina občinstva sprejela kot melodramo, kritika pa ravno ob tem zmajevala z glavo. Resnično: *Luna* je nekakšen *meščanski pasijon* z močnimi krščanskimi konotacijami. Luna, ki se navidez brez pravega razloga vleče

skozi cel film, kajpada reprezentira ("simbolizira") *nedosegljivi predmet želje*, namreč po svojem učinku: invocira "hrepenenje", eksaltirano stanje duše, omamlja. Njen najbližji "zemeljski" korelat je *imaginarni oče*, kar išče mladi Joe, med drugim v *igri*, s katero si vbrizgava heroin. Mati vidi, da fantu "manjka" oče, zato mu ga poišče. Oče pa, kakršen je (realni oče), je "bolj sin kakor sin" (B. B.), vezan na svojo lastno mater v ojdipskem vozlu. Očetova situacija je podvojena v sinovi, le da tukaj veliko bolj radikalno: šele sin realizira očetovo željo: to je *incest*.

Mati je dvojna figura (v incestu) Jokasta in (v reševanju sina) devica Marija. Obe svojo željo do užitka investirata v sina, prva na način *odsotnosti očeta* in druga na način njegove *prisonosti*. Binarna opozicija teh dveh označevalcev pa nakazuje, da gre za *spolno razliko*, torej pri Mariji za *žensko*, ki jo določa manko, pri Jokasti pa za *falično žensko* — (imaginarno) izpolnitev želje, ki jo v simbolnem zastopa falos, v realnem pa prav incest.

Do končne združitve "svete družine" res pride. Sinov pasijon se konča z vstajanjem; očetova zaušnica razblini vse prejšnje — nadomestne — očetovske podobe. Happy end, res; toda konstitutivno zanj je mesto, kjer se dogaja: lociran je namreč v teater! Kakor *Kralj Ojdis* se tudi *Luna* ne more dogajati nikjer drugje.

Mistika

Luna gre torej po trnovi poti. Nad njo se je zgražal celo sam Jevgenij Jevtušenko, predvsem seveda nad incestom. Po J. J. ima umetnost terapevtsko ("medicinsko") vlogo, ne pa da kaže take svinjarije! Zato pa najbrž ni čudno, da je Kulišev film *Vzlet*, v katerem je J. J. igral "očeta sovjetske astronavtike" Ciolkovskega, eden najbolj dolgočasnih, nabreklih, patetičnih in didaktičnih filmov, kar jih je bilo mogoče videti na festivalu (in daleč okoli). Za ta film (in v veliki meri za *Sibirijado*) je značilna do dolgočasnosti perfekturna fotografija, toga in "poglobljena" igra ter konflikti, ki niso nikdar osebni,

temveč zmeraj konflikti *ideologij* in *moral*. Dialogi ne tečejo po načelu "beseda izzove besedo", temveč vsakdo "v sebi" nosi cel (programski) govor, ki ga po koččkih meče ven. *Patetika* filma se na tem mestu sprevača v *patologijo* govora.

Skozi konjeve oči

Festivalsko občinstvo (tisto pod firmo *kritikov*) je obiskovalo posamezne predstave po razvidnem vzorcu: medtem ko se je ob ameriških filmih trlo ljudi, je bila dvorana ob filmih drugih produkcij skoraj zmeraj napol prazna. Čeprav je to treba pripisati tudi dejanski moči produkcije, je bila prav tako razvidna neka *kriza kriterijev*. Jovan Ristič je za Bilten (informativno glasilo FEST) med drugim izjavil, da je *Apokalipsa* blede senca *Lovca na jelene*. No, svoje mesto v tej opredelitvi je takoj pojasnil: zanj namreč niti *Kabaret* spčetka ni bil veliko vreden film.

Eden tistih filmov, ki si niso "zaslužili" pozornosti kritikov, je bila Kovacseva (madžarska) *Žrebčarna*. Dogajanje je locirano na obmejno madžarsko *ergelo* v času stalinističnih intervencij. Upravnik žrebčarne ima težave z delavci — medvojnimi oficirji (kaznjenci). Nadrejeni mu svetujejo politiko "trde roke", ki pa ni v skladu z njegovim moralnim prepričanjem, zato propade. Konflikt se odvija na treh ravneh: med režimom in "razrednim sovražnikom" (oficirji), med upravnikom in oficirji ter med upravnikom in režimom. Najpomembnejši je seveda slednji, ki pa se ga protagonist (upravnik) ne zaveda; režim uvajajo "drugi" in on, čeprav prepričan revolucionar, jim več ne sledi, jih "več ne razume". Še naprej deluje v skladu s svojim prepričanjem, vendar to ni *funkcionalno*: njegov konflikt z režimom ("drugimi") se zaostri, oficirjev pa tudi ne more "prevzgojiti". Razplet dogodkov učinkuje kot rahla koncesija režimu: le-ta je "v bistvu" zabloda in njegove notranje protislovnosti lahko izkoristijo "sovražni elementi", proti katerim naj bi bil režim pravzaprav uveden. S tem pa, ko proizvaja notranja protislovja, postaja režim *nefunkcionalen*, in prav *sem* je



Luna, režija Bernardo Bertolucci

uperjena njegova kritika. Pa še to ni čisto dosledno: še zmeraj je režim *funkcionalnejši* od našega junaka, saj (čeprav "radikalno") pokonča sovražnika, medtem ko se upravniku ni posrečilo prav nič. Ravno v tej zapletenosti in mnogopomenskosti pa je Kovacs zelo subtilno vpeljal problematiko, ki je v njegovi državi najbrž še zmeraj močan tabu.

Na kratko

Med filmi, ki si *niso* zaslužili velike pozornosti, bili pa (in bodo) zelo obiskani, je *Tess* Romana Polanskega. Če izvzamemo porcelanasto krhko Nastasjo Kinsky, film preseneča z *odsotnostjo* tistega, kar je bilo značilno za filme Polanskega. Dialogue (na ravni *Mesteca Peyton*) je sicer mogoče analizirati kot *simbol* nekega nostalgičnega, nezadovoljenega subjekta, če bi se komu dalo. Film se podreja kultu *lepote*, ki jo reprezentira Nastasja, in mitu *visokega rodu*, ki se zgoščeno manifestira v Tessinem obnašanju. "Tragika" Tess d'Uberville je v tem, da je v napačnem svetu ob napačnem času, in zato *žrtveno jagnje* (v starem, mitičnem Stonehengu) svojemu okolju. Edina metonimična razsežnost tega *déplacement* je seveda osebna investicija Polanskega. Ko smo že pri osebnih investicijah: včas bi mi bilo, ko bi zaradi tega postal še bolj divji, radikalnejši, pa se je le nekam raznežil.

Interpelacije

Polanskemu ni uspelo priti na tiskovno konferenco. V Dom sindikatov ga ni pustil vratar, ker ni imel vstopnice. Resda ni veliko zamudil; na svoji strani mize namreč ne bi mogel opazovati tega "filma zunaj festivala" v vseh njegovih dramatičnih razsežnostih. Videti je bilo, da nihče nima ničesar povedati, da vprašanja padajo bolj iz vljudnosti do gosta kakor iz neke polemične želje. Neki strastni novinar je prosil Jevtušenka, naj kaj odrecitira, in pesnik je nemudoma ustregel. Pesem je sestavljalo veliko število verzov, od katerih se je polovica rimala na *da* in polovica na *ne*. S tem je najbrž hotel odgovoriti na vsa vprašanja.

Očitno se je natanko vedelo, kako so razdeljene "vloge" po scenariju tiskovnih konferenc; neka intervencija je v tem duhu ostala zapisana v Biltenu kot "uobičajena provokacija V. B." Razen tega so bile prevajalke po pravilu polpismene ženske, ki bodisi niso poznale besed (kot Kovacseva prevajalka), ali pa so sploh prevzele komando (kot prevajalka Martina Ritta) in poljubno spreminjale smisel vprašanj in odgovorov. Na neke jezne intervencije spraševalca (Rittovo prevajalko je bilo mogoče nadzorovati, ker je pač angleščina eden od bolj znanih jezikov, nekaterih, npr. madžarske, pa ne) je vodja konference odgovarjal: "Ne motite konferencel!" in s tem pač pokazal, da ni toliko bistveno, kaj se govori, kot nemoten potek dogajanja in s tem privid razumevanja, soglasja ter organizacijske "uspešnosti".

Tess, režija Roman Polanski





Apokalipsa danes

(Apocalypse Now)

scenarij: John Milius, Francis Coppola
 režija: Francis Coppola
 fotografija: Vittorio Storaro
 glasba: Carmine Coppola, Francis Coppola
 igrajo: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest, Albert Hall, Denis Hopper
 proizvodnja: An American Zoetrope Production, 1979
 jugosl. distribucija: Croatia film, Zagreb

To ni le spektakel o ameriško-vietnamski vojni, to je že filmski mit; mit glorificirane moči filmske tehnologije (in sploh kinematografske produkcije z vsemi investiranimi milijoni dolarjev, z ogromnimi naporji filmske ekipe), ki da še edina lahko vzpostavi fikcionalni "ekvivalent" vojne groze ter prevzame nase težavno nalogo "moralnega očiščenja". Gre torej za film, ki hoče biti na ravni svoje teme: in to ne le s prezentiranjem vojnega nasilja, marveč tudi (in hkrati) z uprizorjanjem ideološke in imaginarne percepcije vojnega dogajanja.

Coppolova *Apokalipsa danes* ni kakšna realistična vojna drama (z dogajanjem utemeljenim predvsem na psihologiji oseb), temveč spektakel, ki sprevrže realizem z ekscesivnostjo svojih postopkov, s frapantnostjo svoje mizanscene — torej spektakel kot tista praksa, ki vseskozi manifestira, da postavlja dogajanje na sceno, da ga uprizarja (sam Coppola ne opozarja zaman, da je ta film podoben operi kot "irealistični" predstavi par excellence). Vendar spektakel ima tu — in v tem je bržčas glavno Coppolovo mojstrstvo — še ideološko vlogo, ki pokaže, da je postala vojna spektakel celo za tiste, ki so jo izvajali: ogromen spektakel brez režiserja. Ta odsotnost "režiserja", ki je organiziral vietnamsko vojno, bi lahko bila glavna točka napada na ta film, če ne bi to izirvanje političnega manifestiralo ravno kot moralni delirij in kot fascinanten poskus preseženja politične konkretности z metafizičnim in mitološkim. Od tod ta dvojnost: v sami konkretности dogajanja je to vietnamska vojna, medtem ko je konkretnost politične determinacije "nadomeščena" z blaznostjo in moralno metafiziko: poveljniški štab ameriške vojaške baze želi iztrebiti "ekscs", ki skače iz okvirov (tako geografskih — Kurtz je že v Kambodži, kot strateških — Kurtz uporablja "grozljive metode"). Ko pošljejo Willarda, da bi poiskal in ubil Kurtza, je ta misija proglašena za ilegalno ("je nikoli ni bilo"): vojaška oblast ne dopusti ničesar, kar presega "razumnost" vojne, pri čemer lahko to "razumnost" ohrani le tako, da taji njeno negacijo. Če je tedaj *Apokalipsa* uprizorila prav ta "ekscs" (in to z vso ekscesivnostjo svojih filmskih postopkov) in ilegalno misijo njegovega iztrebljanja kot jedro celotnega dogajanja, je s tem to negacijo "vojne razumnosti" razkrila kot konstitutivno točko vojaško-politične strategije.

Vse, kar mladi poročnik Willard (Martin Sheen), ki gre iskat poblaznelega polkovnika Kurtza (Marlon Brando), doživi na svojem potovanju, je organizirano kot spektakel (tako da je Willard predvsem gledalec, ki osuplo strmi): kot spektakel oziroma "nore sanje" (Willardove besede), ki poudarjajo delirični značaj dogajanja. Prva taka scena, organizirana kot spektakel (kjer se Coppola sam filma kot televizijski snemalec), je kajpada helikopterski napad na vietnamsko vas: helikopterje pospremi v zrak vojaška trobenta iz časov "divjega zahoda", zgoraj na nebu pa se ob spremljavi Wagnerjeve glasbe razvrstijo v figuro Walkirinih jezdecev, ki bodo pod vodstvom oficirja Kilgorja (Robert Duvall) uničili vietnamsko vas samo zato, ker je v bližini reka z ugodnimi pogoji za surf. Kilgorova vloga je tu centralna (veliko bolj kot Kurtzova, kljub njegovi finalni metafizični ariji): centralna ne le zato, ker se ta figura pojavlja kot fantom klasičnega hollywoodskega filma (ki je tudi prvi proizvedel vojni spektakel s standardnim junakom — utelešenjem osvajalskega podjetništva in imenu liberalizma), marveč tudi zato, ker je v tej vojaški akciji, ki jo režira Kilgore, dovolj dobro metaforizirana praksa in ideologija kolonialnega osvajanja.

Nekateri prizori s potovanja (angl.: trip) po reki so narejeni tako, da v njih ni težko najti aluzije na narkomanski trip (droge, rock glasba, psihidelični učinek svetlečih izstrelkov itd.); potem je tu še sijajna sekvenca s Playbojevimi "zajčki", ki uprizorijo disco sredi džungle — sami spektakelski mehanizmi, ki manifestirajo vojno kot "imperialistični trip" in kot omamljanje vojakov z vsemi

mogočimi drogami, da ne bi vedeli, kaj pravzaprav v tej vojni počno.

Razen v tej spektakelski dimenziji pa je film uspel še v posredovanju konkretности vojnega dogajanja, v uprizorjanju fizične, telesne prisotnosti krajev in predmetov, ki povsem iznenada dobijo smrtni, morilski učinek. Toda od te konkretности se film v potovanju po reki proti misterioznemu prebivališču blaznega Kurtza vse bolj obrača k abstrakciji, kot da bi hotel to neznosno prisotnost nesmisla "pokriti" z nekim vrhovnim pomenom, jo razložiti. In prav v tem filmu spodleti: tu gre namreč za tisti famozni, dolgo pričakovani finale (srečanje s Kurtzom), ki v scenografiji pošastnega dekorja (maskirani obrazi, kipi vzhodnjaških božanstev, razmesarjena trupla itd.) izzveni v metafizični traktat o "grozi morale" (o barbarstvu, grozodejstvu, ki je v nas in se prebudi, ko je morala že toliko "pretrpela", da ne vzdrži več).

Tako ima film navsezadnje vendarle predvsem vlogo "moralnega očiščenja", iztrebljanja pošasti, ki je "v nas" (tukaj pač v figuri blaznega Kurtza, ki metaforizira vojno kot blaznost). Za razliko od *Lovca na jelene*, ki je obtožil Azijo za prebujanje pošasti (od tod njegov rasizem), je *Apokalipsa* razkrila monstruma v Ameriki. Tako se film navezuje na "ekscs" linijo ameriške kinematografije (*Izganjalec hudiča* ali novejši proizvod — *Alien*), s to razliko, da je njegov postopek veliko bolj rafiniran in izpeljan s fascinantno spektakelsko tehnologijo.

Zdenko Vrdlovec

Francis Ford Coppola

(1939, Detroit)

scenarij: "Patton" in "Veliki Gatsby"
 celovečerni filmi:

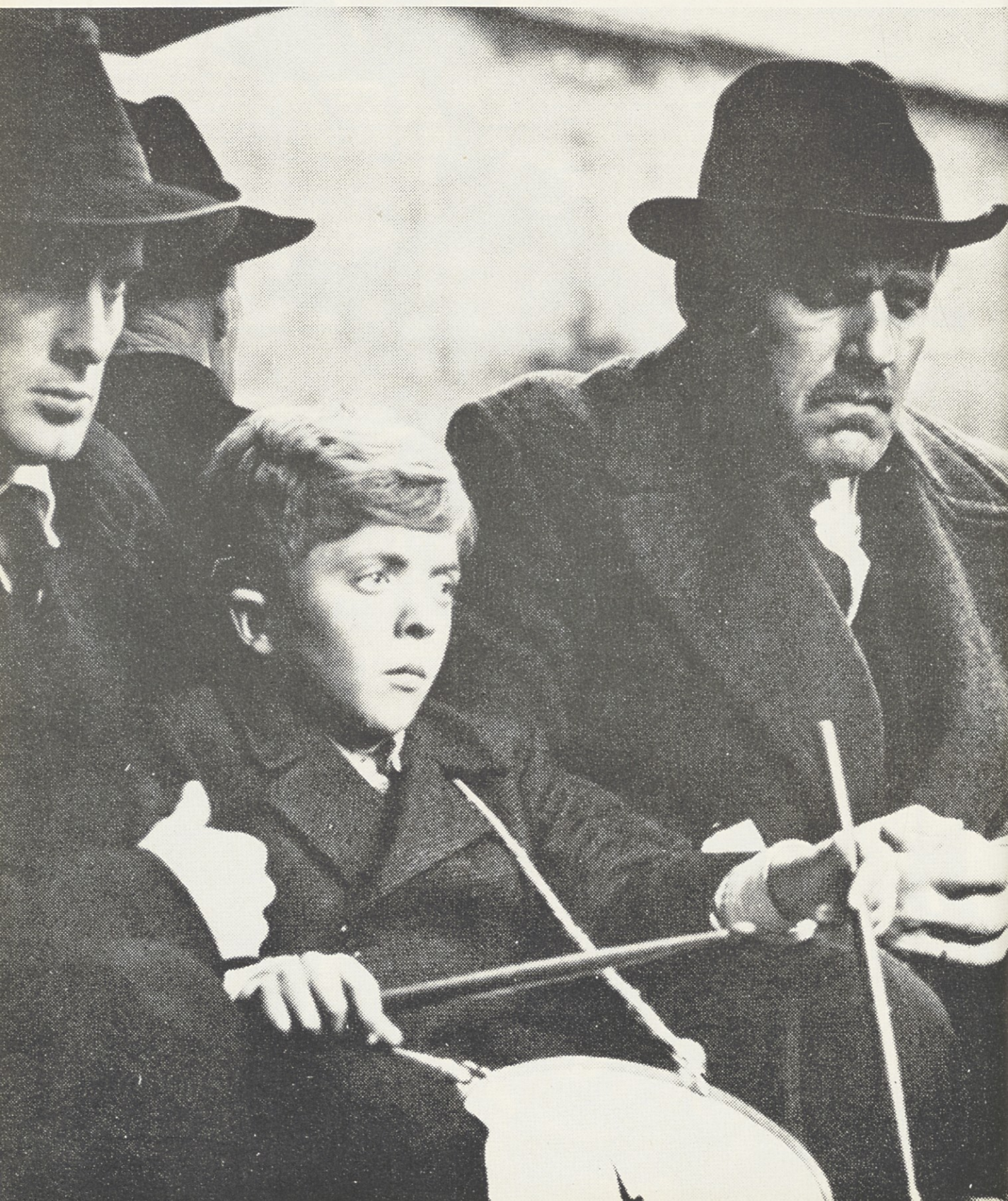
- 1963 — *Demenca 13* (Dementia 13)
- 1966 — *Zdaj si velik fant* (You're A Big Boy Now)
- 1968 — *Dolina sreče* (Finian's Rainbow)
- 1969 — *Ljudstvo dežja* (The Rain People)
- 1972 — *Boter* (The Godfather)
- 1973 — *Prislušovanje* (The Conversation)
- 1974 — *Boter II* (The Godfather, Part II)
- 1979 — *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now)



Pločevinasti boben

(Die Blechtrommel)

scenarij: Jean-Claude Carriere, Volker Schlöndorf, Franz Seltz (po romanu
Günterja Grassa)
režija: Volker Schlöndorf
kamera: Igor Luther
glasba: Maurice Jarre
igrajo: David Bennent, Mario Adorf, Angela Winkler, Daniel Olbrychski,
Charles Aznavour
proizvodnja: ZR Nemčija 1979
jugoslov. distribucija: Jadran film, Zagreb



Nemara je Volkerju Schlöndorfu res mogoče očitati — kot so zapisali nekateri kritiki — da njegov film preveč linearno sledi Grassovemu romanu, da mehanično povzema ključne situacije in se zadržuje ob najbolj spektakularnih in bizarnih prizorih, vendar so to očitki, ki zadevajo zgolj in izključno razmerje med romanom in filmom, filmu samemu pa ne pridejo do živga. Dejstvo je namreč, da je uspelo scenaristu Jeanu-Claudu Carriera in Schlöndorfu ustvariti delo, ki učinkuje, čeprav je posneto po Grassovi predlogi, kot docela samostojen proizvod, saj ga ne obremenjujejo nikakršne nejasnosti in siceršnje pomanjkljivosti, zaradi katerih bi bilo nemara potrebno "konzultirati" literarno besedilo. Film "Pločevinasti boben" v tem pogledu vsekakor predstavlja vzoren primer ekranizacije književnega dela (za nekatere naše cineaste bo gotovo pravo razodetje), kar z drugimi besedami pomeni, da nas ob gledanju Schlöndorfovega dela prav malo zanima, kaj je hotel povedati Günter Grass, marveč nas docela zadovoljuje tisto, kar nam pripoveduje film. Tiste, ki se jim zdi tak način gledanja bogokleten, pa velja opozoriti na to, da je Grass sam označil Schlöndorfa kot "pravega sogovornika" in kot človeka, ki zna ustrezno preoblikovati literarni material. Prav slednje namreč kaže, da tudi pisatelj sam ni želel videti nekakšne filmske verzije lastnega romana, marveč je povsem upravičeno pričakoval, da se bo film v določeni meri romanu "izneveril". Ob pomoči Bunuelovega scenarista Carriera se je to tudi zgodilo in očitki, ki smo jih navedli na začetku, so po tej strani čisto odveč.

Čeprav je to mogoče dokazati na več načinov, je primer glavnega junaka vendarle najbolj zgovoren. Mali Oskar, čigar podoba se bralcu romana nenehno izmika, saj se njegovi misli pač "upira" predstava o triletnem dečku, ki se obnaša, govori in ravna kot dvajsetleten mladenič, se v filmu pojavi kot lik z docela oprijemljivimi fizičnimi karakteristikami, kot oseba, v katere eksistenco ni mogoče dvomiti. S tem, ko Oskar zaživi svoje filmsko življenje, ko preneha biti nejasna, zamegljena irealna figura nekakšnega pritlikavca, "grdega človeka" ali pokveke, marveč postane vidna, "realna" oseba, se dokončno odtuji literarnemu besedilu, se takorekoč osamosvoji. To še toliko bolj, ker gre za izredno prepričljivo osebo, ki jo izvrstno igra mali David Bennent, kamera pa jo po večini tretira "realistično".

Posledice te osamosvojitve, te fizične utrditve glavne osebe na platnu, so daljnosežne, saj taka "realistična" predstavitev osrednjega junaka določa tudi način upodobitve z njim povezanega dogajanja. Najprej je tu dvojna optika kamere, saj se le-ta enkrat pojavlja v vlogi glavnega junaka, torej z njegovega vidika, pri čemer učinkuje včasih prav voyeristično, drugi pa spremlja dogajanje s pozicije imaginarnega objektivnega opazovalca in zajame v slikovno polje tudi junaka samega. Ekstremen primer prve pozicije je vsekakor sekvenca poroda, kjer nastopa kamera v vlogi rojevajočega se otroka, torej "opazuje" svet najprej iz položaja maternice, skozi rdečo kopro, ki prepušča sprva le svetlobo, potem — med porodom — pa se požene na prosto, vendar še nekaj časa vztraja v poziciji novorojenčevega pogleda, kar pomeni, da v naglem obratu opiše na glavo obrnjeno okolje in tako za trenutek obstane, šele potem se svet obrne v "pravi" položaj. Naslednji posnetek, ki pokaže komaj rojenega otroka, pa je že primer objektivne pozicije kamere. Ta postopek, ki je na prvi pogled skrajno "naturalističen", vendar po svojem učinku daleč presega najbolj smeje proizvode človeške domišljije (namreč prav zaradi izvrstnega "naturalizma" filmske kamere) je v bistvu radikalno "antiliteraren" in predstavlja temelj Schlöndorfovega režijskega koncepta. Paradoksalno je, da se zdijo s tega vidika uvodoma omenjeni očitki na režiserjev račun do neke mere upravičeni, zakaj podoba je, da se film res zadržuje predvsem ob najbolj "spektakularnih" prizorih iz romana — toda stvar kljub vsemu ni tako preprosta, kot je videti. Najprej je treba upoštevati, da je film v določenem smislu zmeraj tudi spektakel, da mu je torej spektakularnost na nek poseben način imanentna, zaradi česar ima seveda pravico izbirati in izbrati tisto, kar je s stališča filmskega medija relevantno; glede tega je Schlöndorfov film vsekakor spektakularen v najboljšem pomenu besede. Po drugi strani ne gre spregledati dejstva, da postanejo omenjene sestavine Grassovega romana zares spektakularne šele v okviru filmske pripovedi, da jim potemtakem film — prav zato, ker je že sam na sebi spektakel — podeljuje spektakularnost, ki

je v literarni obliki nimajo. Res pa je, da je mogoče uspešno ekranizirati samo tista literarna dela, ki so potencialno spektakularna, ki nosijo v sebi nekaj "filmskega" (nadvse značilen predstavnik filmsko "neuporabne" literature je na primer roman Izidorja Cankarja "S poti") in Grassov tekst razodeva v tem smislu nedvomne kvalitete.

Toda Schlöndorfov film še zdaleč ne bi tako uspel, kot je, če bi se režiser zadovoljil le z golim "prevajanjem" najzanimivejših delov romana v filmski jezik, saj bi film na ta način ostal trajno odvisen od literarne predloge. Tisto, kar to kinematografsko delo odlikuje, je namreč prav izrazito filmska "nadgradnja" predloge. Vzemimo za primer samo izvrstno sekvenco borbe za poljsko pošto v Gdansk, ki po svoji "rušilnosti" daleč prekaša literarni opis tega dogodka, ali pa prizor, ko Oskar s svojim pločevinastim bobnom spremeni slavnostno nacistično zborovanje in povsem nepolitično ljudsko rajanje (pojem "nepolitično" je treba seveda razumeti zgolj pogojno, saj noben prizor, noben dogodek v tem filmu ni docela nepolitičen). V tem prizoru igra poleg slike pomembno vlogo zlasti glasba, saj prav prehod iz nacistične koračnice v znani Straussov valček ustvarja tisto atmosfero, ki je na ravni literature popolnoma nedosegljiva.

Posebej zanimiva je čista in jasna Schlöndorfova formulacija Oskarjevega razmerja do vseh treh očetov in obeh mater. Poleg nemškega in poljskega očeta ima namreč Oskar še tretjega, židovskega trgovca z igračkami, ki prodaja tudi pločevinaste bobne. Glede na to, da mu pločevinasti boben pomaga ohranjati trajno distanco do sveta odraslih, da torej predstavlja simbol njegovega razmerja do "zrelih" ljudi, je razumljivo, zakaj mu je prav ta tretji oče še posebej dragocen — kajti to je njegov "simbolni" oče, čigar fizična smrt v tem kontekstu sploh ni bistvena. Po drugi strani je prav tako malo pomembna njegova prava, fizična, "krvna" mati; "simbolno" mater mu namreč predstavlja mlada služkinja, s katero ima "incestuozen" odnos in končno tudi otroka. Ta "mati" je vsekakor ključna, saj se prav zaradi nje na koncu odloči, da bo spet rasel — odreče se torej otroštvu, uporu in zavračanju sveta odraslih. Za njegovega nacistično nastrojenega nemškega očeta, ki se poroči z omenjeno služkinjo in s tem Oskarju prepreči, da bi dokončno realiziral svojo željo, pa je mogoče reči, da je opredeljen docela ideološko. Ne le zato, ker njegova smrt sovпада s padcem nacizma, marveč predvsem zato, ker simbolizira nacizem kot tisto silo, ki stoji želji na poti in onemogoča njeno realizacijo.

Ena temeljnih značilnosti Schlöndorfovega filma je prav njegova razločna protinacistična naravnost, ki se kaže vsaj na treh ravneh: na ravni družinskih odnosov (predvsem v Oskarjevem odnosu do nemškega očeta), na ravni političnih manifestacij (že omenjena "diverzija" na nacistični proslavi) in na ravni rasistične problematike. Slednjo "vpelje" skupina cirkuških pritlikavcev, ki v svojih miniaturnih nacističnih uniformah predstavljajo izvrstno karikaturo nacionalsocializma, hkrati pa vnašajo v pripoved še dodatni ironični element, saj kot predstavniki "nižje" rase na svojih predstavah poljubno manipulirajo z gledalci — predstavniki "višje" rase. Zdi se, da je film tudi glede tega pokazal več ostrine kot literarna predloga.

Bojan Kavčič

Volker Schlöndorf

(1939, Wiesbaden)

- 1966 *Mladi Törless* (Der junge Törless)
- 1967 *Uboj in smrtni udarec* (Mord und Totschlag)
- 1968 *Michael Kolhas*
- 1971 *Nenadno bogastvo revežev iz Komboka* (Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach)
- Sopraga* (Die Ehegattin)
- 1972 *Slama v ognju* (Strohfeuer)
- 1975 *Izgubljena čast Katharine Blum* (Die Verlorene Ehre der Katharine Blum)
- 1976 *Uboj iz usmiljenja* (Der Fangschus)
- 1979 *Pločevinasti boben* (Die Blechtrommel)

Lasje
(Hair)

scenarij: **Michael Weller**
režija: **Miloš Forman**
fotografija: **Miroslav Ondricek**
glasba: **Galt MacDermot**
igrao: **John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo, Annie Golden Dorsey Wright**
proizvodnja: **Lester Persky, Michael Butler, ZDA, 1979.**
jugoslov. distribucija: **Morava film, Beograd**



Claude Bukowski je zelo evropsko ime in bi se ga dalo še natančneje locirati. Z roba sveta pride v metropolo; pozvan je v vojno "za narod". Kljub svojim tradicionalističnim vrednotam je bliže tropu hipijev kot pa "višjim slojem", ki so polni čudnih skrivalnic in dolgočasnih obredov, in so popolnoma kretenski.

Vendar Claude investira prav v te "višje sloje" (zaljubi se), učinek njegovih investicij pa je registriran v halucinacijah (v eminentno *imaginarnem* registru), prav v polju *filmskega* — v halucinacijah, kjer se premešajo elementi standardnih vrednostnih sistemov v neprebavljiv konglomerat *razmerij*; konglomerat, ki ga katalizirajo proizvodi ameriške (in amerikoidne) industrije *instant dreams*.

Seveda ne gre le za to, koliko je Claude neko Formanovo zrcaljenje, Claudove halucinacije pa zgoščena reprezentacija Formanovega viziranja filma. Vprašanje je treba zastaviti drugače.

Kaj se zgodi, kadar pride Evropejec delat filme v Ameriko? Mnogi zgolj nadaljujejo svoje *evropske* meditacije. Do prave poroke z Ameriko niso nikoli prišli, temveč so ostajali bolj na ravni presuštvovanja, obteženega z nekakšnim izvirnim grehom: *zgodovino*, ki jo Amerika ves čas investira (beri: preganja) v Evropo. Seveda se (zgodovinska) paradigma Evropa-Amerika modulira s paradigami drugih diskurzov (političnega, religioznega, ekonomskega), specifična ameriškega mita pa ostaja slej ko prej njegova *ahistoričnost*: zgodovina je reducirana na dekoracijo. Ameriška zgodovina je *travmatična* in zato izrinjena v Evropo; kar preostane (in se imenuje *American way of life*), je realizirano v polju *imaginarnih rešitev* tipa *happy end*.

Forman sprejema ameriški mit: še več, vanj se *zagriže*. Loti se ameriškega žanra (musical), ameriške teme (broadwayski *Hair*) in ameriške travme (vietnamska vojna). Je *ahistoričen* v tem smislu, da razvija sinhrone, preseke realitete in materialne funkcije detajlov, ki proizvedejo učinek smisla v svoji vsakdanji nesmiselnosti. Že v njegovih čeških filmih so prav pogovorna vsakdanost, hkrati pa neprebaljivost in neka temeljna luknjičavost situacij, v katere je postavljali osebe; dajale vtis posebnega, komičnega naturalizma. "Ameriških sanj" pa se loteva na način, ki je blizu Altmanu in Allenu in ki je njegovo poglavitno obeležje banalnost realitete/simptomatskega v diskurzivni praksi. Forman dojame označevalca kot konstituens nekega statusa/polja obligacije in besedo kot realizacijo tega statusa/polja, vedno znova preverjano v boju z drugimi besedami. Zato nikdar ne more končati *slačnja*, ki se dogaja le v neprestani produkciji označevalca. *Pod obleko* namreč ni ničesar.

V nečem so *Lasje* podobni *Letu nad kukavičjim gnezdrom*: v obeh primerih imamo opraviti s človekom, ki v dani situaciji neprestano poskuša *nekaj storiti*, in učinek tega je seveda neuspeh. Toda to ni Claude: on ne pride niti v Vietnam, stvari se mu bolj ali manj dogajajo in on se jim prepušča. Formanovi "junaki" so ves čas v norišnici; vpeti so v norišnico *človeških relacij*, ki ji ni izvzeta nobena diskurzivna praksa, še najmanj psihiatrična. Nasprotno: prav *institucija* konstituira *norost*, *vojska* zmeraj že pomeni *vojno*. Claudu resnično *ni treba* v Vietnam, tudi *filmu* ni treba v Vietnam. Dovolj je, da se razgleda po vojaškem poligonu.

Claude torej ni "podjeten" pač pa je tak vodja plemena, Berger. Njegova "spontana podjetnost" ga pripelje naravnost tja, kamor *noče* priti — na začetku filma zažge svojo vojaško knjižico, konča pa v Vietnamu. Po nekem pošastnem nesporazumu ravno *on* realizira mit "ameriškega dečka" in niti za las ne uide nobeni konsekvenci tega dejstva. Praktične posledice njegove *spontanosti* ga spravijo ob označevalce njegove pripadnosti neki drugi kulturi, kulturi umazanih kavbojk in dolgih las — ter do tega, da postane "heroj" — na pokopališču. Pripeljejo ga natanko tja, kjer ga hoče imeti *oče*. Medtem ko Claude kljub temu, da hoče realizirati svoj izhodiščini status malomeščanske mediokritete, ostane dejansko dezertar. Spodleti torej obema: Claude ne najde poti *noter*, Berger ne najde poti *ven*.

Po drugi strani pa sta seveda oba do grla "notri", namreč v kolesju ameriškega ideološkega diskurza. Sliši se zabavno,

vendar so ravno hipiji po svojih temeljnih načelih dosledna realizacija tega diskurza: "ameriške vrednote" (in v širšem smislu humanistične vrednote nasploh) ter njihove protislovnosti se aktualizirajo šele v *fantazmu hipija*, v tistem imaginarnem scenariju, ki mu je ideološki diskurz pripravil mesto, da je lahko potem — upravičeno — usekal po temu scenariju pripadajočem subjektu, češ da mu (diskurzu) nasprotuje. Zvijajčnost ideološkega diskurza gre še dlje: lahko počaka, da bodo notranje protislovnosti scenarij pripeljale do nujnih (kon)sekvenc — do kršitve zakonov (ki jih je mogoče postaviti v ta namen) — in ga potem "razkrinka" pred poprečnim (malo)meščanom, ki se bo nad "kriminalcem" seveda zgrozil. Bergerjev primer pa gre še dlje: subjekt, ki pripada imaginarnemu scenariju hipijevstva, se bo *sam* zajebal, ker seveda ne ve, da ta scenarij piše zanj prav vladajoči ideološki diskurz, se pravi, nemara bo res kršil zakone, zmeraj pa bo izpolnjeval besedo *Zakona*, ki ga bo, kakor Bergerja, pripeljala natanko tja, kamor *mora* priti, to je tja, kamor hoče *Oče*.

Opraviti imamo s primerom, ko institucijo, ki skuša izvreči določen označevalec, prav ta označevalec *konstituira*. Berger realizira *ameriški mit*, ki pa je seveda pridržan *ameriški Konstituciji* (Ustavi). Učinek, analogen učinku izjave: "Pri nas ni več morilcev, smo včeraj zadnjega usmrtili," proizvede Forman v sekvenci z vojaško naborno komisijo. Oficirji najprej odklonijo travestita, takoj zatem pa z visokimi, nasladnimi glasovi in primirnimi gibi zapojejo *Black boys — white boys*; zavrnilo so pedra, a sami so že od nekdaj ekskluzivno homoseksualna institucija.

Perverznost je *udejanjena* na njihovi strani, je zanje ravno *konstitutivna*. Kakšna vojska bi pa to bila (in kdo bi se še boril), če bi v njej razsejal nebrzdani *seks*? Razsaja pa natanko seks; razen v solističnih spolnih aktivnostih predvsem v govoru. Čeprav se hipiji, večinoma deklasiranci iz "lower middle classes", mešanih ras in z razvidnimi elementi lumpenproletariata, skratka družbena marginalija, v filmu "družijo" — če že s kom — z "upper middle classes". Film torej očitno ni oropan *politične* note. Nasprotno, prav v razkrivanju imbecilnosti, notranje nezadostnosti in protislovnosti teh "višjih slojev" se manifestirajo njegove politične dimenzije: pomanjkanje kakršnega koli "skupnega jezika" (kjer je v filmu konflikt, govorijo vsi hkrati) in definirajoča vloga kapitala. Na neki način film sicer ostane ideološko "dvoumen"; če so buržuji tepci, je dovolj, da se jim smejimo. Tudi neka "eshatološka" nota ne manjka; na koncu se pred Belo hišo znajde več tisoč demonstrantov, ki pojejo *Let the sunshine in*, kakor da bi Bela hiša *mogla* "spustiti noter sonce" in — za koga?

Vendar ideološke dileme Formana ne prizadevajo: v središču njegove pozornosti so razmerja, ki sama v sebi izpostavljajo regresivne, fiktivne in travmatične transpozicije nekega navideznega "konsenza" družbene ureditve. Politična dimenzija je tako filmu predpisana, čeprav se Forman ne gre nikakršne "kritike"; "zadovolji" se z ostrim sarkazmom.

Bogdan Lešnik

* Po modelu izjave: "V naši vasi ni več ljudožrcev, smo včeraj zadnjega pojedli," ki jo je v Problemih analiziral Slavoj Žižek.

Miloš Forman

(1932, Časlav, CSSR, od leta 1969 živi in dela v ZDA)

1963 *Natečaj*
Črni Peter (Černi Petr)
 1965 *Plavolaskine ljubezni* (Lasky jedne plavovlasky)
 1967 *Gori, gospodična!* (Hori, ma panenka)
 1971 *Slačenje* (Taking Off)
 1975 *Let nad kukavičjim gnezdrom* (One Flew Over Cuckoo's Nest)
 1979 *Lasje* (Hair)

Brez anestezije

(Bez znieczulenia)

scenarij: Angieszka Holland, Andrzej Wajda

režija: Andrzej Wajda

fotografija: Edward Klosinski

glasba: Piotr Derfel, Wojciech Młynarski

igrajó: Zbigniew Zapasiewicz, Ewa Dalkowska, Andrzej Seweryn, Krystyna Janda, Emilia Krakowska

proizvodnja: Film polski, 1978

jugoslov. distribucija: Vesna film, Ljubljana



Andrzej Wajda

(1926, Suvalka, Poljska)

- 1955 *Rod* (Pokolenie)
- 1957 *Kanal* (Kanal)
- 1958 *Pepel in diament* (Popiol i diament)
- 1959 *Lotna*
- 1960 *Nedolžni čarovniki* (Niewinni czarodzieje)
- 1961 *Samson*
- 1962 *Ljubezen pri dvajsetih* (L'amour á vingt ans)
- Sibirski Lady Macbeth*
- 1965 *Pepel* (Popioły)
- 1967 *Rajska vrata* (Gate of Paradise)
- 1968 *Méli-Mélo* (Przekładaniec)
- 1969 *Vse je naprodaj* (Wszystko na sprzedas)
- Lov na muhe* (Polowanie na muchy)
- 1970 *Brezov gozd* (Brzezina)
- 1971 *Krajina po bitki* (Krajobraz po hitwie)
- 1971 *Pilat in ostali* (Pilat i inni)
- 1973 *Poroka* (Wesele)
- 1975 *Obljubljena dežela* (Ziemia obiecana)
- 1976 *Iz sence* (Smuga cienia)
- Marmornati človek* (Człowiek z marmuru)
- 1978 *Brez anestezije* (Bez znieczulenia)
- 1979 *Gospodična iz Wilka* (Panni z Wilko)

V *Marmornem človeku* (enem najboljših filmov lanskega Festa, toda še zmeraj neprikazanem v domačih kinematografih) je Wajda z metodo "filma v filmu" oziroma prek poskusa televizijskega filma o nekdanjem udarniku in žrtvi stalinističnega režima v bistvu obravnaval položaj filma v socialistični državi — možnost in stopnjo njegove svobode v fikcionalizaciji nevrtaične točke socializma — stalinizma; v filmu *Brez anestezije* zaseda to problemsko mesto intelektualca, natančneje, zunanjepolitični novinar in univerzitetni profesor z očitnimi liberalnimi nazori. Gre takorekoč za diagnostično poročilo o položaju intelektualca v deželi "realnega socializma", pri čemer pa ta vloga ni zreducirana na golo (in klasično) nasprotje inteligence in oblasti, marveč je vpisana v trikotno pripoved z navidez povsem banalno osnovo: žena liberalnega novinarja se hoče od njega ločiti, da bi se poročila z nekim drugim novinarjem, za katerega se izkaže, da je tudi ideološki nasprotnik njenega moža. Jedro dogajanja je tedaj ta proces ločevanja, v katerem si mož prizadeva zadržati ženo (si jo pridobiti nazaj), ona pa se počuti dovolj trdna v svojem sklepu in zanesljiva v novi ljubezenski izbiri, da angažira celo advokata, ki proces učinkovito zaključí (kajpada v njeno korist).

Zdi se, da ima ravno ta pravna instanca, ki prek svojega predstavnika (advokata) zatrdi, da lahko vsakemu dokaže krivdo (in ga obsodi), pomembno vlogo v "finalizaciji" tega procesa, ki seveda presega zgolj družinske okvire. Sodni proces, na katerem pričé stresajo laži o novinarju (ta sekvenca je metaforična podvojitev zobozdravniške — tam so novinarju brez anestezije izdrli zob, zdaj pa ga "brez anestezije" izvržejo iz zakona), je dejansko le zakonsko zapečatenje ideološkega izгона in eksistencialnega zloma. Liberalnega novinarja so po ideološkem sporu z žirijo za podeljevanje literarnih nagrad pričeli vse bolj spodrivati iz institucij (omejevanje nalog v časopisu, izguba predavanja na fakulteti), kar ga je skupaj z "nerazumljivo" izgubo žene gnalo v eksistencialno negotovost s travmatičnimi posledicami.

Eksistenčni zlom je tako posledica dvojne, politične in erotične izgube, toda z enim samim povodom — tujina: zunanjepolitični novinar je izgubil ženo, vtem ko ga ni bilo doma, ko je bil na (prepogostem) službenem potovanju v tujini; in v tujini (zlasti Južni Ameriki) je ta mednarodni reporter doživel "osemnajst revolucijo" in se dovolj preizkusil v ideološkem boju, da je lahko postal neprijeten ideologiji, ki je že "izbojevana". Zato se film ne prične z njegovim vrnitvijo domov: v domovini ga takoj soočijo s procesom (družinskega) ločevanja (družbenega) izločanja — zaradi odsotnosti je izgubil spolni objekt in postal sumljiv politični subjekt: politična in libidinalna ekonomija torej hitro črta tistega, ki je iz nje izstopil, zna hitro računati brez njega, zato mu ob vrnitvi tudi takoj nastavi proces ločevanja, ki je samo simptom tega, da lahko funkcionira le kot zaprt sistem.

Glavna moč tega Wajdinega filma je tedaj v tem, da je ideološko rivalstvo med dvema novinarjema učinkovito prepletel z erotično igro: konkurenca med njima se tako odvija pod dvojnimi znakom politike in ljubezni — gre za to, kateri bo znal ženo bolje zapeljati. Toda v tem zapeljevanju je na delu radikalno ideološko nasprotje: prvi tip intelektualca je mednarodni reporter, lovec na realno in resnico, kar ga pogosto privede v ideološki dvom (dvom v eno in edino veljavno ideologijo). Drugi je "pesnik" realnosti, socrealistični "pozlačeneč" v službi državne stvari. Do njenega nasprotja pride torej preko erotične igre, kar se imenitno nastavi že v uvodni sekvenci, kjer liberalni novinar nastopa na televiziji, njegov nasprotnik pa ga gleda v postelji z njegovo ženo: liberalni novinar še ne ve, da mu je režimski novinar že speljal ženo, režimski novinar pa še ne ve, da ga bo moral zaradi spolne želje še ideološko premagati.

Zdenko Vrdlovec

Televizijska mreža

(Network)

scenarij: Paddy Chayefsky
 režija: Sidney Lumet
 fotografija: Owen Roizman
 glasba: Elliott Lawrence
 igrajo: Faye Dunaway, William Holden, Peter Finch, Robert Duvall, Wesley Addy, Beatrice Straight
 proizvodnja: Metro-Goldwyn-Mayer, 1976
 jugoslovanska distribucija: Zeta film, Budva

Čeprav je bil posnet že leta 1976, prihaja film režiserja Sidneya Lumeta in scenarista Paddy-a Chayefskega šele sedaj na spored naših kinematografov. Bojda so bile vmes prepovedi političnega značaja, ki so preprečile njegovo prikazovanje in odkup v deželah, ki po ameriški "klasifikaciji" sodijo v "komunistične". Ne glede na omenjene peripetije, pa film *Televizijska mreža* ni prav nič izgubil na svoji sporočilni prodornosti in moči.

Prvi vtis, ki ga človek dobi ob gledanju *Televizijske mreže*, je nemogoč občutek možnosti ponorelega medija, ki je v celoti zasvojil vse, ki se z njim ukvarjajo bodisi kot novinarji, uredniki, finančniki ali gledalci. Vendar je to prvi, lahko bi

rekli, primarni vtis, drugi, nič manj pomemben pa je tisti, ki govori o transformaciji človeških usod po nekem vnaprej pripravljenem in psihološko doziranem scenariju. Nesposobnost ločevanja lastnih čustvenih in ostalih doživetij od tistih, ki so bila že videna in "doživeta" na televiziji, lastna eksistenca postaja na ta način samo "banalna" fikcija, ker ne vsebuje dovolj dramaturško pogojenih obratov, psihološko napetih dialogov itd. Vsa ta individualna transformacija se odigrava na ozadju zakonitosti kapitalističnega tržišča, ponudbe in povpraševanja, vzponov in padcev popularnosti, od katerih je odvisen profit delničarjev, ki upravljajo to famozno televizijsko mrežo.





Toda pogledajmo si vsebino filma. Postarani novinar Howard Bill (igra ga Peter Finch) je tik pred odpustom, ker je njegova oddaja slabo gledana. Njegov prijatelj novinar, sedaj urednik, mu milostno nakloni še zadnjo oddajo, ki naj bi bila slovo od gledalcev. Bill v pijanosti in razočaranju v tej poslovilni oddaji pove vse, kar mu leži na srcu in napove svoj samomor pred televizijskimi kamerami. Škandal je videti nepopisen, voditelj televizijske mreže si pulijo lase, reakcije konkurenčnih televizijskih mrež so uničujoče, časopisi so polni sarkastičnega namigovanja. Bill mora pročitati, njegova nadaljnja prisotnost bi pomenila bankrot televizijske mreže. Vendar zgodi se nekaj popolnoma nepredvidljivega: gledalci podprejo Billovo oddajo, njegova popularnost znova postane conditio sine qua non televizijske mreže. Ta obrat bi bil v kateremkoli drugem mediju otroško neprepričljiv in banalen, vendar v mediju televizije deluje prepričljivo, zlasti če vemo, da gre za ameriško televizijo. Mlada novinarka (igra jo Faye Dunaway) postane glavni konstruktor in iniciator nove Billove kariere in vzpona. V bliskoviti preobrazbi stališča vodij televizijske mreže, postane Billov spodrslij odlika. Odlika, ki bo prinašala profit, ne glede na tisto, kar Bill iz večera v večer čveka pred televizijskimi kamerami. Bill je zvezda in izpovedovalec tistega, kar mu leži na srcu, televizijska mreža pa je tista "demokratska" institucija, ki to lahko mirno podpira in daje Billu "šanso". Manipulacija na ta način postaja univerzalno raztegljiva, nič več ni pomembna niti ideologija, niti politični smisel tistega, kar se servira gledalcem, pomembno je le, če to gledalci sprejmejo in osvojijo. Mislim, da je Lumet to dimenzijo medija prignal do viška. Nekoliko zlobno bi lahko pripomnili, da mu je uspelo obrniti na glavo McLuhanovo teorijo o televiziji kot "mrzlem" mediju v razliko, od radija kot "toplega" medija. V Lumetovi interpretaciji je ravno televizija "topli" medij, saj je v manipulaciji z gledalci pripeljala nekatera njihova čustva do vrelišča, do razžarjenja.

Vse oscilacije, ki jih doživlja Billov show na televiziji, so seveda podvržene skrbnim sociološkim raziskavam, ki pedantno beležijo vse, kar je povezano z večjim ali manjšim komercialnim učinkom. Billova oddaja ne sodi med tako imenovane komercialne oddaje, vendar igra pomembno vlogo v strategiji gledljivosti in priljubljenosti, iz česar sledijo potem reklamna naročila. Morda bi bilo dobro posebej natančno obdelati tudi ta segment Lumetovega filma, saj opozarja na nekatere zanimive povezave, ki se tkejo med finančnim kapitalom in sredstvi javnega obveščanja v sodobni kapitalistični družbi. Ta vidik je gotovo zanimivejša plat Lumetovega filma, vendar bi ga tokrat obdelali le bolj površno, ker je naš cilj obravnava filma kot celote.

Ko začne priljubljenost Billove oddaje prinašati negativne točke, se novinarki Faye Dunaway porodi ideja, da bi se povezala z neko anarhistično skupino, ki v imenu razrednega boja ropa banke. Njena zamisel je v tem, da bi skupina svoje teroristične akcije snemala, kar bi potem v televizijski priredbi plasirali kot avtentično nadaljevanje o terorističnih skupinah. Televizijska mreža bi bila tako vedno prva na mestu dogajanja, gledalci pa bi dobili vpogled v samo dogajanje. Pred televizijo ni skrivnosti. Vse lahko postane predmet njene obdelave, vse je lahko vroča tema dneva, vse teme so si v bistvu enakovredne, televizijski medij je univerzalni izenačevalec. Pripomba, ki zadeva možno banaliziranje nekega vrednostnega sistema tem, je ovrženo z "argumentom", da ni bistven vrednostni sistem tem, temveč gledljivost in sprejemljivost oddaj pri gledalcih. Omenil sem že logiko kapitala in njegovo kroženje v sredstvih javnega obveščanja v ZDA. Tudi v primeru realizacije sodelovanja televizijske mreže z anarhistično skupino so problemi zgolj tehničnega značaja: skleniti je treba ustrezno pogodbo o sodelovanju in določiti višino denarne odškodnine, vse ostalo je stvar diskretnosti in pravniške iznajdljivosti. Televizija bo financirala dejavnost tudi najbolj subverzivne politične dejavnosti, če ji bo to na drugi strani prineslo dobiček.

Skratka televizija kot medij ni vezana zgolj na klasične oblike pridobivanja profita, njene možnosti so neskončne in se ne ustavljajo pred prepovedmi, ki jih je postavila meščanska družba v obliki pravnih norm, da bi se zaščitila pred razdiralno močjo ideologij, ki ji nasprotujejo. Vendar kljub tej navidezni vsemogočnosti medija, ki ignorira pravila igre, je zelo očitno dejstvo, da so to še vedno pravila profita in njegove logike. Gre v bistvu za odkrivanje novih poslovnih možnosti, novih področij eksploatacije, če je to v tem

primeru politični terorizem, nič hudega; tudi terorizem se da preobleči v televizijsko obleko, lahko se ga naredi podobnega junakom televizijskih serij á la Kojak, Bonanza ali Ulice San Francisco. Terorizem brez ideoloških predpostavk je lahko kvečjemu odpadništvo, ki nima namena česarkoli spreminjati, je lahko kvečjemu opozorilo. Skozi perverzno zvičajnost in razkrivanje medija je anatomija družbe toliko bolj vidna in pošastna.

Povezanost individualnih usod znotraj funkcioniranja televizijskega medija je povezanost ali orientacija na trenutno koristnost ali nekoristnost takih človeških vezi. Ljubezenska zgodba med urednikom oddaje Billa Howarda, igra ga William Holden, in ambiciozno novinarko, igra jo Faye Dunaway, je tipičen primer take medčloveške zveze. Faye Dunaway v bistvu ne živi svoje lastno življenje, svojo lastno ljubezen, njena ljubezen je ljubezen po neštetih scenarijih televizijskih iger. Njena čustva, jeza, živčne reakcije in seksualne avanture, vse to je predvidljivo in sintetizirano, očiščeno pečata individualnosti. Holdnov cinizem in seciranje eksistenc, ki jih je ustvarila televizija za svoje potrebe in jih bo tudi zavrgla, ko teh potreb ne bo več, je v taki situaciji edino možna rešitev.

Zanimiv je Holdnov dialog z ženo, ko ji pove, kako je z njegovo izvenzakonsko relacijo. To je prizor, ki grozi, da se bo spremenil v obupno melodramo, vendar ga Lumet spremeni v sarkastično parodijo na podobne zaplete v televizijskih nadaljevanjih. Podoben, vendar manj učinkovit, je prizor, ko preneha ljubezen med Holdnom in Dunawayevo, manj učinkovit zato, ker je razen sarkazma v tem prizoru čutili tudi določeno moraliziranje.

Kolobocija z Billovo oddajo postaja vsem na televizijski mreži neprijetna, vendar je Bill postal že skoraj nedotakljiva osebnost, veliki mag, ki manipulira z gledalci, kakor se mu zljubi. Pridobil pa si je tudi naklonjenost predsednika korporacije, ki je lastnica televizijske mreže. Kolegij urednikov in vodij si razbija glavo, kaj naj stori z nadležnim Billom. Odpustiti ga ne morejo, oddaje, ki prinaša izgubo, ne morejo ukiniti, ker je po mnenju predsednika korporacije Jensena koristna. Faye Dunaway se domisli, da je treba Billa preprosto ubiti, za kar bodo angažirali pripadnike teroristične skupine, s katero Faye Dunaway vzdržuje "poslovne stike".

Billa umorijo po natančno določenem načrtu, televizijske kamere zabeležijo dogodek v živo, kar je zopet ena od tipičnih ameriških posebnosti: snemati dogodke, vojne, atentate, karkoli, samo, da se ohrani videz avtentičnosti. Televizija je sicer "izgubila" vodjo oddaje, pridobila pa je na udarnosti, v njenih studijih se odigravajo celo atentati. Farsa se zdi popolna, toda saj tako ali drugače ni precizne razmejitve med farso in realnostjo; v televizijski obdelavi in predelavi je realno življenje lahko učinkovito le, če je predstavljeno kot banalna farsa.

Film Sidneya Lumeta je demistifikacija zlorabe medija in njegovega pošastnega vpliva na ljudi. Vendar bi ostala ta demistifikacija brez preciznega upoštevanja ostalih elementov, ki enakovredno nastopajo v Lumetovem filmu, zgolj torzo.

Milenko Vakanjac

Sidney Lumet

(1924, Philadelphia)

- 1957 *Dvanajst jeznih mož* (Twelve Angry Men)
- 1958 *Njena edina ljubezen* (Stagestruck)
- 1959 *Te sorte ženska* (That Kind of Woman)
- 1960 *Kačja koža* (The Fugitive Kind)
- 1962 *Dolgo potovanje v noč* (Long Day's Journey into Night)
- 1964 *Kritična točka* (Fail-safe)
- 1965 *Mož iz zastavljalnice* (The Pawnbroker)
- Hrib izgubljenih* (The Hill)
- 1966 *Skupina* (The Group)
- 1967 *Usodna zveza* (The Deadly Affair)
- 1968 *Bye, Bye Braverman*
- Galeb* (The Seagull)
- 1969 *Zmenek* (The Appointment)
- 1971 *Andersonovi trakovi* (The Anderson Tapes)
- 1972 *Otroška igra* (Child's Play)
- 1973 *Obtožba* (The Offence)
- Ljubeča Molly* (Lovin' Molly)
- Serpico*
- 1974 *Umor v Orient Expressu* (Murder on the Orient Express)
- 1975 *Pasje popoldne* (Dog Day Afternoon)
- 1976 *TV mreža* (Network)
- 1977 *Slepi konj* (Equus)
- 1978 *Čarodej* (The Wiz)

Vaja orkestra

(Prova d'orchestra)

scenarij: **Federico Fellini, Brunello Rondi**

režija: **Federico Fellini**

ografija: **Giuseppe Rotunno**

glasba: **Nino Rota, Balduin Baas** (šef orkestra), **Clara Colosimo** (harfa),

Elizabeth Labi (klavir), **Ronaldo Bonacchi** (kontrabas) in drugi

proizvodnja: **RAI (Rim), Italija, 1978**

jugoslov. distribucija: **Kinematografi, Zagreb**



Fellinijev vsakokratni filmski fabulativni okvir je bil poskus avtonomnega avtorskega pogleda na življenje in svet v celoti. Zajemanje iz lokalno ali časovno sicer jasno razvidnih in vseskozi živih območij realnosti je v njegovih filmih zmerom delovalo tudi kot namigovanje na občo življenjsko, zgodovinsko ali družbeno situacijo.

Zatrjevati, da je *Orkestrska vaja* vrhunec celotnega Fellinijevega izpovedno-sporočilnega opusa, bi bilo zagotovo zelo tvegano, res pa je, da je pred nami nesporen estetsko ustvarjalni sukus vseh Fellinijevih najbolj pretehtanih in obenem najbolj samosvojih izraznih dognanj. Vse, kar je vpeto v ta film, je zreducirano v eno samo preprosto prisposobo, ki pa se nam razkriva s stoterimi obrazi in s celim nizom povednih dimenzij. Tu je najprej orkester sam po sebi, sestavljen iz tipov, katerih vsak zase je polnokrvni človeški organizem, detajlno in natančno detajliziran in do tolikšne mere specifičen, da je o vsakomer brez izjeme mogoče zatrditi: ta je tisti pravi. Posebna značilnost te premišljene karakterizacije je skladnost likov z njihovo funkcijo v orkestru, z instrumenti, ki jim "strežejo" in s katerimi so zraščeni v eno tudi po svojih psihofizičnih lastnostih. Vendar pa je ta mojstrska izcizeliranost orkestrskega sestava, vsebine in odnosov samo ena izmed plati vizuelno narativne celote. Fellinijev orkestrski sestav je obenem tudi duhovita ponazoritev drugih, občih življenjskih in družbenih stanj. Še najbolj razvidna in otipljiva utegne biti v tej pisani strukturi možnosti, o katerih nam je ob avtorjevi relativni verbalno deklarativni zadržanosti dano zgolj ugibati, težnja po ponazoritvi sedanjih (pa ne samo sedanjih) italijanskih družbeno političnih razmer, predvsem njihove socialne, strukturne, intelektualne in strankarske porazdeljenosti, ki nimalokrat meji na popolni kaos, ali pa se vanj že sprevrča, eksplodira, nato pa prične na vsem lepem in na povsem nedoumljiv način spet uglaseno funkcionirati, kot bi se ne bilo nič zgodilo. Podobnost med Fellinijevim orkestrom in italijansko družbeno situacijo je osupljiva. Skozi celotni niz vizuelnih in govornih pasaž, razporejenih v filmu na način navidez neorganiziranega, a vsekakor globoko in temeljito premišljenega beleženja dogodkov, ki se podobni narasli hudourniški reki zvrstijo v koncertni kapeli, kjer naj bi orkester med vajo posnelo televizijske kamere, pa se z enako mero sugestivnosti razpira tudi avtorjeva posmehljiva vizija sodobnega sveta kot specifičnega sredmorskega univerzuma, v katerem deluje nič koliko sredobežnih interesov, vendar pa se — sredi vseh še tako usodnih razsul in kriz — najde vselej spet dirigent, ki zna razhajajoče se elemente ukrotiti, si jih na čudežno

imaginaren (ali nemara ideološko logičen) način podrediti in vzpostaviti nad njimi oblast svoje volje oziroma voljo svoje oblasti. Če je ta dirigent — po Fellinijevem duhovitem izboru — Nemeč (ki spominja na Karayana), lahko v sproščnem in poljubnem pretoku asociacij *Orkestrska vaja* podoživljamo tudi kot prisposobo polpretekle evropsko-svetovne zgodovine, seveda z ne povsem izključenimi aluzijami na sedanjost in eventualno prihodnost.

Kakorkoli že, Fellinijev asociativno domiselni in duhoviti bič seka na vse strani in ne prizanaša ničemur. Struktura orkestra je v njegovem vidnem polju struktura vseh družbenih organizmov, hierarhij in oblasti, vseh individualnih in kolektivnih deformacij, ne da bi ob gledalčevem sproščnem prehajanju z ene ravni na drugo prenehala biti tisto prejšnje. Orkester je ves čas in v vseh vizuelnih situacijah pravi, avtentični, tipično italijanski muzikalni in seveda človeško karakterni sestav. In tak ostane dosledno ter do zadnjega kadra tudi po trenutku, ko začnemo v vozlih dogajanja na platnu gledati te ali one asociativne sklope, pravzaprav celo paletu metafor. Tako gledamo — pogojno rečeno — kar dvoje ali troje filmov hkrati: konkretni film o orkestru, ironično parabolo o italijanskih družbenih razmerah ter filozofsko meditacijo o življenju, o človeškem semnju ničevosti, o zgodovinski sedanjosti tega našega planeta. Pri tem pa vsak detalj, naj gre za sliko, za gesto ali besedo, označuje širši in globlji pomen neposredno povedanega.

Vsemu pa je botrovala lucidna domislica o orkestru kot mikrokozmu z vsemi lastnostmi makrokozmičnih dimenzij. Pomembna oporna točka tej domislci je bila tudi ideja o fingiranju neposrednega televizijskega snemanja vsega, kar se dogaja v okviru dramatisiranega poteka sicer povsem dokumentaristično zastavljene "vaje", saj je prav fiktivna kamera, na platnu sicer nevidna, a vseskozi prisotna in ogovarjana, priložnost za gledalčevu popolno identifikacijo z avtorjevimi načinom gledanja na stanja in odnose. Kamera, postavljena v višino in v zorni kot gledalčevega očesa, je nenadomestljivo sredstvo za razkrivanje vseh sestavin dogajanja v "orkestru", pri čemer je ustvarjen vtis o absolutni, skorajda otipljivi dokumentarnosti izjav, besednih spopadov, duševnih vznemirjenj in vsakovrstnih, tudi telesnih reakcij protagonistov te igrane orkestrske reportaže, ob kateri zlahka pozabimo, da gre za fikcijo in jo začnemo med samim potekom z naslado doživljati kot pravo, otipljivo življenje, ki je, seveda, igra s tisočermi namigi. Doseči tolikšno mero režijske in igralske spontanosti je mojstrovina, ki jo je zmozel edinole ustvarjalec Fellinijevega tipa.

Gre za film, ki mu med projekti, realiziranimi v zadnjem času, le stežka najdemo ustrezno primerjavo. A najbrž nismo prav daleč od resnice, ki jo bo morala časovna distanca kajpada šele verificirati, da je Fellinijeva *Orkestrska vaja* eno izmed del, nominiranih med temeljne stvaritve na vsej dolgi razvojni poti sedme umetnosti.

Viktor Konjar

Federico Fellini

(1920, Rimini)

- 1930 *Luči kabareja* (Luci del varietà)
- 1952 *Beli šejk* (Lo sceicco bianco)
- 1953 *Postopači* (I vitelloni)
- 1954 *Cesta* (La strada)
- 1955 *Klatež* (Il bidone)
- 1956 *Kabirijine noči* (Le notti di Cabiria)
- 1959 *Sladko življenje* (La dolce vita)
- 1962 *Osem in pol* (8 1/2)
- 1965 *Giulietta in duhovi* (Giulietta degli spiriti)
- 1967 *Toby Dammit* — epizoda iz filma *Tri korake skozi blaznost*
- 1969 *Satyricon*
- 1970 *Klovni* (I clown)
- 1972 *Rim* (Roma)
- 1973 *Amarcord*
- 1976 *Casanova*
- 1978 *Vaja orkestra* (Prova d'orchestra)
- 1979 *Mesto žena* (La città delle donne)

Žrebčarna

(Menesgazda)

scenarij: **András Kovács** po romanu **István Galla**

režija: **András Kovács**

fotografija: **Lajos Koltai**

igrajo: **József Madaras, Ferenc Fábrián, Sándor Horváth, Károly Sinká, Ferenc Bács**

proizvodnja: **Mafilm (Objektiv), Dialog Studios, Medžarska, 1978.**

jugoslovanska distribucija: **Croatia film, Zagreb**



Madžarski film *Žrebčarna* režiserja Andrasa Kovacs, posnet po romanu Istvana Galla, je svojevrsten obračun s stalinističnimi zablodami in iluzijami petdesetih let. Morda prihaja do tega obračuna nekoliko pozno, če ga ocenjujemo iz jugoslovanskega zornega kota, toda pomembno je, da se je končno pričel. Vendar je *Žrebčarna* tudi obsodba stalinističnega nasilja, sumničenja in uničevanja človeških eksistenc v imenu vzvišenih ciljev socializma. Plemenitost in vzvišenost ciljev ne moreta biti opravičilo za represivno prakso, ki ostaja edino sredstvo za uresničitev omenjenih ciljev.

Kovacsev junak Janos Buži je žirtev take represivne prakse. Njegova razvojna pot poteka od slepega zaupanja v zveličavnost predpisane poti in metod, kako korakati po tej poti, do definitivnega zloma. Bužijev prihod v kobilarno, ki leži tik ob meji, nakazuje konfliktnost situacije, ki jo bo moral razrešiti. *Žrebčarna* se na nek način otepa s "kadrovskimi problemi", saj so njeni delavci oficirji prejšnjega režima, ki so v *žrebčarni* napol v zaporniškem režimu. Buži bi moral po partijski nalogi izpeljati dvoje: organizirati kvalitetno in nemoteno vzrejo žrebcev in deklasirane pripadnike prejšnjega režima pripraviti do tega, da bodo delali po njegovih direktivah. Težava je v tem, da Buži nima veliko pojma o vzreji žrebcev v nasprotju z oficirji, ki ta posel obvladajo, vendar ga po Bužijevem mnenju "sabotirajo". Bužijev kurs je do nadaljnjega trda roka, ki jo podpira avtoriteta višjega partijskega vodstva. Rezultati takega vodenja so seveda vse prej kot spodbudni, kajti *žrebčarna* komaj živetari. Kljub poskusom, da bi se stvari premaknile z mrtve točke, pa je Buži med dvema mlinskima kamnoma: na eni strani zahteva vodstva, da stvari uredi, ker je bil poslan v *žrebčarno* kot perspektivni partijski kader, na drugi pa je popolna nemoč komuniciranja z ljudmi, saj le-ti poznajo tudi drugo plat medalje. Ta pa ni bleščeča, vsaj tako ne, kot si to predstavlja Buži.

Provokativne in realistične so spriči tega sekvence filma, ko Buži opazuje parjenje konj in nato njihovo spopadanje, predvsem pa Kovacseva metoda soočanja Bužijevega nemočnega besa in ravnodušnosti oficirjev, ki ne ukrenejo ničesar, ker čakajo Bužijevo odločitev (Buži je vodja, on naj odloči, kaj jim je ukreniti). Vendar je tudi v tej točki rezultat kompromisen; eden oficirjev se usmili Bužija in ukaže konje politično, kar jih pomiri. Kovacseva kamera v hitrih, zaporednih posnetkih odslikava elementarni bes živali, ki se zrcali tudi na Bužijevem obrazu in zgovorno ilustrira njegovo počutje, registrira pa tudi zaigrano ravnodušnost oficirjev. V bistvu gre za merjenje moči, kaj lahko stori posameznik, če ga skupina ignorira, pa čeprav bi morala delovati hierarhična pokornost, zlasti še, če ta hierarhičnost ne obeta nič dobrega. Popolnoma drugačna je usoda Bužijevega starejšega brata, ki je vodja kmetijskega posestva in ugleden ljudski poslanec. Tudi on ima težave, ker se prav tako kot Janoš ne spozna na kmetovanje, toda starejši brat se iz svoje situacije zelo spretno izvleče. Na sprejemu pri tedanjem madžarskem prvem človeku, Rakosiju, potoži, da so imeli smolo z umetnimi gnojili. In "papa" Rakosi, miniaturni Stalinček, mu pomaga, preprosto ga pošlje v

koncentracijsko taborišče, kjer si starejši brat izbere strokovnjaka za kmetijstvo.

Grožljiva je Kovacseva upodobitev razmer v stalinističnem koncentracijskem taborišču, saj se za izbranega kmetijskega strokovnjaka izkaže, da tudi taboriščni vodje ne vedo čisto natančno, zakaj so ga zaprli in v čem je njegov politični "delikt". Te stvari so v stalinistični varianti socializma popolnoma nepomembne, saj gre za globalni obračun z "razrednim sovražnikom", v tem globalnem obračunu pa so vedno možne "napake" in pa seveda kasnejše rehabilitacije; tudi posmrtno.

Buži počasi ugotavlja, da rečem preprosto ni kos in da "saboterjev" ni moč ugnati tako, kot je bilo načrtovano. Zato zahteva od tistih, ki so ga poslali v *žrebčarno*, naj mu dajo kakšno drugačno nalogo. Vmes je še pripetljaj, ko Bužija zvečer po odhodu iz gostilne pretepejo neznanci. Sprva je Buži prepričan, da so ga pretepli njegovi oficirji, vendar kasneje ugotovi, da temu preprosto ni tako. Počasi začne odkrivati, kje je bistvo nesporazuma med njim in oficirji. Pride celo do delnega zblizanja in zaupanja. Vendar so se stvari začele odvijati po drugačni logiki. Bužiju pride "na pomoč" policija, ki bo s pomočjo graničarjev naredila red v *žrebčarni* in obračunala z "razrednim sovražnikom". Stalinistični mehanizem represije steče in tudi Buži, ki spozna svojo zmotno, ga ne more več zaustaviti.

Uvod v masaker, ki se obeta *žrebčarni*, je ritualno pobijanje potepuških psov, ki so se razmnožili ob meji. Simbolika, ki jo Kovacs izpelje v vsej zlovesčnosti, je zares impresivna. Pobjo psov poteka približno podobno kot bo potekala likvidacija ljudi, hladnokrvno in sistematično. Po policijski intervenciji se možno zblizanje med Bužijem in oficirji podre. Nezaupanje se stopnjuje in rezultira v umoru Bužija, kajti oficirji so prepričani, da jih je izdal. Slednjim ostaja samo alternativa odhoda čez mejo, ki ga Kovacs zaključuje s prizorom meglene pokrajine in grozljivega pokanja strelav. Občutek tesnobe in negotovosti je zaključek filma.

Tragika junakov Kovacsevega filma je v njihovi nemoči, da bi znotraj stalinistične represije odkrili še kakšno drugačno dimenzijo medčloveških odnosov kot je sumničenje in teror. Zgodovina je sicer postavila stvari na svoje mesto, ni pa mogla izbrisati človeških tragedij.

Milenko Vakanjac

Andras Kovacs

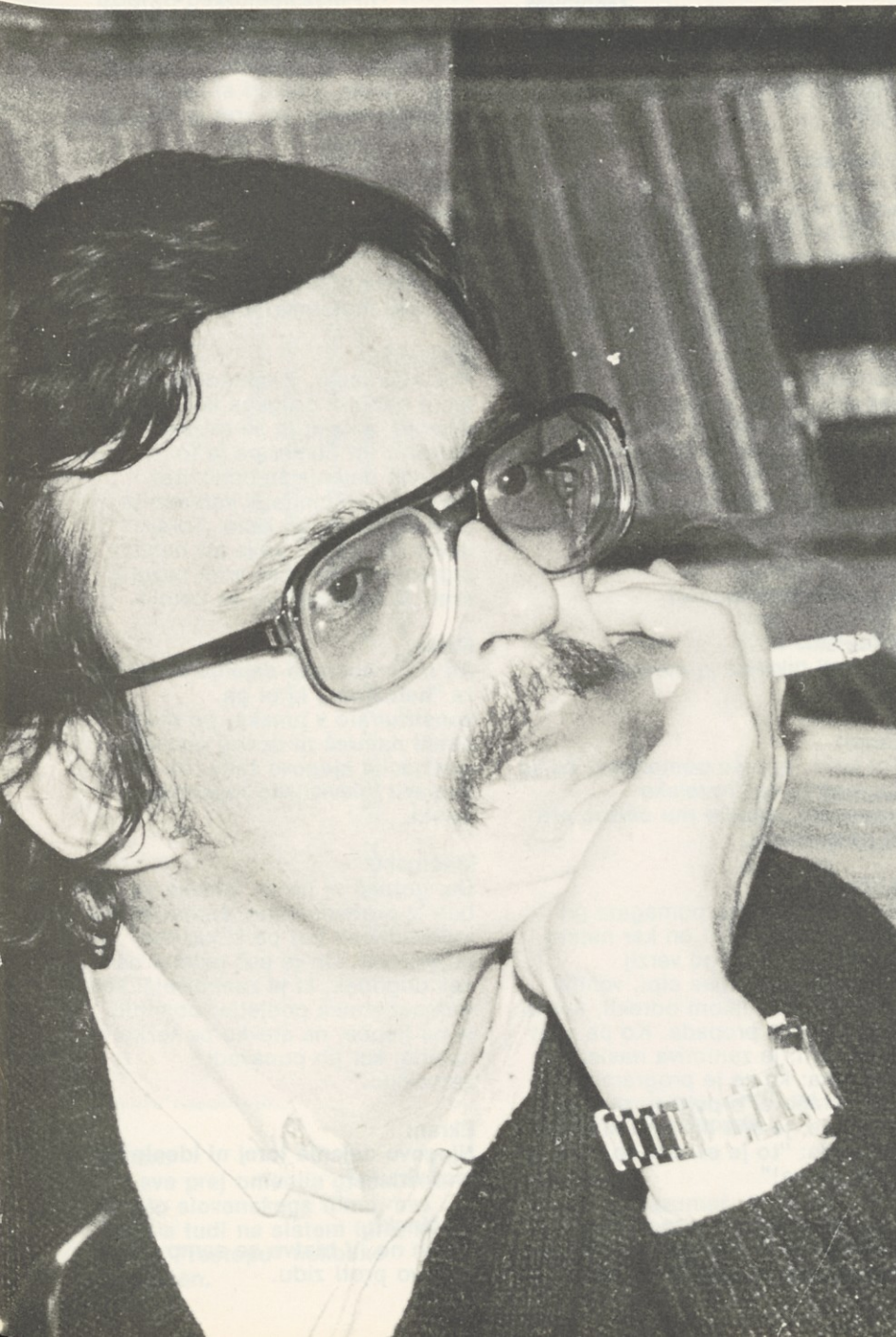
(1925, Kideo, Madžarska)

- 1960 *Lijak*
- 1961 *Budimpeštanske strehe* (Pesti haztetök)
- 1962 *Božja jesenska zvezda* (Isten oszi csillaga)
- 1964 *Trudni ljudje* (Nehéz emberek)
- 1966 *Mrzli dnevi* (Hideg napok)
- 1968 *Zidovi* (Falak)
- 1970 *Štáfeta* (Staféta)
- 1972 *Madžarska ledina* (A Magyar ugarón)
- 1974 *Z zavezanimi očmi* (Bekötött szemmel)
- 1976 *Labirint* (Labirintus)
- 1978 *Žrebčarna* (Ménészgazda)

intervju — Matija Milčinski

Izogib psihologizaciji in dramskemu konfliktu

Milčinski: "Možnosti identifikacije v tem filmu dejansko ni..."



Ekran:

Tvoj film učinkuje v slovenski filmski tradiciji kot izrazit poskus "modernega filma" — pri tem misliva na fragmentarnost, aluzivnost, rušenje fabule itd. — zato naju zanima, ali si videl te možnosti v samem scenariju, ali pa izhaja to iz tvoje koncepcije filmskega jezika?

Milčinski:

Prebral sem štiri verzije scenarija, ali celo pet, pri čemer sem eno prvih, ki je bila po mojem najboljša, dobil v roke čisto na koncu. Z dramaturgom Goranom Schmidtom sva na tej osnovi zgradila to koncepcijo filma, ki jo vidva označujeta s fragmentarnostjo itd. V skladu s tem konceptom sva potem scenarij okoli dva meseca predelovala, da sva dobila to formulo. Osebnost sem se skušal držati atmosfere scenarija, obenem pa sem si prizadeval, da bi ga z nekaterimi oblikovnimi posegi nadgradil. Sam scenarij je po mojem že vseboval te moderne elemente, vendar ne dovolj izčiščene. Z Goranom sva se zato odločila za tipično anti-dramaturgijo brez dramaturškega loka, brez večjih napetosti in preobratov itd. To je bila torej zavestna odločitev, spodbujena predvsem z drugo verzijo scenarija.

Ekran:

Katera verzija je torej objavljena v knjigi?

Milčinski:

Mislím, da je to tretja verzija, ki sem jo najprej bral. Nato sem prebral četrto verzijo, s katero se je še ukvarjal Karpo Godina. Peta verzija je tista, ki sta jo scenarista predelala po Karpovi; nazadnje sem pa prebral še drugo verzijo, ki mi je bila najbolj všeč. Nanjo

sva se z dramaturgom tudi najbolj opirala, medtem ko sva iz preostalih pobirala le najzanimivejše elemente.

Ekran:
Ali to pomeni, da ti je scenarij tudi tematsko ustrežal?

Milčinski:
Da, tematika me je zelo pritegnila, morda še toliko bolj, ker je evocirala nekatere moje življenjske izkušnje (npr. tisto posedanje po lokalih itd.). Po drugi strani pa me že zelo dolgo draži princip filma v filmu, torej nekakšno potenciranje fikcije, ki ga je ponujal scenarij s svojimi montažnimi zahtevami. Temu sva z dramaturgom posvetila veliko pozornosti, da bi precizirala vse te težavne prehode.

Ekran:
Zdi se nama, da je družbena problematika (stavka itd.) veliko bolj zastavljena (in deloma tudi izpeljana) kot zasebna, družinska, ljubezenska itd. tematika.

Milčinski:
Osebnost imam drugačen vtis. Namreč tudi odnos med Rokom in Miko je nekakšen štrajk, prekinitvev, že od vsega začetka obojen na propad. Od tod obojestranska apatija. Vse, kar se je zgodilo prej, je pač prepuščeno gledalčevemu ugibanju.

Ekran:
Toda vtis imava, da tudi pri stavki nekaj manjka; kot pri Roku in Miki manjka "predzgodovina" njunega odnosa, tako tukaj pogrešamo sliko stavke kot dejanja, stavke v "čutno-nazorni obliki".

Milčinski:
Mislim, da smo to vprašanje res pustili odprto in zanimivo je, da sta to opazila. Na neki interni projekciji so n.pr. gledalci menili, da je stavka dejansko bila. Lahko pa tudi rečem, da je ni bilo. Kakor puščamo odprto vse drugo, tako tudi to vprašanje stavke, vprašanje njene realnosti, čeprav se je nedvomno nekaj zgodilo v tisti tovarni.

Ekran:
Se strinjava — vse je zaznamovano z dvomom in morda zategadelj tudi razpada klasična narativna struktura, ki je tu razcepljena na niz kratkih sekvenc. Po dolžini izstopa le ena, tista z zabavo. Čemu?

Milčinski:
Vse te sekvence se nekako sestavljajo v sklenjen krog. To je

gotovo določen izziv za gledalca, ki bo tako pripovedno strukturo sprejel ali ne. Kar potrjujejo tudi prve izkušnje z dosedanjih projekcij — po prvi tretjini so gledalci še dokaj indiferentni, potem pa jih film počasi zagrabi, tako da pričnejo ta mozaik sami sestavljati.

Ona sekvenca z zabavo pa je v bistvu sinteza vsega dotedanjega dogajanja, njegova metafora. Tako sem jo tudi načrtoval. Če vzamemo, da je to film o totalni alienaciji, potem jo ta sekvenca morda še najbolj zgoščeno in intenzivno pokaže.

Ekran:
Nekam enigmatična se nama zdi figura kapitana Borisa. Mika naju, da bi ga imenovala "iskalca rdeče niti" razsute pripovedi, ker mu drugače ne moreva najti prave vloge.

Milčinski:
Figura Borisa je bila zamišljena kot simbol svobode, vendar lažne svobode. Na koncu filma se namreč vrne na svojo ladjo, se vanjo "zapre" in odpljuje. Drži pa, da je ta figura res dokaj nejasna, vsaj sodeč po dosedanjih pripombah; res je tudi, da smo z Borisom posneli še nekaj sekvenc, ki pa smo jih morali zaradi ritma izločiti. Kljub temu sem prepričan, da kot simbol neke nemožne svobode ali nemožne ljubezni še zmeraj "stoji".

Ekran:
A kot iskalec fabule?

Milčinski:
Da, tudi tako ga je mogoče razumeti.

Ekran:
Kot kaže, ima še pomočniki, če se spomnimo na "hotelsko sekvenco", vendar mu očitno niti to ne pomaga.

Milčinski:
Ti dve dekleti mu pomagata pri iskanju Mike; kajti on kar naprej išče Miko. V eni od verzij scenarija sta to dve cipi, vendar smo se takim likom odrekli, ker ta poklic danes propada. Ko pa smo že pri tem, je zanimiva naslednja anekdota: ko se je programski svet spraševal o poklicu glavne junakinje, je ena njegova članica vzkliknila: "to je evidentno, ona je bivša kurba!"

Z dramaturgom sva se načrtno izognila opredeljevanju socialnega statusa glavne junakinje, kajti

odnos med njo in Rokom je že v razkroju in v tem kontekstu njen poklic sploh ni več pomemben.

Ekran:
Ali ne bi mogli videti določen indic socialne opredelitve v dejstvu, da Mika abortusa še zdaleč ne jemlje z vidika emancipacije, marveč prej kot žrtvovanje, ki jo potrjuje v njeni "ženski odvisnosti", oziroma podrejenosti?

Milčinski:
Abortus gotovo ni akt emancipacije, pa naj feministke to še tako zatrjujejo. Gre v resnici za popolnoma grešen način kontracepcije — vsaj pri nas ženske to tako razumejo. Stvar sem si ogledal in moram reči, da me je vse skupaj spominjalo na kolodvorsko čakalnico — namreč s to naglico, v kateri si ženske podajajo kljuko od vrat ordinacije.

Ekran:
Toda če se vrneva k žrtvovanju: omenjava ga tudi zaradi Rokovega dajanja kože — gre torej za podobno "rezanje" posameznikove integritete (v tem primeru pač kirurško metaforizirano).

Milčinski:
Rok v situaciji, v kakršni je, ne more narediti drugega kot humano dejanje, s katerim se skuša potrditi. Pri čemer pa je to humano dejanje že ponovitev nekega prejšnjega, v katerem je delavec dal svojo kožo. Torej lahko rečem, da se je pri nekom vzgledoval, da bi se vrnil nazaj v svet, iz katerega so ga izrinili.

Ekran:
Ali ni to humano dejanje substitut za "heroično", ki bi ga konstituiralo v junaka: po drugi strani namreč ni dovolj razvidna motivacija njegove želje, da bi napravil televizijsko reportažo o stavki.

Milčinski:
Da, gotovo ni junak. Stavke se loti bolj iz profesionalne, žurnalistične radovednosti kot pa iz kakšne bojevitosti. On je pač naletel na nek dogodek, ki je zanimivejši kot tridesetletnica podjetja: obletnic je na tisoče, na stavko pa težko naletiš, ker jih ponavadi zamolčijo.

Ekran:
Njegovo dejanje torej ni ideološko motivirano?

Milčinski:
Sploh ne. V bistvu se samo zaleti z glavo proti zidu.

Ekran:

Junaka v klasičnem smislu torej ni, kot tudi ni pravega konflikta, iz česar bržčas sledi ta razrahljana dramaturgija (pomanjkanje napetosti, "drame itd.). Ravno tako pa to tudi onemogoča igro gledalčevih identifikacij.

Milčinski:

Možnosti identifikacije v tem filmu dejansko ni. Tudi s formalnega vidika — kamera je vseskozi objektivna in edini subjektivni pogled je pravzaprav snemalčev pogled skozi televizijsko kamero. Tudi dialoške situacije so snemane objektivno, saj sta v kadru zmeraj oba igralca. Na ta način smo se skušali izogniti psihologizaciji in dramskemu konfliktu. Po mojem je napetost tega filma v nenehnem zastavljanju ugank, ki se potem razrešujejo. Film v tem pogledu upošteva aristotelski princip, po katerem naj gledalec zmeraj več ve kot nastopajoče osebe.

Ekran:

Zdi se nama, da se je "Prestopu" v tem pogledu uspelo izogniti znani gledališki težnji slovenskega filma. Kar se deloma kaže tudi v dialogih.

Milčinski:

Poleg družabne plati me je v scenariju pritegnil ravno dialog, ki je obetal v filmski realizaciji dovolj nenavadno atmosfero.

Ekran:

Ko smo spet pri scenariju, kaj te je vodilo pri izbiri te ali one verzije oziroma tih ali onih elementov iz raznih verzij scenarija?

Milčinski:

V tej knjižni verziji je n.pr. cela vrsta metafor, ki se pojavljajo zelo slučajno in neobvezno — zato smo jih izpustili. Po drugi strani pa jih je bilo vendarle premalo, da bi zadostovale za "higienično" dramaturgijo (razen tega pa so filmi s tovrstno metaforiko nastajali nekje v šestdesetih letih). Take metafore bi bržkone samo še otežile komunikativnost, ki je bila vendarle naš namen — in kot se je izkazalo na nekaterih zaprtih projekcijah, ga delavci iz neposredne proizvodnje v tej obliki razumejo.

Ekran:

Ko sva prej omenila gledališko težnjo slovenskega filma, sva mislila tudi na sistem igre, ki se zdi v "Prestopu" nekoliko drugačen.

Milčinski:

Od igralcev sem zahteval, da vlogo mislijo, ne pa da jo igrajo, interpretirajo. Pri delu z igralci sem se posluževal te taktike, da sem od igralca na vajah zahteval eno, tik pred snemanjem pa sem ga presenetil s kakšnim novim podatkom, kar ga je izzirilo. Pozneje, pri izbiri materiala se je izkazalo, da so bili prve verzije kadrov povečini najboljše, ker je bila igra tam najbolj elementarna, namreč v tem smislu, da so bili igralci malo zmedeni.

Ekran:

Kako pa si glede na to izbiral igralce?

Milčinski:

Za glavno vlogo sem imel v širšem izboru pet igralcev, naposled pa sem se odločil za Mirka Bogataja, ki se mi je zdel najprimernejši. Mislim, da je svoje delo dobro opravil.

Ekran:

Toda ta vtis zmedenosti je, kot zgloda, značilen tudi za prostorsko identifikacijo — Strojne n.pr. skoraj ni mogoče locirati, se ne ve, ali je mestna ali podeželska tovarna.

Milčinski:

To v bistvu ni važno. Če se ne motim, sta scenarista imela v mislih ljubljanski Litostroj, mi smo pa izbrali tovarno traktorjev v Štorah. Dolgo smo namreč razmišljali, kaj naj bi ta tovarna proizvajala, kajti proizvod bi moral biti dovolj pomemben, da bi postala stavka problem. Odločili smo se, da bodo to traktorji, ki se vežejo z žitnim poljem in naprej s kruhom.

Ekran:

Meščanski ambienti se, nasprotno, zdijo bolje lokalizirani: na primer vila družbenopolitičnega delavca, ki sredi tega razkošnega okolja govori o nemožnosti stavke. Je to lahko videti kot kakšen kritičen namig?

Milčinski:

Ni, saj tudi ves film ni mišljen kritično.

Ekran:

V določenih momentih pa vendarle tako izpade.

Milčinski:

Kakor ga razumeš. Meni se recimo sploh ne zdi pomembno, da gre za štrajk, da je glavni junak novinar — to so samo metafore.

Ekran:

Ali ni film kritičen ravno v tem, ko pokaže, da ne more biti kritičen?

Milčinski:

Ja, recimo.

Ekran:

Zanimiv je še odnos do televizije, ki jo film po eni strani uporabi za to, da mu priskrbi sliko realnosti (stavka), po drugi pa za to, da pokaže, kako zna televizija s to sliko manipulirati.

Milčinski:

Televizija je neke vrste mastodont (mamut), ki lahko dejansko poljubno manipulira z informacijami. Razen tega je bolj množična in popularna (kot časopis) in omogoča še dovolj zanimive formalne možnosti. Pa tudi sam sem veliko delal za televizijo.

Ekran:

Ali ti je ta televizijska izkušnja kaj koristila pri tvoji filmski "avanturi"?

Milčinski:

Na televiziji sem v glavnem delal za mladinsko redakcijo, kjer delaš predvsem z otroci in živalmi. Zato sem se najbolj bal dela z igralci. Sicer pa načeloma — vsaj če delaš s filmsko tehniko — med obema medijema ni velike razlike.

Ekran:

Bi veljalo to tudi za montažo, ki v tem filmu močno izstopa?

Milčinski:

Filma sva montirala skupaj z Darinko Peršin, ki jo sprva snemalna knjiga ni posebno navdušila. Ko pa je pričela montirati, jo je začela stvar pritegovati, kljub temu da je film montiran proti vsem pravilom.

Ekran:

Kakšno je razmerje med posnetim in zmontiranim materialom?

Milčinski:

Posneli smo okoli 22.000 metrov traku, film pa je dolg 2500 metrov, se pravi, da je razmerje 1:8 ali 1:9.

Ekran:

In koliko časa ste snemali?

Milčinski:

Snemanje je trajalo 36 dni, torej je to po "Letu mrtve ptice" prvi film, ki je bil posnet v manj kot 40 dneh, čeprav smo snemali na kakih 80 lokacijah. Film ima 518 kadrov, vendar kljub temu deluje zelo dinamično.

pogovarjala sta se Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec

Film za tiste, ki imajo film radi

Šušmel: ...”dialog je v scenariju imeniten, jasno!”

Zajec: ...”film je zelo zvest najini scenaristični misli.”

Ekran:

Kako sta kot avtorja scenarija zadovoljna s filmsko realizacijo vajinega scenarija?

Šušmel:

Ne pravimo zaman, da je film počestnica. Pri tem imam v mislih odnos hiše in hišnikov do avtorjev, saj sva dobesedno na ulici izvedela, kdo je režiser, kakšna bo ekipa, kdaj se bo snemalo itd. Mislim, da tak odnos, kako in po čem, med drugim kaže tudi na elementarno pomanjkanje manir. Spričo tega nisem verjel v rezultate, ki bi jih lahko dosegla tako oblikovana produkcija. Svojega mnenja nisem spremenil niti, ko se je snemanje že začelo. Do prvega zblízanja med menoj in ustvarjalci filma je prišlo šele za montažno mizo, kjer smo lahko rečem, našli dosti skupnega. Po ogledu delovne projekcije sem zaploskal (ne Šušmelu ali Zajcu in tudi ne producentski hiši!). Ko je bil film izgotovljen me je uredništvo Ekрана povabilo na ogled filma. Po ogledu lahko rečem dvoje: To je film (in sram naj jih bo ali naj ga bo, ki mislijo drugače)!

Drugo: raznim prepotentnim mišljenjem navkljub bi rekel, da je za film še kako potreben dober scenarij — poznate človeka, ki bi se lotil pisanja slabega scenarija?

Zajec:

Tekst je štiri leta nastajal, nastajal je praktično od leta 1971 in je v času, ko je nastajal gradil v več smereh, znotraj enostavne zgodbe imamo opravka z zelo kompliciranimi osebnimi in družbenimi odnosi. Ta tekst se je izgrajeval skozi določeno plastenje. V njem sta se konfrontirali dve življenjski izkušnji avtorjev, ki sta neprestano iskali soglasja druga z drugo. V določeni fazi dela na

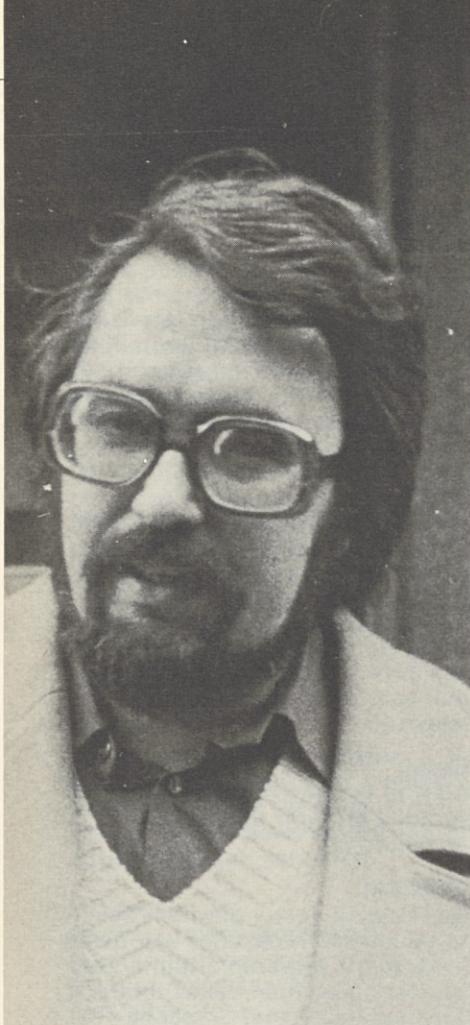
tekstu, zaradi strahu, se je tekst avtorjema odtujil in to odtujil na način tekstualne interpretacije. V času odtujitve teksta sem do realizacije bil enako skeptičen kot Mirč. Tekst je tako doživel tudi različne verzije. V različnih verzijah je imel različne vrhove. Zgodilo se je, da nisva vedela, katera od verzij je prava, kateri vrh je pravi. Dogajalo se nama je tisto, ko iz zgodbe vzameš nek element in potem to pogojuje temeljito spreminjanje tudi ostalih elementov zgodbe. To ni več problem dramaturgije, temveč problem vsebine. Priznati moram, da sem s strahom pričakoval projekcijo filma. Seveda pa je težko govoriti o tem, koliko je ta film tisto, kar je bilo mišljeno ali napisano v scenariju, saj midva kot avtorja, razpolagava z velikim številom informacij, s katerimi gledalci ne razpolagajo. Mislim, da je prednost filma v njegovi slojevitosti, v marsikateri plasti je namreč natančno nadgradil zapisano misel. Osebnost je moj odnos do filma nujno subjektivno obremenjen.

Ekran:

Kako sta posamezne sloje, ki jih omenjata v scenariju, hotela komponirati? Razložita, kako se je ta razvoj scenarija menjal?

Zajec:

Hotela sva preseči dualizem: privatni-javni človek. Skozi ves proces-zgodbo sva hotela najinega junaka Roka integrirati, da bi s tem dosegla soglasje njegovega življenja. Rok namreč ne more reagirati na ravni privatnega življenja drugače, kot na ravni dela. Gre za povezanost njegove neuspešnosti na obeh ravneh. Rok doseže osebnostno kritično točko in ta se slučajno pokriva s kritičnimi točkami družbe. Njegova nemoč se kaže tudi v tem, ko fizično in



siceršnje energijo situacije preprosto ne more obvladovati. V iskanju omenjene integritete je film zelo usmerjen. Ponavadi se filmi ukvarjajo samo z enim delom človekovega življenja, najina ambicija pa je bila ukvarjati se s celovitim človekom. Ta celovit človek pa je neprestano bombardiran z vrsto informacij, z vrsto neprestanih čustvenih situacij, prizadeva si delati. Priznam pa, da te ambicije v tekstu nisva dosegla. Zgodilo se je, čeprav sem s filmom osebno zadovoljen, da je ta plast osebnih odnosov, zaradi dramaturških črtanj, spolzela in zato film ne pušča celostnega vtisa. Osnovna tragika najinega junaka je nesposobnost spreminjanja.

Ekran:

Ne moremo se strinjati s to vajino poenostavljeno vzročno zvezo med osebno neuspešnostjo na eni strani in družbeno na drugi?

Šušmel:

Ne gre pri tem, da ločujeva med osebnim in domačijskim. To je bilo najino hotenje. V neki določeni verziji scenarija sva bila tako daleč, da sva zabrisala mejo med televizijo ter Miko in Rokom kot subjektoma. Odkrivala sva nove možnosti. Ni več meje med prikazanim in tistim kar se kaže (živi). Bojim pa se, da bo to izdano v nekem drugem slovenskem filmu, pa nič zato. Kdor ima, ta naj daje tudi v "RECEPCIJI".

Zajec:

Tudi stvari, ki se v resnici zgodijo, jih ni, če jih ljudje splošno ne priznamo, ali če o njih nimamo realnih dokazov. Mikinega otroka ni, ker je splavljen. Televizijske oddaje o štrajku ni, zato ker je bila posneta druga oddaja. Reči, o katerih ljudje nečemo govoriti. Kot družba nismo pripravljeni dikretno priznati prekinitve dela. V določeni dimenziji se družba lahko odpove vsemu, le človeku se ne more odpovedati. Prekinitve dela je v odsotnosti samoupravljanja v bistvu legalna samoupravna pot.

Ekran:

Enačenje prekinitve dela z individualno prekinitvijo nosečnosti se nam zdi na določen način neutemeljena in ponesrečena?

Zajec:

Vsaka prekinitve dela na eni strani, kot prekinitve nosečnosti na drugi strani, sta v bistvu odraz nenormalnih situacij. Pobude za to so prav gotovo na eni strani v osebnem, na drugi strani v

družbeni pogojenosti. Prepričana sva, da je oboje rezultat posameznikove nemoči, ker smo kot družba, konec, koncev, skupek posameznikov. Če kot posamezniki ne znamo urejati nekaterih stvari, potem jih tudi kot družba ne moremo.

Šušmel:

Kdo je tisti, ki lahko postavlja paralele in jih lahko meri... danes bi že morali vedeti, da ne gre za prekinitve dela, pač pa za odnos do prekinitve dela... gre za abortus, tu gre za drugačen mozgovni abortus... Paraleli med njima nista možni.

(V razgovoru med avtorjema in sodelavcema Ekran je prišlo do razhajanj. Zajec je plediral za razgovor o namenih scenarija, ne pa o filmu. Vakanjac se s takim pristopom ne strinja. Konjar se strinja z Zajcem. Šušmel pa meni, da more biti izhodišče pogovora film sam, ne pa nameni scenarija, ali pa take ali drugačne volje).

Ekran:

To je film o Roku, ne o štrajku. Kako sta skicirala, argumentirala njegovo neuspešnost, neučinkovitost, torej tragičnost?

Zajec:

Film se navadno ukvarja s heroičnimi osebnostmi. Te osebnosti spreminjajo svet, ali pa svet spreminja njih. Rokova usoda je nekje na sredi. Giba se med tem, da bi spreminjal svet in da svet spreminja njega.

Šušmel:

S tem se ne strinjam... V tem primeru je samo eno: Rok naj bi imel obraz. Žal smo se v tem zmotili.

Ekran:

Ali gre potemtakem za dve ločeni sferi v Roku?

Šušmel:

Ne. Sploh ne. Kadar stopamo v korak, sta nam kaj malo mar leva ali desna noga.

Ekran:

Govorili smo o spreminjanju sveta in o svetu, ki spreminja glavnega junaka?

Zajec:

Govorili smo o heroičnosti... Se ti ne zdi, da je konec tega filma, začetek Rokovega novega življenja?

Šušmel:

Dodajam pomišljaj: mislim, da ne... Edina možnost je, da Roku ni počilo srce.

Ekran:

Sprašujemo se: kako lahko človek, ki je osebno neuspešen, neuspešen pravtako na družbeni ravni (s tako interpretacijo se ne strinjamo), ob taki deficitarnosti pričakuje, da bo nekaj premaknil v tem svetu?

Zajec:

To ni tekst o življenju, temveč o delu življenja. Človeku se lahko zgodi, da mu v določenem delu življenja "padejo stvari na kup". Vse mu gre narobe, takrat pa nima moči, da bi spreminjal svet, zlasti pa ne sebe.

Šušmel:

Menim, da je Matjažev govorjenje, opravičevanje. Čas ni nikakršno merilo in ni bil nikoli opravičilo za nobeno reč. Tudi hudič in kup dreka, nista nikakršno merilo. Tudi ne poznam metra, ki bi meril, kaj je uspeh, kaj neuspeh... Sodim, da je dovolj povedano, ko Rok v filmu reče: "Ne bom govoril!". To je film.

Ekran:

Mnenja smo, da je to zelo prezentno v zadnjem kadru, ko Roku bolniška sestra ponudi telefon, Rok vidi Miko, a noče govoriti. Ali nima več kaj povedati?

Šušmel:

Ne, nikakor ne. Če omenjen kader tako izzveni, potem sva to slabo napisala, Matija in ekipa pa slabo realizirali, nekaj obojega pa naj pade tudi na pleča dramaturga tega filma.

Konjar:

To je-prestop. (Pojem Prestopa sledi iz otroške igre "ristanc", ki je v filmu prisoten v sami špici)

Ekran:

Kako utemeljujeta, te, in podobne drobce, ki naj bi podajali informacijo, pa komajda pridejo do zavesti gledalca?

Šušmel:

Informacije so precej nepomembna reč pri gledanju filma. Nisem dolžan dajati informacij. Zadostuje mi gledalec, ki sprejema. V kolikor je ekipa tega filma prinesla gledalcem (ki jih največkrat zelo podcenjujemo), eno samo informacijo, potem je to za film kar dovolj. Osebno sem mnenja, da bo Prestop odprl, vrsti gledalcev, če ne kar vsem, isto velja tudi za filmske kritike, nek drugačen pogled na neko drugačno ulico, neko drugačno fasado in konec, koncev pogled na drugačen okenski okvir.

Zajec:

Ce se vseeno vrnemo direktno k filmu. Nekajkrat sem že povedal, da sem bil presenečen nad skladjem misli režiserja filma, ob relativno obsežnem materialu, s katerim se je spopadel ob pisanju tehnične snemalne knjige in ob samem snemanju. Prišlo je sicer do manjših razkorakov, sicer pa je film zelo zvest najini scenaristični misli.

Ekran:

Kako sta zadovoljna s funkcijo dialoga v scenariju in njegovo izpeljavo v filmu?

Šušmel:

Kar se dialoga v tem scenariju tiče: ne poznam avtorja, ki ne bi zajemal iz lastne sklede, dialog je v scenariju imeniten, jasno!

Ekran:

V mislih imamo dialog med Rokom in Miko v Rokovem stanovanju, ko ona išče neke svoje reči v omari. Mika reče Roku: "Traven udaril me boš!": Rok pa ji odvrne: "Tega sicer ne vem, vem pa, da te bom pofukal!":

Šušmel:

Zelo hudo bi bilo, da bi potem ko sem že trdil, da je dialog v scenariju imeniten, govoril o dialogu v filmu. Pri vsej stvari ne bi bil tako globok, ampak bi se vrnil na "ja-ja" (jajca v cirilici, ali nemogočo obliko pritrdilnice, "o-paja"). Dialog sva začela graditi na osnovi pritrdilnic in nikalnic. In ker meniva, da je dialog šel od tega malo dlje, trdi zdaj Šušmel, da je dialog imeniten. Ne le to, upam si reči, da so bile pritrdilnice in nikalnice, nosilni elementi dialoga v tem filmu... Govorec o nekomunikativnosti, tako subjektivni ali objektivni, če to razširim na družbeno dogajanje, se nama je zdelo, da je stvar govora in misli tega filma samo v "ja" oziroma "ne". Splet okoliščin nama je navrgel eno najlepših slovenskih besed "o-paja". Žal pa te besede v filmu ni slišati. Dialoga si nisva izmišljala ali ga konstruirala, ponudili so nama ga vsi, od Kardelja do Gajčija. (Dialog nama je bil "dan").

Ekran:

Ali je šlo torej za odtujevanje teksta od avtorjev?

Šušmel:

Tekst se je v želji, da bo globok, bolj in bolj oddaljeval od "vsakdanjega". Trdim: v tekstu ni ničesar, kar že ni bilo stokrat povedano.

Zajec:

Kar zadeva prekinitve dela: v zvezi s tem ni nobene konstrukcije. So sicer stvari, ki sva jih nabrala, vendar ni nobene konstrukcije. Bila je samo selekcija dosti obsežnega gradiva in pogovorov z delavci tam, kjer so te prekinitve dela imeli. Ker je bilo premalo dokumentarnega gradiva za eno samo prekinitve dela (work factor system, kot svojska oblika odtujevanja dela), se je bilo treba veliki večini tega odpovedati, tudi ker so skušnje s tem v Sloveniji manjše. Praktično je ves dialog (tudi političen: politik, raziskovalec, Rokov oče) v celoti bil že zapisan, povedan... Lahko bi se sicer pogovarjali o lekturi tega dialoga. Vprašanje je seveda, koliko je to živ dialog, ki ga slišiš na ulici?

Ekran:

Je v tej vajini metodi bil še kak poseben namen?

Šušmel:

Mislím, da je najlepše slišati delavca, ki pravi: "Nič ne bom rekel, meni se to pozna na plači!"

Zajec:

Ta tekst je bil mišljen tako, da v njem ne bi bilo nič izmišljenega s tem, da so posamezne usode ljudi združene v en lik, kar je seveda nujno. Če je pri nama bila prisotna težnja po verizmu, potem je to še posebej pomembno za tak tekst. Bolj dragoceno je, da kdaj pa kdaj dialog "spolzi", samo da sva bila prepričana, da je tak dialog resnično bil.

Ekran:

Kakšen je bil vajin dejanski vpliv na dialog v filmu? Kakšne so bile vajine možnosti vpliva na dokončno obliko dialoga?

Šušmel:

To je kruto vprašanje.

Zajec:

Možnosti vpliva so bile minimalne.

Ekran:

Kako je to mogoče... mar ni to v nasprotju z vajino temeljno scenaristično koncepcijo?

Šušmel:

Šušmel je izvedel, kdo bo snemal film dobesedno na cesti.

Zajec:

Rad bi nekatere stvari posplošil. Franček Rudolf je imel zelo prav, ko je na Festivalu slovenskega filma v Celju izjavil, da slovenski film ne potrebuje dobrih scenarijev, pa tudi dobrih

scenaristov ne potrebuje. Tisti, ki organizirajo ne-proizvodnjo slovenskih filmov, ampak distribucijo denarja, ki je namenjen uresničevanju programa slovenskega filma, imajo dovolj težav sami s sabo, če smo ugotovili da filmov ne proizvajajo. Kaj šele, da bi si nakopali na vrat še "težave" s sodelavci in avtorji slovenskega filma. Taka situacija se vleče od časov, ko je nekdanje vodstvo VIBE imelo namen spremeniti filmski atelje v kinodvorano, klet pa v avtomatsko kegljišče. Vsa prizadevanja slovenskih filmskih avtorjev, da bi se vključili v proizvodnjo filmov ostajajo-neuspešna. To pa ni slučaj samo z najinim filmom, tudi ostali slovenski filmi so "rezultat" omenjenega ne-sodelovanja. Tako ne-sodelovanje je v minulih letih pripeljalo tudi do edinstvene tožbe v zgodovini slovenskega filma, ko sva se s Šušmelom morala zagovarjati na Občinskem sodišču I in II v Ljubljani in sicer zavoljo tega, ker sva najin tekst oddala z enomesečno zamudo. Tedanji umetniški vodja VIBE Bojan Štih je vedel za podaljšanje oddaje teksta in si je v strukturi tedanjega vodstva VIBE prizadeval, da do te tožbe ne bi prišlo. Njegov nastop na sodišču je bil za takratno vodstvo VIBE uničujoč.

Ekran:

Na koncu še vprašanje, kaj si lahko v prihodnje obetamo od tako malo vzpodbudne situacije?

Šušmel:

S filmom se bodo še naprej ukvarjali tisti, ki imajo film radi. Težko je prognozirati, kaj bo v prihodnje. V našem primeru, ne glede na vse težave, je bila srečna okoliščina, da sva se kot avtorja našla z režiserjem na isti slikovni višini. Vendar je to zgolj naključje, pogoje za kreativno sodelovanje mora predvsem ustvariti producentna hiša, to je njena osnovna naloga, v kolikor ima namen karkoli početi — seveda pri filmu, točneje, filmu (z veliko začetnico).

pogovarjala sta se **Viktor Konjar** in **Milenko Vakanjac**, slednji je pogovor priredil za objavo

nov slovenski film

Prestop

premiéra:
14. 4. 1980
v okviru jugoslovanskih dnevov na
4. Balkanskem festivalu v Ljubljani

proizvodnja:
Viba film, 1979
scenarij:
Mirče Sušmel, Matjaž Zajec

režija:
Matija Milčinski

direktor fotografije:
Tine Perko

scenografija:
Miljen Kljaković

kostumografija:
Irena Felicijan

glasba:
Aleksander Ilić

tonski snemalec:
Matjaž Janežič

maska:
Anka Vilhar

montaža:
Darinka Peršin

direktor filma:
Aca Radulović

igrajo:
*Mirko Bogataj, Milada Kalezić, Dragan
Nikolić, Lili Brajer, Rok Zavrtnik*

distribucija:
Vesna film

število snemalnih dni:
36

dolžina filma:
2540 m, 91 minut

laboratorijska obdelava:
CFL Beograd

tehnika:
EASTMAN COLOR, 35 mm, wide screen





Korak do prestopa

Ob novem slovenskem filmu **Prestop** me mika komparativistična igrlica, ki bi se rada navezala — vsaj formalno — na ameriški **Kitajski sindrom**: tukaj televizijska novinarka in snemalec prideta v jedrsko elektrarno, da bi napravila propagandno reportažo, pa imata to vražjo novinarsko "srečo", da se ravno tisti hip in pred njunimi očmi v centrali dogaja "nesreča", ki jo uspešno spretno (skrivaj) posneti. Še ne vesta, da sta ujela nekaj "prepovedanega", nekaj, kar se dogaja, vendar se ne sme vedeti. Vsa filmska pripoved in njen militantski angažma se tedaj zastavita v to igro védenja: ko novinarka in snemalec zvesta, da se za to (nesrečo v jedrski elektrarni) ne sme vedeti, si na vse načine prizadevata, da bi se razvedela.

In **Prestop** ima v osnovi sorodno spletko: tudi tu dobi televizijski novinar nalogo, da posname propagandni film o obletnici Strojne, pa ujame na trak ravno tako nekaj "prepovedanega", nekaj, kar se dogaja, a se ne sme vedeti: stavko. Toda za **Prestop** bo odločilno (in usodno), da televizijski novinar ni ujel slike stavke, marveč le besede o njej. Zato tudi ustanova, ki ima oblast nad slikami realnosti — televizija, ne bo imela težav s slikovnim materialom, pač pa bo — kot perverzni "semiotik" — prišla stvarnost "za jezik": delavci govorijo, vendar se jih ne sliši — torej govorijo v prazno, ker je edini "polni" govor tisti, ki ga izreka nekdanji direktor: edini "pravi" in "polni" govor je komemoracija, ker se oblast v njem nenehno memorira. In v tej "govorni operaciji" je tudi ves trik televizijske reprezentacije realnosti: slika stvarnosti postane slikanica ideologije in reprezentant stvarnosti figurant ideološke fikcije, ki razdeli vloge na glavne in stranske, pri čemer pa seveda ni toliko presenetljivo dejstvo, da se ta razdelitev ujema s tovarniško hierarhijo (direktor-delavci), kot to, da stranske osebe (delavci) sploh ne pridejo do besede, ali točneje, da njihove besede postanejo neslišne, ko pričnejo govoriti protagonisti ideologije.

Pri tem pa film ni pozabil pokazati, da ta televizijski postopek ni slučajen, marveč je model (televizijski urednik ponovi isto naročilo drugemu realizatorju, potem ko je prvemu "spodletelo"): model ideološke reprezentacije, ki iz stvarnosti producira vzorce, zaradi česar je televizijska mašina podobna tovarniški, ki po enem modelu producira artikle — podobna kajpada tudi po tem, da lahko za strojem stoji katerikoli delavec (pač z zahtevanimi kvalifikacijami).

Ta televizijski film pa je tudi pokazal, kako se fetišizem ideologije razreši v produkcijo ideologije. Fetiš je (če se zadovoljimo s freudovsko "slovarsko" definicijo) substitut materinega penisa, v katerega je otrok verjel; fetišizem se tako karakterizira kot proces razcepa med imaginarno funkcijo (verovanje, da ima mati penis) in odnosom do realnosti (védenje, da mati nima penisa), kar je Mannoni povzel v znamenito formulo: "saj dobro vem (da mati nima penisa), pa vendar..." (Clefs pour l'imaginaire). In ta formula dobro funkcionira tudi v ideologiji, ki se tukaj imenitno

potrdi v Marxovi definiciji 'camere obscure', preobrnjene slike stvarnosti. Ideologija namreč preobrne odnos med imaginarnim in realnim in reče: "saj dobro vem, da delavci štrajkajo, pa vendar... Za "pa vendar" ni nič, ker je to ravno ideološki fetiš tajitve stvarnosti. Z njim ideologija triumfira nad grožnjo stvarnosti in se hkrati zaščiti pred to grožnjo.

V ilustracijo bi verjetno zadostovala omemba onih dveh dovolj značilnih govorov — političnega in "teoretičnega" — ki se v filmu protislovno nanašata na realni "objekt" (stavko), da bi le-ta sam izpadel kot protisloven in nazadnje iz realnosti tudi "izpadel". Ta ideološki "izpad" objekta je film metaforiziral z izpadom slike tega objekta, se pravi, slike stavke kot dejanja, dogodka. In moja hipoteza je, da je **Prestop** prav zaradi te "izpadle", manjkajoče slike ne le dovolj dobra reprezentacija ideološkega protislovja, marveč tudi njegov dovolj dober reprezentant, v kolikor je namreč to ideološko tajitev dogodka dosledno izpeljal v svojem narativno-representativnem sistemu. Tako kot ideologija ne more dopustiti dogodka, tako film ne more razviti zgodbe (od tod njegova fragmentarnost); in kakor ideologija ne prenese "drame stvarnosti", tako film ne vzpostavi iluzije dramatične realnosti — **Prestop** je v najboljšem primeru le aluzija na njeno nemožnost (od tod kajpada tudi nemožnost "junaka" in njegovega konflikta).

Tukaj bi lahko oživila ona komparativistična igrlica formalnih navezav na **Kitajski sindrom** kot primer klasične dramatične fikcije: tu se vsa igra spleta okoli tiste televizijske slike nesreče, ki je lahko učinkovala kot dramatični vzvod prav zato, ker je bila vzeta kot "realna". A da bi se še okrepila v svojem učinku realnega, je potegnila v mehanizem fikcije še osebo, ki je stala na drugi strani televizijske slike, v sami realnosti (jedrski elektrarni). Šele ko je bila vzpostavljena ta dimenzija realnega, je lahko začela učinkovati resnost nevarnosti, konfliktno soočena z "zaresnostjo" ideološkega prikrivanja. In v ta konfliktni mehanizem razkrivanja/prikrivanja je vpeta vsa naracija, z njim so determinirane vse situacije, vsi liki in iz njega izhajajo vse emocionalne intenzivnosti in napetosti.

Tu sem opisal ta postopek le zaradi ilustracije njegovega zanikanja v **Prestopu**: njegovo dogajanje ne drvi v konflikt, marveč drsi iz situacije v situacijo, razpuščeno in "nemotivirano", ker ni determinirano s konstituiranjem konflikta. Le-ta se je že zgodil in film samo opiše njegovo pobočje. Kar navsezadnje dovolj zgovorno potrjuje vse te manifestacije splava (rečnega in nosečniškega), s to globalno metaforo — "vse je splavalo po vodi". Pri čemer se je morda treba spomniti na figuro kapitana, ki v uvodni sekvenci vodi splav po vodi — aluzivno ali metaforično vlogo ima torej samo njegova vodstvena funkcija.

Prestop tako razvije sliko ideologije in mu tako zmanjka korak do prestopa: do prestopa, ki ga je skril z odsotno sliko dogodka (stavke) in zapravlil, ko ni skušal stopiti čeznjo, na njeno drugo stran, tisto realno, ki determinira protislovje ideologije.

Zdenko Vrdlovec



Iskanje ničelne točke

"Prestop" sodi brez dvoma med tiste redke slovenske filme, ki so se uspeli v tolikšni meri izogniti pastem gledališko in literarno motivirane domače kinematografije, da učinkujejo — vsaj v naših razmerah — prav osvobajajoče. Ta učinek pa se pri našem, dolga leta neprimerno "vzgajanem" gledalcu, seveda ne more pokazati neposredno, se pravi v izvorni obliki, marveč ga nadomesti občutek zmedenosti oziroma zbezanosti. In tako smo priča navidez protislovni situaciji: kinematografsko delo, ki se odreka konvencionalni literarni naraciji, klasičnemu junaku in konfliktu, ki ukinja možnost kakršnekoli identifikacije in celo onemogoča kasnejšo rekonstrukcijo fabule, torej delo, ki opušča "tujerodne" sestavine in skuša spregovoriti v pristnem filmskem jeziku — gledalca dejansko "blokira", saj mu odvzame vsakršno v nefilmski tradiciji zasidrano oporo (fabulo, junaka, konflikt itd.) in ga sooči z neusmiljeno sugestivnostjo "gole" filmske slike. Zdi se, da "osvoboditev" filma do kraja "zaslužnji" gledalca; njegova zbezanost je le reakcija na novo "razmerje sil". Kakršnikoli vmesni členi so potemtakem likvidirani, zakaj film govori gledalcu direktno — seveda pa tu ne gre za naivno neposrednost kake "ljudske umetnosti", marveč imamo opraviti zgolj s specifično lastnostjo filmskega jezika. Vse drugo, vse tisto, kar diši po pripovedi v tradicionalnem pomenu besede, je namreč prav v tem okviru dostopno edinole indirektno.

Film "Prestop" je v tem pogledu vsekakor nadvse značilen. Za Roka, osebo, ki bi nekako ustrezala klasičnemu "glavnemu junaku", na primer vemo, da je po poklicu televizijski reporter, toda zgolj to dejstvo nam domala nič ne pove o njegovem socialnem statusu. Le-tega lahko ugotovimo šele posredno, s pomočjo njegovega očeta, upokojenega direktorja, in njegove sobe, oblepljene s plakati, ki kažejo na mladostno "revolucionarno" pozo, s katero je že zdavnaj opravil — oboje ga konstituira kot malomeščana. Vendar pa to, da je Rok malomeščan, **znotraj** filmske pripovedi sploh ni pomembno, saj ga bo njen mehanizem kot takega šele "proizvedel". Rokovo malomeščanstvo torej ni sestavina pripovedi (z njim le-ta ne ve kaj početi) marveč njen rezultat; izhaja iz pripovedi, vendar je na ta način že **zunaj** nje. Tu je seveda opazen določen pomenski premik, saj filmu očitno ne gre za malomeščanstvo kot socialno kategorijo, pač pa upošteva le njegov "svetovnonazorski" vidik. To nas približuje Miki, Rokovi ženi.

Mika je nemara socialno najšibkeje opredeljena oseba tega filma, saj ne poznamo niti njenega poklica, vendar pa tudi v tem primeru nismo povsem neinformirani. Na eni strani je tu njena sestra, katere izjave in dejstvo, da prebiva v internatu (poboljševalnici?), kažejo na "nizko socialno poreklo", na drugi pa splav, ki ga Mika ne razume kot akt emancipacije, marveč — nasprotno — kot akt še večje podreditve, kar dokazuje tudi njen poskus na koncu filma, da bi se spet približala Roku. Ta sklepni prizor je pravzaprav odločilen:

kot tipičen malomeščanski par se Rok in Mika seveda ne moreta več približati drug drugemu, zakaj med njiju se je zasekalo preveč "neobvladljivih" reči (stavka, abortus, prevara itd.). Ta prepad med njima je nepremostljiv, saj so omenjeni dogodki do tal porušili njun malomeščanski moralni kodeks in s tem radikalno razdrli njuno razmerje, utemeljeno na tem kodeksu. Pravzaprav ni jasno, zakaj se film, ki vseskozi obravnava prav nevzdržnost njunega odnosa, na koncu vrne na začetno točko, ali bolje, na točko, ki je povsem zunaj filma in dejansko pripada docela nefilmski "predzgodovini" njunega razmerja.

Tu je treba opozoriti na zanimivo in značilno paralelo, ki jo v filmu predstavlja stavka oziroma Rokov poskus televizijske reportaže o stavki. Kot abortus likvidira otroka, edino oprijemljivo zvezo med Miko in Rokom, tako administrativni poseg "likvidira" stavko, edino oprijemljivo vez med Rokom in kakršnikoli socialnim življenjem. Oba — štrajk in otrok — sta v filmu že tako ali tako navzoča le potencialno, kot možnost nekega socialnega oziroma družinskega življenja, ukinitve te (zgolj) možnosti pa nas v obeh primerih pripelje do ničelne točke, ki izbriše tako "družinsko" kot "družbeno" dimenzijo pripovedi.

Kar preostane, je zatorej le še igra povezovanja raztrganih niti pripovedi, igra, v kateri igra glavno vlogo kapetan Boris, ta neutrudni iskalec "rdeče niti". Igro omogoča prav dejstvo, da je Boris zmeraj prepozen, da zmeraj prispe na kraj "ključnega" dogodka šele takrat, ko ta kraj ni več pomemben in ko je dogodek že preteklost. Film je pač "sedanjost", dogaja se zdaj in tukaj, zato je Boris v skrajno neenanakopravnem položaju in nima v tej igri pravzaprav nobenih možnosti. Ali gre potemtakem sploh še za igro, ali je to, kar igro omogoča — namreč večno zamujanje — res obenem tudi njen element? Vsekakor je to vprašanje, ki kaže, da smo nemara nasledli igri, da smo torej še zmeraj **znotraj** pripovedi. Pritoslovja, na katerem film gradi, pač ni mogoče razvozlati iz njega samega, saj bi se v tem primeru celotna zgradba preprosto podrla; "od zunaj" pa to tudi ni mogoče, ker film razmerje "zunaj-notri" ukinja. Tako nam ne preostane drugega, kot da se identificiramo z Borisom, "iskalcem rdeče niti", zakaj v vsakem primeru je film za nas že preteklost — torej smo prepozni.

Bojan Kavčič



Scenarista Šušmelj in Zajec sta se namenila izpovedati svoj odnos do življenja v nizu dramatičnih doživljajskih in moralnih pripetij petintridesetletnega protagonista njenih spoznanj in občutij — Roka Travnja. Ta mladi mož, ki je v okvirih filmskega časa, kot mu je odmerjen po volji scenarija, na tem, da se dokončno poslovil od poti in stranpoti svojih mladih let ter izmeri svoj dejanski status, zlepa ne želi biti kakršnakoli literarna ali filmska fikcija. Vse ga opredeljuje kot tipičnega predstavnika našega časa. Osebnostno, časovno in tudi družbeno je povsem konkretno opredeljen. V njegovem stanovanju, opremljenem po vzorcih statusnih simbolov našega potrošniškega obdobja, so med drugim razobešeni tudi spomini na njegova študentska leta, torej na čas, ko je vstopajočim v družbene odnose imponirala revolucionarna poza Che Guevare. O tem v sami fakturi filma sicer ni besed, ne kakršnihkoli razčlenitvenih posegov, slutimo pa lahko, da se je Rokovo kasnejše, zanj kot dramatičnega heroja tragično razvojno obdobje, katerega krizno prelomnim trenutkom sledimo v fazah tik pred odločilnim "prestopom", dogajalo v znamenju postopnega pozabljanja, opuščanja ali celo izdajanja te njegove prvotne, zdaj seveda neulovljive in nenadomestljive angažiranosti. Postal je televizijski reporter z očitnimi vnanjimi atributi tovrstnega položaja v družbenem dogajanju, pa seveda tudi z refleksijami tega statusa v svojem osebnem, moralnem in idejnem ravnanju. Iz vizualnega gradiva, kot je razgrnjeno pred nami, sicer ni povsem razvidno, kaj se je z Rokom pravzaprav dogajalo. Na določen način nam je razbrati samo informacije o tem, kaj se je z njim zgodilo. Precej tega, kar je v ozadju, moramo uganiti na podlagi domnev in intuitivnega sklepanja. Rokovo dramo opazujemo na dveh med seboj tesno prepletenih, tu in tam celo nerazločljivih prizoriščih, torej na dveh komplementarnih doživljajskih ravneh, katerih vsaka izkazuje tudi svoje bolj ali manj pomenljive podplasti. Gre za njegovo zasebno življenje na eni in za njegovo delo na drugi strani. V obojem doživlja krizo, ki ga bo pripeljala do skrajnega roba, do črte, ki jo bo moral tako ali drugače prestopiti, kajti poti nazaj zanj po vsem tem zagotovo ni več.

Izhodiščno misel pripovedno-razčlenjevalne zasnove opredeljujeta označevanje in utemeljevanje Rokove bivanjske krize, njegovega poraza, "črne luknje" na dnu padajoče krivulje njegovega dosedanjega življenja. Prisotna so predvsem znamenja, posledice te krize, manj — ali sploh ne — pa njeni vzroki. Vsaka izmed sestavin te bivanjske drame ima funkcijo dramaturškega argumenta. Docela samoumevno je vprašanje: kakšna je teža teh argumentov in kako trden je njihov medsebojni spoj, kako učinkujejo kot celota?

Oglejmo si najprej vsakega izmed teh "argumentov" posebej, izolirano, četudi je očitno, da se v fakturi scenarija (pa seveda tudi njegove vizualizacije) med seboj bolj ali manj neločljivo prepletajo. Iz območja zasebnega so nanizane (oziroma mestoma samo nakazane) naslednje sestavine njegovega življenja: nemoč vzpostavitve

normalnega emocionalnega, erotičnega, etičnega in eksistencialnega odnosa z ženo Miko; njen abortus, ki pomeni hkrati tudi njeno neizpodbitno odločitev, da prekine skupno življenje z Rokom, ker je zanj skaljen in zgubljen; popolna izpraznjenost vezi s prijateljsko družčino, s katero se Rok v povsem mrtvem teku, očitno le še iz navade, sestaja v Plavi laguni, v pletenjačah, v nekakšni stekleni kletki totalnega nonsensa besed, spominov in pričakovanj, pa tudi popolne človeške brezizhodnosti; jalovost, kar zadeva njegove napovedi in neotipljive namere, da bi pisal in napisal "tisto knjigo"; in ne nazadnje usodno miselno, etično in sploh človeško razhajanje z lastnim očetom, nekdanjo družbeno veličino in še zmeraj veljavnim članom dominantnega družbenega establishmenta. Z eno besedo: vse Rokove življenjske korenine so bodisi potrgane ali vsaj nevarno natrgane.

Drugi del njegovega jaza naj bi svojo realizacijo doživljal v delu, ki ga opravlja v imenu televizijske hiše, in skozi delo v odnosu do objektivne in konkretne družbene stvarnosti v njenih raznoterih pojavnih oblikah. Ključno fabulativno, pa seveda tudi obče pomensko vlogo ima pri tem njegovo snemanje oddaje ob jubileju "Strojne", tovarne, katere prvi direktor je bil pred tridesetimi leti njegov oče, eden izmed utemeljiteljev sistema, ki naj bi živel in se v živi praksi manifestiral, a ga — glede na Rokova izkustva — ni, razen v deklaracijah, v verbalnih dokazovanjih, v slapovih vsakovrstnih abstraktnih utemeljevanj, ki jih Rok sam, ne da bi nam to sam prek svoje prezentacije v filmu kakorkoli eksplicite izrekel, doživlja kot prikrievanje stvarnih razmerij. Stvarna razmerja se namreč na primer delavcev "Strojne" manifestirajo pred Rokovo televizijsko kamero kot popolno nasprotje besed, ki jih o položaju tovarne, njene proizvodne in samoupravne organiziranosti ter delavcev znotraj njenega organizacijskega sistema izgovarjajo njeni uradni predstavniki na eni ter vnanji zastopniki politične ali raziskovalne strukture na drugi strani. Rok odkrije v tovarni vse prej kot zanos delavcev — jubilatov. Njihovo dejansko čustvo je peza nezadovoljstva zavoljo odnosov, zavoljo prisile, ki so je deležni s strani upravno-tehnološkega vodstva, in zavoljo nepravilne delitve, kar vse preraste v štrajk, seveda prikrit, deformiran v svojih pojavnih oblikah in na različne načine manipuliran oziroma preinterpretiran. Rok tako oddaje, ki bi ustregla naročilom vseskoz konformistično in nekritično nastrojenega ter stvarnim razmerjem v družbi odtujenega televizijskega vodstva, ne more realizirati. Zaresna, prizadeta, ob pravih problemih družbenega časa angažirana in iz objektivne distance oziroma brezkompromisnega zornega kota zastavljena reportaža, kakršno posname, pa ima za posledico ne le nedvoumni "ne", pač pa celo njegovo fizično in duhovno eskomunikacijo s televizije.

Tako se nad Roka zgrne vse hkrati: razbita sta dom in služba, natrgana je slehernna možnost njegovega nadaljnega komuniciranja s svetom na dotedanji način. Razlog je v Roku samem, v njegovem prebujenju iz letargije konformističnega ugodja, ki mu je bil očitno toliko let vdan. Gre za izpraznjene forme, za rapidno spoznavanje ničevosti vsega, kar je bil, imel in doživljal. Doživetje je sicer — v



dramaturškem pomenu besede — tragično, pomeni pa Rokovo dozorelost za prestop, za očiščenje, za začetek novega ob kontinuiranem vračanju k svojim lastnim idejnim oziroma moralnim izhodiščem. Scenarista sta se v zvezi s tem v sklepni sekvenci Rokove drame domislila metafore v obliki presajanja kože: Roka sta poslala v bolnišnico, kjer se pusti operirati in podariti del svoje kože nekemu, ki jo bo pač potreboval; pri tem kodeks ne dovoljuje, da bi darovalec zvedel, komu bo njegovo tkivo pomagalo živeti.

Vse to je sicer v gradivu samega filma mogoče videti in slišati, čeprav še zdaleč ne v neposredni logični zvezi oziroma v trdnem sozvočju vzrokov in posledic, kot nemara izhaja iz podanega strnjene povzetka, ki skuša vizualno percepcijo zaokrožiti, interpretirati in s tem nadgraditi. Dokajšnje število dejstev, ki sodijo med sestavne fabule in torej med argumente Rokove osebnostne krize, je na filmskem traku samo naznačenih, navrženih, a še zdaleč ne dramaturško dovolj razčlenjenih oziroma utemeljenih. Mnoge od teh naznačb so celo izrazito — pa celo hote — neutemeljene, kar za celotno usidranost oseb v dogajanje in za hkratno vpetost dogajanja v realizacijo temeljne avtorske izpovedno-povedne zamisli nikakor ni nepomembno.

Zastavi se namreč cela vrsta vprašanj, na katera nam film sam s svojo fakturo ne daje odgovorov. Denimo: zakaj je bila Rokova zavest o realnih družbenih, idejnih in človeških razmerjih življenja in časa toliko let, od že domala pozabljenih revolucionarnih študentovskih časov sem, klavrnou uspavana? Odgovor lahko samo slutimo, ga konstruiramo, si ga domislimo (zatrto novodobnih revolucionarnih gibanj ... dominacija potrošniške mentalitete ... osebna stremljivost ... družina ... družinsko okolje ... obči trendi apolitičnosti ...) — iz filma samega nam ga ni dano razbrati. In dalje: kakšen je Rok Traven v resnici, v svojih dejanskih človeških, moralnih in idejnih oziroma ideoloških opredelitvah? Je za stvari, ki jih doživlja, zavzet, ali mu niso kaj prida mar? Je angažiranec ali cinik? Stoji sredi življenja ali daleč onstran njegovega roba? Ob njegovem liku, utelešenem na filmskem traku — ves čas ostaja bolj ali manj statičen, blodno zazrt v stvari okoli sebe in nekako molčeče potegnjen vase — ostajajo vprašanja odprta. Tudi tega, ali se ob dogodkih, ki jim je priča, naj zadevajo njegovo ženo (njen abortus, njen odhod) ali njegovo nerealizirano reportažo (štrajk in vsa protislovja, vso dvojno optiko v zvezi s tem), v njem dejansko prebudijo spoznanja, iz katerih sledita kriza in kritično odklonilno razmerje do lastnega in občega konformizma, ki je popolna negacija življenjskega smisla, iz samega filma ne zvemo, vsaj ne na razviden in nedvoumen način.

Osebe in njihove medsebojne relacije delujejo na mnogih mestih enigmatično. Kaj je z Rokom v resnici? Kaj je z Miko, njegovo ženo? Kje so dejanski vzroki za njuno "prekinitev"? Ali nista defektna sama, znotraj svoje psihofizične konstitucije? Bo Rok iz brezna svoje krize, ki pa očitno še zdaleč ni samo njegova, temveč občea, čeravno film, kakršen je, ne daje o tem kdove kako razvidnih utemeljitev, sploh lahko izvedel prestop v novo kvaliteto svojega življenja? Mar za to sploh gre?



Odprta vprašanja izhajajo kajpak iz odprte strukture te filmske naracije. Rok ostaja — z očitno namero svojih avtorjev — nedofiniran. Občutimo ga kot naplavljenca, ki se skuša rešiti, ni pa na njemu ne komurkoli drugemu jasno, kako bo to storil. In če se mu bo sploh posrečilo.

Še zdaleč ne gledalsko zadoščeni ter vzročno-posledično (dramaturško) prepričani o vsem, kar nam je bilo dano na ogled, bomo o Roku in njegovi življenjski poziciji ter bivanjski krizi zagotovo intenzivno premišljevali. Pri tem pa nas bo slejkoprej spremljalo vprašanje, na kakršno si bo tudi ob tej priložnosti vredno odgovoriti: ali je za določeno umetniško stvaritev dejstvo, da si jo skušajo gledalci razčleniti, si jo pojasniti in razložiti ter jo na ta način nadgraditi, srečna in spodbudna — oziroma nesrečna in neugodna okoliščina? *Prestop* ponuja za te vrste premislek obilo priložnosti.

Viktor Konjar



Film odpira predvsem nekatere dileme, ki ne zadevajo toliko njega samega kot celotno situacijo v zvezi s slovenskim filmom. Zastavlja se vprašanje: v kateri smeri se sedaj tematsko globlje slovenski film? In kakšna je njegova kreativna moč in sposobnost? Recimo, da je odgovor na prvo vprašanje ta, da je tematski interes slovenskega filma v tem trenutku izrazito obrnjen k sodobnosti. Saj to izpričujejo filmi, ki smo jih videli v zadnjem času: *Krč*, *Ubij me nežno* ter *Prestop*. Odgovor na drugo vprašanje, ki meri na kreativno moč in sposobnost prenosa teh sodobnih tem, pa mora biti — razen glede *Prestopa* — odločno negativen. Šprajčev *Krč* se je izgubil v pretiranem sociologiziranju ter se dokončno zapletel s številnimi problemi, ki jih je, resnici na ljubo, odprl, ne pa na njih tudi odgovoril. Popolnoma drugačna situacija je s Hladnikom *Ubij me nežno*: njegov poskus karikiranja kiča je na koncu obtičal v identifikaciji s taistim kičem in pogrošnostjo. Torej ne ravno spodbudni rezultati.

Prestop je nekaj na pol poti. Tudi njegova tema je izrazito sodobna, vendar v svojem končnem seštevku daje različne rezultate. Zgrajen je iz imenitnih režijskih rešitev, ki krepko presegajo tako tisto, kar smo pri Šprajcu imenovali sociologiziranje, kot ono, kar je hotel Hladnik, pa ni zmogel. V svojem osnovnem sporočilu nas *Prestop* prepriča, ker je filmsko prepričljivo, obrtno (pod tem mislim striktno elemente, ki zadevajo kamero in montažo) pa naravnost brezhiben. Šibkejša plat filma je igralska zasedba ter dialogi. Tu režiser Milčinski ni mogel storiti veliko, očitno pa tudi scenarista nista bila pretirano upoštevana, ker si sicer ne znamo predstavljati vrzeli, ki jih v fabuli kar mrgoli. Znova se nam zastavlja vprašanje sodelovanja na relaciji režiser-dramaturg-scenarist. Preprosto nemogoče je, da bi ekipa ljudi, ki je ustvarila *Prestop*, delovala tako heterogeno. Očitno gre za določen nesporazum, o katerem pa seveda lahko samo ugibamo.

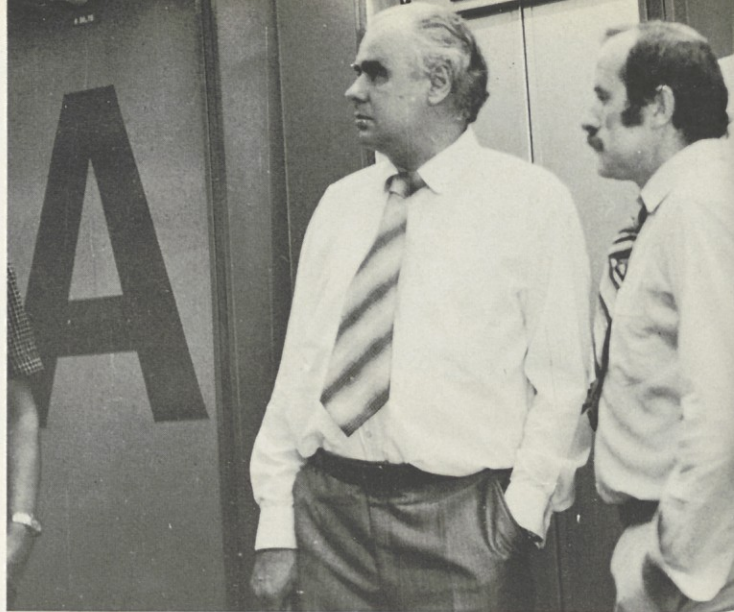


Film tako razpade na dva popolnoma neenakovredna dela, pri čemer si to neenakovrednost predstavljamo izrazito kvalitativno. Prvi del — čeprav se oba prepletata — je družbeno kritičen in filmsko čist. Napake so minimalne, funkcionalnost kritičnosti in angažiranosti pa je na izredni višini, ki ponekod presega ali pa kvalitetno nadgrajuje podobne težnje v jugoslovanski kinematografiji. Druga polovica, tista, ki zadeva osebno zgodbo glavnega junaka filma Roka, pa dobesedno plava v razpršenih, nikoli dorečenih mislih in pripovedih. Recimo, da verjamemo, da je bistvo Rokovega in Mikinega nesporazuma splavljeni otrok. Dobro; toda razen sekvence z bolnico in medicinsko intervencijo pri splavu bi najbrž bilo zelo zanimivo izvedeti, zakaj se je Mika odločila za splav? Usodna pogojenost njune zveze oziroma obremenjenost ne more počivati v občasnih grobostih, s katerimi se neusmiljeno obsipata. Prav tako je nejasen Mikin odnos do čednega mornariškega oficirja, ki potuje skozi film od prve do zadnje sekvence in zaman išče Miko. Ob še tako intenzivnem premišljevanju ne moremo ugotoviti, kakšna je njuna zveza in v čem naj bi se kazala.

Seveda pa je nekaj popolnoma drugega paralela med Rokovo osebno neuspešnostjo (nesporazum z Miko) in nerazumljenostjo v službi, zaradi česar je celotna njegova eksistenca bolj na majavih nogah. Zaključka, ki ga film potegne med neko zelo simplicirano intimno neuspešnostjo in neuspešnostjo na družbenem planu, preprosto ne moremo ne sprejeti ne razumeti. Ta simplificirana kavzalnost je mehanična igračka teorije odraza in vsega, kar gre zraven. Osebna uspešnost je relativna stvar, ki je strahovito pogojena od vsakega človeka posamezno, morda je to bolj stvar mentalne higiene ali vrag sigavedi česa, ne more pa biti konstatacija per se. Izhajati iz take konstatacije je sicer možno, vendar so zaključki vse prej kot upravičeni.

Nekako tu se zlomi vez med Rokovo osebno zgodbo in njegovo "neuspešnostjo" na delovnem mestu. Osebna zgodba obvisi v zraku, njegova naloga na delovnem mestu pa posrka to "viseje" in mu da tudi pečat individualne tragedije. Avantura kritičnosti dobi skozi optiko Rokovega prizadevanja svojo realno, družbeno dimenzijo.

Naše obletničarstvo, njegovo problematično poudarjanje zaslug iz "minulega dela" ter istočasno zatiskanje oči pred vsakdanjimi problemi, vse to je podvrženo neusmiljeni analizi in kritiki. Rok mora za televizijo posneti oddajo o tridesetletnici "Strojne", v to svečano dejanje pa neusmiljeno butne prekinitve dela. Ceremonija proslavljanja je postavljena na glavo. Stavka demantira nabrekle demagoške izjave vodilnih delavcev o sijajnih uspehih, ki jih je in jih še beleži "Strojna". Mislim, da še v nobenem jugoslovanskem filmu problem samoupravljanja ni dobil ustrežnejše interpretacije. Zlasti, če primerjam tovrstne stvaritve v letošnjem Puljskem nagrajencu — *Trofeji*. Vsi podobni poskusi jugoslovanskega filma so ali obtičali v pesimizmu "črnega vala", ali pa v nepričljivejšem optimizmu, da se na koncu le vse uredi. *Prestop* je v svojem prvem poskusu uspešno in filmsko zanimivo razrešil to "enigmo" jugoslovanskega družbenega trenutka, kar se mi



zdi posebna odlika tega filma. Gledalec najprej gleda in sliši celoten material, ki ga je Rok posnel v "Strojni", se pravi, da se seznanimo z vsemi bistvenimi vzroki, zavoljo katerih je prišlo do stavke. Ta informacija je avtentična. Potem, ko Roku odvzamemo nadaljnje delo na snemanju, pa gledamo iste posnetke, ki jih spremlja popolnoma drugačen komentar. Učinek je dvojen, tako znotraj zgodbe glavnega junaka Roka, kakor tudi zgodbe, ki jo skuša realizirati. Resnični vzroki prekinitve dela ne smejo priti v javnost, pride lahko samo obletničarsko hvaljenje, Rok mora zapustiti svoje delo, ker ni "zapopadel" svoje "družbeno-kritične" vloge.

Mislim, da film postavlja na laž (vsaj v tem delu) trditev, da je Rok osebno neuspešen. Rok je v tem svojem početju še kako "osebno" uspešen, saj ga ne zlomi birokratska odločitev, da se javnosti prezentira "prava" resnica o prekinitvi dela. Dokaz za tako trditev je Rokovo žrtvovanje lastne kože v zaključku filma: nekdo, ki bi bil prepričan, da je poraženec, tega preprosto ne bi zmogel. Rokovo dejanje je realno in zavestno dajanje samega sebe.

Seveda je to najboljši del filma. Ostane pa nam mučno in neprijetno razmišljanje o nekaterih aspektih, ki bi jih lahko imenovali sindrome slovenskega sodobnega filma. To je predvsem čez mero vulgarnost in nasilen dialog, pa ne da bi bili preveč občutljivi na vulgarnost, toda mestoma je to vulgarnost zavoljo vulgarnosti. Nadalje je tu obravnavanje spolnosti. Že pri Hladniku je to žalostna in smešna zadeva hkrati, namigovanje na spolnost namesto "avtentične" spolnosti. V *Prestopu* so trenutki intimnosti med Rokom in Miko bolj brutalno polaščanje kot pa spolnost med človekoma, ki se ljubita. Čemu to? Je mar v avtorjih filma še vedno trdno zasidran katoliški kompleks, da je spolnost lahko samo nekaj grdega in v bistvu prezira vrednega? Koliko časa bomo še gledali plazilce v funkciji slovenske spolnosti in samurajske seksualne okrutnosti?

Igralske stvaritve so v celoti dokaj papirnate in nepričljive. Mirko Bogataj kot Rok je predvsem glasovno popolnoma nepričljivi, banalnost dialoga pa to njegovo šibko točko še poudarja. Milada Kalezić ne govori veliko, tisto, kar pove, pa je pod nivojem tistega, kar bi pričakovali od profesionalnega igralca. Ostale vloge so v filmu bolj za okras kot pa da bi prispevale k njihovi opravičenosti.

Kaj lahko rečemo za *Prestop* kot celoto? Škoda, da je tisto, kar je v filmu dobrega in kvalitetnega, v obratnem sorazmerju s slabostmi in hibami. Škoda, da se obet in upanje, ki smo ju vezali na film, nista izpolnila.

Milenko Vakanjac

teorija/kritika

začetki marksistične misli v Hollywoodu

Lawson in dileme filmskega radikalizma

Darko Štrajn



John H. Lawson na zaslišanju zaradi "proti ameriške dejavnosti".

"V temelju sta dve vrsti filmov — njihovi in naši. Ti dve kategoriji ne kaže določiti na temelju primera do primera, kot nekateri pristopajo k temu. Na primer v šestdesetih letih so bili to tisti, ki so mislili, da so filmi z Johnom Wayneom "njihovi", Goli v sedlu (*Easy Rider*) in Diplomiranec pa "naša". Med marksisti se ta nazor površno deduje v pristopu, ki je prevladoval v levičarskem in komunističnem mišljenju v tridesetih letih, ko so imeli eksplicitno reakcionarne in rasistične filme za "njihove", medtem ko so filme z neko mero družbene zavesti, kakor Sadovi jeze (*Grapes of Wrath*) ali Juarez šteli za "naše".

Vsi zgoraj omenjeni filmi so "njihovi". To se pravi, da so ideološke dobrine, ki jih je proizvedel kapital za "prosto" tržišče. Vsi ti produkti in prevladujoča količina komercialnega filmskega sejma, proizvedenega v kapitalističnem svetu, so v lasti in jih na ta ali oni način z denarjem financirajo podjetniki, katerih namen je neizbežno definiran s težnjo po profitu. Celo tisti, katerih neposredna zavest je morda "politična" ali "estetska", so obvezani računati na nujnost profita, če upajo, da bodo pridobili finančno zaledje, in če nameravajo nadaljevati z izdelovanjem drugih filmov."

Irwin Silber v reviji "Cineaste" Vol. IX. No. 4/jesen 1979, str. 18

I.

Citat, ki smo ga navedli na začetku pričujočega prispevka, je izvleček iz sodobne ameriške marksistične filmske kritike, o kateri pa tokrat ne bomo natančneje govorili. Gre le za določen poudarek in za problem, ki ga vsebuje citat iz zapisa kontroverznega filmskega kritika tehnika *The Guardian*. Gre nam namreč za to, da bi vzpostavili neko raven interpretacije starejšega ameriškega "filmskega marksista" Johna Howarda Lawsona, ki ga sodobna ameriška marksistično obarvana filmska teorija odkriva kot del svoje lastne tradicije. Marksistična filmska kritika gotovo ni prevladujoča niti danes, niti ni bila nikoli (tudi pri nas ne). Vendar pa je dejstvo, da nekatere vsaj načelno marksistične filmske kritike srečamo tudi v tisku, ki ni ravno marksističen. To torej pomeni, da je marksistična kritika po renesansi marksizma sploh na Zahodu vendarle osvojila pomembne pozicije. Pisanje levičarjev je zaseglo prostor inteligentnega filmsko-kritičnega diskurza, ki je spričlo naraščajoče izobraženosti množice vse bolj razširjen in se reprezentira kot tisti pristop, ki najbolj prodorno razvzplava strukturo filmskih produktov, saj sodi med obvezni del tega pisanja določeno upoštevanje družbenega konteksta, ki ga posamezni filmi reprezentirajo ali pa zakrivajo.

To kar smo povedali, ne pomeni, da se že gibljemo na ravni razrešenih problemov marksistične filmske kritike, da ne govorimo o daljnosežnejšem problemu same produkcije filmov, katerih proizvodna praksa bi navrgla neko tradicijo filmskih postopkov reprezentiranja npr. razrednega boja, kritike vladajoče ideologije itd. Stopnja, ki je dosežena, je pravzaprav še dokaj nizka, saj tako imenovana marksistična filmska kritika prav na področju, kjer je posnetih največ najbolj prodanih filmov (v ZDA), še ni zabeležila takšnih dosežkov kot sodobna francoska in nemška filmska kritika. Toda stvari se vendarle vse hitreje razvijajo in lahko govorimo o tem, da se je na angleško govorečem področju začela oblikovati vse bolj točna terminologija radikalistične filmske teorije, podcenjevanje pa ne smemo tudi velike količine natiskanih knjig. Ta razcvet je prispeval k precejšnji diferenciaciji med levimi kritiki in teoretiki filma in obenem k preseganju legitimnosti nekaterih problemov, ki so karakteristični za "staro levico" na področju pisanja o filmu. Odkar so vendarle izginile črne liste ipd., se je problem samega obstoja marksizma v filmski kritiki premestil: ne gre več za to vprašanje; v veliko večji meri gre za vprašanje razvijanja koncepcij znotraj že formiranega polja kritike vladajoče ideologije skozi medij filma, kakor za sholastično razpravo, kaj naj bi sploh bila marksistična kritika. Ravno na tej doseženi stopnji modernega filmsko-kritičnega diskurza se obnavlja interes za samosvoj pojav tridesetih in štiridesetih letih v hollywoodski scenaristiki in filmski teoriji, ki ga predstavlja John Howard Lawson.

II.

Ne gre za naključje. Lawsona lahko reduciramo na nekatere njegove poenostavitve, lahko zavrnemo marsikaterega izmed njegovih posameznih stavkov ipd., vendar pa se moramo nedvomno soočiti s tistim, kar ostane po takšni redukciji.

Del ostanka je tudi vprašanje o pogojih formiranja marksističnega pristopa v pogojih hollywoodske buržoazne tovarne sanj. V pogojih, v katerih je deloval Lawson in njegovi niti ne tako maloštevilni levičarski tovariši (menda je bilo v Hollywoodu v tridesetih letih kakšnih 300 članov komunistične partije, ki so bili jedro širše leve grupacije), je bila vsaka praksa radikalnega pisanja soočena ne samo z zunanjo represijo vladajoče ideologije, ampak tudi z določeno težavo, ki jo je producirala sama nerazvitost kategorij radikalnega slovarja. Vladajoči marksizem tistega časa ni dosegal intelektualne ravni, s katere bi se lahko sploh formirale njegove osnovne analitične figure za razumevanje filma. Del marksizma, ki je bil v tistem času zunaj stalinske

orbite — gre namreč za struje znotraj in v bližini frankfurtske šole — se še ni prebil iz slonokoščene stolpa.

Najdaljnosežnejše koncepcije, ki jih je razvil Benjamin, so bile dolgo neznane in morda je potrebno ugotoviti, da sta Horkheimer in Adorno s svojo obsodbo masovne kulture (npr. v Dialektiki prosvetljenstva) prispevala k zastrtju pomena nekaterih Benjaminovih prodornih koncepcij. Toda če govorimo o milieu, v katerem se je formiral Lawsonov diskurz, ne moremo najti navezave na te smeri. Lahko naletimo na nekatere paralele, ki seveda pričajo o tem, da je dani zgodovinski trenutek produciral določene podrobnosti med teoretičnimi iskanji, ki sicer medsebojno ne korespondirajo.

Če namreč upoštevamo kapitalistično naravo filmske produkcije v Hollywoodu, mora v tej produkciji na osnovi vsakega marksističnega razumevanja nastajati polje, v katerem se rišejo sledi razrednih nasprotij, ki so nujno inherentna tudi takšni proizvodnji kulturnih produktov, kakršna je filmska. Konstitucija polja, ki ji moramo priložiti še vrsto konkretnih zgodovinskih elementov, seveda še ni nujno sama po sebi avtomatizem produkcije antikapitalskega diskurza bodisi v proizvodnji filmov, bodisi v proizvodnji paradigem in sintagem v pisavi o filmu. Po drugi plati je treba zavrniti nekatera "marksistična" gledanja, ki vidijo v kapitalski naravi hollywoodske proizvodnje filmov razlog za povezavo te konkretne masovno-kulturne produkcije s celotno verigo mediatorjev enoznačno usmerjene manipulacije, ki so ji množice dane kot objekt delovanja. V tej točki nas Lawsonovo pisanje prepriča o tem, da je mreža kapitalске ideologije polna lukenj. Kajti samo Lawsonovo pisanje je v določeni meri produkt danih hollywoodskih razmerij ravno v času največje ekspanzije "tovarne sanj." Uradni marksizem v Evropi je npr. celotno hollywoodsko produkcijo štel za komercializem in je načrtno spregledoval drugo plat ideološkega naboja tudi omladnih melodramatičnih filmskih tvorb.

Hollywoodska tovarna filmov je nedvomno pomenila vrhunec učinkovite kapitalistične produkcije blaga za zabavo množic, v kateri so bili sami posamezniki, ki so bili vključeni v produkcijo, prav tako kakor eksploatirana delovna sila, podvrženi desubjektivaciji; na njeni domačiji pa njihovi intelektualni proizvodi sploh niso bili zaščiteni pred zlorabami producentske samovolje. In vendar se je v Hollywoodu izoblikovalo jedro progresističnih intelektualcev, ki so uvideli, da je treba sprejeti teren, ki ga je začrtovala tako organizirana hollywoodska produkcija. Filmski delavci v Hollywoodu so poleg sindikalnega organiziranja in tudi direktne revolte razvijali načine subverzije hollywoodske mašinerije.

III.

Ugotoviti moramo, da leva struja v Hollywoodu ni imela veliko možnosti za to, da bi sama sebi artikularila svojo pozicijo, kaj šele, da bi lahko organizirala sistematično osvajanje nekaterih ključnih pozicij v proizvodnji filmov kot je sicer danes že možno. Radikalni elementi v Hollywoodu so imeli predvsem kaj malo opore v politični strukturi ameriškega prostora, saj o kakšnem večjem vplivu marksizma v celotnem prostoru ameriške družbe ni mogoče govoriti. Antikapitalistična fronta je bila brezupno izolirana, teoretski material si je v takšnih pogojih le stežka utiral pot med intelektualce, kaj šele med širše množice. Prav zato lahko razumemo pojav delitve na "njihove" in "naše" filme, o kateri govori uvodni citat. Lawsonov diskurz je torej dosegel svojo artikulacijo v polju, v katerem je za marksistično orientiranega pripadnika "filmskega sveta" delovala določena cenzura, ki se ji upre šele filmska teorija novejšega datuma, inspirirana s semiologijo. Za kakšno cenzuro gre? Ko opazujemo strukturiranost hollywoodske produkcije, moramo zajeti tudi prostor, v katerem se je sploh lahko proizvedla težnja po levi investiciji v polje popolnoma buržuaznega proizvodnega procesa. Sama takšna težnja se mora nujno orientirati v figurah danega proizvodnega establishmenta. Ko se hollywoodski marksist v iskanju alternative postavlja na *nasprotno* pozicijo, lažje opazi *odsotnost* tem, kakršne projicira v sklopu svoje lastne investicije, kakor da bi se lotil podrobnejše dešifracije dane produkcije, ki bi ob ustrezni interpretaciji izkazala določeno bilanco ideološko eksplozivnih socialnih tematik. Vendar pa moramo pripomniti, da ta formulacija velja za Lawsona le v splošnem. Ob natančnejšem branju namreč opazimo sledi ravno tistega razkrivanja inherentnih socialnih vsebin v hollywoodskih proizvodih, na katero lahko z vso gotovostjo pokažemo seveda šele potem, ko se povzpemo na raven te nove marksistične in materialistične interpretacije ideološke konstitucije filmskih proizvodov.

Lawson je v osnovi razpoznal, da je film del ideologije in v svojih konkretnih analizah pokazal na utemeljenost svojega stališča. Tako je npr. opozarjal na filme, v katerih se pojavlja rasizem, opozarjal je na položaj ženske v fantazmih, ki jih izločajo hollywoodski filmi itd., toda obenem je štel film za "popularno umetnost, znotraj katere v kapitalizmu ni možna prava demokratizacija", kljub temu pa je za Lawsona film forma umetnosti, ki je inherentno progresivna. Iz teh stališč, ki so v osnovi zelo moderna Lawson sicer ni izpeljal vseh ustreznih konsekvenc v smislu nakazane moderne izpeljave podobnih stališč. Kot zapora je gotovo deloval sam pojav fašizma; njegove elemente je Lawson odkrival tudi v nekaterih hollywoodskih filmih.

Posebno poglavje je Lawsonovo scenaristično delo, v katerem je deloma uveljavil svoj projekt drugačnega, t. j. političnega filma. Morda ni paradoksalno, če ugotovimo, da je v estetskem pogledu represija vladajoče ideologije učinkovala celo produktivno. Politična težnja v filmu ni smela biti povsem eksplicitna, celo v času preden se je pojavila črna lista v Hollywoodu ne, četudi je šlo za "neodvisno filmsko produkcijo", za katero se je Lawson močno zavzemal. Tako tudi Lawsonovih realiziranih scenarijev ne moremo šteti za pozitiven odgovor na vprašanje, kakšen bi pravzaprav moral biti progresiven film, ki bi bil proizveden brez zunanjega diktata in omejitev? Gotovo je, da je takšno vprašanje samo po sebi deplasirano, saj lahko odgovor nanj posreduje le določena filmska proizvodna praksa, za katero v Lawsonovem času ni bilo pogojev.

Zato ni čudno, da je Lawsonov odgovor na vprašanje, ki sledi iz pozicije kritike hollywoodskega filma, nujno nepopoln, kajti reducira se na zahtevo po prisotnosti določenih socialnih in političnih tem v filmski proizvodnji, ne da pa nikakršne celotnejše estetske projekcije takšnih filmov. Stvar je v tem, da zahtevo producira dana situacija, v kateri so določene teme diskriminirane; onemogočen jim je torej vsak razvoj. Ko Hollywood sedemdesetih let omogoči tudi socialne in politične teme, se nenadoma pojasnijo, da je sama socialno eksplozivna tema estetsko nezadostna. V nekaterih novejših ameriških delavskih filmih, ki jim ne moremo očitati nobene intence po zavajanju, je ekranizacija določene zgodbe iz delavskega okolja, ki npr. slika konfliktno situacije med delodajalci in delavci, delavci in korumpiranimi sindikalnimi voditelji ipd., v svojem hotenem empirizmu "prekratka", da le sliko "socialne nepravilnosti", nemogoče pa je iz nje izvleči močnejše utemeljeno, celostnejšo kritiko vladajoče ideologije in celotnega sistema. Kljub temu, da bi utegnil biti predmet diskusije problem, pa je mogoče trditi, da je tovrstni podvig mnogo bolj izrazito in vidno uspel v nekaterih filmih, katerih tematika je situirana med srednje sloje, ali tudi najvišje sloje.

Lawson seveda ni mogel predvideti estetskih problemov, za katere še ni razpolagal z ustreznim materialom. Toda njegov temeljni prispevek je pravzaprav v intenci, ki v njegovem pisanju izstopa kot osrednja. Lawson verjetno niti sam ni videl estetskega elementa, ki ga v njegovem lastnem projektu (npr. v filmu *Blokada*) producira cenzura vladajoče ideologije, ki se ji skuša izogniti z "umetniškimi tančicami". Sam poskus izogibanja producira neko večjo kompleksnost filma in prav v elementih zastiranja mu uspeva, da deluje subverzivnejše kakor v sami osrednji politični poanti. V Lawsonovih analizah mnogih hollywoodskih filmov pa je razvidna v

osnovi invetivna linija diskurza, ujetega v dileme sprejetja ali odklanjanja vladajoče formiranosti filmske produkcije.

V tem okviru je manj pomembno dejstvo, da je Lawson vključeval v svoj ideološki analitični instrumentarij tudi stalinsko ideologijo, da je nematerialistično deloma odklonil Freuda itd. Tudi določen simplicitizem v njegovem pisanju nas ne sme motiti pri odkrivanju jedra Lawsonovega prispevka in njegovega zgodovinskega mesta.

Slej ko prej še vedno ostaja dokaj nerešeno vprašanje radikalnega filma in tudi vprašanje metodologije, terminologije ter predvsem možnosti ideološke investicije radikalistične filmske teorije. Ravno spričo nerazrešenosti vseh teh vprašanj, med katerimi se skrivajo tudi možni začetki stranpoti, nimamo vzpostavljene platforme, s katere bi lahko Lawsona enostavno prezrli, saj so njegove dileme še vedno aktualne, kljub prispevkom modernejših teorij. Čeprav je ta aktualnost lahko produktivna predvsem v določenem premiku ideološkega polja in v raznoličnejši konfiguraciji novih konstelacij, pa je jasno, da vsi ti premiki itd. vsebujejo osnovne Lawsonove dileme. Če nič drugega, je jasno, da radikalistična estetika nastopa kot destrukcija meščanske estetike in zato nima namena producirati receptov, niti ni mogoče pričakovati, da so takšni recepti sploh možni, kar je radikalizmu očitno inherentno ne samo na področju estetike.

teorija/kritika

začetki marksistične misli v Hollywoodu

Gangster postane vojak

John H. Lawson



Hollywood proizvaja filme z najrazličnejšimi vsebinami, v zadnjih petih letih pa se vse bolj uveljavlja težnja, da bi se kot osrednjo tematiko prikazovalo (ali skušalo prikazovati) seksualnost in umor; to težnjo srečujemo tudi v radijskih in televizijskih programih, v knjigah, revijah in stripih.

Pornografski in gangsterski "žanr" daje zlagano podobo ameriškega življenja in skuša otopiti moralno občutljivost občinstva. Prikazovanje grobianov in sadistov kot "simpatičnih" oseb, včasih celo kot junakov, se neposredno povezuje z militaristično politično usmerjenostjo, ta povezava pa postane še bolj očitna, ko se teme seksualnosti in nasilja razvijejo v odkrito propagando za vojno in fašistični militarizem.

Temo umora, predstavljeno zgolj kot predmet spektakla, najdemo na primer v filmu *Bela vročina* (White Heat, režija Raoul Walsh, 1949), v katerem je glavni junak, James Cagney, patološki morilec, ki zagreši sedem ali osem umorov, med njimi tudi nekaj takih, ki so dejanja iracionalnega nasilja proti njegovim lastnim tovarišem. Tudi nekateri drugi, v tem času proizvedeni filmi niso nič manj brutalni kot *Bela vročina*: *Poljub smrti* (Kiss of Death, režija Henry Hathaway, 1949), na primer, govori o morilskem obsedencu, v njem pa je prizor, ko Richard Widmark potisne voziček s hromo starko po stopnicah in jo tako ubije.

Antisocialno sporočilo *Bele vročine* je naredilo name neizbrisen vtis tudi zato, ker sem kot gost v neki federalni kaznilnici film videl na sobotni večerni predstavi za kaznjence. V kaznilnici so tudi dobri ljudje z dobrimi nameni, in mnogi izmed njih se zavedajo, da so situacija in sile, ki so jih potisnile na napačna pota in v zločin, tesno povezane z današnjim družbenim sistemom; toda to delno zavedanje se spaja z globoko zagrenjenostjo, z občutkom, da posameznik v džungli družbe ne more nič drugega kot da tudi sam deluje po pravilih te džungle.

Bela vročina idealizira ta zakon džungle in dela iz njega "način življenja". Film je na kaznjence (zlasti na najmlajše med njimi) naredil velik vtis in po predstavi se je začela dolgotrajna razprava. Lahko je poudarjati, da Cagney v tem filmu igra norca: toda Cagney je znamenit igralec in občinstvo v kaznilnici (kar verjetno velja tudi za drugo občinstvo) je prikazano (izmišljeno) osebo povežalo s Cagneyevo popularnostjo in s simpatijo, ki jo ta igralec zbujal, ter ga kot simbol "trdnosti" videlo, kako se bojuje, da bi se obranil pred kruto in iracionalno družbo. Nekateri so govorili: "Vsaj pogumen je, da se upira in vedno znova bojuje!"

Tovrstno poudarjanje absolutno zlega posameznika v zli družbi a priori izključuje sleherno možnost

človeškega sožitja, ki bi temeljila na razumu: človek je obsojen, da se ves čas obnaša kot zver v džungli. Morilski nagon pa je v posebnem primeru lahko koristen in celo povzdignjen v junaštvo: ko je, obrzdan z absolutno avtoriteto, usmerjen k "svetemu" cilju vojne.

Eskadra vzleti ob dvanajstih (Twelve O'Clock High, režija Henry King, 1949) zaznamuje pomembno etapo v razvoju iz nacizma izvirajoče teorije, po kateri je najvišji cilj, h kateremu lahko človek stremi, sodelovanje v vojni, ki jo terja močna volja "višjega" razreda in ki jo "nižji" razredi brez ugovora sprejemajo.

Na prvi pogled bi se lahko zdelo, da med občutljivim in domoljubnim oficirjem, ki ga igra Gregory Peck v filmu *Eskadra vzleti ob dvanajstih* ter morilcem iz *Bele vročine* ni nikakršne zveze: toda lik norega morilca v slednjem pojasnjuje obrzdano in "družbeno sprejemljivo" brutalnost v prvem filmu. Stališče pripovedi v filmu *"Eskadra vzleti ob dvanajstih"* je stališče predstavnika srednje buržoazije, ki se na začetku pojavi v civilni obleki, v času po 2. svetovni vojni: nato se vrne v Anglijo, na sedaj zapuščen letališče, kjer je prebil prva leta vojne in se spominja strašnih dni, ko je neznatna in slabo opremljena skupina ameriških letal prevzela nalogo, da bombardira vojaške cilje v Nemčiji. Nato vidimo poveljnika skupine Gregoryja Pecka, ki uvede železno in nečloveško disciplino, da bi demoralizirane može po kratkem postopku spremenil v operativno silo. Moralni pomen in cilji vojne niso omenjeni: Peck pravi svojim možem, da lahko pričakujejo samo smrt in da je zato njihov edini cilj, da, preden umrejo, prizadanejo sovražniku čim hujše izgube.

Junak filma *Eskadra vzleti ob dvanajstih* torej prisili samega sebe in svoje može, da se naučijo lekcije, ki jo ponuja *Bela vročina* in podobni gangsterski filmi: da je usoda človeka ubijati ali biti ubit. To je težka lekcija: junak sam popusti pod težo odgovornosti, ki pritiskajo nanj in začasno izgubi razodnost: ta umik pa je seveda le koncesija občutljivosti občinstva, ki leta 1949 še ni bilo pripravljeno sprejeti ideje, da sta slepa poslušnost oficirjem in pripravljenost na smrt najbolj vzvišena dolžnost vsakega državljana. Junak *Eskadre*... kaj kmalu uspe premagati svojo preobčutljivost, da bi lahko obvladal svoje može.

Film se konča tam, kjer se je začel: mož stoji sam na zapuščenem letališču in se nostalgčno spominja slavnih dni krutega žrtvovanja smrti. In producenta filma, *20th Century Fox*, so, zglede, prevzele podobne misli, rezultat tega pa je, dve leti kasneje, produkcija *Puščavske lisice* (The Desert Fox, režija Henry Hathaway, 1951), v katerem je teza prejšnjega filma prevedena v politične termine. Nacistične ideje in postopke sedaj slavijo neposredno, brez

pretvez: eden izmed poveljnikov Hitlerjevih oboroženih sil je postal junak hollywoodskega filma.(1)

Puščavska lisica je naredila na ljudi velik vtis, ker je pokazala, kako realna je bila nevarnost fašizma v Združenih državah. Film se resda norčuje iz Hitlerja, toda način, kako je Führer prikazan, ima za cilj okrepiti nacistično teorijo, da je nagon po ubijanju človeku prirojen in da ga lahko obvlada samo avtoriteta oligarhije. Hitler je morilec, ki se je izmuznil nadzorstvu razreda, od katerega je sprejel oblast in nato izdal njegove interese. "Dobri" nacisti, katerih vera v vojno kot temeljno obliko politične akcije je prikazana kot volja, da "zaustavijo" komunizem in zlomijo Sovjetsko zvezo, so tako avtomatično ločeni od "norca", ki je bil dovolj nepremišljen, da se je spustil v vojno z Združenimi državami.

Rommel se v filmu kaže kot oseba, ki v sebi združuje vrline vojaka z idealnimi vrlinami dobrega meščanskega družinskega očeta. Ima lepo, gostoljubno hišo in vrsta prizorov ad nauseam prikazuje njegovo ljubezen do žene, do sina in tako naprej. Očiten namen vsega tega je ustvariti ozračje simpatije okrog Rommla in njegovih prijateljev, ki so brez najmanjših pomislekov dali pobiti šest milijonov Židov in ki so se od Hitlerja ločili šele tedaj, ko so zaslužili, da njihovi razredni interesi terjajo zavezništvo z Wall Streetom; kaj pravzaprav pomeni to zavezništvo, dobro pojasnjuje Churchillov stavek na koncu filma, ki izraža spoštovanje Rommlu kot "lojalnemu nasprotniku", z obžalovanjem, da je v "današnjih vojnah velikih demokracij le malo prostora za kavalirstvo."

Ta zaključek *Puščavske lisice* lahko neposredno povežemo z vrsto v Hollywoodu proizvedenih filmov o korejski vojni: le-ti zares dobro ilustrirajo smisel Churchillove aluzije na "vojne velikih demokracij". V Koreji je vsekakor "le malo prostora za kavalirstvo"!

Filmske verzije dogajanj v korejski vojni so v nenavadnem nasprotju s filmi o 2. svetovni vojni, posnetimi pred manj kot desetimi leti: tako da

Bosley Crowther v svojem prikazu Hollywoodovega poklona Rommlu ugotavlja: "Komajda verjamemo, da je med premiero *Zmage v puščavi* (Desert Victory, režija Ray Boulting, 1943) in *Puščavska lisica* preteklo manj kot devet let", in se čudi, da "so tedaj tako določne moralne sodbe bile lahko nemudoma postavljene na glavo."(2)

Sprememba moralnih sodb nedvomno bode v oči, toda, če natanko pogledamo, jo je moč slutiti že v filmih iz obdobja 1941—1945, ki nam po drugi strani tudi razkrivajo stališča in cilje, s katerimi je vodstveni razred Združenih držav sodeloval v svetovnem boju proti fašizmu. Seveda, proti Nemčiji in Japonski se

je bilo treba boriti, toda finančne sile, ki so vodile našo politično in vojaško akcijo, so ostajale zveste načelom imperialistične strategije, omejevale so sodelovanje s Sovjetsko zvezo ter skušale zmanjšati možnost za nastanek trajnega miru na demokratični osnovi: hkrati pa je bilo ameriško ljudstvo pod vplivom antifašističnega značaja vojne in možnosti mednarodne pomiritve v povojnem času.

Hollywood je proizvedel nekaj filmov, ki so vsaj do neke mere izražali iz vojne izviraajočo zahtevo po spremembi mednarodnih odnosov, toda večina produkcije je še naprej potekala po ustaljenih komercialnih tirih in se, kar se tiče tematike ali socialnih koncepcij, le neznatno spreminjala. Dejansko so izračunali, da je le približno 4% produkcije filmske industrije v letih 1942, 1943 in 1944 obravnavalo pomembne in odločilne vidike svetovnega spopada(3): in celo v teh nekaj filmih demokratično vrednost vsebine znižujejo površne karakterizacije, cenen sentimentalizem, rasistična stereotipnost in, čeprav tu in tam kak prizor daje vtis, da se ljudje borijo mnogo bolje, če vedo, za kaj se borijo, sta na splošno vedno v ospredju grobost in podrejenost samovoljno uvedeni disciplini.

Tu je zveza med filmi o 2. svetovni vojni in resda bolj robotimi, banalnimi filmi o nedavni fojni na Daljnem vzhodu očitna: vez je moč razčleniti na primeru enega prvih filmov o korejskem spopadu, *Jekleni čeladi* (The Steel Helmet, režija Samuel Fuller, 1952). Avtor Samuel Fuller se je držal formule, ki se je izkazala za uspešno že v filmih o prejšnji vojni: "močni" narednik, črnski vojak in vojak japonske narodnosti so že splošno znani tipi; njihove šale, njihove stiske, njihov pogum nam želijo dokazati, da gre za dobre ljudi, ki branijo pravično stvar. Ko ujamejo severnokorejskega majorja, začnejo z njim razpravljati o značaju vojne. Ujetnik kot dober komunist omeni rasno diskriminacijo v Združenih državah: črncu mu odgovori, da napredek zahteva svoj čas, "morda bo čez dvajset let bolje"; celoten prizor je podoben jalovemu in nerodnemu iskanju "demokratičnih" argumentov, toda medtem ko se je med vojno proti fašizmu še dalo govoriti o bratstvu in človekovih pravicah, to v korejskem primeru ni več mogoče. Ujetnik v razpravi resda potegne daljši konec, toda njegova logika razdraži narednika, ki se naveliča pogovora in ga hladnokrvno ubije.

Zaključek tega prizora je zaznamoval tudi konec določenega obdobja v zgodovini hollywoodske misli: odtlej se ni več smelo govoriti o človeških prizadevanjih ali o socialnih vprašanjih narodov. Narednikov akt iracionalne brutalnosti je začrtal shemo filmov z vojno tematiko, ki so bili posneti kasneje: "moriški norec" iz gangsterskih filmov je bil premeščen na korejsko fronto,

njegova norost pa je postala "patriotizem".

Sam Fuller je, izhajajoč iz bogatih izkušenj *Jeklene čelade*, leta 1951 posnel film *Nasajeni bajoneti* (Fixed Bayonets), katerega tema je vojakov odpor do ubijanja, njegova končna zmaga nad strahom in njegov vzpon na položaj junaka. Da film sploh nima namena izraziti kako "demokratično" vsebino, je jasno že takoj na začetku, glede na to, kako so prikazani liki oficirjev. V filmih, posnetih med 1940 in 1945, je bil navaden vojak predstavljen kot zgled junaštva;

Nasajeni bajoneti pa se, nasprotno, začenejo s prizorom posveta skupine generalov na bojišču: to so v bojih utrjeni možje, ki brez težav prenašajo vse nadloge vojskovanja v prvi liniji in ki so nekoliko podobni kaplarjem in vojakom na Mauldinovih vinjetah o drugi svetovni vojni.(4) Dejstvo, da korejsko ljudstvo sovraži okupatorje, je v filmu *Nasajeni bajoneti* celo poudarjeno in vojaki odkrito govorijo o strahu, ki jim ga vlivajo ljudje okrog njih: eden izmed njih pravi, da lahko "začuti Korejce po njihovem vonju". Hoteč se izogniti vsiljivim vzdevkom, filmski dialogi, ki se nanašajo na sovražne civiliste, govorijo samo o "ljudeh": "Ti ljudje... ti ljudje so vsepovsod okrog nas..."

Nasajeni bajoneti ponujajo svoje propagandistične elemente v grobi in nasilni obliki, ki je Mannyju Farberju vzbudila vtis prave umetnosti; v časopisu "Nation" piše o "roboti, prepričljivi in impresivni Fullerjevi različici neke Mauldinove vinjete...", o humorističnem, senzibilnem, po *Bataanu* (Bataan, režija Tay Garnett, 1944) najboljšem vojnem filmu. Lahko bi ga gledal tudi šestkrat, ne da bi se ga naveličal.(5)

Farberjeva želja, da bi šestkrat videl isti film, se je kmalu izpolnila: njegove kritiške obveznosti so ga gotovo prisilile, da je gledal isto vrsto, v vrsti filmov z vojno tematiko ponavljajočo se formulo, ki je vrhunec brutalnosti in neumnosti dosegla v filmu *Pekel umika* (Retreat Hell, režija Joseph H. Lewis, 1953), v katerem poskus, da bi prikazali umik iz Yaluja kot zmago, daje običajni zgodbi mladeniča, ki s tem, da se nauči premagati strah, postane "mož", ton irealnosti in dvoumnega bahaštva. Kot v drugih filmih tega tipa so tudi tu junaški liki oficirji: v našem primeru polkovnik in kapetan.

Pekel umika obravnava enega najhujših porazov, kar jih je doživela ameriška vojska, a se ne more pogumno lotiti iskanja vzrokov za polom in sploh ne dopušča ugotovitve, da je do poloma dejansko prišlo: zato je vsebina filma prav tako prazna kot njegov naslov. "Vojaški duh" je v njem reduciran na videz brezobzirnega lažnega poguma: vojak se mora boriti in umreti v krvavi praznini, ne da bi razmišljal, ali so mu njegovi nadrejeni ukazali, da naj napreduje ali da naj se umika. V dveh

letih, ki sta minili med *Jekleno čelado* in *Peklom umika*, je Hollywood izbrisal iz svoje podobe vojne sleherno potezo, ki bi se kakorkoli dotikala moralnih problemov ali racionalnih motivov: nacistična teorija, ki vidi v slepi pokorščini usodo in slavo vojaka, se je v "korejskih" filmih popolnoma potrdila.

Vojni film lahko pride do sem. Toda to ni dovolj: morilec v uniformi mora biti pripravljen brez pomislekov ubijati tudi civilne osebe. V *Minuti do ničle* (One Minute to Zero, režija Tay Garnett, 1953) je dramatični vrhunec dogajanja dosežen takrat, ko se pehotni polkovnik odloči, da je treba pobiti kolono korejskih beguncev, pretežno žensk in otrok, ker naj bi se mednje pomešali komunisti: s tem pokolom na filmskem platnu je Hollywood prvič uradno odobril nore metode uničevanja, kakršnih se je nekoč posluževal Hitler.

V *Viharju na vzhodu* (Thunder in the East, režija Charles Vidor, 1952) se nacistični nauk nadaljuje: miroljubni Indijec, privrženec Ghandija, se spreobrne k religiji krvi. In na koncu spreobrneni pacifist izprazni šaržer mitraljeza v množico "revolucionarjev", ki stopajo proti njemu: da bi bil učinek še večji, se kader zaključuje s podobo protagonistista, ki strelja naravnost v občinstvo. Primernejše razlage dejanskih ciljev teh filmov ni mogoče najti: njihova tarča je prav občinstvo, obsojeno na pokol od istih sil, ki širijo to nečloveško propagando.

prevod: Brane Kovič in Aleš Rojč

Opombe:

- 1 Neposreden vpliv takšnega filma na mladinsko prestopništvo lahko dovolj zgornjo dokumentira naslednja vest iz Tacome, Washington: osemnajstletni William Barclay Bracey je z 22-kalibersko puško ubil svoj mater in nato izjavil šerifu, da občuduje Rommla in da je večkrat videl film o njem. ("People's World", San Francisco, 19. 5. 1953)
- 2 "New York Times", 28. 10. 1952
- 3 Dorothy B. Jones: **Hollywood War Films: 1942—1944**, v *Hollywood Quarterly*, Berkeley-Los Angeles, oktober 1944
- 4 Bill Mauldin je avtor niza vinjet o vojaškem življenju, ki so bile objavljene v glasilu ameriških oboroženih sil in pozneje zbrane pod naslovom **Up Front**.
- 5 "The Nation", 5. 1. 1952

teorija/kritika

začetki marksistične misli v Hollywoodu

Dva tabora v filmskem svetu

John H. Lawson

Boj idej je vsesplošen pojav. Angleški filmski kritik John Alexander je v članku "Dva tabora v filmskem svetu"(1) zapisal:

"Danes, ko napredek filmske umetnosti v deželah socializma in ljudskih demokracij ter boji filmskih delavcev v kapitalističnem svetu bolj kot kdajkoli odločno postavljajo vprašanje: 'Kateri elementi narede film napreden?', postavljajo narodi sveta na nove temelje vrednotenja svojega sedanjega in minulega prispevka v luči boja za mir in nacionalno neodvisnost, kjer so v prvih vrstah njihovi delavski razredi."

Pri določevanju kulturnih nalog, ki jih moramo opraviti v Združenih državah, je za nas bolj kot kdajkoli prej nujno postaviti na nove temelje ovrednotenje sedanjega in preteklega prispevka naše dežele: in na področju filma posebej si moramo zastaviti Alexandrovo vprašanje: "Kateri elementi narede film napreden?"

Doslej smo preučili negativne vidike problema, toda s kritiko filmske umetnosti imperializma smo šele na začetku naše naloge: mi, ki imamo določene izkušnje v izdelovanju filmov, moramo prispevati k ustvarjanju del, ki bodo izražala težnje in nacionalne interese našega ljudstva.

Tako danes kot tudi vselej v preteklosti se najbolj vitalni in napredni tokovi našega kulturnega življenja bogatijo v stiku s kulturo drugih dežel: Walt Whitman je z zanosom opeval naše prerije in naša mesta, a tudi pozdravljal svet:

"Priznal bom sedanje dežele,
prehodil bom zemeljsko kroglo,
poslal prijazen pozdrav vsakemu
mestu,
naj bo veliko ali majhno."

Proučevanje filmov, posnetih v Sovjetski zvezi, na Kitajskem in v deželah ljudske demokracije, nas lahko nauči marsičesa o funkciji filma in o njegovih možnostih kot ljudski umetnosti.

Kdor bi v naši deželi še imel pomisleke o miroljubnih namelih teh narodov, se bo nedvomno prepričal, da v njihovih filmih ni nikakršnega hujskanja k vojni, ter da ni tem, v katerih bi prevladovali nasilje, grobost in pornografija. Ideologije, ki jih navdihujejo, izražajo individualne in družbene navade, popolnoma drugačne od "stila življenja", kakršnega nam kaže Hollywood.

Nagnenju Hollywooda k smrti se v filmih teh dežel zoperstavlja strastno potrjevanje vrednosti in plemenitosti življenja; poveličevanju gangsterjev-junakov slavljenje pomembnih umetnikov, kakršna sta n. pr. Musorgski ali veliki ukrajinski pesnik Taras Ševčenko; medtem ko Hollywood napada znanost in celo razum, nam sovjetski film nudi *Mičurina*, himno ustvarjalni moči znanosti; medtem ko Hollywood prikazuje delavce kot "surrove prostake", nam Sovjetska zveza kaže *Donske rudarje* (Doneckie šahteri, režija L. Lukov, 1951), kako s svojim ustvarjalnim delom gradijo novo družbo; medtem ko so v hollywoodskih filmih ženske brutalno podvržene moškim, jih v sovjetskih filmih vidimo, kako na različnih področjih opravljajo vodstvene naloge.

V Sovjetski zvezi je nastalo tudi mnogo filmov o vojni proti fašizmu. Trpljenje, ki ga je ljudstvo junaško prenašalo v velikem domoljubnem zagonu, s katerim je doseglo zmago nad napadalno nacistično vojsko, je seveda navdihnilo sovjetske cineaste in povzročilo temeljite spremembe v nacionalni kulturi: v teh filmih ni nikoli idealizirana vojaška brutalnost, ki jo najdemo celo v najboljših med vojno posnetih hollywoodskih filmih. V sovjetskih filmih sta najbolj presenetljiva podroben študij individualnih psihologij v njihovih reakcijah na izkušnje vojne in odkrivanje skritih energij duha, junaštva prebivalstva v okupiranih vaseh, neutrudne partizanske dejavnosti v sovražnikovem zaledju.

Mlada garda (Molodaja gvardija, režija Sergej Gerasimov, 1948), lepa pripoved o življenju mladih fantov in

deklet, ki se učijo sprejemati velike odgovornosti, s katerimi se soočajo, je eden najboljših sovjetskih filmov in tudi eden najbolj značilnih po svojem odnosu do junaštva, ki izpopolnjuje človeka, po potrjevanju ljubezni in bratstva, ki sta vir patriotizma, po sovraštvu do militarizma in po spoštovanju žensk, ki so aktivno sodelovale v boju.

Kot mnogi drugi sovjetski filmi, *Mlada garda* prikazuje izkušnjo dežele, v kateri se je vse ljudstvo dosledno angažiralo v boju proti okupatorju, medtem ko naši filmi o drugi svetovni vojni prikazujejo docela različno situacijo: naši vojaki so se borili daleč proč, za stvar, ki je niso v celoti razumeli, v armadi, organizirani po načelu delitve na kaste in železne discipline. Zato je Hollywood posebej poudarjal vojakov cinizem, njegov iracionalni pogum, sovraštvo do "tujcev" in prezir do žensk.

To nasprotje med filmi obeh narodov je lep primer vedno večjega razhajanja pri soočanju s problemi filmske kulture. Kmalu po drugi svetovni vojni so sovjetski cineasti zaključili ciklus filmov o njej in se nato usmerili pretežno k drugim temam, medtem ko se je Hollywood vedno bolj obračal k očitnemu poveličevanju militarizma, ne le v filmih o korejskem spopadu, temveč tudi v drugih filmih, ki so skušali reinterpretirati pomen zadnje vojne v luči priprav na tretje svetovno klanje.

Hollywood se je celo vrnil k filmu *Kakšna je cena slave?* (What price Glory?, režija Raoul Walsh, 1929 — II. verzija, režija John Ford, 1952) ter ga predelal tako, da je iz njega odstranil poskuse krhkega pacifizma, kakršen je bil v modi v dvajsetih letih ter v njem ameriške vojake predstavil kot razigrane osvajalce, ki jih odlikuje prirojena premoč nad njihovimi evropskimi kolegi tako v seksualnih kot v vojaških podvigih. Medtem ko je Hollywood v *Puščavski lisici* naredil junaka celo iz nacističnega generala, so sovjetski cineasti v *Padcu Berlina* (Padenie Berlina, režija Mihail Čiavrelji, 1949) resno in trezno pretresli vzroke za nemški poraz. Film razkriva pomanjkanje sodelovanja med

narodi, ki so se bojevali proti Hitlerju, toda problem je prikazan nepristransko v rekonstrukciji konference na Jalti: le-ta med drugim dokazuje, kako je Churchillovo nasprotovanje odprtju druge fronte prislilo sovjetske voditelje, da so sprejeli jasne odločitve. Medsebojna igra sil in osebnosti na konferenci, naraščajoče razumevanje med Stalinom in Roosveltom ter prisrčen portret slednjega iz tega prizora ustvarijo mojstrstvo zgodovinske rekonstrukcije.

Toda tudi enaka filmska tehnika *Padca Berlina* je nadvse zanimiva: paralelna montaža prizorov s poroke med Hitlerjem in Evo Braun v bunkerju pod ruševinami mesta in prizorov v predorih berlinskega metroja, ko se možje, žene in otroci utaplajo, ker so se nacisti odločili, da predore poplavlivo, je nazoren primer slik z različno čustveno funkcijo: poročni obred, s svojim počasnim gibanjem in lažnim sentimentalizmom skoraj grotesken, je nasprotje in obenem komentar obupnega boja ljudi z vodo, ki jih poplavlja.

Sekvenca, v kateri nosijo rdečo zastavo skozi srdite spopade, korak za korakom in nato nadstropje za nadstropjem vse do vrha na pol porušenega Reichstaga, je po izrazu tako intenzivna, da jo je moč primerjati s prizori v filmu *Rdeči znak hrabrosti* (The Red Badge of Courage, režija John Huston, 1951), ko dvignejo in ponesejo naprej ameriško zastavo: obe sekvenci kažeta nadvse domiselno tehniko, toda njun družbeni pomen je ravno nasproten. Bitka v filmu *Rdeči znak hrabrosti* se nam zdi nesmiselna in zastavonoša na pol nor, medtem ko dialogi in veliki plani v *Padcu Berlina* poudarjajo, da sleherni gib zastavonoše ustreza zavestnemu cilju in moralnemu prepričanju.

V zadnjih petih letih je v sovjetskem filmu prevladala težnja po opustitvi vojne tematike, pa tudi zgodovinski filmi se mnogo manj posvečajo bitkam, ampak bolj izrazito socialnim in kulturnim vidikom ruske zgodovine. *Taras Ševčenko* (režija Ivan Ševčenko, 1951) je pripoved o pesniku 19. stoletja, ki se je dvignil iz tlačanstva, da bi pisal speve o svobodi: zato so ga zaprli in ukazali uničiti vse njegove pesmi. Film poveljuje tradicijo boja ukrajinskega naroda proti carističnemu zatiranju, slavi moč razuma in poezije ter izžareva antimilitaristični duh, ki se izrazi v Ševčenkovih odločni zavrnitvi carjevega ukaza, nai postane vojak. Se bolj nazorno je nasprotje med idejami in metodami sovjetskih in ameriških filmov mogoče prikazati z analizo dveh del biografske vsebine: kako Hollywood pod naslovom *Moulin Rouge* vidi življenje Toulouse-Lautreca (režija John Huston, 1953) in sovjetskega filma *Musorgski* (režija Grigorij Rošal, 1950). Že sama naslova nakazujejo očitno razliko v tematiki in interesih: Hollywood vsekakor potrebuje ozadje s

plesalkami, kankanom in razuzdanimi zabavami, da bi lahko prikazal delo umetnika 19. stoletja. Ta vizija je navidezno "realistična", kajti Toulouse-Lautrec nam je dejansko zapustil sijajno slikarsko pričevanje o pariškem nočnem življenju; toda bistvo njegovega dela je globoka človeška prizadetost, ki preveva njegove upodobitve ljudi s ceste in iz kabaretov.

V filmu *Moulin Rouge* sta ljubezen, ki jo je umetnik čutil do ljudi, in tragični občutek, nenehno prisoten v njegovih risbah, nadomeščena s površnim potrjevanjem že zdavnaj obrabljene trditve, da je "veliko umetnost" najti v beznicah, v pijanosti in obupu. Pokvečeni pritlikavec zapusti svoje aristokratsko bivališče, da bi odkril "življenje" in gre med "ljudi", med prostitutke, pevke, plesalke in gizdaline s pariških bulvarjev: toda v vsem filmu ni niti z eno besedo omenjeno, da se ukvarja s problemi ustvarjanja. Res je povsem predan umetnosti, toda to njegovo nagnjenje je v filmu izraženo le s prizori, ki ga kažejo medtem ko riše ali slika: pijanost in seksualna zavrtost sta očitno obravnavani kot najpomembnejši stvari. Pravzaprav se film začne s prizorom, ko slikar zlije vase celo steklenico konjaka in skoraj v vseh prizorih ne počne drugega kot da pije, vedno bolj pije. *Musorgski* pripoveduje zgodbo o glasbeniku, ki v zadnjem obdobju svojega življenja postane tragična in zagrenjena osebnost. Pijanost je bila tudi v življenju Musorgskega "realno" dejstvo, tako da je mnoge angleške in ameriške življenjepisce zanimala bolj kot njegova glasba. Toda avtorji filma se ne zanimajo preveč za "psihološke" komplikacije in intimna razočaranja svojega junaka, ker so prepričani, da so zgodovinsko bolj pomembni njegovi veliki ustvarjalni dosežki, vpliv, ki ga je imel na kulturo svojega časa in njegov prispevek k razvoju nacionalnega glasbenega jezika.

Filma torej izražata dve radikalno nasprotni stališči o vprašanih življenja in umetnosti. Ameriški film pojmuje življenje kot nekaj umazanega, brez dostojanstva in smisla, umetnost pa kot nekakšno mamilo, ki posebej nadarjenim osebam omogoča, da izgrajo negativne sile, ki pritiskajo na posameznika. Sovjetski film je življenje sestavljeno iz upov in bojev, umetnost pa vez med posameznikom in aktivnim življenjem ljudstva. Med številnimi problemi sodobnega življenja sovjetski filmi najpogosteje obravnavajo delo in obnovo, s katerimi se v vsakdanjem življenju srečujejo delavci, kmetje in intelektualci; osebnost se v njih ne potrjuje z nasiljem ali ekskluzivnim individualizmom, temveč postane junak s svojim prispevkom k družbenemu življenju, s proučevanjem metod racionalizacije dela, z umetniškimi ustvarjanjem. Liki, prikazani na filmskem platnu, so, kot kaže, izgubili nagnenje k agresivnosti, ki ga ima Hollywood za "večno" lastnost človeške narave.

Mnogim naprednim ameriškim kritikom se ti filmi zdijo "počasni", ker ne uporabljajo dramatičnih učinkov, izhajajočih iz nenormalnih napetosti in kriz nevrotikov: *Doneški rudarji* so bili npr. kritizirani zaradi "negibnosti" akcije. Dejansko v njih ni freudovskih "impulzov", toda intenzivnost, s katero ti ljudje živijo in delajo, daje dogajanju duhovno dimenzijo, kakršne spektakularne hollywoodske drame nimajo. Zaradi monopolistične kontrole nad programiranjem filmskega sporeda množice rudarjev v Združenih državah verjetno niso videle *Doneških rudarjev*, toda mnogim članom "United Mine Workers" (2) bi se verjetno zdelo zanimivo primerjati smrtno nevarne pasti, v katerih se znojijo, z dobro razsvetljenimi in ustrezno opremljenimi rudniki, kakršne prikazuje sovjetski film. Za naše rudarje bi bila poučna tudi primerjava njihovih hiš in zbirališč s hišami doneških delavcev in s poslopljem njihovega kluba, v katerem prirejajo bankete in praznovanja.

Aleksander Borisov, sijajni igralec, ki interpretira Musorgskega v prejšnjem omenjenem filmu v svojem članku o 6. mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varih leta 1951 ugotavlja, da med dvaindvajsetimi deželami, ki so na njem sodelovale, ni bilo Združenih držav in da se Hollywood izognil tej prireditvi z izgovorom, češ da predvajani filmi niso "resnična umetnost", temveč "propaganda", in nadaljuje:

"Kar se mene tiče, ne razumem, zakaj bi grajali filme, ki prikazujejo kmete, kako obdelujejo svoja opustošena polja, gradijo novo vas, napeljujejo v njej elektriko in si tako zagotovijo mirno življenje. Bolj bi dvomil v vrednost filmov, v katerih banditi napadejo banko in pobijajo ljudi." (3) Bistvena značilnost filmov, posnetih v Sovjetski zvezi, Ljudski republiki Kitajski in v deželah nove demokracije, je njihova vedrina, njihovo zaupanje v prihodnost: to je kvaliteta, ki hkrati preseva tudi dokumentarce, kakršna sta *Mir bo zmagal* ali *Nova Kitajska* (Ozvodozdenii Kitai, režija Sergej Gerasimov, 1951), njun morda najpomembnejši izrazni dosežek pa so veliki plani obrazov, še posebej obrazov mladine. Primerjava teh velikih planov z velikimi plani hollywoodskih "zvezd" je prava zgodovinska lekcija.

Mir bo zmagal je na svetovnem mirovnem kongresu leta 1950 v Varšavi dosegel izjemen uspeh zaradi sodelovanja širokih množic poljskih državljanov; in v *Novi Kitajski* vidimo ljudstvo, ki drži v svojih rokah svobodo z isto vnemo in odločnostjo, s kakršno se drži lastnega otroka, ki življenju izkazuje prav tako globoko ljubezen, kakršno čuti do otroka. To so ljudstva, ki so zgradila nov svet, ki se ponosno zavedajo svojih dosežkov in se mirno lotevajo nalog, ki stojijo pred njimi. Film, posneti v deželah, kjer je filmska industrija pod kontrolo ljudstva, na občinstvo v kapitalističnih

deželah učinkujejo preprosto in neposredno, ker govorijo jezik človeških čustev. Kljub budnosti lovcev na čarovnice je prikupna sovjetska risanka *Čudežni konj* prek televizije zabavala milijone gledalcev v Združenih državah; toda, da občinstvo ne bi vedelo, da gre za sovjetski film, so jo predvajali brez navedbe avtorjev, z novim naslovom *Na mavrici*.

Uspeh, ki ga je imelo predvajanje *Obnove Moskve* v Twickenhamu, dovolj nazorno pričča o zanimanju angleškega ljudstva za filme o sovjetskem življenju: "Surrey Comet" je na prvi strani objavil zapis o posebni projekciji, namenjeni članom mestnega sveta, njihovim družinam in prijateljem. Po predstavi je svet izrazil svoje zadovoljstvo, da je lahko videl "ta presenetljivi film".

V primerjavi s temi sovjetskimi filmi se nam hollywoodski izdelki zdijo nadvse izumetničeni in nehumani, v druge dežele pa ne gredo kot nosilci poslanice dobre volje, temveč kot sredstva osvajanja, kajti pri vseh narodih, ki jih zajema Marshallov plan, je agresivna ekspanzija naših filmskih monopolov povzročila propad nacionalnih filmskih industrij.

Kozmopolitizem se mnogim intelektualcem morda zdi nenavadna beseda, toda v tej zvezi pravzaprav pomeni zatiralno silo za narode Francije, Italije, Anglije in Zahodne Nemčije, ki gledajo, kako se njihova nacionalna izročila umikajo pred serijskimi verzijami, nastalimi na ukaz Wall-Streeta, tistaga, kar imperialisti imenujejo "zahodna civilizacija". Hollywoodski filmi zelo dobro predstavljajo "univerzalne vrednote", ki jih kozmopolitizem skrbno goji: zato pa ignorirajo realnost našega lastnega nacionalnega življenja, da bi ustvarili svet praznih in požrešnih robotov, ki naj bi živeli pretežno v nočnih lokalih in v salonih. Ti filmi ne žalijo samo ameriškega ljudstva, ampak tudi ljudstva drugih dežel.

Kolikor bolj bo gibanje za mir in demokracijo v svetu postalo močnejše, toliko bolj ogorčen bo postal tudi boj proti "umetnosti" Wall-Streeta, kajti ljudstva vseh dežel bodo zahtevala filme, ki bodo odsev njihove nacionalne kulture, njihove zgodovine in njihovih sedanjih izkušenj.

In te zahteve bodo postale vse bolj neodločljive tudi v Združenih državah.

prevedla: Aleš Rojec in Brane Kovič

Opombe:

- 1 John Alexander: Two Camps in the World of Film, v Modern Quarterly, zima 1951/52
- 2 Neodvisni sindikat rudarskih delavcev, ki ga je vodil John Lewis.
- 3 News, Moskva, 31. avgusta 1951
- 4 World News and Views, London, 7. februarja 1953

Eseja Johna H. Lawsona "Gangster postane vojak" in "Dva tabora v filmskem svetu" sta prevedena iz knjige "Film in the Battle of Ideas", New York, 1953.

teorija/kritika

začetki marksistične misli v Hollywoodu

Vprašanje zadostnosti ideološkega kriterija

Silvan Furlan

Američani v "resni šali" radi izjavljajo, da so kavboji osvojili Divji zahod zato, da bi v idealnih, sončnih pogojih zgradili filmske studije na zahodni obali. Začetek Hollywooda se ujema s koncem ameriške "prazgodovine", ki jo je kasneje s svoji iluzionistično mašinerijo rekonstruiral v največkrat mitološko zgodbo in nam jo kot "senzacionalen izum" predal v trajno last. Hollywoodski kinematograf je ob rojstvu svoje gibljivo, radovedno in drzno oko takoj usmeril v senzacionalno, ki je postalo in ostalo neodtujljiv predmet njegovih zanimanj in "skriti predmet" poželenja njegovega množičnega občinstva. Te banalne resnice, ki je evropskemu duhu še vedno tuja in folkloristična v odnosu do "visoke umetnosti", se je posestniško oklenil Hollywood in jo postavil za vodilo svoje ekonomske računice. Panofsky v eseju *Stil in snov v filmu* (Ekran št. 9/10, 1976 in št. 1/2, 1977) ugotavlja, da se je nova "ljudska umetnost" snovno navezala na slabe slike 19. stoletja, stripe, ljudske pesmi, senzacionalistični tisk in pogrošne romane, kar ustreza "elementarnemu čutu za pravico", preprosti sentimentalnosti, prvinski potrebi po krutosti, ščepcu pornografije in smislu za robat humor, ki črpa svojo snov iz sadističnih ali sponografskih teženj. Znotraj teh tematskih obeležij, ki so zagotavljale njegovo univerzalnost in komercialno učinkovitost, je Hollywood iskal tisto najbolj šokantno vsebino in jo vpenjal v jasno in ekonomično pripovedno strukturo, kar morda najbolj preprosto in prepričljivo izraža nalepka "drzna zgodba in dober ameriški treatment".

Ta oznaka, ki skuša zadeti bistvo hollywoodskega filma, zapade v tradicionalno estetsko delitev na vsebino in obliko. Obe plati ameriške kinematografije, še posebej pa njena vsebinska "drznost", sta bili predmet Lawsonovih razmišljanj. Ne glede na njegova poenostavljanja, "sociologiziranje", "marksisti vrednostni kriterij" in nekritično povzdigovanje "pozitivnih" vsebin sovjetskih soc-realističnih filmov, zavzemajo njegovi spisi posebno mesto v zgodovini ameriške filmske teorije in kritike, saj predstavljajo prvi

poskus obravnavanja proizvodov ameriškega kinematografskega mehanizma z marksističnega vidika. Navkljub nekaterim "zmotam" pa so zanimiva tudi zaradi časa svojega nastanka. Povezana so z najbolj represivnimi leti v zgodovini ameriške demokracije, z obdobjem "maccartizma" in "črni list". Lawson sam je bil eden izmed "hollywoodske desetorice", ki je bila obsojena zaradi protiameriške, komunistične dejavnosti. Ameriška desnica je v času "lova na čarovnice" obdolžila napredne hollywoodske intelektualce, češ da so v skladu z direktivami sovjetske komunistične partije poskušali podrediti svojim propagandističnim težnjam vplivni, toda "ideološko nedolžni" in zgolj "estetsko-zabavni" proizvod hollywoodske tovarne filmskih sanj. Ugotavljali so, da so "rdeči" uspeli prepričati Hollywood, da morajo filmi vsebovati socialno sporočilo. Odločilni argument za takšno potezo je bilo spoznanje, da se morajo filmi ukvarjati z "realnostjo življenja". In tu je bila zasidrana težnja, da naj filmske zgodbe obravnavajo seks, nasilje, prostitucijo, "mešane zakone" ... In pričeli so se snemati filmi, v katerih so vloge junakov zamenjale osebe vprašljivega socialnega statusa. Osrednja tema teh filmov je bilo spoznanje, da je Amerika dežela "buržoazne dekade" ("črna serija" — "film noir"). To ni bila resnična komunistična propaganda, pač pa njen jasn učinek. Takrat je bilo pomembnejše napisati scenarij z angažirano socialno noto in predvidljivim finančnim polomom, kakor "uspešen" scenarij, ki želi zgolj zabavati. Takšna so bila večinoma histerična in napadalna razpredanja ameriške desnice, "pravih in zavednih Američanov". Richard Nixon, eden izmed vodilnih izganjalcev "rdečega hudiča" iz zdravega telesa ameriške družbe, je bil zaprepan, ko je zvedel, da bodo *Sadovi jeze* (The Grapes of Wrath, režija John Ford, 1939) film z izrazito socialnim sporočilom, predvajani v Jugoslaviji.

Vse, kar je plastično opisano in z negativnim znakom obeleženo v izjavah ameriške desnice, je bilo predmet Lawsonovih razmišljanj in analiz. Predvsem v knjigi **FILM IN THE BATTLE OF IDEAS** (Film v boju idej, New York, 1953), ter nekoliko manj v delih **THEORY AND TECHNIQUE OF PLAYWRITING AND SCREENWRITING** (Teorija in tehnika drame in scenarija, New York, 1949) in **FILM: THE CREATIVE PROCESS** (Film: ustvarjalni proces, New York, 1964). "Drznot" teh filmov, ki so iztirjali in spodmikali idealizirano podobo hollywoodske proizvodnje, je Lawson meril glede na njihovo socialno angažiranost. Pri analizi in vrednotenju umetniškega dela je bila za Lawsona odločilna njegova tematska orientacija. Njegova teoretična izhodišča se očitno naslanjajo na filozofska razpravljanja madžarskega marksista Georgyja Lukácsa. V teoretičnih prispevkih, ki so se ukvarjali z umetnostjo, predvsem s književnostjo, se je Lukács boril za temelje vsebinske estetike, oziroma razvijal tezo, ki umetniško vsebino postavlja kot osrednje estetsko vprašanje in osnovno vrednoto umetnosti. V nasprotju z madžarskim filozofom pa Lawson še zdaleč ni tako celovito razdelal temeljev svoje "estetike", skoraj vse bazične elemente pa je črpal iz Lukácsseve gnoseološko orientirane marksistične teorije umetnosti. Razvil je teorijo o objektivnosti umetniške forme, oziroma o formi kot socialnem izrazu. Tudi zanj je umetniško delo odraz stvarnosti, toda ne v smislu neke fotografske, naturalistične preslikave.

V stvarnosti mora odkriti tiste progresivne sile, ki niso vidne na zunaj, marveč kot preikrite tendence ležijo v njej. Lawson se je zavzemal za "tendenciozno" umetnost, kar je še posebej razvidno iz eseja **Dva tabora v filmskem svetu**. Ta poenostavljena primerjava med reakcionarnim ameriškim filmom in "naprednim", socrealističnim sovjetskim filmom, je na nek način emblematična za ortodoksna in "ždanovska" razmišljanja o umetnosti v prvih povojnih letih, sicer pa tudi še danes velikokrat ovira razvoj kompleksnejše marksistične misli, hkrati pa tudi prepričljivo govori, v kakšno demagoško, ozko-ideološko razmišljanje lahko privede tematski vrednotni kriterij. Kakor je pretirano Lawsonovo kritiziranje "negativnih" vsebin povojne ameriške filmske proizvodnje, ki se je v resnici nagibala k uvajanju izrazitih reakcionarnih ideologij, prav tako je v precejšnji meri pretirano slepo povzdigovanje "humanističnih" in "revolucionarnih" vsebin socrealističnih filmov. Lawson namreč ni opazil, da "revolucionarna tendenca" ni bila več inherenten del spreminjajoče se stvarnosti, marveč od zunaj, od "zgoraj", iz birokratskega piedestala nameščena resnica, večinoma plod vulgarnega voluntarizma. Lawsonov teoretični prispevek tako jasno izpričuje možnosti (**Gangster postane vojak**) in meje (**Dva tabora v filmskem svetu**) gnoseološko usmerjene marksistične

teorije umetnosti. Tematski vrednotni kriterij po eni strani omogoča radikalno ideološko kritiko in analizo umetniškega dela, po drugi strani pa njegovo prosojno in intencionalno naravnavanje na stvarnost zunaj umetniškega teksta velikokrat zapade v poenostavljanje in demagogijo. Takšen pristop pa v celoti izpušča iz svojega obravnavanja materialno naravo umetniškega dela, saj pozablja, da tema sama še nič ne pomeni, marveč dobi on estetske vrednosti šele v procesu oblikovanja. Zato vsebina v umetnosti ni isto kakor tema, marveč nastaja "skozi" temo in v govoru o njej.

V okviru gnoseološkega pristopa je umetnost še vedno "manjvrednejša", odvisna oblika spoznavanja stvarnosti, saj je, kakor pravi Lukács, "resnični odraz v umetnosti tisti, ki se poistoveti z znanstvenim". Razmejitev znanosti od umetnosti pa je možna šele s prehodom iz gnoseološkega v ontološko razumevanje umetnosti. Čeprav je Lukács v svoji estetiki celovito obdelal samo spoznavno stran umetnosti, pa je mogoče v njegovih spisih tu in tam zaslediti posredna namigovanja na ustvarjalno sposobnost umetnosti, na njeno moč, da tvori povsem nova "semantična telesa". Lawson si ni nikdar zastavil vprašanja o zadostnosti zgolj spoznavno-teoretičnega pristopa k umetnosti; poetična dimenzija umetnosti mu je tako ostala povsem tuja. Zaradi tega so Lawsonova razmišljanja obstala v okviru problematičnega razumevanja umetnosti kot reprodukcije, odraza običajnih zakonov, ki vladajo objektivni stvarnosti. Te pa znanost s svojo natančno in preverljivo metodo veliko bolj točno in "objektivno" določa. V premisah teorije odraza je umetnosti odvzeta njena avtonomnost, njena ustvarjalna, kritična in raziskovalna funkcija. Navedene, umetnosti inherentne dimenzije, pa vključuje v svoja razmišljanja ontološko orientirana marksistična teorija umetnosti, ki se med drugim naslanja tudi na predpostavko, če sklenemo z Marxom, "da produkcija ne producira le predmeta za subjekt, marveč vnaša tudi subjekt v predmet".

Črna lista —

v Hollywoodu
v dvorani Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani

18. marca 1980 se je v dvorani Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani pričel odvijati program "ČRNA LISTA V HOLLYWOODU", ki ga je pripravilo Društvo Slovenskih filmskih delavcev. Filmi scenaristov in režiserjev, ki jih je "ameriška desnica" obtožila zaradi protiameriške, komunistične dejavnosti, se bodo vrstili vsak torek do konca junija. Zanimivo bo ugotavljati socialno angažiranost, ki je v večini filmov opazna komajda v sledovih, saj so nastajali v trdno določenem ideološkem zarisu in pripovednem konceptu hollywoodske žanrske proizvodnje. Velikokrat le ščepec socialne vsebine in pripadnost ameriški komunistični partiji, pa je bila za "lovce na rdeče čarovnice" dovolj, da so obtožili napredne hollywoodske intelektualce, v resnici pa premissirano izrabili vplivni hollywoodski propagandni aparat v svoje reakcionarne ideološke namene. Čeprav "črna" in tragična, pa je bila tudi ta predstava le del spektakularnega hollywoodskega "showa".

O filmih v programu bomo pisali v eni izmed naslednjih številčk naše revije.

Oblikovanje plakata Stevo Borota.



festivali

Berlinale 80

Rapa Šuklje

srečne roke: ljudje so se sicer skoraj podili, da bi si priskrbeli karte za KALIGULO — dolga leta pričakovani "trdi" pornič z vrsto bleščečih igralskih imen, med njimi sirom Johnom Gielgudom — pa so spori okoli filma trajali menda predolgo in je iz porniča nastala grozljivka, ki se ji kruto pozna, da je snemalec Tinto Brass na polovici film zapustil. Naprej je snemal večinoma kar sam režiser, Bob Guccione.

Tudi KRIŽARJENJE Williama Friedkina na zaprti projekciji ni napravilo vtisa, ki so ga prireditelji očito pričakovali. Za Ameriko je film bržčas res revolucionaren: prikazuje mračni obstoj ilegalnih homoseksualnih klubov v New Yorku, skozi katere se pretika Al Pacino kot preoblečen policist, ki naj bi odkril večkratnega morilca. Pri tem odkriva predvsem zatrte plasti čustvovanja v samem sebi; pa za Evropo to prav gotovo ni predmet zgražanja.

Tako KALIGULA kot KRIŽARJENJE seveda nista bila tekmovalca. In tudi britanska ZATEMNITEV režiserja Nicolasa Roega na srečo od žirije ni terjala, naj bi jo resno upoštevala. Scenarij za ZATEMNITEV bi lahko napisal Freud v kakšnem bolj nekontroliranem trenutku: mlad psiholog si skuša svojo partnerico, ki jo obsedeno ljubi, do kraja prisvojiti. Brez uspeha, se razume.

Michel Deville, francoski prijatelj Volkerja Schlöndorffa, čigar PLOČEVINASTI BOBEN je nedvomno eden najboljših filmov lanskega leta, je obogatil Berlin za ŽENSKO POLETJE, zgodbo poletnega potepanja Geraldine Chaplin in Dominique Sanda z rahlo lezbičnim podtonom.

Bert Tavernier je v svoji francosko-nemški koprodukciji SMRT V ŽIVO uporabil Romy Schneider in novega ameriškega zvezdnika Harveya Keitla, da bi pričarala nekaj resničnosti v zgodbo reporterja, ki si da v glavo vstavi TV kamero, da bi neopazno snemal zadnje tedne življenja mlade ženske in tako nudil gledalcem možnost, zasledovati njeno umiranje "v živo".

Švedi so prispevali film Erlanda Josephsona MARMELADNA REVOLUCIJA o profesorju, ki ob prepričku okoli lonca marmelade zapusti dom in skuša obnoviti svoje življenje s točke nič. Film se posrečeno začne, potem pa utone v gostobesednosti, v kateri se zgubi vsaka resna kritika porabniške družbe v državi blaginje.

V tem pogledu je veliko uspešnejši britanski SUROVI FANT režiserjev Hazana in Mingaya s punk ansamblom THE CLASH, protestniški in obupan film, ki pa, seveda, nikakor ne slika dežele blaginje, temveč brezposelno mladež iz predmestij Londona Margarete Thatcherjeve. In kar se družbene kritike tiče, si skoraj ni mogoče predstavljati ostrejšje, kot jo podajata Athol Fugard in Ross Dvenish v filmu SONČNICE V AVGUSTU. Gre za avgust v Južni Afriki, ko je tamkaj zima; za vprašanje preživetja, kratka, v kar najmanj obetavnih okoliščinah ... Scenarist turškega prispevka SOVRAŽNIK Yilmaz Güney je v političnem zaporu; režiserju Zekiju Öktenu se je kljub temu posrečilo, posneti film do konca.



Festivali so skoraj kot živa bitja: rode se, se razvijajo in nazadnje, bržčas, tudi umro; čeprav za berlinski mednarodni filmski festival še prav nič ne kaže, da bi se mu bližal konec. Letos je šele stopil v pravo odraslost — 30 let — res pa je, da je v tem času zamenjal že tri direktorje in da so burne spremembe v njegovem razvoju tesno povezane z njihovimi imeni. Pod direktorjem Bauerjem je zrasel in dočakal 25 let. Označevala ga je za petdeseta leta nenavadna naprednost, podpora vsemu, kar je bilo mlado, zagnano, nekonvencionalno v filmskem izrazu — Godard je dobil prvo visoko priznanje v Berlinu — in odkrita želja, pritegniti v festivalski program dežele, ki jih je tedaj uradno delila od zahodnega sveta "železna zavesa". V Berlinu smo dobili Jugoslovani zlatega medveda — Žilnikova ZGODNJA DELA — in kmalu so se tamkaj uveljavili poljski in češki, madžarski in bolgarski filmi in, seveda, sovjetski; nazadnje se je tekmujočim pridružila tudi NDR. Letos, kot znano, Jugoslovani nismo nastopili ne v uradnem, ne v otroškem, ne v informativnem programu in ne na Forumu mladega filma; skratka, če odštejemo nastop Francija Slaka (po pomoti so ga napovedali kot mladega poljskega režiserja) nas ni bilo. Pač pa so bili zastopani s tekmujočimi dolgometražniki Madžari, SZ, Poljaki in NDR in s kratkometražniki tudi Češkoslovaška. V tem pogledu je bilo še čutiti Bauerjev koncept.

Direktor Donner, ki je prevzel odlično dediščino levo usmerjenega in za številne goste z Zahoda izredno informativnega festivala — filmi z evropskega Vzhoda so v tamkajšnjih programih redki gostje — se je moral spopasti tudi z njegovo pomanjkljivostjo: z dejstvom namreč, da je Berlin skoraj povsem odpovedal kot tržišče. Vpregel je torej svoje mlade moči v prizadevanje, napraviti festival čim vabljivejši za kupce — in v tem prav lepo uspel. Z vrsto majhnih projekcijskih dvoran, ki jih je priključil festivalskemu centru, je dal distributerjem možnost, predvajati kupcem in kritikom najrazličnejše filme in je tako — čeprav posredno — zelo obogatil festivalsko bero. Napravil pa je tudi zavestno pomemben korak v programskem pogledu: sistematično je vabil filme tako imenovanega "tretjega sveta", predvsem iz južnoameriških dežel. Letošnji Littinov film MONTIELOVA VDOVA z Geraldine Chaplin, koprodukcija Mehike, Venezuele in Kube — medtem ko je režiser Čileanec v izgnanstvu — je bil nedvomno tekmovalac po Donnerjevemu okusu.

Novi direktor de Hadeln je prišel v Berlin iz Locarna, kjer je vodil tamkajšnji skromni, pomalem protestniški festival in je skušal vnesti enako lagodnost in neformalnost tudi v Berlinale. Ne povsem posrečeno, ker pri tako veliki prireditvi pač ne gre brez strumne organizacije. Uspelo pa mu je programsko vskladiti tekmujoči program in spored Foruma mladega filma, za kar so mu bili zapriseženi cinefili nedvomno hvaležni. Videli so lahko vsak dan šest dolgometražnikov — tako rekoč ne da bi morali vzdigniti sedalo s sedeža: od devetih zjutraj do polnoči. Glede izbire filmov pa velja reči, da je de Hadeln skušal predstaviti četrti svet: deželo družbeno za zdaj še nepriznanih, pa očitno vse pomembnejših človeških zastranitvev. Pri tem ni imel zmeraj



Nemčija, bleda mati, režija Helma Sanders — Brahms



Iščem azil, režija Marco Ferreri



Solo, režija Konrad Wolf

Španski film ZLOČIN V CUENCI je v domovini prepovedan in režiserka Pilar Miró priznava, da ima le malo upanja, da bi dobila v delo še kak film ... Berlin torej to pot nikakor ni bil ravno krotak.

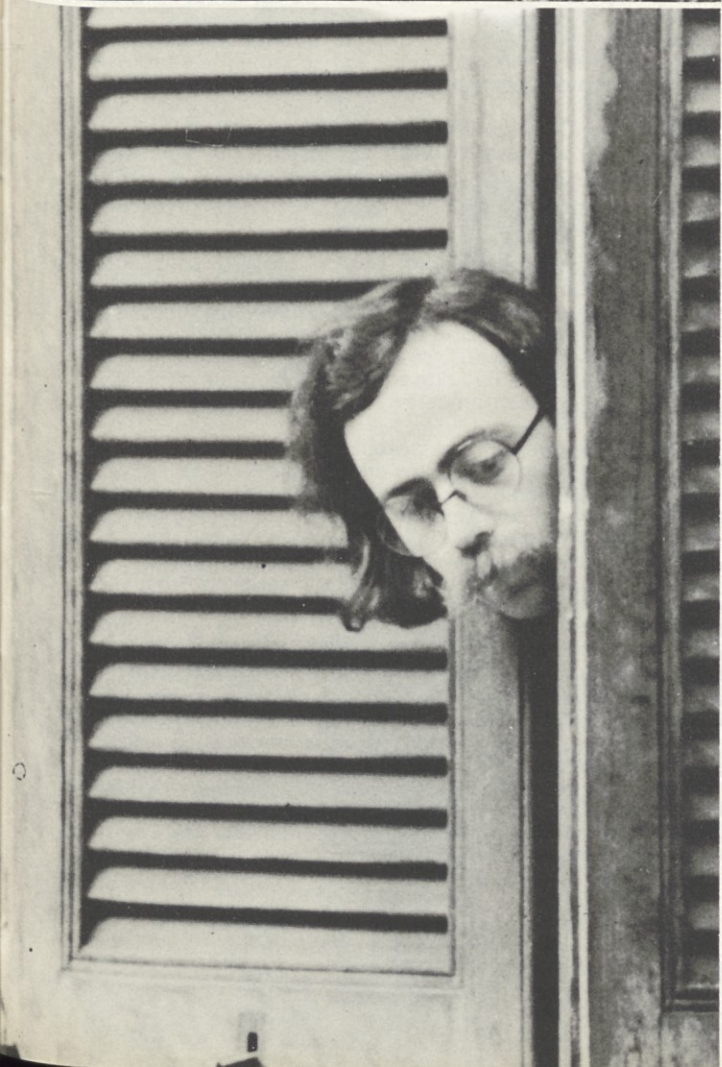
V Berlinu, kot znano, Američani kratko malo morajo dobiti eno izmed nagrad, sicer prihodnjic ne bi prišli. HEART LAND — Nemci so naslov prevedli v HREPENENJE PO LJUBEZNI — Richarda Pearcea je film v tradiciji BOŽANSKIH DNI, kar se tiče opevanja ameriškega podeželskega življenja na začetku stoletja, le da gre za skopo zemljo, trdo življenje in uničujoči prodor civilizacije. Italijanski film Marca Ferrerija IŠČEM AZIL je ganil Berlinčane ker obravnava prav tako problem vdora lažne civilizacije — to pot že kar porabniške — v nedolžne otroške duše. Nemci so dali s filmom Wernerja Schröterja PALERMO ALI WOLFSBURG zdonsko tematiko; stiske mladega Sicilijanca, ki išče v Nemčiji kruh in ljubezen. Vsi trije filmi so nedvomno zanimivi, po tematski aktualni in dobro napravljeni, vzbujajo pa rajši občutek tesnobne nedorečenosti kot festivalske popolnosti.

Prispevki z evropskega vzhoda so bili v tej primerjavi pravi odih: prisrčni film Vladimira Menšova MOSKVA NE VERJAME V SOLZE; malce romantizirana in sentimentalizirana zgodba dveh ilegalcev v okupirani Budimpešti, ZAUPANJE Istvana Szaboja; magistralni Vajdov film DIRIGENT s sirom Johnom Gielgudom kot dirigentom, ki se na starost vrne v domovino in pripravi s provincialnim orkestrom Beethovno V. simfonijo ... pa tudi SOLO SUNNY Konrada Wolfa, zgodba vzhodnonemške popevkarice iz delavskih vrst in njene trde poti k prav nič gotovemu uspehu — v tem je več življenjske resničnosti in vitalnosti kot v vsem, kar je prinesel Zahod. In brez primere več zaupanja v življenje kot v resnično črnih filmih iz dežel v razvoju. Na evropskem vzhodu se v filmskem smislu nedvomno nekaj dogaja.

Na srečo to pot tudi filmi gostitelja niso razočarali. Res, takšnih vrhov kot lani z MARIJO BRAUN, PLOČEVINASTIM BOBNOM ali DAVIDOM letos zahodnonemški filmi niso dosegli. Toda netekmujoči Bohmov film V SRCU HURIKANA je zanimiv pogled na ekološko vprašanje v industrijski družbi in NEMČIJA, BLEDA MATI Helme Sanders zelo lepa, temeljita študija "povprečnega" Nemca in Nemke v času Hitlerjevega vzpona in padca, poštena in čustvena hkrati, le da razvlečena in predolga; avtibiografsko gradivo je ustvarjalko zavedlo. Sicer nam pa Nemci pripravljajo v bližnji prihodnosti še en film, ki na njegov odziv močno računajo: režiser Wolf Gremm se je lotil predhitlerjevskih let gospodarske krize z ekranizacijo Kästnerjevega romana FABIAN — ZGODBA NEKEGA MORALISTA. O filmu, s katerim se je festival začel, je v tej zvezi kar nerodno govoriti. Gre za CENO PREŽIVETJA zahodnonemškega režiserja Hansa Noejeva, ki se leta 1978 predstavil v Cannesu s simpatičnim črnobelim filmčkom ŽENSKA NASPROTI, to pot pa ne le, da je segel po barvah, temveč tudi po mednarodni zasedbi in več: po okolju ZDA; se pravi, šel je po poti, ki jo je nakazal Wimm Wenders z AMERIŠKIM PRIJATELJEM (in še kdo) in ki pomeni za uveljavljajočo se nacionalno kinematografijo usodno nevarnost. Evropa ima svojo, dragoceno dediščino; nima pa ameriške dinamičnosti, sproščenosti, eksperimentatorske tvegavosti, ki meri neznano kam in včasih zadene v črno. Evropski — posebej še nemški — režiser je zmeraj nekam previden; preračunan; nemara celo rahlo pedanten. Same odlične lastnosti za psihološko dramo; filozofsko eksistencialna razmišljanja; lirično ljubezen; celo razviharjen vrtnec strasti. Ne pa za akcijsko, gangsteroidno, neracionalno, nasilniško katastrofalnost. Michel Piccoli, Noejev junak, sicer vnaša v film romansko racionalnost, je pa v zgodbi razslojenega besnenja, ki jo je skušal Noeve podati, malo na mestu. Gre za človeka, ki je izgubil službo, ker ga je odpisal kompjuter, ki ga je tako rekoč sam nastavil za kontroliranje potrebnosti uslužbencev. In za to, da možak v besnilu postrelji pet svojih šefov, medtem ko je reporter Piccoli na sledi srhljivim zločinom in njihovi motivaciji. Noeve je bil v ŽENSKI NASPROTI precizen in dosleden. V CENI PREŽIVETJA, kjer skuša dati dogajanju simboličen podtekst, je pridigarski in zmuden. Po resničnem vzponu, ki ga zadnja leta dosega zahodnonemška produkcija in ki pomeni eno izmed upanj (srednje?) evropskega filma, je ta tip amerikanizacije videti kot nevarna zabloda.



Marmeladna revolucija, režija Erlend Josephson



Ratataplan, režija Maurizio Nichetti

Zaradi popolnosti velja omeniti, da so v Berlinu tekmovali še izraelski film Daniela Wachsmanna TRANZIT (melanholija starega nemškega Juda, ki se v novi domovini ni mogel živeti), francosko-kanadski PROČ Z NAVLAKO! Francisa Mankiewiczza (Josephovega nečaka, čeprav trdi, da je od strica čisto neodvisen) o divji, brezkompromisni ljubezni 12-letnega dekletca do samske matere, trdo preskušane v puščini in revščini quebeškega predmestja — zelo čustven film; finski KROKARJEV PLES Markkuja Lehnusikallia, spet zgodba o pogubnem vdoru "civilizacije" v nedotaknjeno, divjo naravo; pravzaprav dokumentarec s čudovitimi posnetki narave, v katerem pa igrani elementi rajši motijo.

Torej, kakor že stvar obračamo: velikega, presunljivega filma v Berlinu to pot nismo videli. Vsaj ne, če upoštevamo zgolj uradni program. Podobe tudi ni izboljšala SIBIRIJADA Andreja Mihalkova — Končalovskega, ki se je pridružila uradnemu sporedu zunaj konkurence.

Retrospektiva — dostopna samo tistim, ki so žrtvovali del glavnega sporeda ali jih ni zanimal Forum mladega filma — je to pot potekala v dveh kinematografih z različnim sporedom. V reprezentativni palači UFE so vrteli retrospektivo Billyja Wilderja — od starih nemških filmov, ki je zanje pisal scenarije, do ameriških uspešnic, med katerimi sta še vedno nespresrežena SUNSET BOULEVARD in NEKATERI SO ZA VROČE — v kinu Astor pa vse mogoče poskuse tako imenovanega 3-D, tridimenzionalnega filma, ki so zanj dobili gledalci vsakič nove, vsakič drugačne naočnike ... Iluzija skozi naočnike jih ni motila, da ne bi vsakega filma pričakali v neskončnih kačah in kljub nezadovoljenosti z vsakim posamič, stopili pri prvi priložnosti — praktično brž ko so stopili skozi vrata z napisom IZHOD — znova v rep. Nekaj čudnega je s temi več kot nepopolnimi tehničnimi poskusi: resničen uspeh dosega pravzaprav samo v nekaterih reklamah in cirkuških filmih; toda gledalci kot omamljeni strme v 3-D shriljvke (pri čemer jih obliva pristna 3-D kurja polt) in — pač — v 3-D porniče, ki so si pod vidikom tehnike prvič pribojevali vstop v oficijelno berlinsko predvajanje, dali pa so prisotnim očitno neskajen užitek plastičnega gledstva. Okoli 3-D filmov se je govorilo več kot preveč; videti je, da je temeljite Nemce zamikalo, lotiti se problema tridimenzionalnosti znova in iz novega zornega kota. Ni nemogoče, da nas čaka na tem področju kakšno presenečenje.

Še dva filma s Foruma, ki bi pravzaprav sodila v uradni spored in bi njegov vtis bistveno popravila: RATATAPLAN, evropska in novodobna verzija slap-stick komedije neposnemljivega Italijana Maurizia Nichettija ni mogel tekmovali, ker je doživel premiero že lani v Benetkah; ostal pa je enako iskriv, pronicljiv, duhovit in do kraja nor kot je bil ob prvem gledanju. VIHAR Dereka Jarmana je nekonvencionalna, pa nedvomno ena najboljših ekranizacij Shakespeara, kar smo jih videli doslej. Ko je veliki angleški režiser Peter Brook v svoji razpravi o gledališču, PRAZNI PROSTOR zapisal, da si današnje uprizoritve VIHARJA kratko malo ne more zamisliti, tega filma pač še ni mogel poznati. Jarmanu je to pot uspelo nemogoče in niti ni videti, da bi se pri tem kaj posebno trudil. Pa saj se Shakespeare bržčas tudi ni.

festivali

Z glavo skozi (berlinski) zid

Franci Slak

Ni lahko pisati o filmu takrat, ko imaš še dolgo po festivalu občutek šoferjev, ki dan za dnem prevažajo potnike po letališki ploščadi in ti po duši plava občutek, da si že do kraja naveličan tega gledanja. Spomniš se, kako si na koncu s tesnobo vstopal v dvorano in ko te je zagnila tema, si bil pripravljen na pobeg.

Tale zapis se začneja pri letošnjem berlinskem festivalu, pa morda že davno prej, nadaljuje pa se v nedogled. Ponovno si je treba zastaviti nekaj temeljnih vprašanj o naravi filma in njegove proizvodnje, saj analiza posameznih "naslovov" slej ko prej ostaja sicer le na nivoju intelektualne kalkulacije.

Pa ravno zato nekaj besed o filmih, ki vendarle ne puščajo nikakršnih mešanih občutkov. Filmov iz uradnega programa, retrospektiv itd., nisem videl. Pač nisem uspel doseči tistega blestečega dirkanja, iz dvorane v dvorano, s pomočjo kibernetike. Bil sem zadovoljen s petimi ali šestimi filmi iz "Foruma mladega filma", če ne štejem ducata tistih, kjer je pobeg uspel.

THE WHOLE SHOOTIN' MATCH (Vse gre po gobe). Črno-beli film na šestnajst, režija in kamera Eagle Pennell, ZDA. Nič izjemnega ni zgodba o dveh mladeničih pri tridesetih, ki iščeta svoj delček ameriškega sna. Pristen humor iz zgodbe posega naprej, v samo filmsko formo, ki šele takrat, ko vzpostavi avtonomno distanco do "resničnega sveta", omogoči gledalcu ustvarjalno gledanje. Že samo iskanje najcenejših prijemov inscenacije (film je bil posnet za 30.000 dolarjev) po svoje onemogoča ekspanzijo narcisoidne vizualne domišljije hollywoodske vrste. Ob izvrstnih igralcih, ki so igralci od zmeraj, daje celota vtis skromne popolnosti. Pri tem pa še preblisk magije črno-belih senc, ki jo je barvni film izgubil za zmeraj. Je to tisto, kar bo pograbil in prodal Hollywood pojutrišnjem?

CORRECTION PLEASE, OR HOW WE GOT INTO PICTURES (Prosimo za korekturo, ali kako smo prišli v film) Noela Burcha poznamo predvsem po njegovih teoretičnih tekstih (Praksa filma, To the Distant Observer). Kaže, da ga je njegova metoda raziskovanja filmskega medija pripeljala do filma samega, njegova lastna govorica mu omogoča nadaljnje kreativno razmišljanje o filmu. S pomočjo vizualne analize izbranih sekvenc iz embrianalne faze filmske zgodovine Noel Burch išče korenine alkemije magičnih slik, sledi zakonitostim, ki so ustvarile sodobno, "šolsko" filmsko estetiko. Naenkrat postane očitno, s kakšno revščino se bori "sodobna" estetika zvočnega filma, ki ni uspela preseči prvotnih temeljnih zakonitosti filmske naracije, saj so le-te služile zgolj ob nujni "stilizaciji" nemega filma.

Pri filmih, ki so poleg že omenjenega skušali zaorati v nove plasti vizualne strukture, je opaziti skupno značilnost, ki daje slutiti zaključno fazo nekega obdobja. GRAND OPERA (James Benning, ZDA), FOUR SHADOWS (Štiri sence), (Larry Gottheim, ZDA) in EMILY — Third PARTY SPECULATION EMILY — ŠPEKULACIJA TRETJE VRSTE) (Malcolm Le Grice, Velika Britanija) so filmi, ki znotraj svoje

strukture integrirajo in obenem že zapirajo vrsto kreativnih možnosti eksperimentalnega filma zadnjih dvajsetih let, pri čemer ravno FOUR SHADOWS žal ostaja le na nivoju visoko razvite, elitistične vizualne špekulacije.

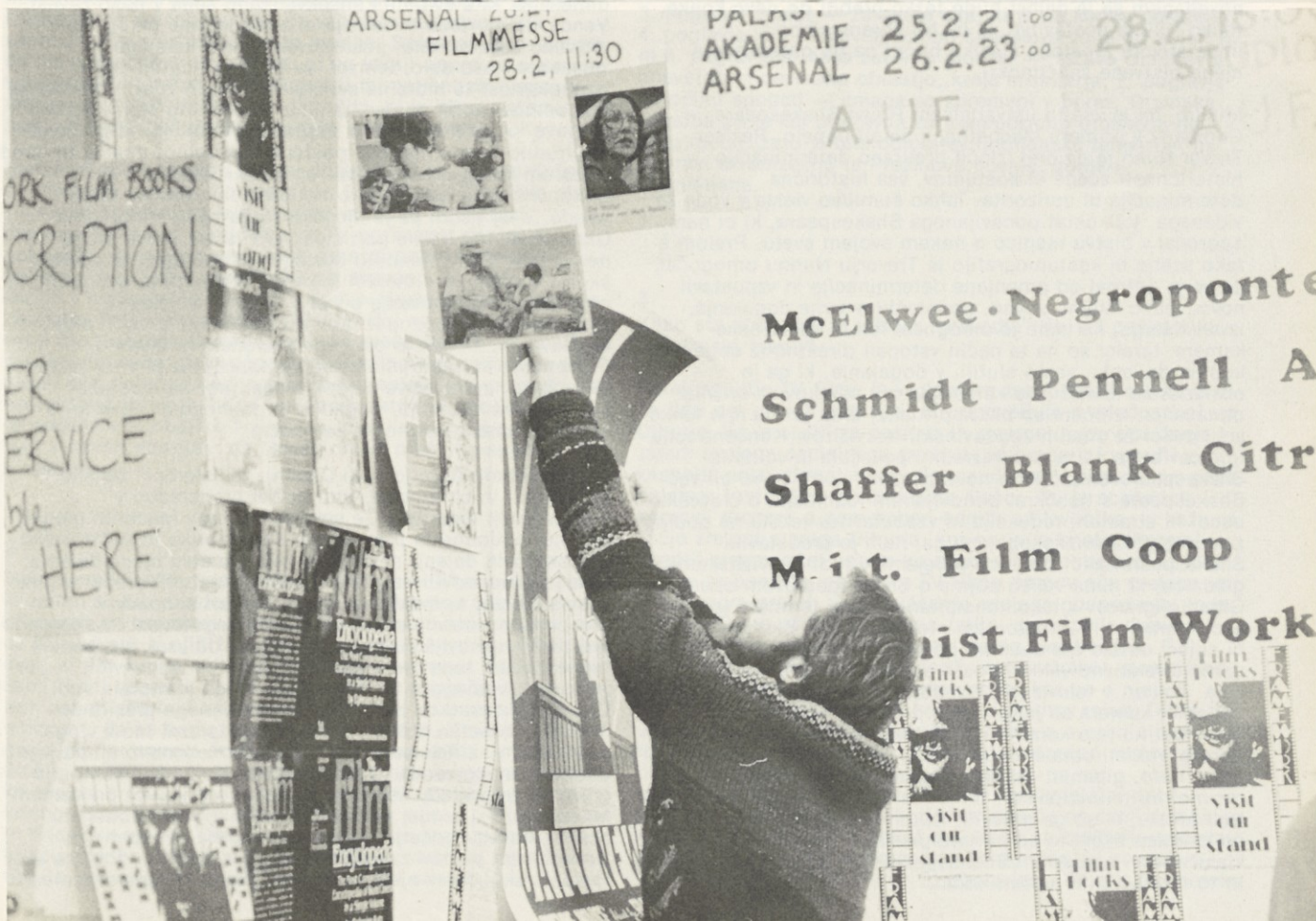
James Benning, avtor filma GRAND OPERA je na "Forumu" vzbudil pozornost že leta 1977 s filmom 11 x 14, kjer je komaj oprijemljivo zgodbo osvobodil dialogov, jo zreduciral na niz predvsem statičnih posnetkov, vsi "pomeni" pa se skrivajo izključno znotraj precizno berljive transpozicije slušno-vizualne pojavnosti. GRAND OPERA je, kot kaže, še korak naprej v tej smeri. V njej je Benning uveljavil svoje nagnjenje k matematični vedi, posamezni kadri so pogosto le "številke" v nedogled segajoče enačbe. V film so vpleteni tudi nekateri posnetki iz Benningovih starejših, predvsem kratkih filmov, nastopajo pa še predstavniki ameriške filmske avantgarde (Hollis Frampton, George Landow, Yvonne Rainer in Michael Snow), kar še temeljiteje razkriva ozadje avtorjeve kreativne geneze.

Ostaja ob tem še vrsta filmov, ki morda sicer zaslužijo pozornost, pa se s svojo govorico stapljajo v nepregledno magmo tonsko-vizualne blebetavosti, ki je berljiva kvečjemu na nivoju fabule. Ustavimo se še ob jugoslovanski udeležbi na letošnjem festivalu.

Naših filmov preprosto ni bilo, trenutni položaj naše kinematografije pa je "sporočal" jugoslovanski "štant" na filmskem sejmu, kjer je viselo par pomečkanih plakatov in je vzbujal pozornost kvečjemu zaradi svoje revščine. Edini film, predstavljen na "marketu", pa se je odvrtel v prazno dvorano... Bilo se je nad čim zamisliti, predvsem pa seveda nad tem, kdo in kako predstavlja naš film v tujini.

Naneslo je, da sem bil sam nekoliko vpleten v ta filmski "biznis" kot eden izmed članov ad-hoc formiranega "združenja neodvisnih", ki so s filmi pod pazduho priromali na festival. Lahko sem videl, kako se je bilo treba puliti za vsakega gledalca (beri — kupca) v tem filmskem Babilonu. Ravno prodajalna neodvisnih pa je s svojo živahnostjo vzbudila pozornost in si pridobila skoraj stalno občinstvo. Pa naj bodo nalašč pripravljene fotografije dovolj za zgovorno primerjavo.

Celovečerni film DALY NEWS spodaj podpisanega avtorja tudi ni šel mimo popolnoma neopazno. Projekcijo v prijetni, žal nekoliko zakotni dvorani kina Arsenal je spremljalo kakih ducat gledalcev, med njimi budne oči kritikov, ki so celo govorili o "presenečenju" festivala. S svojim skromnim formatom (super 8 mm) in eno samo razpoložljivo originalno kopijo pa bo zaenkrat ostal znan ozkemu krogu občinstva. Morda pa je odprl pot za zdolgočasene festivale vsaj tistemu delu naše filmske produkcije, ki le ni do vsega že povsem indiferentna.



ARSENAL 20.11
FILMMESSE
28.2, 11:30

PALAST
AKADEMIE 25.2, 21:00
ARSENAL 26.2, 23:00

28.2, 10:00
STUDIO
A.U.F.

A.U.F.

ORK FILM BOOKS
SCRIPTION

ER
ERVICE
de
HERE

McElwee·Negroponte
Schmidt Pennell A
Shaffer Blank Citr
M. i t. Film Coop

nist Film Work

Macbeth

režija: Trevor Nunn
 TV režija: Philip Casson
 igrajo: Ian McKellen, Judi Dench, Griffith Jones,
 Bob Peck, Roger Rees, John Woodvine
 prevod: Oton Zupančič
 urednik: Vladimir Frantar

Televizijska uprizoritev kateregakoli klasičnega gledališkega dela skriva v sebi nevarnost direktnega prenosa odrske uprizoritve v okviru televizijskega medija. Ne gre samo za prilagoditev odrskega izraza televiziji, temveč za preprosto, drugačno postavitve. Mislim, da so se tega problema v celoti zavedali ustvarjalci Royal Shakespeare Company, ki so nam predstavili televizijskega Macbetha. Gledališko predstavo je režiral Philip Casson, televizijsko pa Trevor Nunn. Temeljito poznavanje televizijskega medija seveda nujno narekuje tako rešitev. Ob gledanju televizijskega Macbetha se nam

je nujno vsiljevala primerjava, kako ta problem rešujemo pri nas, saj je angleška televizijska uprizoritev klasičen primer, kako bi morali pristopati k uprizorjanju gledaliških predstav. Togo spoštovanje odrskih principov, ki jih naši televizijski ustvarjalci mehanično prenašajo na televizijski ekran, pa največkrat kaže na pomanjkljivo voljo, poiskati televizijskemu mediju skladen izraz in ga izvirno preoblikovati. Razen tega nastopa pri gledališkem klasiku kot je Shakespeare še nek drug problem in sicer problem pogostega izvajanja ter možnosti primerjanja med posameznimi postavitvami in izvedbami, ob vsem povedanem se je najbrž hudo težko prebiti do neke koliko, toliko izvirne postavitve, ki ne bo obremenjena z imperativom zvestobe klasični, hkrati pa bo ohranila vse njene bistvene značilnosti.

Mislim, da je vse to ustvarjalcem Royal Shakespeare Company v primeru Macbetha, v celoti uspelo. Režiser Trevor Nunn je najprej izločil pretirano determinacijo historičnosti scene in kostumov, vsa historična determinacija bi uprizoritev lahko sumljivo vlekla v vode že videnega, tolikokrat ponavljanega Shakespeara, ki bi nam sporočal v bistvu resnico o nekem svojem svetu. Prelom s tako sceno in kostumografijo je Trevorju Nunnu omogočal, da se je odtrgal od omenjene determinacije in vzpostavil novo, redko videno sceno, nedoločljive teme dogajanja, izven tistega, kar nam je omogočal fokus televizijske kamere. Igralci so na ta način vstopali direktno iz dogajanja, ki smo ga lahko samo slutili, v dogajanje, ki ga je obvladovala televizijska kamera in mu narekovala pravila obnašanja. Izločeni so bili iz pritiska, ki bi jih na njih lahko vršil dekor že znanih zgodovinskih rekvizitov. Koncentracija igralcev se je na ta način izredno povečala in vdihnila Shakespearovemu tekstu novo prepričljivost. To ni bil več Shakespeare s tisočkrat ponovljenimi resnicami o človeški usodi in strasteh, redukcija in vzpostavitev teksta na podlagi zakonitosti televizijskega medija, nam je predstavila Shakespeara tako, da je bil sprejemljiv tudi televizijskemu gledalcu, ki nima veliko pojma o Shakespearovem opusu. Gibanje igralcev v tako koncipiranem delu je imelo tudi svojo funkcijo. V preprostem prenosu gledališke predstave bi najbrž ostale vse usedline, pretirane odrske geste, ki zahteva relativno veliko prostora, zlasti, ko gre za klasična dela. Tokrat, v televizijski izvedbi, je ta odrska gestikulacija odpadla, kamera se je igralcem približala tudi na tisto distanco, ko je s kombiniranimi posnetki detaljev, bodisi obraza, rok ali ostalih delov telesa, učinkovito povečevala intenziteto, gibanje. Gibanje igralcev podprto na tak način, recimo mu televizijski ali filmski način, je postalo zelo blizu tudi tekstu, ki so ga govorili, kakor tudi psihološkim poudarkom likov, ki so jih interpretirali. Zveza med klasičnim in modernim Shakespearom je bila vzpostavljena in to na najboljši možen način.

Macbeth (igra ga Ian McKellen) ni bil nek historično oddaljen lik škotskega plemiča, obsedenega od ideje, kako se tudi preko trupel dokopati oblasti, temveč je v veliki meri značaj, ki nenehno oscilira v svojem prepričanju. Pot do realizacije njegovih načrtov, mu je večkrat popolnoma zastra. Negotovost v smisel lastnih dejanj pa vseskozi prisotna. Razmerje med Macbethovo temeljno lastnostjo, negotovostjo in iracionalnim strahom pred čarovniško prerokbo, mu ves čas njegovega vzpona in padca, leži kot breme na hrbtu. Ian McKellen je znal to breme narediti prisotno v vsaki situaciji, tudi v tistih, ki so bile zaznamovane z njegovim uspehom in trenutnim prepričanjem, da čarovniška prerokba morda ni točna. Težko je namreč verjeti, da bi bilo možno s klasičnimi odorskimi prijemi ustvariti vzdušje razpetosti med iracionalnim strahom pred čarovniško prerokbo in pa temeljno "voljo do moči". Televizijska (oziroma filmska) tehnika omogoča, da smo vseskozi prisotni v Macbethovi intimi. Verodostojnost Macbethovega lika je skozi televizijsko oko, postala tudi naša verodostojnost. Napetost Macbethove odločitve, ko sklene umoriti kralja Duncana (igra ga Bob Peck) dobi v McKellenovi interpretaciji neko kategorično moralno dimenzijo, ki s svojimi posledicami sega v našo zavest. Vendar ta moralna dimenzija ni zgolj tipanje okrog naše moralne senzibilitete, posredovane skozi klasično Shakespearovo delo, temveč se veže na obstojnost ali neobstojnost te moralne senzibilitete tu in zdaj. V kolikor je Macbethov vzpon posledica tako iracionalne prerokbe, kot njegove logične vpetosti v mehanizem nasilja, ki ga žene neutrudno koncu naproti, postane Macbethov značaj tik pred usodnim koncem, naravnost uporniški. Macbeth se dokončno zave, da njegovo življenje determinira slepa usoda, v tej usodi pa je njegova vloga zgolj simbolična. Okrutnost simbolične participacije v lastni usodi mu je nevzdržna, v tem trenutku Macbeth ni več zgolj razočarani škotski plemič iz preteklih stoletij., Macbeth je sodobnik, ki ne prenese manipulacije s svojo individuo. Njegov konsekventni upor zoper tako manipulacijo ni zgolj slepo kljubovanje, ampak je odgovor iracionalnim silam. Prenehanje klasične interpretacije Macbetha je v tej točki televizijske upodobitve najbolj evidentno, saj postane Macbethova tragedija, tragedija sodobnega človeka in jo lahko razumemo samo na tak način.

Lady Macbeth (igra jo Judi Dench), ta "simbol" ženske zvižčnosti in okrutnosti, tudi doživi preobrazbo v interpretaciji tega lika. Če smo doslej lady Macbeth gledali bolj kot hudobno in pretkano prišepetovalko in načrtovalko Macbethovih dejanj, slednja so bila v bistvu njena dejanja, nam je v Nunnovi interpretaciji, lady Macbeth predstavljena kot osebnost, ki mora ves čas integrirati spopade v Macbethovi notranjosti. Macbethova negotovost in skepsa jo pravzaprav spravlja ob živce, saj grozi, da vsak hip podere njene načrte, toda mora ga nadzorovati in mu vlivati zaupanje. Ves napor tako uglašene vloge je morala Judi Dench vzdrževati na ravni težko zatajevanega prezira do slabiča Macbetha. Zdi se mi, da je po izrazni moči vloga Judi Dench na nek način prekašala McKellenovo ali pa ji je bila vsaj enakovredna. Nezadovoljstvo nad iracionalnostjo prerokbe je pri lady Macbeth še veliko večje, kot pri samem Macbethu, saj je njej na nek način "milostno" dodeljena akcija jalovega početja, ki je obsojeno na neuspeh. Ta "krivica" ždi v njeni zavesti od samega začetka, dobi pa svojo logični zaključek v njeni blaznosti. Vloga integratorja med

načrtovanimi dejanji, njihovo realizacijo ter iracionalno "načrtovanim" polomom, zlomi njen pogum. Vse je bil le sizifovski napor kljubovati volji iracionalnih sil. Fizična predstavitev lady Macbeth v televizijski priredbi se je v glavnem osredotočila na njen obraz v neštetihih totalih, režiserja v manjši meri zanima njena celotna figura. Obraz lady Macbeth se nam razkriva v več plasteh psihičnega počutja. Sprva je to bolj priletna gospa, ki ne verjame svojim očem in ušesom, da se stvari dogajajo po njenih željah in predvidevanjih. V drugi fazi je njeno psihično počutje kombinacija zatajevanega prezira nad Macbethovo omahljivostjo in dejstvom, da se usoda obrača zoper njene načrte. Zadnja faza nam razkriva poraz, brez najmanjšega upanja, da bi se stvari še lahko obrnile na bolje. V tem diapazonu počutja je Judi Dench mojstrsko bila vedno,

natanko tista lady Macbeth, ki jo je narekovala dramaturgija dogajanja.

Televizijska uprizoritev Macbetha ostaja tako po vsebinskih akcentih, kot po formalni uprizoritvi, določen potokaz. Potokaz, kam se gibljejo smeri modernega gledališča, še bolj kot to pa je dokaz, kaj je mogoče in možno doseči z inventivnim kombiniranjem televizijskega medija ter gledališkega izraza. Zaenkrat v domačih televizijskih in gledaliških kombinacijah ni zaslediti, niti skromnih poizkusov v omenjeni smeri, kaj šele obravnavanja del na podoben način. Verjetno bo potreben daljši čas, da se bodo ta spoznanja, prefermentirala v glavah naših ustvarjalcev.

Milenko Vakanjac

Boj na požiralniku

Kronika koroškega bajtarskega rodu

scenarij: **Vladimir Frantar** po noveli **Prežihovega Voranca**

režija: **Janez Drozg**

direktor fotografije: **Slavo Vajt**

glasba: **Bojan Adamič**

scenografija: **Belica Luxa**

kostumografija: **Milena Kumar**

montaža: **Zdenka Oblak**

igrajo: **Bert Sotlar, Jerica Mrzel, Polde Bibič, Anton Petje, Janez Rohaček, Maks Furjan** in drugi; sodelujejo tudi domačini iz **Mežice, Sentanela in Strojne**

dolžina: **90 min**

proizvodnja: **TV Ljubljana**

premiera: **4. febr. 1980**

1

Ob 30-letnici smrti Prežihovega Voranca je ljubljanska televizija prikazala novelo *Boj na požiralniku*. To je že četrta ekranizacija novele iz zbirke *Samorastniki*; toliko filmske pozornosti ni bila doslej deležna še nobena naša novelistična zbirka. Vse pa kaže, da so lastnosti Prežihove kratke proze takšne narave, da vzbujajo nadpovprečno zanimanje za prenose v druge medije. Sploh pa je bil Prežih doslej najbolj zanimiv za vse, ki so iskali oporo za scenarije v slovenski literaturi. Najbrž zaradi mimetičnosti njegovih tekstov in zaradi njegovega sporočila, ki je blizu našemu času, morda tudi zaradi avtorjeve popularnosti.

Samorastniška zgodba *Boj na požiralniku* (gl. Lovro Kuhar — Prežihov Voranc: *Zbrano delo*, 2. knjiga, DZS 1964, str. 7—45) je že takoj po izidu zbirke vzbudila pozornost literarne kritike in zgodovine, in ta pozornost doslej ni popustila, kar nedvomno pričča o neizčrpnem bogastvu te novele. Kljub vsem nadaljnjim raziskavam pa ostaja še vedno v bistvu veljavna kratka sodba Marje Boršnik, ki jo je napisala v reviji *Sodobnost* (1940): "Boj na požiralniku po svoji mogočnosti, pretresljivosti in umetniški dognanosti ne predstavlja samo najmočnejšega Prežihovega teksta, marveč hkrati eno najpopolnejših epskih del sploh in eno izmed del svetovnega formata." Kot vse samorastniške zgodbe je tudi ta prežeta s simboliko življenjskega boja in z idejo, izraženo tudi v noveli *Vodnjak*, da človek drago plačuje uspehe v boju z naravo.

2

V tej noveli Prežih pripoveduje o bajtarski Dihurjevi družini, ki zaradi slabih mladostnih izkušenj njihovega očeta — ta je bil pastir pri bogatem kmetu — hoče ostati samostojna, ne pa hlapčevati. V njih živi upanje, da bodo ukrotili požiralniški svet, ki jim jemlje največjo dobrino — krompir. Bojujejo se sami, kajti soseska jih ne prizna, ker so drugačni od nje. V tem osamljenem in zakrknjenem boju za obstanek vidijo možnost, da se bodo izkopali tudi iz dolga. Z nečloveškim garanjem — ponoči doma, podnevi pri sosedih — začnejo družini usihati moči. Najprej pobere mater, nato še očeta, ko skupaj z otroki že skoro premaga požiralnik, ki uničuje krompirišče. Strahotni napor družine je zaman. "Po pogrebu je tuja roka razdrila Dihurjevo gnezdo," je zapisal Prežih na koncu zgodbe. "Dihurje so potaknili po službah, zapuščino večnih požiralnikov pa je prevzel bogati sosed."

Novela je zgrajena iz sedmih poglavij; prvo predstavi Dihurjevo domačijo in težko mladost sedanjega gospodarja, vsa druga pa trdovraten boj družine — očeta, matere in peterih mladih Dihurjev — z zemljo. Naša literarna publicistika (M. Kramberger) je že pred časom ugotovila, da vsebuje ta novela elemente klasične zgodbe drame, v prvi vrsti tragedije: 1. poglavje zasnova — opis požiralnikov, 2. in 3. poglavje zaplet — zmaguje sila, ki je na koncu poražena, 4. poglavje vrh — najvišji vzpon človekove volje do boja, 5. in 6. poglavje prinaša zavorne motive — težave Dihurjev s posvetno in cerkveno oblastjo, kraja krompirja, 7. poglavje odločilni spopad — zmaga se spremeni v poraz. Dramska zgradba pa je kaj pripravna za transpozicijo proznega dela v drug medij; zato je bila odločitev ljubljanske televizije, da pripravi ekranizacijo te Prežihove novele, gotovo preiščljena.

3

Kako sta scenarist in režiser "prevedla" *Boj na požiralniku* v televizijski medij?

Potek zgodbe TV filma je v glavnem zvest Prežihovi noveli. Le tisti del prvega poglavja, ki pripoveduje o mladosti očeta Dihurja, ko je služil za pastirja in pretrpel huda ponižanja zaradi svojega socialnega porekla, je scenarist vgradil v kasnejši potek dogajanja (v dramatski vrh), pripisal pa ga je najstarejšemu Dihurjevemu sinu Neču. Tu je scenarist napravil droben, a pomemben odklik od izvornika, ki kaže na večjo zrelost starega Dihurja, kot pa jo je imel v literarni zgodbi njegov oče: potem ko mladi Dihur pobegne od hiše, kjer je za pastirja, ga tudi v TV filmu njegov oče pretepe in mladi mora prositi za odpuščanje svojega gospodarja; toda ko stari Dihur spozna, da sina žalijo, ga odpelje domov, medtem ko v noveli le prosi, naj ga ne zasramujejo. Ta sprememba in zgoščenost zgodbe sta vsekakor utemeljeni, saj TV film prikazuje drugo generacijo, kot pa o njej pripoveduje Prežih v uvodu novele. Prežihov mladi Dihur (iz uvoda novele) je v TV filmu oče in ravna s svojim sinom tako, kot mu je narekovalo njegovo mladostno samorastniško spoznanje: nikomur ne bo hlapec, pa naj velja, kar hoče! Izrazito pripovedni, nedramatični del 1. poglavja, ki predstavlja Dihurja kot garača na svoji zemlji, je služil v TV filmu kot uvajalni del; ki so ga prekinili naslovni podatki, in torej ne obremenjuje TV zgodbe, ki se potemtakem začneja s Prežihovim 2. poglavjem. TV zgodba poteka

zložno, umirjeno, za oko zanimivo in slikovito, tudi zaradi avtentične koroške pokrajine, kjer je bil film posnet. S plati zgodbe je torej film uspel.

Film je posnet korektno, brez sledov modernega (filmskega) oblikovanja, in je zato najbrž dostopen in sprejemljiv za najširšo TV publiko, tudi za tisto, ki se posebej ne zanima niti za literaturo niti za film. Zgodbo napravi prikupno tudi uporaba koroškega narečja. Ustvarjalci in posebej lektorja, oba Korošca, so imeli dovolj spodbud v Prežihovem oblikovanju. Najbrž pa so s svojim prizadevanjem glede funkcije jezika v filmu napravili krepek korak naprej, tako da bo o ustrezni rabi slovenskega jezika v slovenskem filmu, o tem pri nas zanemarjenem problemu, treba še razmišljati in tudi kaj storiti. Ta film je lepa spodbuda za to.

Seveda s tem o filmu nismo povedali vsega. Odgovoriti moramo še na temeljno vprašanje, koliko je v tem filmu Prežiha. Kje se kaže tisti filmski plus, zaradi katerega transponirano literarno delo ne ostaja slikanica, ampak umetnina, izpovedna s sredstvi drugega medija? In ne nazadnje: ali je uspelo pri gledalcih doseči prepričljivo predstavo o skrajni intenzivnosti volje obeh Dihurjev?

Prežihov pisateljski stil je v mnogočem neobičajen. Njegova slogovna sočnost na prav poseben način (kot v slovenski literaturi morda samo še pri Cirilu Kosmaču) oživilja ljudi, naravo in dogodke. Vseprisodno najdemo polno drobnih potez, ki pomagajo zgraditi mogočno podobo Prežihovega samorastniškega rodu. Ta se za vedno vsadi v bralčevo zavest, zdaj kot pripoved o pastirčkovem trpljenju, o boleznih voliča, o suši in moči, zdaj kot podoba posebnih moralnih razsežnosti, kot sta npr. pripovedi o kraji krompirja in o pokopavanju očeta.

Zdi se, da vsega tega v filmu ni. Gledamo lepote koroške zemlje in žalostno, a ne tragično, pot Dihurjeve družine. Ta pot nas premalo prepriča; na njej ni tistega estetskega doživljanja umetniškega dela, ki izvira iz tega, v kolikšni meri je prišel do izraza človekov boj proti silam stvarnosti. V filmu ta boj le slutimo, opazujemo ga in spremljamo, ne postane pa del nas in našega boja.

Stanko Šimenc

Dosedanji prenosi Prežihovih del

A. Glodaljšče

- Herbert Grün: **Pernjakovi**, igrata po romanu Jamnica, prva predstava 27. apr. 1951.
 Miloš Mikeln: **Samorastniki**, dramska kronika v 15 slikah, prva predstava 18. marca 1961.
 Mitja Šipek: **Judenburg**, prva predstava 16. febr. 1978.
 Mitja Šipek: **Svetneči Gašper**, monodrama po noveli Pot na klop, prva predstava 16. jul. 1978.

B. Radio (Ljubljana)

- Vasja Ocvirk: **Samorastniki**, 7. marca 1951.
 Vlado Habjan: **Ljubezen na odoru**, 9. avg. 1953.
 Mitja Mejak: **Judenburg**, 20. apr. 1959.

C. Film

- Kopljki pod brezo**, po noveli Vodnjak (kratkometražni film v omnibusu Tri zgodbe), scenarij in režija France Kosmač, proizvodnja Triglav film, črno-beli, premiera 1. apr. 1955.
Samorastniki, scenarij Vojko Duletič, režija Igor Pretnar, proizvodnja Triglav film, črno-beli, premiera 21. sept. 1963 (film so še pred tem prikazali na puljskem festivalu 2. avg. 1963).
Ljubezen na odoru, scenarij in režija Vojko Duletič, proizvodnja Viba film, barvni, premiera 7. marca 1973.

D. Televizija

- Trije posvetnjaki**, scenarij in režija Janez Drogz, 7. febr. 1977.



TDF Celje '79

Scenarij — skrivnost slovenskega filma

Franček Rudolf

Scenarij je sporazum med avtorji, producenti in izvajalci, sporazum o tem, kakšna bo filmska predstava, sporazum, izražen z besedami. Tehnična snemalna knjiga je na podlagi scenarija izdelano podrobno navodilo o izvedbi.

Ni čisto opredeljeno, kdo piše scenarij. V vsakem primeru sodeluje pri izdelavi scenarija večje število oseb, celo zelo veliko število. Scenarist je avtor, ki je podpisal pogodbo o prodaji scenarija. Zato se neredko zgodi, da ima en scenarij več scenaristov, če je treba pisati in kupiti več verzij.

Pač pa je zelo običajno, da ima en film enega režiserja. Do razlike pride izključno zato, ker je snemanje znatno dražje kot pisanje.

V natečajih najdemo ganljive navedbe, da je scenarij dolg, oziroma bi naj bil dolg, sto do sto petdeset strani. Scenarij je praviloma dolg čez tisoč strani in se praviloma pojavlja v najmanj šestih verzijah.

Tudi snemalna knjiga in tehnična snemalna knjiga imata lahko večje število verzij, preden se ena od njih začne uporabljati, pa še potem največkrat doživlja spremembe.

Pisanje scenarija skoraj nikoli ne traja manj kot dve do tri leta.

Scenarij je proces.

Večji del tistega, iz česar nastane scenarij, poteka v obliki razgovorov in se sploh ne zapisuje.

Scenarije lahko tudi rišemo — stvar pa je nepraktična, ker je risba vedno večpomenska.

Scenarij se v verbalni obliki ne počuti udobno. Je težko berljiv in zelo težko razumljiv.

Večina ljudi, ki v Sloveniji kot člani raznih teles berejo in so brali scenarije, *ni imela niti pojma, kako se scenarij prebere*. In tudi danes ga nima.

Scenarij brez predračuna — tudi če je dolg samo dve strani — je samo material, zamisel, ni — scenarij.

Če sprejmemo tezo, da je scenarij sporazum med avtorji, producenti, izvajalci, se nam takoj ponuja naslednje vprašanje: kako to sporazumevanje poteka.

Najprej moramo ugotoviti, da so avtorji scenarist (ali več scenaristov), režiser direktor fotografije in

komponist (če je njegova vloga znatna).

Producenti so vsi, ki sodelujejo s svojimi sredstvi, torej lahko tudi igralci, avtorji, ekipa — če vlagajo del zaslužka. Med producente slejkoprej sodi distribucija, ki namerava film kupiti. Pa banka, ki daje kredit, itd.

Izvajalci so sami avtorji, razen scenaristov, ekipa, igralci, studio, laboratorij, reklamna služba itd. Vsi ne berejo scenarija v isti obliki; eni bodo videli prve faze teksta, drugi zadnje, eni sinopsise, drugi povzetke za reklamno službo, eni samo snemalne knjige, drugi samo dialog liste itd.

Scenarij nima ene same oblike — tudi pri uporabi ne.

Sporazumevanje poteka — kar je najhuje — zelo počasi in je dostikrat povezano s težkimi nesporazumi. Tako, ko scenarist obdela literarno predlogo, ko režiser zagradi v roke katerokoli fazo scenarija, ko producentu in njegovim pooblaščenecem niso všeč ideološke ali estetske rešitve, ko nastanejo problemi okoli stroškov.

Scenarij ne dopušča nikakršnega teamskega dela. Teamsko delo na scenarijih je oslarija. Pri delu na scenarijih je važno, da vsi sodelujejo v procesu izdelave filma jasno, čimbolj točno in čimbolj ostro postavijo svoje zahteve, seveda v skladu s pomembnostjo dela, ki ga opravljajo.

Scenarij ni idila — scenarij je ustvarjanje divjaških preprirov, konfliktov. Pri scenariju ni sodelovanja — je nesodelovanje, je izigravanje, preigravanje.

Vsi načelni ideološki in dramaturški problemi morajo biti rešeni ustno in formulirani v ustnih dogovorih (ker jih v fiksnih pogodbah preprosto ni mogoče formulirati) nekaj mesecev prej, preden se lotimo pisanja. Tu smo prišli do ključnega problema slovenskega filma.

Slovenska filmska proizvodnja ni majhna proizvodnja. Viba ni majhno filmsko podjetje, prej bi rekel, da je megalomansko podjetje mastodontskih dimenzij.

V Parizu ali Münchenu si čisto spodoben producent, če vsakih deset

ali — no ja — pet let posnameš en film.

Število filmov nima s kvaliteto nobenega opravka, razen seveda — in tu je bistvena točka — če vlačijo producent s sabo delavce, ki delajo samo pri njem in nikjer drugje in ki seveda ne delajo, če sam ne dela. *Viba film je zelo visoko dotirana*.

Zelo malo je odvisna od tržišča. Tu je ključ, zakaj slovenski film, od kar ga pobliže poznam — to je, približno zadnjih petnajst let — pravzaprav ne potrebuje scenarijev; oziroma — *scenarije potrebuje samo pro forma*. Pozanimal sem se pri voditeljih nekdanjega Triglav filma in pri njih situacija ni bila drugačna — čeprav so se intenzivneje delali, da ni in nekaj časa so porabili celo četrtno celotnega budžeta za dramaturge in scenariste.

Scenarij je potreben, ko je potreben sporazum med avtorji, producenti in izvajalci.

V naši družbi je sporazum med producenti (prej je bil to Fond za kinematografijo pri republiški skupščini, zdaj je to Kulturna skupnost Slovenije in Odbor za kinematografijo) in izvajalcem in pravzaprav izvršnim producentom Viba filma — že jasen. Viba je prevelika dragocenost, da bi jo bilo mogoče izgubiti, pustiti na cedilu itd. Prav taka dragocenost so redno zaposleni na Vibi, pa tudi svobodnjaki smo uspeli postati kar precejšnje dragocenosti — nekateri pa še posebej.

Bolj ko Kulturna skupnost Slovenije razvaja Vibo in zdaj tudi že televizijo, bolj zapira možnosti, da bi Viba in televizija sploh kaj delali.

Tu prihaja do fantastične razpoke. Nepristano je govor o petih filmih na leto.

Nič lažjega kot to.

Sredstva je treba razdeliti na pet delov.

Leto moramo razdeliti na pet delov, vsak del po dva meseca in pol. V vsakem razdobju je treba pripravljati po en film, enega snemati, enega obdelovati. Kje je tu problem?

Vsak scenarij mora biti končan leto dni preden gre v realizacijo, to je jasno. Povsod po svetu namreč,

samo pri Vibi ne. Če kakšna malenkost ni aktualna, jo je mogoče — ne samo pred snemanjem, ampak celo kasneje — aktualizirati. Samo nekaj drži kot pribito: Viba ni sposobna snemati dveh celovečerceriv istočasno. Razen, če se šali. Zdaj se bo nekdo oglasil in rekel, kaj pa problem scenaristike; beseda scenaristika ne pomeni nič. Beseda scenarij pomeni, kar sem napisal. Zato, da dobimo scenarij, potrebujemo književnika z dovolj jasnimi ideološkimi profilom, da bo do kraja razjezil in užilil vse producente, izvajalce, avtorje, in da bodo vsi toliko časa skakali po njem, da bo napisal tak scenarij, kot ga potrebujejo. SEVEDA, ČE BI GA POTREBOVALI.

Nihče ne bo pisal scenarija sam od sebe: to ni mogoče; ne morem se sporazumovati s Homeinijem, če me Homeini ignorira. Scenarij — to je psovanje iz mesca v mesec, to je huda izguba živcev in časa. Nihče ne bo pisal scenarijev zastoj. Vendar: Viba je imela vedno toliko denarja, da bi lahko pokupila toliko piscev, da bi jih bilo trikrat preveč. Pisatelji nismo poceni; strošek se velikokrat ne izplača, vendar je storilnost dobro usmerjenega pisatelja zelo zelo velika. Viba ni zmogla nečesa drugega in tudi danes bi takoj propadla, če bi se tega lotila: tipkopisnih stroškov, stroškov razmnoževanja in stroškov z arhivi.

Poudarjam, če pišem dramo, napišem povprečno vsake tri dni kompletno novo verzijo. Tekst mimogrede naraste na tri tisoč tipkanih strani. Drame piše dramatik sam, kot je znano. Za gledališče to zadostuje. Če bi pisal scenarij po isti logiki, bi na mojih tri tisoč strani prišlo tri do šest tisoč strani recenzij, mnenj in interpelacij. Obenem pa bi bile vse te strani razmnožene vsaka najmanj po desetkrat. Proti koncu pa tudi že po stokrat.

To je za slovenske razmere preveč. V Sloveniji lažje najdeš slona kot lektorja.

Zadnja tipkarica vredna tega imena pa je bila lča Velkavrh.

Če pa se teksti ne pretipkavajo, potem padajo v vsaki verziji globoke pripombe, ne nastajajo pa kontrolne verzije, dodatne verzije, verzije novih avtorjev, sestavljene verzije, ponovno pregledane verzije, skrajšane in podaljšane verzije, itd.

Pred desetimi leti je Viba film porabil štiri mesece v letu, da je čakaje na rezultate natečajev, ki jih je razpisal Fond za kinematografijo, globoko razmišljal, kaj naj snema.

Danes stoji Viba najmanj šest mesecev na leto v globoki razmišljujoči pozi, ko čaka na rezultate Programskega sveta, Filmskega sveta, Odbora, Izvršnega odbora Kulturne skupnosti itd. *Kinematografijo je zamenjalo razmišljanje o kinematografiji.*

Vprašanje se glasi: ali si sploh še predstavljamo možnost, da bi stvari lahko potekale drugače kot potekajo? Da bi lahko filme proizvajali drugače kot jih?

Če si lahko, ni vse zaman. Sem pa

pesimist.

Najhuji nasprotniki profesionalno narejenih scenarijev (ki so vendar narejeni točno po meri režiserjev in izrazito zanje) so neprofesionalni režiserji.

Za profesionalnega režiserja ni hujskega kot diletantski pisec scenarija.

Da bi te probleme obšli, so si v Ameriki izmislili *dramaturge*, to je, pisce, ki temeljito poznajo proces izdelave filma, filmsko organizacijo in proizvodnjo in lahko pisce, ki so morda kot književniki pomembnejši, varno vodijo mimo tehničnih problemov sporazumevanja z režiserji, koscenaristi, producenti in izvajalci. V Sloveniji, pri Vibi, pravtako pa tudi pri igranem programu televizije, pomenijo dramaturgi in programski sveti zaščitnike vzvišenih načel morale in umetnosti in politične pravdnosti. Povsem napačna vloga. Scenarij ni zato tu, da ga kdo odobri: scenarij je tu zato, da bo na njegovi osnovi nastal še *bolj divji scenarij* in ko bo scenarij tako težak, divji in agresiven, da ga bo med vsemi režiserji lahko obvladal samo eden — potem je treba samo preveriti, ali ga res obvlada — in če ga, potem je čas za film in film ni nekaj, s čimer se lahko strinjamo, film je nekaj iz česar nastajajo nove in nove verzije, dokler ne dozori iz neštevilnih bub v metulja ali pošast.

Pisati scenarij je tako, kot nastopati v cirkusu. Ni važno, koliko scenarijev je na koncu posnetih. Važno je samo pisanje.

Če niso honorarji vezani na točko: scenarij je šel v snemanje. Tu smo pri najhujsšem problemu slovenskega filma in pred najhujsim razhajanjem s svetovno prakso.

Prvo pravilo filma danes se glasi: vsako verzijo oziroma varianto scenarija je treba odkupovati sproti in ni govora, da bi začeli z realizacijo, če vsi scenaristi (tudi če je med njimi režiser) niso izplačani. Ravno tako kot režiser, producent, izvajalci postavljajo pogoje scenaristu, jih sme tudi on; to pomeni: bolj kot je proizvodnja konfuzna, dražje bo plačevala scenarije, oziroma: več bi morala plačevati, če bi želela biti učinkovita. Za Vibo ne bi mogel biti nikoli problem dobiti kakršnekoli scenarije, če bi jih zares potrebovala, in če bi lahko plačevala potencialne scenariste dovolj dolgo, da bi začeli pisati dobre scenarije.

Neprofesionalni pisci se le stežka orientirajo na kaj več kot na en medij; zato pa praviloma po uporabnosti ne dosegajo profesionalnih, ki se praviloma prilagodijo skoraj vsem medijem. Zal mora scenarist, prav tako kot režiser, obvezno imeti toliko časa, da spremlja scenarij skozi leta in leta. Scenarij je pisateljevo delo — ne pisateljevo izdelek, pisateljevo delo. To delo ima na tržišču svojo ceno. Lahko zračunam, koliko bi ta hip stalo pisanje poprečnega scenarija po poprečnih tarifah slovenskih založb. Scenarij računam kot enakovredno delo 25—30 polam. Honorar za polo 5500 din — srednji in okoli 8500 din najvišji.

Vidimo, da naj bi honorar za scenarij znašal med 160.000 in 250.000 dinarji. To — seveda — če pisec ne meni, da je proza le zanesljivejša in udobnejša kot dolgotrajna filmska razglabljanja. Če misli tako, ni profesionallec za film in bo samo v napoto.

Leta 1970 sem predlagal Vibi šest sodobnih tem in eno zgodovinsko. Šest sodobnih je bilo odklonjenih, ena zgodovinska pa sprejeta. Kaj mislim s tem reči?

Scenaristi so takšni, kot jih Viba želi. Scenariji takšni, kolikor se Viba razume in sporazumeva s svetom okoli sebe. Vse — *scenariste, režiserje in izvajalce — naredi filmski proces, medtem ko teče*. Nihče ne more sam sebe narediti za scenarista, režiserja ali celo garderoberja.

Ker tudi filma nihče ne dela sam. Avtorji premalo odločajo o tem, kar delajo. V zadnjih letih je pomen avtorjev upadel. Tudi ugled avtorjev. *Filmska mašinerija je postala nezaupljiva do individualcev* — to pa je najslabše, kar se jim lahko primeri.

Nežno ubijanje proizvodnje je doseglo kritično točko leta 72, 73, ko se je pojavil Programski svet na Vibi. Viba je odvisna od scenarija, ki ga potrdi Programski svet. Programski svet lahko potrdi samo nekaj od tistega, kar mu je ponujeno. *Ponujeno mu je samo tisto, kar ne stane preveč.*

Zakaj tako?

Scenarij pomeni sporazum; pomeni, da je scenarij tisto orodje, s katerim je mogoče doseči bistveno boljšo organizacijo proizvodnje, smotrnejšo porabo sredstev, scenarij izloči vsakogar, ki vanj ne more prispevati in posrka v proces vsakogar, ki je nujno potreben.

Scenarij hitro pokaže, ali režiser zna režirati ali ne.

Scenarij dokaj jasno napoveduje film. In tudi prodajni uspeh filma.

Če bi Viba investirala v scenarije, bi z istimi sredstvi lahko že davno povečala in ustalila proizvodnjo. V tem primeru bi zelo mnogo ljudi izgubilo stolčke. Tudi nekateri režiserji. Zakaj bi prišlo do tega? Večja proizvodnja pomeni več dela — več dela pomeni več preverjanja, več preverjanja pomeni novo hierarhijo. Viba film in televizija (igrani program) predstavljata, odkar jih poznam, dve združeni histeričnih, strogo zaprtih, brutalno ksenofobskih cehov. Razumljivo.

Če hoče biti nekdo Miško Kranjec ali Anton Ingolič, ga v tej družbi ne bo pri tem nihče oviral. Vsi ga bodo pozdravljali, sprejemali, mu ploskali. Kljub temu ni nikogar, ki bi hotel biti Miško Kranjec ali Anton Ingolič. V družbi, kjer mora pisatelj napisati vsako leto Brate Karamazove, da zasluži toliko kot slavist na osemletki, se pravi, da bo moral, če bo hotel pisati, pisati poleg službe — je poklic pisatelja huda reč. Biti nezamenljiv pri filmu pa pomeni delati redko, če si režiser, vendar ob ne pretirani konkurenci.

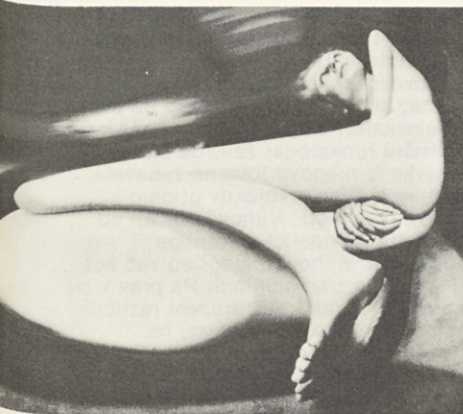
Celje 79

fotografija

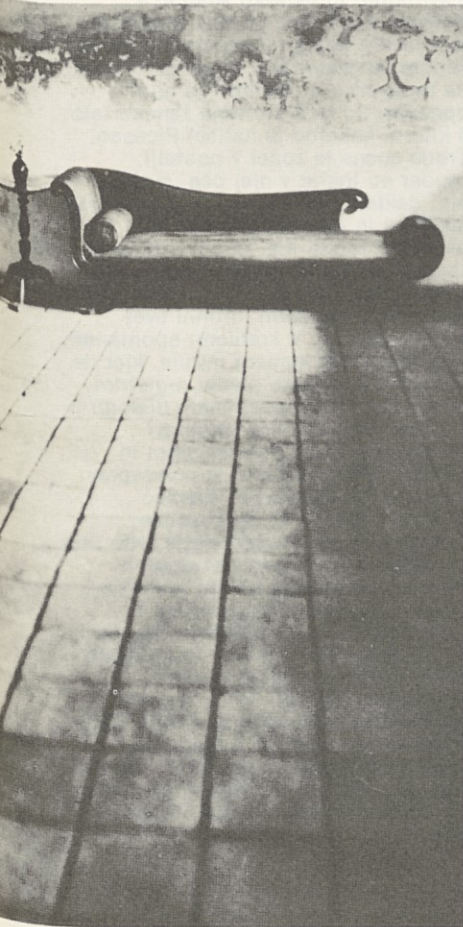
"Radovedno oko"

André Kertész

Brane Kovič



Iznakaženje '40, 1933, Paris



V kleti, 1948, Williamsburg

V londonski Serpentine Gallery se je pred kratkim iztekla razstava 200 del Andréja Kertésza, prav gotovo enega najpomembnejših še živečih klasikov moderne fotografije. Zbirko je avtor leta 1977 podaril pariškemu Muzeju moderne umetnosti in odtlej zbuja nezmanjšano zanimanje tako med strokovnjaki kot pri najširšem občinstvu.

Kertész se je rodil v Budimpešti 2. julija 1894, prvo kamero pa si je omislil leta 1912, ko je še ne osemnajstleten napravil nekaj posnetkov, brez katerih si ne moremo zamisliti nobene resnejše fotografske antologije. Pretehtana kompozicija, rafiniran posluš za svetlobne odtenke in pasaže ter z rahlo humorno noto označeno naravnavanje k izbranim temam so kmalu postali distinktivni znaki njegovega bogatega, enkratnega opusa. Čeprav je sam večkrat izjavil, da je imel v začetku precejšnje probleme z obvladanjem fotografske tehnike, morda prav v njegovem primeru bolj kot kje drugje velja opozoriti na dejstvo, da niti tehnična popolnost niti komplicirana oprema nista odločujočega pomena v oblikovanju vélikega fotografa — pomemben je predvsem oseben način videnja, lastnost, ki je značilna za vse resnične umetnike, ne glede na to, v katerem mediju operirajo.

Po bojiščih prve svetovne vojne je Kertész v vojaškem nahrbtniku prenašal steklene plošče in drug fotografski pribor. Toda prizori s fronte, bitke in mrliči ga niso zanimali — ves čas je iskal le "drobne dogodke ... stvari, ki jih je videl okrog sebe ..." Sobarci so ga zanimali kot ljudje in ne kot vojaki, v trenutkih sprostitve, izza bojne črte, med kmečkim prebivalstvom, s katerim so se srečevali. Leta 1916 je bil ranjen, po daljšem zdravljenju v bolnišnici je skoraj leto dni okrevljal v okolici Esztergomu, kjer so nastali številni posnetki podeželskega življenja in ljudi, ciganskih otrok med ranjenimi vojaki, potujočih glasbenikov itd. V tem času so njegove fotografije tudi vzbudila pozornost njegovih nadrejenih, ki so mu svetovali, naj se udeleži amaterskih natečajev in

poskuša z objavami v revijah. Kertész je res prejel nekaj amaterskih nagrad, žal pa je potem, ko si je opomogel od rane in spet odšel na fronto, vse svoje negative pustil v Esztergomu, v vojni vihri so za vedno izginili, tako da se je bolj po naključju ohranil le nezaten del sijajne "subjektivne reportaže" o trenutkih na robu velike klavnice 1914—1918.

Po vojni se je Kertész v skladu z družinsko tradicijo nekaj časa ukvarjal s poslovnimi zadevami, toda delo v pisarni ga ni zadovoljevalo. Vmes je po naročilu izdeloval ateljejske portrete, nekaj tednov pa se je na posestvu nekega sorodnika celo poskušal s čebelarstvom, dokler ni leta 1925 zbral svojih prihrankov in se odpravil v Pariz, trdno odločen, da se posveti izključno fotografiji. Najel si je stanovanje na Montparnassu in pričel zahajati v Café du Dome, tedaj zbirališče avantgardnih umetnikov z vsega sveta, ki so ga sprejeli medse z očitnim navdušenjem, ga vabili v svoje ateljeje in ga spodbujali v njegovih hotenjih. Prav v tej znameniti montparnaški kavarni mu je leta 1927 Jan Slivinsky predlagal, naj v galeriji "Au Sacré du Printemps" priredi svojo prvo samostojno razstavo. Kertész je povabil sprejel, sledila je veličastna otvoritev, ki so se je udeležili mnogi "montparnos", med njimi tudi v tem obdobju še posebno glasni pripadniki gibanja surrealistov. Paul Dermée, pesnik iz surrealističnega kroga, mu je posvetil pesem v prozi, katere zadnji verz se glasi: "V zavetišču slepih Kertész vidi za nas" — dovolj zgovoren dokaz o moči fotografove vizije. Toda Kertészeve fotografije se v publikacijah "La Révolution Surréaliste" in "Minotaure" niso nikdar pojavile (kar je po svoje razumljivo, saj so bile njihovi usmeritvi bliže stvaritve Mana Raya, Brassaña in kasneje Billa Brandta).

Dokumentarni element njegovih interpretacij videnega so najprej začeli ceniti uredniki v Nemčiji, šele kasneje so Kertésza začele objavljati tudi revije v Švici, Italiji in Franciji. Med pariškimi žurnali ga je najprej odkril Vu, katerega urednik Lucien Vogel je bil prvi, ki si je drznil objaviti fotografijo prek cele strani.

Konec dvajsetih, zlasti pa v tridesetih letih, začne Kertészeva slava naglo naraščati. Njegova dela se vse pogosteje pojavljajo na razstavah in salonih, odkupujejo pa jih tudi muzeji in zbiralci. Brassai in Cartier-Bresson oba priznavata, da sta se mnogo naučila prav od Kertésza.

Posebno poglavje v Kertészovem opusu tvori serija "Distorzij", ki jih je leta 1933 posnel za revijo *Le Sourire*, v kateri so prevladovali izzivalne fotografije ženskih aktov; odločil se je za izrazito eksperimentalen pristop, s tem, da je uporabil odseve v srebrni krogli in kovinskem ohišju avtomobilskih žarometov. Istega leta mu je izšla knjiga otroških portretov (*Enfants*), 1936 pa še serija *Paris Vu Par André Kertész* s predgovorom Pierre MacOrlana. Sprejel je tudi ponudbo direktorja newyorške fotografske agencije Keystone, Ernieja Princea, da se preseli v ZDA. Toda izkazalo se je, da njegove fotografske raziskave ne ustrezajo takratnemu ameriškemu okusu. Med drugo svetovno vojno in neposredno po njej se je posvečal reportažni fotografiji, pogosto objavil v ilustriranih ameriških revijah in občasno v evropskih. Po letu 1949 je podpisal ekskluzivno pogodbo s Condé Nastom, da za njegove revije izdeluje modne fotografije, snema pa tudi interiere in tihožitja. Priznanja ameriške kritike pa ni bil deležen vse do srede šestdesetih let — "odkril" ga je pravzaprav šele John Szarkowski, ki je 1962. postal vodja fotografskega oddelka newyorškega Muzeja moderne umetnosti, dve leti kasneje pa je v tej ugledni ustanovi kot enega svojih prvih projektov organiziral veliko retrospektivo Kertészevih dosežkov. Šele 1965. je ameriško fotografsko združenje proglasilo Kertésza za svojega častnega člana, s čimer je končno tudi v ameriških fotografskih krogih izginil zadnji dvom o pomembnosti njegovega ustvarjalnega prispevka razvoju moderne fotografije.

Kertészev newyorški opus se od njegovih evropskih zanimaj precej razlikuje. V njem prevladuje abstraktna naravnost s poudarjanjem slikarskega načina organizacije podobe. Kertész izbira motive, v katerih se bolj kot sama pojavnost predmetov razkriva njihov notranji red, ujame jih v trenutku, ko so vsi elementi slike med seboj v absolutnem ravnotežju in iz prepoznavnih kontur uspe izluščiti njihovo prikrito resničnost, temeljna spoznanja o človekovi prisotnosti med stvarmi in prostori. Tu se njegova poetika približa fotografskim konceptcijam Cartier-Bressona in Eugena Smitha, katerih raziskave so potekale vzporedno, dostikrat pa tudi neposredno pod Kertészevim vplivom.

filmski zasuk

Plavolaskine ljubezni, znova

Branko Šömen

Neverjetno, kako čas hiti: petnajst let je že minilo od premiere Formanovega filma PLAVOLASKINE LJUBEZNI, dela, ki je poleg ČRNEGA PETRA predstavilo nekdanje "ogledalo" avtorskega, češkega filma. Takrat, kmalu po premieri, po njegovem zmagoslavnem pohodu po festivalih in kinematografih je bil to film, o katerem so kritiki doma in po svetu napisali obsežna razmišljanja, analitične studije. To je bil film, za katerega je bilo značilno "dosledno nevmešavanje v mehanizem samega življenja". Formanov film je prisluhnil vsakdanjemu življenju, pogledal je skozi ključavnico preprostih človeških odnosov, odkril je resnico. Dramaturško se film preliva iz enega življenjskega položaja v drugega, vmes, med enim dogodkom in drugim so vlepljene realistične življenjske scene, kot podatki o konkretnih življenjskih situacijah, kot informacije o socialnem položaju glavnih junakinj in junakov. Ta, na videz preprosta dramaturška zgodba, pa nam počasi, nevsiljivo, z vsakim kadrom posebej, odpira vpogled v strukturo avtentičnega življenja. Miloš Forman si je namenoma izbral podeželsko mestece, tovarno, kjer so v glavnem zaposlene ženske, deklinški internat, poprečno lepa, vendar zanimiva dekleta, banalno zgodbo delavke Andule. Ta sreča mladega klavirista, spi z njim, odide za njim v Prago, doživi razočaranje in se vrne v internat. Vendar tu, v internatu svoji prijateljici pripoveduje, laže ji, kako so jo tam, v Pragi lepo sprejeli, kako bo še kdaj obiskala svojega fanta. Forman je uporabil to banalno zgodbo za analizo medsebojnih človeških odnosov: to je film o veliki češki samoti. Prav ta samota je ključ za resnico o življenju, za človeško duševnost, značaj. Miloš Forman je že takrat vedel, da pri filmu ni velikih tem, so samo zgodbe o večjih in manjših krivicah, ki jih doživljajo posamezniki. Hrepenenje je tretji element Formanovega filma. Hrepenenje, ki je kaznovano. Vendar se možnosti za normalno, sivo življenje, kar same od sebe ponujajo, zato pa kakšne posebne radoživosti ni. Razkošje živi in umira v človeku. Izven njega je razkošje sivo. To so seveda že kritična razmišljanja, ki

takole nežno, tiho počivajo pod gostim, toplim slojem režiserjevega pripovedovanja. In kakšno je to pripovedovanje? Najprej je tu prva scena, ko se rekruti znajdejo na plesu z delavkami. Sindikalist, mogoče celo politični funkcionar želi, da bi se delavke iz njegove tovarne zabavale. Namesto mladih vojakov pridejo v mesto rezervisti. Njihovi značaji so dramaturški nosilci celotnega dogajanja: njihovi dialogi so več kot smešni, so tragikomični. Pa prav v tej tragiki in komiki so združeni različni pogledi na eno samo stvar, na življenje okrog sebe. Druga velika scena, danes že antologijska filmska scena, je ljubezenski prizor med klaviristom in delavko Andulo v hotelski sobi. Ona se boji svetlobe, fant skuša potegniti zaslonjalo do tal, vendar se zaslonjalo spodvije in vrne na svoje mesto. Zanimiv je njun pogovor, ko fant primerja žensko telo s kitaro, kakršno je narisal Picasso. Tretja scena je zopet v postelji, vendar so tokrat v njej oče, mati in sin, dekle na obisku pa čepi pred vrati spalnice in jih poslušajo, kako se prepirajo zaradi nje. In neverjetno je, kako je Milošu Formanu uspelo samo s tremi večjimi prizori, filmskimi sekvencami, predstaviti intimni svet svojih junakov. V kratkem, spontanem pogovoru, kjer kamera miruje, kjer ne diha, marveč samo gleda, registrira, se pred nami v realističnem dialogu in s situacijsko komiko predstavi mentaliteta ljudi, njihove skrbi in radosti. Sklep, kakšno je pravzaprav življenje, ne daje avtor, marveč gledalec, zato je to še poseben, angažiran film. Po petnajstih letih ima še vedno v sebi moč, ustvarjalno lepoto in verovanje v tisto resnično, pravo v človeku, da nas prisili k razmišljanju. K razmišljanju, kakšne so naše filmske teme in do kolikšne mere so lahko v naših filmih prepoznavni vsi tisti, ki so si prvič ogledali petnajst let star film in tisti, ki še vedno najdemo v njem, ob ponovnem gledanju potrditev, da so PLAVOLASKINE LJUBEZNI še vedno živ, komunikativen in razmišljujoč film.

