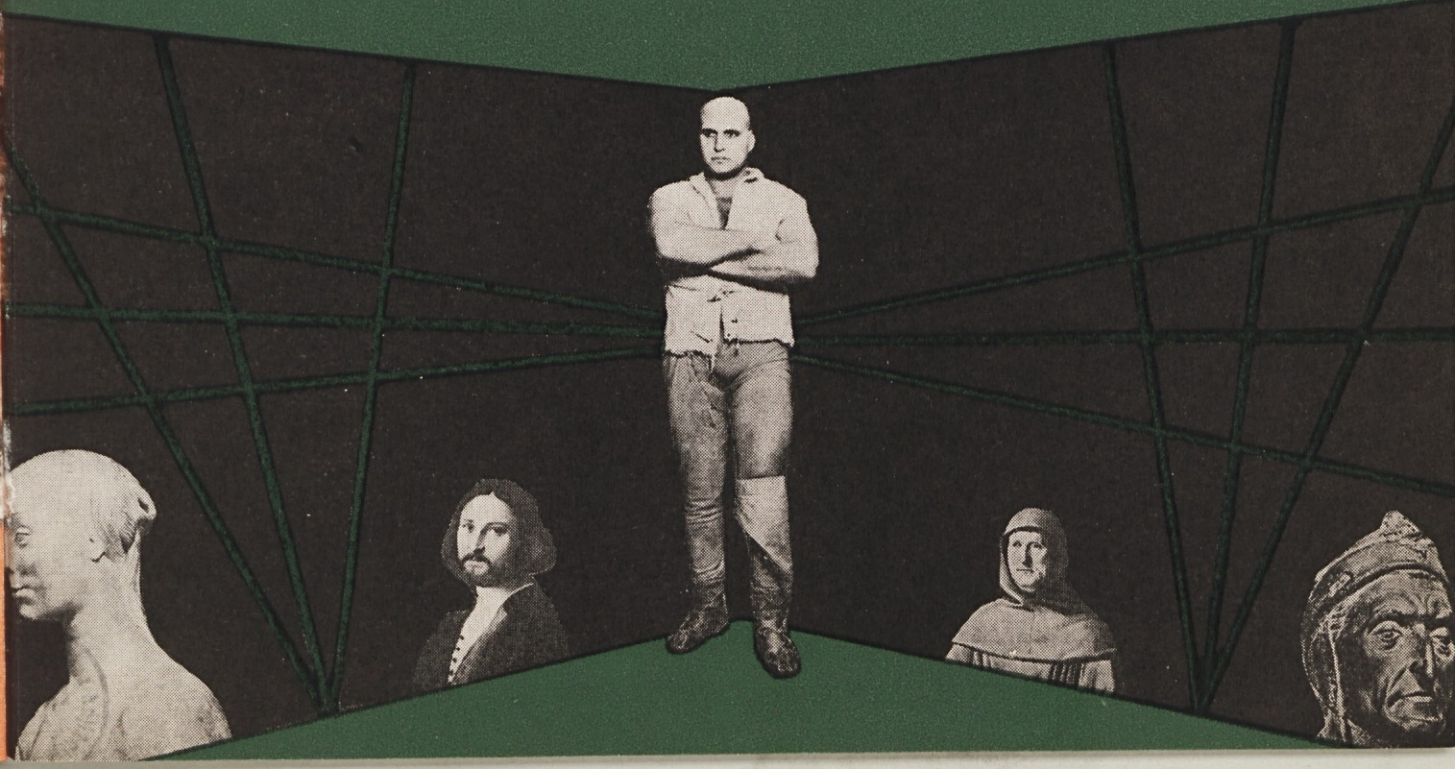


E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1972 — ŠT. 92-93



Boštjan Vrhovec 66
Dubravka Sambolec 71

Mark Cetinjski 79

Janez Povše 82
Svetozar Guberinič 88

Judita Hribar 91

Bernard Cohn 95
Janez Povše 100
Bogdan Tirnanič 103

Marjan Ciglič 111
Svetozar Guberinič 118
Vasko Pregelj 120

Janez Povše 122
France Kosmač 127

Denis Poniž 129

Denis Poniž 130
Denis Poniž 130
Miša Grčar 131

Janez Mayer 132
133

Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Mirjana Borčič (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Srečo Dragan, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik in urednik rubrike Televizija), Janez Povše, Vasko Pregelj, Branko Šömen (glavni urednik) in Rapa Šuklje. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Številka velja 3,50 dinarjev, dvojna 7 dinarjev. Letna naročnina 30 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 501-8-509/1. Poštšina plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Metër Franci Planinc. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

Pričujočo številko je tehnično uredilo uredništvo. Naslovno stran je oblikoval Vasko Pregelj.

Branislav Štrboja 142

Biljana Tomič 143

FEST 72

Fest drugič, Evropski film
Fest tretjič, Ameriški film

EKRANOV FILM MESECA

BREZOV GAJ Andrzeja Wajda

NOVI WESTERN

MODRI VOJAK in princip filmskega izraza
Realistični western, Ob filmu MODRI VOJAK
Novi western ali odtegnitev nekemu mitu

FILM V ŽARIŠČU POZORNOSTI

Pogovor z Boom Widerbergom
... Kader št. 311 ...
Dogmatizem in papirnati tiger (nadaljevanje in konec)

STRUKTURA FILMA

Film — jezik, film — komunikacija (prvi del)
Specifičnost in konvencija filmske kritike
Možnosti razvoja

TELEVIZIJA

William, se ne bojiš in princip TV izraza
Beseda na konferenci evropskih filmskih in televizijskih delavcev v Leipzigu
Svoboda kot ideologija

TELEOBJEKTIV

Pregljena scena v Moderni galeriji
Kubrichova MEHANIČNA ORANŽA
Večer ameriškega »novega filma«
v ljubljanski Kinoteki
Še en pogled s KOTE ZABRISKIE
Povsod sami eksperti

EKRANOVE KRITIKE

BORSALINO
2001: ODISEJA V VESOLJU
JAMAJSKI VETROVI
KOBILICA
MESTO V TEMI
OH, KAKO LJUBKA VOJNA
PADALCI PRIHAJAJO
STRAT
Z GLAVO SKOZI ZID

FILMI AMATERJEV

8. Festival 8 mm filmov Jugoslavije v Novem Sadu
Prvo aprilsko srečanje razširjenih medijev



fest drugič

evropski film

VELIKA BRITANIJA

Na prejšnji strani Alan Arkin, glavni igralec v filmu CATCH 22, na tiskovni konferenci

beograd 72

Boštjan Vrhovec

V prerezu svetovne kinematografije, kateremu smo bili priča na FESTU, zavzema prvo mesto Amerika. Filmi s tega področja imajo razčiščene pojme o družbi in času ter so v večini primerov družbeno kritični. Tega ne bi mogli trditi za evropske filme, prikazane na tem festivalu. Lotevajo se standardnih in večnih tem, manjka jim precizne opredelitve do problemov, pravzaprav iščejo, kaj bi sploh lahko sporočili. To je edina skupna črta, ki postavlja te filme na isti imenovalec. Iz tega sklopa se izloča samo Anglija, na katero, vsaj tako se zdi, vpliva proizvodnja ZDA. (Schlesingerjev predhodni film POLNOČNI KAVBOJ je bil posnet v ZDA.) Zato je ta zapis o FESTU organiziran po avtorjih, ker v tem trenutku v zahodnoevropskem filmskem prostoru ni moč potegniti skupnih črt.

John Schlesinger. NEDELJA, PREKLETA NEDELJA (Sunday, Bloody Sunday)

Zadnji Schlesingerjev film je svojevrsten. Ne toliko zaradi tematike, ki jo obravnava — ljubezenski trikotnik, v katerem se moški deli med žensko in drugega moškega — temveč zaradi vzdušja, ki preveva ta film. Že sam ambient, London, meglen in pust, daje občutek utesnjenosti in more. Če v to postavimo še ljudi, ki neprestano hite in nimajo časa ne zase ne za druge, si vsaj približno lahko predstavljamo okolje, v katerem se odvija ta svojevrstna ljubezen. Režiser postavi pred nas tri osrednje osebe: starejšega doktorja, tridesetletno ločenko in med njiju se delečega petindvajsetletnega modernističnega kiparja. Ti ljudje enostavno so pred nami, povezani v trden sklop, čeprav skušata »odjemalca« mladega moža to zanikati. Schlesingerju gre predvsem za prikaz medsebojnih vezi, ne pa za njihovo analizo. Umakne se celo tako daleč, da niti ne poskuša razložiti posameznih akcij in reakcij teh oseb, temveč pušča, da drug dogodek prekrije prejšnjega in šele čez dalj časa se nam akcija razjasni s kasnejšim dogodkom. Ob vsem tem poskuša razvijati misel, ki je prisotna že v njegovem predhodnem filmu DALEČ OD PONORELE MNOŽICE. Loteva se problema nekomunikativnosti in zaprtosti med ljudmi. Vsakdo vztraja v svojem zaprtem prostoru in edini možni odnos, ki nastopa med njimi, je posestniški. Iz tega so izvzeti edinole otroci kot svet popolnoma zase in so s tem seveda zopet zaprti v svoje okvire. Film ne rešuje nobenega problema, temveč jih samo sproža in pusti gledalcu, da se opredeli. V tem je film identičen ravnanju oseb na platnu; tudi te ne rešujejo problemov, temveč jih samo prelagajo na poznejši čas.

Joseph Losey. POSREDNIK (The Go-Between)

Kvaliteta, ki Loseya dviguje nad ostale avtorje, je brez dvoma njegova izjemna sposobnost za ustvarjanje prepričljive atmosfere. Takšnega mojstra se je pokazal tudi pri svojem zadnjem filmu. Če vemo, da je scenarij zanj napisal H. Pinter, potem je popolnoma jasno, da se, poleg že omenjene lastnosti, film odlikuje tudi po dialoški strani in po notranji zgradbi. Po vsej verjetnosti sta Losey in Pinter v sodobnem filmu tandem, ki zavzema vodilno mesto. Tokrat je njuno sodelovanje uspelo naravnost fantastično, kajti film je v svoji strukturi skoraj brezhiben. Po scenariju, bolj literarno kot filmsko grajenem, je Losey posnel film, ki je poln notranje dinamike, čeprav je na zunaj videti počasen, monoton, celo dolgovezen. Toda v tem počasnem ritmu, ki je edinole primeren za prikaz čudne melanholije, katera je še najbolj podobna tisti iz dram Čehova, je vsakega posameznika razgalil pred svetom, razkril konvencionalnost, ki ne pusti življenju možnosti in sili ljudi, da drug drugega sumničijo in na tihem tudi sovražijo. Vsi ti odnosi med ljudmi so tako močni, da zgodbo enostavno potisnejo v ozadje. Je le nekakšno ogrodje, ki te ljudi določa v čas in prostor. POSREDNIK je film o iluzijah in resničnosti, o tem, da sedanost ni vedno le sedanji čas, temveč velikokrat bolj pretekli. V njem se je še enkrat potrdilo res pravo Loseyovo mojstrstvo.

David Lean. RYANOVA HČI (Ryan's Daughter)

66 Ken Russell. ZALJUBLJENE ŽENSKE (Women in Love)

Miloša Formana, češkega režiserja, avtorja filma TAKING-OFF, intervjuja njegov učenec iz praške FAMU, Srdjan Karanović



Srbski filmski režiser in direktor Niških srečanj Dejan Djurković intervjuja Paula Morrisseyja, režiserja Warholovih filmov FLESH in TRASH



Ingmar Bergman. DOTIK (Beroringen)

Bergman oblikuje temo, od katere se v zadnjih filmih ne oddaljuje. Sedaj je predmet njegove analize odnos med moškimi in žensko. Če je v svojih prejšnjih filmih postavljala to zvezo v ekstremne situacije, kjer je prihajalo do izraza tudi eksistencialno vprašanje (SRAM — vojna, STRAST — osamljenost), jo v DOTIKU pušča v popolnoma običajnem okolju. Kaže nam klasičen zakonski trikotnik. Mož (Max von Sydow) in žena (Bibi Andersson) sta že petnajst let srečno poročena. To zvezo prekine mlad arheolog (Elliot Gould). Zgodba se odvija naprej po ustaljenih navadah. Mož izve za ljubimca, sledi pogovor z njim, nato z ženo, odločitev je prepuščena njej. Ona izbere samoto. Bergman je znan po naravnost presenetljivi zmožnosti analize ženskih likov. Tu pride ta njegova lastnost popolnoma do veljave. Stalno je v ospredju žena. Spremljamo jo od trenutkov, ko začuti prvo simpatijo do mladega fanta, preko vrha v ljubezni pa vse do končne odločitve. Film je zelo enostavno zgrajen. Razvoj ženskega lika je v bistvu dramaturški lok celotnega filma. Zato moramo pravo vrednost filma iskati drugje. Dobimo jo v poetičnosti običajnega, v odkritju popolnoma neznanih majhnosti življenja, v neverjetnih otenkih ljubezni, skratka v vsem tistem, kar nas obdaja, a tega ne vidimo, ker smo preveč navajeni na to. V tem filmu se nam je Bergman prikazal v novi luči. Ostal je sicer pri svojem načinu, da nam odkriva nepoznani svet naših čustev in misli, toda tokrat so ljudje in svet običajni. Če DOTIK primerjamo z njegovimi prejšnjimi filmi, nas bo razočaral, kajti približal se je konvencionalnosti. Izgubil je ostrino misli in prodornost izraza. Toda kljub vsemu ostaja Bergman — Bergman.

Bo Widerberg. JOE HILL

Značilnost vseh Widerbergovih filmov je poetična realnost. Zanimivo pa je, da je ne postavlja v sedanost, kakor dela to v zadnjem času večina avtorjev, temveč vedno govori o preteklosti in s temi dogodki definira in okarakterizira današnji čas. Z JOEJEM HILLOM nadaljuje tradicijo, ki jo je začel z ELVIRO MADIGAN in s svojim filmom protestira proti nečlovečnosti in sovraštvu. Po dramaturški plati bi lahko JOEJA HILLA grobo okarakterizirali kot tragedijo, če imamo v mislih definicijo »tragičen konec junaka, zmaga ideje«. Toda res samo v grobem. Kajti drugače ta film nosi v sebi toliko nivojev, ki se prepletajo med seboj, da točna definicija ni možna. Prehaja od satire, celo komedije, vse do eksistencialnih vprašanj. Film nam kaže življenje švedskega priseljence v Ameriki, kako postane iz dobrodušnega klateža-trubadurja eden izmed vodij delavskega gibanja. Oblast z zaroto spravi Joeja Hilla pred sodišče, kjer ga obtožijo za umor. Kljub jasnim dokazom o nedolžnosti ga obsodijo na smrt. Če bi analizirali Widerbergov vizualni izraz, bi videli, da v njegovem filmu prevladuje nekakšna mehkoča, milina. Kadri se pretapljajo drug v drugega v popolni harmoniji. Kamera zapisuje prizore mimogrede, tako kot da je tam zgolj slučajno. Iz vsega filma veje mirnost, gotovost, toplina. Če vemo, da je to politično angažiran film, nas to na neki način spravlja v začudenje. Kajti če pogledamo druge filme te zvrsti (Gavrasov Z na primer), opazimo vse postavljeno izredno ostro, trdo in nepremakljivo. V tem na videz kontradiktornem odnosu med izrazom in idejo se skriva tisti Widerbergov čar, ki ga dela tako poetičnega in obenem angažiranega. Gledalcu nudi vse možnosti, da se indentificira z likom, potem pa ga z odkritjem dejanske usode šokira in prisili, da sprejme celoten film samo z racionalne plati. Zato so Widerbergovi filmi tako polni lepote in groze obenem.

Claude Lelouch. BARABA (Le Voyou)

To je izrazito komercialen film. Kriminalka. A tako mojstrsko narejena, da je vredna občudovanja, posebej če vemo, da je bil Lelouch vse sam: scenarist, snemalec, režiser, montažer. Po vsebini se ne loči od ostalih kriminalk. Gangster ugrabi otroka, dobi odkupnino, policija ga ujame, on pobegne iz zapora in odleti v inozemstvo. Toda obdelava te teme je presenetljiva. Dogodki si sledijo v takem zaporedju, da do zaključka ni jasno, kaj je bilo prej in kaj pozneje. To daje filmu neobičajno napetost, ko skuša gledalec razvozlati skrivnost, kaj se je sploh zgodilo in ne razmišlja, kdo je krivec in komu se je zgodila



Miloš Forman na tiskovni konferenci



Sergej Bondarčuk, sovjetski filmski avtor v razgovoru z novinarji

Vittorio de Sica, avtor filma VRT FINZIJA CONTINIJA, ki je dobil letos Oskarja za najboljši tuji film



Film sploh ne upošteva kategorij, kot so na primer krivica, poštenost, ropar. Lelouch je predstavil to »barabo« (igra ga Jean L. Trintignant) tako simpatično, s takimi prijetnimi črtami v značaju, da ga gledalec ne more sprejeti kot negativnega junaka, temveč zgolj kot dobrodušneža, ki zafrkava policijo in državo. Kajti on ne krade denarja ljudem, temveč banki, neki neosebni instituciji. Povrh vsega pa je še vedno tako lepo oblečen, očarljiv in sploh. Po drugi strani pa Lelouch s prefinjeno režijo, ki pazljivo niza dogodek na dogodek, ne izpuščajoč najmanjše podrobnosti, daje ton in prave poudarke filmu. Nikoli se ne oddalji od verjetnih, realističnih ljudi, kateri vedno nosijo s seboj svoje težave in skrbi. Film je ravno zaradi tega tako svojevrstno zabaven. Poleg odlične fotografije ga spremlja še izvrstna glasba. Morda ob tem filmu lahko spregovorimo o novi strukturi v zvrsti kriminalk. Lelouchov film se naslanja na strip. Njegov junak je enoplasten, sicer izredno figurativen in barvit, toda kljub temu razvit samo v eno smer. Vsi drugi okoli njega so postavljeni kot dekor, toda izredno funkcionalno izrabljen dekor. BARABA je primer, kako se lahko naredi kvaliteten film tudi v popolnoma komercialni obliki.

Jacques Tati. PROMET (Trafic)

Najnovejši film Jacquesa Tatija pravzaprav niti ni tako zelo smešen. Če nimamo radi gagov iz časa nemega filma, se nam bo zdel nemara celo dolgočasen. Drugače pa je bridek. Bridek v svoji kritiki neobčutljivega sveta, kjer vsakdo hlasta le za dobrinami in skrbi za svoje počutje. Kadar hoče kdo v takem svetu narediti kaj drugega, se mu to vedno obrne v slabo. In tako gospod Hulot (Tati je v glavi filma napisal, da glavno vlogo igra Mr. Hulot), čeprav dela dobro, ustvarja slabo. Kljub temu veselo živi naprej, zadovoljen sam s seboj, poln optimistične vedrine in veselja do življenja. Tatijev svet je realističen, morda malce izkrivljen, tako da se kljub temu v njem lahko vsakdo spozna. Vsi smo tarča njegovih bodic in se pravzaprav smejimo sami sebi. Tako Tati tudi v tem svojem filmu vztraja pri svojevrstni in samo njemu lastni komiki, ki je prav toliko smešna kot tudi grenka.

Andre Cayatte. UMRETI ZARADI LJUBEZNI (Mourir d'aimer)

Marcel Carne. MORILCI V IMENU ZAKONA (Les assassins de l'ordre)

Vittorio De Sica. VRT FINZIJA CONTINIJA (Il giardino dei Finzi Contini)

Ob imenu Vittoria De Sica se vedno postavlja neorealizem. Sam se zaveda tega, zato tudi vedno poudarja, kaj vse je storil v tem obdobju italijanske kinematografije. Obenem pozablja, da dela filme danes in za današnji čas. Tako se je ob njegovem filmu VRT FINZIJA CONTINIJA zgodilo, da so vsi hvalili gospoda De Sica, zelo malo ali skoraj nič pa ni bilo slišati o njegovem filmu. Kaj torej ta film je? Pripovedka o dveh židovskih družinah v Ferrari ob času nastopa fašizma. Ljubezenska zgodba med fantom in dekletom iz dveh različnih družbenih slojev. Prikaz zaprtosti visokih krogov pred navdnimi ljudmi. Če vse to združimo, dobimo vsaj približno sliko. Tema filma je zanimiva, obdelava izvrstna, film pa kljub temu pušča v gledalcu nekakšno hladnost, praznino. Zakaj? De Sica je vsekakor izvrsten poznavalec filmskega medija, toda njegovo znanje ne dosega več sodobnih tokov, tako je, kljub hotenju in vsem naporom, da bi dojel novo v kinematografiji, ostal pri klasični strukturi filma. Ne more se prilagoditi načinu, da film ne pripoveduje več, temveč da sedaj le prikazuje stanja ali občutke. Tako je njegova melodramična zgodba o koncu družine Finzija Continija posegla v prazno. Kljub vsem tem pomanjkljivostim, katerim so najbrž vzrok visoka leta De Sica, pa ostaja film še vedno kvalitetno delo. Odlikuje se predvsem s svojo vizualno učinkovitostjo, ki daje filmu celo nekoliko ekspresionističen ton. Toda De Sica ostaja in bo kljub vsemu ostal najbolj poznan po ČUDEŽU V MILANU in TATOVIH KOLES.

Pier Paolo Pasolini. DEKAMERON (Il decamerone)

Zadnje Pasolinijevo delo nam razkriva, da se ta avtor čedalje bolj spušča v preteklost. Po uspehih EVANGELIJA PO MATEJU in KRALJA OIDIPA se je sedaj lotil Boccaccia. Njegova ekranizacija tega avtorja pa ne dosega kvalitete njegovih prejšnjih del. Ostaja zgolj na nivoju plehkkih seksualnih domislic in šal. Iz Boccacciovega dela si je izbral nekaj bolj ali manj zabeljenih zgodbic in jih prenesel na filmski trak. Pustil jih je takšne, kakršne so.

Pred nami se odpre svet popolne svobode iz časa razpada srednjega veka in negiranja večine moralnih norm. Film je nezanimiv, včasih s pretirano in ceneno seksualnostjo celo dolgočasen. Po svoji likovni plati je sicer zanimiv, ker je skušal prenesti slikarsko kompozicijo tedanjega časa na filmsko platno. Posebej mu je to uspelo pri zgodbi, ki se dogaja na Nemškem. Film pa postane zanimiv, če ga analiziramo s sociološke plati. Na ta način lahko najdemo stične točke med tedanjim časom in sedanjostjo.

Nino Manfredi. PO MILOSTI BOŽJI (Per grazia ricevuta)

Tinto Brass. POČITEK (La vacanza)

Guiliano Montaldo. SACCO IN VANZETTI (Sacco e Vanzetti)

V letošnjem repertoarju FESTA 72 se je znašla močna ekipa ameriških filmov skupaj s tremi kanadskimi. Že s svojo številnostjo in s tematiko so opozorili na nekaj dejstev, ki trkajo na vrata »ameriške zavesti« in opozarjajo na to, da je napočil trenutek, ko se o usodi posameznika ali celotnega naroda ne more več zgolj govoriti, temveč je potrebno o človeku tudi delati filme, se resnično zanimati zanj ter s tem aktivirati javnost, ki naj bi resnično nekaj ukrenila. Večina prikazanih filmov se ukvarja z aktualnimi problemi ameriške sedanosti, kot so: narkomanija, problemi staršev in otrok, usoda posameznika v družbi. Ostali filmi pa so si zadali ne tako težko, toda pomembno nalogo popraviti predstavo, ki so jo gradili v ameriški zavesti zgodovinarji ter pokazati resnico o prvih priseljencih ter njihovem osvajanju ozemlja in njihovem odnosu do Indijancev kot ljudstva popolnoma drugačne kulture in lastnika naseljene zemlje.

Zgolj en film se je lotil II. svetovne vojne ter vloge Združenih držav v njej, seveda neoporečno pozitivne. Tako film režiserja Franklina Shaeffnerja PATTON: LUST FOR GLORY portretira slovečega, trmastega, zagrizenega stratega, ki doseže cilj ne glede na prepreke in se ne ozira na človeške žrtve, temveč mu je bojišče šahovnica, človek pa zanimiva figura oziroma neznanka, ki kuje izid bitke ter tako tudi zgodovino človeštva. To je poslednji »romantik« na bojišču, v duhu se bojuje z Grki in Rimljani, pri njih se uči strateške misli, sodeluje z Napoleonom, tekmuje za slavo, hoče, da ga svet spozna kot velikega človeka. Toda diplomacija in politika mu ne dasta prostih rok, tako je prisiljen svoje načrte o dokončni zmagi zatajiti, svoje ideje o končnem miru pa potlači vase. Njegovo mnenje je: vsaka nedokončana vojna rodi drugo... Kaj pomeni bojevanje brez vojščakov... ostali bodo živi in mrtvi. PATTON je zgodba o močni osebnosti, ki priča o svoji epohi.

Film Daltona Trumboja JOHNNY GOT HIS GUN, ki se odvija med I. svetovno vojno, pa je obsodba vsakršne vojne; opredeli se za pacifizem ter obsodi vojno kot farso, v kateri so posamezniki predmet posmeha usode, ujeti v igro, katere žrtve postanejo. Johnny brez rok, nog, obraza, zgolj kup mesa brez misli se prebujajo. Odrezan od sveta poskuša najti stik z njim, počasi obnavlja spomine na otroštvo, se zateče po nasvet k mrtvemu očetu, ki mu svetuje kot komunikacijsko sredstvo Morzejevo abecedo. Tako Johnny spregovori z gibi glave, od zdravnikov zahteva, naj ga spustijo iz bolnišnice, da ga bodo ljudje lahko gledali in bo končno služil denar, kar se njegovemu očetu ni nikoli posrečilo. Ko izve, da to ni mogoče, jih prosi, naj ga ubijejo.

Johnny sprejme svojo usodo z veliko mero optimizma, samega sebe misli celo prodajati, izkoristiti naključje in posledice vojne za vsakdanje preživljanje, hkrati pa za majhen denar potešiti radovednost ljudi, se razkazovati kot čudo, kot pohabljenec. V tem trenutku je Johnny sam, nikjer ni velikih besed o domovini, zaradi igre, eksperimenta je pač ostal živ. Tu se začno odpirati etični problemi, odgovornost oseb, ki so na vodilnih mestih, vprašanje, do kam lahko poseže medicina s svojimi čudeži. Film se odlikuje po dobri izbiri igralcev, po nekaj naravnost pretresljivih prizorih, ki povzročijo, da film pusti na gledalca zelo močan vtis.

Z razliko od PATTONA ter JOHNNYJA se CATCH-22 loti vojne teme popolnoma z drugega konca. Iskati smisel ali nesmisel vojne je brezuspešno. Vse je zgolj farsa, človek je vključen v sistem, ki nima ne repa ne glave, vse skupaj je past, v katero si ujet, beg je nemogoč, ker je sistem uravnan tako, da ti ne pomaga ne norost ne pamet, da bi se rešil. Ti kot

fest tretjič

ameriški film

človek si zgolj del mašinerije, ki se odvija po lastnih zakonih. Logika bi v tem primeru pomenila nesmisel, pomagala bi ti zgolj do norosti, zaradi katere bi bil še bolj primeren za vojno. Če naj gredo piloti na nove bojne polete, bi morali biti nori. Če pa so nori, niso sposobni za letenje. Obstaja zgolj ena zanka — to je ZANKA-22. Ta je hladno enostavna. Je racionalna, precizna in absolutna. Vsak človek, ki se hoče izvleči iz boja, ne more biti resnično nor, torej ni resnično nesposoben za letenje. Da pa bi vam prepovedali letenje, morate biti nori. Nori morate biti, da bi leteli. Če pilot zahteva, da ne leti več, pomeni, da ni več nor, torej mora še nadalje leteti. To je ZANKA-22. To je načelo polkovnika v neki ameriški sredozemski bazi v času 1944 in nepremostljiva ovira za glavnega junaka filma Yosariana, da bi odšel iz te preklete norišnice. Yosarianovi prijatelji umirajo drug za drugim. Lačnega Joeja zanalašč preseka na dvoje letalec iz njihove baze, ko leti prenizko nad splavom za kopanje, nato pa se zaleti v hrib. Orr pa izgine, ko pade z letalom v morje, letalci umirajo v mukah, ker je njihov morfij predmet trgovanja itd... Norost se večja, dokler Yosariana ne odlikuje zato, ker je odvrnil bombe v morje namesto na italijansko mesto Ferraro. Edina druga možnost bi bila, da bi celotno eskadrilo postavili pred sodišče, ker so se uprli bombardiranju. Yosarian leži v bolnišnici, ranila ga je prostitutka. Polkovnik mu ponudi odpust pod pogojem, da bo po povratku v Združene države govoril vse najboljše o njih. Ko mu duhovnik pove, da je Orr namerno padel z avionom v morje, nato pa odveslal v nevtralnno Švedsko, se Yosarian odloči za podoben podvig. V sami pižami se odpravi v majhnem gumijastem čolnu na odprto morje.

Mike Nichols, ki ga poznamo iz filmov KDO SE BOJI WIRGINIJE WOOLF in DIPLOMIRANEC, se je še enkrat izkazal v CATCH-22. Realizacije scenarija Bucka Henryja po romanu Josepha Hellera se je lotil s popolnim razumevanjem problematike, jo obdelal na inteligenten način, celoto pa obeležil s humanostjo, humorjem in optimizmom, ki nudita izhod, in to ne zgolj iz konkretne situacije vojne, temveč tudi iz družbe, ki postaja vse bolj imbecilna s svojimi »nečloveškimi« ambicijami ter pohlepom in strastno navdušenostjo nad norimi podvigi, v katerih ni prostora za racionalnega, čutečega človeka. Sama rešitev je na videz nora, toda spoznanje, do katerega se je dokopal glavni junak, da uspejo samo nori podvigi, mu daje upanje. Mogoče se mu bo posrečilo. Če drugega ne, je vsaj poskusil, se odločil in tudi nekaj storil. Važno je, da bo ostal pri zdravi pameti, da ve, kje je izhod iz kaosa. CATCH-22 je film z izrednimi vrednostmi, ki kličejo po končni streznitvi človeškega duha in opozarjajo na resnično stisko ter skrajno napetost položaja, dokončno osmešijo vojno ter potrdijo posameznika z njegovim zdravim razumom, na čemer sloni rešitev tega sveta.

Ni naključje, da sta se nam predstavila kar dva filma, ki se ukvarjata z Indijanci ter osvajalnimi težnjami zvezne vojske. Kajti napočil je čas, ko se posamezniki ne morejo več zadovoljiti z zgodbami, kakršne so jim nudile zgodovinske knjige, ter s sovraštvom, v katerem so jih vzgajali starši. Zato zahtevajo resnico, dejstva, s katerimi bodo odkrili pravi obraz Amerike. Film režiserja Arthurja Penna LITTLE BIG MAN se približa resnici na ta način, da opisuje obe strani brez pristranosti. Indijance predstavi kot izredno tankočutne ljudi, ki se sami imenujejo »človeška bitja« zato, ker spoštujejo naravo in se pojmujejo kot njen del, vsaki stvari v njej pa vdihnejo dušo. Prepričani so, da jim je narava edini zavetnik in uničevati jo, bi pomenilo spodkopavati samega sebe. Človeka-Indijanca cenijo; moški si mora pridobiti ime s hrabrim dejanjem, ali pa je ožigosan z imenom, ki jasno priča o njegovem karakterju. Verujejo v moč besed in jih ne izgovarjajo brez potrebe. Smrt in rojstvo sta zgolj dogodka v enem izmed življenj. Belci pa so dvoličneži, ljudje, ki dosežejo cilj, ne da bi izbirali sredstva, so prestopniki lastnih zakonov, zato da bi povečali sami sebe. V slepem verovanju se imajo za edino civilizirano ljudstvo, niso pa zmožni razumeti enostavnih, toda iskrenih nagnjenj rdečeokožih »divjakov«. Film je grajen kot retrospektiva. Star mož pripoveduje zgodbo svojega življenja. Že kot otrok je prišel k Indijancem, potem kot mladenič k belcem, pa spet nazaj k Indijancem in spet k belcem. Glede na tak položaj je začel spoznavati barbarstvo belih vojakov ter pravi namen teh bojev: priseljenci so si zadali nalogo iztrebiti rdečeokožce, jih izbrisati z zemeljske oble. Poznal in razumel je obe strani ter spredidel drugačnost teh svetov, ki se ne bosta nikoli razumela niti mogla živeti v slogi drug poleg drugega. Starec se zaveda strašnega zločina, ki so ga napravili belci nad indijanskim ljudstvom. Film obdeluje tematiko z veliko mero humorja in na igriv način opisuje življenje dečka v času velikih sprememb, v času nasilnega iztrebljenja celotne civilizacije, zaveda se pomembnosti trenutka, hkrati pa je nevtralen opazovalec dogodkov in se bojuje zgolj za svoj obstoj. Njegove vrednote so drugačne od tistih, ki so v službi države oziroma plemena. Ljubzen

65, 67, 69, 73, 75

stran

fotografije

s

konferenca

fest '72

beograd

Sarrah Miles, gostja Festa 72, je igrala naslovno vlogo v RYANOVI HČERI



Frederick Wisemann, avtor ameriškega dokumentarnega filma BOLNICA, ki so ga predvajali v posebnem programu Makavejeva

Joseph Losey je za angleškega producenta režiral film POSREDNIK. Na sliki z glavnim igralcem

VSI
PO-
SNETKI
POSEBEJ
ZA
EKAN
LILIJANA
NEDIĆ



in človek mu pomenita vse in loteva se ga obup, ko vidi, kako se te najbolj pomembne vezi trgajo zaradi nekakšnih »višjih« ciljev.

SOLDIER BLUE režiserja Ralpa Nelsona, ki ima za sabo že osem filmov, opisuje masakranje Indijancev, ki ga je zakrivila ameriška vojska, torej en sam dogodek, o katerem se seveda do sedaj ni dosti govorilo.

Pokol Indijancev preživita le dva: mlad vojak in dekle, bivša žena indijanskega poglavarja. Ob različnih dogodivščinah obeh vojak začne spoznavati nesmisel preganjanja Indijancev in doumevati njihov način življenja in kulturo. Ko se vrneta v taborišče vojakov, spreobrnjeni mladenič poskuša preprečiti pokol. To mu ne uspe. Pokol se začne s topovskimi salvami, nadaljuje pa s posiljevanjem žensk, natikanjem ljudi na kole itd. Zmagajo »pravični« belci. S pogorišča odhajajo preživeli Indijanci z belim dekletom, na drugo stran pa ameriška vojska z vklenjenim mladim vojacom. Celoten film se nagiba k prikazu ljubezni dveh mladih ljudi, katerima sta izkušnje (dekle) ali pa nepoznavanje prave realnosti (vojak) hkrati prepad ter združitev v trenutku boja za obstanek in boja proti nesmiselnemu nasilju tehnično bolj opremljenih nad šibkejšimi. Vmes pa se prepletajo iskricice resnice, dokler nam ne zastane sapa ob koncu, ki je vse več kot zgolj krvav. Oba glavna igralca sta izoblikovala vlogi v prepričljivi ljudski bitji polni lepote, tankočutnosti, zaletavosti in hkrati želje po spreminjanju sveta. Ravno v tej svoji nameri sta čista, mogoče celo idealizirana do stopnje, kjer izgubljata človeške lastnosti ter se pretvarjata v idejo samo.

Od filmov, ki se tako ali drugače ukvarjajo z izrednim stanjem — to je z vojno in reakcijo ter obnašanjem ljudi v njej, s krivicami, ki jih storijo posameznikom, ali s slavo, ki jo vojna prinaša, se preselimo v 20. stoletje, v čas človeške stiske, nesporazumov, modernih »bolezni« in problemov vsakdanje narave. Z vsem tem se je spoprijelo nekaj izredno dobrih filmov, ki nam prikazujejo Ameriko danes, Ameriko, ki je daleč stran od ameriškega sna, daleč stran od iluzij, kakršne so gojili in prepričevali ostali svet o svojem »raju na zemlji«. Moderni čas ni nikakor tako udoben in prijeten za življenje, kot so si predstavljali ustvarjalci tega giganta nasprotij — Združenih držav. V boju za prestiž ter bogastvo, za moč in premoč nad ostalim svetom, za »golo« existenco, ki se je sprevrgla v hišico z dvema avtomobiloma v ulici z drevesi, v tem nemogočem prerivanju si je današnji človek zaželel golega naključja, bega od navlake, ki mu vnaprej določa način življenja. Hoče se mu prvotnih občutij, čudovitih popotovanj, razburljivih dogodivščin ter nenadnih sprememb. Prostor in čas si prizadeva občutiti na lastni koži do bolečine, do lastnega uničenja. Življenje mu je dragoceno, kljub temu pa tako poceni, da ga je pripravljen žrtvovati za lastni beg.

Videli smo dva filma o mladih, ki uživajo mamila, in njihovih usodah.

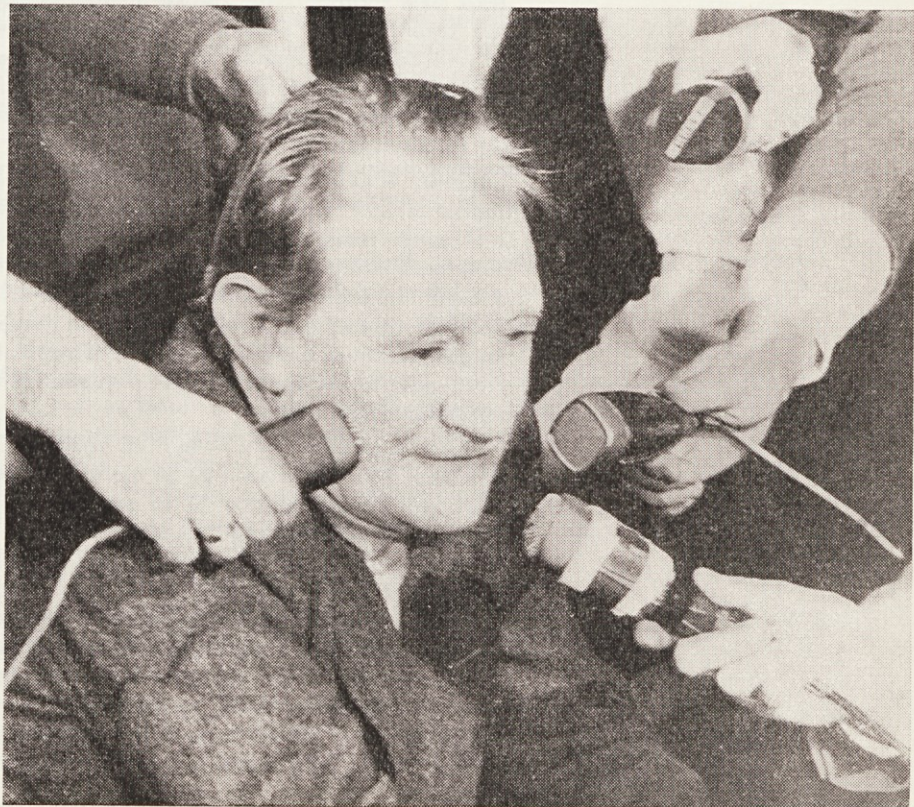
Film JOE, THAT IS AMERICA TOO režiserja Johna G. Avildsena prikazuje obupanega očeta, ki skuša rešiti svojo hčer pred propadom. Dekle živi skupaj s svojim fantom. Ker je vzela preveliko dozo mamila, jo odpeljejo v bolnišnico. Medtem ko njen oče, direktor propagandne agencije, pobira njene stvari, se vrne v stanovanje fant in začne žaliti njega in njegovo hčer. Oče se spozabi in fanta ubije. Nato se zateče v bar, kjer mimogrede pove nezadovoljnemu Joeju, da je nekoga ubil. Ta vzame to kot šalo, vendar se prepriča, da je vse res, ko prebere v časopisu novice. Direktorja povabi na razgovor. Ta misli, da gre za izsiljevanje, vendar kmalu uvidi, da se Joe naslaja ob njegovem umoru. Tako vsaj njemu ne bo treba ubiti enega izmed »črnuhov«, to je storil namesto njega enemu izmed ničvrednih hippijev Melisin oče. Tako direktor in delavec Joe najdeta skupno točko komunikacije, skupno opravičujeta umor in se sproščata ob misli, da njune skrivnosti ne bo nihče izvedel. Melisa se vrne iz bolnišnice in izve za očetovo vlogo pri smrti svojega fanta. Zbeži od doma, Joe in oče jo iščeta, se zapleteta v orgijo z mladimi, kjer ju okradejo. V iskanju svojega denarja odkrijeta vaško komuno in fante, ki so ju okradli. Ker jima nočejo vrniti denarja, se jih lotita s puškami. Začne se streljanje, lovita jih po vseh kotičkih, tako da bežijo kot preganjane živali. Nekaj jih ubijeta, nehote pa direktor ubije lastno hčer.

Film prikazuje obe skrajnosti ameriške družbe — visoko družbo in mladi svet, ki se vdaja narkomanstvu. Nekje na sredi je Joe, ki je preprost človek in ne sprejme ne hladne olikanosti visoke družbe ne hippijevske amoralnosti. Je opazovalec in človek akcije, ki misli, da ima prav. Neprikrito sovraži ameriške črnce in se hoče rešiti neprestanega sovraštva do njih z umorom enega izmed »črnuhov«. To bi bilo zanj veliko olajšanje, počutil bi se brez bremena, osvobojenega. Ne skriva svojih enostavnih nagonov in se prepriča, da jih nima zgolj on, temveč so lastni vsem ljudem. Razlika je v tem, da jih nekdo spretno



Nino Manfredi, italijanski igralec in režiser filma PO MILOSTI BOŽJI

Trevor Howard je bil kot igralec v angleškem filmu RYANOVA HČI gost Festa 72



pokrije, drugi jih poveljuje, Joe pa živi z nimi odkrito ter jih priznava kot nujne za zdravje. Za trenutek celo sprejme seksualno svobodo in sladkobo orgij, a se v trenutku iztrezni, ko je prizadet njegov žep. Takrat ne prizanaša nikomur več. S puško se loti problema.

V filmu JOE, TUDI TO JE AMERIKA se združita dve nezdržljivi kasti, da bi se bojevali zoper skupno zlo, zoper mlade z njihovo narkomanijo, svobodo seksa in odtujitvijo od ostalega sveta — pasivnostjo.

Scenarij je napisal Norman Wexler, kateremu se je posrečilo prikazati opisano stanje skozi dialog, tako je napravil presek skozi celoten niz problemov sodobne Amerike.

THE PANIC IN NEEDLE PARK režiserja Jerryja Schatzberga se brez predsodkov spusti v prikazovanje življenja dekleta in fanta, ki navkljub vsem tegobam ostaneta skupaj.

Helen se po abortusu preseli k Bobbyju, ki se ukvarja z razpečevanjem mamil. Njuna ljubezen je vse globlja. Medtem ko Bobby vedno bolj zapada mamilom, ostaneta brez stano vanja. Bobby zahteva, naj gre Helen v Harlem po nova mamila. Helen pristane na to, toda ulovijo jo detektivi za boj zoper narkomanijo. Helen začne jemati mamila, Bobbyja zaprejo, vrne se na svobodo, medtem pa se Helen vda prostituciji. Tako življenje se nadaljuje, zapori, drogiranje, Helen in Bobby ostaneta skupaj.

PANIKA V PARKU MAMIL je pretresljiv film, ki prikazuje resnost položaja ameriške mladine. Ta hoče priti do denarja in dobrega življenja s pomočjo mamil in se nehoti uničuje. To je dno Amerike, kjer je edina resničnost ljubezen, nujna navezanost na sočloveka, ki ti je tovariš v vsakem položaju, kljub izdajstvom in zahrbtnosti se oprimeš edine roke, ki veš, da je ne boš izgubil. Igra obeh glavnih igralcev je enostavno prepričljiva, človeško prizadeta, celoten film pa nas vsekakor že zaradi svoje umetniške moči ne more pustiti neprizadetih. To je resnično dober film.

Češki režiser Miloš Forman se je sicer preselil v Ameriko, toda še vedno gleda na svet na »češki« način. Seveda je njegova tema v filmu TAKING-OFF tudi tokrat vstop mladega človeka v svet odraslih, trganje popkovine od rodnega gnezda.

Ker se hči še ni vrnila domov, pošlje mati očeta, da bi jo poiskal. Mimogrede se ta napije. Medtem se hči vrne. Oče jo oklofuta in hči spet zapusti dom. Tako se začne ponovna gonja z iskanjem izgubljene hčere. Oče se seznanj z neko žensko, ki ravno tako išče svojo hčer; ta mu svetuje, naj se z ženo pridruži klubu staršev, katerih otroci so zbežali zdoma. Na enem izmed sestankov kluba jim znani psiholog priporoči kajenje marihuane, da bi tako lažje spoznali svoje otroke in njihova nagnjenja. Po eksperimentalnem sestanku se dva zakonska para namenita k Taynovim, kjer igrajo poker s slačenjem. Izgubljena hči se vrne domov v trenutku, ko njen oče nag prepeva arije sredi mize. Film se konča tako, da izgubljena hči na predlog staršev povabi fanta na večerjo, oba sedita na tleh in z »groznim« zanimanjem poslušata prizadevno prepevanje očeta, medtem ko ga žena spremlja na klavirju.

TAKING — OFF je satira na ameriško družbo, zlasti na starše, ki poskrbijo za lastno zabavo ter jim pride celo prav, da jim otroci ubežijo, tako se vsaj zakonska druga zbližata v skupnem iskanju, se med sabo »bolje spoznata«, hkrati pa preživita zabavne trenutke v klubu, kjer jima ugaja celo eksperiment z marihuano. To je zafrkljiv film, napravljen s čutom za pravo mero humorja. Kamera se nevsiljivo pase po obrazih starejših in ne prekriva njihovih gub ter predebele plasti pudra in blaženosti ob nenadni sprostitvi v svetu halucinacij. Film oriše lik očeta kot človeka, ki ne zdrži situacije ter je vse, kar lahko stori, zgolj to, da uporabi nasvet psihiatra ob vsakem razburjenju: zapre oči, stisne pest, nakar oči počasi odpre.

Film režiserja Boba Rafaelsona FIVE EASY PIECES so izbrali newyorški kritiki za najboljši film leta, Boba Rafaelsona pa za najboljšega režiserja v 1970. letu. V čem je torej izrednost tega filma? Verjetno je to sodobnost tematike, igra glavnega igralca ter prikaz zaprtosti in brezizhodnosti današnje ameriške civilizacije, s tem pa beganje in iskanje pravega prostora na pravi zemlji, ki pripelje glavnega junaka do nenadne odločitve. Bobby živi življenje v etapah. Vsako zaključí, potegne črto pod njo, tako da je povratek nemogoč in ni več lažnega začetka. Vrnitve so zgolj trenutki oddiha, ki se po daljšem obdobju sprevržejo v mučno prisiljevanje. V svojih odločitvah je radikalen, brez kompromisov, na trenutke ga zavirajo čustva, toda resnica, ki se mu razodene, mu je vodnik na novo pot. Odloči se takoj, za sabo pusti vedno znova zgrešenosti, katerih se zaveda in vedno znova želi najti končno utelešenje svojega pravega bitja. Bobby je razklan med svoje dobre in slabe jaze, nestabilen zaradi nejasnosti svojega profila, je človek-iskalec samega sebe.

Na FESTU 72 je bil prikazan tudi dokumentarni film Frederika Wismanna *BOLNICA*, ki je s svojo konkretnostjo in odkrivanjem resničnega življenja revežev ob robu mesta skoz prizmo bolnišnice prebil led malomeščanskega okusa in se opredelil za kritično prikazovanje bednih, resnično nesrečnih ljudi, produkta družbe bogatih. V tem filmu je Wisemann hotel prikazati odnos med institucijo-državo ter posameznikom.

Vsekakor ne moremo prezreti filma *THE HELLSTROM CHRONICLE* režiserja Walona Greena.

Entomolog Hellstrom trdi, da se število pripadnikov večine živalskih vrst manjša, razen dveh: to sta človek in insekti. Nadalje trdi, in to zagovarja z gradivom, ki ga je snemalo osem ekip celi dve leti v enajstih deželah na štirih kontinentih, da so insekti veliko bolj prilagodljivi in imajo tako vse možnosti, da zmagajo ter preživijo človeka.

Film se odlikuje po čudovitih posnetkih insektov in njihovih domovanj in organizacije življenja ter fascinira s svojimi predpostavkami in odkritji.

Film Clauda Jutraja *MON UNCLE ANTOINE* je najboljši kanadski film 1971. leta. Osvojil je osem nacionalnih nagrad in dve nagradi na filmskem festivalu v Chicagu.

MON UNCLE ANTOINE se odvija v času štiridesetih let v majhni rudarski vasici. Središče življenja je trgovina, katere lastnik je Antoine, ki je hkrati tudi vaški pogrebnik. Je glava družine, ki je sestavljena iz njegove žene, dveh prodajalcev in dekliča, ki dela v hiši. Celoten film se osredotoči na malega Benoija, ki prehaja iz deških v odrasla leta. Dokončno se to zgodi, ko mu Antoine dovoli, da se z njim odpravi po truplo mladega fanta. Benoi se sreča s smrtjo, s šibkostmi ter izdajstvi odraslih ljudi, z osamljenostjo in tako prestopi rdečo črto, zdaj je na drugi strani, drugačen, kot je bil včeraj, nič več deček.

Režiser Harvey Hart se je v filmu *FORTUNE AND MEN'S EYES* po scenariju Johna Herberja lotil prikazovanja življenja zapornikov. Pokazal je negativni vpliv zavora na mladega človeka, ki je vanj prispel zaradi majhnega prekrška, pa se bo vrnil na svobodo kot potencialni kriminallec, z vsemi možnostmi za skorajšnjo vrnitev za rešetke. V zaporu vlada nasilje, močnejši ter bolj grobi možje nad tistimi, ki ne poznajo jezika pesti in grobosti. Tako je tu razširjena homoseksualnost, in to ne zgolj kot potreba, temveč tudi kot potrditev lastne moči in pomembnosti, hkrati pa je zatočišče tistim, ki se hočejo ubraniti napada celotne kaznilnice.

Kot zadnjega naj omenim še film *ENTRE TU ET VOUS* režiserja Gillesa Groulxa, ki v sedmih sekvencah prikazuje kroniko vsakdanjega življenja. On in ona gola nosita predmete pred šolsko tablo na travi. Priče smo njenemu življenju in življenju družbe kot kolektiva z vmesnimi posnetki reklam, trgovin... Tako kot je družba odvisna od posameznika, je ta odvisen od družbe. On in ona se ločita polna sovraštva, ki ga čutita drug do drugega, on se vrne k dekletu, katerega je zapustil. Je v odprtem zagrajenem prostoru na livadi, ki simbolizira odtujenost, ločenost in ji govori: »ljubim te, ubil te bom...»

Režiser skuša na svoj način poiskati komunikacijo s svetom, prikazati predmete in človeka kot njihovega potrošnika ter opozarja na nevarnost tega razmerja, ki pripelje do tega, da človek izgubi svoj jaz. Ta se pretvarja v ON.

Če se ozremo na ameriške filme, predstavljene na FESTU 72, kot na celoto, je opaziti predvsem nekaj značilnosti: avtorji filmov se bojujejo z ustaljeno ideologijo in pojmovanjem filmske umetnosti kot sveta, ki naj bi zgolj zabaval, kateremu je razburjanje duhov prepovedana tema. Tako gradijo novi stolp ameriške zavesti s pričujočimi stvaritvami, če lahko filmu kot takemu pripišemo tolikšno moč in vpliv. Če mu je pa ne moremo, se bo zgodilo verjetno to, da bo vsaj za nekaj časa igral vlogo napadalca na ustaljeno malomeščansko miselnost ter ji dokončno snel krinko samoobrambe pred vsem tistim, česar noče vedeti. Filmi se tako spuščajo v prikazovanje problematike ekstremitične narave, stvari niti malo ne olepšajo, pač pa uporabljajo surovosti resnice in resnosti dejanskega stanja. Opaziti pa je še nekaj. Amerika je postala Meka evropskih filmskih umetnikov 20. stoletja, in to verjetno ne zaradi privlačnosti dežele kot take, kot studenca brez dna za ukaželjne umetnike, temveč zaradi dobrega finančnega stanja v filmski proizvodnji in veliko večje možnosti za realizacijo projektov kot v njihovih domovinah. Tako so se odločili za sodelovanje s filmskimi podjetji iz ZDA Bergman, Bo Widerberg in Forman, ki namerava tam preživeti nekaj let.

Torej je resnica, da so v ta kontinent uprte oči sveta, pa naj bo dežela zanimiva zaradi patoloških pojavov družbe v njej ali pa zaradi razvoja, ki se odvija v specifično smer. Vsekakor pa nudi dosti zanimive snovi, vredne umetniške obdelave tistih, ki hočejo ZAKAJU poiskati svoj ZATO.



brezov gaj

Mark Cetinjski

Izvirni naslov Brzezina. Poljski film. Scenarij in režija: Andrzej Wajda. Kamera: Zygmunt Samosiuk. Igrajo: Olgierd Lukaszewicz, Daniel Olbrychski, Emilia Krakowska, Marek Perepewczko. Proizvodnja: TOR, 1970. Zlata medalja na mednarodnem festivalu v Moskvi, 1971.

VSEBINA

To je zgodba o gozdarju — vdovcu in njegovem mlajšem bratu, ki je na smrt bolan. S sušico v prsih se vrača iz nekega švicarskega sanatorija, da bi poslednje dni svojega življenja preživel v tišini brezovega gaja. Bolni mladenič doživi preprosto fizično ljubezen z mlado in lepo kmetico in zdi se, kot da se mu je izpolnila poslednja želja v življenju. Dekle sicer že ima zaročenca, močnega, robatega toda simpatičnega drvarja Mihaleka, vendar učinkuje doživetje z nežnim in občutljivim mladeničem kot duhovna dopolnitev njeni ljubezni. Namesto mladeniča pa je na Mihaleka ljubosumen gozdar, ker mu je prišlo na uho, da je bil Mihalek skrita simpatija tudi njegove pokojne žene. Gozdar je razočaran nad svojo ženo, kajti še vedno jo ljubi, zato svojo žalost in jezo stresa na svojo majhno hčerko. Mlajši brat je na smrtni postelji in gozdar pokliče njegovo skrivno ljubico. Dekle se znajde v položaju, da se prepusti ljubimkanju gozdarja in čeprav ne pride do fizičnega odnosa, je gozdar zadovoljen, ker meni, da se je vendarle maščeval Mihaleku. Umrlega brata zakoplje v brezovem gaju poleg ženinega groba in se s hčerko odpravi na pot, da bi kje drugje započel novo življenje in pozabil prekletstvo brezovega gaja.

BREZOV GAJ NA FESTU 72

Za Andrzeja Wajda je bilo leto 1970 izredno plodno in uspešno. Po filmu POKRAJINA PO BITKI, ki je bil povsod po svetu laskavo ocenjen, je posnel za televizijo BREZOV GAJ, katerega estetske vrednote so postale kaj hitro očite. BREZOV GAJ je predstavljal Poljsko na mednarodnem filmskem festivalu v Moskvi in si priboril najvišjo nagrado, zlato medaljo ter si tako odprl pot tudi na beograjski FEST 72.

Ker poznamo moto FESTA — POGUMNI NOVI SVET — smo upravičeno pričakovali najrazličnejše zanimive in nekonvencionalne rešitve sodobnih družbenih in političnih problemov, seveda v novih filmskih oblikah. V Wajdovem filmu pa smo takšne lastnosti skoraj pogrešali. Film, čigar zgodba se dogaja nekje med dvema vojnama (čeprav to sploh ni pomembno, ker režiserja zanimajo univerzalni problemi), njegova dramaturgija pa je povsem standardna, deluje kot nekakšen režiserjev predah, ko želi samo potrditi svojo visoko kakovost in mojstrstvo. Pravzaprav je BREZOV GAJ grajen tako, da bi lahko bil tudi gledališko delo, saj najdemo v njem vse formalne lastnosti klasičnega gledališča, s svojo komornostjo pa se lepo prilagaja televizijskemu zaslonu. Wajda nas torej ponovno opozarja, da studioznemu cineastu niti prostorska hermetičnost BREZOVEGA GAJA ne more preprečiti, da bi se ne izražal čisto in jasno. Vse možnosti, ki so mu bile na voljo, je Wajda uporabil mojstrsko in prav nič se ni trudil, da bi spreminjal materijo, zato tudi mu je uspelo obdržati »dušo« celotne zgodbe. Združil je človeka in naravo ter s tem ustvaril atmosfero poetičnosti, vizualna prečiščenost pa je prav tako močno učinkovala. Ker se je kljub vsemu moral prilagoditi televizijskemu zaslonu, mu je bila strnjjenost v kadriranju neobhodna, prav tako kot koncentracija na najbolj bistveno. Še vedno pa je našel dovolj prostora tudi za naravno okolje; z liričnostjo in deviško mirnostjo je še poudarjalo dramo, ki se je odvijala v njegovem osrčju. Kot sem že rekel, v BREZOVEM

EKRANOV

Do sedaj je posnel

- 1955 — POKOLENJE (Pokolenie)
1957 — KANAL (Kanal)
1958 — PEPEL IN DIAMANT (Popiol i diament)
1959 — LOTNA (Lotna)
1960 — NEVIDNI ČAROVNIKI (Niewinni czarodziej)
1961 — SAMSON (Samson)
1962 — SIBIRSKA LADY MACBETH
1962 — LJUBEZEN PRI DVAJSE-TIH
1965 — PEPEL (Popioły)
1967 — VRATA RAJA
1968 — VSE JE NAPRODAJ (Wszystko na sprzedaż)
1969 — LOV NA MUHE (Polowanie na muchy)
1970 — POKRAJINA PO BITKI (Krajobraz po bitwie)
1971 — BREZOV GAJ (Brzezina)

GAJU se ni zrcalila maksima FESTA; film je bil prikazan preprosto zato, ker je odličen. Film BREZOV GAJ se ponaša z vsemi značilnostmi svojega avtorja, hkrati pa vsebuje tudi značilnosti vzhodnoevropskega filma oziroma kinematografij socialističnih dežel. Ni občutiti prevelike želje za eksperimentom niti ni videti sledi novatorstva za vsako ceno, teme so v glavnem »preživelek«, poudarjeni so bistveni detajli. Ne ukvarjajo se preveč s politiko (če pa že, storijo to na dokaj občutljiv način, na primer v madžarskem filmu LJUBEZEN), ne občutijo v tolikšni meri problemov tehnične dehumanizacije, politične dezorientacije in posledic socialne neenakosti, ki ustvarja upornike družbe. Vračajo se k témam intimnih človeških usod. V ustvarjanju atmosfere so mojstri ter skoraj vedno dobri poznavalci človekovega značaja in njegove psihe. Komerčnosti ni čutiti, ker film pojmujejo predvsem kot umetnost, ne trudijo se, da bi šokirali, niti ne uporabljajo filma kot sredstva za propagando. Zdi se, da se gibljejo v smeri, ki je v umetnosti edino pravilna: zavedajo se, da si bomo njihova dela zapomnili predvsem, če nas bodo čustveno prizadeli.

DRAMA DVOJICE MLADIH LJUDI

Življenje oblikuje človeka in človek se nenehno spreminja, včasih bolj, včasih manj, vse je odvisno od pogostosti in intenzitete novih situacij, na katere mora reagirati. Življenje je nepredvidljivo in nikoli ne vemo, kdaj in kje nas čaka presenečenje. Čim starejši smo in čim več izkušenj imamo, tem lažje bomo prestrezali udarce, naš razum pa nam bo dovolil tudi takšno razkošje, da se bomo uprli težavam, smrt pa bomo sprejemali kot nekaj neizogibnega. Film BREZOV GAJ predstavlja afirmacijo človekovega duha. Tišina brezovega gaja in preprostost, ki ga obdaja, tvorita okolje, ki je naravnost ustvarjeno za mirno in brezskrbno življenje, v resnici pa se prav tukaj odvijajo velike človeške drame. Dva mlada človeka, brata, se znajmeta v položaju, ko ju je življenje spremenilo, gozdarja, ki je izgubil ženo, je spremenilo samo začasno, njegovega brata, ki neozdravljivo bolan čaka smrt, pa dokončno.

Gozdar je osamljen človek, duhovno je izoliran celo od tistih nekaj ljudi, ki ga obkrožajo. Obseden je od ženine smrti, še vedno jo ljubi, ne more je pozabiti, njen grob pa je v njegovi bližini, v miru brezovega gaja. Takó je okolje postalo pomembnejše in dramatičnejše. Gozdarjeva zaprtost vase, nerazpoloženje in nervoza imajo več vzrokov, najbolj pa ga mori spoznanje, da se je njegova žena na tihem sestajala z drvarjem Mihalekom. Ljubosumnost do prve žene je pogojena z nemočnostjo, da bi razčistil položaj. Ne gre za nečimrnost, marveč za prirojeno čustvo vdanosti in poštenja, zato je njegovo razočaranje še globlje. Gozdar ne kaže svojih čustev, deluje hladno in mračno in človek dobi vtis, kot da zanj življenje ni nikdar predstavljalo izvora radosti in veselja. Ker je razočaran nad ljudmi, mu življenje pomeni samó trpljenje; deluje kot človek brez nežnosti, brez naklonjenosti do kogarkoli in v čigar intimnost je težko prodreti. Takšne ljudi lahko ceniš in spoštuješ, vražje težko pa jih je vsakodnevno prenašati. Tako bi si morda razložili, zakaj si je gozdarjeva žena tako želela družbe veselega in brezskrbnega Mihaleka. Sicer ne vemo, kakšen je bil gozdarjev odnos do žene, nekaj o tem pa nam daje slutiti njegovo obnašanje do hčerke. Parabola je nemara v tem, da tudi hči ljubi »strica Mihaleka«, ki zna pripovedovati tako lepe pravljice. Tako hčerka prevzema materine grehe, ker je oče tudi nanjo ljubosumen in grob v svojem opupu. Ne da bi se zavedal njenih let, dovoli, da je tudi njena nedolžna duša priča dramatičnosti življenja. Gozdar je človek brez ljubezni in čeprav mu je ljubezen najbolj potrebna, se ji nenehno odreka. Njegov odnos do življenja dobiva nekakšne mazohistične poteze, zgublja tla pod nogami in njegova življenjska vloga postane vloga mučenika. Problem življenja in ljubezni se nagiba k nekakšni mučnosti življenja brez ljubezni in k tragiki tistih, ki premočno čustvujejo.

Brat, ki visi na robu življenja, je povsem nasproten lik, pogojen s položajem, v katerem se nahaja. Osvobojen vseh problemov si želi izkoristiti slednji trenutek, ki mu je še na voljo. V bratovo tragedijo je padel povsem slučajno, toda hoče življenje ohraniti v lepem spominu do tistega usodnega trenutka, ko se bo treba za vselej posloviti. Čeprav mu zdravstveno stanje ne daje mnogo upanja, se trudi, da bi ne mislil na konec, želi si ga pričakati čim bolj čist in čim bolj brezskrben. Edino ljubezen do mladega dekleta je dovolj močna, da začasno pozabi na bolezen. Ko pa ostane sam, se vanj priplazi smrtni duh in spakovanje smejočega se klovna nam daje vedeti, da so trenutki radosti v resnici samo maska. Klavir, ki si ga izposodi, postane simbol njegovih čustvovanj, razpoloženj, življenja. In tisti hip, ko ga lastniki odnesejo, je ostala v sobi samo neozdravljiva praznina. Duhovno smrt je kmalu zamenjala tudi fizična. Brat je bil inteligenten, prijeten, nadarjen, umetniška

duša, katere občutljivost, drhtenje in nemočnost, da bi se upirala usodi, nas pretrese kot vse prezgodnje, slučajne smrti, smrti brez razloga. Ko je sedel ob klavirju in igral, medtem pa so skozi odprto okno sijali sončni žarki poletnega jutra in iz brezovega gaja je pihljajl svež vetrc, ga je odnašala nevidna sila in nam zapustila pečat usodnosti, ki jo prinaša lepota narave.

NA KRATKO O REŽISERJU

Poljski režiser Andrzej Wajda je bil rojen 6. marca 1926 v Suwalki. Obiskoval je Akademijo lepih umetnosti v Krakovu in Filmsko šolo v Lodžu. Delal je kot asistent Aleksandra Forda, režiser pa je postal leta 1954.

Film **POKRAJINA PO BITKI** je bil prikazan na prvem Festu leta 1971 in takrat je bil Wajda tudi naš gost. Naj navedemo nekaj odlomkov iz razgovora, ki ga je takrat imela z njim Miša Grčarjeva, članica našega uredništva (razgovor je bil objavljen v Delu 16. januarja 1971):

»... Kakor v poljskem tako tudi v jugoslovanskem filmu isti ustvarjalci ali pa nove generacije obravnavajo ta čas (beseda je o revoluciji 1941—1945), vendar ga vsak drugače vidi. A ne glede na to, kdo ustvarja, se pravi, če delamo poljske ali jugoslovanske filme, menim, da morata biti smrt in ljubezen vedno prisotni. Hkrati pa mislim, da filmi ne smejo biti lokalno obarvani; se pravi, če so poljski ali jugoslovanski, naj ne govore samo svojim ljudem, marveč vsem. Kontekst pa je lahko specifičen, jugoslovanski ali poljski... Na vsak način pa menim, da bo situacija za poljski film zdaj boljša. V zadnjih letih se je naša filmska proizvodnja preveč zbirokratizirala, jaz pa želim, da bi bilo tako kot prej, se pravi, da bi delali po sistemu proizvodnih skupin. Novo vodstvo pričakujem, bo bolj ekonomsko usmerjeno. Mislim, da bomo bolj svobodno ustvarjali... Pri filmu ne smemo čakati, ne smemo se obotavljati, kajti v njem se vse spreminja, vse teče, ustvarjalec se težko vključuje v novosti. Nikoli se ne ve, katera téma bo vžgala pri občinstvu... **BREZOV GAJ** je posnet po zgodbi Jaroslava Iwaszkiewicza iz leta 1932. To je komorna ljubezenska zgodba, ki pa sem jo posnel v barvah. Ker na Poljskem nimamo barvne televizije, smo poslali film tudi v kinematografe, v katerih je bil zelo lepo sprejet... Ogromno delam, samo delam, nobenega hobija nimam, ne družine...«

(Bralce opozarjamo, da je v 77/78 številki **EKRANA** objavljen obširen članek Boleslava Mihaleka o Andrzejju Wajdu z naslovom »Umetnik, ki išče samega sebe«.)

KRITIKI O FILMU BREZOV GAJ

— Richard Konichek (International Film Guide, 1972)

«... Filmska zgodba se odvija v tridesetih letih našega stoletja, fotografija pa odraža slikovitost poljskega postimpresionističnega slikarstva... To je eden izmed maloštevilnih filmov, v katerih Wajda sledi svojemu literarnemu izvoru. Pisateljeva pozornost (Jaroslav Iwaszkiewicz) je bila osredotočena na probleme mazohistične osamljenosti, izolacije, preprečevanja in izgube življenjskega stila... Wajdu je uspelo te nekolikanj spekulativne odnose podkrepiti z izredno občutljivostjo...«

— Milutin Čolić (Politika, Beograd, januar 1972)

»... Vseeno, če vedno z isto mero navdiha in stvariteljskega učinka, Wajda je v nečem dosleden: v posebnem in kompleksnem opazovanju človeka, njegove eksistence med življenjem in smrtjo. Menjajo se samo okoliščine, usoda nikdar, človek je že vnaprej določen, da bo plačal za svoje životarjenje in smrt je večkrat uteha, nadomestilo za trpljenje, ki je zapolnjevalo njegovo življenje. Film **BREZOV GAJ** je ena izmed takšnih meditacij, zelo izvirna in zelo posebno filmsko izražena. Poleg tega, da v filmu najdemo mnoge že znane avtorjeve odlike, želi Wajda ob novih pogojih tehnike, barve, z dramatično zelo funkcionalno in vizualno efektno fotografijo pridodati še nove vrednote.«

— D. B. — G. B. (Borba, Zagreb, januar 1972)

»... Wajda je napravil lirski, topel film, prepoln življenjskih preprostosti, čeprav se ob koncu ne more premagati, da bi se ne odzval mamljivemu klicu melodrame. Vendar so njegovi sodelavci odlični igralci, ki z večjim ali manjšim uspehom popravljajo spodrsrljaje scenaristično-režiserske narave. Sčasoma celo dobimo občutek, da melodramatičnost v **BREZOVEM GAJU** niti ni tako strašna, saj sama téma zahteva takšno obravnavanje...«

modri vojak in princip filmskega izraza

Janez Povše

Že stara in nekoliko bridka resnica je, da vsi vojni filmi z namenom pacifističnega osveščanja in opredelitve praviloma ne dosegaajo svojega poslanstva. Na tak ali drugačen način vsi po vrsti — z redkimi izjemami — zdrknejo v takšno ali drugačno zabavnost in privlačnost akcijskega filma s številnimi dogodki in preobrati, naturalistično kuliserijo barvitih življenjskih situacij in nekoliko slavnostno reprodukcijo vojaške hierarhije, ki je na filmskem platnu privlačna vsaj tako, kot so vsi mogoči učitelji in profesorji z idealiziranim prizvokom simpatične ostrine. Skratka, velika večina tudi resno zamišljenih vojnih filmov se izrodi v tisto, kar gledalec od filma pričakuje; po vsej sili vnašajo v izpovedno strukturo vse tiste elemente in komentarje, ki so mu pri srcu, ki ga zabavajo in ki ne zahtevajo preveč samokritičnega razmišljanja.

Kako torej napraviti (vojni) film, ki bo dosegel svoj namen in bo osnovno témo, se pravi vojno, opredelil tako, kot si ustvarjalci, nekakšni borci za takšno ali drugačno humanost, pravzaprav želijo? Izkušnje kažejo, da v nobenem primeru vojni filmi, ki hočejo doseči svoj antimilitaristični komentar, nimajo hvaležne naloge. Prisiljeni so namreč razočarati občinstvo, razočarati ga v pričakovanju tiste akcije, ki se slučajno pač odvija na bojišču ali v njegovem zaledju. Srečnega konca ni več, že to je osveščujoča poteza, ki pa ni popularna; akcijskega, da ne rečemo bondovskega poteka dogajanja ni več, kar pomeni morečo in neslikovito filmsko projekcijo; in končno ni nikjer nobenih junakov, s katerimi bi se lahko poistovetili in zadostili svoji podzavestni ali pa tudi zavestni potrebi po lepši in učinkovitejši podobi, kot nam sicer pritiče. Ne da bi se spuščali v dokazovanje teh tez s posameznimi primeri, je več kot logično, da pacifistični občutek ne more biti nekaj poskočnega ali naivno zanesenega in da so zato vsa sredstva za dosego tega občutka — posebno še, če se trenutno soočamo z vojno samo preko komunikacijskih sredstev — podobna prej naštetim, da v bistvu ne morejo biti drugačna, da pa jih je seveda lahko še več, v smislu variant oziroma variacij na isto témo.

MODRI VOJAK — če smo deduktivni — spada med vojne filme, ki jim je uspelo doseči osveščenje, lastno antimilitarističnim vojnim filmom oziroma filmom, ki so to, kar so, že v svojem preiščenem namenu. Z ozirom na dejstvo, da je takšnih filmov malo, da se spreminjajo oblike, pristopi ali zorni koti, s pomočjo katerih je mogoče dosežati tovrstne učinke, je prav in umestno pregledati in vsaj v grobem analizirati njegovo strukturo, njegovo taktiko in njegovo filmsko realizacijo. Kot rečeno, dandanes ni več mogoče dosežati osveščevalnih občutkov z naivnimi frazami o lepšem življenju, miru, ljubezni itd., ker — mogoče na žalost — ne živimo več v času, ko bi takšni pozivi padli na rodovitna tla. Izkušnja zgodovine je pokazala, da stvar ni samo v preprosti odločitvi med dobrim in slabim — če se izrazimo z besedami tega slovarja — da je v kontekstu razmišljanja o vojni poziv vojne vezan na temnejše in kontekst miru na svetlejšo človekove imanentne lastnosti. Ne samo imanentne, ampak do kraja realne in enkrat za vselej obstojne. Ker je to nedvomno res, torej odpadejo idealistična zaklinjanja raznih vrst, saj to praktično pomeni, da občinstvo že a priori odkloni na tako majavih nogah zasnovano razrešitev. Ralph Nelson, režiser obravnavanega filma, se je zato popolnoma umestno odločil za drugo pot. Po eni strani se je odločil izogniti takšnemu polariziranju in začetka, razen z opozo-

in pom, da gre na željo za resnične dogodke, ni opremil z ambicioznimi podteksti; po drugi strani pa se je odločil še za tako imenovano globalno stilizacijo historične premaknitve prizorišča, obeleženega z westernom, se pravi s tistim žanrom, ki vnaprej ne pokvari večera, ki ne prinaša preresne problematike oziroma vseh tistih razočaranj, ki jih za široko občinstvo predstavljajo nemara vsi umetniški filmi.

Skratka, režiser se je zelo dobro zavaroval pred vnaprejšnjim odklonilnim stališčem občinstva (western), prav tako pa tudi pred morečim potekom prvega dela filma, ki bi utegnil gledalce spraviti v slabo voljo, če že ne definitivno pregnati iz dvorane. Film se zato začne kot pravi klasični western z vsemi vojaškimi šalami, ki so v tem okviru posebno dobrodošel sok, z Indijanci in mikavno žensko, ki bo očitno igrala glavno vlogo, saj bo šlo za to, da pride glavni junak do nje; celo napad Indijancev in drastično prikazani pokol ne moreta usodno porušiti našega udobja. Končno smo take in podobne stvari že mnogokrat videli, mogoče ne s toliko krvi in realistične doslednosti, zato pa fabulativno v tudi že hujših verzijah. Skratka, nekoliko šablonski, vendar dovolj neobremenjujoč začetek, ki ne predstavlja za gledalce nikakršne nevarnosti. Na ta način je kontakt z gledalcem dosežen, film je pričel tako rekoč na gledalčevi ravni in tak začetek obljublja v večini primerov tudi razplet v istem ali podobnem razpoloženju. Film poznamo in zato lahko spet za trenutek uporabimo dedukcijo: z ozirom na zaključek filma, ki je žanrsko popolnoma drugače obeležen oziroma stopnjevan in kjer tiči osnovni namen filma v izpovedi, je več kot jasno, da je prvi del filma past, vzpostavljaje komunikacije, ki poleg tega računa tudi na ostrino vsega tistega, kar prinaša s seboj kontrast. Ves prvi del je zato opremljen z obilico filmske glasbe, ki sicer ne sili v ušesa s popevkarskimi napravi, vendar pa ustvarja podobno nenevarno vzdusje, lahko seveda za poslušanje in gledanje. Tudi sama zgodba je dovolj lahkotna in neproblemska, šaljiva in simpatična, dobrodušna in skoraj malo neresna, vendar sproščujoča in vedra. Kako pazljivo odzema režiser vsakršno odvečno težo, dokazuje dolg in napet kader, v katerem čakamo na malce nerodnega mladostnega junaka, ki končno namesto pričakovane ustreljene koze prinese v kader zajca. Princip kadra s popolnoma statično oziroma pasivno kamero, s precejšnjo dolžino, ki bi v drugem kontekstu lahko pomenila tudi napetost prve vrste, služi na tem mestu kot komična metafora, čeprav je bil isti princip kadra uporabljen že ob panoramah pokola na začetku filma. Z eno besedo: režiser diskvalificira princip že uporabljenega načina posnetka, se pravi, da malo kasneje uporabi isti princip za nasproten žanr in na ta način razveljavi enotnost žanra z ozirom na filmski princip.

Filmski zapis prvega dela je tako v celoti tekoč, kamera je aktivna, živa, intenzivno sledi junakoma in v glavnem uporablja pomenske dolžine oziroma pasivno pozicijo za komične, ne pa za resno-izpovedne učinke. Seveda je takšna tudi zgodba: na prvi pokol hitro pozabimo, slediti začnemo odločni in zreli ženski ter prebujajočemu se in s tem v zvezi nekoliko nerodnemu mladeniču, ki mu je iz trenutka v trenutek bolj usojeno prijetno zблиžanje s sopotnico. Zunanji svet je daleč, problematika je docela osebna, da ne rečemo ljubezenska in v okviru prvega dela je celo mogoče govoriti o delnem happy-endu, saj mladi par premaga malega prerijskega trgovčiča in vse poti ljubezni so v romantičnem ambientu skritega zatočišča in ranjenega junaka nenadoma docela odprte. Epizoda s trgovčičem je seveda v napetosti stopnjevana in tudi tu uporablja režiser z dokaj večjo in premišljeno roko pasivno kamero z dolgimi posnetki prav tam, kjer je gledalec najbolj nestrpen, npr. v prizoru bega in požiga. Tu traja razvezovanje junakov že toliko časa, prav tako njuno odpravljanje z najnevarnejšega prizorišča, da prične gledalec to dejstvo opazati že neposredno, po občutku.

V drugem delu pa se vsa zadeva obrne na glavo, in to v žanrskem smislu kakor tudi v principu filmskega zapisa. Gledalec ima občutek, da je film sestavljen iz dveh delov s sicer istimi junaki, vendar docela drugačnim obeležjem in vzdusjem. Kje so tisti konkretni vzvodi, s katerimi režiser prestavi dogajanje v sfero drugega žanrskega prizorišča in na kakšen način, s kakšnimi filmskimi sredstvi mu uspe osveščujoča izpoved? — Čeprav je — kot rečeno — film izredno spretno zasnovan, kar se tiče zagotovljene komunikacije z gledalcem, saj se sprehaja po tisti ravni gledalčeve pozornosti, ki zahteva tako rekoč najmanj razmišljanja in dilem, pa mu vendar ta posrečeni taktični princip še vedno ne zagotavlja uspešne realizacije drugega, bistvenega dela. Nič kolikokrat smo namreč videli — tudi v westernih — na kupe mrtvih, prave pokole, ne da bi sploh pomislili, da gre vendar za mrtve. Morebiti se nam je zazdelo, da v teh filmih spet pretiravajo z mrličji. V takšnih primerih si rečemo, da bi bilo vse skupaj verjetnejše, ko bi film malo manj operiral z naivnostjo in bi bil mnogo boljši, ko bi se odločil za nekaj mrličev manj. 3

WESTERN

NOVI



MODRI VOJAK

**Soldier blue. Ameriški barvni. Režija Ralph Nelson. Igra-
jo: Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasence.
Distribucija Kinema, Sarajevo.**



WESTERN

Tako pa je vse skupaj slikanica za otroke v stilu kakšnega Karla Maya itd.

Tudi MODRI VOJAK bi lahko zdrknil v te kolesnice, posebnost še, ker je uvedel gledalce v lahkotno spremljanje dogodkov in ker gre končno za šablono westerna, ki ima pač vedno tudi vrh. Realizacija torej ni bila nič kaj lahka — režiser se je namreč izognil vsem naštetim čerem — na vsak način je morala biti premišljena in v izraznih sredstvih ustrezno izbrana. Režiser se je odločil v drugem delu za vzporedni način dogajanja, za simultano časovno spremljanje dogodkov v obeh nasprotnih taborih. Na eni strani indijanska vas, v kateri končno zmaga idealistično mnenje, da ne bo prišlo do najhujšega, in na drugi strani »ameriški« tabor, v katerem potekajo vse običajne priprave za napad. Na eni strani napeto vzdušje šibkejšega nasprotnika, ki hoče rešiti svoje ljudi, med drugim ženske in otroke, ki so v primeru napada obsojeni na smrt, na drugi strani sproščeno vojaško vzdušje, ki nima česa izgubiti, v katerem se nič ne dogaja in za katerega bo bitka sicer malce nevarna, vendar olajševalna sprememba. In končno na eni strani vera v možnost mirne poravnave, naivno prepričanje v boljši del človekovega odločanja in na drugi strani rasističen odnos do nasprotnika, razmišljanje o utemeljenem genocidu in nezmožnost poravnave ali sploh dialoga. V tej konfrontaciji režiser opisuje prvo stran s počasnim, pritaženim ritmom usodnega odločanja, z dolgimi kadri, ki ponazarjajo atmosfero človeka živečega sredi narave, mislečega v okviru tovrstne spokojnosti. Za opisovanje druge strani pa uporablja hitrejši ritem, ritem drugačnega življenjskega utripa, utripa, ki je prišel od drugod, ki hoče spremeniti in uničiti vse, kar je idilično, zato kratki, neobvezni kadri, dovolj razdrobljeni in razsekani in prav nič pomenski. S to konfrontacijo dosega režiser tisto pripravo, ki omogoča zasnovani učinek izpovednega finala. Ne torej samo dejstvo, da gre za popolnoma različne miselnosti — tu posebno izstopa »ameriški« poveljnik s črno-belo opredelitvijo povsem rasističnega značaja — gre tudi za sočasno prikazovanje in sugeriranje različnih osnovnih ritmov dogajanja, kar je za gledalčevo doživetje še kako važno. Na ta način film tudi s svojimi izraznimi sredstvi, ki po naravi delujejo predvsem na občutek, torej čutno, pripomore k jasnemu in nedvoumnemu registriranju obeh protipolov s popolnoma različno stopnjo moralnega pritiska. Na ta način postane namreč gledalcu jasno, da v filmski konfrontaciji nasprotnikov nastajata dve različni odločitvi, oziroma da obstojita dve različni izhodišči, ki po osnovnem fizikalnem zakonu silita v brezpogojno izravnavo. Z drugimi besedami: že davno pred pokolom je vsakomur jasno, da bo do pokola prišlo, saj je v primerjanju obeh moralnih opredelitev prva že vnaprej obsojena na neuspeh. Priče smo torej — lahko rečemo — svetovni moralni konstelaciji, v kateri pač »zmaga« tista, ki je realnejša, otipljivejša, zglasnejša, računajoč tudi na tisti del človekove moralne dispozicije, ki ni nujno dober in plemenit. V tem smislu celo prva stran pogojuje drugo, omogoči ji realizacijo in — čeprav človeško čista — nujno propade.

Domislica filmske zamisli je torej v dejstvu, da je pokol v zraku, še preden pride do njega, da je gledalec že davno prej predvidel tak način razpleta, saj je z ločeno konfrontacijo obeh zamisli to že mogoče ugotoviti. Pokol bo samo izravnava, bo samo tista moralno-atmosferska izravnava, ki nastane med dvema pokrajinama z različnim zračnim pritiskom. Pokol torej brez dvoma bo. Ni težko ugotoviti, da brez te vnaprejšnje priprave tudi tisoči mrličev obliti s krvjo ne bi mogli doseči tistega izpovednega učinka, ki si ga je režiser želel. Lahko torej rečemo, da je bila faza priprave z ustrezno filmsko obdelavo simultanege časovnega eksponiranja edina možnost v tako zasnovanem filmskem kontekstu, kot je MODRI VOJAK. Spet pa je treba pristaviti, da bi film še vedno lahko zdrknil z nameravane poti; še vedno so bile možnosti, da bi film v zaključnem delu napravil vse tisto, kar si je do sedaj trudoma pripravil. Kaj lahko bi se namreč zgodilo, da bi po uspešni pripravi režiser na hitro, informativno postregel s podatki o pokolu in tako potrdil gledalce v prepričanju, da je bilo res in utemeljeno, kar so že vnaprej zaslutili. Finale bi torej pomenil samo potrditev in nič drugega in rezultat bi bila logična razvezava primera.

Namen režiserja in s tem filma pa je osvestiti gledalca, da je vojna tisti grozni fenomen, ki dela iz ljudi živali, tisti fenomen, ki ga je bolje nikoli ne omogočiti, ker so posledice njegovega delovanja zunaj človekovega vsakdanjega razmišljanja in delovanja. Torej prastara resnica, ki mora priti do izraza več kot samo informativno oziroma deklarativno. Kako to doseči v zaključni, odločilni fazi? Kako se izogniti informativnosti? — Gledalca je treba pripraviti v sodelovanje. Gledalca je treba prepričati v grozo, ne samo v logičnost dogodkov. Kako doseči sodelovanje, kako doseči grozo, kako doseči razmišljanje na drugem nivoju, kot je čista logična misel? Kako ogroziti gledalca v njegovi čisti logiki, ⁵⁵

po kateri je vse tako, kot je, prav zato, ker je pač na svetu in v človeku tako in nič drugače? S kakšnimi filmskimi sredstvi?

Režiser se je izognil dokumentarnosti finala. Odločil se je za subjektiven princip kamere, za tisti princip, ki mu ne gre v prvi vrsti za registriranje dogodkov v dejanskem zaporedju, ampak predvsem za notranje bistvo. Dokumentarni zapis bi pomenil, da je režiser



(kamera) sprejel dano življenjsko konstelacijo, da v tej konstelaciji ni mogoče več ničesar spremeniti, da se realizacije ne da zaustaviti in da torej pri vsej stvari ni nobenega problema več. Kamera bi bila torej v tem primeru objektivna, logična in hladna, zapis pa dokumentaren, se pravi hiter, jasen in pregleden, neobremenjujoč, v bistvu faktografsko-zunanji. Kamera bi bila aktivna, iskala bi najzanimivejše dogodke, se jim bližala, jih registrirala, pohitela drugam in potem, ko bi bilo vse končano, prenehala s svojim registriranjem. Subjektivni princip kamere pa v kontekstu obravnavanega filma pomeni, da logičnost poteka dogodkov še ne terja soglasnosti z njimi; da logičnost poteka dogodkov še ne pomeni, da dogodke sprejemamo kot nekaj samo po sebi umevnega in da, končno, logičnost poteka dogodkov še ne pomeni, da nekeje v sebi sploh lahko verjamemo, kako se bo logika v okviru slutenih dogodkov sploh realizirala. Subjektivni princip kamere torej še vedno razmišlja, še vedno ne more do kraja verjeti tistemu, kar se dogaja in kar se bo zgodilo. Mogoče na tihem še vedno upa, da bo nekaj — kakšen slučaj ali kaj podobnega — spremenilo tok stvari, da se bo, skratka, nekaj zgodilo. Subjektivna kamera zato v kontekstu MODREGA VOJAKA zavlačuje realizacijo dogodkov, zavlačuje, kolikor more. Zato se ji ne mudi, ne forsira dejanja, ne išče dogodkov, ampak čaka, pričakuje, prisiljuje usodno dejanje, da se realizira brez njene pomoči. Emocionalno ni na njegovi strani, čeprav ve, kaj se bo zgodilo in se brez pristanka postavlja na tista mesta, kjer se bo to zgodilo, če se ne bo seveda zgodilo kaj nepredvidenega. Subjektivna kamera je zato v tem finalu pasivna, mirujoča, dogodki vstopajo vanjo, proti njim je brez moči in jih noče pospeševati. Posebno znamenita in v tem smislu zgovorna je sekvenca prihoda obeh kril ameriške vojske v prazno indijansko vas, kjer kamera čaka i eno i drugo krilo; prej pa v popolni tišini nepremično, se pravi brez vožnje in brez obratov strmi v tisti del vasi oziroma njene mrtve tišine, od koder pridejo eksekutorji. To zavlačevanje, ta filmski princip zavlačevanja v gledalcu vzbuja vse tiste reakcije, kot jih doživlja kamera: tudi gledalec prične razmišljati — mogoče pa le ne bo prišlo do najhujšega, mogoče se bo kaj zgodilo. Zavlačevanje povzroča nervozo, tehtanje za in proti, tehtanje med srečnim in tragičnim razpletom, ki ga sugerira subjektivna kamera, se v fizični nervozi prenese tudi v gledalca. Z eno besedo: gledalec na ta način ne more spremljati razpleta kot nekaj povsem logičnega, ampak se mu ob zavlačevanju začno porajati nervozne zamisli drugačnega razpleta, razpleta, ki ga zahteva emocija. Emocija torej prevlada logiko.

In kakšna je zaključna faza filmske realizacije, da bo antimilitaristična izpoved resnično prišla do izraza? Kot rečeno, je treba konec koncev gledalcu dokazati vojno kot prizorišče človekove uveljavitve z aktiviranjem najslabšega v njem, zato seveda krvavi naturalizmi, kakršnih zlepa ne vidimo na filmskih platnih; nič lepih mrličev, nič napetega akcijskega pobijanja, ampak mesarjenje in divjanje, grozovitosti vseh vrst, pobesnelosti eksekutorjev in krutosti, od katerih se pričujočim obrača želodec. Ves ta finale je vizualna realizacija tistega človekovega jaza, ki ga ne gre izzivati, ki mu ne gre nikoli dati priložnost, da bi se realiziral. Tudi tu je kamera subjektivna in z ozirom na njen kontekst pasivna, saj mukoma registrira to, kar mora registrirati, ne sodeluje v dogodkih, se ne vključuje vanje in prikazuje stvari tako rekoč brez svojega sodelovanja, prikazuječ tudi zaokrožene dogodke v enem samem kadru, od daleč, v polrazdalji, z distanco, brez privolitve in zadržano. Spet ogromno statike, v kateri se dogajajo in divjajo zverinskosti v vsej svoji resničnosti in neestetiki; kamera ne išče lepih zornih kotov, ampak izbira najmanj ugledne, najbolj zasilne in lahko bi celo rekli, večkrat tudi najmanj filmske. Saj drugega tudi ne more, če je v principu subjektivna, se pravi v bistvu emocionalna, vsa usmerjena v sugeriranje, ne reproduciranje, v prepričevanje gledalca, njegovo osveščanje in kompletno, ne samo logicistično razmišljanje. Na ta način je torej pacifistično opozorilo filma doseženo in do kraja realizirano.

Po vsem naštetem je brez dvoma mogoče ugotoviti smiselni organizem MODREGA VOJAKA, ki vsebuje v svoji strukturi harmoničnost vsebine in oblike, v svoji realizaciji pa tisto obliko, tisti filmski zapis ali princip filmskega izraza, ki omogoča eksistenco izbrane vsebine. Kot pri vseh stvaritvah, ki jim uspeva sinteza med umetniškimi namenom in ustrezno oblikovno realizacijo, je tudi za pričujoči film mogoče ugotoviti, kako ni v dobri stvaritvi nič slučajnega ali naključnega, nič slepo improviziranega ali zgolj po instinktu nametanega, ampak da gre v vseh teh primerih za resnično skladne organizme, ki jim je mogoče določiti izvor in tako rekoč vse sestavne dele. Ta resnica pa je tako za filmske in druge umetniške ustvarjalce kakor tudi za filmsko teorijo, ki naj to ustvarjanje na tak ali drugačen način pojasnjuje, reproducira in s tem na neki način osvaja, več kot dragocena in vzpodbudna.

realistični western

Svetozar Guberinić

Po filmu BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE KID Georga Roya Hilla, ki smo ga videli na prvem FESTU v Beogradu lani, se letos zopet srečujemo (prav tako na FESTU) z zgovornim dakazom vitalnosti westerna; to pot imamo opravka še z delom, ki po svojem karakterju presega okvire tega žanra ter nas vzpodbuja k resnejši estetski analizi.

Film BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE KID je bil anti-western v večkratnem pomenu besede. Predvsem predstavlja glavni junak Butch Cassidy (igra ga Paul Newman) tipično nasprotje junaka westerna: je premišljuječ, neodločen, izogiba se obračunom z močnejšim nasprotnikom, če pa se ga že mora lotiti, uporablja zvižgače (avtorjev odnos kakor tudi odnos junaka do viteštva je ironičen). Tudi drugi junak Sundance Kid je, čeprav zaupa svojim močem in veščinam v obračunavanju z nasprotniki, antijunak, saj tako kot Butch Cassidy ostane do konca zaklet nasprotnik organiziranega in ozakonjenega družbenega življenja. Pa tudi filmska zgodba je postavljena v čas, ko je odklenkalo hazarderskim akcijam posameznikov zoper družbo, v čas, ki predstavlja hkrati konec legende o kavboju kot o individualnem nosilcu pravice. Kolo, ki ga Butch ob koncu filma porine proti globini kadra, medtem ko se s Kidom odpravlja na svoj zadnji rop, simbolizira začetek novega obdobja urbanizacije divjine, ki je vse predolgo ostala področje brezzakonja in naključnosti. In končno, tudi v formalnem pogledu se film oddaljuje od konvencije, ki je za zvrst značilna: avtorji se vse preveč (z ozirom na konvencijo) zadržujejo pri ekspresivnosti slike, s tem pa, tako kot z obrobni psihološkimi odmikanji v opazovanju junaka, odstopajo od principa, po katerem bi se morala filmska zgodba kazati v ostrih obrisih dramskih komponent.

S filmom MODRI VOJAK je stvar precej drugačna. Zgodba pripoveduje o nasilnem širjenju koloniza-

torskih oblasti prek nedostopnih indijanskih naselij s pomočjo oblastnega organa, to se pravi z vojsko in o organiziranem genocidu pravzaprav nad vsemi prebivalci neke indijanske vasi Cheyenov, ki je sledil pokolu dvajsetih ameriških vojakov. Individualna akcija dvojice junakov — vojaka, ki je slučajno preživel morijo svojih tovarišev, in dekleta, ki se je osvobodilo suženjstva pri poglavarju Cheyenov ter se vrača v vojaško trdnjavo k svojemu zaročencu — je usmerjena zoper družbeno sankcionirane akcije, zoper maščevalnost vojakov nad Cheyeni. Akcija torej nikakor ne sodi med hazardersko odpadništvo, temveč je le izraz moralno-humanega odnosa tistih, ki so svojo usodo povezali z nekultiviranimi, toda v svojih dejanjih doslednimi prebivalci divjine, pa tudi z občestvom, s katerim imajo skupno poreklo, vzgojo, navade in ambicije. Med tema dvema skrajnostma sta junaka doživela ljubezen, čustvo, ki ju vzpodbudi, da se s strastjo vežeta na lastno skupnost, hkrati pa jima ostaja dovolj prijateljskega čustva do usode skupnosti, ki je bistveno drugačnega porekla in opredelitve. Z njo ju veže kvaliteta, ki je mnogo bolj splošna od kakršnega koli elementa ožje kulture, to je človeška solidarnost in sočustvovanje.

Mlada ženska, ki je bila pred kratkim ujetnica Cheyenov in ljubica njihovega mladega vodje, je zgrožena ob divjaških prizorih čuvarjev države, ki propevujejo demokracijo, čeprav nimajo nikakršnih iluzij o humanosti vojske. Iztrebljanje Indijancev doživljava kot strašno sodbo, ki jo je še toliko težje preboleti, ker prihaja od njenih sodržavljanov, od njenih bližnjih, skratka, od predstavnikov skupnosti, ki ji sama pripada.

Vojak doživlja moralno spreobrnitev od globoke pretresenosti ob smrti tovarišev, žrtev indijanskega maščevanja zoper belce in lojalnih branilcev domovine (ali vsaj tistega, kar naj bi bila domovina po

zatrtilih njegovih predstojnikov) do individualnega sodnika nečloveških postopkov armade, ki ji tudi sam pripada, zoper nedolžne prebivalce indijanske vasi. Moralno je skrušen zavoljo nezaslišane krvočnosti svojih vojnih tovarišev in poveljnikov, hkrati pa je tudi preroben ob spoznanju, da je vojaška nezmotljivost samo iluzija in ponosen pred dekletom in pred lastno vestjo, ker se je namesto lojalnega vojaka v njem prebudila osebnost človeka. Ob koncu mirno sprejme kazen, ki mu jo dodeli polkovnik, saj se zaveda, da je s tem, ko se je postavil po robu polkovniku in vojakom v njihovem zločinu nad nedolžnimi ženami in otroki, ustregel zahtevam svoje nove osebnosti ter opravičil dekletovo ljubezen.

Ob soočenju belega vojskovodje in indijanskega poglavarja Cheyenov pripade moralna prednost drugemu, kajti z vojsko se spopade šele potem, ko so mu vojaki na njegovo belo zastavo, znamenje miru, odgovorili s streljanjem na vas. Svojo moralno vrednost dokaže tudi s tem, da prizanese s smrtjo vojaku — glavnemu junaku, brž ko na njegovem vratu zagleda ogrlico, ki jo je bil poklonil ljubljenu dekletu. Ne maščuje se nasprotniku, kajti spoštuje voljo in izbor dekleta, čeprav je zavoljo tega osebno prizadet. Smrtni strel pa mu pošlje vojak v trenutku, ko nad ogrlico premišlja o sodbi ljubezni.

Polkovnik je prikazan v edinstveni razsežnosti nezprosnega izvrševalca maščevanja nad divjimi vojaki. Niti z očmi ne trene, ko njegovi vojaki pobijajo otroke, posiljujejo ženske, režejo glave. Sam zapove vojakom, besen, ker je bilo tudi njegovo življenje ogroženo: »Požgite to kugo!« in pokaže na preostalo skupino neboljenih žena in otrok.

General, ki je sprejel raport o pokolu Indijancev 29. novembra 1864. leta, je vzklilnil: »To je najbolj umazana stran ameriške zgodovine.« Čez dobrih sto let je rekord potolčen: ameriška vojska in vojske marionetnega režima pod protektoratom sistematično opravljajo genocid nad tisoči nedolžnih ljudi v Južnem Vietnamu, Kambodži in Laosu.

Film MODRI VOJAK je vznemiril vest tistih Amerikancev, ki so odgovorni za zagrizeno vojno v Indokini. Film vznemirja vse gledalce, kajti opominja jih, da največje zlo tiči v človeku samem (kakor seveda tudi največje dobro) in da je lahko družbeno in zakonsko potrjena akcija uperjena zoper same osnove človečnosti, ki je človekov ideal in človekova dolžnost.

Bolj kot rekonstrukcija resničnega zgodovinskega dogodka, ki je prej aluzija na aktualni zgodovinski trenutek — določen aspekt tega trenutka se identificira z nesramnostjo in brezumnostjo — predstavlja MODRI VOJAK objektivno sliko nestrpnosti in egoizma.

Čeprav ima film odprto strukturo, kar se tiče splošnega delovanja vsakega posameznega dela dramskega tkiva, pa je njegov dramski lok povsem zaokrožen.

Postopek, ki ga je avtor uporabil za predstavitev dogodkov, je bistveno realističen. Realizem se ne tiče samo verne rekonstrukcije dogodkov (vzete iz romana Theodorja V. Olsena), ampak gre za cel niz elementov, ki predstavljajo skupno podobo dogodkov. Določen človekov položaj je namreč prikazan v vsej svoji večpomenskosti in reliefnosti, prikazan je v nastajanju, trajanju in odmevnosti tudi, ko je že vsega konec, ne izčrpava se samo v faktografskem predstavljanju in golem rezultatu. Tako je ne samo takrat, ko gre za zgodbo, ki sicer upošteva kontemplativni učinek (na primer razpetost med obupom zavoljo izgube vojnih soodgovornikov, dolžnostjo do armade in solidarnosti do prijatelja, dekletovega zaročenca na eni strani, in občutenja ljubezni in strasti do lepega dekleta, s katero je prisiljen deliti neudobno ležišče na poti proti trdnjavi na drugi strani), marveč tudi kadar gre za akcijo, ki je rezultat že prejšnje odločitve. V bojnem grmenju vidimo v enem samem trenutku zadetek svinčenke, ki raznese oko ali prebije srce (zamahovanje z mečem in sekanje glave, posilstvo ali rezanje prsi traja pač nekoliko dlje), toda zavoljo večdimenzionalne postavljenosti dogodkov se rezonanca teh prizorov preliva v nadaljnji tok zgodbe in zapušča v nas trajen vtis. Vendar premajhna mera stilizacije omenjenih prizorov njihov realizem mnogokrat ograjuje na naturalizem.

Dramski lok — ki ga na individualnem psihološkem polju sestavlja ljubezensko razmerje med vojakom in dekletom, le-ta pa se razvija od njenega slučajnega združevanja, prek ideološke konfrontacije do simpatije, solidarnosti in kulminacije v telesni ljubezni — zaokrožata pokol vojakov, ki ga vodijo Indijanci na začetku filma in pokol Indijancev, ki ga vodijo vojaki na koncu filma. Z dejanjem dokazane vojakove solidarnosti do dekletovega odnosa ob interno nerazumnem spopadu med vojsko in domačini se razreši tudi lok njune ideološke konfrontacije.

Film, o katerem smo govorili, ima povsem drugačen odnos do običajnega westerna kot film BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE KID. Njegov avtor namreč nima nobenih predsodkov v odnosu do westerna, tudi ne čuti potrebe, da bi se mu posmehoval. Dogodek z Divjega zahoda obravnava kot človeški fenomen, ki je sposoben manifestirati splošne odlike človekove narave, ne da bi ga pri tem osiromašil za specifične odlike, ki so pogojene s krajem, časom in s posebno konstelacijo subjektivnih činiteljev zgodbe. Osebnosti so obdelane z dovoljšnjo mero psihološke prepričljivosti, pa najsi so predstavljene v komični razsežnosti — kot je na primer na začetku filma narednik, ki se je preveč dolgo zadržal na poljskem stranišču, medtem ko ga vojaki in družina, v kateri se je znašla tudi deklica, ko je zbežala od Indijancev, čakajo z začudenjem, pomešanim z očitkom in nasmeškom, ali pa so predstavljene v trenutku pričakovanja smrti — taisti narednik je zdaj ves oblit z znojnimi kapljicami, zmedeno stoji med že poklanimi tovariši in tragično



WILLIE BOY: Tell them Willie Boy is hire. Ameriški. Scenarij (po romanu Harryja Lawtona) in režija Abraham Polonsky. Igrajo: Robert Redford, Katharine Ross, Robert Blake (Willie Boy), Susan Clark. Distribucija Vesna film, Ljubljana

nemočno pričakuje, da se bo izza grma pojavil njegov krvnik.

Več kot stranski igralci sta lahko v naslovnih vlogah pokazala, zlasti v smeri psihološkega niansiranja, glavna igralca: Peter Strauss kot vojak in Candice Bergen kot dekle. Izkoristila sta priložnost in uspelo jima je, da se gledalci poistovetijo z usodo dvojice mladih junakov, ki sta življenjsko radost uresničila v kratkih predahih med napori, da bi se izognila smrti, čeprav Candice Bergen v tej smeri vsaj dvakrat spodleti: v prizoru z vojakom v skalovju, ko si končno priznata, da se ljubita, in v kadru z njenim zaročencem, ko ga navidezno povabi v travo, samo da bi lahko zbežala iz trdnjave, kamor je pravkar prišla, in da bi obvestila Indijance o vojaškem napadu. V prvem primeru njene obilne solze, ki jih toči zavoljo ljubezenskega veselja, vse preveč bijejo iz sicer umirjenega obnašanja dekleta brez predsodkov in lepega videza, v drugem primeru pa bi njeno preveč indikativno (ne glede na to, da se pretvarja) vabljenje vojaka v travo delovalo naivno tudi, če bi to počela neizkušena deklica.

V formalnem pogledu film MODRI VOJAK ni imel namena doseči učinkov z uporabljanjem formalnih domislic. Opira se na dejstva dogodkov, ki so reliefno razprostrti v okviru celovite strukture. Ni čutiti potrebe, da bi bila poudarjena formalna razsežnost v okviru že obstoječih dejstev dogodkov. Razpored elementov zgodbe in posebna prostorska graditev, ki sta seveda formalni komponenti, predstavljata pomembni odliki omenjenega filma, organska zraslost s strukturo zgodbe pa predstavlja sicer neviden napor, da bi dosegli formalni učinek. In vprav zavoljo tega in pa zaradi želje, da bi ne bila izpuščena niti ena pomembna nadrobnost stvarnega dogodka, je film vse preveč obremenjen s pripovednostjo.

Barvna fotografija ima pozitiven realističen pomen; tako njen ustrezajoč ton kakor tudi bogat register modulacij v mnogočem prispevajo, da delujejo prizori kot prepričljiva podoba resničnih dogodkov, s čimer se njihova vsebina in pomen gledalcu še bolj zarišeta v zavest.

Prevedla: Breda Vrhovec

novi western ali odtegnitev nekemu mitu

Judita Hribar

Western je morda najčistejša filmska zvrst. Pri tej trditvi mislimo na tehnično izdelavo in na njegovo posebno ideologijo. Redkokatera zvrst ima tako jasno začrtan potek, zaplet in razrešitev zgodbe. Osnovna formula sicer omogoča množico variacij, toda vse se odvijajo v točno določenih mejah, ki jih je postavila klasična dramaturgija westerna. Ta omejenost je v svoji več kot polstoletni tradiciji izoblikovala vrsto tipov junakov, situacij in prostorov, ki so zaradi svoje ustaljene oblike in značilnosti, lastnih le westernskemu ambientu, postali miti. Spopad med dobrim in zlom ter končna zmaga dobrega sta idejni pečat vsakega westerna.

Preprosta morala, ki nam jo nudi ta smer, ne zadošča v sedanjem kritičnem obdobju iskanja resnic. Že v petdesetih letih so se nekateri westerni skušali izluščiti iz te idejne uniformiranosti. Označevali so jih kot črne westerne. Glavni junak ni bil več borec za pravice, postal je melanholična priča tragedij, kakršne so bila rivalstva med prišleki ali usode osamljenih revolverašev in pa boji z Indijanci, ki so se upirali v rezervatih.

Najnovejši kritični western pa se skuša osvoboditi vsakršnih klišejev, izogiba se že prej ustvarjenim mitom. Glavni junak ni samo priča nasilja in krivic, je nadvse kritičen soudeleženec v razgaljanju starih poveljevalnih norm. Prav v tem lahko iščemo estetiko novega westerna. Epsko ozračje starih mojstrov in sedaj enači s pojmom naivnosti, ki je izkoriščala nesrečo nekega naroda in poveljevala belega človeka kot zmagovalca v boju, kjer po zakonu divjine zmaga boljši.

Zgodovina, z njo pa tudi literatura in kasneje film, so se kruto poigrali z Indijancem. Ustvarili so mit, ki ga je svet sprejel kot del resnične ameriške zgodovine. Vsilili so nam plemenitega divjaka, čigar govori so prave stilistične mojstrovine; živi v skoraj idealnem sožitju z belcem in malo manj idealnem sožitju z ostalimi rdečimi plemeni. Tako si je predstavljal prvotnega prebivalca romantični pisatelj Cooper, zanj pa je znano, da širnih planjav ni poznal. Kasneje naletimo na lik primitivnega, krvoločnega in čustveno nemega človeka. Njegova zgodovinska pomembnost je še največkrat označena kot nujno zlo, na katerega so naleteli naseljenci ter se proti njemu bojevali pri pridobivanju dobrine, namenjene beli rasi. Pri razširjanju teh dveh tipov Indijanca so zaslužni tudi cirkusi, ki so potovali po ameriškem vzhodu ali po Evropi. Ti so prikazovali Divji zahod, boje z rdečkožci, ki so ogrožali nedolžne može, žene in otroke. Poleg teh dveh mitov poznamo še enega: to je podoba lenega in pijanega Indijanca, ki povzroča težave v rezervatih. Z vprašanjem po vzrokih njegovega propada se je začela ukvarjati šele najnovejša zgodovina. Film je prevzel vse te tipe Indijanca, jih lahko tudi vključil v svoje zgodbe o slavnih pionirskih časih in jih uspešno ponudil svetu kot svojo folkloro. Zatisnil je oči pred krivičnimi odločitvami, ki so Indijancem prepovedale bivati na planjavah vzhodno od stotega vzporednika in ga strpale v rezervate. S tem niso samo ponižali tega naroda in ga postavili na stopnjo divjih živali, spravili so ga v tragičen položaj, kajti nomadski narod ni bil vaju kmetovanja. Novejše raziskave o vzrokih številnih spo-

padov odkrivajo predvsem krivdo belcev, kiso s korupcijo preprečevali reševanje najosnovnejšega vprašanja prehrane. Tako so se boji vrstili do leta 1891 in v njih Indijanci niso dosegli ničesar, razen da so jih dokaj iztrebili, belci pa so dosegli vse, saj jih je pri mnogih nespametnih odločitvah branila ustava vlade na vzhodu. Njen odnos do indijanskega vprašanja je bil nevzdržen in vlada je šele leta 1924 popravila nemogoče stanje in priznala vsem pripadnikom rdeče rase, ki so živeli na njenem ozemlju, ameriško državljanstvo.

Angažirani western skuša najti nove načine pri iskanju resnice o tem obdobju ameriške civilizacije. Krivični odnos do Indijanca skuša popraviti, s tem da ga predstavlja kot žrtev objesnosti in krutosti belca prišleka in osvajalca. Na ta novi način western zavrača pravljico ideologijo starih indijanaric, gledalca postavlja na trdna tla, s tem da ga sooči s tragedijo, in ne s pustolovščino ali lažno legendo.

Najbolj radikalna sta Pennov VELIKI MALI MOŽ in Nelsonov MODRI VOJAK. Oba filma sta se omejila na resnične dogodke, na spopade, katere je zgodovina prikazovala v blagi luči in zakrivala pravi obraz ameriške vojske v modrih uniformah. Ti dogodki so še nedolgo tega pomenili ponos povprečnega Američana, sedaj pa postajajo vedno bolj nezaželen spomin, kajti mnogokrat se pojavlja v zvezi z njimi beseda genocid. To novo kritično pre-

reševanje zgodovinskih dejstev je povezano z nezadovoljstvom, ki spremlja ameriško prisotnost v Indokini. Prav ta povezanost prispeva k aktualnosti obeh filmov.

Penn si je za predlogo vzel dokaj hvaležno delo: spomine 121-letnega starca, ki je precejšen del svojega življenja preživel pri Indijancih. Kot že večkrat do sedaj skuša Penn tudi tokrat zrušiti neko dokončno mnenje o času ali ljudeh. Spominimo se BILLYJA THE KIDA ali BONNIE IN CLYDA. Predstavil nam jih je kot ljudi in s tem razbil našo tipizirano predstavo o revolverašu ali o gangsterjih. V VELIKEM MALEM MOŽU si prizadeva predstaviti Indijanca, ne tistega črno-belega; njegova karakteristika hoče biti bogatejša od skope oznake, da je rdečkožec lahko le dober ali slab. Tako včasih zaide v pretiravanja, saj je skala značajev, s katerimi se spoznamo v indijanskih vaseh, zelo slikovita: srečamo prepirljivce, nevoščljivce, nezveste zakonce, senilne modrece, homoseksualce, skrbne žene, ki svojega moža rade odstopijo sestram vdovam. Penn je večkrat hudomušen, prešeren pri igri s svojimi značajji. Hoče, da postanejo del nas zato, da bomo kasneje prizadeti, ko bo njihov mali svet uničen. Morda se njihov način življenja razlikuje od našega, toda čustveni odziv na vsakodnevne težave in radosti je enak našemu. Penn nas ne sili, da sprejmemo njegovega Indijanca, toda prikaže nam ga s tolikšno lahkotnostjo in človekoljubnostjo, da se

WILLIE BOY



radi navdušimo zanj in ga sprejmemo kot zelo verjetno podobo tega naroda. Njihova tragična usoda nas ne pušča hladne, kot se je to tolikokrat zgodilo; nekako imuni smo postali po vseh bitkah v brezštevilih kavbojkah, ki so nas skušale na ta način zabavati.

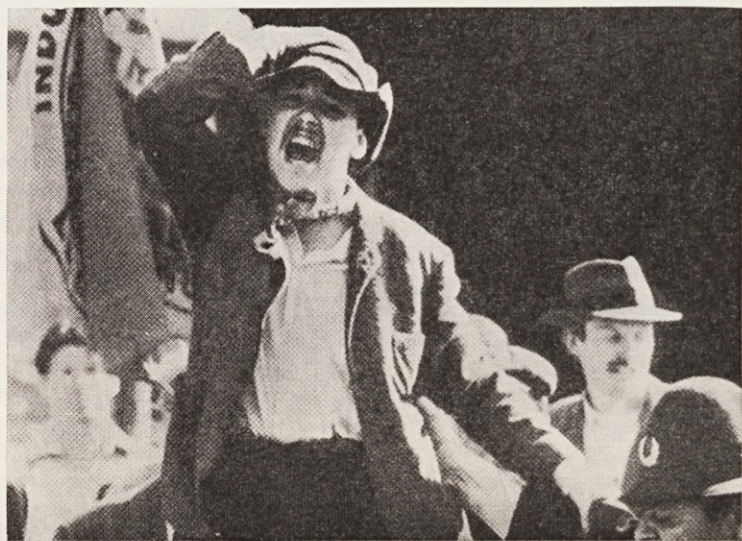
Pripoved o indijanskem življenju se prepleta z dogodivščinami starca v malih zahodnjaških mestih in z izkušnjami, ki jih je nabiral, ko se je včasih vdinjal pri vojaki. In prav v tem tretjem nivoju zgodbe nam Penn predstavi generala Custerja in njegovo smrt. Zanimivi sta popolnoma nasprotujoči si mnenji o tem proslavljenem heroju iz državljanske vojne in številnih bojov z Indijanci, kot se ga spominjajo ameriške zgodovinske knjige. Zaradi svojih negovanih svetlih kodrov so ga Indijanci poznali pod imenom Dolgi lasje. Custer — na platnu je norec. Sprva se tega ne zavedamo, kajti pred nami je častihlepen častnik rožnatih lic. Njegov negativni lik je najbolj poudarjen, ko vodi napad na indijansko vas, kjer njegovi vojaki pobijejo skoraj vse prebivalce. Ni sadist, na svoj način skuša opravljati svojo dolžnost. V finalu filma, to je v bitki pri Little Big Hornu, Custer vodi svoje vojake v neenak boj s številčno premočnimi Siouxi pod vodstvom Sedečega bika in v njem tudi sam pade. Svojega poraza se ne zaveda, kajti v svojih norih blodnjah se mudi v vladni palači in poroča o zmagi. Ta končni blazni govor ni tako nemogoča izpeljava, kajti mnoge prejšnje odločitve so bile v nasprotju z zdravo človeško pametjo, videti pa je, da je ameriška zgodovina na strašne pokole, ki jih je vodil, širokosrčno pozabila. Bolj se je zanimala za nepomembna dejstva, na primer: je bil Custer prva žrtev in boj in podobno; njegov značaj puščajo ob strani, pa vendar je bil tako značilen za obdobje, ko je bilo iztrebljanje ameriškega Indijanca najhujše. Vzroke za pokol v siouški vasi, to je čustveni višek filma, in za maščevanje Indijancev za tem, avtor naprti samosvoji osebnosti Custerja in seveda razmeram, ki so tedaj vladale in prepuščale tako pomembne odločitve, kot je vprašanje življenj nekaj tisoč ljudi, noremu častniku. Tako so nekatera indijanska plemena vsaj delno razbremenjena krivde tragične smrti Custerja in njegovih vojakov pri Little Big Hornu.

Film MODRI VOJAK se ne ukvarja neposredno z indijanskim vsakdanjim življenjem. Indijanca kot naravnega prebivalca prerije čutimo v dekletovi sposobnosti, da preživi v divjini, to pa si je pridobila med nekajletnim bivanjem pri njih. Cresta, glavna junakinja, predstavlja kritični smisel filma. Ko se vrača k belcem, to ni strt, psihično uničen človek, kakor so stari westerni prikazovali indijanske ujetnike. Cresta je sproščeno, svobodno dekle, ki se je iznebilo puritanske navlake v vedenju in misli. Postala je samostojna osebnost, popolno nasprotje svojega spremljevalca vojaka, s katerim si goloroka utirata pot po divjini. Indijanec v njej zaznava zakone prerije, jih spoštuje in premaguje

nevarnosti. Vojak kot novi gospodar dežele je dedič tradicij in predsodkov, ki ga nemalokrat pahnejo v nevarnost. Nebogljen in izumetničen tujek je, prežet z idealizmom, ki je bil v tistih časih kaj hitro obsojen na bridek konec. Fanta v resnici doleti razočaranje, prišlo pa je z nepričakovane strani, od njegove lastne čete, ko je bolj kot priča in manj kot udeleženec prisotna v pokolu v cheyenski vasi. Sicer lahkotna filmska pripoved se v zadnji četrtini ure zaključí v bitki in nato v množičnem umoru večine prebivalcev, nekateri zgodovinski zapisi pravijo, da jih je bilo štiristo (poleg dvesto bojevnikov). Poleg teh tragičnih števil in dokazane krivde togega častnika (tako opazimo podobnost z generalom Custerjem) film doda še en podatek: cheyenski vojaki so se vdali, razobesili so belo in ameriško zastavo. Kljub temu so vojaki v modrih uniformah dobili jasen ukaz od polkovnika, naj vas napadejo. V naslednjih trenutkih vidimo prizore, ki zbršejo iz našega spomina čedne in pogumne vojake, brez katerih si nismo mogli zamišljati varnosti naseljencev Divjega zahoda. Nikoli ne bomo pozabili divjanja po taborišču, kjer so ostale samo ženske in otroci ter nekaj starcev; scene klanja, posilstev, rezanjaskalpov nimajo para v filmski zgodovini. Niso same sebi namen, ne skušajo vzbujati sadističnih užitkov kateremu izmed gledalcev, so strašna obtožba neke preteklosti, ki si je v filmskem mediju nadela burkasto masko in z njo zakrivala tragično resničnost. Film nam razkriva brezupen boj, ne več za svoje pravice, temveč poslednje hlastanje, ki ga človek čuti v skrajni stiski, to je želja po ohranitvi lastnega življenja. Kratke ure neenakega spopada lahko enačimo z večstoletnim bojem rdečega človeka z nečim, kar z obžalovanjem imenujemo evropska civilizacija. Samoohranitveni divjinski nagon se je moral soočiti s silo razuma in napredka, to nasprotje pa je terjalo neverjetno število življenj.

Pennov Indijanec nas razvedri in razžalosti, njegova usoda v Nelsonovem MODREM VOJAKU nas zgrozi, v teh čustvenih odtenkih, ki nam jih filma zbudita, leži del kvalitete filmov. Redko smo to doživljali v starih indijanaricah, če pa smo, so čustva veljala sladkobni ljubezenski zgodbi med glavnima junakoma, tistemu obrobnemu življu je pa povprečni gledalec morda naklonil nekoliko sovraštva, ali pa mu je postalo sredstvo za »napeto« zabavo. Vsekakor bomo od sedaj dalje tema filmoma dolgovali bolj človeški, predvsem pa bolj kritičen odnos do Indijanca kot elementa westerna; kalup, ki mu nekateri rečejo tudi mit, za tiste, ki so filma videli, ne sme več obstajati, kajti do mita kot irealne predstave smo lahko ravnodušni, do Indijanca in vrste njegovih inačic, ki se pojavljajo v sodobnem svetu, pa ne smemo biti. To naj bi bila tudi poslatica obeh filmov, ki jo nudita poleg estetskega užitka. Uvrstimo ju lahko med prosvetljence, ki uspešno bijejo bitko za realnejšo oceno ameriške sedanosti in preteklosti.

Švedski barvni film. Scenarij in
režija Bo Widerberg.
Igrajo: Tommy Berggren,
Anja Schmidt in Kelvin Malave



JOE HILL

razgovor z boom widerbergom

Bernard Cohn, Positif 134, januar 1972

Vpr.: Joe Hill je oseba, ki je zares živel. Kaj vse ste preučili, preden ste napisali scenarij?

Odg.: Joe Hill me je zanimal in ko sem prebiral njegovo oporoko, sem sklenil napraviti film o njem. Prepričan sem, da je oporoka, ki jo je pisal v jetniški celici in pri tem vedel, da ga bodo naslednje jutro ustrelili, zelo lepa in zelo močna pesnitev. Napisal jo je po naključju. Takole je bilo: neki časninar, ki je podpiral lastnike rudnikov, kjer so wobljii (člani organizacije Industrial Workers of the World, ustanovljene 1905) organizirali stavke in se nasploh upirali delovnim odnosom, ga je prišel intervjuvat. Vprašal ga je, kaj namerava storiti s tistimi nekaj stvarmi, ki jih je še imel, Joe pa je dobro vedel, da je daleč najpomembnejša stvar, ki jo ima v tistem trenutku, njegovo telo. Predvsem si je želel, da bi ostal sam. Zelo pogumen je moral biti, da je lahko napisal oporoko, ki zdaj predstavlja nadaljevanje njegovih pesmi. Po moji sodbi je med njimi najlepša Pie In the Sky (Sraka na nebu); bila je tudi edina, ki sem jo lahko v celoti vključil v film. Če se vrnem k vašemu vprašanju: Joeja sem torej poznal po njegovi oporoki, po njegovih pesmih in pismih. Predvsem iz njegovih pisem sem zvedel dosti o njem. Bil sem v Salk Lake Cityju v Utahu, kjer sem skrbno preučil njegov dosje.

Vpr.: Kakšen pomen pripisujete risbam, ki jih je praskal v pod svoje celice?

Odg.: Joe, in to mi potrjujejo tudi njegova pisma, je do zadnjega dne ohranil veliko mero poguma. Zgubil ni nič življenjske sile. V celici je napisal eno najlepših pesmi: The Rebel Girl (Uporno dekle). Risbe sem dodal, ker menim, da je človek, ki je mogel ustvariti tako lepe pesmi, znal tudi risati. Joe bi bil rad upodobil spomine, ki mu jih je pustila Amerika, tista Amerika, ki jo je tako ljubil. Mrzil je lastniški sloj, ki je onemogočal množicam, da bi imele korist od tega, kar zaslužijo. Ljubil pa je deželo in njene ljudi. In zato se je skušal spomniti Amerike, kot jo je spoznal ob prvem stiku z njo — ko je po njej pešočil. Nečesa pa mi je žal: dialoge sem napisal napol v angleščini napol v švedščini. Prevesti bi jih bil moral moj »mojster dialoga«. To, kar sem napisal, je bilo najbolj podobno, če hočete, »švedglaščini«; bila je precej čudna zmes angleščine in švedščine, ki naj bi jo nato prevedli v amerikanščino. Napisal sem torej dialoge med Joejem in Harryjem, jetniškim paznikom. In bil sem zelo žalosten, ko sem zvedel, da tega, kar sem bil napisal, ne bodo mogli prevesti v amerikanščino. Hotel sem namreč povedati, da se lahko človek spominja s svojimi nogami. A ni bilo mogoče. V amerikanščini bi zvenelo smešno. Našel sem torej nekaj drugega in ob tem spredel, da je švedščina bogatejša od angleščine.

Vpr.: Joe Hill je liričen film, a hkrati lirizem razbijate. To je problem političnega filma. Kako se je razkril vam?

Odg.: Vedel sem, da sme film trajati le dve uri. Glede na to, kaj vse sem hotel spraviti v film, sem se ob zgornji meji stodesetih ali pa stopetnajstih minut znašel v zadregi. Kajpak bi bil lahko opisoval različne razprave v Joejevem krogu. Tako je bilo na primer precej preprirov, ki so zadevali prvo svetovno vojno: nekateri so bili za to, da se je udeležijo, drugi pa ne. Tisti, ki so udeležbo zavračali, so branili vodoravno pojmovanje, drugi seveda navpično. V prvem primeru je šlo za združevanje delavcev, v drugem bi se morali sprijazniti z odločitvami, ki so jih sprejeli vladajoči sloji. Kljub vsemu so prevladali prvi. Težko mi je bilo načeti to vprašanje, zakaj najprej sem moral opisati posameznika, posameznika šele ustvariti. Izredno težavno je prikazovati gibanje množic, skupine, stavke. Treba je govoritinaravnost v gledalčevo srce. Sam prav čutim potrebo, da bi vzpostavil

so odnos; sicer ostane vse brezimno. Po drugi strani pa se je treba prav gotovo obrniti na gledalčev razum. Važno je, da nam uspe uloviti neko ravnotežje, in to ravnotežje je kar naprej postavljeno pod vprašaj. V ADALENU 31 sem imel v bistvu en sam dogodek, ki sem ga moral opisati. Laže sem ga gradil, zgnetel in strnil. V JOEJU HILLU sem se moral znebiti nekaterih oseb: Joejev brat je na primer izginil. Amerika je ogromna dežela in ga je pogoltnila. Mlada Italijanka se ob koncu filma znova pokaže, a tudi nje bi se bil moral znebiti že na začetku. V drugem delu sem spravil na platno nove osebe, tokrat zaradi njihove politične pomembnosti. Prvi del ni odkrito političen, a vodi k drugemu, ki to vsekakor je. V prvem delu vržejo v ječo drobnega dečka, na ulico postavijo neko družino, spoznamo ubožna stanovanja. Ti apolitični elementi vodijo k drugemu, političnemu delu.

Vpr.: Še en problem je bil: kako ravnati, da bi iz Joeja ne naredili svetlega vzora, neke vrste svetnika.

Odg.: Vsekakor. Iz njega sem moral napraviti osebo, ki ni ravno najbolj čista, ni pretirano poštena, pač pa prebrisana in prekanjena. Sovražim svetnike in nikakor nočem imeti opravka z njimi. Svetniki pa postanejo bolj znosni, če imajo kanček humorja. Joejeve pesmi dokazujejo, da ga ima. Ali pa takrat, ko gre v restavracijo, da bi organiziral stavko. Sicer pa sem za festival v Cannesu nekatere stvari spremenil. Gre za prizore s farmarjevo hčerko. V kopiji, ki sem jo poslal v Cannes, sem jih izrezal, potlej pa sem jih dal nazaj. Dekletu pravi, da odhaja, da ne more več prenašati tistega načina življenja. Pri tem se napol zlaže in te laži mu ne moremo šteti v prid. Dekle divje reagira, ga udari, meče predenj različne predmete in nazadnje mu zaluča še knjige. Joka in vpije, da so mu te knjige zmešale glavo. Knjige pa mu je dal eden od voditeljev voblijeve, ki so prispele tja z vlakom. Joe ne pokaže nobenega usmiljenja do dekleta, in to je bila zame ena od oblik, da sem ga napravil manj heroičnega. Prizor traja dve minuti in žal mi je, da ga nisem pustil v kopiji, ki je potovala v Cannes. V novi kopiji sem tudi znova dodal prizore, ko ga vidimo, kako piše pesem. Kamera sledi besedam, ki jih piše.

Vpr.: Poskušali ste ohraniti ravnotežje med prizori v mestu in na deželi. Katere imate raje?

Odg.: Laže je snemati na deželi kot pa v New Yorku, kajti tam imate pokrajino. Dejali so mi, da jih nekateri prizori na prostem spominjajo na Johna Forda. Tovrstne opazke me zelo razveselijo. Zares sem hotel, če že ne delati kot John Ford, vsaj odkriti določen tip ameriškega filma. Ljubi so mi prizori, ko molze kravo in pije mleko, pa tudi prizori, ko »stražarji« skačejo z vlaka. Všeč mi je predvsem način, kako so narejeni. Morda so malo shematični in žal mi je, da nisem mogel natančneje opisati situacij. Da bo mera polna, sem moral prizor zaradi dolžine krajšati in bal sem se, da bo Joe videti preveč ljudomil. V nekem trenutku namreč daje piti neki ženski, ta pa mu kriči, naj gre stran. Pomočila se je bila v hlače, kajti predolgo so se vozili z vlakom. Bilo ji je slabo in ni marala, da bi se ji kdo približal.

Prizore z vlakom smo snemali v Kaliforniji, v predelu, kjer je polno opuščениh rudnikov zlata, v bližini Sonore. Snemali smo nedaleč od James Gold Mina, tam, kjer je bil napravljen film VLAK BO ZAŽVIŽGAL TRIKRAT. Farmo pa sem našel po naključju, ko sem iskal čisto nekaj drugega. Bila je precej razmajana in smo jo morali popravljati. Tako je film vsaj malo koristil: lastniku je pustil obnovljeno farmo.

Za pokrajino sem pa želel, da bi bila zelo klasična, najbolj klasična, kar je le mogoče. Najprej sem nameraval snemati v Utahu, v okolju Johna Forda. A misel sem opustil, ker je bila pokrajina preveč preprosta. Pa še po turizmu bi dišala.

Vpr.: Kakšne probleme vam je zastavljala sodna obravnava?

Odg.: Kar se le da verno sem poskušal obnoviti naravo procesa. Reči moram, da mi je Joejevo obnašanje na obravnavi stvari olajšalo. Obtoženec, ki zavrne odvetnika, ni vsakdanji primer. V filmu sem uporabil vse, kar je zares rekel in storil. Joe ni razumel, kaj se dogaja okrog njega, ni razumel govorce drugih, zato se je hotel braniti sam. Isto se je pripetilo Bobbyju Sealu: znebil se je svojega odvetnika in pri tem, po mojem mnenju, pogrešil. Mislím tudi, da Joejevi odvetniki niso bili kupljenci buržoazije, bili so poštenti. A Joe jim ni zaupal, kajti bili so preveč akademski. Skratka, s takim početjem mi je Joe precej pomagal. Pripomniti pa moram, da so bili njegovi govori v resnici precej borni; v mislih imam način, kako jih je izpeljal. Poskušal sem se osredotočiti na dva vidika obravnave: vse, kar zadeva rdeče robčke na eni strani, na drugi strani pa prizor, ko Joe zaslišuje tistega dečka. V prvem primeru z izredno lahkoto pojasni, da rdeč robček ni noben dokaz, saj je takih robčkov vse polno. V drugem primeru pa spravi porotnike v zadrego, zakaj način, kako sprašuje dečka, ki na koncu izbruhne v jok, se jim zdi preveč krut. Tedaj igra na čustva, namesto da bi ostal hladen.

Vpr.: Prizor s pepelom je žalosten in veder obenem. Kakšen pomen mu pripisujete?

Odg.: V resnici ni bilo tako. Pepel so namreč shranili. Ta prizor je nekakšno opravičilo. Zelo v redu se mi zdi, da so si zaželeli plesati. Mislim, da je to edini pravi način, kako se človek obnaša, ko se zaplete v politiko. Politične aktivnosti, kakršnekoli so že, moramo napraviti vesele. Če je delo žalostno, se ga dostikrat nočete lotiti. To velja tudi za film. Začutiti ga je treba v sebi, v svojem lastnem telesu. Ljubim svoje telo, a kadar se mi zazdi, da je postalo preveč živčno in utrudljivo, se ga naslednje jutro ne pritaknem. Ko delaš film, se zapletaš v dolge prepire, v nenehne boje, v veliko zmešnjavo, pa tudi veselih trenutkov ne manjka. Spominjam se, da smo bili, ko smo snemali ELVIRO MADIGAN, v zaostanku. Pa vendar smo se šli skupaj za dve uri kopat, zakaj morali smo sprostiti napetost. Hočem reči, kako zelo važno je, da človek uboga svoje želje. V JOEJU HILLU zaslišijo ta čudoviti napev, čutijo, da bi morali prenehati, a vedo, da se bodo, ko odplešejo, slej ko prej vrnil. Tudi v političnem življenju moramo iti do skrajne meje svojih želja.

Vpr.: Kakšne težave ste imeli s pesmimi in glasbo?

Odg.: Nobenih posebnih težav, kajti Thommy Berggren je lahko sam interpretiral nekatere odlomke. Odrezal se je celo bolje, kot sem pričakoval. Ljub mi je prizor, ko poje Pie In the Sky. V filmu samo konec ni originalen: nekatere besede, ki jih ni in ni mogel izgovoriti, smo morali zamenjati. Zelo sem se bal, kajti ton smo snemali direktno, kraj pa je bil silno hrupen. A dobili smo dober ton. Kljub vsemu je ostal velik problem: kako naj pesmi porabim? Hotel sem napraviti neke vrste musical, musical delavskega razreda. Zamisel je bila precej vabljava, a sem se je malo bal. Mislim, da je bilo prvič ali pa drugič, da se je nekdo ukvarjal z njo. Videl sem Cherbourške dežnike, a film mrzím zaradi načina, kako tam osebe pojejo; na primer v garaži. Moj problem je bil v tem, kako naj pesem vključim v pripoved, ne da bi pri tem trpelo vse drugo.

Vpr.: Thommy Berggren je že nekajkrat igral v vaših filmih. Kakšno je delo z njim?

Odg.: To je igralec, ki z velikim poslušom obvladuje prostor. Giblje se zelo nenavadno. Pa vendar mu je treba včasih pomagati pri izredno preprostih stvareh, na primer, ko gre od stola k mizi. Mora se bojevati sam s sabo in včasih se mi zgodi, da kar med kadrom zavpijem nanj. A brž sprevidim, da tako ne gre, zakaj njegov pogled se zmede, ko da bi ga kamera napravila bolj krutega, živčnega in topega. Tedaj kot kak oficir zakričim eno samo besedo, švedsko besedo, ki jo prav dobro razume: »hinna«. Od tega trenutka gre vse v redu, približno tako je, kot bi prižgali luč v sobi. Beseda deluje nanj kot razelektrjenje. Zanj bi rekel, da je najboljši amater, kar jih poznam. Lahko črpa energijo v okolju, ki v njem igra, in v ljudeh, ki ga obkrožajo. V tem sva si podobna: rad snemam v naravnem okolju, zakaj ljudje, ki so tam, prenašajo name svojo energijo.

Vpr.: Mnogi pravijo, da v trenutku, ko začne človek delati film z revolucionarno vsebino, ali pa vsaj z vsebino, ki želi biti revolucionarna, ne more več uporabljati klasičnih oblik.

Kaj mislite o tem?

Odg.: Nasprotujem takemu pojmovanju. Če hočem nekaj sporočiti, moram najprej vedeti, na koga se obračam in najti obliko, ki mi bo omogočila sporočilo posredovati. Če pa dam obliki preveliko težo, zgubi gledalec vso energijo, ko poskuša razumeti, kaj sem mu hotel povedati. Sam želim biti v obliki kar najbolj klasičen in skušal bom biti še bolj. Gotovo ne bom nikoli posnel westerna, kajti za to ne vidim nobenega razloga. A če bi moral kdaj kakšnega napraviti, bi se potrudil in bi, v mejah možnosti seveda, vanj vtihotopil tisto, kar imam povedati. Enako bi storil, če bi moral narediti kriminalko. Želim, da hodijo gledat moje filme preprosti gledalci, da najdejo v njih dve uri razvedrila, da se zanje zanimajo in se ob njih zabavajo. Prepričan sem, da bi bila western ali pa kriminalka — če bi ju moral kdaj napraviti — slaba, kajti te zvrsti filma ne občutim dovolj. Sicer pa na Švedskem delajo westernne. Predlagali so mi, da bi napravil film o Laponcih, dogajal bi se sredi preteklega stoletja. Laponci so Indijanci našega severa. Zamisel me zelo privlači. Rad bi delal film poln presenečenj, kot kako boljše Hitchcockovo delo. Reči hočem, da so moji filmi še zmerom preveč umetniški, tega ne maram. Mislim pa, da bo v njih zmerom nekaj umetnosti. Zdi se mi tudi, da je občutek, da niste uspeli, tem večji, čim bolj se trudite, da bi napravili klasičen film. Konec koncev res ne vem, čemu koristi klasicizem, če vlačim s sabo nekaj, kar nima smisla, če sta western ali pa kriminalka zanič. Delati po klasičnih metodah je zmerom precejšnje tveganje.

Vpr.: ELVIRA MADIGAN in ADALEN 31 sta filma, ki se dogajata v soncu, kar je precejšnja redkost v švedski kinematografiji. Se zavedate tega preloma?

Odg.: Kadar snemam v barvah, navadno ne maram sonca. Pri ADALENU sem hotel prizore, ko pridejo manifestanti, snemati v sivem, oblačnem vremenu. Kadar imate stotine oseb

— tako je bilo v tem primeru — je težko snemati, če sije sonce. Zelel sem si, da bi oblaki prekrili sonce, kajti tako bi dobil lepše odtenke. Kadar je svetlobe preveč, se vsaka barva posebej nekako utopi v celoti. Kljub temu sem skušal sonce kar najbolj izkoristiti in ne morem reči, da bi bil preveč nezadovoljen. Sodim, da je sonce poudarilo nedolžni videz kraja pred začetkom drame. Začel sem torej s precej razgledniškim posnetkom, ki kaže vasico, kako spokojno gnezdi med zelenjem, nato pa mi je zoom omogočil, da sem odkril vojake, ki se skrivajo v travi. Tako sta sonce in prah naposled poudarila neprijetno stran sekvence.

V ELVIRI MADIGAN sem poskušal sonce »razpršiti«. Junaka stojita v senci drevesa, na drugi strani istega drevesa pa vidimo sončno svetlobo, kako poplesuje in drhti. Ta učinek dejansko ni preveč švedski. Mislim, da sem v JOEJU HILLU dosegel isto, le da mi je bilo lažje, ker je v Ameriki pač bolj vroče. Ko smo snemali ELVIRO MADIGAN na švedskem jugu in na Danskem, smo morali postaviti pravi svetlobni zid, ker je tam svetloba tako šibka. Zaslone nistem spreminjal in tako je dekle izginjalo in se spet prikazovalo, medtem ko je hodila s sence na sonce. Utopljala se je v soncu. Ko sem to počenjal, nisem mislil posnemati impresionističnih slikarjev. Svetlobo sem pač napravil premakljivo in tako spet našel občutja z impresionističnih platen. Mogoče je prednost filma, da lahko dela take stvari. In mislim, da sem uspel v prizoru, ko hodi po vrvi, ali pa v prizorih kosila.

Vpr.: V ADALENU 31 govori fant direktorju o Augustu Renoiru. Ali pripisujete temu, kar pravi, politični pomen?

Odg.: Takoj moram povedati, da deček le po naključju reče: August Renoir. Direktorjeva žena je kultivirana, svojo kulturo rada pokaže, občutljiva je za lepoto in to občutljivost bi rada prenesla na fanta, predstavnika delavskega razreda. Poslušaj jo, ko igra na pianino, pozorno spremlja vse, kar mu pove o reprodukcijah, ki jih ima. Priimek »Renoir« sem izbral iz preprostega razloga: trdo zavzemi, ko ga izgovorimo. Reči: Monet, Manet, Picasso ali pa Seurat je preveč lahko. Za Šveda pa predstavlja izgovarjava imena Pierre August Renoir veliko past. V švedščini imamo isti priimek, Renoir, a izgovarja se drugače. Ne ozirajte se na težave pri izgovarjavi pa moram povedati, da sem hotel izpovedati vse občudovanje, ki ga gojim do Renoira. Če se vrnem k vprašanju: opozarjam, da gre za žensko, ki poskuša deliti s fantom kulturo, last njenega razreda. Poskuša mu razkazati vrednote te kulture in misli, da si jih bo z nekaj truda lahko prisvojil. Meščanski razred je tako dostikrat pridobil najbolj bistre delavce. Fant bi lahko postal del vodilnega sloja, a ravno tedaj odkrije, da streljajo na njegovega očeta, na njegove tovariše in da pobijajo ljudi. In hkrati ugotovi, da je direktor zelo kultiviran, zelo prijazen, da pa je prav on odgovoren za nasilje, ki je izbruhnilo. Zato prikazujem prizor, ko direktorji razpravljajo, kako bi ustavili manifestante in ko se pogovarjajo z oficirjem. Očitani so mi, da, kar zadeva ta izbruh nasilja, nisem bil dovolj jasen. Stvari sem hotel izraziti na svoj način, ne da bi jim delal silo; raje nakažem, kot pa rečem: to je dobro, to je slabo. Ne maram pik na i. Raje nakažem in tako lahko gledalec sam rzsodi. Ko fant zabrusi dekletovemu očetu: Auguste Renoir, hoče reči, da je vse nesmiselno, da po tem, kar se je zgodilo, to ime ne pomeni več ničesar. Ve, da buržoazija ni zanimiva. Zave se, da se svet okrog njega podira.

Vpr.: Kdaj ste dobili idejo za lepak o socialdemokratih? Ko ste pisali scenarij ali po snemanju?

Odg.: Mislim, da teh prizorov v scenariju ni bilo: idejo sem dobil med montiranjem filma. Najprej nisem nameraval zaključiti s političnim geslom. Pokazal sem konflikt, izbruh nasilja in mislil sem, da je to dovolj. Film sem hotel končati v dečkovi družini. Mati pomiva okna, življenje se spet pričinja. A ob montažni mizi sem se zavedel, da bi bilo treba vse kaj drugega. Snemali smo velika tovarniška kolesa, kolesa, ki so popolnoma fantastična. Posnel sem jih na hitro, za zabavo. Sicer so nam to prepovedali in zelo me je zabavalo, ko sem prepoved kršil. Mislim, da posnetek nepremičnih koles in tisti lepak dobro zaključujeta film.

Vpr.: Kaj mislite danes o filmu KROKARJEVA ČETRT?

Odg.: Dostikrat so mi rekli, da je bil to moj najboljši film, da je bil to moj edini dober film. Tako sodijo mnogi na Švedskem. Pred dvema tednoma sem ga ponovno videl, vrteli so ga v okviru retrospektive, ki jo je organizirala stockholmska kinoteka. V filmu sem imel le tri osebe, zato sem jih lahko natančno proučil. Rad bi spet napravil film, ki bi imel le nekaj oseb. Po ADALENU in JOEJU HILLU se želim vrniti k intimnejšemu filmu. Sicer pa mislim, da se je treba ukvarjati z obema. Moramo dolbsti in razširjati hkrati.

Vpr.: Menite, da je na KROKARJEVO ČETRT vplival nemški realistični film?

Odg.: Ne. Prej bi rekel, da je name vplival Arnold Wesker. Zame je bil prvi dramatik, ki

je znal govoriti politično, govoriti o socialistih in komunistih. Pri vsem tem pa ni bil pretirano poučen, preveč »vzgojen«. Najraje imam njegove prve igre; name je vplival dosti močnejše kot nemški film. Sicer pa tega niti nisem dobro poznal. Videl sem Pabstovo Opero za tri groše; leta 1950, ko sem bil prvič v Parizu. Mogoče je name vplivalo Dolgega dne potovanje v noč Eugena O'Neilla. Toda za KROKARJEVO ČETRT je pomembno predvsem, da sem ob njej ponovno našel svoje otroštvo in svoje odraščanje.

Vpr.: Seveda ne poznate delavcev iz ADALENA in JOEJA HILLA. Na kakšne težave ste naleteli, ko ste se trudili, da bi jih prikazali kar najbolj verodostojno?

Odg.: Delavce, ki so se udeležili pohoda, sem, v mejah možnosti seveda, naprosil, naj igrajo v filmu. Za političnega svetovalca sem imel enega najbolj zagriženih borcev tistega časa, Helmerja Jodina, nekdanjega boksarja, ki se je zagnal v politiko. Od vseh manifestantov je prav on ostal najdlje v ječi, to pa zato, ker je napadel stavkokaze. Dogodke sem torej poskušal prikazati kar najbolj avtentično. Moralisti s švedske skrajne levice so se zgražali, ker sem pokazal, da so se ljudje med pohodom smejali in zabavali. A resnica je bila pač taka. Jodin mi je povedal, da so bili zraven celo člani športnih klubov. Žal mi je le, da nisem mogel tega prikazati še več. Napadi v tej zvezi se mi zdijo smešni.

Vpr.: Zmerom poskušate ohraniti ravnotežje med poklicnimi in nepoklicnimi igralci.

Odg.: Najvažneje je, da nepoklicni igralci pomagajo poklicnim, da jih napravijo pristne. Sicer pa je res tudi obratno. Rekel bom celo, da črpajo poklicni igralci svojo vitalnost iz amaterjev, da pa jim hkrati pomagajo, da se odresejo plašnosti in nerodnosti. Včasih moramo biti zelo nasilni, saj jim le tako omogočimo, da se znebijo svoje osebnosti, svojega egocentrizma.

Vpr.: Ali premike kamere improvizirate?

Odg.: Ne. Vse pripravim vnaprej, razen tistih, ki jih opravimo iz roke. V ADALENU sem snemal manifestacijo z dvema kamerama: bil sem na sredi, ena kamera je bila za mano, druga pa pred mano. Tako sem lahko nadzoroval manifestante in vojake, vsake na svoji strani. Ko bi filmal najprej eno, nato drugo skupino, ne bi dobil tako dobrega rezultata. Uspelo mi je predstaviti naraščanje nasilja in napraviti sem moral samo še nekaj bližnjih posnetkov.

Vpr.: Ko ste se še ukvarjali s kritiko, niste prav nič cenili Bergmana. Ali mislite o njem tudi sedaj tako slabo?

Odg.: Da. Mislim, da je DOTIK puhel film. Še slabši je kot drugi. V prejšnjih so utegnili biti zanimivi vsaj njegovi osebni problemi. Zdaj pa jih je opustil in poskuša napraviti komercialen film, a mu ne uspe. Prepričan sem, da je ubil Elliota Goulda in tega mu ne morem oprostiti. Ne rečem, da je Gould ne vem kako sijajen igralec, a nikoli ni bil tako zanič. Bibi Andersson in Max von Sydow pa sta res odlična in ni nam nerodno, ko ju gledamo.

Vpr.: Očitajo vam, da se ne lotevate filmov z aktualno problematiko.

Odg.: Rad bi napravil film o sedanjem švedskem trenutku ali pa o sedanjih Združenih državah Amerike. Mislim pa, da moraš dobro poznati preteklost, če hočeš narediti film, ki bi se odvijal v sedanjosti. Preden bom začel pojasnjevati sedanjost, poskušam razjasniti preteklost. Najprej hočem preveriti, kaj nosim v sebi, kakšne so moje sposobnosti.

Vpr.: Se imate za švedskega režiserja?

Odg.: Ne.

Prevedel: Aleš Berger



... kader št. 311 ...

... kader št. 311 ...

Janez Povše

Razmišljati in razglablјati o kadru kot osnovni enoti filmskega izražanja je prav gotovo opravilo, ki se utegne pobudniku takega početja — milo rečeno — maščevati. Kljub temu pa je nedvomno res, da so v razmišljanju o filmu, filmskem mediju, filmski izpovednosti, o filmskem načinu izražanja nasploh potrebna tudi povsem praktična iskanja, tista iskanja, ki so dobesedno in neposredno vezana na probleme oblikovanja materiala filmske umetnosti, filmskega traku vložnega v posebno napravo z že tradicionalnim nazivom kamera. Ob pregledovanju filmskega znanja se mora namreč zmerno kritični samoopazovalec vendar zalotiti, kako se to znanje suče v najbolj teoretičnem delu filmske teorije, v tako teoretičnem, da je mogoče že dvomiti v kakršnokoli konstruktivno oziroma tvorno lastnost tako zasnovane preglednosti. Verjetno vse preveč ostajamo v okvirih teksta, kar je konec koncev značilnost npr. gledališke teorije oziroma recenzije, kjer je v glavnem govora o literarni predlogi, taki ali drugačni zgodbi, taki ali drugačni izpovedi, zelo malo ali skoraj nič pa o konkretni, se pravi odrski upodobitvi. Pri filmu je to videti tako rekoč identično, saj nas film inspirira — kar je normalno — s celokupnostjo svoje izpovedi, s svojo vsebino, sporočilom itd. Se pravi, spet se v glavnem ukvarjamo s tekstom, to pot filmskim, in recenzije, porojene iz tovrstne inspiracije, so prav take kot gledališke ali knjižne, in če ne bi bilo ves čas govora o filmu, praktično ne bi mogel po ničemer drugem vedeti, da gre za filmsko recenzijo ali filmsko razmišljanje.

Pričujoče razmišljanje poskuša analizirati film ali način filmske pripovedi, izhajajoč iz oblikovne značilnosti ali posebnosti obravnavanega filma, v prepričanju, da je določena vsebina pač vezana na ustrezno obliko, še bolj pa v prepričanju, da je filmski svet tisti, ki je osnovno prizorišče filmskega ustvarjalca, filmski svet oziroma filmski medij, v kateri vstopi takšna ali drugačna vsebina in se v njem tako ali drugače realizira. Gre za en sam kader iz filma WILLIE BOY Abrahama Polonskega, v katerem je mogoče najti izhodišče za mnogoteri razmišljanja o principu filmskega pripovedovanja, o karakteristikah današnjega filmskega pripovedovanja v nasprotju z bivšim, preteklim pripovedovanjem in v katerem je mogoče znova dokazati staro resnico, da nova vsebina nujno poraja novo obliko, ker ni oblika v bistvu nič drugega kot izraz določene vsebine (pri tem seveda ni mišljena zgodba, ampak potek doživljanja).

Ta kader je dokaj banalen in nemara za naše razmišljanje celo rahlo komičen ali pa prenapet. Tudi zelo kratek je, saj vsebuje iz surovih desk zbito krsto, ki jo odprto voz odpejje

s prizorišča. Samo in ni nič več. Vemo, kdo je v tej krsti, vemo tudi približno, zakaj in v krsti, kar pa našega kadra prav nič ne obvezuje. Kader, o katerem je govora, ima — kot rečeno — en sam namen, en sam opisni namen: spraviti mora voz z nesrečno krsto s prizorišča, kjer se zgodba sicer odigrava. Tudi čustvenega podčrtavanja režiser ni namenil temu kadru, tako da ga lahko brez pridržkov proglasimo za opisnega ali, po drugi logiki, veznega, se pravi takšnega, ki ne pripoveduje nič bistvenega, ampak le nekaj življenjsko nujnega, sicer pa običajnega, s strani režijskega koncepta nekaj povsem brezobveznega, z nikakršnim višjim ali drugotnim pomenom podloženega. In v čem naj bi bila značilnost ali posebnost takšnega nepomembnega trenutka v filmski zgodbi? Spomniti se je treba običajnih, preizkušanih, tradicionalnih prijemov za primere te vrste. V skladu s takimi prijemi bi ostala kamera v prizorišču, kjer se odigrava bistveno, mogoče bi ujela še kakšnega od udeležencev v hrbet ali tème, voz s krsto pa bi se izgubil v tisto čudovito filmsko globino, ki ji zadnje čase režiserji tako radi dodajajo ostrino, če sta v tem trenutku predmet ali človek v prvem planu postala neostra, ali pa obratno, neostrino, če sta v tem trenutku postala predmet oziroma človek v prvem planu ostra. Skratka, že uveljavljeni izmenični princip spreminjanja ostrine z ozirom na bližnji in globinski objekt. Polonski se je odločil za tale princip: kamera sledi vozu oziroma krsti in ju ohranja ves čas v prvem planu, čeprav stoji na mestu, v prizorišču, ki s svojimi osebami doživlja ta dogodek. Tehnično je seveda zoom tisti, ki omogoča izvedbo takšne ideje, v celoti pa je kader zamišljen v organski povezavi z določenim trenutkom doživljanja, zato ni mogoče občudovati zooma kot virtuoznosti spretnega snemalca, ampak se ta zoom, se pravi oblika, spremeni v notranji občutek omenjenega doživljanja — vsebino. Izvedba je v zamisli tako zelo posrečena, da gledalcu ostane kader v spominu kot izredno močno izraženo doživetje, in šele naknadno razmišljanje o tem, kako je to doživetje praktično, filmsko izraženo, postopoma razkrije rekonstrukcijo snemanja, položaja kamere in objektov. Z eno besedo: priče smo vsebinsko pogojenemu izrazu, ki nima nobene zveze z ekshibicijo, posebnostjo zaradi posebnosti, ekstravagantnostjo zaradi tako imenovane modernosti. V tem trenutku smo torej naleteli na primer, ki nam omogoča razmišljanje o tem, zakaj tega kadra nekoč v principu ne bi reševali tako, kot ga je Polonski in kot ga dandanes rešuje mnogo režiserjev in zakaj so nekoč ta primer reševali po drugačnem ključu.

Način doživljanja prav gotovo ni konstanta, čeprav bi na neki način moral biti. Preveč časa in prostora bi nam vzelo razmišljanje o dejstvu, da se s spreminjanjem zunanjih pogojev življenja spreminja tudi način človekovega doživljanja. Kot najbrž ni neutemeljena preprosta razlaga, da je bil včasih zorni kót kót sprehajalca, se pravi pešca, in je dandanes zorni kot tisti, kakršnega imamo kot potniki v avtomobilu, ki nam je iste kraje predstavil v drugačni luči, kot smo jih nekoč videli kot sprehajalci — tako je po drugi strani normalno, da mora umetnost odsevati in registrirati ne samo zunanje pojave svojega časa, ampak predvsem — če hoče biti resnično zanimiva — notranje pojave časa, kar imenujemo na tem mestu doživljanje. Kot rečeno, pa se doživljanje zaradi zunanjih sprememb neprestano spreminja in zato v filmskem kakor tudi v vseh drugih umetniških izrazih ne more biti govora o kakih trajnih obrazcih, trajnih vsaj v smislu občeveljavnih in zveličavnih pravil in norm, pač pa o neprestanem gibanju, ki dialektično vzeto spremeni ustrezen umetniški prijem v njegovem višku že v akademizem, normo in s tem v začetek stagnacije.

In ujeti doživljanje v filmski ali katerikoli drug medij se pravi uspeti v boju za reprodukcijo življenja, se pravi napraviti iz povsem običajnih zunanjih zgodb in dogodkov tisto vznemirljivo atmosfero, ki zagotavlja aktualnost v širšem pomenu besede. — Z ozirom na naš primer je mogoče dokazati, da je drugačen način doživljanja tudi v drugih vrstah umetnosti — ne samo v filmski — porodil drugačen umetniški izraz, v končni posledici drugačno obliko, ki nas pri razmišljanju o praktičnem fenomenu umetnosti ravno tako, če ne še bolj zanima. Za ilustracijo poskusimo v jeziku literature podati zapisa obeh variant našega kadra: stare in nove. Pisatelj bi opisal prvo varianto dandanes standardno in v bistvu nezanimivo, takole: »Stali so okoli voza, ne da bi spregovorili. Nenadoma pa se je voz premaknil, krsta je lahko poskočila, voznik je divje mahal z bičem. Za vozom se je vrtinčil oblak prahu, ki je bil vse manjši in manjši, dokler se ni izgubil na obzorju kot poslednji spomin.« Pisec si seveda ne lasti odlike literarne izbrušenosti in navaja zapis le kot primer posebnega načina doživljanja, ki bi bil v filmskem zapisu podoben, kot je prva varianta našega kadra, za katero trdimo, da je šablonska, ustaljena in ne sledi več sodobnemu načinu doživljanja, kot ga npr. pojmuje tudi Abraham Polonski.

Ce bi hoteli v literaturi izraziti princip doživljanja tako, kot nam ga ponuja Polonski, bi se odstavek glasil približno takole: »Stali so okoli voza in strmeli v krsto, kot da bi jim ta lahko odgovorila na vsa nepojasnjena vprašanja. Na tisoče vprašanj. Surove deske, zaviti žebli in številke napisane s črno barvo, ki so se vlekle na robovih, kot da bi hotele izzivati — vse to je živelo svoje življenje. Potem se je krsta premaknila — in voz z njo — zlovešče zatopotala in . . . molčala. In tako je obstala v njihovem spominu, ko je že zdavnaj ni bilo več in ko je voz že davno izginil za obzorjem.« Mogoče smo pristranski in smo več prostora posvetili primeru, za katerega mislimo, da je boljši od prvega. Mogoče je res, kljub temu pa je upati, da je mogoče razlikovati zadnji primer od prvega in da je primerjava dovolj nazorna, in je izvedljivo razmišljati o dveh popolnoma različnih načinih in smereh doživljanja. V obeh primerih gre za opis — temu se nikoli ni mogoče izogniti — le da v prvem za opis, ki sodi v način doživljanja, kot ga poznamo v že zdavnaj preglednem in (danes) standardnem literarnem zapisu. V drugem primeru pa gre za način doživljanja, kjer v sodobnem literarnem pa tudi drugačnem umetniškem zapisu ni več prostora za zunanje opise in kjer je treba tudi vse nujno potrebne vezne dogodke podkrepiti z notranjim doživljanjem. Na ta način postane stvar gosta in hitro utripajoča, brez praznih indiferentnih mest, in tak princip — razloženo in predlagano zelo poenostavljeno — je verjetno bližji današnjemu načinu doživljanja.

Naše razmišljanje seveda nima namena radikalno sugerirati pravilnost ali nepravilnost tega ali onega filmskega primera. Nima namena in v nekem smislu tudi pravice ne. Čeprav zagovarja enega od njiju, vendar pušča zadevo odprto, odprto v tistem pogledu, ki se mu pravi razmišljanje. Eno pa je verjetno jasno: tudi v tako majhnem drobcu filmskega zapisa, kot je kader, je mogoče ugotoviti splošne posebnosti ali spremembe in po tistem starem izreku, da v dobrih stvaritvah tudi najdrobnejše sestavine odsevajo celoto, da je torej mogoče v najdrobnejših sestavinah najti lastnosti celotne strukture, torej mikrostrukturo, v koncentričnem smislu identično z makrostrukturo, po tem starem izreku so razmišljanja o značilnih kadrih nekega organiziranega filmskega telesa umestna, smiselna in na koncu koncev lahko tudi plodna. Saj raziskujejo — seveda še vedno v svetu teorije — tisto povezavo med življenjem, umetniškim medijem in ustvarjalčevo osebnostjo, ki na neki način že posega v rekonstrukcijo praktičnega pristopa, izvedbene rešitve, kar pa je verjetno najzanimivejša možnost razmišljanja o vsakršni umetnosti, seveda tudi o filmski.

WILLIE BOY



dogmatizem in papirnati tiger

Nadaljevanje
iz
91.
številk

Bogdan Tirnanić

Vse stvaritve Dušana Makavejeva od drame »Novi človek na cvetličnem trgu« (napisal jo je skupaj z Rašo Popovim) pa vse do LJUBEZENSKEGA PRIMERA in NEDOLŽNOSTI BREZ ZAŠČITE, so se ukvarjale z uganko, skrito v povezavi človeške notranjosti in družbene resničnosti, med človekovim ljubezenskim življenjem in njegovim bivanjem kot objektom politične odtujitve, med pravico vsakega posameznika do sreče in zahtevo po splošni družbeni sreči, ki paradira kot rdeča barva na zastavah vseh političnih gibanj, strank, revolucij. Makavejeva prevzema takšno zanimanje za možnosti človekovega uresničevanja v individualnem obsegu, kot osebnosti, proste vseh misterioznih hipotek na njegovo posebnost, prav zato, ker je prepričan, da je to najboljši način poravnave z dogmatično skušnjo lastne mladosti. Potekala je namreč v političnem transu, ki ni puščal nobenega prostora upanju, da bi imel človek tudi zunaj hipnotične zavzetosti za »spreminjanje sveta« še kakšne druge cilje in da bi človek mogel ljubiti še koga drugega poleg svoje »internacionalistične ljubezni« do vsega mednarodnega proletariata. Ta politični misticizem, ki je zavračal slehernno osebno skušnjo in je šel tako daleč, da trinajstletni fant doživlja prave frustracije zato, ker ne more pojasniti, ali je šel v partizane po partijskem sklepu ali na lastno pobudo, pri čemer popolnoma pozablja, da tja niso mogli oditi vsi in da je hotel iti (glej knjigo »Poljub za tovarišico parolo«), ta politični misticizem ni samo onemogočal skojevski generaciji vrstnikov Makavejeva, da bi odrasli zares svobodni, pač pa jih je nasprotno ideološko tako popolno prepariral, da so bolezensko družbeno stanje mitomanske vdanosti stalinistični hierarhiji doživljali kot višek svojega samouresničevanja. Če so pojavi na svetu, o katerih ni treba dvomiti, potem je takšen pojav ta, da je avtor filma WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA v nekem trenutku resnično trdno verjel, da obstaja popoln enačaj med njegovo osebno eksistenco in smislu svetovne revolucije, in da ta smisel revolucionarnega spreminjanja sveta terja od njega, naj na primer ne posluša glasbe, zato ker, recimo, učinkuje na živce, pripravi človeka do tega, da govori »nežne nemumnosti«, da gladi ljudi po glavi, da krivoversko — kakor Marx? — spozna, kako ljudje, celo kadar žive v družbenem peklu, oblikujejo po lepotnih zakonih in da obstajajo še številne »negativne«, zanj in za svet pogubne reči. Kajti prepričani so bili — z iskrenostjo, o katere globinah zdaj lahko le sanjamo — da ni bil čas za omenjeno gladenje po glavi, pač pa za neprizanesljivo udrihanje po isti glavi, vendar prav tako ob prepričanju, da to počneš kot načelni nasprotnik slehernega nasilja. To so na kratko nekatere od možnih pobud za film WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA. Po drugi strani pa je bila pobuda za ta film osebnost in nauk Wilhelma Reicha, nemškega socialnega psihologa (sam se je rad označeval kot »naravoslovec«). Umrj je v ameriškem zaporu in nikdar ni opustil misli, da so ga v zapor spravili sovjetski agenti. Vse njegove knjige — natančneje: »Funkcija orgazma«, »Biopatija raka«, odlomki večje celote z naslovom »Odkritje organov«, »Seksualna revolucija«, »Eter, bog in hudič«, »Vesoljska superpozicija«, »Poslušaj, mali človek!«, »Množična psihologija fašizma« in »Ljudje v stiski« — so bile po sodnem odloku v sporu »Združene države proti Wilhelmu Reichu« vse po vrsti sežgane 23. VIII. 1956. leta in znova 17. III. 1960. leta v posebni napravi — incineratorju na vogalu ulice Hudson in Gansewort v Manhattanu, New York, in sicer pod nadzorstvom navzočih agentov zvezne administracije za prehrano, mamila in kozmetiko.

3. WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA ALI:

ISKANJE ZGUBLJENEGA ČASA, PO KATEREM JE WILHELM REICH SPET NAŠEL DOMOVINO



WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA. Scenarij in režija Dušan Makavejev. Igrajo: Milena Dravić, Ivica Vidović, Jagoda Kaloper, Tuli Kupferberg. Proizvodnja Neoplanta film, Novi Sad.



Tisti, ki so le nekaj slišali o tem filmu iz zgodb, ki krožijo o njem naokoli, verjetno sklepajo, da gre za delo, katerega namen je, da bi z Reichovimi idejami o »seksualni revoluciji« kot pogoju slehernega resničnega osvobajanja v družbenem smislu, dokumentarno pojasnil eno izmed oblik družbenega obnašanja, v nasprotnem smislu pa da bi s svojim igranim delom, v katerem ta oblika predstavlja nekatere očitne prednosti glede na oblike življenjskega trajanja, ki so brez ostanka podrejene »družbeni disciplini«, potrdil ne samo pravilnost navedenih Reichovih teorij, pač pa tudi ugoden socialni učinek načel, na katerih je zasnovana Reichova psihoterapevtska praksa. Končni rezultat takšnega sklepanja je lahko samo eden in prepričuje nas, da je zadnje filmsko delo Dušana Makavejeva poskus umetniške zasnove določene vizije revolucionarnega družbenega preroda, ki bi temeljil samo na dokončni spremembi obstoječega, v kulturne šablone vkljenjenega človekovega seksualnega življenja, brez upoštevanja vseh socialnih in drugih okoliščin, ki so poglavitne sestavine temeljev civilizacije in resničnosti družbenih in medčloveških odnosov. To, seveda, ni točno. Sam Reich je kritiziral psihoanalitike, ko je sprejel dialektični materializem kot filozofsko osnovo svojih raziskovanj, češ da metode zdravljenja človekove duševnosti poskušajo prenesti tudi na človekovo umetno okolje, se pravi na družbo. Zato je bila njegova prvotna zahteva v tem, »da bi morali najprej odkriti tiste zakonitosti človeškega občestva, ki povzročajo tako družbene bolezni kot bolezni posameznikov, potem pa s spremembo teh zakonitosti lotiti se hkratnega zdravljenja posameznika in družbe. Kajti, pravi Reich, »ljubezen, delo in znanje poganjajo naše življenje«, ampak, ker se ponavadi dogaja nasprotno, je treba odkriti vzroke, ki pogojujejo spremembo gibalnih sil našega življenja, pa celo v družbenih strukturah na videz neavtoritarnega tipa, v njegove (našega življenja) tiranske gospodarje; to pa pogojuje nadaljno rast tlačenja, kar pa ne samo da prelaga idejo svobodnega človeka na neko daljno, v bistvu imaginarno prihodnost, pač pa jo praktično onemogoča. Filozofija (če lahko tako rečemo) Wilhelma Reicha je bila za Dušana Makavejeva izhodiščna točka v iskanju možnih predstav nekakšne resnično nenasilne družbe, katere mehanizmi ne bodo usmerjeni v zatiranje poglavitnih človekovih potreb, potreb po ljubezni in sreči. Ker pa seveda uresničitev takšne družbene strukture praktično ni možna v okvirih dane kulture, se film Dušana Makavejeva ukvarja predvsem s tistimi dejavniki, ki povzročajo enako tlačenje na obeh straneh nam znanega sveta, s čimer povsod ustvarjajo pogoje za nastanek totalitarnih družbenih struktur, ki temelje na zatiranju. To pa se kaže med drugim ravno v pozornem preprečevanju človekovega nagonskega sproščanja, pa če se površnemu opazovalcu zdi to še tako čudno. »To obdobje,« pravi Marcuse, »hoče biti vseobvladujoče celo tam, kjer niso nastale totalitarne države.« In naprej: »Sama ideja nenasilne civilizacije, pojmovana kot resnična možnost obstoječe civilizacije na sedanji stopnji razvoja, je videti nepomembna. Tudi če dopuščamo to možnost zaradi teoretičnih vzrokov kot širitev znanstvenih in tehničnih dosežkov, se moramo zavedati dejstva, da uporabljajo iste dosežke tudi v nasprotnem smislu, da namreč rabijo koristim neprestane nadvlade.«

Če se torej film WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA ukvarja z raziskavo ene izmed najbolj odvrtnih oblik odtujevanja, ki jo družba lahko vsili posamezniku z mehaničnim trganjem nagonske sfere od intelektualne, užitka od misli, ljubezni od dela, potem je njegov bistveni pomen v tem, da zastavlja vprašanje, zakaj tudi družbene strukture, ki se nam zde zasnovane totalitarno, posvečajo toliko pozornosti boju proti posameznikovi svobodi, da bi ja ne bila brez nadzorstva. In potem — ali ni bojazen pred človekovo nagonsko sprostitev v bistvu strah zaradi duhovne sprostitev, saj jo nagonska sprostitev vsebuje? Ali ni bil — končno — prav stalinizem vrhunska uresničitev sistema, v katerem se je nasilje nad posameznikom izpopolnilo v takšnem obsegu, da je posameznik »spontano« ponavljal tiranijo kot svojo potrebo in zadovoljitev. Natančneje povedano: film Dušana Makavejeva govori o tem, zakaj je boj proti svobodi misli hkrati tudi boj proti svobodni ljubezni in narobe, v kakšnem obsegu je sprostitev zatrtega erosa lahko in mora biti neogibni pogoj prave duhovne sprostitev, ki bo ukinila situacijo, v kateri hotenja nadvlade in izkoriščanja vsiljujejo človeku tolikšno mero zatiranja, da prihaja do stanja, v katerem (situacija) utrjuje in obnavlja ta hotenja. Skrajna točka tega razvoja je divji politični mysticism, ki ga je Reich opazil na fašizmu, kamor pa Makavejev, zvest svojim poznejšim spozna-

njem na potovanju v Sovjetski zvezi, v svojem filmu uvršča tudi stalinizem, pri čemer ne bi rad ponovil Lukácseve napake s prepričanjem, da je celo takšen, najslabši socializem, boljši od vsega drugega v zgodovini: nasprotno, WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA želi biti huda obtožba takšnega namišljenega socializma, ki za etiketo osvobodjene družbe skriva najmračnejšo tiranijo. Kakor spet resnične osvoboditve družbe ne more biti brez svobodnega posameznika, tako je jasno, da v bolnem stalinističnem sistemu ni prostora za posameznikovo človeško srečo, pa tudi to, da pomanjkanje možnosti za posameznikovo popolno uresničenje govori v prid nemožnosti za uresničitev družbenega cilja, ki pa je, da bo ironija popolna, ravno posameznikova sreča v okviru srečne skupnosti. Glede na to je stalinizem v osnovi izdal stališča svobodne in humanistične družbe in zato ni nič čudnega, da je končal kot orgiastična zabava razbrzdane volje do moči, ki ji seveda v zadovoljevanju lastne naraščajoče ekskluzivnosti ni bilo več mar takšnih malenkosti, kot so posamezne usode ljudi. Svojo tiranijo nad posameznikom je opravičevala z nujnostjo prvobitnega doseganja splošne sreče, potem se je pa zatrta (seksualna, pa tudi intelektualna) človekova energija nenaravno spreminjala v začarano pokoravanje tistemu, ki vlada z »dokončnim poznavanjem ideje« (Muhić) in izživljala z množičnimi političnimi božanstvi, z divjim političnim misticizmom kot z edino možnostjo sproščanja nevzdržnega seksualnega tlačenja.

V filmu WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA se prikaže neka Hitlerjeva fotografija iz leta 1939. Avtor te fotografije Hans Jäger priča, da je bil »fluid v zraku in da se je potem začelo dogajati nekaj pošastnega. Tisoče mož in žena je nenadoma začelo trepetati in jokati... on pa je samo sedel in gledal.« Junakinja filma Milena, ki hrani to fotografijo, pojasnjuje, zakaj jo hrani, da namreč ljudje »pripisujejo oblasti prvobitno moč seksa. Po njihovi zaslugi postaja ta nečloveška, surova sila nežna«. Takšno stanje je po Reichu »čustvena kuga«, kronična biopatija organizma kot posledica »orgastične nemoči« (nemožnosti doživljanja popolnega orgazma, ki se pri zdravih ljudeh pojavlja kot neogljen krčenje mišic), kar se očitno kaže tudi v družbenem življenju: »Od časa do časa,« pravi Reich v »Analizi značajev«, »dobiva čustvena kuga kot prava kuga ali kolera obseg množične epidemije v obliki navala sadizma in zločinov.« Po Reichovi definiciji je čustvena kuga takšno človeško obnašanje, ki se napaja z energijo genitalne frustracije, usmerja pa se po iracionalnem občutku glede na družbeno življenje kot zamenjavo za nemožnost primerne izpolnitve čustvenega življenja. Ker čustveno kužna oseba ne more sprostiti svoje zasužnjene biološke energije, ker je blokirana s prisilno vzgojo, občuti zato strastno sovraštvo do vsega, kar je zdravo in pri tem uporablja moralna načela in postavlja zahteve po splošnem asketizmu: »Moralistično spolno tlačenje povzroča drugotne nagne, drugotni nagoni pa napravijo moralistično tlačenje nujno« (Reich). Zato se je Hitler lahko prigrabil do uspeha: obljubljal je, da bo ukinitev svobode posameznika jamstvo svobode za vse ljudstvo in pri tem je računal na kužne reakcije. Tako so množice ljudi zamenjale svoje potrebe po individualni svobodi z iluzorno svobodo, ki se je uveljavljala v enačenju z iracionalno idejo, počeli pa so to zato, ker jih je namišljena svoboda reševala pred vsako odgovornostjo (ki pa je za čustveno kužno osebo neznosna). Nacizem je z odrekanjem sreče v ljubezni in s poudarjanjem dela kot svete dolžnosti zadovoljil življenjske zahteve čustvene kuge in uspešno (gorje!) uporabil z njo blokirano biološko energijo. Navsezadnje to ni nič drugega kot maksimalno učinkovito sožitje reakcionarnega političnega koncepta in revolucionarne čustvenosti, ki se je kot prevedba blokirane energije enako uveljavila v političnem transu mističnega oboževanja Führerja in v sadistični surovosti krvave vojne.

Reich je zaslučil, da gre tudi stalinizem po tej poti in njegova kritika boja za »novo življenje« v Sovjetski zvezi je odkrila močne dokaze v ureditvi tako imenovanih »mladinskih komun«, v katerih je bil poskus posameznika — člana, da bi se uresničil kot srečen posameznik v ljubezni, označen kot največji zločin proti trdnosti in čistosti skupnosti: »Tu ni bilo osebnega življenja,« piše Reich v »Seksualni revoluciji«. Prepovedano je bilo imeti bližje odnose s komunarjem kot z vsemi drugimi. Ljubezen je bila postavljena ven iz zakona. Če bi se razkrilo, da dekle s simpatijami gleda koga izmed moških članov komune, bi oba napadli, češ da »rušita komunistično etiko«. Vendar pa ima uveljavitev življenja kot

cilj vsega napredka, prvi Reich, dve neločljivi obliki in poteka po eni strani v »osebni obliki«, v kateri se uveljavlja spolno oziroma osebno življenje, hkrati pa po drugi strani v »objektivni obliki« načrtovanja delitve dela v sistemu resnične družbene demokracije. Ukinitev ene izmed teh oblik pomeni avtomatično ukinitve druge in Reich je v omenjeni »seksualni negaciji« videl razlog, da se »socializem« stalinističnega tipa zelo hitro odpove tudi svojim socialnim hoteljem, kar se je tudi zgodilo, kakor je splošno znano. Vendar te spremembe smeri revolucije, preoblikovane v samodržstvo, niso mogli razkriti kot direktno in surovo zametavanje revolucionarnega ideala, ker so bili tisti, ki bi morali izvesti takšno kritično nalogo z družbenimi normativi — predvsem seveda s tistimi, da je delo sveta dolžnost in da v ljubezni ne sme biti sreče vse dotlej, dokler ne nastane »srečna družba« — pa tudi z drakonskimi kazenskimi zakonskimi določili proti kontroli rojstev, splavov, homoseksualnosti in vsem drugim »perverznoštim« (pod to oznako v takšni situaciji, bi rekel Orwell, sodi vse, razen kontakta, storjenega brez karšnega koli zadovoljstva za udeleženca, vendar z namenom, da bi se ohranila vrsta), torej, ker so bili tisti že frustrirani in takšnem obsegu, da se jim je njihova lastna usoda izmikala iz rok in se preselila v roke onega — Stalina — ki bo seveda najbolje vedel, kako bo to potlačeno energijo, ki se zdaj dozdeva kot stihijska, osmislil v splošno korist. Človek je zgubil možnost odločanja o svoji usodi, te usode pravzaprav sploh več nima in izguba se mu dozdeva kot njunost, o kateri se ni mogoče spraševati, ker je od nje odvisen »napredék«. »Toda,« se je zato vprašal André Gide v svoji »Vrnitvi iz ZSSR«, »ali je mogoče imeti to razosebljanje, h kateremu je v Sovjetski zvezi vse usmerjeno, za napredek? Kar se mene tiče, ne morem verjeti v to.« »Posameznik ne sme biti prepuščen sam sebi,« pripominja Marcuse, »kajti libidinalna energija, ki jo je ustvaril, bi prepuščena sama sebi in s podporo svobodne inteligence, ki se zaveda možnosti sproščanja od resničnega potlačanja, ta energija bi planila na svoje vse bolj zunanje omejitve in bi si prizadevala zaobjeti širša področja eksistencialnih odnosov, pri čemer bi trgala **ego** iz resnosti in iz njegove potlačene izpeljave.« Gide je dobro zaznal, da je ta načrtovana brezosebnost ustvarjanje pogojev za nemožnost, da »bi bili ljudje sami s svojimi mislimi«, prav tako pa tudi, da je takšno kolektivno življenje, katerega poglobitni namen je, da človeku onemogoči soočenje s samim sabo, preprečevalo posamezniku zadovoljevanje njegovih osnovnih potreb prav seksualne narave. Paradoksalno, vendar resnično: v sistemu, ki se je nagibal k skrajnemu moralnemu čistunstvu, je bila promiskuiteta v spolnih odnosih realno stanje stvari. »Sreča vseh skupaj,« sklepa Gide, »je dosegljiva samo na račun posameznika.«

Film Dušana Makavejeva WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA dokazuje to tezo, vendar se pri tem dokazovanju ne ustavlja: temeljna idejna domneva tega filma je vera v objektivno možnost svobodnega človeka, ampak samo v družbi, kjer ne bo nezdržljivosti »med raziskovanjem notranjega prostora in popravljanjem družbenega prostora« (Suzane Sontag), in kjer bo resnična osvoboditev od dela ustvarila takšno družbeno strukturo, v kateri bo možna sprostitev ljubezni, oziroma v kateri povečani napredek ne bo neogibno povezan s povečano nesvobodo. Če je nezatiran obstoj sploh možen, misli Marcuse, je lahko samo rezultat kakovostne družbene spremembe: film WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA poskuša označiti samoupravljanje (1933. leta je Reich v »Množični psihologiji fašizma« navedel kot model za funkcionalno zdravo družbo »demokracijo dela«, zasnovano po načelu »samousmerjanja«, to pomeni samoupravljanja tistih, ki delajo!) kot takšno novo stanje družbenih odnosov, v katerih veselje do življenja ni več v nesoglasju z delitvijo dela, pač pa osvobodeno delo omogoča izpolnitev prvinkega eksistenčnega cilja, to pa je — vseobsegajoča zadovoljitev potreb vsakega človeka, ki bo prost družbenih tortur in ne bo več prisiljen zapuščati trenutno »negotovo« zadovoljstvo v imenu »odlaganega, omejevanega ali zagotovljenega zadovoljstva« (Freud). Makavejev ne gradi vizije prihodnosti, kjer cena napredka za vse ne bo več poplačana z izgubo sreče za vsakogar, kot kakšen peščen grad, zato je njegov film pripravljen učinkovati eksplozivno v vseh takšnih okoljih, kjer se dogmatična zavest krčevito bojuje proti »na novo odkriti preteklosti« (Marcuse), kajti ta na novo odkrita preteklost, to uspešno obvladanje »iskanja zgubljenega časa«, je sredstvo za prihodnje osvobojanje in povsem naravno je, da v njem (sredstvu) odkrite kritične norme razglašajo za tabu. Preteklost, ki

postavilja zahteve prihodnosti, prisiljuje sedanjost, da bi priznala, kako ni komunistično gibanje v svoji izvirni pa tudi v svoji idealni obliki nič drugega kot poskus uresničenja teorije sreče, v kateri »načelo užitka« znova prevzema mesto, s katerega je bilo pahnjeno v začetku nastajanja naše civilizacije z izgovorom, da se namreč upira napredku: rehabilitacija tega načela v filmu Dušana Makavejeva je pravzaprav novi klic k uporabi proti civilizaciji, njen napredek ustoličuje dominacijo in težko delo kot sredstvo, ki učinkovito preperečuje ljudem, da bi živeli svoje lastno življenje brez odtujevanja. Stalinizem je bil kot uresničenje zanikanja »načela užitka« dobro načrtovan sistem vključevanja posameznika v dejavnosti, ki se večinoma sploh ne skladajo (če že niso čisto nasprotni) z njegovimi osebnimi sposobnostmi in željami (Karlo Steiner nudi v svojem dnevniku več primerov takšnega »načrtovanja« človeškega življenja, kakor je na primer angažiranje milijona ljudi za zgraditev objektov brez kakršne koli koristi, ali kakor je preseljevanje celih etničnih in socialnih skupin, tako da tisti, ki so stoletja živeli na jugu, zdaj živijo na skrajnem severu, tisti pa, ki so se od pamti veka preživljali s kmetijstvom, se morajo zdaj ukvarjati z ribolovom). Zato pa je bilo v tej ureditvi skrajnega zatiranja, ki je — v imenu »višjih ciljev« — vsiljevala železno enotnost med dobrim, normalnim in družbeno koristnim, vsako uveljavljanje užitka zaradi njega samega, vsak poskus uresničenja individualne sreče ob zanemarjanju zahtev »splošne sreče«, videti kot kužno »cvetje zla«. Nič ni moglo biti bolj porazno za stalinizem kot enačenje svobode in sreče: zato ni bilo niti prvega niti drugega, pač pa je bil človek prisiljen čisto po orwellovsko, da je svojo nesvobodo imel za svojo srečo, svojo nesrečo pa za svojo svobodo. Logično je, da bi v takšnem odtujitvenem sistemu sprostitvev erotične energije sama po sebi delovala kot rušilna, usodna moč, »kot totalna negacija načela, ki usmerja zatiralno resnost« (Marcuse). Zato je dušenje seksualnosti v stalinizmu imelo določen cilj, da bi namreč predstavili svobodo, ki je bila vedno tveganje v življenju in povzroča tesnobo izbire, kot stvar, ki je bila vsekakor načelno že uresničena v preteklosti, vendar pa bodo sadove praktično uživali v prihodnosti: nasilje časa nad življenjem je bilo vedno najbolj zanesljivo zagotovilo nesvobode. Vladimir, stalinistični junak v filmu WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA, pravi: »V življenju pač ni mogoče početi vsega, kar vam pade v glavo. Usmeriti se k nemu cilju, poleteti kot puščica. Delo me terja vsega, brez ostankov. Živeti ni mogoče polovično. Ni častno umirati zaradi ljubezni. To je sebično, buržoazno. To je živalski zoologizem!« Očitno je, da za tega človeka ni drugega izhoda kot pokoravanje družbeni disciplini. Kakor pravi zanj Milena, ljubi vse ljudi, ni pa sposoben ljubiti enega človeka. Zdi se mu popolnoma nemogoče, da si komunistično gibanje, med drugim, morda pa celo nad vsem drugim, prizadeva za sprostitvev človekovih naravnih nagibov, za veselje do življenja, za možnost, da bi človek prišel do samega sebe v svetu, ki je v resnici njegova lastnina, za to, da bi večnost postala navzoča tukaj in zdaj, za to, da smrt ne bi bila edino možno »stanje brez pomanjkanja« (Freud). Disciplina, o kateri teče beseda, postane tako mazohistična, čustveno kužna in iracionalna odpoved od svoje uresničitve, zato tudi ni čudno, da je stalinizem povzdignil čaščenje smrti na prestol privilegijev, dostopen samo pooblaščenim, v vrednoto, ki je plemenita žrtev nad vsemi drugimi. Smrt je v tem primeru samo tehnični problem in stalinizem se je v glavnem posvetil izpopolnjevanju metod za odstranitev tudi tega tehničnega problema. Film WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA pomeni radikalen obračun s takšnim boleznim stanjem. Zato junakinja Milena naslavlja na dogmatizem zadnje izzivanje, ko parafrazira Reichove besede: »Podrejanje družbeni disciplini povzroča čir na želodcu, obolenja dihalnih organov, srca, krvnega obtoka. Fukajte se svobodno! To je dobro za zdravje! Komunistično gibanje se bojuje za sprostitvev človekovih naravnih nagonov in za veselje do življenja! Štiri tisoč sproščenihi orgazmov v življenju vsake ženske in vsakega moškega — štiri tisoč eksplozij sproščene energije!« In prav tako: »Kot revolucionarji, ki se nam revolucija odpoveduje ljubezni, se počutimo nenavadno in čudno.« Kajti »vsak otrok je nov pogled na svet! Kako pomagati temu človeku, da bi zrastel svoboden?« Končno: film WR ali MISTERIJ ORGANIZMA je hkrati tudi vprašanje o tem, kako vrniti človeka k samemu sebi, kako ga privedi k možnostim nove izbire, k ponovni prebuditvi želje, da bi živel svojo svobodo.





CATCH 22. Ameriški barvni. Scenarij (po romanu Josepha Hellerja) Buck Henry. Režija Mike Nichols. Igrajo: Alan Arkin, Paula Prentis, Anthony Perkins, Orson Welles. Distribucija Vesna film, Ljubljana



film — jezik

film — komunikacija

Marjan Ciglič

Informacija in intersubjektivna komunikacija sta bistvena elementa vsakršnih življenjskih odnosov kakega socialnega okolja: nekateri sodobni teoretiki celo postavljajo informacijo kot tretjo osnovno entiteto prirode ob materijo in energijo. In ker je komunikacija tako rekoč sinonim za informacijo (obe obstajata izključno le v človekovem ekspresivnem svetu, sta produkt njegovega notranjega življenja in pripadata njegovemu življenju v družbi), lahko trdimo, da zavzema ključno pozicijo ne samo v nekaterih najnovejših znanstvenih panogah, kot je kibernetika, ampak predvsem v estetiki. (Pod estetiko tu razumemo filozofsko mišljenje, ki se sooča s problemi umetniškega, ki pa je formalno neodvisno od umetnosti. To seveda lahko na prvi pogled spravi v začudenje tistega, ki se je napačno poučil, da je odnos med estetsko teorijo in aktualno umetniško prakso podoben odnosu tehnične znanstvene teorije in njene praktične uporabe, kot to razmerje postavlja tudi poljudna uporaba pojma estetika.) Prav ta avtonomija intersubjektivne komunikacije vrača umetniškemu delu njegovo vrednost ustvarjanja senzacij kot gonilo družbe, ne pa kot socialnemu epifenomenu.

Takoj se moramo vprašati, v kakšnem kvalitativnem odnosu sta umetnost in komunikacija; posebno nas zanima odnos film — komunikacija.

Velika večina estetikov in teoretikov meni, da je »umetnost najučinkovitejši način komunikacije«, da umetniško delo »s svojim umetniškim jezikom prenaša avtorjevo sporočilo konzumentu«, hoteli bi nas prepričati, da je umetniško delo predvsem komunikacijski posrednik in da je zmožno s svojim lastnim »jezikom« prenašati avtorjevo poslanico. Ker pa je v splošnem ravno jezik osnovno sredstvo komunikacije med ljudmi, je seveda jasno, da je v takih teorijah naslednja stopnja primerjanje umetnosti in jezika.

V splošnem so analogije umetnosti in jezika tudi v moderni estetiki še vedno tako pogoste, da so dobile že priznano mesto, ob tem pa so v največji meri tudi tradicionalne. Dejstvo, da so se te analogije že zdavnaj pojavile in da so tako pogoste, lahko pojasnimo po eni strani s sorodnostjo narave jezika in umetnosti, po drugi pa z razširitvijo identifikacije umetnosti z jezikom ali komunikacijo, pri čemer se jezik razume kot najsplošnejši tip ekspresivne in komunikativne duševne dejavnosti, umetnost pa se, v skrajni liniji, izenačuje z jezikom.

Povsem smo že navajeni poslušati široke in učene debate o likovnem, glasbenem, filmskem jeziku, o jeziku literarne umetnosti (kjer jezik ni mišljen kot poetični material), o jeziku plesa in arhitektonskih oblik. Zanimal nas bo »filmski jezik«, saj je bilo prav o njem napisanih verjetno največ razprav, kot so: Filmski jezik (Marcel Martin), Gramatika filma (Renato May), Jezik filma (Jerzy Plazewski), A Grammar of the Film (Raymond Spottiswoode) itd. Poleg teh starejših razprav pa ne smemo spregledati povsem sodobnih teorij »filmskega jezika«, ki vse izhajajo iz splošne lingvistike in njenih specifičnih metod

STRUKTURA

analize. Tako se s porajajočo semiologijo filma ukvarja cela vrsta filmskih teoretikov in estetikov, navedimo samo nekaj najbolj znanih imen: Christian Metz, Pier-Paolo Pasolini, Umberto Eco, Roland Barthes, Jean Mitry, Gilbert Cohen-Séat, Lucien Sève itd., pri nas pa področje filmske semiologije razvija Dušan Stojanović.

Ne mislimo podrobno navajati njihovih tez in teorij o filmskem jeziku, njihove trditve in dvome o obstoju filmskega jezika bomo uporabili le za ilustracijo v našem raziskovanju smisla starih in danes še vedno zelo pogostih analogij med jezikom in umetnostjo. Skušali bomo ugotoviti stvarne osnove teh analogij pa tudi prekoračenja teh osnov, predvsem v neopravičenih identifikacijah. Bistveni cilj tega diskurza bo torej poskus podrobnega in kar najbolj preciznega odgovora na vprašanja: ali imajo umetnosti svoj jezik — oziroma konkretnije: ali ima film svoj jezik — obenem s tem pa tudi odgovor na vprašanje o komunikaciji umetnosti in filma.

Okvir in prostor naše razprave nam ne dopuščata, da bi si podrobneje ogledali osnove raznih teorij jezika in metod lingvistične analize semiologije, semantike, strukturalizma in teorije informacij, ki običajno služijo kot temelj in izhodišče za primerjave in identifikacije jezika in posameznih umetnostnih panog. Za kasnejše razumevanje pa moramo kljub temu vsaj približno in brez dokazovanja navesti nekaj tez in trditev teh teorij, ki jih bomo tudi uporabili v kasnejšem primerjanju jezika in filma.

1.

Teorija informacij se je rodila iz banalnih osnov prenosa sporočila v telegrafiji in v najkrajšem času prerasla v celo znanost z idealno uporabo v kibernetiki, obenem pa je najsplošneje in brez humanistične prizadetosti definirala za današnji svet tako ključne pojme, kot so informacija, komunikacija in s temi povezani pojmi banalnost, originalnost, entropija, predvidljivost, forma.

Informacija je obratno sorazmerna z verjetnostjo pojava nekega dogodka: čim večja je verjetnost, da se bo dogodek res zgodil, tem manjša je informacija ob tem dogodku. Ko neka stvar ali dogodek postane dovršen, dokončno zaključen v formo, postane banalen, verjeten, izgubi informativnost. Torej ravno in-forma-cija, nepredvidljiva povezanost, govori. Če neki dogodek pričakujemo z gotovostjo, je nezanimiv, banalen, postane forma. S tem je informacija definirana kot mera in ne stvar, njena merska enota pa je bir, to je enota informacije, enaka rezultatu izbora med dvema enako verjetnima alternativama (na kateri je treba odgovoriti z da ali ne). Komunikacija je najsplošneje določena kot vzpostavljanje zveze med prostorsko-časovnim svetom A oddajnika in prostorsko-časovnim svetom B sprejemnika. V tej splošni definiciji so zaobjeti še pojmi transformacije, prevoda, pojasnila in razumevanja ob prenosu s področja fenomena na področje simbola, povezani vsi v neko soodvisno strukturo, pojem šuma ali motnje v kanalu pri prenosu sporočila, dalje podiranje in prirejanje repertoarja znakov ali simbolov pošiljalca in sprejemalca sporočila in pa pojem redundacije, to je gostobesednosti oziroma forme sporočila.

»Razumljivost se pojavlja kot kvantitativen pojem: razumeti se pravi prisvojiti si strukturo, ta pa je ravno merjena z redundacijo, s pojmom relativnega viška proti striktni optimalni ekonomičnosti prenesenih simbolov: redundacija ‚gradi‘ strukturo.« (Abraham A. Moles: Teorija informacij, BIT, št. 1, Zagreb, 1968, str. 28.)

»Informacija tako predstavlja minimalno število potrebnih elementov, da bi se v receptorju ustvarila forma (informare) iz elementov, ki jih je posredoval predajnik. Vsi ostali elementi so ‚odvečni‘ za striktni pomen in smisel, odvečni so in ne prinašajo ničesar originalnega. V resničnih sporočilih vedno povemo več, kot bi nam striktno bilo treba reči.« (Ibid., str. 25.)

Iz gornjega je razvidno, da je forma povezana s pojmom predvidljivosti, ali točneje s pojmom redundacije (gostobesednosti), oziroma relativnega prekoračenja števila znakov preko najnujnejšega števila: višek je potreben razumljivosti. Še naprej pa lahko razumljivost povežemo z banalnostjo: forma je torej banalna. Nasprotno temu se informacija pojavlja kot sinonim stopnje nepredvidljivosti, direktno v tej zvezi pa nastopa pojem izvirnosti, originalnosti.

Vsa sporočila, ki jih izmenjujejo človeška bitja, so tako »srečni kompromisi med maksimalno informacijo nepredvidljivega, originalnega, vendar nerazumljivega — in dovršenim redom, ki pa je predvidljiv, dogovorjen, konvencionalen, redundanten, s tem pa banalen in razumljiv. To pa so ravno temeljna dialektična nasprotja komunikacije. V splošnem se zgoraj povedano nanaša tudi na umetnost, le da tam »semantično informacijo« spremlja

oziroma obkroža »rob spremljivosti, področje svobode«, ki ga emitor (umetnik) na bolj ali manj originalen način izkorišča v odnosu na receptorja, in na ta način ustvarja neko časovno formo, namenjeno senzualni občutljivosti, ki jo imenujemo »estetska informacija«. Glede na to, da je fizična človeška dojemljivost omejena (in odvisna od razgledanosti, učenosti, to se pravi od širine poznavanja različnih dejstev in pojavov) in da naš um ne more sprejeti več kot 16 do 20 bitov originalnosti v sekundi, mora biti informacija tako strukturirana, da priliv originalnosti ne presega te meje, sicer ji je treba povečati redundancijo, da bo še razumljiva in sprejemljiva. Sicer se lahko zgodi, da je informacija, to se pravi originalnost, prevelika, kar povzroči nerazumevanje. Nasprotno pa prevelika redundancija lahko osiromaši informacijo in pri receptorju povzroči nezainteresiranost in celo odbijanje.

V tej zvezi je zanimivo merilo originalnosti umetniškega dela: »Ontološki cilji, h katerim teži umetniško delo, so ravno v tem, da receptorju vedno nudijo »malo preveč« informacije, malo preveč originalnosti — kar imenujemo perspektivno bogastvo umetniškega dela — vendar mora biti to »malo preveč« v umerjeni količini. (...)

Lahko upravičeno mislimo, da to, kar običajno imenujemo mojstrovina, ustreza primerni adaptaciji, in to na vseh sledečih si ravneh hierarhije viškov informacije, ki istočasno prinašajo bogastvo novosti, ki karakterizirajo umetniške mojstrovine.« (Ibid, str.: 44 in 48.)

To se pravi, da ravno »srečna dialektika med banalnostjo jasnosti in originalnostjo novega« pomeni bistveno vrednost umetnine, čeprav je jasno, da se to ravnotežje menja od enega do drugega konzumenta, odvisno od njegove intelektualne širine in čustvene dojemljivosti. Istočasno je to razmerje odvisno tudi in predvsem od ustvarjalca, ki je prisiljen iskati nove oblike in ki mora biti originalen, če naj se imenuje ustvarjalec. Kdor se zadovoljuje s tem, da le sledi drugim, preneha biti ustvarjalec: kreativnost izhaja prav iz prekinjanja s tradicijo, torej iz uvajanja informacije, nepredvidljivega, originalnosti, novuma.

2.

V nadaljnjem moramo vsaj približno razjasniti eno od bistvenih kategorij sodobne semantične in strukturalistične estetike (estetike torej, ki je orientirana na objektivne, in ne na subjektivne probleme umetniškega ustvarjanja), na osnovni atom človeške diskurzivne komunikativne dejavnosti, na znak in na simbol.

Pojem in definicija znaka se skoraj pri vseh različnih avtorjih pokrivata, razlike nastanejo šele pri utemeljevanju in definiranju pojma simbol, kar pa je nujna posledica razlik v globalnejšem odnosu do predstavljanja sveta v jeziku, ter v opisovanju tako imenovanega »estetskega stanja«, katerega nosilec je umetniško delo. Poglejmo si nekaj teh definicij in ugotovimo razlike.

Semiotična estetika je v celoti estetika odnosov med znaki, pojem znak je definiran kot »triadna relacija«, ustvarjalnost pa je razumljena kot proces znakov samih. Po Ch. P. Pierceu je znak »triadna relacija«, ker nastopa kot »relacija sredstva«, »relacija objekta« in »relacija interpretanta«. Te tri relacije se ponovno triadno razdeljuje in cepijo. Tako razumljen, znak ni zgolj nosilec osnovnega atoma jezika — glasu in njegovega zapisa, ampak nosi v svoji formulaciji pomen čistega simbola (ime), slike (icon), orientacije, je lahko beseda ali metafora, stavek kot nosilec smisla, kot dokaz, poetična forma in celo umetniško delo v celoti. V trikrat po treh relacijah znaka so torej vsebovani vsi odnosi in nivoji v umetniškem delu, torej je semiotična estetika obenem tudi klasifikacija umetniškega dela. Semiološka analiza umetniškega dela tako predstavlja osnovo in prvi pogoj za njegovo semantično estetiko, ki pa se odvija v shemi komunikacije, to se pravi semantična estetika se nanaša na »estetsko komunikacijo«, torej opisuje »estetsko stanje kot nosilca pomena«. (Glej Max Bense, BIT, št. 1, str. 85.)

Podobno razume pojem znaka strukturalist Roland Barthes: vsak znak vključuje ali implicira tri relacije. Najprej notranjo relacijo, ki povezuje njegovo označeno z označujočim, to je simbolična relacija; nato dve zunanji relaciji: prva je dejanska in združuje znak s specifično rezervo drugih znakov, od katerih ga ločimo, da bi ga vložili v govor — paradigmatična relacija, druga je aktualna, povezuje znak z drugimi znaki besedila, ki so pred njim ali za njim — sintagmatska relacija.

Pri vseh dosedajšnjih definicijah znaka smo lahko spoznali, da je simbolična relacija, simbolični nivo znaka že imanentno vključen v pojem znaka, je ena od njegovih razsež-

**ZNAK,
SIMBOL**

F I L M A

nosti, nasprotno pa semantična simbolična estetika smatra simbol kot nadgradnjo znaka. Tako Suzana K. Langer kot ena glavnih predstavnic semantičnega simbolizma (glej razpravo Milana Damjanovića: *Estetika i razočaranje*, Praxis, Zagreb, 1970) smatra znak za triadno relacijo pomena: termin, ki nekaj označuje, termin, ki je označen (objekt) in termin, ki uporablja označujoče termine (subjekt). Do tu se definicija pokriva s semiološkim pojmom znaka, diferenca nastane šele pri določanju pojma simbol, ki je v semiologiji ena od relacij znaka, Langerjeva pa za simbol trem terminom znaka dodaja še četrti termin, to je koncept, pojem ali ideja ali logična slika, in po tej koncepciji se simbol razlikuje od znaka. S tem Langerjeva obenem postavlja osnovo za svoj odnos do čutnega sveta, zanjo v gnoseologiji glavni faktor spoznavanja niso čutila, ampak uporaba simbolov: čutila neprestano zbirajo material, ki se spontano preobrača v simbole, s tem pa empirični podatki menjajo svoj čutni karakter. Človekov svet je v veliko večji meri sestavljen iz simbolov in njihovih pomenov kot iz senzacij. Edinstvena človekova lastnost in sposobnost, po kateri se bistveno razlikuje od živali, je ustvarjanje in uporaba simbolov; znake namreč uporabljajo tudi živali, da z njimi indicirajo stvari in dogodke okoli sebe. Za razliko od znakov, ki napovedujejo, kažejo, usmerjajo, indicirajo na obstoj nekih preteklih, sedanjih ali bodočih dogodkov, stvari ali pogojev (vlaga na ulici je na primer znak, da je deževalo), simboli ne usmerjajo na obstoječe objekte, ampak predstavljajo sredstvo, da objekte dojamemo, koncipiramo. Ker torej simboli predstavljajo koncepcijo stvari, so tako instrument mišljenja. V procesu simbolične transformacije se torej koncepcije pojavljajo kot mentalni posredni člen, simbol pomeni sredstvo abstrahiranja že na neposrednem, čutnem dojemaju sveta.

To pa ne pomeni, da se simbolična transformacija pojavlja samo v diskurzivnem, opisnem, logicističnem mišljenju (predvsem v jeziku ali konverzaciji), ampak: »...v celotnem človeškem delu in se končuje z različnimi ekspresivnimi akti. Na različnih poteh simbolične transformacije nastajajo ne samo mišljenje, ampak tudi jezik, magija, ritual, religija in umetnost. V vsaki od teh smeri se opravlja transformacija izkustvenih podatkov, to se pravi naših impresij v ideje, v ekspresije, v različne duhovne forme, ki obstajajo istočasno in enakopravno ene poleg drugih.« (Milan Damjanović: *Estetika i razočaranje*, Praxis, Zagreb 1970, str. 132.)

Tu moramo dodati, da simbolična transformacija nikoli ne poteka na mističen ali iracionalen način, ampak je vedno vezana na neko socialnodružbeno okolje, na izmenjavo impulzov med posameznikom in družbo.

3.

Jezik v simbol-procesu v vseh teh teorijah zavzema prvo mesto, ne samo zaradi svojega porekla v individualno-psiholoških in družbeno-zgodovinskih pogojih, v katerih je nastal, ampak predvsem zaradi svoje vloge kot osnovne človeške ekspresivne dejavnosti, s svojimi določenimi posebnostmi in zakoni.

Langerjeva postavlja jezik pod diskurzivni simbolizem obenem z znanostjo, v nasprotju z intuitivnim simbolizmom, ki naj bi pripadal umetnosti. Razliko utemeljuje z različno naravo abstrakcije v znanosti in umetnosti, kjer je tehnika in metoda znanosti generalizacija, znanstvena forma je »sistematična«, znanost sama se pomika od posebnosti proti precizni abstrakciji celote, ravno v nasprotju z umetnostjo, katere forma je »organska« in gre od originalne avtonomne celote k organskemu razvoju detajla.

Kakšno mesto pa zavzema v tem sistemu simbolov umetnost kot celota, kot nedeljivo organsko telo? Po Langerjevi predstavlja umetniško delo kot celota edinstven simbol, ki omogoča umetniku in opazovalcu, da **dojameta** emocije, vendar ne da jih **doživita!** Umetniško delo kot simbol je lahko: »... samo prezentacija, ne pa kopija emocij, ali točneje: umetniški simbol je spoznanje emocije, projicirane v brezčasovno artikulirano formo. Umetniško delo objektivira življenje emocij, in to ne vedno tistih, ki jih je umetnik doživel v aktualnem življenju. Umetniško delo predstavlja ustvarjanje emotivnih simbolov, pri čemer ustvarjalec artikulira nekatere vitalne dogodke, ki si jih sam ne more zamisliti in spoznati, preden jih ne izrazi. Umetnik se ne razlikuje od drugih ljudi po svojih občutkih, ampak po svoji sposobnosti intuitivnega spoznanja forme, ki simbolizira občutke in po svojitežnji, da projicira ta emotivna spoznanja v objektivne forme.« (Ibid, str. 189.)

Avtor torej le dojema občutke ob svojem delu, vendar pa jih ne sporoča, ampak le prikazuje v neki kompleksni neverbalni obliki in jih bo take sprejemal tudi konzument, ne

bo jih pa možel podoživljati ali celo dalje posredovati, zato rei, da moremo reči, da delo prenaša neko avtorjevo sporočilo, ali da opravlja neko komunikativno funkcijo v striktnem semantičnem smislu besede.

Vsakomur je jasno, da se z verbalno razlago le od daleč približamo umetniškemu delu, ne moremo pa ga adekvatno izraziti, saj pomeni celoto, ki je dovršen ritem, tega pa spet ni mogoče opisati z jezikom, nosi pomen, ki ga ni mogoče povedati z besedami. Z besedami teorije informacij bi lahko rekli, da nosi umetniško delo samo neko mero originalnosti, novuma, ki ga ne moremo adekvatno izraziti z besedami, saj če bi ga lahko, bi to pomenilo, da je stvar že znana, banalna, da je torej informacija enaka ničli in da delo nima v sebi originalnosti, ki je bistvena za umetniško delo. S časom se sicer dogaja, da umetniško delo vedno bolj pokrivamo in opisujemo z jezikom (vsaka tradicionalna kritika in analiza v bistvu počne ravno to), pravimo, da se delo troši, da ga trošenje banalizira, vendar v trenutku »rojstva« gotovo še nosi svojo informacijo, ki pa je, kot smo rekli, le intuitivno spoznavna, ali z drugo besedo, je simbol, ki ni verbalno izrazljiv. To prav tako in še bolj velja za predmetne umetnosti, kjer se pomen ne kaže v prestavljeni obliki, ampak v tistem, kar lahko izrazi le posebna formulacija objekta v določenem delu. Umetnost je v splošnem simbolični medij.

Beseda je torej o simbolih, ki jih ne moremo izraziti z diskurzivnim govorom, ker direktno predstavljajo naše »notranje življenje«, torej organske procese, vitalne fenomene, neizrekljivo subjektivno enotnost izkušenj in emocij. Edina možna inkarnacija tega »življenja občutkov« je umetniško delo kot individualni simbol, njegov pomen pa spet ni drugo kot artikulirani organski ritmi, dinamični modeli občutenja, logičen izraz tistega, kar bi sicer ostalo iracionalno in neizrekljivo.

Pri vsem tem moramo še enkrat poudariti, da nas ne zanima »vloga simbola v umetnosti«, ne mislimo na »simbole, ki jih umetniki včasih kanonsko obvezno, včasih pa sua sponte inkorporirajo v svoje delo, ampak razpravljajo o umetnosti kot simbolistični aktivnosti in o umetnosti kot simbolični aktivnosti in o umetniškem delu kot simbolu«. (Ibid, str. 160.) Zato nakažimo še enkrat to razliko tudi z izrazom: »umetniški simbol« (the art symbol), ki ga bomo ločili od »simbola v umetnosti« (the symbol in art). Langerjeva ti dve vrsti simbolov tudi postavlja na različne semantične ravni.

Langerjeva je svoje teze pod vplivom kritike delno revidirala (do zgornje oblike), kritika je predvsem letela na pojem »intuitivnega simbolizma«, na »nediskurzivnost« in »neracionalnost« dojemanja umetnine ter na »nekomunikativnost« umetnosti. Teh kritičnih pogojev ne bomo navajali, ampak bomo uporabili že modificirane trditve in teze.

4.

Umetniško delo definitivno ostaja posamezni samostojni nediskurzivni simbol sestavljenega vitalnega in emotivnega pomena, vendar brez konvencionalnih enot pomenjanja, zato sicer lahko umetniško delo imenujemo simbol, vendar ostaja jasno, da vseeno ne more biti produkt kakršnega koli simbolizma. Ker torej nima nosilcev konvencionalnih enot pomena, sledi, da ne moremo adekvatno govoriti o jeziku te ali one umetnosti in da je neumestna analogija med umetnostjo in jezikom, ker je jezik ravno najpristnejša in najosnovnejša diskurzivna forma simbolizma.

Ravno to vprašanje, ali so sploh kakšne osnove, da bi lahko govorili o jeziku umetnosti, je usmerilo semantične estetike, ki pri svojih raziskavah uporabljajo metodo lingvistične analize, da so precizneje raziskali in določili podobnosti in razlike med umetnostjo in jezikom. Ali imajo umetnosti svoje gramatike, sintakse, slovarje? Ali te lahko primerjamo z umetniškimi stili in tehnikami, če obstajajo? Ali se teorije simbolizma in semiologije lahko uspešno uporabijo pri proučevanju širokega področja umetnosti? Vsa ta vprašanja izvirajo iz osnovnega vprašanja: ali je umetnost v bistvu jezik?

Pogosto se govori, kot smo ugotovili že na začetku tega diskurza, o neverbalnih jezikih, o jeziku čutil, o jeziku likovnih umetnosti, o filmskem jeziku in podobno. Vendar vse to predstavlja nedopustno razširitev pojma diskurzivnega simbolizma. Pravi jezik je okarakteriziran:

«1. S tem da imajo njegovi elementi, besede, fiksirane pomene; besede lahko v skladu s pravili sintakse povezujemo v sestavljene simbole, ki dobivajo nove pomene. Vsak jezik ima svoj slovar in sintakso;

2. v jeziku so nekatere besede ekvivalentne s celimi kombinacijami drugih besed, tako da se večina pomenov lahko izrazi na več različnih načinov. Od tu izhaja možnost definiranja;

3. v jeziku lahko obstajajo alternativne besede za iste stvari: če dva človeka sistematično uporabljata različne besede za iste stvari, potem govorita različne jezike. Od tu izhaja možnost prevajanja; in končno

4. jezik, v striktnem pomenu besede, ima bistven diskurziven in konvencionalen karakter, besede same so abstraktne forme, konotacije so splošne.

Po vseh teh obeležjih se jezik razlikuje od neverbalnega simbolizma, v katerem ni možno niti definiranje niti prevajanje, v katerem ni slovarja niti sintakse. Pomen se v jeziku dojema sukcesivno in se nato združuje v celoto smisla (v govoru), v neverbalnem simbolizmu pa morajo biti simboli involvirani v simultani, integralni prezentaciji. Ker umetnostne panoge pripadajo neverbalnemu ali nediskurzivnemu simbolizmu, je kakršnakoli trditev o umetnostih kot posebnih jezikih neosnovana in netočna. Analogije med umetnostjo in jezikom so torej neopravičene.« (Ibid, str. 237, 238.)

Te premise v zvezi z jezikom in njegovim odnosom do umetnosti so kar najbolj mogoče utemeljene in čeprav nekateri avtorji izhajajo iz popolnoma drugačnih osnov, kot jih postavlja simbolična semantika, se vseeno v globalu strinjajo s karakteristikami jezika (manj seveda s konsekvencami). Če tedaj primerjamo umetnostne panoge, na primer likovno umetnost z jezikom, ne moremo govoriti, da bi elementi neke slike pomenili enote s samostojnim pomenom, tako kot so to besede v stavku, za likovne umetnosti ne moremo sestaviti slovarja, tako kot tudi ne moremo primerjati tehnike slikanja s sintakso, ali stil umetniškega dela z gramatiko. Predvsem pa med različnimi umetnostnimi panogami nikakor ni prevajanja, zato je absurdno razmišljati o prevodu nekega slikarskega dela v kiparsko ali na primer filmsko. Kljub možni abstrakciji so umetniška dela predvsem in najprej individualni objekti brez abstraktne splošnosti, zato se obračajo direktno na čutila. Umetniki se trudijo stvarnost prikazovati direktno in integralno, brez stopenjske razčlenjenosti pomenjanja in brez odvečne »gostobesednosti«, kar je ravno tisti srečni kompromis med formo in informacijo, med banalnostjo in originalnostjo.

Teze o analožki korespondenci jezika in umetnosti pa imajo po Langerjevi še dodatno hibo: umetnost se ne more pokrivati z jezikom v njegovi osnovni funkciji — komunikaciji. Umetniško delo lahko komunicira samo in zgolj enosmerno, od umetnika (U) do konzumenta ($K_1, K_2, \dots K_n$) in vzpostavlja določene zveze med U in K_1 , U in K_2 , U in K_3 itd., nikakor pa ne more postati sredstvo komunikacije med konzumenti samimi, med K_1, K_2 in K_3 itd. Umetniškega dela tako nikakor ne moremo imeti za sredstvo komunikacije, vsaj ne komunikacije v tradicionalnem smislu. Nemogoče je izrazno pojavnost neke umetnosti ali umetniškega dela prevesti in omejiti na jasne in razpoznavne, to je racionalno prečiščene pojme, katerih pomeni bi bili enopomenski, identični in enoznačni za vse konzumente. Če nam neko umetniško delo posreduje neko informacijo, to še ne pomeni, da potem to delo že govori z nekim jezikom. Jasno je, da bi se brez apostrofiranja publike izgubil osnovni impulz za umetniško ustvarjanje in socialni smisel umetnosti, vendar ta javna funkcija, ki zagotavlja umetniškemu simbolu popolno objektivnost, še ne pomeni, da gre za komunikacijo v konvencionalnem pomenu besede, to ne pomeni, da umetnik

CATCH 22



predaja neko artikulirano diskurzivno sporočilo publiki, da torej govori z nekim jezikom. Ravno preveč splošna definicija jezika in komunikacije je vzrok in osnova napačnih analogij med umetnostjo in jezikom, umetnost se enako kot jezik identificira z izrazom, se pravi s komunikacijo in se razume kot splošni tip ekspresivno-komunikativnega delovanja.

5.

Ogledali smo si nekaj osnovnih trditev semantične in semiološke teorije jezika in čas je, da jih apliciramo oziroma kompariramo s filmom in skušamo odgovoriti na postavljeno vprašanje o »filmskem jeziku«. V dosedanjih izvajanjih je film kot najmlajša umetnostna panoga že imanentno prisoten v tem sistemu kot nov poetski modus, pri katerem je primarna iluzija virtualne sedanjosti in katerega osnovni modus je modus dejanj. Glavni razlog za to, da je film danes najbolj množična panoga umetnosti, tako po ustvarjalni plati, po številu sodelavcev, kot glede na odziv pri publiki, je njegova identičnost s sanjami; sanje, ne glede na to, kakšne so in kaj jih je sprožilo, so sestavljene iz niza slik, na drugi strani pa je sredstvo, s katerim »govori« film, ravno tako niz slik, kombinacija slik, in njegova molekula, filmski kader, je narejen iz sukcesivnega navezovanja slike na sliko. Ker je obenem iluzija realnosti naravnost naturalistična, zaradi svoje osnovne tehnike zapisovanja — fotografije, je toliko razumljivejša odprtost in sprejemljivost gledalcev vseh slojev in vseh nivojev izobrazbe ter vseh starostnih razdobij.

Vse to je obenem eden glavnih razlogov, da skušajo filmski teoretiki in estetiki kar najbolj približati film tej široki publiki, ga narediti kar najbolj pristopnega in razumljivega, zato njegovo strukturo in pojavno formo skušajo strpati v obseg jezika, specifične izrazne oblike filma pa primerjati z izraznostjo jezika. Jezik ima kot osnovna ekspresivna forma naše civilizacije že tako dognane in izčiščene oblike in pravila, da se zdi ta komparacija res najenostavnejša in najjasnejša vsem laikom v in ob filmu. Tako naj bi »filmski jezik« pravzaprav pomenil tisti tehnično-kreativni avdio-vizualni izrazni aparat, s katerim nam film »govori«. Vendar analogije ne ostajajo pri »filmskem jeziku« zgolj zaradi pomanjkanja boljšega izraza, ampak gredo celo tako daleč, da povsem precizirajo identičnost med filmom in jezikom in se nanašajo direktno na izrazne enote, gramatiko, sintakso in pomenskost jezika. Pomenskimi enotami: besedi, stavku, odstavku prirejajo razni avtorji filmsko sliko, kader, sekvenco, s tem da slika nosi v sebi osnovne razsežnosti in pomene besede, da kader vsebuje vse značilnosti stavka: subjekt, glagol, objekt, glagolski čas, obliko, prehodnost itd., kar naj bi se pokrivalo z akcijo in akterji v kadru ter z ekshibicijo kamere: plan, zorni kot, gibanje, zasuk, dvig, zoom, ostrina slike, subjektivna kamera, brzina snemanja in podobno.

Da ne bi na pamet navajali primerov teh komparacij, raje citirajmo Vladimirja Petriča, ki v detajle natančno primerja film in jezik: »Film se izraža s pomočjo zvočne slike in največkrat s posredovanjem teh slik pripoveduje zgodbo. Ne glede na to, ali je dogodek posredovan na dramski ali epski način, nosi v sebi element naracije. Kot književnost tudi film uporablja stavke (v vizualnem smislu), ima svojo interpunkcijo in svojo sintakso. Če na grobo primerjamo: črke ustrezajo posameznemu kvadratu filma (fotogramu), beseda kratkemu kadru, stavek dolgemu kadru, sestavljen stavek sceni, pasus sekvenci! Sintaksa v filmu predstavlja montažo, oziroma določanje gibanja kamere (travelling), s čimer povezujemo več kadrov in planov. Stil — to je kompozicija kadra in mizanscena v kadru. Pod filmsko interpunkcijo razumemo prehode iz enega kadra na drugega, iz ene scene v drugo, iz sekvence v sekvenco. Praznine, ki jih sicer lahko vidimo med napisanimi besedami, v govoru ne opazimo; tako ne opazimo tudi prehodov med fotogrami, ki so v nizu razporejeni na filmskem traku. Med dva odvisnika ali med besede, ki predstavljajo naštevaje, običajno postavljamo vejico; med dvema odvisnima kadroma običajno stoji »rez« (direktno povezovanje dveh različnih slik). Nekatere sestavljene stavke, ki ustvarjajo kompaktno celoto, lahko ločimo s podpičjem; prehod iz ene scene v drugo lahko označimo s prelivom, ki deluje kot pika (ki jo lahko predstavlja tudi maska, diafragma, sprememba slike ene v drugo, zameglitev in odmevlitev itd.). Nov pasus ločujemo od predhodnega z novo vrsto; v filmu se običajno sekvenca končuje z zatemnitvijo, tista, ki ji sledi, pa se prične z odtemnitvijo. Film se največkrat prične z odtemnitvijo in končuje z zatemnitvijo.« (Vladimir Petrič: Uvodenje u film, 1. knjiga, Umetniška akademija v Beogradu 1968, str. 123.)

Dokazali smo že v splošnem, da so identifikacije umetnosti in jezika neumestne in absurdne, dokažimo sedaj to še na našem specifičnem filmskem primeru.

»FILMSKI JEZIK«

specifičnost in konvencije filmske kritike

Svetozar Guberinić

Umetnostna kritika in umetnost nista — kakor si to predstavljajo nekateri malovredni kritiki in nekateri navidezno vzvišeni umetniki — dva nasproti si stoječa tečaja, ki se sicer lahko spogledujeta, vendar se ne moreta nikoli ne sestati in ne zamenjati svojih mest. Čeprav se je redko kateremu kritiku posrečilo ustvariti pomembnejše umetniško delo, so znani številni umetniki, ki so bili nenadomestljivi kritiki svojih lastnih del, umetnosti, v kateri so ustvarjali, in celo drugih umetnosti. V času, ko so umetniške smeri zasnovane na intelektualnem konceptu, je racionalni moment v zasnovi dela postal njegov neodtujljivi del, njegova enakovredna sestavina ali celo pomembnejša oblika vsebine od dela samega. Toda, mimo intelektualne zasnove, ki jo lahko delo vsebuje, ali razlage, ki jo podaja umetnik, je nesmiselno zanikati nujnost umetnostne kritike kot vedno navzočega okvirja, ki zaobsega kot nekakšen nenehno aktiven sprejemni aparat rojstvo novih umetniških pobud in del, ki ne morejo vedno, če sploh lahko kdaj, napovedati same sebe.

Filmska kritika se, z ozirom na svoje splošne lastnosti, značaj in namen medija ne loči od kritičnega medija katerekoli druge umetnosti. Zaradi specifičnosti značaja medija, s katerim se ukvarja, ima seveda svoje zakone. Film ni sinteza vseh drugih umetnosti samo po njihovem prostorskem oziroma časovnem pomenu, marveč je to tudi zaradi: vsebinskega bogastva, kot ga vsebuje literatura; zaslepljujoče iluzije živega človeka v akciji, ki jo ustvarja gledališče; plastične vrednote in iluzije prostora, ki jo ima slikarstvo; ritma in melodije

časovnega izmenjavanja odlomkov vsebinskega tkiva, kateri so značilni za glasbo itd.

Zaradi ugotovljenega pa vseeno ne smemo sklepati, da ima film absolutno prednost pred vsemi drugimi oblikami umetnosti in da ga za to že vnaprej kvalificirajo skrite posebnosti njegovega medija. Vsaka umetnost vsebuje v značaju lastnih izraznih sredstev podrejene lastnosti drugih umetnosti in lahko do neke stopnje izrazi posebno modificirani ekvivalent obdelanega programa vsakega čuta. Kot negativna posledica zgrešenega pojmovanja, da je film zmožen vsega, ali zaradi njegovega podrejanja eni sami možnosti, je pogosto sam kompromitiral možnosti medija in ogrožal svoje umetniško dostojanstvo.

V soglasju s protislovji filmskega medija niti filmska kritika, kot bolj ali manj adekvatni intelektualni odraz tega medija, ni varna pred protislovji, predsodki in najrazličnejšimi zlorabami. Tako včasih — prvič: poenostavlja filmski medij v navadno sredstvo informiranja ter vrednoti dela le po kvantiteti informacij, ne da bi se ob tem vprašala, zakaj je za njihovo predstavljanje izbran prav filmski, in ne kateri drugi komunikacijski medij; drugič: vzneseno hvali način prikazovanja vsebine ter povsem naključni koncept, po katerem je vsebina uresničila svojo umetniško egzistenco, ne meneč se za to, ali je kvaliteta vsebine sploh vredna kritične ocene. Če je tako, potem mora filmsko delo izpolniti vrsto kompleksnih pogojev, da bi se lahko potegovalo za naziv umetniškega dela. Tudi filmska kritika mora v procesu analize in presoje filmskega dela upoštevati seštevek komponent, ki odločajo o tem, ali je film umetniško delo ali ne.

Jugoslovanska filmska kritika je — kar je povsem naravno — bolj ali manj ustrezno kazala zgodovinski razvoj jugoslovanske kinematografije, ki je v malem doživljala razvoj svetovne kinematografije. Od časa do časa se je v sunkovitih skokih vključevala tudi v njen tok ter v malem spremljala zgodovinski razvoj filmske kritične misli v svetu. Zato je jugoslovanska kinematografija nekoč, pa tudi danes in ni verjetno, da bo v prihodnosti drugače, že plačala dolg literarnemu pojmovanju filmskega medija, po katerem upoštevajo le epsko širino teme in vsebine, zanemarjajo pa stopnjo specifične filmske prepričljivosti orisa dramskega konflikta in stopnjo filmske prepričljivosti likov. Bila je v vplivnem območju gledališke kulture, kjer se je tudi specifična vrednost filmskega medija merila le po kriterijih njej v nekem smislu sorodne, toda v bistvu povsem različne umetnosti. Vse to je bila posledica vplivov proizvodnih prizadevanj, ko so v pomanjkanju pravih filmskih delavcev najeli za film ustvarjalce iz drugih kulturnih področij. Nadaljnji odklon jugoslovanske kritične misli je sprožila njena dojemljivost za lažne vrednote del, ki so računala na priznanja le zaradi golega poguma, ker so bila zasnovana na aktualni družbeni polemiki. Toda, gotovost neke skoraj apriorne kantovske objektivne sodbe dokazuje tudi primer, da konvencionalna kritična misel enkrat sicer nasede lažnemu blesku novosti, kakor se je to pripetilo že z zdavnaj pozabljenim filmom IZ OČI V OČI (B. Bauer, 1964), ostane pa upravičeno ravnodušna pred reprizo površno izražene »novinarskega« humanizma (filmi sodobnih tem J. Hadžića). Temu podobna je kritična zaletavost, ki pripisuje vrednost le sodobno (vulgarno) socrealistično zasnovanim filmom (S TOKOM SONCA F. Škubonja, KO SLIŠIŠ ZVONOVE A. Vrdoljaka), ki kakovostno presegajo prejšnje izdelke istega stila le z nekoliko bolj skonstruirano maso vsebinskega tkiva. Te filme nagrajujejo z najvišjimi nagradami, in to celo deset let potem, ko so nelokalistične težnje v naši kinematografiji začele iskati pot k mednarodni ravni. Toda pričakovana podpora reprodukciji takšnih izdelkov izginja sama po sebi pred nastopom resnično potrebnih oblik umetniške transpozicije. Kar pa zadeva kritično smer, ki je »odkrila«, »s komolci potiskala« in celo »na plečih nosila« val »novega jugoslovanskega filma« — nihče ji ne more odreči resnične zasluge za afirmacijo nekaterih jugoslovanskih ustvarjalcev svetovnega slovesa — je tej smeri (zaradi protislovij globalnega seštevka vrednot, tj. zaradi naravnega efekta dvojnega utripa vsake energije, tudi skupne ali individualne aktivnosti nekaterih avtorjev) preostalo le strezne nje od nekdanjega navdušenega prepričanja, da bodo moderne težnje določene skupine jugoslovanskih filmskih avtorjev obrodile s permanentno in absolutno napredno filmsko kulturno revolucijo. Čeprav je, da tako rečem, velik del jugoslovanske kritične misli zasnoval svojo dejavnost na sprem-

ljanju razvoja domače filmske umetnosti, tudi svetovna filmska umetnost ni ostala brez podpore ali kritike, in to po zaslugi nekaterih občasno ali stalno aktivnih mlajših avtorjev. Le na tej ravni je doživela zgodovinsko potrdilo o opravičenosti podpore resničnim kulturnim vrednotam ter dokaz o relativnosti vrednot številnih del, ki so začasno sicer vsilila svojo obliko v »kaos dnevne porabe«, toda potem ko so seštevek kulturnih aktivnosti pretehtali s treznimi očmi, so ta dela odstopila svoje mesto oblikam z več resnične moči. Tako so pod mondenskim vplivom mladih francoskih avtorjev, zbranih ob reviji CAHIERS DU CINEMA — naši kritiki, ki se niso omejili le na domači film, nekritično povzdignili filme Alaina Resnaisa, ki so postali že nezanimiva filmska snov, ter tako dokazali, da je bila njihova pomembnost le trenutna, in Godardove filme, katerih se danes že sam odreka — čeprav to, kakor vemo, še ne more predstavljati resnične ocene teh filmov. Danes še vedno povečujejo — in tako predstavljajo čudovit primer paradoksalne možnosti obračanja vrednosti — serijske filmsko industrijske izdelke ameriških veteranov Aldricha, Premingerja, Zinnemanna, Hawksa in drugih.

Zunaj posameznih zgodovinskih razvojnih stopenj jugoslovanske filmske kritike in posameznih smeri, ki skušajo uveljaviti to ali ono filmsko proizvodno težnjo, so v jugoslovanski filmski kritiki tudi osebnosti, ki so prispevale dostojanstveno kritično sodbo o domačem filmu, kakor tudi popularizirale zgodovino svetovne kinematografije in sploh specifičnost filmskega medija umetnosti. Toda tudi tu se je izkazalo, da »hudič nikoli ne spi«. Vsak od teh filmskih kritikov, ki sicer izpričujejo občutljivost za specifično vrednost medija, po drugi strani izberejo iz potrebe po osebni in izvirni prispevku h kompleksnosti pogledov na medij — prav tisti zorni kot in tisto pot, ki lahko spelje marsikaterega nepristranskega sodnika. Tako eden izmed njih, da bi opravičil (pravo ali zlagano) prepričanje, da je kak na primer domači film dober, gradi to opravičilo na očitni nelogičnosti, prekriti z lepimi besedami — čeprav je jasno, da gre le za trenutni lažnivi učinek; drugi je izbral prepričanje, da je bodočnost filma v znanstveno fantastični zvrsti — čeprav je očitno — da je ta zvrst le filmska izvedba risanih stripov, katerih poraba je vendar omejena na določeno starostno kategorijo; tretji se opredeljuje za »totalno filmsko iluzijo« — v preprostem pomenu čutne iluzije prostora, katero na lažno prepričljiv način ustvarja trodimenzionalni film. Opravičljivost filmskega medija ni v njegovih možnostih reprodukcij slik čutnih dražljajev ali pa kateregakoli ločenega dela človekove komunikacije s svetom, marveč v do obupa resničnem iskanju smisla njegovega bivanja v duhovnem in materialnem vesolju.

možnosti razvoja

Vasko Pregelj

V času, ko znanost doživlja zmagoslavni pohod v vsa območja ozke vsakdanjosti in širokega svetovnega dogajanja, je umetnost pogosto predmet nenehnega spraševanja, saj se nam navidezno dozdeva, da je pomaknjena nekam na rob, ker ni več center moči in orodje za večni obstanek v zgodovini. Še v renesansi je cerkev ali grobnica omogočala neomejeno možnost dokazovanja politične, socialne, mogoče celo vojaške moči investitorja, kar v globljem smislu za samo umetnost kot zgodovinski pojav pomeni, da se je v tej panogi zgostila določena moč, preko katere je posamezen sloj ali posameznik samemu sebi zagotovil mesto v trenutku in zgodovini. S pojavom znanosti in tehnike pa je umetnost dobila drugačen, nekateri bi rekli podrejen položaj, saj njeni instrumenti niso več zadoščali za obvladovanje trenutka in zgodovine, kajti podoba sveta se je začela nezadržno spreminjati, pri čemer pa gre glavna zasluga ravno slednjima panogama v povezavi s pripadajočo novo, torej meščansko družbeno strukturo. To pa ima seveda določene posledice za sam ustroj umetnostnih dejanj, saj se sčasoma to delovanje izneveri širokemu anonimnemu delovanju za celoto sveta in postane povsem poseobljena lastnost posameznika, ki je odvisen le še od lastne ustvarjalne volje, ne pa od stoletne tradicije. Takšen tip dogajanja seveda sinhrono očrtuje nastanek širše individualne skupnosti različnih subjektov, kar rodi nastanek pojma nacionalnega v ustvarjalnem dejanju. Toda tudi v tej novo nastali obliki umetnost ni več medij ekspanzivne sile, ampak je lahko le trajna vrednota, in ne orodje preoblikovanja sveta, saj le-tega na ustrezen način, torej silno hitro, lahko modificira le znanost. Načelo preoblikovanja danega stanja je seveda eden temeljev ce-

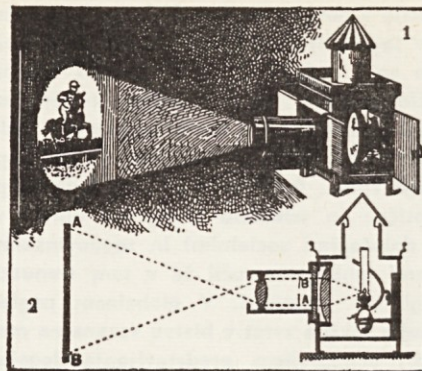
lotne novoveške miselnosti, zato je nujno, da mora umetnost zavzeti drugačno, to pa še ne pomeni podrejeno vlogo v svetovnem dogajanju. Ta proces nenehne težnje po skrajni učinkovitosti je seveda viden tudi v ustvarjalnih panogah, saj določene zgodovinsko potrjene oblike izginjajo prav zaradi omejenega delovanja oziroma učinkovanja, kar je seveda zopet odvisno tudi od značaja posamezne epohe. Umetnost je torej prišla v stanje, ko mora nenehno spraševati in spreminjati svoje instrumente, saj podoba menjajočega se sveta to dobesedno terjaja. To načelo je poleg cele vrste drugih dejavnikov omogočilo povsem specifičen razvoj umetnostnih panog. Nastopila je popolna stilna diferenciacija, tako da posamezen medij ne predstavlja več nečesa avtohtonega, ampak je le del široke mozaične stavbe. To pa v naši dobi pomeni relativno odtujitev klasičnih panog, saj posamezna dela težko stopajo pred občinstvo, ker so proizvod posamičnega, skoraj laboratorijskega dela. Stoletne umetnostne zvrsti so v nekem smislu doživele odtujenost, ki je niti diktirani režimski koncepti niso mogli vzpostaviti na raven široke komunikacije. Tako je nastala dobesedno potreba po novem mediju, ki bo že v sami zasnovi sposoben širše vzpostavljati stik z novo nastalim položajem. Pojav filma torej ni naključen, ampak je posledica dogajanja evropske umetnosti. Če ga opazujemo kot zgodovinski pojav, je v bistvu volja do učinkovitosti, ki jo na poseben način kaže podobno kot znanost tudi umetnost. Ta učinkovitost pa seveda nima značaja neposrednega preoblikovanja, ampak je način pričevanja o svetu, oziroma avtorefleksivno dejanje sodobnega duha. Če razmišljamo o filmu kot možnosti najširše uveljavitve umetnosti, ki hkrati prevaja tudi tra-

dicijo v novo območje učinkovanja, potem je jasno, da ta medij sam v sebi nima neke stalne oblike. Če se v tej panogi pojavi neka močnejša, torej učinkovitejša, tehnično dojemljivejša komponenta, se bo film v istem trenutku povsem podvrigel novo nastalem izumu. To nam lepo dokazuje pojav zvočnega filma. Prav tako je jasno, da bi pojav neke optično in tehnično izboljšane oblike v povezavi z določenimi socialnimi in zgodovinskimi okoliščinami lahko povzročil že v tem trenutku popolno izginitev te zvrsti. V globalnem pogledu pa bo vsaka takšna zvrst v bistvu vezana na možnost čimbolj učinkovitega predstavljanja dogajanja umetnosti. Že pojav televizije je v nekem smislu zanimiva alternativa filmu. Film namreč razen v območju najširše potrošne proizvodnje teži k iskanju bolj bistvenega, torej postaja tudi bolj hermetičen, seveda samo v razmerju do televizije, ki še vedno niha med golo komunikacijo in samostojno izpovedjo. Toda tu gre za medija brez zgodovinske obremenitve. To pomeni, da eden kot drugi šele oblikujeta način vzpostavitve stika z množico. Skupne pa so jima neprestane tehnične izboljšave, kar na svoj način oblikuje tudi sam umetniški jezik takšnih zvrsti. Smer, kamor se gibljejo vsi ti kibernetično optični posredniki umetnosti, pa je v neki totalni avdiovizualni sintezi vseh načinov ustvarjanja. Seveda tu ni mišljeno, da tradicija zunaj takšnih izumov nima nobene vloge. Roman, pesem ali slika bodo še vedno oblike umetnostnega dogajanja, toda kot nam čas to že danes prikazuje, bo njihov značaj bolj internega kot širokega pomena. Takšne oblike bodo neomejen vir temeljnega razmisleka o sami strukturi umetnosti, vendar se bodo bistveni izsledki prenašali v nove komunikativno polnejše forme. Domneve, ki jih narekuje že konkretna stvarnost, morajo biti potemtakem naravnane k iskanju čimbolj učinkovitega medija, če bo seveda celotna antropološka shema civilizacije še naprej stopala v smeri nenehnega iskanja oziroma ekspanzije. Seveda se tu pojavljajo nekateri pomisleki, saj je tudi ta struktura verjetno na določen način omejena, kar nam kaže v zadnjem času izpoved Kubrickove ODISEJE 2001 kot primer načelnega razmisleka o načinu in smislu raziskovanja ter osvajanja. Smer razvoja majhnega delčka strukture sveta kot ga predstavlja umetnost, je nenehno odvisna od celotne stavbe danes planetarnega dogodka človeške stvarnosti, zato bo do novih, vizualno učinkovitejših oblik lahko prišlo le, če se bo omenjeni način nadaljeval. Kubrick v okviru filma odgovarja paradoksalno. Onkraj našega gledanja postavi nam povsem nedoumljiv sistem, kjer ni več ničesar otipljivega in razumljivega. Postavi se na stališče omejenosti delovanja volje do osvajanja, ki pa zopet ni omejenost nedosegljivega v smislu znanosti in tehnike, ampak je pravzaprav razprtje najširše celovitosti. Človek kot osvajalec in zmagovalec nad naravo je tu postavljen v svoj lastni smisel, ki si ga je seveda zastavil sam, toda to je storil na

osnovi neustrezne akcije spričo kozmičnih dogajanj. Vprašanje torej je, če je ravno tip evropske ekspanzijske civilizacije tista pot, ki ustrezno vodi v razreševanje planetarnih dogajanj. Zaenkrat je sicer edina alternativa, toda mogoče je šele začetek doumevanja, nekakšna kamena doba stvarstva. Pot osvajanj Kubrick zaključuje s povratkom v prabit, kar naj pravzaprav pomeni, da gre za možnost obrata akcije kot take v popolnoma drugačno smer zunaj ekspanzije, torej tudi onkraj vsakršne začrtanosti, ki je danes nujnost organiziranega delovanja. Akcija torej ne doživlja zloma preko znanstveno tehničnega instrumenta obvladovanja stvarnega, ampak se zruši, ker se je znašla pred drugačnim tipom reakcije. Toda, ker tu v bistvu ne gre za način reagiranja, ki naj zaustavi ali zruši potek, je volja do obvladovanja postavljena pravzaprav v povsem nemočen položaj. Instrumenti ekspanzije se pokažejo kot povsem neustrezni, saj ustroja sveta, ki je drugačen od našega, očitno ne obvladuje elementarnost gibanja, zato ga je tudi nemogoče usmerjati ali si ga podrejati. S tem pa ni rečeno, da je možnost utopičnega, kot jo prikazuje Kubrick, povsem zaprta za naše, torej evropsko dojemanje. Avtor hoče povedati, da onkraj neskončnega obstaja še nekaj, kar pa ni dano za obvladovanje in vladanje, kot to razume razvoj evropske metafizike že od antike naprej. Kubrick seveda postavi le eno možnih hipotez prevrednotenja načina doumevanja stvarstva. Toda ker se ta dvom v uspešnost aktivnega pojavi že znotraj delujoče misli, torej njenega bistva, suveren, je mogoče trditi, da je tudi ta kozmična dimenzija obvladljiva. Kubrickovo ODISEJO 2001 sem omenil zato, da bi pokazal, kako današnja misel razume svoje lastne meje in možnosti delovanja v najširšem okviru. Dilema ali razkroj te strukture bi seveda zavrl tudi razvoj novih vizualnih možnosti, seveda če jih opazujemo zgolj v znanstveno tehničnem pogledu kot medije množičnega komuniciranja. Možnosti današnjega sveta v oblikovanju novih filmskih in podobnih snovanj pa so, kot sem že omenil, v popolni avdiovizualni sintezi, ki naj bo kolikor je mogoče učinkovita, kar pomeni, da mora biti hkrati tudi čimbolj dostopna. Skozi takšen sistem pa lahko umetnostna tradicija povsem sočasno učinkuje s sodobno tvornostjo, seveda če sprejme določene normative novih medijev. Umetnost je tako, če opazujemo ta pojem skozi vidik množičnosti, danes bolj dostopna, kot je bila kdajkoli, le njen funkcionalni učinek je drugače uravnan. Hkrati z novimi panogami pa je tudi tradicija klasičnih zvrsti doživela pravo renesanso glede možnosti dojemanja, saj moderni komunikativni sistemi dovoljujejo neomejeno distribucijo. Tako se je prvič v zgodovini dogodilo, da umetnost tisočletij enakovredno stoji ob sočasnem delovanju, ga dopolnjuje in hkrati sama sebe postavlja za objektivno danost najširšim slojem družbe in to pač tistim, ki za posamezno zvrst oziroma dobo čutijo smisel in zanimanje.

ja

william, se ne bojiš in princip tv izraza



Brez dvoma je prispevek danske televizije, ki je bil na našem sporedu 31. januarja tega leta, vreden obravnave, in to vsaj zaradi dveh lastnosti, ki jih je nedvomno mogoče dokazati. Prva je tista, ki vzbuja pozornost in jo moramo šteti med pojavne dejavnike, se pravi oblikovne dimenzije — torej z izvedbenimi značilnostmi. Druga je opazna zaradi izbora tematike, ki je z eno besedo aktualna v tistem višjem smislu, po katerem je gledalcu mogoče doseči kontakt, tudi če se njegovi osebni podatki ne pokrivajo s podatki oseb na zaslonu — torej po izboru in posebni osvetlitvi danega izbora, ki bi ga lahko označili kot žanr ali prav določen moralno-opredeljujoči zorni kot, brez dvoma primeren za učinkovit prijem v umetniških načrtih z ozirom na življenjsko problematiko, kakršna nas spremlja dandanes. Z eno besedo, priče smo izvedbeni in vsebinski sintezi ustvarjalno dokaj prodornega dosežka, ki lahko odpira tudi praktično-iskateljska razmišljanja v zvezi s TV medijem in pa z organizacijo umetniško-izpovedne materije v ožjem smislu.

Nemara ne bo nezanimivo, če pričnemo rekonstrukcijsko pot, po kateri je nastala tudi ta stvaritev, od začetka, se pravi od neponovljivo prvega in s tem primarnega hotenja takšne ali drugačne izpovedi, ki je v končni posledici rodila tudi izvedbo, kakršno lahko gledamo na TV zaslonih. Ustvarjalcem je treba priznati, da jim je z zgodbo o arhitektu Williamu, na katerega se v razmeroma kratkem času zgrne vse, kar ga v danem trenutku utegne najbolj prizadeti in celo eksistenčno ogroziti, da jim je torej s to osnovno zgodbo uspelo razpeti gledalčevo razmišljanje v številne aspekte sodobnega, torej tudi našega življenja. William živi v nekem smislu urejeno in monotono življenje, ali z drugimi besedami, očitno si je uredil življenje tako, da je kolikor toliko urejeno in obvladano, svoj posel opravlja disciplinirano, je nenavadno miren in zadržan, »vase potegnjen« kot pravimo, kakor da nima več čustev, kakor da so ta čustva skrita nekje globoko v njem, ali pa kot da teh čustev, ki jih pričakujemo od človeka iz mesa in krvi, sploh ni več, kot da so se skondenzirala v neke povsem nove oblike, kot da so odpovedala, se prilagodila gluhemu, objektivnem poteku življenja, priznala nesmisel in bolečino svoje obstojnosti in zato nujno morala odmreti. To nam pač obljublja vse večja mehanizacija, avtomatizacija tehnike in na neki način tudi medčloveških odnosov. To nam na neki poseben način sugerira vse hitrejši, vse bolj izpopolnjen čas, ki nas prehiteva in ga ne moremo več dohajati takšni, kakršni smo, ampak se mu moramo v svojo škodo ali korist nenehoma prilagajati.

Skratka, William ni samo arhitekt, ki je skozi TV zaslon za dobro uro stopil v naše dnevne sobe, William je človek našega časa, je del nas, je projekcija nas samih in naše osnovne problematike in občutkov. Tu se moramo spomniti slavnega dramatika Arthurja Millerja, ki je nekoliko ogorčeno izjavil, da SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA ni drama, pravzaprav ni samo drama o trgovskem potniku. Po mojem mnenju ni treba posebej dokazovati, da tudi TV igra WILLIAM, SE NIKDAR NE BOJIŠ (Leif Panduro) ni samo igra o arhitektu Williamu, ampak še o marsikom drugem. Seveda pa je treba takoj dodati, da tovrsten efekt obravnave igre sploh ne more biti slučaj ali sreča avtorjev te stvaritve, ker takšne sreče najbrž v umetnosti ni, ampak da je vsa stvaritev zasnovana z ambicijami, ki naj tudi omogočijo najširšo komunikacijo in posredno izpovednost. Z eno besedo, zgodba in izbor oseb je pri tej igri samo pretveza, samo sredstvo za obravnavanje osnovne teme, ki pri pomembnih stvaritvah ni nikoli zajeta samo v glavno ali katero drugo osebo, ampak je vedno in samó življenje samo, se pravi rekonstrukcija celokupne življenjske problematike, življenjskega fenomena, ki nas vse zanima, s katerim se vsi srečujemo in ki torej zagotavlja komunikacijo.

Janez Povše

To ugotovitev je mogoče brez večjih težav spremljati pri vseh nadaljnjih pripravljanih in izvedbenih operacijah, spremljati in na ta način tudi dokazati. Z ozirom na dejstvo, da je torej William neposredno postavljen pred življenje, da ima vse tiste intelektualne in emocionalne lastnosti, ki mu omogočajo neposredno konfrontacijo, je avtor, še bolj pa seveda izvedba, ubral posebno pot, poseben prijem in posebno osvetlitev celotnega poteka. Za tega lahko rečemo, da za naš kulturni in ustvarjalni prostor še zdaleč ni običajen, še zdaleč ni obvladan, čeprav s svojim rezultatom naravnost terja razmišljanje o možnostih njegove vključitve v širša praktičnoteoretična razmišljanja. William je slabič, če uporabimo splošno lestvico opredeljevalnega sistema, slabič, ki je v nekem posebnem smislu popolnoma odpovedal, človek, ki ne reagira na dogodke zunanjega sveta, kot je to v navadi. Nikoli mu namreč ne prideš do dna, nikoli se ne razkrije toliko, da bi mu lahko pomagal ali usodno škodoval. V komuniciranju z najbližjimi je očitno ubral najlažjo pot, saj disciplinirano vzdržuje ljubico in ženo, vedno je pripravljen materialno pomagati, materialna pomoč ne predstavlja zanj nobenega navora, takoj je pripravljen na tovrstni angažma, ki naj uredi vse probleme. Nikoli pa se ne odpre, nikoli ne pomaga z dobro besedo, nič srca ni v njem, nič topline, vse samo hladna, preračunana in v tej preračunljivosti objektivno efektivna subvencija. To je, skratka, sistem, ki pri Williamu nikakor ni slučaj, nikakor ni sad trenutnega navdiha, ampak deluje kot že zdavnaj premišljen aparat ugotovljive objektivnosti in zahteva vedno in samo tudi ugotovljivo objektivna dejanja, prav tista, ki naj bi pomagala njegovim bližnjim. Ta njegova odtujenost ali nevera v moč osebnega, emocionalnega, človeško ustvarjalnega gre celo tako daleč, da na koncu pristane tudi na delovno nalogo negativnih posledic, delovno nalogo, ki — precizneje povedano — lahko postane kaj lahek plen negativnih teženj, prisotnih v svetu, nalogo, pri kateri se osvetli Williamova nezmožnost docela in nepreklicno. Prej bi namreč še bilo mogoče zagovarjati tezo o zapletenosti medčloveških odnosov v najožjem krogu, ki nemara pogojujejo filozofijo determiniranosti ali vsaj nedoumljive kompliciranosti. Izkaže se torej, da tudi v odnosu do sveta v celoti William sledi svoji posebni življenjski filozofiji in na ta način dokaže jalovost svojih teženj, življenjske obrambe ali osnovnega cilja.

Avtor in kasneje tudi izvedba bi lahko vse to spravila v kalup poenostavljenega razumevanja: William je slabič, William je prvi in zadnji krivec za vse, William in samo William je kriv za smrt žene, ki si ne more drugače pomagati iz brezizhodne situacije, William je kriv za razdvojenost mladega sodobnega dekleta, ki takšna, kakršna pač je, nikakor ne more razrešiti svojega problema drugače kot z dvema partnerjema hkrati, William je končno kriv za dejstvo, da bodo gradili pravo koncentracijsko taborišče za narkomane, William je tisti, ki pogojuje vse osebne in svetovne tragedije, William je avtor koncentracijskih taborišč, atomske bombe, bojnih strupov, William je kriv za propad vsega, kar bi lahko živelo lepo in normalno življenje. Kako enostavno bi bilo rešiti vse probleme: treba bi bilo torej samo izolirati Williame, izolirati jih dosledno in dokončno, in na svetu bi zavladal pravi svetopisemski raj in vsi naporji za srečo in lepo življenje bi bili mahoma uresničeni.

Vsi vemo, da ni tako, da so stvari mnogo bolj zapletene. Tudi avtor in izvedba sta to dobro vedela. Očitno nista hotela takšnega razumevanja stvari, očitno njuna izpoved ni bila mišljena v tem poenostavljenem kalupu črno-bele tehnike. Na kakšen način sta razprla problematiko, razmišljanje, tehtanje, razsojanje, ugotovitve, gledalčevo lestvico večplastnega komuniciranja? Prvi pogoj je seveda ta, da ne verjameš v tako strukturo sveta, da ne verjameš v tako zasnovano umetnost, da torej ne verjameš v shematiziran princip

najpreprostejše miselnosti, najenostavnejše razdelitve sveta v dobro in slabo, ki ju je vedno mogoče določiti, opredeliti, odločiti, izolirati in konec koncev slabši del na zaključku takšnega miselnega in umetniškega postopka enostavno likvidirati, likvidirati s pečatom moralistične negativnosti, izvrženosti in čarovništva. Drugi pogoj je v tem, da eksponiraš poleg osrednje osebe tudi druge, jih pustiš gledalcu v presojo z vsemi njihovimi lastnostmi in dejanji, postaviš pod mikroskop vse osebe enako, saj pravzaprav v enem samem človeku ni mogoče objektivno spoznati vsega. Treba je torej spoznati prav vse, ki so prepleteni z usodo tako imenovane glavne osebe. Nič pozitivnega ali negativnega — govorjeno v starem smislu — ni dovoljeno izpustiti, vse tisto, kar združuje posamezne osebe, je treba pokazati, gledalec mora prisostvovati njihovi realizaciji, njihovi obstojnosti. Nenadoma se izkaže, da William v nekem smislu ni nič bolj kriv, kot so drugi: da se njegova mlada ljubica tudi ne more pohvaliti z neoporečnostjo, prav tako ne njen mladi spremljevalec, da žena enostavno emocionalno ne more preko stvari, ki bi jo pravzaprav morala razrešiti drugače, kot s smrtjo sina, in da končno Williamov poslovni prijatelj odide na drugo službeno mesto zato, ker bodo med drugim tam večji dohodki. S tem pride njegovo nesoodelovanje pri projektu taborišča za narkomane pod velik vprašaj. Z eno besedo: avtor in izvedba komponirata — v skladu z osnovnim izpovednim hotenjem — dogajanje tako, da so prav vse osebe gledalcu enako znane, da ne izpustita nobenega od tistih podatkov, ki bi napravili iz Williama negativnega junaka, krivega za vse, kar je v svetu slabo. Z vsemi sredstvi — spet v skladu z osnovno izpovedjo — težita k rezultatu, po katerem naj bi prav vse osebe nosile enako ali celo isto mero krivde ali nekrivde, soudeležbe pri vsem tem, kar predstavlja nasprotje urejenosti in sreče, na drugi strani pa soudeležbe pri vsem, kar predstavlja skladnost in srečo v širšem pomenu besede. Na ta način je gledalcu dokaj težko, čeprav seveda še vedno možno — to je odvisno od miselnosti in nazorov posameznika — opredeliti zgodbo oziroma življenje v poenostavljene kalupe, s katerimi je mogoče mirno in srečno živeti. Na ta način se gledalcu odpirajo novi aspekti, ki jih ne more spraviti v najenostavnejši kalup, ki jih ne more razrešiti — kolikor bolj razmišlja, toliko težje se mu to posreči — dokler konec koncev ne trči ob razmišljanje o širšem kontekstu, kot ga ponuja igra. Prisiljen je torej izstopiti iz igre v pravo, resnično življenje, ki mu slej ko prej dokaže, da res ni mogoče razreševati stvari tako, kot bi si to vsi želeli. Do gledalca torej pride celotna kompleksnost problematike oziroma življenja, kar mu lahko odpre praktično izkušnjo — priročen dosežek, ki ni na nivoju tega razmišljanja — da je poenostavljeno razreševanje nemara še bolj negativno kot navidezna pasivnost junakov obravnavane TV igre. Gledalec tudi pride do prepričanja, da William ni izvor, ampak posledica vsega tega, čemur pravimo življenje, da je njegova hladnost in računalniška okretnost edina možnost, ki mu v njegovi situaciji še pomaga, ga zavaruje pred stalnimi napadi na bolečo emocijo. Gledalec pride končno do prepričanja, da je tudi z vsemi ostalimi osebami podobno: nobena med njimi ni bog, da bi lahko razrešila vse probleme, zato dela takšne ali drugačne kompromise, tako ali drugače odpove v hotenju za popolnim in se posledično izravna prav z vsemi v boju za osnovno eksistenco življenjskega smisla.

Če govorimo o TV izvedbi igre WILLIAM, SE NIKDAR NE BOJIŠ, moramo seveda upoštevati vse faze, ki so jih morali ustvarjalci po avtorjevi predlogi opraviti med svojimi pripravami in končno s svojo izvedbo. Na kakšen način se je torej vsa izpovedna priprava pokazala v neposrednem izrazu, se pravi TV mediju? Kot rečeno, smo priča delu, ki se ponša z enotnostjo vsebine in oblike, saj smo končno preko oblike, s pomočjo oblike, lahko rekonstruirali vse naštetu in s tovrstno dedukcijo omogočili pregledno razumevanje te iste oblike. Ta je v nekem smislu izhodišče, tisti oprijemljivi rezultat, ki s svojo posebno abecedo vzbuja v gledalcu takšne ali drugačne emocionalne in racionalne odzive. Predvsem je opaziti, da se režiser dobro zaveda posebnosti TV medija, saj v glavnem in kar najbolj operira z bližnjimi posnetki, predvsem ga zanimajo obrazi in njihove reakcije oziroma nereakcije, detajli, lahko celo rečemo, da ga zanima prav to in nič drugega. Resnično bi lahko na prste našteali vse tiste sekvence ali posnetke, ki prikazujejo osebe v nekem širšem ambientu, bolj od daleč; vse je torej podrejeno spremljanju intimno bližnjega sveta oseb, neposredni, mikroskopsko natančni analizi, ki v primeru dane zgodbe gledalca tudi najbolj zanima. Brez dvoma je nujno omeniti ta osnovni zorni kot tehničnega značaja, to osnovno razdaljo, ki se idealno prilega TV mediju. Praviloma TV slika namreč ni predestinirana za globinske plane, ki bi nosili in vizualno izražali kako posebno problematiko, pač pa je kot nalašč za tisto bližnje opazovanje ljudi, ki je preprosto povedano na TV zaslonu dobro vidno in ustreza posebnim intimnosti TV avditorija, ki ga je

mogoče v principu — v primeru TV dramske igre seveda — napolniti prav z ustrežno intimnostjo TV izraza.

Potem ko smo preleteli tehnični prijem, je prav, da se vprašamo, kaj je z vsebinskim, kako in na kakšen način je realizirano vse tisto okoli življenja, reduciranja moralističnega razsojevanja in končno okoli posameznih oseb in njihovih odnosov. Takoj na začetku je treba ugotoviti, da izpovednost, kakršno smo ugotovili, ne prenese več opredeljevanja v moralnem smislu, kar pomeni v strukturi igre in s tem tudi izvedbe, se pravi formalnega prijema, dokončno odsotnost vsakršnega podčrtavanja in pomoči v tem smislu. Igra torej ni zamišljena in komponirana v naprej preračunanem vzdušju opredelitve, ko je treba gledalcu sugerirati to, in ne ono, to misel, in ne kakšne druge, to filozofijo, in ne kakšne druge. Oblika, formalni izraz bi v tem primeru predstavljala samo sredstvo za dosego prej omenjenega (moralnega) cilja. Po tej logiki bi bil izraz podvržen posebnim, da ne rečemo klasični strukturi zbiranja podatkov, koncentriranja podatkov okoli glavne osebe, sortiranja podatkov v dobre in slabe, primerne in neprimerne, v izpuščanje ali raztegovanje podatkov, kar se kaže v obliki raznih dramtiziranj, se pravi podčrtavanj prav tega, in ne kakšnega drugega trenutka, prav te, in ne kakšne druge lastnosti, prav te, in ne kakšne druge odločitve. V skladu s tem bi bil razgovor med Williamom in njegovim poklicnim tovarišem, ki izraža negodovanje ob možnosti soudeležbe pri graditvi taborišča za narkomane, izrazito dramtiziran, podčrtan bi bil kot temeljna preokretnica ali odločitev v življenju izgubljenega Williama. Režiser in tudi igralci bi zelo nazorno podčrtali, opozorili na ta trenutek, češ, »gledalec, ali si videl, glej, poslušaj, tega ne smeš zamuditi, sicer ne boš razumel smisla, poante, morale, zgodbe«. Vsega tega v igri WILLIAM, SE NIKDAR NE BOJIŠ ni, ni nikakršnega podčrtavanja, nikakršnega sugeriranja, nikakršnih motenj; vse to bi zapiralo izpoved v poenostavljeno razrešnico. Ritem igre je zato popolnoma enakomeren — monoton ni prava beseda — vse se dogaja, kot se pač dogaja, nič se ne dogaja hitreje in nič počasneje, režiser in igralci so pošteni do vsega, kar je v igri navzoče, ničemur nočejo pomagati, ampak vse prepuščajo gledalcem, nič ne sortirajo, ampak budno gledajo predvsem na to, da ne bi kakšni od oseb ali kakšni od življenjskih komponent napravili krivice. Igra je formalno sestavljena iz nekakšnih izsekov iz vsakdanjosti, ki so si med seboj vsi vsebinsko in oblikovno popolnoma enakovredni in so ločeni med seboj s hitrimi zatemnitvami oziroma prelivi. Te zatemnitve se končajo lahko sredi česa pomembnega ali česa povsem nepomembnega, lahko uvedejo naslednjo epizodo sredi klasično dramatičnega ali povsem nedramatičnega dogodka. Z eno besedo, princip osnovne formalne gradnje, ki se kaže v ritmu celote in posameznih sestavin, je izveden dosledno in brez napake, dosledno in tudi brez izjeme.

Ali če pogledamo ta osnovni oblikovni princip z druge strani: kakšna je TV kamera, kakšen je TV zapis, da je rezultat tega zapisa hitra in intenzivna registracija bistvenih in manj bistvenih ali sploh ne bistvenih dogodkov? Takšna, da so prav vsi trenutki posneti z isto mero naklonjenosti, filmskega traku in ostrine menjavanja planov oziroma montaže? V skladu z osnovno izpovedjo, ki hoče biti objektivna, ki hoče vzbuditi v gledalcu širša, lahko bi celo rekli k objektivnosti težeča razmišljanja, je tudi princip TV kamere objektivni, se pravi takšen, ki ni rahlih čustev, ki ni labilen in spremenljiv, ampak popolnoma zanesljivo poroča in pripoveduje to, kar mora povedati. Če naj bi tisto, kar mora in hoče povedati, prišlo do poslušalca oziroma gledalca kolikor mogoče jasno in objektivno, mora biti tudi pripovedovalec oziroma prikazovalec nevtralen do vsega, kar se je zgodilo, do vseh oseb in do vseh trenutkov v zgodbi, sicer bo stvar popačena, subjektivna, taka, kakršno si jo želi pripovedovalec, ne pa takšna, kakršna je v resnici. Objektivni princip TV kamere ima torej vse možnosti, da doseže to, kar je hotel povedati gledalcem skupaj z režiserjem in izvajalci. Pa ne samo to: objektivni princip TV kamere služi še drugi komponenti osnovnega namena in na neki način v danem mediju pooseblja. Ta objektivni princip TV kamere je tako zelo samosvoj, tako zelo hoče biti neodvisen od takšnih ali drugačnih pretresov, ki jih prinaša zgodba, da živi pravzaprav zunaj oseb, da ni del njih, da se z njimi ne pooseblja, da ne deli njihovih čustev, da predstavlja istočasno tudi tisto sfero, ki obdaja vso zgodbo, oziroma v katero zgodba prerašča, tisto sfero, ki ji pravimo življenje. TV zapis opazuje in registrira ljudi in dogodke in je istočasno zunaj njih, jim sledi, kot se to zgodi dvakrat ali trikrat, ko kamera v enem samem kadru prehaja levo ali desno na samogovorca in lovi njune izraze ter besede. Zapis na ta način sugerira, nehotе sugerira tisto »stvar«, ki je zunaj ljudi in dogodkov. Z ozirom na koncept enakomerno porazdeljene krivde, kar onemogoča razrešitev igre znotraj same sebe, postane opazovanje tega zapisa tudi vsebinsko smiselno, zakaj tisto, kar

vi

le

je treba razrešiti zunaj zgodbe, je svet, v katerem se giblje. Na ta način objektivizacija TV zapisa sprejme oziroma pogojuje že pripravljeno pot razmišljanja in asociiranja, saj neposredno predstavlja sam po sebi (TV zapis) širši svet oziroma življenje, življenje, ki registrira, opisuje del sebe, ki teče enakomerno in neemotionalno, ki ga ni mogoče podkupiti z usodami in pretresi ljudi, ki brzi kot elektronska odštevalka popolnoma neprizadeto, zato pa natančno, vztrajno in zanesljivo. Objektivni značaj TV zapisa torej pomaga usmerjati gledalčevo pozornost — potem ko gledalec zaradi nepristranskosti do krivde posameznih oseb ne more razrešiti problema — v drugo sfero razmišljanja, torej dovolj zanesljivo omogoča to razmišljanje v nadgradnji. Objektivni TV zapis je torej v primeru obravnavane igre docela idealno oziroma primerno izbrano sredstvo formalnega izraza, ki bo šele omogočil namen začrtane izpovedi. — Krog je torej sklenjen, vsebina je dobila svojo obliko in pri reprodukciji ta oblika povzroča, omogoča, rojeva dano vsebino, iz katere je izšla. Zakoniti tok vsebine in oblike, ki ima pri premišljeni in vsestransko kreativni stvaritvi resnično pravilen geometrijski grafikon, je torej utemeljen in na neki način razrešen. Osnovna misel pa je ta: ta tok je vedno razrešljiv in ugotovljiv in je dokaz vrednosti posamezne stvaritve. Brez dvoma je TV igra WILLIAM, SE NIKDAR NE BOJIŠ primer zanimivega in uravnovešenega dela, harmoničnega glede na odnos med vsebino in obliko. To pa jo uvršča med pomembne TV dogodke, med stvaritve, o katerih je mogoče na različne načine tvorno razmišljati. In pričujoči način je verjetno samo eden med mnogimi.



beseda na konferenci evropskih filmskih in televizijskih delavcev v leipzigu, 20. XI. 71

France Kosmač

Spoštovani tovariši in tovarišice, dragi prijatelji, k besedi se javljam kot predstavnik Centralnega odbora sindikata družbenih dejavnosti Jugoslavije. Najprej bi se rad zahvalil predsedstvu te konference in sindikatu za kulturo in umetnost Nemške demokratične republike za vabilo, za izkazano pozornost in za gostoljubje.

Ako ne občutimo dovolj globoko kot ljudje in kot delavci, kako postaja ves naš planet hočeš nočeš celota, potem nam nezadržni in burni razvoj komunikacijskih sredstev, med katerimi delujeta v prvi vrsti film in televizija, to dejstvo vsiljujeta dovolj zgovorno in vsak dan.

Rad bi čimbolj na kratko izrazil dramatičnost trenutka, v katerem nam je dano živeti: naše življenje teče, ali natančneje — trepeče med tremi vrstami eksplozij, med demografsko, med občasnimi eksplozijami atomskih bomb in — kar ni najmanjšega pomena — med eksplozijami informacijskih procesov.

Kozmične dimenzije subatomskega in makrosveta odkrivajo človeku, ne glede na to, kateri hemisferi pripada — kako ničeva ali vsaj kako malo pomembna postajajo vprašanja v zvezi z zasebno lastnino posameznika ali večjih ljudskih grupacij. Usoda ljudi je tako v primeru, da propade vrsta, ki jo imenujemo homo sapiens, kakor v primeru, da se izognemo katastrofi, enotna in skupna.

V luči takih pojmovanj lahko televizija in kinematografija po pravici postaneta resnično ljudska ustvarjalnost, ki poraja nove in nove dramske oblike kot podobo in odmev praoblik človekove kolektivne zavesti in podzavesti, ali — kot zatrjujejo nekateri strokovnjaki tega področja — junaška pesem dvajsetega stoletja.

Toda v teh zmagovitih valovih novih umetniških možnosti, kakršne ponujajo novi izrazni mediji, plava dolga vrsta nevarnosti in pretenj, ki naznajo, da bi se ti valovi zlahka utegnili obrniti proti onemu, ki je valovanje spočel, namreč proti človeku samemu. Naj navedem samo nekaj takih primerov nevarnosti in motenj, na katere mora biti organizirani ljudski napor — kakršen želimo, da bi bil tudi napor tega sindikalnega zbora ustvarjalno

razpoloženih ljudi — vsaj pozoren, če ne pripravljen.

1. Prvo nevarnost vidim v možnosti, da bi velesile z razvitimi komunikacijskimi sistemi hotele govoriti in odločati v imenu in namesto vseh ostalih (majhnih in manj razvitih) dežel o vprašanih, ki se tičejo usode vsega sveta. Spričo tega dejstva se mi zdi, da ne morem dovolj poudariti pomena in dragocenosti vsakega podobnega shajanja, kot je ta konferenca, ki poteka v duhu izredno jasno izražene volje za sporazumevanje in sodelovanje med filmskimi in televizijskimi ustvarjalci.

2. V materialih ustreznih študijskih skupin organizacije UNESCO je izražena bojazen, da bi neprestano rastoči uvoz filmov velikih proizvajalcev lahko sčasoma ogrozil nacionalni kulturni značaj posameznih malih dežel in narodov. Izguba kulturne samobitnosti bi v največ primerih pomenila tudi izginitve samih narodov.

3. Statistiki so izračunali, koliko tisoč umorov in podobnih grozovitih prizorov nasilja vidi na zaslonskih otrók od svojega tretjega do desetega leta, če gleda vsak dan samo manjši del programa. Tudi to je ena od nevarnosti, ki nanjo ne smemo pozabiti pri tem, ko se trudimo, da bi napravili svet boljši tudi s pomočjo komunikacijskih sredstev.

4. V raznih televizijskih kvizih pa tudi v mnogih komercialnih filmih sledimo iz leta v leto nenehni vztrajni težnji, kako bi na posebno premeten način vzbujali v gledalcih pohlep po denarju, s tem da obljublajo velike vsote denarja za dosežke oziroma dejanja, o katerih odločata slučaj ali sreča, ne pa znanje in ustvarjalna delovna sposobnost. Podoben proces se odvija v zvezi z osvobodilnimi idejami tako imenovane seksualne revolucije. Namesto prosvetljevanja zmaguje največkrat senzacionalizem in erotomanija. Vse to ni ne zabavno ne zdravo, temveč pomeni zablodo in škodo.

Ne bom več brskal za primeri in našteval, da ne bi zadel še na znano Goethejevo prisposodbo o črnosolcu, ki se je igral mojstra. Rajši se prepustim tveganju, da s samo nekaj črtami skušam zarisati vizijo, ki bi v njej — tako si zamišljam — mogli hoditi kulturno, če smatramo pod kulturo najkrajšo pot do resnice.

Namesto tekmovanja med sistemi komunikacijskih satelitov, kot sta na primer generaciji sistemov INTELSAT in MONIJA, vidim možnost koristnega sodelovanja resnično za vse ljudi, če ne kar neobhodno nujnost takega podviga. To se je pokazalo nekajkrat, še prav posebno pa v trenutkih, ko je ob vsemirskih poletih kazalo, da bo prišlo do nesreče, ali pa se je nesreča — na žalost — tudi pripetila.

Tak način sodelovanja in pomoči kot ga uteleša to srečanje sindikalnih delavcev filma in televizije, razločno kaže prav tako ne samo na možnost, temveč tudi na nujnost sodelovanja med obema velikanoma, med INTERVIZIJO in EVROVIZIJO. Takšno sodelovanje se je že nekajkrat izkazalo za koristno in učinkovito in pomeni obljubo in osnovo za MONDOVIZIJO.

Razvoj tehnologije prinaša mnoge pospešujoče momente, med katerimi je treba morda na prvem mestu imenovati video kasete.

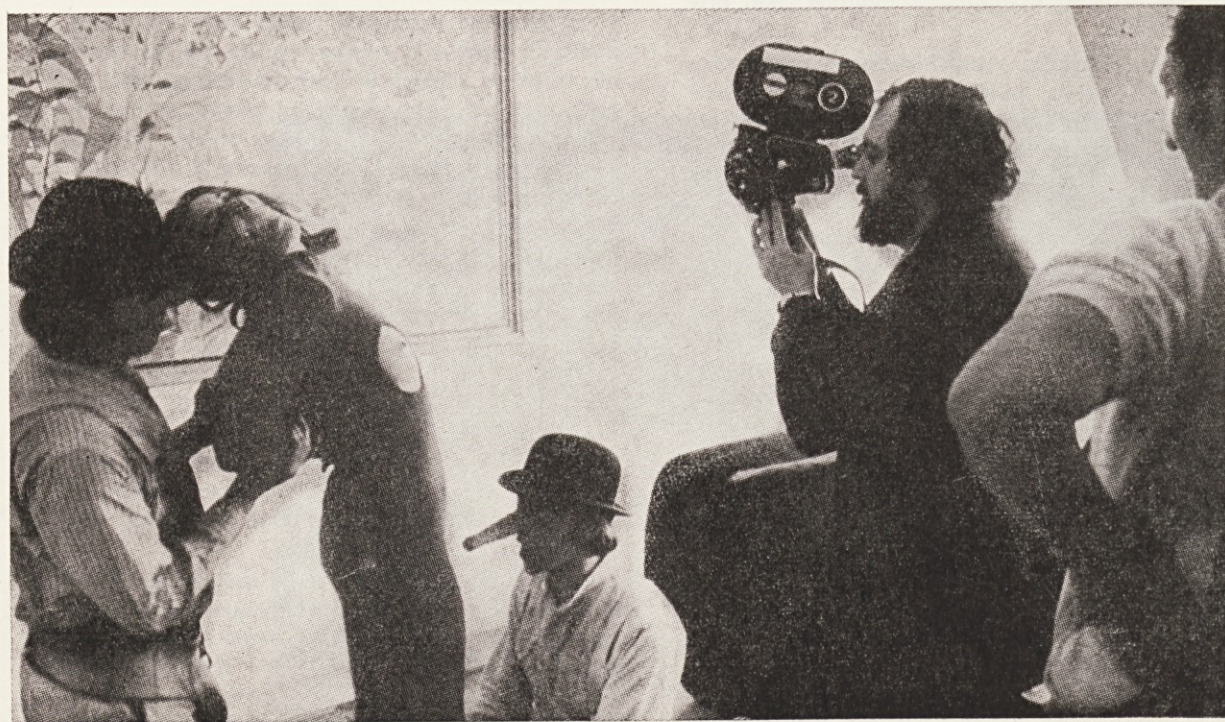
Deviza o popolni premoči slike v odnosu do zvoka in tiskane besede — se je izkazala kot pretiravanje. Razvoj dogodkov na tem področju kaže, da noben od svetovnih jezikov, niti matematični jezik niti

kak metajezik, ne morejo nadomestiti ali zamenjati bogastva in lepote stvari, ki se imenuje jezik nekega naroda.

Izkušnja jugoslovanskih filmskih in televizijskih delavcev je v spoznanju, da kinematografija in televizija nista konkurenta na tržišču blaga in idej, temveč da sta to dva prsta iste roke, ki jo je treba zmerom držati odprto na vse štiri strani sveta, da skozi njo (pa tudi skozi druga sredstva komunikacije) lahko utripa ogromna ljudska energija z glasovi in spoznanji dragocenosti življenja.

V prihodnosti bi nas kot sindikalne delavce na področjih televizije in filma nič ne moglo bolj boleti kot trošenje ljudskih, tehničnih in gmočnih bogastev za to, da bi motili medsebojno komuniciranje, namesto da bi vse te moralne in materialne moči posvetili razvoju vseh vrst in funkcij sporazumevanja.

Dovolite mi, da za sklep parafraziram misel italijanskega filmskega režiserja Viscontija, ki je v razmišljanju o različnih umetniških smereh in stilih dejal: vsako smer pri ustvarjanju filmskega dela pozdravljam z odprtim srcem, samo če prispeva zrno k sporazumevanju med ljudmi.



svoboda kot ideologija

te

Denis Poniž

Sedemnajst let je čakala novela POGREB slovenskega pisatelja Bena Zupančiča na svojo ekranizacijo. Lansko leto nas je TV priredba Vladimirja Frantarja zastopala na blejskem festivalu, letos smo jo videli v rednem ponedeljkovem dramskem programu. To je kratka zgodovina te zanimive novele, napisane 1954. leta in objavljene v novelistični zbirki Veter in cesta.

Zupančičev tekst je še danes izjemno angažiran v raziskovanju ideoloških konfliktov, človekove determiniranosti in hkrati tudi njegove majhnosti (beri ideološke čistokrvnosti). Spopad dveh ver (ne več ideologij, ki se dogajajo ponavadi v sferi duhovnega), katoliške, ki jo zastopa Miklavževa mati (Vida Juvanova) in komunistične, ki jo zastopata Miklavževa žena (Majda Grbčeva) in Kapetan Matija (Danilo Benedičič), je prikazan kot spopad dveh enakovrednih mišljenj. Seveda se enakovrednost mišljenj, ideološki prepad in nerazumnost dejanj stopnjujejo. S tem da zmaga s civilnim pogrebom Miklavževa žena, ni prav nič razrešeno, saj ne ravna razumno, temveč se postavlja v opozicijo, išče obrambo pred lastno nemočjo in eksistenčno grozo, ki se je polašča. Kapetan Matija ravna drugače, racionalno. Ve, zakaj se bojuje, ve za svoje cilje, prireja jim svet, ljudi in njihova dejanja. Je

orator, navduševalec ljudi, njihov vodnik, a tudi zapovednik. Miklavževa mati pa ravna v skladu s svojo vzgojo, prepričanjem, okoljem, lahko da tudi z verovanjem, toda le-to ni tako pomembno. Njen svet ni ideološki svet akcije, marveč svet nagonskega ravnanja, uklenjen v ljubezen in bolečino ter v odvisnost od okolja.

Vladimirju Frantarju je uspelo ohraniti osrednje misli teksta, njihovo prodornost v preišljevanju o smiselnosti ideološke akcije v okrilju smrti, ljubezni (materinske) in sovraštva. Režija Jožeta Babiča ni nikjer prestopila standardnih okvirov, ki jih režija predpisuje za tovrstno tematiko in ki jih, kdo ve zakaj, že dolgo časa nismo poskusili eksperimentalno prestopiti. Režija je bila korektna, deskriptivna, dovolj dobro je poudarjala dramske zaplete, uspelo ji je ustvariti primerno vzdušje in z gotovostjo je vodila igralce od začetka do konca. Ideološke in človeške vznemirljivosti, ki je podstat Zupančičeve novele, pa v TV realizaciji POGREBA ni bilo mogoče opaziti in morda je le Vida Juvanova v vlogi Miklavževe matere prestopila opisane okvire TV realizacije.

V celoti pa vsekakor zanimiv poskus ljubljanske TV in škoda je, da smo ga v rednem programu lahko videli s skoraj enoletno zamudo.

PREGLJEVA SCENA V MODERNI GALERIJI

Razstava Vaska Preglja v Ateljeju '72 Moderne galerije, na kateri je predstavil scenske predmete in fotografije iz kratkih filmov FANTAZIJA, MARGINALIJE in UTRINKI, je po svoji zasnovi in izvedbi nekaj novega v naši umetnosti. Prav gotovo odpira vrsto ustvarjalnih pobud, vse od povezave likovne izkušnje, prakse in izročila z medijem filma, njegove »minljivosti« in »trenutnosti«. »Gre torej za poseben način občutenja in dojemanja prostora, ki ga oblikuje izrazito hotenje po ustvarjanju praviljično fantastičnega sveta,« tako Vasko Pregelj sam opisuje razsežnosti svoje predstavitve. Pojmi, kot so občutenje, prostor, hotenje in (fantastični) svet, ki vsekakor dominirajo v filmskem izrazu, so v Pregljevi pre-postavitvi v sfero likovnega, statičnega, negibljivega, trajnega doživeli svojo novo potrditev. Čutenje je zamenjalo občutenje, gibanje prostor, gibanje hotenje, skupni in najpomembnejši element pa je ostal (fantastični) prostor. Le-ta se je razširil, prav zaradi svoje trajnosti, umiril zaradi svoje negibnosti in pričel na novo živeti zaradi svoje trajne prisotnosti. Filmski elementi, ki jim je novo občutenje dodajala še glasbena ograjenost, so postali del novega prostora in novega sporočila. Fiktivni predmeti, ki jih lahko gledalec pri gledanju le čutno dožame, so naenkrat zavzeli realiteto prostora, naselili so se tudi v razumsko-materialni sferi njegovega dojemanja. Ves prostor je postal del gledalčeve zavesti, ki pa je lahko po svoji zmožnosti in svojem hotenju kombiniral vtise. Ob gledanju je torej nastalo toliko individualnih »filmov«, kolikor je bilo obiskovalcev. Povezava likovnost-film je bila vzpostavljena na svojevrsten način.

D. P.

130

TELEOBJEKTIV

KUBRICKOVA MEHANIČNA ORANŽA

Avtor presenetljivih filmov LOLITA, STEZE SLAVE, DR. STRANGELOVE in 2001 — ODISEJA V VESOLJU tudi v svojem novem filmu A Clockwork Orange (MEHANIZEM ORANŽE) nadaljuje svoj intermedialni eksperiment, hkrati pa s svojo natančno analizo človekovih kozmičnih razsežnosti in zgodovinskih zakonitosti njegovega potovanja skozi psiho in sociometrijo našega in prihodnjih časov dopolnjuje in prerašča delo, ki so ga pričeli Fellini, Pasolini, Buñuel, Truffaut in Bergman. Tako lahko pojmemo tudi njegov najnovejši film, posnet po pretresljivo orwellovskem romanu angleškega pisatelja Anthonyja Burgessa. Kubrick je znal ujeti zgodbo iz bližnje človekove bodočnosti v vsej njeni grozljivosti. Sredstva filmske govornice, ki jih je Kubrick v tem filmu izrabil do skorajda neslutnih meja, njegova preiščljiva gradnja, ki ves čas povezuje usodo glavnega ugodja, uživanja orfičnih dražil, nasilja tridimenzionalne reklame in božansko lahkotne elektronske glasbe, ustvarja pri gledanju filma silovit učinek, ki ga gledalec sprejema kot mešanico naslade, groze in strahu.

Alex, glavni junak, je vodja skupine mladih nasilnežev, katerih svet je skrčen na uživanje mamil, seks in falično-lezbične seanse visoko razvite plasticistične družbe (tako poskušam prevesti neprevedljivi angleški izraz plasticssociety). Alexa v nepozabni sceni, kjer glasba iz uverture k operi William Tell naenkrat preraste v Beethovnovno Deveto simfonijo, ujame policija, odpeljejo ga v poseben zavod za rehabilitacijo — nekakšno po Orwellu in Huxleyu posneto središče za »pranje možgan«. Z neprestanim gledanjem odvratnih porno in nasilnih filmov ga tako rekoč »spreobrnejo«. Tistim, ki ga tepejo, liže čevlje, dekletu, ki ga draži in vabi s svojim golim telesom, pa se plazi okoli nog. Alexa spreobrnjenega in hkrati uničenega spustijo kot žigosano žival med ljudi, ki so ga uničili in med tiste, ki jih je v svoji nasilniški in spolnostno obsedenimi (prizori dvojnega posiltnva) sli uničil, izobčil iz sveta.

Kubrickova vizija plasticistične družbe, kjer so socialni odnosi reducirani na minimum in zamenjani z vrsto super kvalitet — od Milk-plus sexy bara do seksualnih dvobojev in orgiastičnih seans pred večmetrskim faličnim simbolom — ki pa dosledno

in z natančnostjo elektronskega računalnika uničujejo v človeku živo bitje z individualnimi reakcijami na zunanji svet in njegove dražljaje. Sicer pa svet, če lahko svet drogiranih prividov tako imenujemo, ni več razdeljen, je enoten. Z istimi sredstvi, ki so Alexa pripeljala v poslednji krog sodobnega dan-tejevskega pekla, Alexa tudi zdravijo, ga pripravljajo za vrnitev v »normalni« svet. »Mehanika ubija in potem ubito meso vrača, cunje spreminja v superproteine in iz njih dela nas. Kam naj se obrnem, kam naj se skrijem, kje naj najdem svoje ubogo, cunjasto meso?« Tako se sprašuje Alex v »popravnem zavodu« in odkriva nečloveške zakone svoje okolice. Ubito meso spreminjati v supertroteine in iz njih izdelovati novo raso živih robotov — to je edini cilj družbe, kolikor obstaja še kakšna družba in ni morda reducirana na preprosto hierar-hijo moči.

Kubrick je sredstva filmskega izraza, kot smo že v začetku poudarili, izrabil z nenavadnim občutkom za možnosti filmske pripovedi. Kljub temu da je njegova pripoved še bolj disciplinirana kot v ODI-SEJI V VESOLJU, pa je diapazon izraznih sredstev še bolj narasal, Kubrickova pot v središču pekla ja zaznamovana s celo vrsto nepozabnih sekvenc, vse od nasilnega vdora Alexove bande na predstavo baleta pa preko halucinacij drogiranih Alexovih prijateljev in potovanja skozi mesto čutnega uživa-nja in tridimenzionalnega seksualnega nasilja, kot piše na vhodu. Alex je zaznamovan, tako kot so zaznamovani eksemplarično ustreljeni vojaki iz STEZ SLAVE, zaznamovani so v posmeh in zaradi zastraševanja tistih, ki bi se morda lahko uprli in spremenili tok dogajanja. Posameznik mora skozi pekel, treba ga je pogubiti, da lahko ostane družba v svojem nasilju neomadeževana in neprizadeta. Alex se zateče v sanjski svet realizacije Biblije, predvsem Kristusovega trpljenja, realni svet (trp-ljenja), ki pa ga otrplo telo in duh ne moreta več sprejemati, mora nadomestiti imaginarno trpljenje, to pa bi lahko postalo za družbo usodno, če bi ga morda Alex pravilno transformiral. Zato sledi tudi pretresljivo pranje možgan, ki spremeni Alexa v nenevarnega plazilca in na pol topoumnega nepri-zadeteža. Le tak je lahko spuščen v bestialni svet, ki ga Alex ne bo skušal več spreminjati in bo v njem sodeloval le na čutno erotičnem nivoju, seveda v mejah družbi primerne in dovoljenega...

Denis Poniž

VEČER AMERIŠKEGA »NOVEGA FILMA« V LJUBLJANSKI KINOTEKI

Kljub pustnemu torku so ljubitelji filma do zadnjega kotička napolnili hram ljubljanske Kinoteke, ko so tu pripravili poseben večer ameriških filmov, tako imenovanih »novih« ali predvsem študentskih, se pravi tistih, ki nastajajo v ZDA zunaj velikih film-skih studiov. Kljub temu da gre v večini za študentske filme in bi bilo morda pričakovati, da so amaterski po svojih hotenjih in ciljih, so to že kar profesionalna dela, ki so obiskala med-narodne filmske festivale in tudi žela priznanja.

Najbolj znan med avtorji filmov tega večera je Richard Leacock, ki se je predstavil s filmom PRIMARY, pri nas imenovanim PREDVOLILNA KAMPANI-JA. V filmu, ki je bil posnet 1960. leta, gre za Kennedyjevo in Humphreyevo tovrstno dejavnost in na zanimiv način prikazuje podrobnosti iz ameriške predvolilne aktivnosti. Leacock, ki je sodeloval z enim največjih dokumentar-ristov Flahertyjem, je kasneje kot sa-mostojen ustvarjalec vnesel v doku-mentarni film posebno tehniko, ki jo je opisala žirija za nagrade neodvis-nim filmom z naslednjimi besedami: »... zajema prizore iz stvarnega živ-ljenja z avtentičnostjo, ki je doslej nismo poznali, s pristnostjo in resnico. Tako so Leacock, Don Pennebaker, Ro-bert Drew in Al Maysels drzno in spon-tano zavrgli staro in kontrolirano teh-niko, usmerili so se zgolj na človeka, ne da bi mu pridevali vnaprej zamiš-ljeno 'obliko', 'idejo' ali 'pomen'.« Prav s to PREDVOLILNO KAMPANIJO je Leacock napravil revolucionaren ko-rak naprej in postavil mejnik v filmski registraciji življenja. Leacockovo teh-niko so za njim uporabili tudi drugi znani filmski ustvarjalci, na primer John Cassavettes v celovečernih filmih SENCE in OBRAZI.

Leacockovo ime je med avtorji tega kinotečnega večera najbolj znano zaradi številnih njegovih dokumentarcev in zaradi filmskih eksperimentov, zaradi katerih je postal sodelavec znane »newyorške šole«. Drugi avtorji niso tako znani. NEDELJO je posnel Din Drasin z newyorške univerze. Ustvaril je zanimiv film o preživljanju tega dne v New Yorku, ki se mirno razpoložensko začne, a se prelevi prek dramatičnih demonstracij zaradi prepovedi pop muziciranja v parku v precej ironično žalosten sklep. Prav tako je študent newyorške univerze Alan Raymond, ki je posnel film AVENIJA in s svojega zornega kota prikazal osrednjo manhattansko ulico, Peto avenijo, v treh delih: v mirnih jutranjih urah, prek vrveža čez dan in spet zvečer, ko zagorijo luči in se pokaže ta dolga ulica spet drugače mikavna. Dokumentarec je tudi Petra Gessnerja ČAS KOBILIC, ki pa je daleč od razpoloženj prejšnjih dveh filmov. Njegovo izhodišče je sarkazem, ki se izraža v kontrapunktu slike in besedila. Slika prizorišče v Vietnamu, vietnamske gverilce, bombardiranja, vojno. Svoj film je naslovenil na gradivo Japoncev in Američanov, vendar ga ni zgolj zmontiral; njegov posebni prispevek filmu je ironičen tekst, ki ga med prikazovanjem trpljenja v Vietnamu govori Johnson in drugi državniki in je v popolnem nasprotju s sliko.

Igrani in animirani film sta bolj vesela. Študent newyorške univerze Lewis Teague je posnel igrani film ZGODBA O MIZARJU. Opisuje mladega mizarja, ki nosi iz manhattanske bohemske četrti Greenwich Village velik lesen križ naročniku, cerkvi, na drugi konec mesta, in medtem doživlja različne dogodivščine. Animirani film Eliota Noyesa, študenta harvardske univerze, ima glavni naslov GLINA, podnaslov pa pravi »izvor vrst« in o tem pripoveduje njegov zanimivi eksperiment. Iz gline je ustvaril najrazličnejše like, ki prek prelivanja in spreminjanja podob duhovito prikazujejo, kako so se razvijale in se bojevale za obstanek živalske vrste vse do človeka.

Ti filmi predstavljajo le droben izsek iz nove ameriške filmske dejavnosti, s katero pa se često srečujemo na festivalih.

M. G.

ŠE EN POGLED S KOTE ZABRISKIE ALI ANTONIONI V AMERIKI

Fantje: Jabolko sladko visoko na veji rdeči se,
v krošnji na vrhu drevesa;
pozabili nanj so obiralci.

Dekleta: Niso ga, ne, pozabili:
niso ga mogli
doseči.

Sapfo

Očitno je, da Antonioni Amerike ne odkriva, temveč govori o njej, še več, kritizira jo in se iz nje norčuje, na koncu pa jo celo spusti v zrak.

Antonioni seveda ni prišel v Ameriko neveden, iz nekakšne province ustaljenega ustvarjalnega prostora, ki jo že a priori izključuje njegov kozmopolitizem; prišel je s spoznanjem. Amerika je zanj beton in reklama, business in brezobzirnost — gola, brezčutna materija.

Američani so morda pričakovali, da bo spregovoril o mladih in o revoluciji, o študentih in o njihovi revolucionarnosti, o dogodkih in demonstracijah. Študentje pa so zanj še vedno tista skupina mladih iz filma BLOW UP, ki se brezciljno prevaža z avtomobilom.

Besede so, dosti več pa ne. Umreti za svoje ideje ni pripravljen nihče. Da, nihče. Kajti Mark je en sam. Hoče se opredeliti, hoče nekaj ukreniti, uiti labilnemu ravnotežju.

Policaja ne ubije zato, ker drugi ne verjamejo v njegovo akcijo, samoiniciativno ga ubije in zbeži. Ne pred odgovornostjo niti ne od svoje identitete, kajti družina je zanj preteklost, za oblast pa je lahko tudi Karl Marx. Beži od krutega nasilja, od mlačnih ideologij, iz sveta animiranih ljudi, ki so identični lutkam iz reklamnih filmov in katerih okolje ni pokrajina, temveč kulisa.

Za kuliso sta steklo in beton. V njem so ujeti ljudje — roboti, v njem je tudi Daria, ki se ne da utesniti, vezati. Toda njeno stanje je prej osamljenost kot svoboda. Sama je s svojo glasbo, kajti ljudje, ki jih srečuje, so mrtvi in njihovi otroci so kruti, pokvarjeni, žensko poznajo le še kot telo. Najprej se srečata dve človeški konzervi, ena na kolesih, druga na krilih. Z njima je mogoče hitro pobegniti, morda uiti. Tudi Mark in Daria se sre-

čata, skupaj nadaljujeta pot in lepo jima je. Med potjo pritegne njuno pozornost kota Zabriskie, pod katero se razprostira zanimiva pokrajina.

Daria in Mark ne ostaneta na koti. Spustita se v dolino. Tam ostane Antonioni.

Narava je na tem mestu ustvarila kamnito dolino, dala ji je čudovito podobo v oblikah in barvi, a kaj kmalu postane jasno, da je to posmrtna maska neke zdavnaj izgubljene pokrajine. Junaka se torej spustita vanjo, razposajena in razigrana. Gresta se, kdo bo ubil več martinčkov, a v pokrajini ni ne živali ne rastline. Ničesar ni, kar bi lahko uničila, ubila, kajti tu ni življenja. Zavesta se, da lahko vzameta življenje le drug drugemu. Verjeti pa smrti nočeta, toda pokrajina je mrtva, brez vonja in celo kamen, ki ga oblizneta, nima okusa. Življenje sta tukaj le onadva in njuni teles v ljubezenskem objemu. Lepo jima je skupaj, le sama nočeta biti. Ekspozicija njune intenzivne želje ustvari v pokrajini mlada, ljubeča se telesa. Smrt je premagana, duh triumfira nad materijo. Prt golih, mladih teles je le fikcija nad mrtvo pokrajino, ki ji ni moč ubežati; vendar poti niso pozabljene, le doseči jih ni mogoče. In spet je pod koto Zabriskie mrtva dolina, dolina smrti — Amerika. Dekle in fant to vesta in vseeno bo, na katero stran bosta krenila. Ločita se. Oba spet v svojih konzervah.

Marka ubijejo. Kar tako, čisto vsakdanje in preprosto. Smrt. Tako pravi Antonioni, brez simbolike, brez namere reči še kaj več.

Daria posluša glasbo. Po radiu izve za njegovo smrt. Odpelje se v razkošno vilo svojega delodajalca, postavljen na skali, od katere se skoraj ne loči in je njen integralni del skupaj z ljudmi, ki so v njej. Antonioni pa stoji na koti Zabriskie in dolina smrti je povsod naokoli in njeno središče je vila, tako hudo resnična in otipljiva, tako hladna. Daria v njej nima obstanka. Ne prenaša jo, ne vzdrži več v njej. Sovraži jo.

Sovraži njo, Ameriko.

Junak v BLOW UP igra tenis z izmišljeno žogico, Daria pa jo opredmeti.

Razkošno vilo, mrzlo in brezobzirno srce doline smrti, uniči z množico eksplozij, ki jo raznašajo na nešteto predmetov — na celice že zdavnaj odmrlega tkiva.

To že ni več fikcija. To je spoznanje premoči duha nad predmetnostjo, igra z artikli potrošniške družbe, z nadomestki rudimentarnih delov sodobnega človeka.

Kota Zabriskie ali Zabriskie Point. Od tam se smeje Antonioni. Kako lahki so vsi ti predmeti, kako enostavno jih je mogoče pošiljati v zrak, kako preprosto uničevati — toda ne izničevati! Čeprav razbiti in osmešeni, še vedno eksistirajo. Ignorirati žal ni mogoče drugega kot njihovo predmetnost.

Antonioni ostane na koti Zabriskie, kajti od tam lahko pokaže vse, kar ve ali misli o dolini, ki je pod njim. Z njim je Daria in z njim ni sama, ker Antonioni ni Amerika.

J. M.

povsod sami eksperti

V 415. številki zagrebške revije STUDIO smo na sedeminsedemdeseti strani odkrili naslednjo notico: MITJA TREFALT, slovenski režiser, ki si je veliko obetal od svojega novega filma, je s svojim filmom prispel tudi v Zagreb. Toda publika nad MRTVO LADJO ni niti najmanj navdušena. Tudi glas pevke GABI NOVAKOVE filmu ni dosti pomagal. Pevka sama pravi:

— videla sem film. Redkokdaj hodim v kino, tokrat pa sem vseeno hotela — slišati svoj glas. Ni se mi posrečilo: film je tragično monoton in razvlečen pa sem odšla prej, ne da bi slišala svojo pesem, ki je nekje na koncu filma.

ARSEN DEDIĆ je dodal svoj komentar:

— danes ni mogoče krošnjari s čimerkoli. Publika ni neumna, zna ločevati dobro od slabega. Forsirati za vsako ceno to, kar je moderno, združevati nepovezane kadre nima nobenega smisla...

NAŠ KOMENTAR: prerekat se s takimi »eksperti« je zgolj izguba časa. »Točnost« podatkov in »strokovne ocene« so dovolj zgovorne. Za neumnosti, kot jih prinašajo revije tipa STUDIO, je vedno dovolj prostora in denarja!

Na drug primer »strokovnjaške« ocene filma nas je opozoril bralec iz Ljubljane. Poslal nam je namreč reklamo za film POIŠČI PROSTOR ZA SMRT, ki ga odgovorni v Filmskem gledališču Križanke reklamirajo z naslednjimi izbranimi besedami:

»... Film z odlično naslovno pesmijo, mnogimi pretepi, poizkus posilstva (slovnica je tudi na psu!), mrtvih na kupe, množično streljanje in ubijanje z dinamitom. Za ljubitelje kavbojk uro in pol razvedrila.«

Ni kaj reči, prijazna ponudba. Če niste za posilstvo, vas bo gotovo navdušilo ubijanje z dinamitom. Prvovrstno, veristično, zares filmsko. Pohitite v »filmsko gledališče« v Križankah.

eksperti sami povsod

EKRANOVE KRITIKE

BORSALINO, film, ki je bil predvajan na lanskoletnem FESTU in eden izmed najbolj komercialnih evropskih filmov preteklega leta, predstavlja različico tako imenovanega thrillerja. Lahkotna filmska zgodbica brez posebne dramatične globine in z zelo neobveznim končnim učinkom nam je omogočila ne samo temeljito spoznati glavna junaka, marveč z neštetimi različnimi in duhovitimi podrobnostmi razpoznavati čas in kraj, v katerem se film dogaja: to je Marseille leta 1930.

BORSALINO je predvsem čista, jasna, romantična in nad vse očarljiva zgodba o usodi dveh mladeničev, ki jima prav zavoljo njune različnosti uspe nepričakovana simbioza, tako da uspešno združita svoje moči in sposobnosti. Za film BORSALINO bi lahko rekli, da je oda prijateljstvu, ki je našlo opravičilo na najbolj nehvaležnem področju, med gangsterji, prevaranti in kriminalci. V svetu, kjer nihče nikomur ne verjame, kjer je vsak človek potencialni nasprotnik in kjer predstavlja napredek, slavo in denar samo čim bolj prebrisan in čim bolj brutalen napad, v takšnem svetu nas Capella in Siffredi presenečata z medsebojnim zaupanjem; postajata tako rekoč eno bitje, ki v po-

membnih trenutkih enako misli in enako reagira. Vsak na svoj način občutita in doživljata stvari v okviru lastne življenjske filozofije, najvažnejše pa je seveda, da sta oba zadovoljna. Njun konec smo lahko zaslutili tistega trenutka, ko ju je življenje razdvojilo. Ko je Capella umrl, za Siffredija ni bilo več slišati. Umaknil se je kakor pesnik, ko mu je zmanjkalo navdiha. Čeprav gre pravzaprav za dvojico gangsterjev, ki ne izbirata sredstev, da bi dosegla svoj cilj zavladati Marseillu — njun načrt je dokaj surov in »gangsterski« — lahko mirne duše trdimo, da je BORSALINO zelo čist in poetičen film. Tudi vse osebe, najsi bodo lepe ali grde, pozitivne ali negativne, se odlikujejo s posebnim čarom in eleganco. Njihove medsebojne zveze se odvijajo v imenitnih hotelih, restavracijah in razkošnih vilah. Tudi obračuni, pretepi, streljanje in umori, ki kalijo idilčno marsejsko atmosfero, se dogajajo v času med dvema cocktailoma. Poseg lokalne policije pa je smešen in nemočen. Na mnoge probleme film reagira enostransko, zanemari je kompleksnost življenjskih situacij, simpatičnost in nenadkriljivost lahkega življenja pa naravnost vsiljuje. Lahko bi kar eno-

Borsalino

Francosko-italijanski barvni. Scenarij in režija: Jacques Deray. Igrajo: Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Michel Bouquet, Catherine Rouvel, Françoise Christophe. Proizvodnja: Adel productions — Marianne productions (Paris) — Mars films produzione S. R. L. (Rim).



BORSALINO. Francosko-italijanski barvni film

stavno sklenili, da ni niti tako slabo biti gangster.

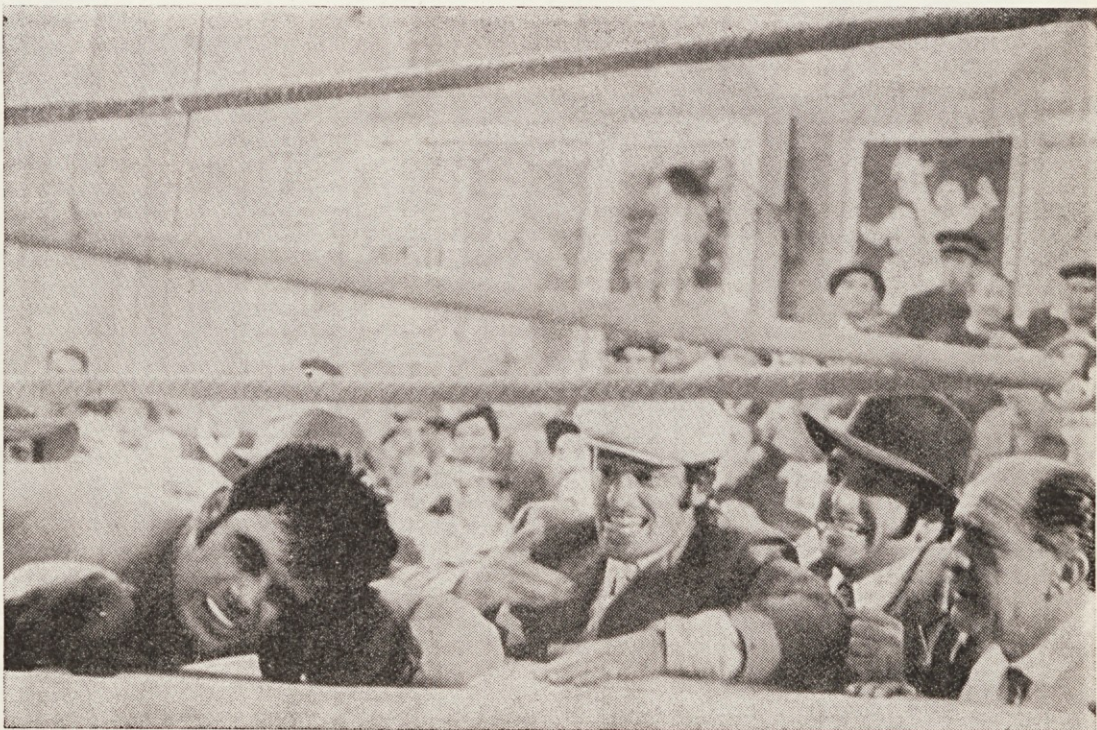
Zgodba sama po sebi niti ni temeljna vrednota filma in tudi ni bistvena. Povedali smo že, da sta mlada moža, Jean Paul Belmondo in Alain Delon v likih Capelle in Siffredija naravnost očarljiva. Iz nepomembnih gangsterjev sta postala tako rekoč lastnika marsejskega pristanišča. In ko sta se znašla na vrhuncu moči in slave, ko sta moško odigrala započeto igro, sta menila, da je bilo vse, kar sta bila počela, samo način življenja, za katerega sta se trenutno odločila. Ko sta sedla na prestol, je bila njuna vloga končana, saj nista čutila niti potrebe niti želje, da bi se obdržala na tem položaju. Odreči se napadu in braniti pridobljeno to je pod ravniho njunega dostojanstva in temperamenta. Vožnje s hitrimi avtomobili, lepo krojene in elegantne obleke, neobvezujoče ljubezni z lepimi dekleti in simpatični majhni avanturisti, to so stvari, zavaljo katerih sta ljubila življenje. Prenehalo pa je biti lepo za njiju v tistem trenutku, ko je vse skupaj postalo pravilo in obveznost.

M. C.

2001: ODISEJA V VESOLJU

2001: A Space Odyssey. Ameriški barvni. Scenarij: Stanley Kubrick in Arthur Clark. Režija: Stanley Kubrick. Igrajo: Garry Lockwood, Keir Dullea. Proizvodnja: Stanley Kubrick Production, MGM. Distribucija: Avala-Genex.

Šprva se nam Kubrickov film 2001 kaže le kot fantastičen. To je posledica njegove zunanje forme. Toda zaradi idej, ki jih nosi globoko v svoji zgradbi, zaradi večpomenskosti, zaradi svoje strukture in razvrstitve posameznih sklopov tega filma ga ne moremo gledati kot zgolj znanstveno fantastičnega. V njem je preveč Kubrickovih razmišljanj o svetu in o človeštvu, da bi mu lahko pridali naziv te zvrsti. Kolikor ta film sploh lahko opredelimo, bi ga morda na naslednji način: estetsko filozofsko umetniški z izredno likovno ureditvijo. Kubrick se nam tu ne razkriva kot prefinjen kritik družbenih razmer sedanjega ali preteklega časa, tako kot v svojih prejšnjih filmih (SPARTAK, STEZE SLAVE, DR. STRANGELOVE), temveč kot globoko občutljiv in lucidno razmišljujoč duh o bodočnosti človeštva. Za temeljno vprašanje si je izbral tradicionalno stisko človeštva: kaj je smisel, duh, ideja, kaj rojstvo, smrt. Vse to klasično razmišljanje o temeljnih vrednotah človeškega duha pa je postavil v leto 2001. Tako je nastal film, ki je v svoji zunanji podobi zaradi zvočnih, scenjskih in barvnih efektov izredno spektakularen, v sebi pa nosi razmišljanje



El Condor. Ameriški barvni. Scenarij: Larry Cohen. Režija: John Guillermin. Igrajo: Jim Brown, Lee Van Cleef, Marianne Hill, Patrick O'Neal. Proizvodnja; National General Pictures, 1970.

Že nekaj let opažamo, da se hoče ameriški western izogniti starim klišejem, ki se jim pravi klasična kavbojka. Rezultat teh hotenj so nenavadni filmi, kot so WILLY BOY, BILLY THE KID, LITTLE BIG MAN in še več drugih. EL CONDOR, ki je nekakšna sinteza med westernom in pustolovskim filmom, ima dokaj preprosto zgodbo. Dve uri smo priče pohodu in boju za ukradeni Maksimilijanov zaklad, ki je dobro zastražen v mehiški trdnjavi El Condor. Jim Brown, pobegli kaznjeneč, in zlatosledec Van Cleef vodita skupino Indijancev skozi puškarjenje in zvičajnosti do zaklada, toda vse je zaman, kajti zaklad so le pozlačene svinčene palice. S to preprosto fabulo bi nam solidna filmska ekipa ponudila dve uri prijetne zabave. Naši avtorji pa so imeli večje ambicije: film so popestrili s precejšnjo mero klanja povezanega s pornografskimi prizori. Primitivnost prizora ubijanja vojakov v posteljah svojih s silo izbranih mehiških ljubic ne najde para niti v nemških seksualnih filmih, ki z orgijami nikakor ne štedijo. Edini ženski lik ni več klasična lepota in poosebljenje poštenja, pač pa neopredeljiva oseba, ki svoje golo telo uporablja tudi v bojne namene. Torej takšna so pota novega komercialnega westerna.

Film nima poleg omenjenih »novosti« drugih zanimivosti. Neopredeljiva karakterizacija oseb in situacij zameglita razdelitev med dobrim in zlom. Glavni junak je sicer privlačen in duhovit, na njegovo poštenje pa ne bi prisegali. Etični kodeks ni popolnoma prezrt: prisostvujemo dvema dvobojem, ki sledita nekakšnemu govoričenju o časti, a nista dovolj motivirana, da bi se tudi gledalci lahko opredelili.

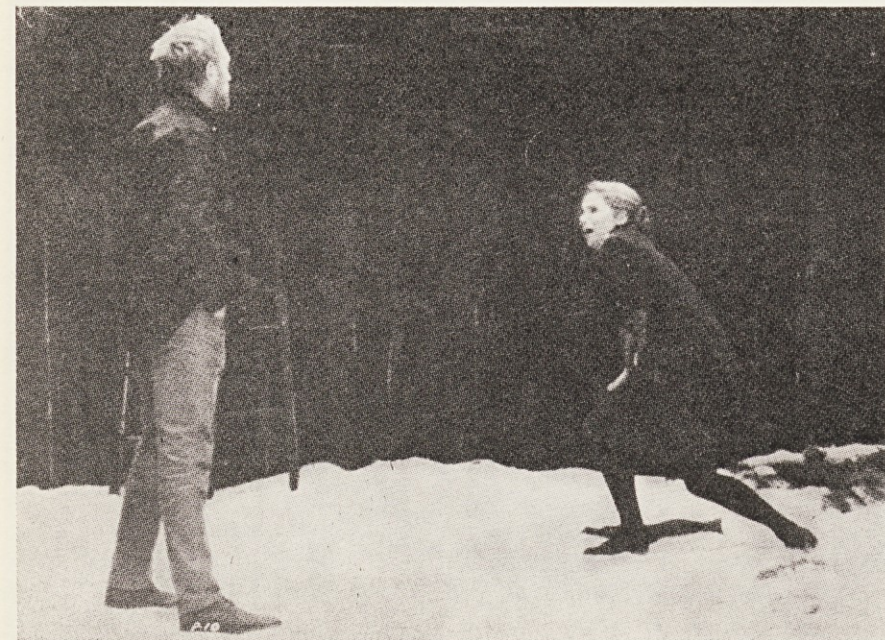
Filmu lahko očitamo počasno dogajanje in pomanjkanje napetosti v prvem delu, v drugem pa je razpletanje hitro in dokaj logično, morda je v njem nekaj nasilne logike, tako deluje dogajanje neprepričljivo.

Slej ko prej pa ostaja temeljna vrednota filma njegova izbrušena miselna ostrina. Film zahteva od gledalcev miselno prisotnost in opredelitve. Zahteva, da se film konča v zavesti, in ne le na filmskem platnu. Sili k premišljanju in k raziskovanju svojega malega vesoljskega akvarija.

Film je alegorija, ki predstavlja rojstvo in zorenje razumnega v vesolju. Razmišlja o človeški eksistenci in možnostih njenega razvoja, njenih osnov in propada. Sprašuje se o moči in volji človeštva, o silah v njem in zunaj njega. Na tej ravni pa si mora gledalec sam odgovorjati na vprašanja, ki se implicitno pojavljajo v Kubrickovem filmu. In tudi v tem je ena izmed vrednosti tega filma.

Kljub izredno literarno zastavljenemu scenariju (z rahlimi spremembami ga v ZDA poznajo tudi kot roman), se je Kubricku posrečilo ustvariti film, ki je izredno filmski. Z vsemi svojimi tehničnimi efekti pomeni pravo prelomnico v zgodovini kinematografije. Tako nas tudi po tej strani film lahko samo navdušuje.

B. V.



JAMAJSKI VETROVI

Ameriški barvni

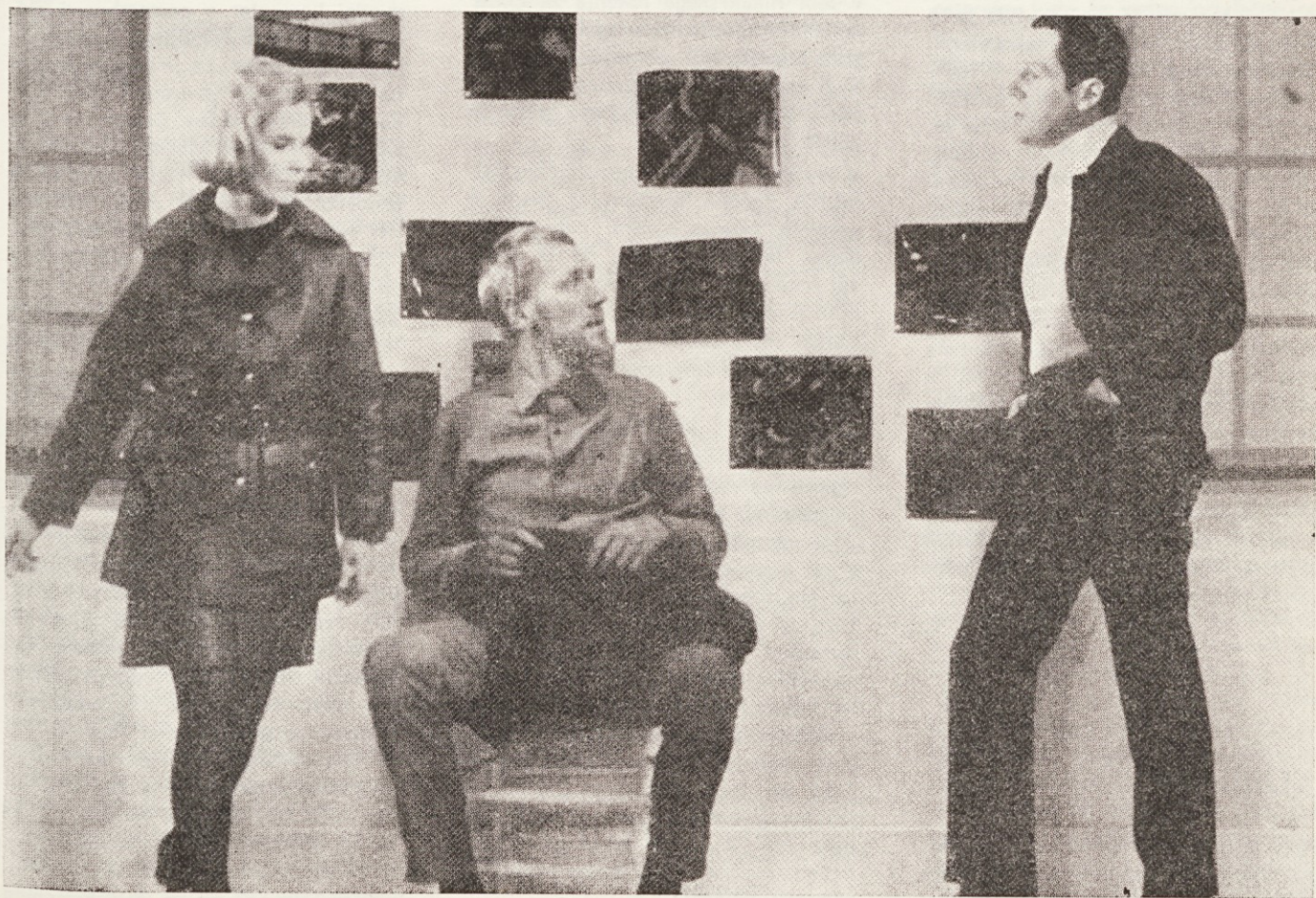
Filmska zgodba se dogaja v 19. stoletju. Po čudnem naključju se otroci bogatega jamajskega posestnika znajdejo na ladji morskih razbojnikov, namesto da bi odpotovali v Anglijo v šolo. S preprostostjo, veselostjo in ljubkimi igrami razveseljujejo gusarskega kapitana in kmalu si pridobijo njegovo naklonjenost, da kolikor je v njegovi moči dobro ravna z njimi. Zgodbe iz domišljije se otrokom uresničujejo na pravcati gusarski ladji, z resničnimi morskimi razbojniki doživljajo nepozabne trenutke. Toda po nesreči eden izmed dečkov umre, najstarejša deklica pa je težko ranjena. Kapitan se zaveda, da ji je zdravniška pomoč neogibno potrebna. Želi ji pomagati in tvega celo policijsko zasedo, kajti iščejo jih, odkar se je razvedelo, da so izginili otroci. Njegova primitivna in vražjeverna posadka pa se mu upre, kajti prepričana je, da jim otroci pri-

našajo nesrečo. Kapitana zapro in se podajo na ropanje. Naletijo na neko trgovsko ladjo. Tudi tega ladijskega kapitana prevežejo z vrvmi, da bi lahko v miru pretovorili plen. Zvezanemu kapitanu nekako uspe priti do sobe, kjer leži bolna deklica. S skrajnimi napori ji pomoli nož, da bi mu prerezala vrvi. Deklici pa se blede od vročice, ustraši se ga in mu zarine nož v hrbet. Prav takrat pa se pojavi policija, ki prekine nenavadno pustolovščino. Bolna deklica postane glavna priča pri sojenju ujetim gusarjem. Ker si še vedno ni opomogla od pretresov, ki jih je doživela na ladji, psihično ne more zdržati srečanja z bučno atmosfero sodne dvorane. V njenem zmedenem pripovedovanju ni moč najti ene lepe besede za dobrega kapitana morskih razbojnikov. Vsa preplašena tudi nič ne pove o lastnem zločinu, ki pa se ga morda niti ne zaveda. Morski razbojniki so obsojeni na smrt, deklica pa nadaljuje življenje v razkošju, ki so ji ga zagotovili njeni star-

ši. Medtem zvemo, da je bilo sojenje gola formalnost, in da bi se prav nič bistvenega ne spremenilo, tudi če bi dekletce povedalo resnico. Vsakdo ostaja na tisti družbeni stopnji, ki jo je podedoval, ki mu pripada tako ali drugače, ki mu je dodeljena za življenje in za smrt.

Takoj naj povem, da je film JAMAJSKI VETROVI eden izmed najbolj čudnih, kar sem jih zadnje čase videl. Že od začetka nisem prav vedel, v kakšnem odnosu naj bi bil s filmsko zgodbo, z njeno realizacijo, z igro igralcev. Že od prvih kadrov naprej nas je motila skrajna režiserjeva nedoslednost predvsem v načinu vodenja zgodbe; le-ta nam je vsiljevala kaotičnost njegovih misli in nemoč, da bi uspešno realiziral osnovno idejo.

V začetku so me bodle v oči slabo postavljene kulise in nespretna igra. Ko pa sem dojel, za kaj gre, sem zaključil, da gledam skrajno naiven film za otroke, za tiste kinematografske obiskovalce, ki jih film lahko zadovolji že



z različnimi vizualnimi in razburljivimi vsebinskimi učinki, kjer ni treba veliko natančnosti in logike. Malo pozneje, ko se je na platno zvrstilo nekaj skrajno karikiranih prizorov, sem pomislil, da gre za parodijo na gusarske filme. Konec filma pa je zanikal vse prejšnje vtise in nam odkril povsem resno in zanimivo idejo, ki pa je žal ostala nepojasnjena in nekako v disharmoniji z vsem tistim, kar se je v filmu dogajalo. To je bila zelo življenjska ideja, lepa v svoji pomembnosti in žalostna zavoljo posledic, ki jih je prinašala, postavljala nam je obilico vprašanj, o katerih bi se dalo razmišljati in pogovarjati, ki pa bi hkrati zahtevala tudi povsem resno analizo. Ta ideja se je skrivala tako rekoč v enem samem nasmehu gusarskega kapitana Anthonyja Quinna, ko se ob zaključku sojenja opravičuje dekletcu zavoljo njene preplašenosti in nehvaležnosti in ko se ironično posmehuje krvi željnim sodnikom in porotnikom, posmehuje pa se tudi svoji lastni usodi, ki je niti najplemenitejša dela ne morejo izveliči z dna, v katerem je spočeta. Bila je to demonstracija posledic reakcionarne filozofije, zoper katero se je v reakcionarni družbi težko bojevati, ustoličil pa jo je tisti ozki krog ljudi, ki se je, proslavljajoč svoj družbeni položaj, vedno znašel v vlogi tožnika in sodnika ter predpisoval pravila, po katerih se mora živeti.

Vse v filmu je bilo neskladno, film je nihal v velikih kvalitativnih amplitudah tako v ideji, kakor tudi v stilu in realizaciji. Igra je bila zdaj spontana zdaj prisiljena, sledili so si resni in komični prizori, gagi in navadna spakovanja, mi pa smo kar naprej čakali, da se bo nekaj pomembnega zgodilo. Naše pričakovanje je bilo seveda zaman, kajti režiser je izhajal tako rekoč iz nič in se nekako postrani dokopal do ideje, namesto da bi s to idejo startal in jo filmsko nadgradil.

M. C.

KOBILICA

Ameriški barvni. Scenarij: Jerry Belson, Garry Marshal (po romanu Marka McSchana The Passing of Evil). Režija: Jerry Paris. Igrajo: Jacqueline Bisset,

Jim Brown, Joseph Cotten. Proizvodnja: National General Pictures. Distribucija: FRZ.

V zadnjem času se v ameriškem filmu vse pogosteje pojavlja estetska in vsebinska enakost in neizrazitost. Kljub podobnim, če ne celo enakim zunanjim zgradbam pa je umetniška vrednost zelo različna. Vsi po vrsti podlegajo nekakšnim »modernim in novim« strukturam, ki jih je odkril in uveljavil že francoski surrealizem v tridesetih letih. Filmi temelje na načelu, naj zgodba ne bo zgodba v tradicionalnem smislu, kjer se vse odvija po klasični dramaturški liniji zapletov in razpletov, temveč naj se odvija brez vrhov in padcev, za napetost dogajanja pa naj poskrbi vsebina sama. Prav tako osrednja oseba ni več junak v tradicionalnem smislu, ki bi v imenu neke ideje spreminjal in preurejeval svet, temveč je popolnoma navaden in običajen človek. Ne zagovarja nobene ideje, ideologije ali filozofije. Ta brezimni junak ne nosi v sebi nikakršnega hotenja za čimer koli. V filmu nastopa zgolj kot subjekt v najširšem pomenu te besede. Tudi vsa izrazna sredstva so podrejena temu. Novi »junak« postane center in gibalo filma.

V to vrst sodi tudi ameriški film KOBILICA. Zgodba je preprosta. Dekle se naveliča svojega okolja, pobegne od doma, menjava moške, da bi našla »pravega«, ga končno najde in se z njim poroči. Mož je ubit, dekle se ne znajde več v življenju in počasi začne propadati. Postane počestnica in s tem se film konča.

Scenaristi so izpustili krasno možnost, da bi iz te osladno melodramatične zgodbe naredili zanimivo in živahno prigodo mladega dekleta. Toda podlegli so zgodbi in nadaljevali v romantično zanesenem tonu. Prav tako je režiser izpustil možnost, da bi ustvaril film, ki bi se odlikoval po občuteni atmosferi, po pristnosti in verjetnosti dogajanja, čeprav je bil morda edino to njegov namen. Ostal je na ravni standardnih vrednot, kjer prevladuje zgolj zunanja oblika, vsebine pa ni. Tako je nastal slabokrven film, brez pravega življenja, film, ki izzvani v samem sebi in ne da svetu neke nove dimenzije. Ostaja do konca poprečen, neizrazit, dolgočasen.

B. V.

MESTO V TEMI

Where Were You When the Light Went Out? Ameriški barvni. Scenarij: Everett Freeman in Karl Tunberg. Režija: Hy Averback. Igrajo: Doris Day, Patrick O'Neal, Terry-Thomas, Robert Morse. Proizvodnja: MGM, 1968. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Film je zmes tistih filmskih zvrsti, ki skrbe za gledalčevo zabavo. Prevladuje ozračje komedije, ki bi jo lahko prišteli dolgi vrsti »komedij belih telefonov« s tipičnimi značilnostmi, kot so enotnost okolja, le-ta je vezan na razkošna stanovanja in podeželske hiše, ter obvezni ljubezenski zaplet, čigar zabavnost običajno izhaja iz situacijske komike, manj iz duhovitih dialogov. MESTO V TEMI včasih zaide tudi na področje burleske, popestrane z obrabljenimi gagi, ki največkrat učinkujejo kot mašilo ali le dodatni okrask. Ti drobni izvori smešnosti poživijo uvodni komentar o pomembnosti slučaja v življenju v velikem mestu, večina ostalih gagov pa je vezana na znano dvanajsturno zatemnitev New Yorka in okoliških držav. Dogodek naj bi dal filmu vtis privlačne aktualnosti, vendar ni dovolj trdno povezan z osnovno zgodbo, zato deluje vsiljivo, kar velja tudi za dokaj standardne in nezanimive dokumentarne posnetke zatemnjenega mesta.

Komediji in burleski se je pridružila lagodna in še precej domiselna kriminalka. Zgodba o uradniku, ki v svojem podjetju ukrade denar in skuša pobegniti iz mesta, teče vzporedno z osnovnim zapletom, ki je za lase privlečen družinski prepir med broadwaysko zvezdo in njenim možem, uspešnim arhitektom. Niti obeh pripovedi se združita v dolgoveznem motivljenju na kavču letne hišice. Komičnim zapletom, ki slede tej naivni in kljub drugačnemu videzu moralno nepoporečni situaciji, botrujejo prizadevanja obrobni oseb, da iz spotakljivega prizora potegnejo čimveč koristi.

Navzlic navidezno zanimivi razvejanoosti načina pripovedi je glavni adut filma Doris Day, »Večna devica«, kot je naslov broadwayske komedije, v kateri nastopa junakinja MESTA V TEMI. Značilen lik, ki ga je vitalna igralka ustvarila v vrsti filmov v preteklem

desetletju, ni izrazito komični, predstavlja nekakšno ameriško idealno dekle: uspešna je, na videz čustveno neopredeljena, podzavestno pa je močno nagnjena k romantičnim ljubezenskim sanjam. Komične situacije navadno povzročijo histerično branjenje neomajne trdnjave njenega puritanskega prepričanja.

MESTO V TEMI je idejno nezanimiv ter v sedanjem obdobju angažirane komedije neaktualen film. Vse preveč postaja očitno hinavsko sprenevedanje, ki ga podobni filmi predstavljajo kot šarmantno in zdravo moralno trdnost ameriškega srednjega razreda.

J. H.

OH, KAKO LJUBKA VOJNA

What a Lovely War! Angleški barvni. Scenarij: Ted Allan. Režija: Richard Attenborough. Igrajo: sir Lawrence Olivier, sir Michael Redgrave, sir Ralph Richardson, John Mills, Vanessa Redgrave, Kenneth Moore, Dirk Bogarde. Proizvodnja: Paramount Pictures, 1969. Distribucija: Morava film.

Film ni satirična opereta le na vojni nesmisel, pač pa tudi na britansko razumevanje vojne.

Pripoved je razmejena na gledališki način: v filmu se enakomerno precej počasno prepletajo tri dejanja, ki nam prikazujejo troje različnih doživljanj vojnih let. Tako prisostvujemo mešetarnjenju in spletkarjenju v visokih vojaških krogih, splošnemu zadržanju vrlih otočanov in pa ne preveč krvavemu vzdušju v strelskih jarkih nekje na francoski fronti.

Prvi dve enoti sta postavljeni v snežno-belo okolje počitniškega Brightona. S tem tehnično oblikovnim prijemom (ki film izločuje iz množice podobnih izdelkov) se je hladni angleški humor ponorčeval iz nerealnega odnosa Britancev do vojne, saj so jo vedno ob-

čutili le po izgubah svojcev. Ponorčevali se torej iz kristalno čistega patriotstva, zavzetosti, da bi sodelovali v tako častni stvari, kot je obramba dežele oziroma reševanje časti imperija. Protivojni govor Vanesse Redgrave je nadvse nezaželen, kajti domoljubni sodržavljani si pač ne pustijo soliti pameti z namigovanji o nujnem koncu vojne, ki bi ga lahko sami dosegli, če bi le odrekli poslušnost svojim vojaškim poveljnikom. Tako pa ostajajo le burkaste žrtve, marionete, s katerimi ni težko ravnati.

Druga plast ljudi, ki sestavljajo belo množico v Brightonu, igra znamenita angleška igralska aristokracija. Poenostavljeno predstavljajo vojaško elito in njihov delež v vojni. Ta je prikazan tipizirano, omejuje se na senilno besedičenje na plesih. Komičnost naj bi izhajala iz nesmiselnih dialogov, ti pa so predolgi in jim težko sledimo; tako mnogi prizori izgubijo svojo bodico in tvorijo v filmu dolgočasne premore. Tudi tukaj ima belo ozadje svojo vlogo. Ponazorilo naj bi odmaknjenost generalov od resničnega vojnega konflikta, saj se z njim seznanjajo le preko daljnogleda, naperjenega čez morje. Morda so ravno frontni prizori najboljši. Kot se spodobi za veselo igro, krvi in trupel ne vidimo. Tudi sovražnosti med nasprotniki ni, zamenjani steklenici žganja in whiskyja naredita sentimentalno ozračje, ki ga stopnjujejo še božične in stare ljudske pesmi. Vojnega vzdušja ni, pač pa čutimo moro strelskih jarkov, množičnih grobov in rdečih makovih cvetov. Četudi se film namenoma izogiba prikazovanju bojev, ranjencev ali celo ubitih vojakov, nam končni prizor le pusti grenak okus: neskončno polje belih križev nam le da vedeti, da se mnogi fantje niso vrnili domov.

Film ni najboljši v svoji zvrsti. Tehnično je soliden izdelek, idejno pa nam je manj pri srcu, saj je le skupek tipičnih dejstev, ki vodijo v končno resnico o nesmiselnosti vojne. Do istega cilja je prišla že cela kopica drugih filmov, ki so svoje dokazovanje podprli na bolj originalen način.

J. H.

PADALCI PRIHAJAJO

The Gypsy Mobs. Ameriški barvni. Scenarij: William Honley. Režija: John Frankenheimer. Igrajo: Burt Lancaster. Proizvodnja: MGM, 1969. Distribucija: Avala Genex, Beograd.

Frankenheimerjev film PADALCI PRIHAJAJO je na zunaj bleščeče zrežirano in do potankosti premišljeno filmsko delo, katero pa se v notranji strukturi izkaže kot votlo in napihnjeno. Kako se je moglo to primeriti enemu izmed najbolj cenjenih ameriških režiserjev? Tematika filma je privlačna. Življenje padalcev je bilo in tudi vedno bo zanimivo. Njihovo »lebdjenje« med nebom in zemljo ponazarja stalno konfrontacijo življenja s smrtjo. Če so padalci še lepi in krepki možje ali fantje, so simpatije vseh na njihovi strani. Nedostopni so, nekam vzvišeni in skrivnostni, skorajda nesmrtni. In ko se sedaj tak padalec zaljubi v malce ostarelo, toda še vedno privlačno gospodinjico tam nekje na srednjem ameriškem Zahodu, postane idila popolna. Toda to ni mesena ljubezen, to je sprehanje po mesečini, razkrivanje srčnih in družinskih težav. Ampak krepki mož-padalec le pripravi gospodinjico, da gre z njim v posteljo. Konec je zanj tragičen. Spozna, da je kljub prekipevajoči moškosti le bežna avantura v življenju gospodinje. Na popoldanskem mitingu se mu padalo ne odpre, ali pa ga noče odpreti, in pred polno tribuno žalostno konča. Njegova tovariša kljub temu nadaljujeta turnejo. Življenje premaga smrt.

Ta malce ironični zapis zgodbe nam v marsičem razloži v začetku zapisano trditev. Ob analizi oseb in njihovih medsebojnih odnosov, ki so enostavni, enoplastni in naravnani zgolj v sentimentalnost, se prepričamo, da je bilo osnovno vodilo scenarista in režiserja le mila kritika srednjega malomeščanskega vrtičkarskega sloja v ZDA. Ob njihovo veselje nad lastništvom, lenobnost in samozadovoljno ugodje postavlja hrabrost, tveganje, zmagovitost in izjemnost padalcev.

V tem izraznem sklopu nas film pač ne more zadovoljiti. Toda vse drugačen je film v svoji vizualnosti. Odlično zariše razliko med posnetki v zaprtih prostorih, ki so vsi temačni in brez

sija, težki in brezizhodni. Posnetki v naravi pa so bleščeči, prostrani, padalci se pojavljajo kot nezemska bitja. Tu se izkaže Frankenheimer za pravega mojstra. Drugače pa je to film, ki kljub velikim hotenjem ostaja zgolj spektakularna zabava.

B. V.

STRAST

En passion. Švedski barvni. Režija: Ingmar Bergman. Igrajo: Liv Ullman, Bibi Andersson, Max von Sydow. Proizvodnja: Svensk filmindustri, Stockholm, 1970. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Vsako srečanje z Bergmanom nam znova odkriva mojstrovino tega filmskega ustvarjalca. Iz vsakega njegovega filma vejeta svežina in moč, ki sta povsem specifična in samo njegova. Razkriva nam svet, v katerem živimo, odnose med ljudmi in ljudi same. Do njih zavzema poseben odnos, ki je hkrati kritičen in dobrohoten. Zato ob njego-

vih filmih ne moremo pričakovati kakšnih presenečenj. V vizualnem izrazu je zadržan, samosvoj in izredno močan. Spreminja se edinole področje, ki ga raziskuje. Tokrat, že v naslovu jasno izraženo, je to strast. Poseben način bivanja subjekta, ki ne dopušča dvojnih odnosov bodisi v ljubezni, bodisi v sovraštvu. Anna, vizualizacija te strasti, zahteva totalnost. Ne pušča možnosti kakršnih koli umikov. Njen primarni odnos do ljudi je lastniški. V tem je vsa njena bit. Tak način življenja z njo je obvezen, ni možnosti prekinitve. Če se njen partner upre njenemu načinu življenja, ostaja ena sama možnost. Njegova smrt. Je to umor ali zgolj najvišja oblika strasti? Je to uničenje ali samo najradikalnejša oblika preseganja samega sebe? Kot vedno, Bergman tudi v STRASTI ne odgovori na to vprašanje. S tem se zastavlja novo vprašanje, večno prisotno v misli človeka, vprašanje o smislu življenja, njegovi uresničitvi in dejanjih. Odpira se tudi problem reinkarnacije, kajti nedosledno bi bilo, če bi si mislili, da je Bergman v STRASTI zgolj slučajno imenoval bivšega in sedanjega moža Anne z enakim imenom

Andreas Winkelman. Ali ljudje z načinom svojega bivanja privlačijo določene situacije in kolikšna je verjetnost, da se ista situacija ponovi? Je novi Annin mož le vrnitev prvega, je morda opomin, kazni, zgolj slučaj? Obilo možnosti. Morda na to najbolje odgovarja naslednji Bergmanov film DOTIK, v katerem se mož ponovno imenuje Andreas.

To je prvi Bergmanov celovečerni film v barvah. Glede na njegova predhodna dela v črno-beli tehniki, je to novost s pridom uporabil. Barve filmu niso v okras, temveč jih izrablja v strukturiranju filma. Tako deluje rdeča Annina ruta v belkasto sivem umazanem okolju neizrazite pokrajine naravnost divjaško izzivajoče. Ali pa konec, kjer zopet osvobojeni Andreas koraka v nedefiniranem prostoru in razpada hkrati z barvami na platnu. Bergman je v STRASTI najradikalnejše razvil temo svobode in ujetosti. Svoboda utesnjuje v isti obliki kot zaprtost. V tem je krut, dosleden, mogočen, čudovit, neprekosljiv. STRAST je film, kakršnih si želimo še več na naših platnih.

B. V.



Z GLAVO SKOZI ZID

Getting Straight. Ameriški barvni. Scenarij: Robert Kaufman (po romanu Kena Kolba). Režija: Richard Rush. Igrajo: Elliot Gould, Candice Bergen. Proizvodnja: Columbia Pictures, 1970. Distribucija: Croatia film.

Film Z GLAVO SKOZI ZID je pošteno nanizal udeležence, delno tudi vzroke ter sekundarne povode sodobnega ameriškega konflikta med generacijami in miselnostmi, pri čemer se je omejil na univerzitetno okolje in specifično študentsko obliko upora. Med vsemi je potegnil razločno črto, tako da je prepletanje akcije in podajanje različnih hotenj in nazorov zelo jasno ter nam daje s svojo prepričljivostjo trdno osnovo za našo opredelitev. Prav ta jasni in preprosti oris nasprotnikov daje večkrat vtis tipskega obravnavanja situacije in skupin.

Najbolj vidno si stojita nasproti oba osnovna nasprotna tabora: starejša in mlajša generacija. Film se pogloblja v bistvo vsake od obeh strani. Naštevava značilnosti, ki jih že poznamo in tvorijo kalup, tega bi ga lahko posplošili in ga pripisali ne samo ameriškim viso-

košolskim skupnostim. Starejša generacija, ki tvori izobraževalni svet univerze, je hermetično zaprta v miselnost pridobitniškega srednjega sloja in niti ne skuša prisluhniti sicer sprva nepomembni demonstraciji, ki pa se ravno zaradi te nezainteresiranosti razplamti v krvave pretepe. Je pač lažje poklicati policijo kot razpravljati z vroče-krvneži.

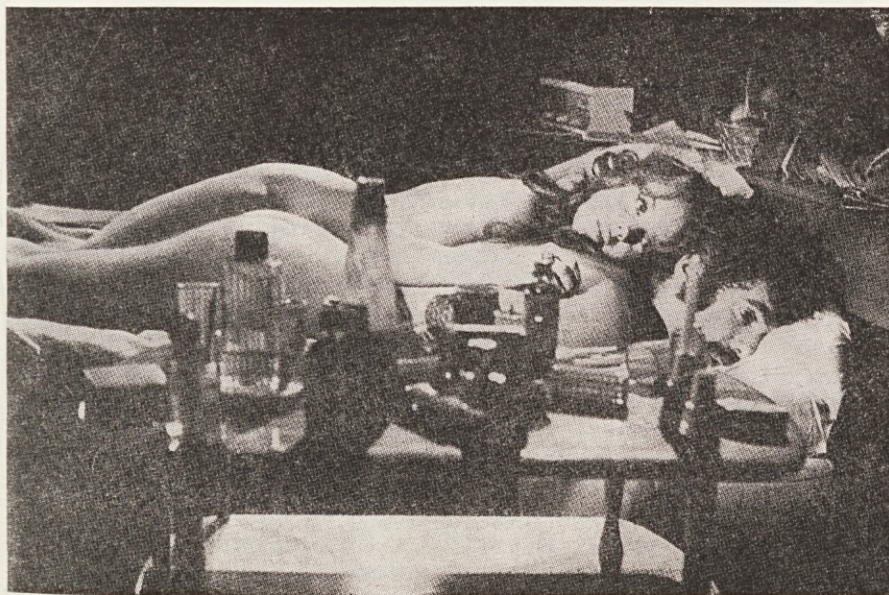
Njim nasproti je skupina upornih študentov, ni jih veliko. Predstavljajo le ščepec celotnega števila, ki mu je protestiranje deveta briga. Osnovni vzroki za nemir, ki jih žene z lepaki na univerzitetno dvorišče, niso pomembni, kajti film pošteno prikaže bolj njihovo željo po posnemanju svojih starejših kolegov v Chicagu in New Yorku, kot pa globlji smisel protirasnega in protivojnega boja. Dosegla jih je vibracija velikih demonstracij, njihov upor pa je pozitiven, ker je eden od znakov osveščanja mladih Američanov. Glede njihove prihodnosti nam film ne dela utvar; ko bodo zapustili varne zidove šol, se bo njihov uporniški duh ohladil. Če bi si hoteli ogledati te mlade ljudi pod drobnogledom, bi povečava pokazala študentko Jan. Protestira pač, ker je na svetu toliko krivic. Teh na svoji koži ne čuti, mnogo bolj jo privlači ozračje demonstracij in spopada s po-

licijo, kajti njen odnos je čustvenega značaja. Niha med dvema skrajnostma, želi si hišico v predmestju, hkrati pa si prizadeva, da bi bil njen upor bolj prvobiten in dokončen, to drugo ji na koncu uspe.

Edini resnični lik, čigar idejna prizadevanja so že izoblikovana, je uporniški veteran Harry. Upor, ki je nastal iz notranje človeške stiske in skrbi za sočloveka, zanj ni končan. Smiselno bi se lahko nadaljeval v poučevanju. Toda, ker noče sprejeti pravil nasprotnega tabora, ga ta ne sprejme. S tem se Harry iznebi pritiska svojih želja, brez obžalovanja bo najbrž za vedno ostal individualist z notranjim občutkom svobode.

Film je posnet po romanu; to zvezo včasih opazimo v dolgih dialogih, kljub temu pa je izdelava zelo filmska, gibčna in organizirana. Moderna izraznost nam da vedeti, da je sodobni ameriški in evropski avtorski film našel odmev v hollywoodski proizvodnji, vendar pa tudi ta ne more tako hitro skočiti iz svoje kože. Ne moremo se iznebiti občutka, da je film skušal izkoristiti priljubljenost Elliota Goulda ter na njem in na aktualni temi gradil bodoči uspeh filma. To ni zelo pomembno, saj smo videli več kot soliden film.

J. H.



ČEPRAV LETOŠNJI FESTIVAL AMATERSKEGA FILMA V NOVEM SADU NI BIL POMEMBNEJŠI PREOBRAT, TAKO KOT SO NAPOVEDOVALI IN TUDI ŽELELI PRED ZAČETKOM, PA VSAJ ENEMU DELU PROGRAMA (TO JE POSEBNEMU PROGRAMU NA TRIBUNI MLADIH) NE MOREMO ODREČI ZANIMIVOSTI, INFORMATIVNOSTI N POLEMIČNOSTI.

OD OSTALIH SE RAZLIKUJETA PREDVSEM DVA FILMA. TO JE NAJPREJ DELO MLADENA STILINOVIČA MEDTEM KO GRE ŠE BOLJ NAVZDOL, FILM RESNIČNEGA NAPORA IN EKSPERIMENTA; ČEPRAV NE ODKRIVA ZA FILMSKI MEDIJ NIČ BISTVENO NOVEGA, PA OPOZARJA NA SMERI, V KATERIH BI SE MOGLO ZASLUTITI KAJ NOVEGA. DRUGI JE FILM FRANCIJA SLAKA PLES MASK, KI ZASLUŽI POZORNOST PREDVSEM ZAVOLJO NEPRETENCIOZNE DRZNOSTI IN KOMPLETNOSTI, ZARADI LASTNOSTI TOREJ, KI JIH NA FESTIVALIH AMATERSKEGA FILMA DOKAJ REDKO SREČUJEMO. OSTALI DEL PROIZVODNJE, PRAVZAPRAV NJEN VEČJI DEL, SE GIBLJE V STANDARDNIH OKVIRIH IN ISKANJIH, SICER ZANIMIVIH, A NEDOSLEDNO REALIZIRANIH IDEJAH, OBRNTNIH, VČASIH CELO PROFESIONALNIH SPRETNOSTIH, A VENDAR NEINVENTIVNIH DOMISLEKIH, VSE DO OPAZNIH SPODRSLJAJEV IN ČEZMERNE NERAZUMLJIVOSTI SLIKE IN ZVOKA.

MAJHNO ŠTEVILO DOKUMENTARNIH IN ANIMIRANIH FILMOV, ŠE BOLJ PA NJIHOVA POVPREČNOST IN STEREOTIPNOST NAS SILITA K PRIMERJANJU Z LETOŠNJO PROFESIONALNO PROIZVODNJO DOKUMENTARNEGA IN KRATKEGA FILMA TER NAS ZNOVA POSTAVLJATA PRED NEKO NE RAVNO NEBISTVENO VPRAŠANJE: ALI GRE ZA GLOBOKO IN RESNO KRIZO OMENJENIH ZVRSTI PRI NAS (NAJ MIMOGREDE OMENIMO, DA SO PRAV FILMI, KI SO PRIPADALI TEMA ZVRSTEMA, PRINESLI ZADNJA LETA JUGOSLOVANSKI KINEMATOGRAFIJI NAJVEČ PRIZNANJ) ALI PA JE TO SAMO PREHODNO KRIZNO OBDOBJE, KI SE DELNO ZRCALI V AMATERSKEM FILMU.

OKROGLA MIZA, RAZGOVOR MED ČLANI ŽIRIJE, AVTORJI IN GLEDALCI, JE OBETALA DINAMIČEN IN POLEMIČEN DIALOG VSE DO TRENUTKA, KO JE BILA ODKRITA SKUPNA NEVARNOST: NEZAINTERESIRANE IN ŠE MANJ ORGANIZIRANE ORGANIZACIJE ZA AMATERSKI FILM, KATERIH BEZBRIZNOST VODI CELO DO VPRAŠANJA, ALI JE V PRIHODNOSTI SPLOH SMISELNO ORGANIZIRATI FESTIVALE AMATERSKEGA FILMA IN PODOBNE AKCIJE. DOVOLJ PRIPOMB JE BILO IZREČENIH TUDI NA RAČUN ORGANIZATORJA KINO KLUBA NOVI SAD, KI SE V ORGANIZACIJSKIH OBLIKAH ŽE LETA IN LETA NE PREMAKNE Z MRTVE TOČKE IN KI MU NIKDAR NE USPE, DA BI KONVENCIONALNO PODOBO FESTIVALA OSVEŽIL IN AKTUALIZIRAL, ZAVOLJO ČESAR FESTIVALSKO VZDUŠJE NIMA PRIVLAČNOSTI NITI ZA AVTORJE NITI ZA GLEDALCE.

POSEBNI PROGRAM FESTIVALA V ORGANIZACIJI I.C.F. (INFORMATIVNI CENTER FILMA) 01101 TRIBUNE MLADIH JE BIL IZPOLNJEN Z GOSTOVANJEM I.C.F. 00011 NUŠE & SREČA DRAGANA IZ LJUBLJANE IN NJUNIMI FILMI-PROJEKTI TER Z GOSTOVANJEM NAJNOVEJŠIH AMERIŠKIH RAČUNALNIŠKIH IN EKSPERIMENTALNIH FILMOV, S ČIMER JE BILO VSAJ DELNO POPRAVLJENO TISTO, KAR V URADNEM FESTIVALSKEM PROGRAMU NI PREVLADOVALO: SVOBODNEJŠA OBDELAVA FILMSKEGA MATERIALA, DOMIŠLJENA IN DOSLEDNO IZPELJANA IDEJA (EKSPERIMENT) IN KOMPLETNA INFORMACIJA.

KONCEPT NUŠE & SREČA DRAGANA VKLJUČUJE RAZSTAVLJANJE LIKOVNIH PROJEKTOV, PROJEKCIJO FILMOV-PROJEKTOV, KAKOR TUDI RAZGOVORNO KOMUNIKACIJO. KONCEPT PREDSTAVLJA SAMOSTOJNO CELOTO, KATERE POMEN JE V POSKUSU ODKRIVANJA NOVIH MOŽNOSTI AVDIO-VIZUALNIH MATERIALOV PREK ANALIZE ČLOVEKOVEGA PROSTORSKO-ČASOVNEGA OBNAŠANJA IN KOMUNICIRANJA, VSEMU TEMU PA NE MANJKA ČARA IGRE. ZAKLJUČNA PROJEKCIJA AMERIŠKEGA RAČUNALNIŠKEGA IN EKSPERIMENTALNEGA FILMA NAM JE POLEG STANDARDNEGA VIŠKEGA PROFESIONALIZMA PREDSTAVILA ŠE NAJNOVEJŠE DOSEŽKE RAČUNALNIŠKE TEHNIKE IN NJENE UPORABNOSTI V FILMSKEM MEDIJU. PREVEDLA BREDA VRHOVEC

8. FESTIVAL 8 mm FILMA JUGOSLAVIJE

NOVI SAD

Štrboja Branislav

RAZŠIRJENI MEDIJI **SREČANJA** BEOGRAD 72

1. RAZŠIRJENI MEDIJ — ŠIRJENJE UMETNIŠKIH JEZIKOV
2. RAZŠIRJENI MEDIJ — UMETNOST V FUNKCIJI UMETNOSTI
3. RAZŠIRJENI MEDIJ — K TOTALNI UMETNOSTI

1.1. TEZE RAZŠIRJENIH MEDIJEV VSEBUJEJO V OSNOVI IDEJO RAZŠIRJENIH JEZIKOVNIH MOŽNOSTI IZRAŽANJA MED UMETNOSTMI, ODVISNO OD SREDSTEV IN PROSTORA REALIZACIJE OZIROMA OD ODPRTOSTI DO DRUGIH PODROČIJ UMETNIŠKEGA IN DUHOVNEGA RAZISKOVANJA.

2.2. OPAZUJOČ RAZŠIRJENE MEDIJE KOT MOŽNOSTI PREIZKUŠANJA UMETNOSTI V SMISLU NJENE FUNKCIJE IN PROJEKCIJE NA DOGODKE V SVETU, SE NAM PONUJA ODGOVOR, DA UMETNIŠKI POJAVI, KI SE DANDANAŠNJI POJAVLJAJO, ŽE S SVOJIM NASTANKOM PROBLEMATIZIRAJO SAMI SEBE IN EDINOLE KOT TAKE LAHKO POJASNJUJEMO S TERMINI UMETNOSTI OZIROMA Z UMETNIŠKIMI POJMI, KI JIH NAREKUJE ČAS.

3.3. RAZŠIRJENI MEDIJI KOT PREDPOSTAVKA TOTALNE UMETNOSTI RAZŠIRJAJO SAM SMISEL DANEGA TERMINA IN GA UVAJAJO V NOVA PODROČJA IZRAZNE IN SENZORIČNE KOMPLEMENTARNOSTI MED UMETNOSTMI V NOVE OBLIKE VEDENJA.

PRVO APRILSKO SREČANJE RAZŠIRJENIH MEDIJEV

BEOGRAD 72

Biljana Tomić

ENA INFORMACIJA

1 1/3 INFORMACIJE

ČLANI ŽIRIJE »PRVEGA APRILSKEGA SREČANJA«

BILJANA TOMIĆ
BOŽIDAR ZEČEVIĆ
BRANKO PREDIĆ
JAŠA DENEGRI
MATKO MEŠTROVIĆ
POL PINJON

2 1/3 INFORMACIJE

PO ODLOČITVI ŽIRIJE SO BILI PROJEKTI NATEČAJA UVRŠČENI V TRI KATEGORIJE, PO KATERIH SE IZVZAME ŠEST DEL ZA REALIZACIJO (EV. VREDNOSTI 5.000 DIN) ŠTIRJE PROJEKTI SE SPREJMEJO ZA RAZSTAVO NA DAN OTVORITVE (TI NE ZAHTEVAJO MATERIALNIH STROŠKOV) IN V TRETJO SKUPINO SE UVRSTIJO PROJEKTI, KI SO PO SVOJI ZANIMIVOSTI IZZVALI ZANIMANJE ŽIRIJE, TODA PRI TEJ ZADNJI SKUPINI SE POSTAVLJA VPRAŠANJE MOŽNOSTI REALIZACIJE.

I. PROJEKTI PREDLOŽENI ZA REALIZACIJO

1. I.C.V.K. 00001 LJUBLJANA
NUŠA & SREČO DRAGAN
LJUBLJANA

2. »O« 222
VLADIMIR PETEK
DRAŽICE BR. 1 ZAGREB

3. 2424 KRMA PRAMAC
2424
GRUPA ATENTAT
BUJICA PEŠNI TUCIĆ
MILAN MILIĆ JAGODINSKI
VICKO ARPAD
TURGENJEVA 31
NOVI SAD

4. TANDEM
HAJNDL ŽELKO
PERIŠIĆ SLOBODAN
LENJINOVA 81, SARAJEVO

5. 1948
GORAN TRBULJAK
BALSKOG 39, ZAGREB

6. PROCES
RAŠA TODOSIJEVIĆ
CVIJIĆEVA 115, BEOGRAD

II. PROJEKTI PREDLOŽENI ZA RAZSTAVO NA DAN OTVORITVE

1. ANONYMOUS
CONCEPTUAL ARTIST
ANONYMOUS CON.
ARTIST

2. VANJA I. II.
SLAVKO MATKOVIĆ

STIPE GRGIĆA 32,
SARAJEVO

3. ATENTAT
GRUPA ATENTAT
NOVI SAD

4. TOSLO
KEREKEŠ LASLO
SUBOTICA

III. PROJEKTI KATERIH
REALIZACIJA JE VPRAŠLJIVA

1. 606
SANJA MEKOVIĆ
ZAGREB

2. IGRA
MARINA AVRAMOVIĆ
BEOGRAD

3. mM
GORKI ŽIVELA
ZAGREB

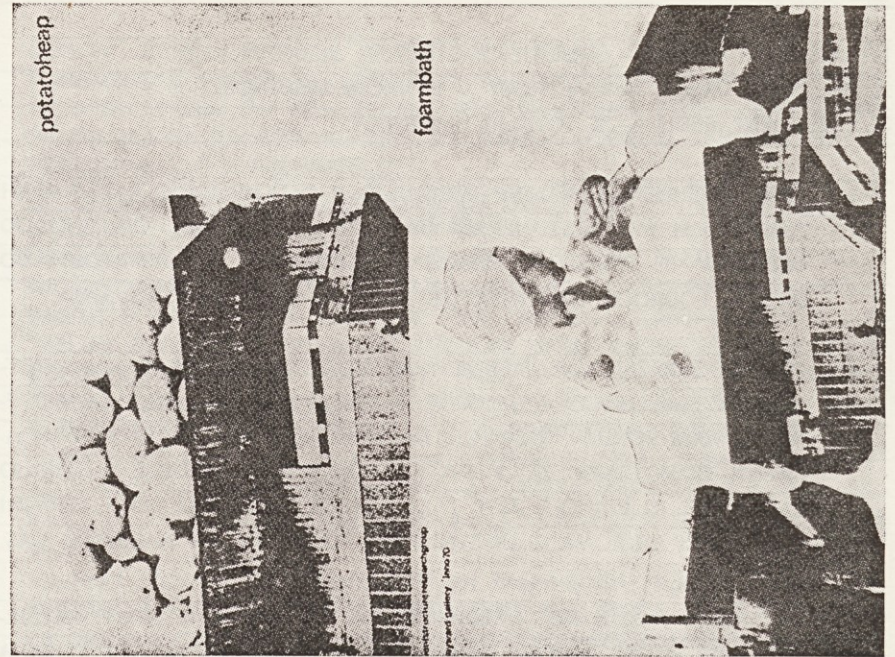
4. KONTROLA RATANJA
GRUPA ATENTAT
NOVI SAD

3 1/3 INFORMACIJE

MED POVABLJENIMI GLEDALIŠČI »PRVEGA APRILSKEGA SREČANJA RAZŠIRJENIH MEDIJEV« JE BILO TUDI GLEDALIŠČE PEKARNA IZ LJUBLJANE

Peneča kopel
 Participacija v razmerju
 Gospa se koplje v (PVC)
 peneči kopeli
 na balkonski galeriji

Krompir
 Participacija v razmerju
 Na ploščadi balkonske
 galerije se simulira
 povečan krompir
 Druga možnost,
 z brezračnim prostorom,
 v katerem so magnetne
 kroglice, ki držijo skupaj
 posamezen krompir
 Ljudje, ki stojijo
 na balkonu,
 se lahko dričajo
 v krompirju



poezija

ljubezen

svoboda

seksualnost

revolucija

kriminal

Ladislav Novak

Pojavljivost nevarne
 ideje
 Kmalu bomo take ideje
 umetno ustvarjali

delavnost

pobožnost

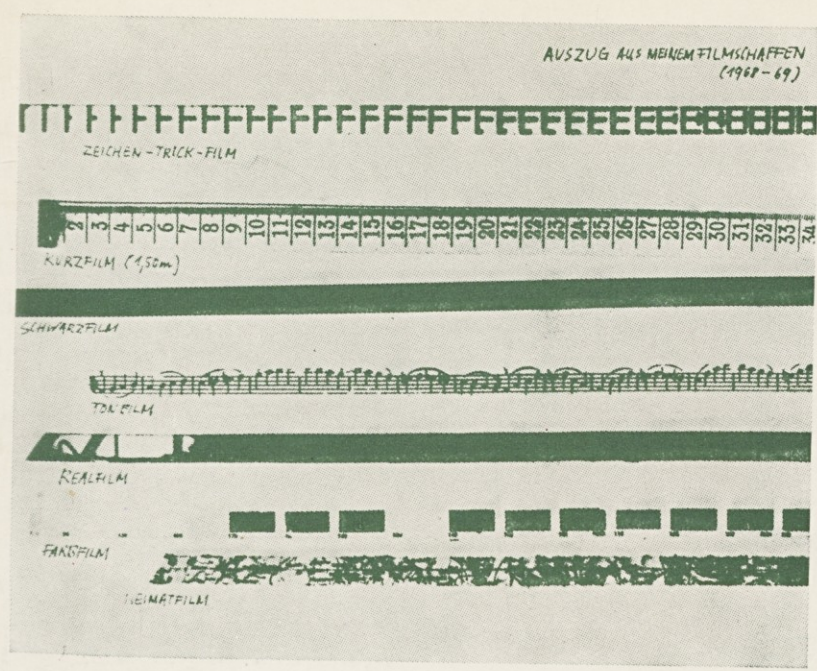
disciplina

nrvnost

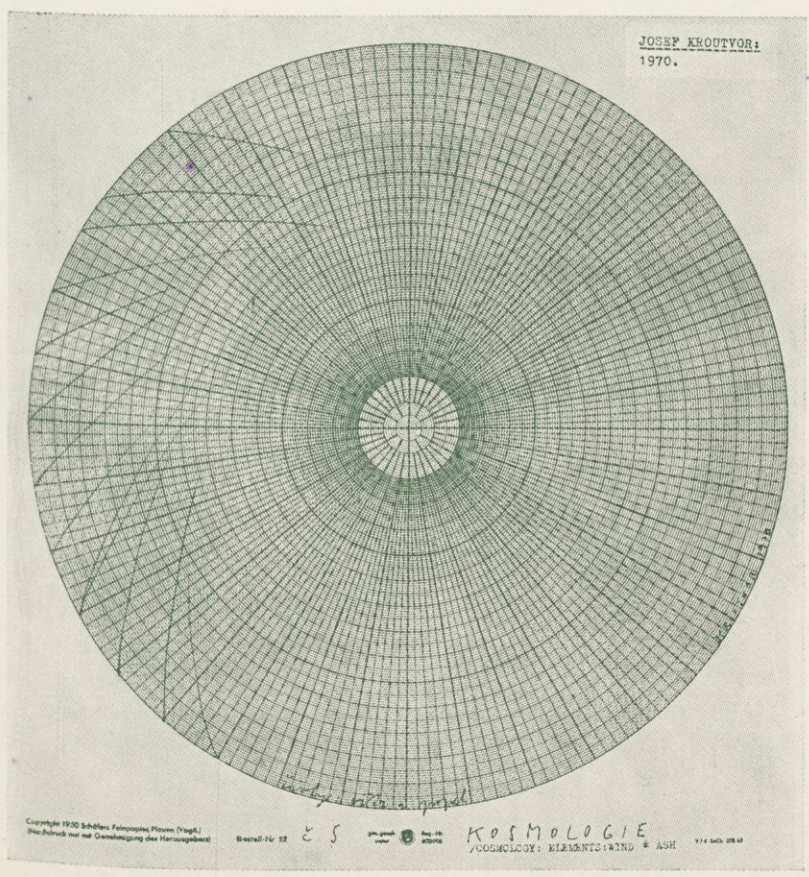
144
 natančnost

ponižnost

izvirna informacija
je selektivni izbor
na straneh centra
vizualnih informacij
revije Ekran



Claus Böhmler:
Film:
risan animiran film
dolžina filma
ton film
slika filma
barvni film
ime filma



Josef Kroutvor:
elementi :
kozmozologija :
veter & pepel



ENA PRIHODNJIH ŠTEVILK BO POSVEČENA NEZAVIDLJIVEMU
POLOŽAJU SLOVENSKEGA FILMA IN NJGOVIH USTVARJALCEV