

revija za film in televizijo

ekran

vol. 4
(letnik XVI) 1979
cena 40 din

56



vol. 4

številka 5/6 1979

(letnik XVI)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Goran Schmidt
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Matjaž Zajec (glavni urednik)
Mirko Fabčić (lektor)

stalni sodelavci

Toni Gomišček
Igor Vidmar
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)
Zdenko Vrdlovec

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva

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

stiki s sodelavci in naročniki

torek, sreda, četrtek od 10. do 12.
ure in vsak prvi torek v mesecu v
času seje uredniškega odbora od 18.
do 20. ure

cena posameznega izvoda (3

tiskarske pole) 30 din

cena posameznega izvoda (dvojna

številka) 40 din

(za tujino 4 US dol)

letna naročnina 300 din

(za tujino 30 US dol)

letna naročnina za dijake in študente

200 din

žiro račun:

50101-678-47478

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

Dalmatinova 4

61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

2	komentar	Festivalove dileme	
3	nov slovenski film	Draga moja Iza	
4		intervju z Vojkom Duletičem	
12		mnenja ob filmu Draga moja Iza	Darko Štrajn, Silvan Furlan, Igor Likar, Bojan Kavčič, Tone Peršak
17	pred Puljem 79	"Srbska" dramaturgija	Peter Milovanović Jarh
21	FEST 79	"Ameriška proletarska serija"	Viktor Konjar
23		Severne luči Vrvohodec Modri ovrtnik režiser Paul Schrader	
24	festivali	Cannes 79	Zdenko Vrdlovec
28	kritika	Napad na policijsko postajo	Jože Dolmark
29		Iščoč gospoda Goodbara	Milenko Vakanjč
31		Ta mračni predmet poželenja	Milenko Vakanjč
33		Pasje popoldne	Bojan Kavčič
34	v razmislek	Sneguljčica in sedem palčkov	Toni Gomišček
35	teorija	Brecht in film	Wolfgang Gerch
41	zgodovina	Mladi Bunuel	Vladimir Koch
46	bolivijski "novi" film	Režiser J.Sanjínés in skupina "UKAMAU"	Jadran Sterle
50	esej	Pornografija kot lepa umetnost	Bogdan Tirnanič
57	in memoriam	Ita Rina	Miša Grčar
58	ŠKUC 79	Vzpodbudni filmski obeti	Zorko Škvor
60	prireditve	Beograjski off film	Nebojša Pajkić
66	posveti	Racionalizem in iracionalizem	Dario Frandolić
67	Split 79	Tretji zbor jug. alternativnega filma	Slobodan Valentinić

na naslovni strani:

Milena Župančič v filmu Moja draga Iza, režiserja Vojka Duletiča. Na letošnjem puljskem festivalu se bo Milena predstavila še v dveh slovenskih filmih, v Krču Boža Šprajca in Iskanjih Matjaža Klopčiča.

Osrednjo pozornost v pričujoči številki smo namenili najnovejšemu slovenskemu filmu DRAGA MOJA IZA, o katerem pišejo Darko Štrajn, Silvan Furlan, Igor Likar, Bojan Kavčič in Tone Peršak, prav tako pa objavljamo tudi pogovor z režiserjem Vojkom Duletičem, ki ga je za objavo pripravil Matjaž Zajec.

Problematici domače filmske proizvodnje in ustvarjalnosti je posvečen tudi predpuljski tekst Petra Milovanovića Jarha, ki kritično razmišlja o dosedanem delu najmlajše jugoslovanske filmske generacije (Grlič, Paskljević, Karanović, Marković, Zafranović), medtem ko Slobodan Valentinčič poroča o letošnjem tretjem zboru jugoslovanskega alternativnega filma, ki je bil spomladi v Splitu.

Viktor Konjar piše v prispevku Ameriška proletarska serija o nekaterih zanimivih filmih z letošnjega FEST-a, Nebojša Pajkić pa razmišlja o projekciji beograjskih off filmov, ki je bila v Ljubljani. Med pisanjem o filmskih prireditvah pa velja omeniti seveda še izčrpno poročilo Zdenka Verdlovca o letošnjem filmskem festivalu v Cannesu.

Med pomembnejšimi teksti opozarjamo tudi na prispevek Jadrana Sterleta o novem bolivijskem filmu, na razmišljanje Vladimirja Koča o mladem Bunuelu, na drugo nadaljevanje in konec razmišljanja Wolfganga Gerscha o Brechtu in filmu, ter na prispevek Bogdana Tirnanića o pornografiji kot lepi umetnosti.

Uredništvo

The present issue focusses attention on the latest Slovenian film MY PRECIOUS IZA, about which we feature articles by Darko Štrajn, Silvan Furlan, Igor Likar, Bojan Kavčič and Tone Peršak and also an interview with the director of the film, Vojko Duletič, which Matjaž Zajec prepared for publication.

The problems of Yugoslav film production and creativity is also discussed in a text by Petar Milovanović Jarh who takes this opportunity before the Pula Festival to take a critical look at the work of the youngest generation of Yugoslavian filmmakers (Grlič, Paskaljević, Karanović, Marković, Zafranović), while Slobodan Valentinčič reports on this year's third meeting of the Yugoslav alternative film, which was held in Split in spring.

In his contribution American prolaterian series, Viktor Konjar writes about some interesting films at this year's FEST Festival, while Nebojša Pajkić considers the projections of the Belgrade off films, which were held in Ljubljana. Among the articles about film events, we must also mention the exhaustive report by Zdenko Verdlovec about this year's festival in Cannes.

Among the more important texts there are also articles by Jadran Sterle on the new Bolivian film, Vladimir Koch discusses Bunuel's early work, the second continuation and end of Wolfgang Gersch's thoughts about Brecht and the film and a contribution by Bogdan Tiranić on pornography as a fine art.

The Editors

Festivalove dileme

Ko minejo bolj ali manj slovesni dnevi jugoslovanskega celovečernega filma v Pulju, se praviloma pričnejo razmišljanja o ustreznosti, o koncepcijah, o prihodnji usodi festivala. Praviloma so bili nezadovoljni vsi, avtorji zaradi projekcij filmov in razdelitve nagrad, novinarji in filmski kritiki zaradi negostoljubnosti Pule, gledalci pa zaradi filmov in vremena. Pa vendar, naj živi vsakoletna Pula, nezadovoljstva pač ne morejo dokončno ogroziti tradicionalnega festivala, veličastnega otvoritvenega ognjemeta se pač ne da pozabiti.

Toda naj bo kakorkoli, festivalove dileme ostajajo nerazrešene, vsako leto se znova vračamo k njim, pa ne najdemo prave rešitve. Prične se pri selekciji, letos smo jo kompromisarsko prepustili republikam in pokrajinam, ki so odločale, kateri filmi naj sodelujejo na festivalu. In selekcije niso selekcionirale, v Pulju bodo spet vsi filmi, katerih kopije so bile pravočasne. Vodstvu festivala in festivalski žiriji je preostalo, da jih razporedi v puljsko Arenu ali v kinematografsko dvorano. Seveda je tudi to selekcija, selekcija na takoimenovane komunikativne in nekomunikativne filme. Znamo pač najti za vse pravo besedo, pravo opredelitev.

Puljski festival tako še ostaja revijski pregled enoletne proizvodnje celovečernih filmov in je s svojo prenatrpanostjo močno utrujajoč. Če zavrtijo v Beogradu celotno proizvodnjo kratkometražnih in dokumentarnih filmov, je to razumljivo, saj ta proizvodnja živi samo v času festivala in se po njem zgubi v anonimnost — le redki filmi uzrejo kinematografsko mrežo ali svoje televizijsko predvajanje. S celovečerci je drugače, saj lahko mirno zapišemo, da je domači celovečerni film našel občinstvo, da ima svoje mesto v rednem kinematografskem sporedu. Ni se potemtakem bati anonimnosti, saj gledalci, kot konec koncev edini prav razsodnik, odločajo o vsečnosti posameznega filma. Puljski festival kot nekakšen korektiv in afirmacija sploh ni potreben. Prav nobenega argumenta potemtakem ni, ki bi utemeljeval festival brez selekcije, ki bi jo lahko opravila festivalska žirija, če smo ji že zaupali razdelitev festivalskih odličij.

Letos ponavljamo isto napako, ob vseh pripombah, ki so jih na svet festivala naslovile republike in pokrajine, ob vseh slabih izkušnjah dosedanjih festivalov, je tudi letošnji Pulj ostal v mlačnih vodah kompromisarstva. Raje ostaja pri starem, kot da bi se odločil za novo, bolj radikalno usmeritev, ki bi omogočil avtoritativnost in reprezentančnost filmske manifestacije, ko bi že sodelovanje v tekmovalni

konkurenci pomenilo priznanje, predvajanje filmov v informativnem festivalskem sporedu pa bi celovito dopolnilo našo podobo enoletne celovečerne filmske proizvodnje.

Seveda ni problem Puljskega festivala samo v selekciji, vrsta dilem je tudi ob žiriji, ki je bila po vsakem festivalu hudo grajana zaradi svojega dela, zaradi načina izbire nagrajencev, zaradi "ključev", ki so jih žirije 'bojda' uporabljale. Nesporazumi so pripeljali celo tako daleč, da so nekateri predlagali dve žiriji — eno družbeno-politično in drugo umetniško. Da bi potemtakem ocenjevali filme z dveh zorišč in tako praktično zanikali celovitost in enovitost umetniškega filmskega dejanja. Na srečo je zmagal zdrav razum in žirija je ostala ena sama. Seveda tudi ta podatek slikovito odraža festivalsko situacijo.

Veliko kritičnih besed je bilo tudi o pripravljenosti gostoljubja Pulja, ki se iz leta v leto zmanjšuje. Kritično pravijo, da se vedejo puljski turistični delavci do udeležencev festivala mačehovsko, da se prično problemi pri sobah in končajo pri slabih gostinskih uslugah. Nezadovoljstvo je bilo celo tako veliko, da so se nekateri zavzemali za to, da naj Pulj ohrani revijo domačih filmov, festival pa naj bo pod bolj normalnimi pogoji v kakšnem drugem kraju, da naj se festival seli iz republike v republiko. Zmagala je tradicija, Pulj je ostal, pa čeprav še nima zgrajene kinematografske dvorane, ki bi omogočala normalno poletno projekcijo filmov, čeprav so še vedno problemi s sobami, čeprav vemo, da se bodo kritične pripombe lanskega leta letos ponavljale. Gotovo je prav tako, da festival ostaja v Pulju, konec koncev vsi ti problemi niso samo problemi puljskih organizatorjev, niso samo problemi vodstva festivala, saj so vse najbolj nevrvalgične točke problem vseh filmskih delavcev in seveda tudi problemi družbeno politične skupnosti, pa se jih ne znamo takoj in na pravi način lotiti.

Pred nami je letošnji Pulj, torej naj živi festival. Nove kritične pripombe prihranimo za čas po festivalu. Ta trenutek upamo, da bo letos znova zmagal film, da bo veliko in več dobrih filmov. Če bo tako, potem bodo pomanjkljivosti pozabljene, spregledane in takoj odpuščene. Toda tudi v tem primeru že danes ne smemo pozabiti na prihodnji festival, na prihodnjo Pulo, saj imamo vendar celo leto dni časa (tako kot vedno doslej), ki bi ga lahko sila koristno uporabljali. Uporabili v prid festivala, predvsem pa v prid domačemu filmu.

Uredništvo

novi slovenski film

DRAGA MOJA IZA

Premiera:
19. 4. 1979, Ljubljana

Proizvodnja:
Viba film, Ljubljana

Scenarij:
Vojko Duletič
(po literarni predlogi Iva
Zormana)

Režija:
Vojko Duletič

Direktor fotografije:
Karpo Godina

Glasba:
Zoran Simjanović

Kostumi: Milena Kumar

Glavne vloge:
Zvone Hribar,
Bert Sotlar, Štefanja Drolčeva,
Boris Juh, Radko Polič, Lučka
Uršič, Milena Zupančič, Marjeta
Gregorač, Majda Grbac, Tanja
Poberžnik Demeter Bitenc

Distribucija:
Vesna film, Ljubljana

Število snemalnih dni: 43
Posneti material: 20484 metrov
Dolžina filma: 2400 metrov

Tehnika:
35 mm Eastman color, normalni
format

Laboratorijska obdelava:
Jadran film, Zagreb

Montaža: 175 dni

Cena filma:
11.280.000 din
KSS: še ni podatkov
Viba: še ni podatkov

Predvajan v:
Ljubljani 20 dni, 17500
gledalcev



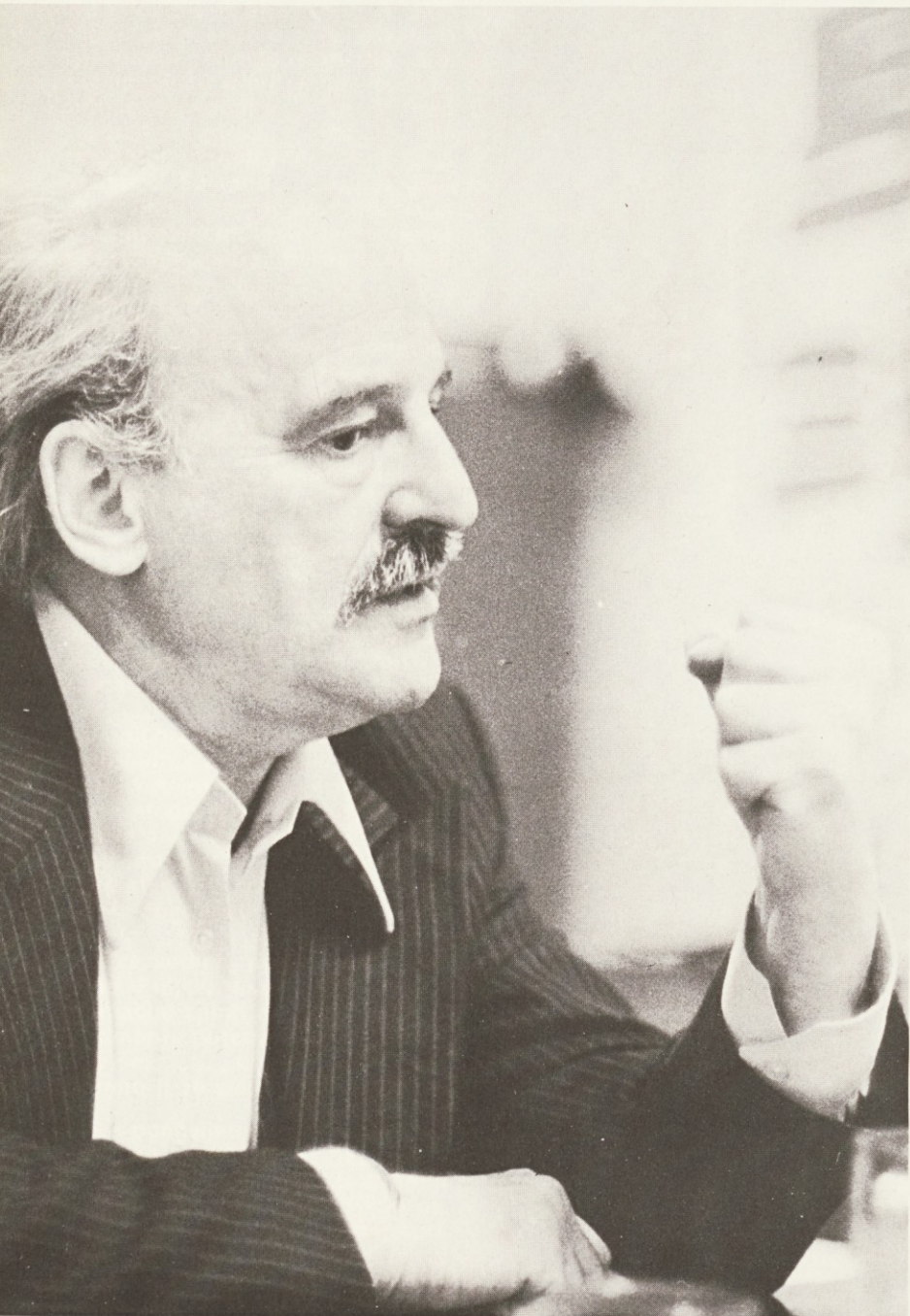
intervju z Vojkom Duletičem

Osamljeni jezdec

Ob novem slovenskem celovečernem filmu *Moja draga Iza* smo se pogovarjali z njegovim avtorjem Vojkom Duletičem. Pogovor je bil povsem odprt in obsežen.

Vsega, kar smo se pogovarjali, je bilo v tipkopisu toliko, da smo morali za objavo opraviti redakcijo teksta. Mislimo, da smo se za objavo odpovedali manj bistvenemu.

V razgovoru so sodelovali Vojko Duletič, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Toni Gomišček, Goran Schmidt, Zdenko Vrdlovec, za objavo pa ga je pripravil Matjaž Zajec.



Ekran:

Ob vsakem vašem filmu smo se vedno znova vračali k temu, da ste izhajali iz slovenske literature. Iz določenega umetniškega dejanja, izpolnjenega, pravzaprav ste v vseh svojih filmih izhajali iz literarne kreacije. Od kod vaša navezanost na slovensko literaturo?

Duletič:

Začetek mojega filmskega dela ni bila literatura, to je bil naročen film o velenjskih rudarjih. In že pri tem filmu se je pojavil prvi spopad, ki se pojavlja do danes kot nekak neprestan nesporazum med avtorjem in naročnikom. Najprej so bili Tovariši naročen film, zastavili smo ga v Velenju, v dvoranah — bila so morda tla — in tam smo nekako zmanipulirali, da bomo šli v rudnik, delati devet metrov pod zemljo. Z nami naj bi bili mladi ljudje, od štirinajst do petnajst let, stisnili smo si roke in smo se razšli. Filmservis je dobil za to 12 milijonov, izplačiljivih, ko bi bil film narejen. Napisal sem scenarij, ki je bil obilen, kompletno opremljen s tekstom, podtekstom, z dialogi, monologi in sploh je bil tak, da so vsi zavriskali, ko so ga prebrali, "to pa je pravi scenarij". Prišel sem v Velenje in rekel, da bi zdaj rad te mlade ljudi videl, te fante iz rudarske šole. Zbrali smo se neko nedeljo popoldan na strehi šole.

Ko je ta skupina prišla, se je v meni kompletan koncept podrl. Propadel je scenarij, propadla je ideja, pred mano so bili ljudje, neodrasli, iz socialno ogroženih predelov in rezultat je bil, da me je bolj začelo zanimati, od kod ste pa vi, zakaj ste pa vi v tej šoli in tako sem dobival podatke, da so to zelo bistri ljudje, da jih je sila, celo izgnanost iz nekega okolja, pripeljala do te šole; iz nje bodo takoj stopili v jašek in se odpeljali dol. Takrat nisem šel nazaj na upravo in nisem rekel, da zdaj tega filma ne bom delal. Obratno. Tisto, kar sem napisal sem zavrzel; ta problem me je tako močno ujel, da sem rekel, da bom naredil nekaj, pa še sam nisem vedel kaj.

Mesec dni smo snemali; film je bil posnet, fantje so sodelovali. Včasih so razlagali svoje usode, kako je enega zasulo do vratu ipd. Film je bil

narejen, poklical sem upravo v Ljubljano, iz vsega je nastal film brez besed, samo slika in zvok. Oni so si ta film ogledali, ko je bilo predstave konec, so rekli, da tega filma ne vzamejo. To mi ne moremo vzeti s seboj, to ni tisto.

Rekel sem, če sem šel že tako daleč, bom prišel sam predstaviti film, zagovarjati svoje delo, zakaj je nastalo tako, zakaj ni tako kot smo se domnili. Film smo potem tudi predvajali, najprej je bila ledeno hladna projekcija, povabili so vse, ko je bilo konec, je bil pa šok. Jaz si nisem predstavljal, da je to lahko tako. Stari rudarji so prišli k meni, rekli so, da sem pokazal njihova mlada leta, da je bilo točno tako, naša občutja ob prihodu v rudnik smo doživeli preko vaših sporočil samo s podobo slike. Moj odgovor je bil samo ta, da je družba odgovorna do anonimnih, da so stebri družbe tu notri, da je pravzaprav družba kriva, ker uničuje nekaj, kar raste.

Film je šel tudi na festival dokumentarnega filma v Beograd, tam je od prvega do zadnjega vsa dvorana vpila. Dve tretjini sta bili proti, ena tretjina je bila za. V tem filmu je bil tudi kader, ko fant vrta v steno in nenadoma pogleda v nas, v kamero, kot češ, kaj me gledate in v tistem času je bil to neverjeten dogodek. To je bil šok, da pozabite, da je bilo to pred 15 leti, to je bila neka nova, druga konfrontacija. Ko sem prišel v Ljubljano, sem takoj začel delati Poletno noč, to je bil kratek film iz sodobnosti; ko sem ga naredil v treh dneh, je prišla v soboto prepoved. To je bilo leta 1965.

Ekran:
S tem filmom ste prav gotovo opredelili svoje vstopanje v takratno slovensko kinematografijo. To je moč zaslediti tudi v kritikah, ki ste jih objavljali v Ekranu in Tedenski tribuni. Tako se je takrat najavljati tudi Matjaž Klopčič v svojem zanimivem poročilu s puljskega festivala, ki je bilo v bistvu programska razmišljanje mladih avtorjev o "vitalizaciji" domačega filma. To je bilo leta 1965 in vi ste nastopili z angažiranim filmom, kjer Slovenci nimamo velike tradicije. Kako to, da s tem pogumnim načrtom niste nadaljevali?

Duletič:
Ko sem prišel v Ljubljano, sem hotel takoj delati, da mi ne bo nekaj ušlo. Mislim sem, da bom delal kar naprej, da ni tistega, kar bi me moglo ustaviti. Pa me je zaustavilo. V tork se prišel v Ljubljano, v soboto je bil film posnet in takoj je prišla prepoved dela. Nato sem dve leti pauziral. Med tem časom sem delal samo turističen film za Velenje, povabili so me, naj naredim še nekaj nad zemljo, in so rekli, da je to pa preveč lepo. Pa sem rekel, da naj bo takšno kot je in če daste oba filma skupaj, dobite neko pravo razmerje. Ko se je to končalo, sem začel razmišljati, kaj zdaj. S to tematiko, s tem načinom, ne bom več delal, in sem šel k literaturi in ostal pri literaturi.

Ekran:
Kakšna je bila takrat vaša ocena slovenskega filma?

Duletič:

Motilo me je, ker niso bile ideje porojene iz nas. Zanimal me je slovenski film iz nas ven, iz naših muk in traum. Zato me je notranji svet zanimal bolj, kot pa zunanji. Vendar v to smer nisem mogel več poseči.

Ekran:
Tovariši so bili samorastniki, kar pomeni, da start avtorja ni bil pri Tovariših, ampak pri posebni viziji Samorastnikov in pri tem se znova vračamo na prvo izhodišče, na odnos literatura — avtor.

Duletič:

Pred Samorastniki je bil še film s sodobno tematiko, zanimal me je sedanjik, vendar Sopotniki niso bili sprejeti. Napisal sem scenarij, pa so predlagali, da mi bodo plačali, dali nekaj denarja, samo naj spremenim scenarij nazaj v literaturo; da bodo razumeli, kaj pravzaprav hočem. Začutil sem nekaj novega. Človek zmora odkrivati sodobnost tudi na poseben način, tudi preko literature. Lahko tudi preko literature razmišljam, predvsem v notranjem svetu, bom mogoče le našel neke stike ali vsaj sorodnosti, ki me bodo približale sedanjiku. Ko sem napisal Samorastnike, sem nenadoma občutil, da je tudi to možno.

Ekran:
Dejstvo je, da imamo Slovenci književnost s sodobno ikonografijo (ki je lahko tudi "za film"), pa tudi nekateri klasični teksti bi omogočali "sodobnejše" ikonografske izpeljave. Vi pa se v svojih celovečercih, podobno kakor Klopčič po "Papirnatih avionih", zatečete v preverjeno, (pol)preteklo književnost in zapustite neposredno raziskovanje sodobne ikonografije. Ali to odločitev pogojuje še vedno "klasično" pojmovanje literature kot (včasih) enega bistvenih potrjevalcev določenih nacionalnih identitet in je to za razvoj slovenskega filma prešibka perspektiva? Je to morda potem dejstvo, ki je v marsičem tudi usodno izoblikovalo socialno-ekonomsko organiziranost slovenske kinematografije, njeno socialno in kulturološko prakso nasploh? Preprosto rečeno: slovenski film zelo preredko korespondira vzporednim gibanjem v družbi, ki so veliko vznemirljivejša in zanimivejša, kakor je on sam. Torej bi moral biti film sodobnejši, mlajši ... Te ga gotovo ne prispevajo samo režiserji, pa vendar, kaj mislite o tem?

Duletič:

To je težko razložiti. Vsako leto je imelo drugačno obliko natečaja — kriterijev. Bilo je tudi obdobje, v katerem smo režiserji sami odločali. To je bilo tisto obdobje, ko sem predložil film Na klancu. Mogoče so bili moji kratki filmi v tistem obdobju zame neka garancija, da lahko nekaj

preizkusim, da se lahko preizkusim kot igrani film v malem. Za sodobno tematiko sem nenadoma izgubil oporo. Mislim, da sem se podzavestno odpovedal želji ali možnosti, da bi lahko obdelal sodobno tematiko. Takrat me je bolj zanimala forma kot pa vsebina, mogoče lahko v literaturi dosežem več. To ni bila špekulacija, da bom samo na podlagi tega dosegel možnosti za delo. Občutil sem, da preko izkušnje naših pisateljev, naših klasikov, lahko iz tega naprej razvijam nekaj v drugem mediju. V komunikiranju z avtorjem dela sem čutil neko odzivnost; tisto, kar je njega vodilo in občutek, da njegovo delo pripada temu prostoru.

Ekran:
Ali niste na ta način iskali poti do možnosti filma?

Duletič:

Ne, ni šlo samo za to. Ko sem literaturo ponovno prebral, sem jemal dela, ki so mi nekaj pomenila, ki so v meni zapustila neko sled.

Ekran:
Dati v premislek življenje, ki je že bilo dano v premislek.

Duletič:

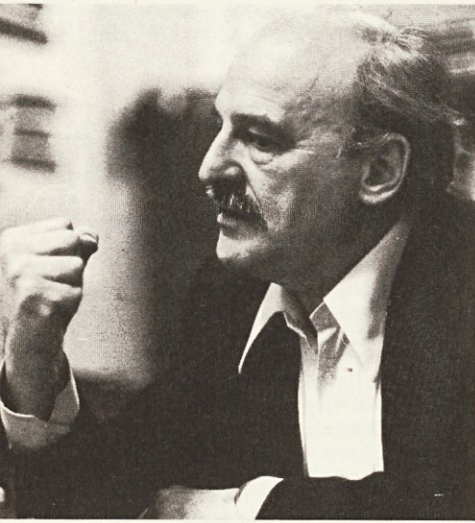
Jaz ne vidim moje filme samostojne; vidim, da se združujejo. Da gre do nekam skupaj, da se združujejo. Veliko zvezo vidim med filmom Na klancu in med tem zadnjim filmom — veliko zvezo med slovensko družino v tistem času in familijo v nekem drugem času.

Ekran:
Zdi se mi, da Duletič klasične slovenske junake spreminja iz junakov, ki se dogajajo, v junake, ki se jim dogaja. Skratka jih transformira v drugo smer, kot jih je postavila literatura. To je bistvena sprememba literature. Takšen junak je mnogo bolj osebno tragična figura umetnikovega sporočila, kot pa junak, ki nosi dogajanje. Duletič predstavlja negativno podobo, ne v dobesednem pomenu, ampak negativno podobo junaka v njegovi osebnostni stiski, v katero ga postavlja določena družbena situacija. Mislim, da je v tem vrednost njegovega filmanja slovenske literature.

Duletič:

Ja, to je ta sodobnost, za to je kriva literatura. Literatura mene vizualizira. Jaz vidim, slišim pa malo manj. Če pa moram istočasno videti in slišati, se mi ti spoji nekako podirajo. Zelo se moram truditi, kadar moram vnašati tudi vizualizacijo podob. Ko pa literatura pred mano nastaja kot podoba, vidim, da je prehuda, gre v neko smer, ki jo lahko v literaturi subjektivno še objameš, sprejmeš in potrdiš, ko jo pa berem jaz (ko jo berem, jo prenašam že na film), izgubim stik z besedo kot tako.

Ekran:
Od kod vaša želja, da heroične junake človečite?

**Duletič:**

Zato, da bi lahko opozoril na njih kot na ljudi. In tudi pričakujem, da jih bodo vrednotili kot ljudi in da bodo iz tega minimuma prešli vendarle v maksimum, za potrditev njihove eksistence in upoštevanje njihovega bistva.

Ekran:

Spet bi postavili stvari malo na tehtnico. Ste tekač na dolge proge. Govorili smo že o programskih kritikah, govorili ste o programskih kratkih filmih, tudi o svojih projektih, ki ste jih predložili in so bili rezultat nedvomnega trdega dela, da bi konec koncev preko neke špekulacije prišli do filma. Kako bi to situacijo označili?

Duletič:

Jaz osebno — nasilje.

Ekran:

Nasilje nad samim seboj?

Duletič:

Ne, ne, drugih nad mano. Jaz tega res nisem potreboval. Vse kar je bilo, je to, da sem vztrajal. Nenadoma sem bil osamljen, kot sem danes; ponovno bom moral dokazati, kdo sem. Za naslednji film sem postavljen spet pred neko špekulacijo. Nekako se bom začel prilagajati, kot programirana žival.

Ekran:

Ali lahko zdaj zaokrožimo ta sklop, čeprav bi to morda sodilo bolj na konec razgovora. Če bi vam kdo rekel, Vojko Duletič, delaj tisti film, ki bi ga rad delal — kaj bi delali?

Duletič:

Najprej bi si oddahnil. Potem bi pa sigurno točno to naredil, kar mislim. In mislim, da sem tako daleč, da bi družba morala enkrat reči, Duletič delajte film. Ne pa da sestavijo na veliko anonimni natečaj, v katerega se ponovno človek skrrije, ponovno spet kandidira, da bo neka sredina lahko rekla, ko bo ta scenarij na prvem mestu — vidite, mi nimamo nič pri tem, se je zgodilo, naključje, anonimni natečaj je kriv.

Ekran

Mene ta vaša zgodba spominja na neko staro zgodbo, ki je zgodba te kinematografije skoraj od njenega začetka.

Duletič

To je že obsesija.

Ekran

Mislím, da je imela slovenska kinematografija sijajen začetek in se je potem hitro tipizirala, tipizirala najbrž tudi iz tega, kar vi stalno ponavljate in da gre verjetno za nek način urejevanja ekonomsko socialnih razmer v tej kinematografiji, in ne toliko morda avtorskih ustvarjalnih nazorov?

Duletič

Moram iti še bolj nazaj, potem moram do filma Na svoji zemlji. Moramo tako daleč. Ta generacija takrat najmlajših, danes pa najstarejših filmskih ustvarjalcev, je prišla iz revolucije, iz NOB. Naredila je film Na svoji zemlji, ki je za njih neprekosljiv, ker je izkustven. V tem filmu so hoteli ponoviti to, kar so že izgubili. Izgubljeni čas so hoteli preko slike še enkrat materializirati. Polagoma so se odmikali od tega filma in se spreminjali točno v nekaj drugega, kar ni imelo toliko povezave s samim filmom. Ostalo pa je nekaj ljudi, ki so občutili, da razen filma ne znajo ničesar več. Tudi sam drugega ne znam. Lahko bi šel delat karkoli, toda to je preživljanje; to preživljanje visi stalno nad slovenskimi filmskimi delavci. Filmska generacija delavcev, ki so bili partizani, odhaja. Vem, da me niso nikoli marali. Radi pa so imeli kino in film. In ko je prišlo do tega problema, ali naj dobim delo, delam ali ne, so rekli, film ima rad. Oni so ga imeli zelo radi — film kot stvaritev. Saj so bili pravzaprav edini, ki so lahko to revolucijo posvojili, da je danes lahko še živa, gibljiva. Danes pa se je naselila strahotna birokracija. In nastopajo ponižanja, ki jih človek nikoli ne bi pričakoval in to v trenutku, ko je družba pripravljena dati denar za film. Danes je recimo društvo filmskih delavcev sklenilo, da bo postavilo pogoj, kolikor Viba, ki velja pri slovenski javnosti za hišo, v kateri se slovenski filmi delajo; ne bo razumela situacije, naj se ustanovi novo podjetje.

Ekran

Torej po vaše situacija zdaj ni nič boljša, kot je bila včasih?

Duletič

Ne, seveda ni. Mnogo slabša. Človek se vpraša, kaj je ves ta razvoj, če pridemo na koncu do tega? In to točno v trenutku, ko naj nastopijo novi ljudje, nova filmska generacija, ki so tako nebogljeni; nekateri pa preforsirani, bi rekel preveč negovani, da bi lahko ta spopad sploh vzdržali. Meni ni jasno, kako naj se to na tej relaciji pripelje spet v neko novo obdobje.

Ekran

Slovenski narod je zelo konvencionalen narod, ki mu še

dandanes kroji mero beseda, pisana beseda. Mi nismo slikovno izobražen narod. Zaradi literature je Vidmar nekoč rekel o filmu, da je skorajda sejmarska pogruntavščina, so bila izvirna pota filmskih iskanj obsojena na propad. Če pogledamo svojo zalogo tistih približno 80-ih filmov, ki smo jih posneli od vojne sem, bomo ugotovili, da je velika večina posnetih po literaturi, ker je bila literatura tista, ki zagotavlja veliko ekranizacijo, velik film skratka. Ni to zastavljeno kot vprašanje, ampak kot teza, na katero naj Duletič odgovori.

Duletič

V zvezi z vašo ugotovitvijo in vprašanjem — Cankar, Voranc in tako naprej, ti nekaj veljajo v programih, ki so odločali, kaj naj se bo snemalo; ne pa toliko v mojem srcu, da bi samo zaradi njih želel delati filme. Nekateri se iz preteklosti nočejo odtrgati, toda nobeno literarno delo ne živi samo zaradi preteklosti... saj sem tudi sam zavezan tej preteklosti, pa bi se rad v soočenju s sedanosti te preteklosti razvezal, ali jo premagal, da bi služila boljšemu sedanjiku vsakemu izmed nas. Ne kot travma. Samo tako bi filmski ustvarjalec postal enakovreden že v pisani besedi — snemalni knjigi — pisateljem.

Ekran

Ali pišete za programske svete, filme pa delate zase?

Duletič

Točno, priznam. To ni sramota. Pogledati morate moj scenarij, snemalno knjigo in film. Pa boste videli, da sem pod nasiljem, da nanj pristanem, da nočem izneveriti ideje, tista nuja je že notri; forma se mi pa sigurno spreminja. In ko pride do končnega filma, sem to jaz, z vsemi posledicami.

Ekran

Tudi film se ujema, nastaja v nekem kontekstu do obstoječe literature, se ujema bodisi polemično, bodisi reprodukcijsko in je v zvezi z obstoječo filmsko pisavo. Vi ste prodrli za slovenske razmere s čisto svojevrstno filmsko govorico.

Duletič

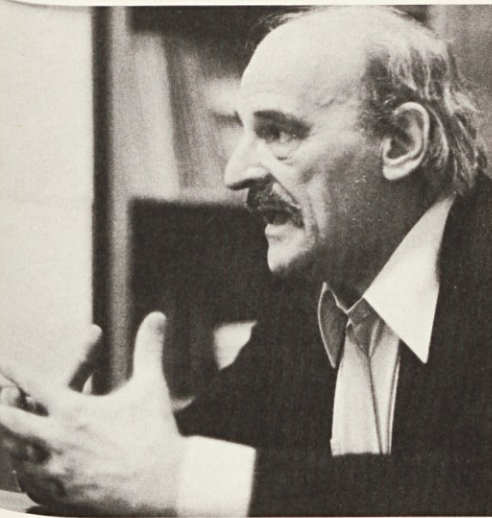
Niti en moj film ne bi bil sprejet, če bi bil tako napisan. In to je največja muka. Jaz moram sebe med snemanjem dvakrat preusmeriti. Najprej moram narediti to, kar mi je nekdaj pred mnogimi leti povedal Šega: Duletič, vi ste napisali krassen scenarij, damo vam pogodbo za 35 tisoč (takrat je bilo to veliko denarja), prosim, to napišite nazaj v literaturo, da bomo videli, kaj ste hoteli. Ali razumete, kaj hočem povedati?

Ekran

Kakšna je razlika med literarnim in filmskim časom?

Duletič

Jaz ga čutim, ko je literatura pred mano in me zavira. Tistega časa, ki ga v literaturi berejo, ko ocenjujejo scenarij, potem ne bo nikjer več. Moja forma se odlikuje čisto drugje, iz



mene ven, ne glede na vse te vplive, administracijske ukrepe, nasilja ali pa zavračanja. Nastajala pa je v meni. Edina sreča je, da je možno komunicirati preko filma. Od neke grobe variante prihaja k vedno večji senzibilnosti. Na koncu se to razprši in spet tisto razpršenost ujameš in iz nje pravzaprav sestavljaš neko sporočilo.

Ekran

Zdi se mi, da smo iz te kratke zgodovine svojega filma izpustili nekaj zanimivega in vzpodbudnega. Gre za žanrsko pestrost in obvladane obrti. Tej skušnji sta v petdesetih letih bistveno prispevala Štiglic s svojo rossellinijevsko linijo (nekje do "Tistega lepega dne") in Čap s svojim "ameriškim" treatmentom. Kazala sta zanimive zgodbe na preprost način in publika je bila z njima. Ta skušnja v šestdesetih letih "zdrsne" in se prične z modernizmi (kar je lepo), ki niso vedno izšli iz dobrega poznavanja klasike in točnejših opredelitev, do premis časa. Seveda so v tem novem filmu izjeme in nihanja, ki v popolnosti ne potrjujejo tega, kar postavljam kot tezo. Hočem reči, da s Hladnikom, Klopčičem in Duletičem dobimo individualiste z zelo osebnimi "estetikami", ki so v mali produkciji "morali plavati in se zelo težko iskati" zlasti zato, ker se vzporedno z njimi (morda pa tudi zaradi njih?) ni razvijal tisti film, ki sta ga začela Štiglic (tudi on je hotel biti modernejši, čeprav je še zmeraj lucidno govoril o zelo specifičnih stvareh "slovenske identitete") in Čap.

Duletič

Nekaj morate razumeti: če delam film vsaka tri leta, ne morete od mene pričakovati, da bom delal svoj film neodgovorno. Saj so poskušali avtorji to vrzel redkega dela zapolniti.

Ekran

Utopično vprašanje: ste kdaj začutili potrebo, da bi zanimivo zgodbo Ize obdelali na čapovski način? Ali ni bil to material, ki bi v tradicionalnejši dramaturgiji in režijskem postopku našel ustreznostjo potrditev? Čemu toliko "avtorstva"?

Duletič

Spet smo se vrnili na začetek literarnega scenarija. Literarni scenarij Drage moje Ize, ali pa že roman Izo, vrednoti na takle način: Iza je deklica s kitkami, v mornariški obleki, v belih zoknih in teče v hrib in vidi svojega fanta. Mene to ni zadovoljilo. Postavil sem drugo Izo. Najprej sem jo imel v cerkvi pod korom, potem sem jo postavil pred cerkev, potem sem ji postavil zraven fanta, potem se še vprašal, kdo so to, sem jih napravil proletarce in ta svet konfrontiral s svetom v cerkvi, s svetom v kateremu živi še Andrej. Roman, literarni scenarij mi tega sploh ni nudil. Zato toliko avtorstva. V času montaže sem pregrupiral neke stvari, predeloval sem jih, pa ni šlo od mene. Karkoli sem poiskoval, v smeri pomena je bilo manj. Vsak ima svojo Izo!

Ekran

Če primerjamo vašo zadnja dva filma, ugotovimo, da se je dogodil preobrat v pogledu postavitve "pripovedovalca". V filmu Med strahom in dolžnostjo se pripoved odvija v zanesljivem, premočrtnem toku, v Moji dragi Izi pa je nizanje časovno-prostorskih enot podrejeno navidez nezanesljivemu pripovedovalcu.

Duletič

Če je bilo Med strahom in dolžnostjo izhodišče opazovalca, ampak zelo intimnega opazovalca, ki je bil seznanjen z vsemi podatki, je tukaj samo junak sam. On sam in njegov spomin. Ta spomin ni samo spomin, ampak je že stališče. Ko on preverja situacije, ali odlomke iz svojega spomina, jih tudi vidi že z določene perspektive. On je že to, kar je, on ne bo šele postal, to kar bo. Preverja, ali naj to ostane. Stvari gledamo v njegovi spominski varianti. Spomin je težko opredeljiv, v filmu je dvakrat težko opredeljiv, zato ker je spomin takoj sedanjik. Vse tisto, kar je daleč v spominu, je komaj oprejemljivo, v filmu je že skoraj podoba, ki je ne moremo več razstaviti. Ne moremo se niti približati. Iz spomina prehajajo polagoma naprej samo tiste stvari, ki so eksistenčno še pomembne glavnemu junaku.

Vrnimo se k filmu kot celoti — nekateri naši filmski veterani bi radi imeli film iz leta 1955, celo iz leta 1945; jaz jim takšne zgodbe ne mzemem ponuditi več. S tem sem zaključil v Samorastnikih, pa že takrat sem napravil svojo montažno verzijo. Če te pedagog vprašate, kdaj je človek v kadru osamljen, vam bodo še danes odgovorili: takrat, ko je človek majhen v prostoru. To je samo zunanja stran. Telo. Ne, človek je zame osamljen, kadar vidim kader njegovega obraza. V okvir kadra je ujeta človekova notranjost. Zdaj pa to razporedite na 850 kadrov, kot jih ima Draga moja Iza in 75 prizorov, kot nujo izpovedi. Nikdar se ne bomo razumeli. Izhajam iz tistega, kar je življenje opazovano preneslo v umetnost: krogi pozornosti zunanji in notranji in našo podzavest.

Ekran

V zgradbi filma je miselno-spominski tok osrednjega lika uokvirjen v sklope objektivne časovne in prostorske logike. Izhodiščna pozicija, v kateri se sproži junakov spominski fluid, je scena na železniški postaji iz zadnjega dela filma, ki pojasni enigmatične pojavljanje velikega plana z junakom v partizanskem plašču in razkrije kontekst, iz katerega je ta kader iztrgan. Junakov pogled nazaj pa ne zaobjema le njegovega "materialnega" spomina, marveč se prepleta z deli, ki so v nekem smislu spomske fikcije. Spomini so pregneteni s predstavami o preteklih dogodkih, saj se v filmu pojavljajo situacije, v katerih junak ni bil prisoten in so plod njegove imaginarne rekonstrukcije na osnovi posrednih informacij.

Duletič

Lahko vzamemo tudi tako. Saj to hočem povedati, to je v tem razkadiranju, v teh stališčih je to prisotno. On pravzaprav nikjer ni bil, pa povsod je bil. Saj si človek spomin izgradi, nisem bil povsod zraven, pa vendar moj tok zavesti to nekje vključuje, če sem prizadet.

Ekran

Spominjanje tako ni neartikuliran fluid dogodkov, ki so se vtisnili v junakovo zavest. Njegov miselni napor jih namreč dopolnjuje in organizira v premišljeno celoto, ki skuša plastično formulirati njegovo razmerje do sveta, njegovega spoznanja in odločitve.

Duletič

Točno tako.

Ekran:

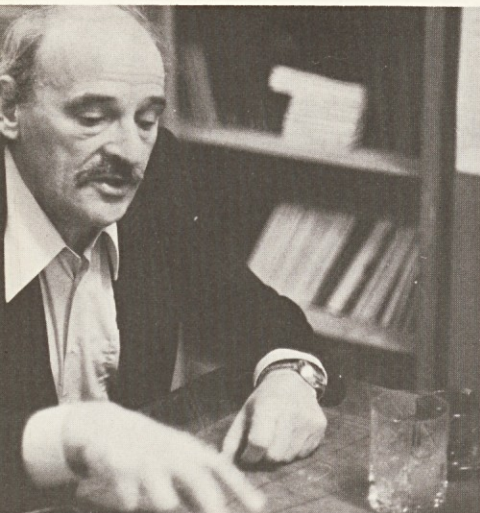
Mislím, da gre v Dragi moji Izi za večplastni spomin, ki se kaže enkrat v podobi rekonstrukcije, enkrat v podobi predstave in tretjič v podobi aranžmaja. Vse te tri pojavnosti se stapljajo v eno. Kakšna je funkcija glavnega junaka v teh treh postavkah?

Duletič

Če vzamemo junaka, tega Andreja (ta že je to, kar je), on se zaveda svoje pozicije, on jo le ponovno preverja. V vseh treh relacijah jo preizkuša, jo osvetljuje, osvetljuje tudi samega sebe, da se potrdi. Kaj pa je on na koncu postal? On ni postal revolucionar, je pa začel pripadati. Vse je pravzaprav odmrlo, vsa preteklost je morala odpasti, če hoče dobiti svojo energijo, s katero bo lahko naprej preživel ali, če se obrnemo na njegov karakter, vendar nekaj storil. Ne samo dobro zase. Ker na koncu koncev, ko ga pogledaš, rečeš, on je sposoben nekaj storiti; seveda človek mora dobiti za to pogoje.

Ekran

Če gremo iz te gibalne smeri — ene izmed gibalnih smeri glavnega junaka — in če upoštevamo njegovo erotično plat, če gremo na njegova srečanja z ženskimi liki in ta srečanja konfrontiramo z idealno podobo ideala Ize, ali ne gre za poraz



mladostnega hrepenenja po polni uveljavitvi?

Duletič

Ja, sigurno gre za to. Ampak ostaja pa kljub temu odprto vprašanje Ize.

Ekran

Iza se proti koncu filma izgublja.

Duletič

Vem, tudi nisem maral, da bi se pojavila.

Ekran

Ja, ampak se je.

Duletič

Mislím, tista konkretna Iza se ne pojavlja, tista, ki smo jo mi videli pred cerkvijo. Pojavlja se pa nekaj drugega. V več plasteh bi morali obravnavati vprašanje Ize. Ta Iza, ki je v filmu, ni Iza, ki jo je napisal Zorman. Tista me ni zadovoljila. Ker je nemogoče upravičiti junaka, da bi objokoval to nepotešeno Izo. To je lahko počel še Cankar, ne more pa več Andrej. Zorman pa v svoji stari romantični varianti še objokuje svojo Izo, tako daleč, da se je celo filmu odpovedal, ker jo nikjer več ni. To je njegov privatni problem. Jaz sem to Izo reformiral iz njegove mladostne štirinajstletne deklice, v mornariški obleki, v belih nogavičkah, ki teče v hrib, da bo pod drevesom v zahajajočem soncu ali pa v cvetočem maju nekoga objela... Mene je zanimala neka druga Iza. Iza, ki je nedostopna človeku, ki ni v njenem družbenem razredu. Zato je ta Iza zunaj pred cerkvijo proletarka, preko nje se izgubi Bach in nastopijo citre, ki imajo tudi nek svoj pomen. Ta Iza je na doseg roke, toda ne dobi je ob koncu, četudi je, recimo že pripadnik tega njenega razreda. Je še ni dobil, to je predujem, to je tisto zavestno hrepenenje.

Ekran

Iza ni na nivoju ostalih žensk v tem filmu. U nosi nekega erotičnega simbola kot ostale ženske. Nemogoče je enačiti Andrejev odnos do Izre z odnosom do drugih žensk, nemogoče ju je postavljati vzporedno.

Duletič

Tega stika ni, to je samo neko približevanje in oddaljevanje, samo neko rezoniranje in odmiranje. Neko skladnost sem za trenutek nekako najvil v njegovem gledanju lastnega spolnega akta. Nenadoma ta spolni akt postane pomemben tisti trenutek, ko se zave, da ni ljubljen in je v aktu sam. Po dolgem premisleku sem dodal še en kader: on to mora dokončati. Ne pride pa do tistega, kar bi človek pričakoval glede na Izo.

Ekran

Če je vse na začetku že dano, potem je vse "filmsko iztekanje" v osnovi stališče do neke nemoči. Film je že v svoji naravi nemočen, nemočen je, ko obravnava spomin in zgodovino. Vaš film v veliki meri rokuje ravno s spominom in zgodovino. Tako je "Draga moja Iza" zanimivejši v tistem, kar je zunaj kadra in vaša investicija (ki je predvsem spomska investicija), kaže na nemoč in film je tisti medij, ki to nemoč neznansko podvoji.

Duletič

To je zanimiva ugotovitev, ampak ta nemoč na koncu filma ni več nemoč. Človek se zaveda sebe in okolja in lahko deluje. Prej pa to nemoč vidim, jo upoštevam, se borim proti nji z Andrejem, ki še ne zna ukrepati, ker je prevelik individualist. Ob koncu, kar je zanj začetek, bo moral biti član družbe, s katero se je zavestno povezal. V romanu pa je že na koncu življenjske poti, do dna rezigniran.

Ekran

Mislím, da je osnovni problem v tem, da je vsak film po literarni predlogi avtorjevo branje te literarne predloge in da je zgolj režiserjevo branje preverljivo, ker iz tega branja nastane film. Kakšen film se vrti v glavah ostalih tisočih bralcev, avtor literature ne izve in če bi zvedel, verjetno ne bi napisal nobenega romana več. Režiser ima pravico na svoj način videti vsako literarno predlogo, ker je to pač njegovo avtorsko videnje, njegovo branje. Kljub temu, da vas roman na nek način ni zadovoljil...

Duletič

Mene je zadovoljil kot ideja, kot izročilo, ne pa kot pripoved.

Ekran

Skušam nekoliko premisliti sebe, ker sem v tem trenutku kritik. S kolegi se pogovarjam z vami o vašem filmu in najbrž bomo tudi o njem pisali. To bo nekoč "takratna" kritika. Kako bo čez nekaj časa relevantna ali ne, bo pokazal čas sam. Tudi "Iza" kot filmsko delo bo še odpiralo kanale komunikacije. To govorim zato, ker me pri filmskih ustvarjalcih in večini kritike zelo moti, kako razumejo pojem avtorstva. Trdim, da v Sloveniji malokdo loči med "avtorsko teorijo", ki je z vsemi svojimi plusi in minusi razburjala anglosaksonske in francoske filmske duhove zlasti v šestdesetih letih in preprostim vprašanjem, kako se "skupinsko" dela film?

Duletič

Skupinsko se film ustvari tako, da nastane film režiserja, v primeru Drage moje Ize film Vojka Duletiča, a pri tem nobeden od soustvarjalcev ne izgubi svoj delež soustvarjalne nuje in energije. Nekdo pa mora stvari urediti v celoto in jo pripeljati k edinemu cilju, ki je ostalim sodelavcem vsaj soroden. Drugače sploh ne morejo sodelovati kot ustvarjalna celota. Nikdar pa nisem razumel avtorstva kot lastnino.

Ekran

Zanima me, kako vi povezuje kader, ko Andrej leta 1945 prvič obiše strica Josipa, s ponovljenim kadrom žalujočih sorodnikov s pogreba Andrejevega deda opremljenim s partizansko glasbo?

Duletič

V njegovem spominu so ostali taki, kot jih je videl zadnjikrat. Istočasno pa bi lahko bil tudi nek pogreb — realno vzeto. Tako, kot jih je videl, taki so. Za njega se niso nič spremenili.

Ekran

Andrejeva mati umira. Kadru, ki nam jo kaže na smrtni postelji, sledi kader z Antonovim blatnim obrazom. To zaporedje nam ponudi možnost, da Antonov obraz razumemo tudi kot materino predstavo, kar pri percepciji filma deluje moteče.

Duletič

Ja, oba. Preko svetilke gresta on in mati. Tam nastane trikotnik. Ta je nastal šele v montaži, ta ni bil v snemalni knjigi, ker ga nenadoma nisem mogel sporočiti — tega, kar sta onadva mislila med sabo — Andrej in mati — nekako v višjo obliko sem lahko spremenil samo preko spomina na Antona.

Ekran

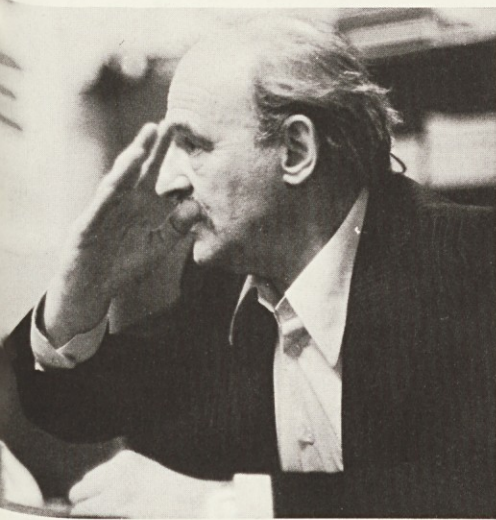
Ko se Andrej in ostali, ki nesejo ranjenega partizana, ustavijo na hribu, vi to situacijo dvakrat ponovite. Najprej jo prikazete v zoom iz totala v detalj, nato pa še enkrat v dveh kadrih različnih planov. Podoben prijem se še večkrat ponovi. Takšen postopek vam je že pri prejšnjih filmih kritika očitala za napako in pristavila, da ne verjamete v percepcijo gledalca.

Duletič

Jaz verjamem v gledalca, v tistega, ki gre v kino zaradi zabave, pa ostane v dvorani še potem, ko spozna, da ga po tej strani film ne bo osrečil. Prislunhe, dovolj je občutljiv in radoveden, da prislunhe novi govoričnik, ki razmišljajo zanj in ga vabijo, da naj zavzame do videnega svoje lastno stališče.

Ekran

Dialogi imajo v miselno-časovnem kontekstu romana drugačno funkcijo, kakor v prostorskih razsežnostih "fotografskega" realizma. V romanu se sporočilna vrednost direktnega govora prepleta še z ostalimi možnostmi besednega posredovanja misli in čustev. Zato se vedno pojavlja problem, kako literarne dialoge



"iztrgati" iz besednega telesa romana in jih vstaviti v enkratno, s filmsko govornico aktualizirano "videnje" literature. Do kakšnih zaključkov ste prišli v tej smeri?

Duletič

V snemalni knjigi so bili še vsi dialogi, prepisani iz romana dobesedno, razen obračuna med bratoma, ki sem ga napisal sam. Niti dialogi iz romana, niti tisti v obračunu niso ostali dolgo takšni, kot so bili napisani. Že sama zasedba igralcev spremeni situacijo in če dialogi res ne nosijo eksistenčna vprašanja, postanejo nepotrebni ob moči slike. Tudi me je spominjanje onemogočalo, da bi se "pogovarjali". Sicer pa protagonisti govorijo bolj svoje misli izrečene na glas, kot pa občujejo in delujejo s pomočjo besede drug na drugega. Tako v tem filmu, v kakšnem drugem pa drugače.

Ekran

Jaz čutim ta film kot problematizacijo problematičnega časa. Zdi se mi, da vsako prelomno obdobje pušča za seboj vakuum. Tisti vakuum, ki sega nazaj, in iz tega vakuumu se lahko izkopljejo naprej samo močne osebnosti. To je film nekega predaha revolucije, v tem predahu se s filmsko bliskovito naglico zvrščajo situacije, ki so vse resnične ali so pa mišljene. Vse je možno, vse verjetno in vse uresničljivo.

Zato ne bi postavljaj vprašanja, ali pa misel zaključeval, samo v okviru enega družbenega gibanja. Kje so koordinate, na osnovi katerih ste gradili človekovo usodo v prelomnem času?

Duletič

Mislím, da ob koncu filma, ko Andrej odhaja, vendar človek lahko reče: nanj lahko računam. Vse, kar je v filmu, pelje k temu. Verjetno za nekaterega hitreje dojemljivo, za nekaterega malo težje — pač po tem, kako je človek občutljiv na vizualnost in sporočila, ki so s pomočjo filma izpovedana. Ta film je pravzaprav moj obračun s preteklostjo. Toliko sem star, da ne morem mojega izkustvenega sveta in vsega, kar se je v mojem življenju zgodilo, vleči za seboj. Živel bi rad v

sedanjem času. Resnično, kot človek in kot družbeno bitje. V polno, s čim manjšo silo manipulacije. Vse tisto, kar smo govorili prej, je tisto, kar bremeni naš slovenski film. Mislím, da tudi ta film pripoveduje o krizah, propadih in vzponih slovenskega filma, oziroma o ljudeh, ki so se odločili, da bodo s tem slovenskim filmom živeli. Da bo del njihovega sedanjika. Zato se vedno znova in znova vračam k tistim anonimnim junakom, ki mi dajejo energijo za vsak nov film.

Ekran

Kot naslednja tema se nam lahko odpira ves svet predstav. Mislím, da bi se tega sveta lahko dotaknili vsaj deloma. Da bi se lotili filmskega jezika neposredno, vsaj v grobih obrisih.

Duletič

Vedno sem privrženec tega, da se film dela trikrat: ko se napiše, ko se režira in montira. Vsakokrat nastopi dramaturgija. Prvič ti nekaj jamči, potem se med snemanjem izkaže, da ti ni nič jamčila, na koncu ti dokazuje, da moraš delati na novo. Razlika je v tem, da je na začetku dramaturgija bolj pripovednega značaja, v drugem delu se izgrajuje, v zadnjem pa mora biti podrejena realizaciji ideje.

Kadar sem hotel delati samo pripovedno, me je dramaturgija takoj izdala. S samo narativnostjo si nisem mogel veliko pomagati. Izkazalo pa se je tudi, da sem že med snemanjem pripravil vse, da bi v montaži nastal spoj med kadri šele takrat, ko si upošteval notranji svet in hotenja protagonista.

Ekran

Gre za dva načina vodenja filma — namenoma uporabljaj besedo "vodenje filma". En način je dialoško vodenje filma, v katerem se natančno ve, kje so tista tekstualna izhodišča za obešanje slike nanje. Drug način vodenja je montažno vodenje filma, ki je izrazito slikovno in je vezano na askezo slike, na asketsko obravnavanje kadra. Zaradi tega, da te kader v montaži ne obremenjuje, zato mora biti dialog skromen, da ne bremeni slikovno čistega nosilnega kadra. Slednji postopek je Duletičev.

Duletič

Zame je važen okvir. Prostor je velik, jaz sem to zožil na okvir kadra, zdaj ne govorim o velikosti posnetka, nikoli nisem človeka razdelil, samo prostor sem mu omejil, zame je vedno cel, vedno je kompleten. Ne režem ga, ker potem zame ni več človek, z njim nimam kaj početi, ga takoj zmanipuliram. V posnetku stoji, gre tja, kamera gre z njim, on premika prostor, on obvladuje prostor, kamera obvlada vedno več prostora. Ker pa gradim na utesnjenosti, tega ni mnogo. On je ujet, on se ne more premakniti, zato sploh ne opazite, kdaj se premakne. To premikanje je del njegovega življenjskega prostora in napada.

Ekran

V zadnjih dveh filmih uporabljate

podobne strukturalne postopke. Kaj je po vašem mnenju omogočalo, da ste podoben pristop uveljavili, izpeljal na dveh "izključujočih" si materialih: na eni strani objektivni zapis o človeški neodločnosti, nemoči prevzemanja zgodovinske odgovornosti, na drugi pa miselno-spominski rekonstrukciji neke življenjske zgodbe.

Duletič

Filma sta drugače delana. Med strahom in dolžnostjo je bil traumatičen. Moč izpovedi je bila pogojena s teleobjektivom. Mi smo vse bližje posnetke snemali na 15 metrov daleč. Kaj sem s tem dosegel? Tisto, kar gledalec nikoli ne ve, zakaj je ta film tako moreč in dušeč; uničil sem vsako perspektivo, igralec v svojem prostoru sploh ni imel perspektive. S kamero smo bili 15 do 20 metrov stran. Bližnje posnetke smo snemali s teleobjektivom, da sem dobil ta občutek utesnjenosti, ko sem odvzel vsako možnost gibanja. S tem sem na drug način hotel pogledati notranje stanje junaka, duševno stanje, kako se počuti v sebi, kar je skoraj na meji normalnega, ker ga je ta šok ohromil v celoti. Gledalec tega ne ve, ampak iz kadra v kader se to ponavlja in čuti, da je vedno manj zraka tudi zunaj. Želim, da bi vedno bolj občutil krizo, ki jo doživlja glavni junak. V lzi tega ni bilo več; rekli smo si, da bomo vzeli normalen objektiv, tako da bomo imeli dosti zračnega kadra. Ampak s tem ga bom ravno tako omejil, junak ima nek prostor in zato je tem večja potreba, da bi se premaknil iz tega prostora, ki ga omejuje.

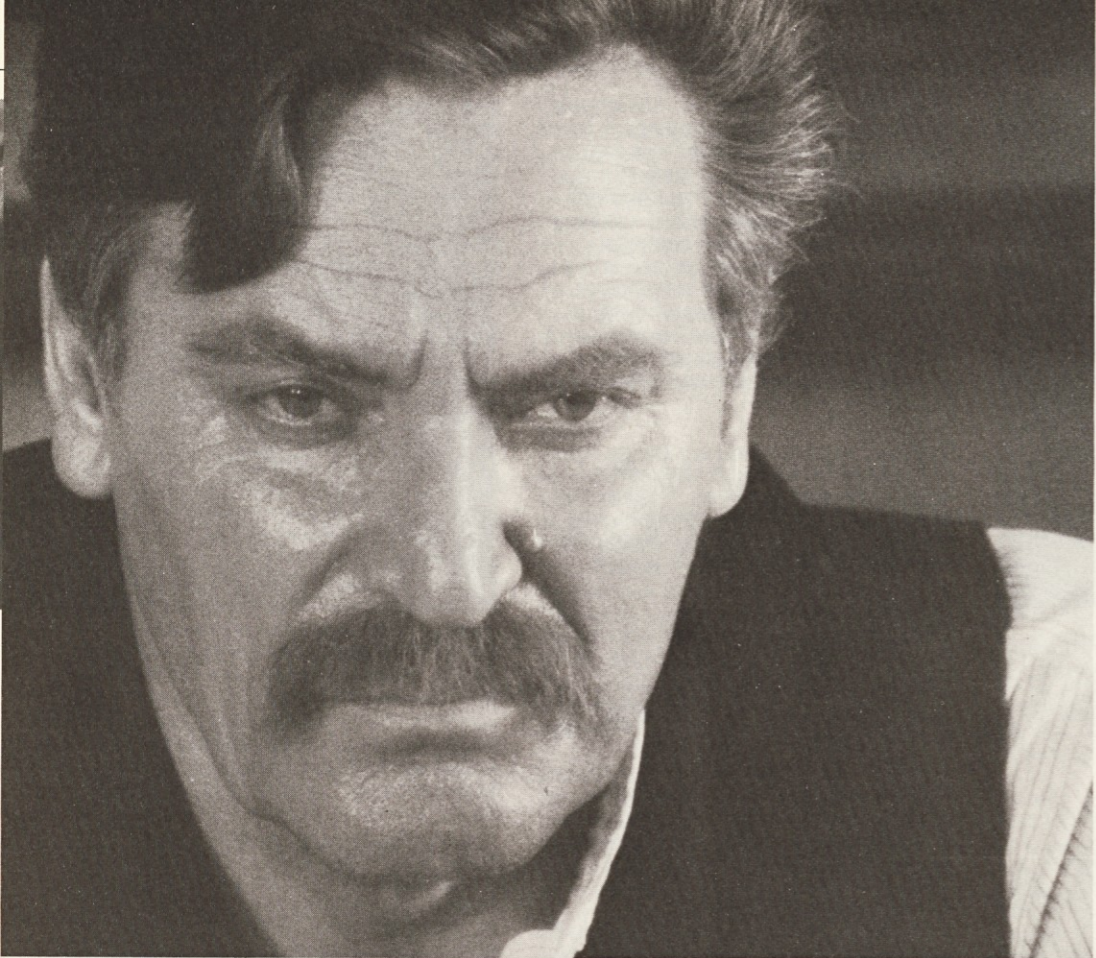
Ekran

Samo vi tega skoraj nikoli ne dopuščate.

Beseda je beseda, še vedno bo obstajala na filmu. Samo pri vas gre za nek določen status, v katerem beseda najbrž težko pride zraven?

Duletič

Ja, težko pride zraven, tudi doma, kadar se zelo razgovorim — v mojem privatnem življenju ni toliko debatiranja, ali pa toliko prepričevanja preko besede, ali pa dokazovanja preko besede.



Vojko Duletič

Filmografija

celovečerni filmi:

1970:

Na klancu (Vesna)

1973:

Ljubezen na odru (Viba)

1975:

Med strahom in dolžnostjo (Viba)

1979:

Moja draga Iza (Viba)

Bibliografija v Ekranu

Dubravka Sambolec, Na klancu, Ekran, št. 81—82, 1971

Janez Povše, Razgovor s Tonetom Kuntnerjem (Na klancu), Ekran, št. 83—84, 1971

(v. a.), Na klancu, Ekran, št. 85—86, 1971

Denis Poniž, Ljubezen na odru, Ekran, št. 106—107, 1973

Franček Rudolf, Košček eseja o Duletiču, Ekran, št. 106—107, 1973

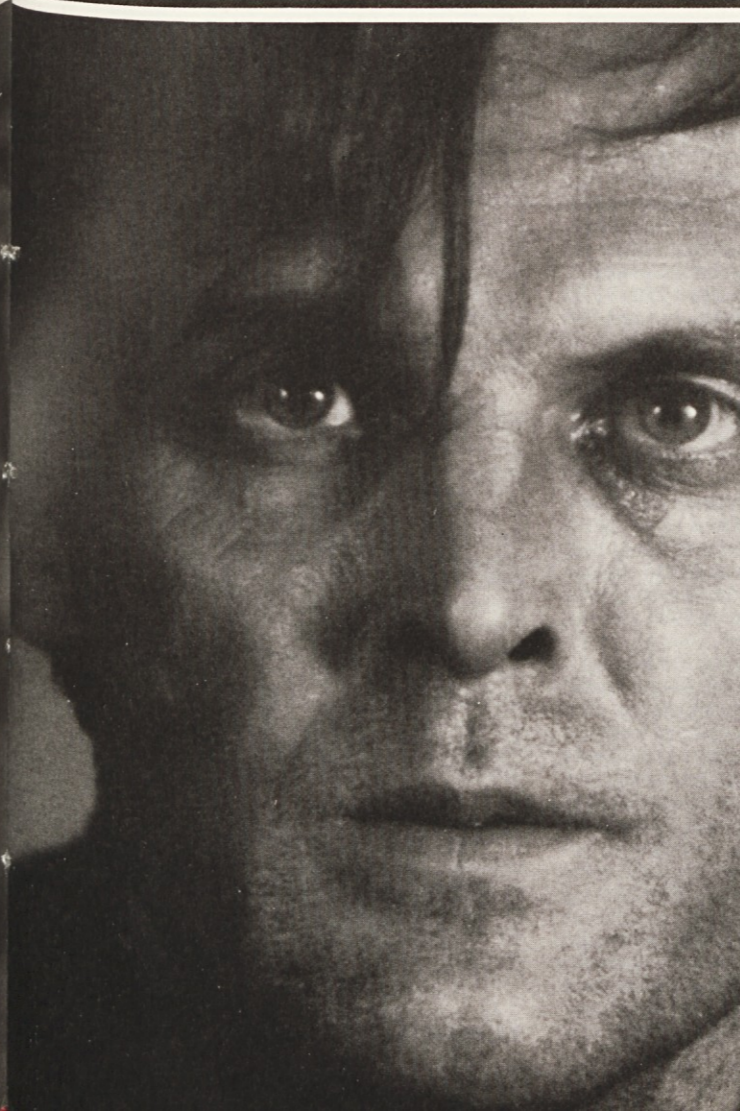
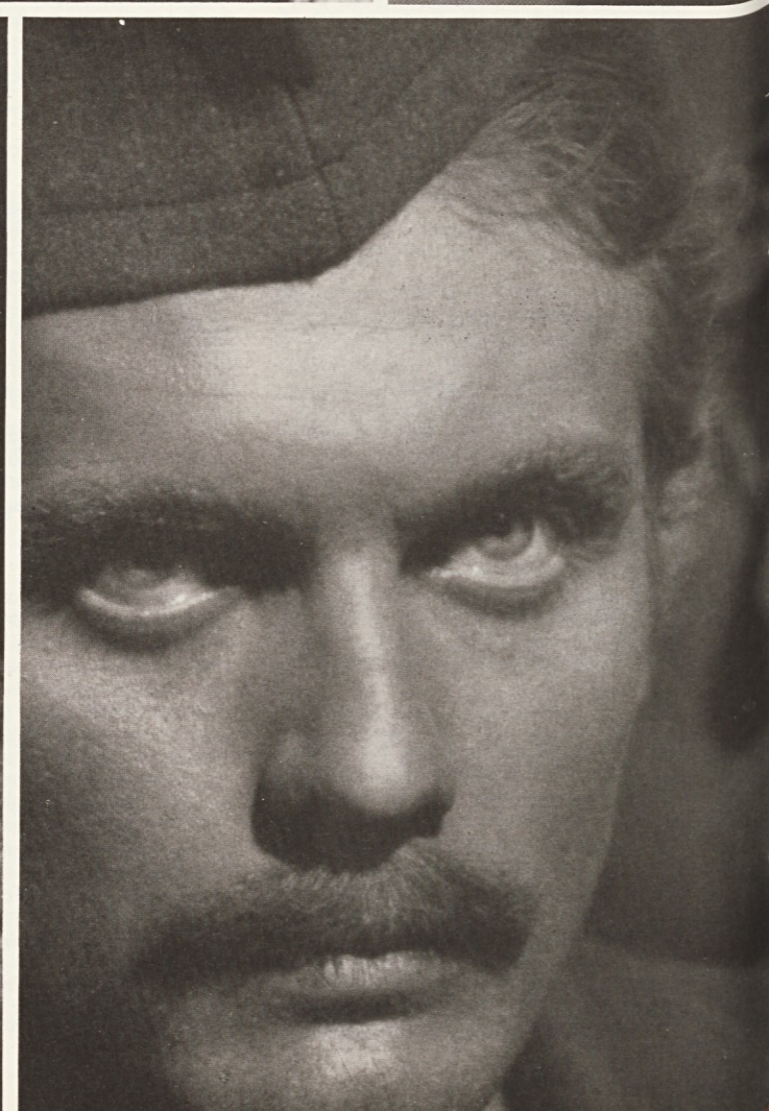
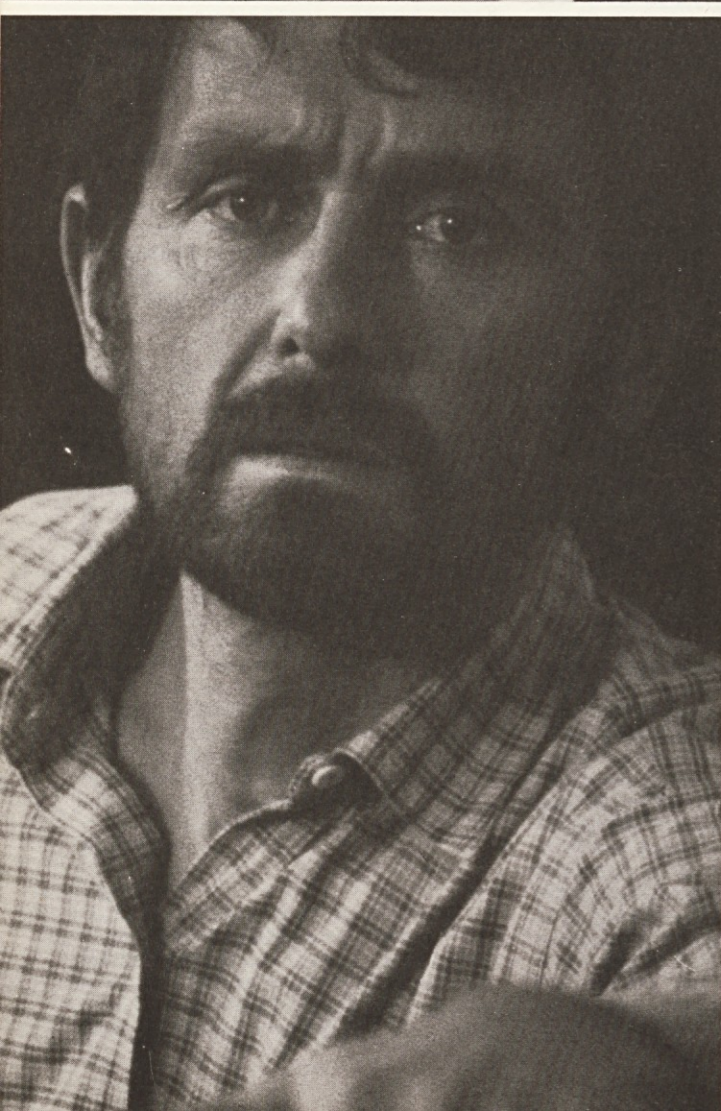
Vladimir Memon, Film in literatura ali Ljubezen na odru, Ekran, št. 106—107

Vladimir Kocjančič, Ljubezen na odru, Ekran, št. 108—109—110, 1973

Sandi Čolnik, Razgovor z Vojkom Duletičem (Med strahom in dolžnostjo), Ekran, št. 2 1, 1976 (nova serija)

(v. a.), Med strahom in dolžnostjo, Ekran, št. 1, 1976 (nova serija)

(v. a.), Med strahom in dolžnostjo, Ekran, št. 6, 1976 (nova serija)



popravek

k bibliografiji "Štiglic v Ekranu" v št. 1/2, 1979 vsled "tehnične" napake je iz seznama izpadel eden bistvenih intervjujev s Štiglicem v Ekranu: Vasko Pregelj, Tone Frelj: **Pota našega filma**. Razgovor s Francetom Štiglicem. EKRAAN, št. 100—103, 1972/73.

mnenja ob novem slovenskem filmu

DRAGA MOJA IZA

● "Še en simptom, še en film: **Moja draga Iza**, še ena orgija "umetniškega iskanja Resnice", fikcija avtentičnosti in banalna sentimentalnost, forma kot izguba forme".

Izjava nekega udeleženca slovesne premiere "Moje drage Ize" v Črnomlju.

"Moja draga Iza" je spet **naš film**. To je prispevek k posestništvu, ki je kljub vsemu cvetoča ideologija kulture naroda frustriranih intelektualcev in suicidnosti. Mali narod, mala posest in velika umetnost, ali vsaj onirična obsedenost od velike obsedenosti. Slovenski umetnik postane nekdo, ki je obseden potem, ko postane obseden, pri čemer ne gre za tautologijo; kajti drugič zapisana "obsedenosti" opozarja na institucijo. In vsi dobro vemo, da sama obsedenost in še manj njena institucionalizacija v obliki umetnosti ne zagotavljata tistega, kar po historično-jezikovni inerciji označujemo za umetniški produkt. Razumimo se, da tu ne gre za nikakršen antiinstitucionalizem (torej ne za kritiko institucije kot takšne), marveč za kritiko določene politike, ki se prikazuje kot da bi bila utemeljena v instituciji. Gre namreč za politiko določene interpretacije kulturnega koncepta, ki se odvija pod okriljem mreže takomenovanega umetniškega ustvarjanja, ki pa je v takšni posredovanosti nujno marginalizirano v nevrozo. Vsak posamezen film je simptom nevroze. Zato je važno poudariti, da je "Moja draga Iza" **naš film**, kajti rojen je iz drobovja institucionalnega sistema proizvodnje filmov, kakršnega pač imamo in je njegov del tudi tista filmska kritika, ki ji je za njene marnje "o umetniški vrednosti" dejstvo, da je film "naš" navdse obvezujoče.

Institucija postavlja razmerje družbene zahteve (želje) in nastajanja filma. Izid tega razmerja je po pravilu odsotnost pričakovanega užitka in patološka sublimacija v srenjskem veselju nad

samim obstojem novega objekta za metonimično estetiko.

II

"Iza" je poskus nekakšne anamneze. Vendar končno ta anamneza vzpostavlja amnezijo. Gre za spominjanje, ki je v poteku filma sproti cenzurirano. Drugačna montaža bi dala samo "navaden" soc-realistični film, morda še okrašen z nekoliko tehničnega manirizma.

Likovnost filma je perfekcionirana do avstrijskega kiča, njegovo razmerje z literaturo je analno, sicer pa je film tako ali tako "kastriрани" teater. Odnos tega filma do filmskega je kajpak samomorilski. Vse to z nekim imanentnim namenom: "filmsko" izreči neko frustracijo, ki se (ne imenujoč se tako) ima za nacionalno. Intelektualsko nacionalno svetobolje je v "Izi" dobilo svoj najpopolnejši izraz kot reprezentacijo negacije možnosti filmskega medija. Citre Mihe Dovžana temu mikrokozmosu meščansko-kmečke-intelektualske potlačitve dajejo zvenenje z ničemer omajanega kulta slovenske matere. Slovenska mati v tem filmu je pokmetena meščanka, njene ustnice so trdno stisnjene in **simbolizirajo** zaprtost maternice, da je sin lahko materin falos. Pot sina, ki se odloči pravilno (t. j. za zmagujoče novo) je pot življenja zunaj matere, pot drugega sina je pot k obešenju, tretji izmed sinov je nujen zaradi kulta žrtve. Poskus konstrukcije kakšne težke drame propade v anahronistično, zastarelo in nikomur (razen ideologije vladajočega razreda v fantazmu slovenske kulture) potrebno starosvetno intelektualizirano folkloro nekakšnega kompromisnega pogleda na zgodovino. Intelektualiziranost seveda zagotavlja stil filma, njegov "filmski jezik", to se pravi izbira različnih planov, zornih kotov kamere in ostalega za pomor junakov filma. Tisti, ki v filmu ne opravijo samomora, ali jih ne ubijejo, ostanejo samo nemrtvi (vampirji), ki se ujema v slovenski ples vampirjev imenovan slovenska kultura (cit. izjava Rastka Močnika na radio Student).

III

Od besed k dejanjem! Milena Zupančič reče "Drugič bova sama" — ostri res — dejanje: goli slovenski mladeč v toplem objemu kombineže, še stavek: "lahko bi me peljal na miting" — ostri rez: že smo na mitingu.

Mladičeva srečanja z drugim spolom so zgrešena, pravilna je le njegova zgodovinska odločitev: kompromis z meščanstvom in kmetstvom za negotovi "jutri". Treba je izreči besedo in preiti k dejanjem, kakor narekuje vsak idealizem (kakor ga razumemo v nasprotju z materializmom). Besede, ki so izrečene med mnogimi pomena praznimi označevalnimi momenti filma (posebno gre za mučno dolge velike plane) so ali tautologije (kot "vojna je vojna" ipd.), ali pa se lovijo na konstrukcije asociacij: se še spomniš... in izreka jo celo še cenzuro tistega kar kamera vendarle prikazuje, kot npr. arhitekturo eksterierjev in interierjev drobnega meščanstva.

Vseskozi se sesekljane retrospektive opotekajo okoli prizorov, ki so z vsekakor "svojevtrstno" rabo sredstev "filmskega" jezika narejeni za ključne in povrh retrospektiva ni utemeljena: ne pogojuje jo nikakršen zaplet, razen filmu zunanje volje po destrukciji časa. Med vsakovrstnimi "večnimi resnicami" (imperativ smrti!!! pa prebija tudi v tem filmu še vedno nerazrešena nostalgija slovenskega filma po neeksistentni meščanski zgodovini nacije, kajti sama prisotnost nekaterih nemških priimkov in imetij še ni nacionalna meščanska zgodovina.

Iz naše drage Ize tako ne bo niti kakšne druge zgodovine: namreč zgodovine slovenskega filma, razen če ne bo kdaj začela nastajati zgodovina filmov groze in bo potem "Izo" mogoče uvrstiti v predhodnico takšnih filmov kot grozen film.

Darko Štrajn



● MOJA DRAGA IZA je poskus organizacije filmskega materiala v nekonvencionalni pripovedni tehniki. Na narativno os so nanešene prostorske entitete, ki pripadajo različnim izvorom, objektivnemu opazovanju in subjektivnemu predstavljanju ter si sledijo v časovno "prestavljenem" zaporedju. Gledanje filma je na nek način hoja skozi labirint. "Razumske investicije" v umetnosti velikokrat delujejo v korist imaginacije, v primeru MOJE DRAGE IZE pa navidez zapletena pripovedna logika v precejšnji meri otežuje in zavira "uživanje" v iluzorični stvarnosti filmskega teksta. Konstruktivni montažni postopek, antipod "pripovedne" montaže, je v primerjavi s pripovedjo dokaj nasilna nadgradnja. Izkušnja osrednjega lika, ki nam je posredovana ob koncu filma, se namreč razvzloa v zgodbo brez "ostanka".

Metaforično lahko film primerjamo s slikarsko podobo z realističnim robom, ki uokvirja spominsko vizijo. Objektivna rekonstrukcija bližnje preteklosti se kmalu po začetku filma prevesi v miselno-spominsko predstavitev. Vlogo skritega pripovedovalca, ki je pri filmu vedno kamera s svojim "kravjim očesom", kakor zatrjuje Jean Cocteau, skuša zamenjati, prevzeti subjektivni pripovedovalec. Toda to očističe v času percepcije filma vzdrži samo v trenutku, ko nas k temu nagovarja veliki plan obraza osrednjega lika, v resnici pa bi bilo to funkcionalno samo ob neprestanem miselnem naporu. Takšen način naravnavanja pa film izključuje, saj filma ne mislimo, marveč ga gledamo, se v njem ogledujemo.

Ontološka dimenzija fotografske slike filmu onemogoča, da bi proizvajal mentalne podobe (sanje, spomine). Film je močnejše primerjati s fluidom budnih sanj, toda ne glede materialnega efekta filmske slike, marveč na nivoju podobnega načina strukturiranja filmskih in sanjskih prostorskih enot. Vpeljevanje sanj in spominov v "fizično" telo filma je

problematično zaradi različnega fenomenološkega statusa spominske, sanjske slike. V budno-sanjski označevalski praksi filma spomini in sanje ponavadi delujejo, ali potvorjeno (dvojne ekpozicije, razpršena slika...) ali pa se pretopijo in izenačijo z voyerističnim statusom kamere, skritega opazovalca, ki ju ločijo le izrazite in nagovorne filmske interpunkcije. Film MOJA DRAGA IZA evocira spomin po drugi od zgoraj navedenih shematičnih poti. Pri "branju" flash-backa osrednjega lika pa se pojavljajo segmenti, ki jih je nemogoče vključiti v celoto junakovega materialnega spomina. V njegovem spominskem fluidu se odvijajo prizori (nacistično taborišče), ki si jih je junak vizualiziral v svoji zavesti na osnovi poročil, pripovedi, zgodb. Materialni spomin, osebno doživeta izkušnja se povezuje z vizualnimi konstrukcijami, ki se v junakovi zavesti aktualizirajo na način "literarnega teksta". Literatura pa je z MOJO DRAGO IZO povezana na več načinov; je njen izvor, ki ga je skušal film prestaviti iz proznih v pesniške dimenzije (slike kot "pesniške podobe"), v določeni meri se naslanja na literaturo kot "proizvodni princip mentalnih podob", nenazadnje pa se film skuša dokopati do prostorov in strukturalnih možnosti, ki so bližji literarnim postopkom (misli, spomini, sanje...).

Subjektivna os spominjanja se odvija v kronološkem zaporedju, kar ustreza sprožilnemu izhodišču, ki ga motivira junakova želja, da bi si ogledal, uvidel, premislil svojo življenjsko izkušnjo. Ta pogled nazaj, v katerem skuša junak "oceniti" svoja dejanja, delovanje, premisliti sebe v celoti svojega pojavljanja, je poskus relevantne "razumske" rekonstrukcije preteklosti. Urejena časovna logika retrospektive se ujema s "kontemplativno" in estetizirajočo filmsko sliko. Razumska dimenzija spominskega zrcala, v katerem se ljudje preimenujejo v poenostavljene nosilce idej in jim je prostor razvoja zaradi takšne shematizacije zaprt, pretvarja "fizično" nabitost fotografske slike v prosojne videze pesniških podob. Slika noče več razdajati le smisla, hoče govoriti in

nakazovati na način besede. Bernard Pingaud pravi: "Pri tem, ko beseda nekaj nakazuje, nenehno nekaj "pomeni". Vsako nakazovanje v kraljestvu znakov je hkrati sodba. In kadar skuša slika prevzeti vlogo razvidnega posredovalca, ki jo Sartre pripisuje prozni besedi, izgubi kompleksnost naboja smislov in otrdi, se plastificira v skup entitet "enodimenzionalnih pomenov".

Silvan Furlan

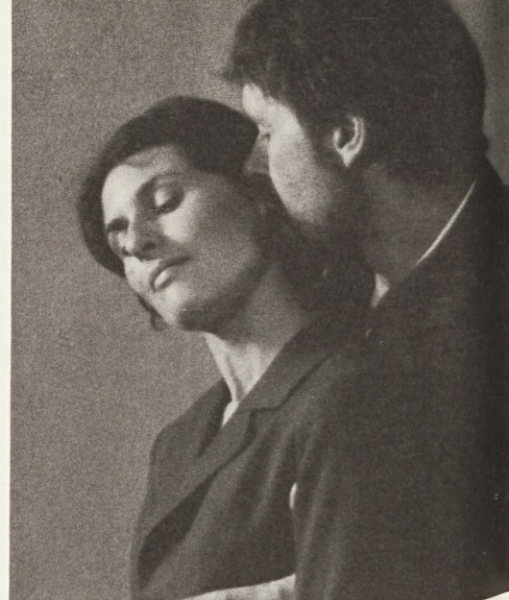
● Tako na začetku moramo ugotoviti: fabulativni niz — osnovno sredstvo komunikacije in temelj interpretacije — zamenja Duletič z asociacijo, vidnim kotom, subjektivnim kadrom in s sklopi bolj ali manj zaprtega tipa metafor. To pa so ne le povsem posebna oblikovna, temveč tudi zelo izrazita sredstva estetske interpretacije.

Tako postaneta osnovni dejstvi filma: razreševanje estetike kadra in osnovni princip komunikacije s publiko (namesto enostavne in časovno urejene naracije) pa je montažna vezava in nakazovanje stališč pripovedovalca.

Ker osnovna fabula zdaj ni več zakon za "red filmskega branja", saj se zaporedje sekvenc ne odvija po kazalnem in temporalnem zaporedju fabule, mora zdaj montaža prevzeti vlogo ustvarjalca sintakse in hkrati vlogo njenega ključa.

Ukinjena sta prostor in čas fabulativnega načina izpovedi, uveljavljajo se prostor, čas in način ekpozicije detajla, čas posebnega doživljajca znotraj filma — zelo prisotnega avtorja.

Zanimivo pa je, da Duletič sega še dlje: proč od tipa objektivnega montažnega zaporedja (pri katerem sta junak in njegova akcija del objektivno opazovanega sveta) in proč od subjektivnega montažnega videnja (pri katerem je objektivni svet, ki ga film ponuja, le rezultat junakovega videnja, junakove akcije ali zaprtosti).



Duletič v resnici vzpostavi tretji tip montažne členitve — v film vstavi sebe kot emotivno obremenjenega opazovalca tega, kar se dogaja junaku ali z junakom. Ta svet zdaj ni niti objektivna relacija do junaka in zgodbe, niti subjektivna relacija junaka do njegovega okolja, temveč je — subjektivna avtorska relacija na dva načina: do objekta filmske zgodbe in do zgodbe tega filmskega objekta (junaka).

Nadosebni tok pripovedi — avtorski siže

To zdaj ni več le diskretna avtorjeva vloga pri izbiri in izpostavljanju bistvenih vsebinskih in oblikovnih dilem v njegovem filmu; zdaj znotraj filma opazujemo tudi avtorja kot posebno distanco ali (ne) prilagojenost dogodkom znotraj filma, kot posebno opazno izmikanje fabulativni resnici, kot nekaj, kar ugovarja. Toda zato se nam lahko zgodi, da zdaj opazimo tudi, kako avtor ugovarja samemu sebi, kje potrebuje odmik od samega sebe.

In v Duletičevem primeru se nam zgodi to večkrat. Zakaj?

Tok pripovedi, kakor je Duletič posredno vseeno vodi, imenujem nadosebni tok — tok mimo individualiziranega filmskega značaja — in predstavlja v bistvu posebne vrste avtorski siže in obravnave, ki sta v tem primeru vgrajena kar v sam film. Film je postal zdaj le igra živetelega opazovalca v njem — avtorja. Ta dvojna igra pa, seveda, nemalokrat zmede publiko.

Posebno še, če se avtor skuša vračati tudi h kadrom, ki so osnova objektivizirajoče govorice.

Druga stiska tega filmskega (montažnega) jezika

Dodatna in povsem logična posledica razgrajene filmske pripovedi je njena poudarjena segmentacija, členjenost. Zdaj bisto kadra ni več njegova dinamična zveza z drugimi, njegovo bisto postane sporočilno — estetska vrednost. Tako je dinamični proces odkrjen, poživljen in poduhovljen pa postaja umetniško-izpovedna vrednost

segmenta — sličice. Zato se zgodi, da je namesto prostorske in temporalne mizanscene pomembnejša kompozicija dejanja v kadru — mise en cadre —. Tako kader največkrat deluje kot rezultat emotivne (avtorske) kompozicije in v nekem končnem efektu ujete obravnave mizanscene (junak na vratih ob prihodu zagleda prizor).

Vse te igre sprememb lahko zasledimo v Duletičevem filmu, vendar njihova poudarjena in stalna prisotnost nemalokrat vrže iz estetske živetosti v neko stanje "zmotnega spremljanja motene filmske pripovedi".

Predvsem pa je treba povedati, da so ti subtilni in zahtevni oblikovni elementi lahko šele nadgradnja zares jasnih dramaturških in idejnih rešitev znotraj dramskega sižea. To pa pri Duletiču, žal ne more biti primer. Zakaj?

Hlad statusnih figur

Sredstva, s katerimi Duletič riše občutljive estetske podobe, so nemalokrat prezasanjana in šibka v izpovednem smislu. Zaradi motivnodramske dejavnosti posameznih podob pa se njihove estetske igre dušijo, ali pa si celo nasprotujejo.

Popolnoma jasno je, da predoziranje estetskih figur dosega nasprotni učinek, poruši niz prej doseženih vrednosti in omogoči naslednje tkanje.

Toda osnovni vzrok je šibka razčlenjenost (bolje rečeno: na šablonski temelječa razčlenjenost) osnovnih izpovednih figur — dramskih likov.

Odsotnost razvoja njihovih motivov (razen nekaj izjemnih povšalnih orisov vpliva in pobud okolice na posameznika) oz. nedosledne faze prikazovanj posledičnih razrešitev posameznikovih motivov vodijo igro v statičnost in v rezime.

Najprej lahko ugotovimo, da status likov v okolju že pomeni sredstvo predstavitve; nasploh družbeni

statusi. Vse žive figure, ki obdajajo svet junakove nerealizirane mladosti, postanejo tako statusne figure — s tipiziranimi, statičnimi psihološkimi profili: Oče, mati, brat. Vsi ti liki so podani sižejsko, saj njihove motivacijske osnove niso popolnoma pojasnjene. Nekoliko izjemen je le glavni junak, kar je presenetljivo izpeljana Duletičeva igra zrcaljenja, namreč, junak ostaja v spletu dogodkov, kljub lastnim dejanjem in soudeležnosti, pasiven in se tako zdi pogosto rezultanta aktivnosti šabloniziranega okolja. Mogoče lahko prav v tej doslednosti Duletičeve izpeljave idejne zamisli opazimo kvalitetno dejanje? Delno že.

Kljub nedvomni občutljivosti za nekatere estetske figure je Duletič vendar pokazal v filmu vse preveč pomanjkljivosti ali pa nezavedanja, da bi lahko govorili zgolj o hotenem in dosledno uresničnem principu poetike. In kje se je to pokazalo v največji meri? V vodenju igralca oz. upoštevanju dosežkov njegove igre, v nezaupanju osnovam njegove kreacije. Zakaj?

V kadru zamolčana igralska kreativnost

Že eno prvih igralčevih izraznih sredstev — dialog postane kot del oblikovnega gradiva kadra — zamolk. Dialoška razmerja med interpreti so ukinjena, na trenutke se zgodijo le kot izzven dramske situacije, ali kot njen neizogibni rezime. Ker statični kader narekuje statična (oz. detaljna) igralčeva izrazna sredstva, je celotno igralčevo samozavedanje okrnjeno. Model igre postaja detalj, ali razmerje do situacije v okolju, igralec pa mora izživeti ves svoj odnos skozi gesto, mimiko, ali s položajem v prostoru.

Tako igralec ni več temeljni nosilec pomena dogajanja, temveč le del objektiviziranih reprezentov situacije: postaja mera avtorjevega nadzora in opazovanja situacije. Ni več mera lastnega temveč subjektivnega avtorjevega dogodka.

Duletič uvaja emocionalno kadriranje le v pasažah, v katerih govori o



nedosegljivem, vse dosegljivo, prezentno pa odmerja po sebi in s staljšča likov hladno racionalizirano.

Paradoks Duletičevega postopka je v tem, da kljub vsemu njegov filmski prikaz ne deluje hladno, temveč nadomesti to avtor s svojo izredno poudarjeno in emocionalno udeležbo. Film tako kljub vsemu ni hladen. Vse, kar se v filmu odvija in predstavlja, je sredstvo skrajnega avtorjevega odnosa.

Vendar se mi zdi, da sistem tako dognane slikovne montaže in tovrstnega estetskega principa vseeno zahteva ustrezno razvnetost tudi do same dramaturgije pripovedi. Zakaj?

Nerazrešeni ideogram

Vsa filmska igra ostaja nerazrešeni ideogram, upesnjena vizija sveta, katere temelje in vsa razmerja je premislil kot izhodišče že sam avtor. Toda smisel in neodvrgljivi del filmske pripovedi mora biti tudi ponovno in nazorno razreševanje ideoloških vzrokov in zapletov za in pred publiko. Pot nazorne predstavitve pomeni hkrati tudi del interpretacije. Obratna pot ni mogoča. Bolje rečeno: mogoča je, toda nikakor ne more biti osnova enakovredne komunikacije med avtorjem in občinstvom.

Zato je mogoče Duletiču očitati — čeprav tu diskutiram z vsebinskimi problemi samo načelno, torej ne s staljšča konkretne družbenozgodovinske vsebine (kajti to bi bilo treba storiti v daljši in natančni študiji) — da svojo družbenozgodovinsko vsebino šablonizira; pa čeprav na povsem nov način v odnosu do ostalih poznanih vsebinskih šablon na temo revolucionarnega boja.

Ne glede na to, za kakšno temo gre, pri njej ni mogoče vztrajati kot na šabloni. Gre za to, da na principih oblikovane metode poizkušam pokazati osnovno pomanjkljivost postopka.

Kot da bi se Duletičeva zanosna in občutljiva estetska (montažna) igra sprevrgla v nekaj drugega, se mu izmuznila in razkrila možna nasprotja



in pomanjkljivosti takšnega pristopa: prazne lise v dramaturgiji, šablonizirano provenienco likov, osip smisla v pripovedi.

Poživljajoče dejanje

Pa vendar me Duletičev svet, ki je kot že rečeno tudi maternica mnogih nesporazumov in nedoslednosti, ni pustil hladnega. Nasprotno: s tokom svojih montažnih nizov, ki se izmikajo racionalni odgovornosti, me je pripeljal do tistega, ki postavi v ponovni razmislek odnos med zavestnim in podzavestnim. Tok njegovih slik namreč skozi svojo dosledno igro zadeva v nas podzavestne usedline racia.

Popolnoma jasno pa je tudi, da kljub pomankljivostim gledamo na Duletičev film kot na stvaritev, ki v cineastičnem iskanju in izzivu publike ogromno daje. Daje možnost naše ponovne refleksije do filma, pogosto že do skrajnosti avtomatizirane percepcije in zavesti. Kot nekaj, kar je napaka in izziv hkrati, izpoved in estetski credo, ruši vso navajenost gledalca na lastne odzive.

Predvsem pa preverja normativnost samega medija.

Če bi izpolnil vsa pričakovanja glede tehtne idejne interpretacije in če bi vrnil vlogo pripovedovalca kameri in je ne bi namenil zgolj sebi (skozi svoj režijski simulacrum), če bi razumel pomen celovitosti igralske kreacije, bi pomenil njegov film visok dosežek naše in evropske kinematografije.

Igor Likar

Kompleksna problematika razmerja med filmom in literaturo se v praksi pogostokrat reducira na vprašanje filmske interpretacije literarnega besedila. V okviru tega vprašanja naletimo med drugim tudi na dve skrajnosti, na dva navidezno popolnoma nasprotna postopka, ki pa končno vodita do podobnega rezultata: v prvem primeru gre za karseda zvest in natančen "prenos", oziroma "prevod", literarnega besedila v filmski jezik, kar seveda pomeni nadaljnjo redukcijo omenjene problematike na vprašanje filma kot golega posrednika; v drugem primeru pa imamo opraviti z "radikalno" filmsko transformacijo literarne predloge, z agresivno cineastično "demontažo" literature, ki prav zaradi svoje nasilnosti naposled pokaže nezadostnost takega postopka. Osnovna težava je v tem, da oba postopka temeljita na neposredni konfrontaciji z literaturo, pri čemer je zanemarjena specifičnost filmskega medija, čeravno iz docela različnih nagibov. Zato v obeh primerih naposled prevlada literatura, v prvem konkretno besedilo, v drugem pa način označevanja.

"Izo" je mogoče brez posebnih zadržkov uvrstiti v drugo kategorijo, pri tem pa je vsekakor zanimivo, da njen avtor ni prvič žrtev nesporazuma te vrste. Filmska pripoved poteka na več ravneh in v različnih časovnih perspektivah, obenem pa vključuje še celo vrsto nastopajočih oseb, medsebojno povezanih v vseh mogočih relacijah, tako da imamo opraviti s skrajnje zapleteno zgradbo, ki večkrat, oziroma celo prevečkrat, pokaže "slepa mesta". Pojem "zgradba" je v zvezi s tem filmom nemara še najbolj ustrezen, saj nenehno vztrajanje v območju retrospektive in nenehno premeščanje časovnih koordinat v kombinaciji z največkrat negibno kamero daje vtis nekakšne statičnosti. "Kadri so statični kot slike v gledališču" bi rekel Umberto Barbaro. Čeprav gre za značilno Duletičevo pojmovanje filmskega jezika, se vendarle zdi, da je tokrat prestopil vsakršno razumno

mero, saj se "zunanja" statičnost kamere še potencira s statičnostjo notranje organizacije kadra, se pravi z mirujočimi osebami, ki komunicirajo zgolj s pogledi ("verbalizem" oči, bi lahko rekli) — to pa ves postopek vendarle nekoliko preveč pasivizira, omtviči.

Podaljšek te omtvičenosti je na pomenski ravni filma sama smrt, se pravi številna umiranja, smrti in pogrebi, ki smo jim priče skozi vso pripoved; samo pogrebi, toda nobenega rojstva, nobenega poroda (če odštejemo Stanetovega otroka, ki je omenjen zgolj v dialogu ob koncu filma), nobenega otroštva ali mladosti v pravem pomenu besede. Značilno je, da tudi mladi ljudje, celo otroci, učinkujejo v filmu pretirano resno, brez smisla za humor ali vsaj za ironijo. Ta atmosfera, ki hoče po vsem sodeč ilustrirati "duh časa", predvojne krize in vojne same, pa postane docela brezpredmetna na koncu, ko filmsko dogajanje zajadra v povojni čas. Ne gre za to, da bi avtorjem "Ize" hoteli podtakniti nekaj "pesimizem", marveč le ugotovljamo neko atmosfero pretirano poudarjene serioznosti, resnobnosti brez kančka humorja, torej naravnosti, ki ni toliko značilna za slovenskega človeka, kot je značilna za slovensko umetnost, ki tega človeka obravnava.

In tako smo spet pri literaturi, rodnem mestu te resnobnosti, vendar pa historično usojenem rodnem mestu, ki je obremenjeno s specifičnim položajem slovenske literature določenega obdobja, ko je bila le-ta tako rekoč edini legitimni znak slovenske nacionalnosti — torej jedro narodne zavesti. Gre za specifiko, ki seveda na eni strani izvira iz vprašanja jezika kot sredstva literature, na drugi strani pa iz problema jezika kot elementa nacionalne eksistence. Specifika, ki je filmu kot posebni označevalni praksi tuja in učinkuje zato v "Izi" še toliko bolj moreče. In končno gre za specifiko, ki je zgodovinsko že zdavnaj presežena, še zlasti v filmu, kjer "knjižna" slovenska beseda že dolgo ne učinkuje več osvobajajoče, marveč pomeni prej — takšna, kakršno že dolga leta srečujemo — moteči dodatek vsakokratne filmske pripovedi.

Naslednji podaljšek omenjene omtvičenosti je razviden na ideološki ravni filma. Vzemimo na primer glavnega junaka Andreja. Kolikor Andrej deluje v skladu z revolucionarno tendenco, toliko je njegovo ravnanje, njegov revolucionarni "razvoj", "zorenje" in pojmovanje ideje revolucije linerarno, shematično, tipizirano in popolnoma neprepričljivo. Ko pa se junak znajde v novi situaciji povojnega časa, ko ni več ideološko enosmerno "dirigiran", nenadoma izgubi nit in končno pade v resignacijo, v apatijo. Čeprav ni ta sprememba nič bolj prepričljiva, kot n.pr. junakovo ravnanje med vojno, pa kaže vsaj na doslednost ustvarjalcev filma v njihovi težnji po "totalni" pasivizaciji vseh ravni pripovedi. Ista tendenca je na delu tudi pri

karakterizaciji Andrejevega očeta, ki skozi ves film kaže vsaj v principu enako naklonjenost do vseh treh sinov — do obeh "rdečih" in do "belega" Staneta — na koncu, ko se slednji obesi, pa se v njegovem odnosu do še nerojenega Stanetovega otroka nenadoma pokaže preobrat "na desno". Simbolično se torej stari Novak odloči za poraženo, mrtvo plat zgodovine, kar ni v dramaturškem pogledu s prav ničemer zadostno utemeljeno. Še več, iz vsega, kar doživi pred vojno, med vojno in po njej (nacisti mu ubijejo sina Antona, kar zada "smrtni udarec" njegovi ženi itd.), bi lahko sklepali, da se bo z veseljem odločil za zmagovito stran. To, da stori prav nasprotno, nima v celotni pripovedi nobene dovolj prepričljive podlage — odlično podlago pa ima v že opisani tendenci po pasivizaciji.

Vse je torej na določen način podrejeno literaturi v širšem smislu (ne toliko Zormanovi predlogi), toda največjo zmago, takorekoč končni "triumf", doživi literatura ob simbolu Ize, mladega dekleta, ki se v pripovedi nekajkrat pojavi in ima za ustvarjalce očitno jasen pomen. Vendar pa to velja zgolj teoretično, se pravi na ravni, ki je film ne more zajeti, torej na ravni, s katere bi bilo potrebno (od zunaj) ta simbol šele komentirati. Znotraj pripovedi, v konkretni praksi filma, pa simbol Ize nima ustrezne opredelitve in ni opazen niti toliko, da bi lahko opravičil naslov. Nemoč Duletičevega postopka je s tem dokončno izpričana, njegova filmska "transformacija" Zormanovega romana pa je tako postavljena na laž.

Bojan Kavčič

● Claude Lévy-Strauss piše v zaključku svoje razprave MYTHOLOGQUES IV. — L'HOMME NU takole: "Na žalost je upravičena bojazen... da mnoga sodobna dela, ne samo v književnosti, marveč tudi v slikarstvu in glasbi, postanejo žrtve bedastega empirizma svojih avtorjev. Odkar so vede o človeku odkrile formalne strukture v umetniških delih, si nekateri prizadevajo fabricirati umetniška dela, izhajajoč iz formalne strukture. Toda niti najmanj ni gotovo, da bodo te zavestno in umetno ustvarjene strukture, ob katerih se ljudje navdihujejo, istovetne z onimi, ki so, kot to običajno kasneje spregledamo, nastale v duhu ustvarjalca, največkrat celo brez njegovega vedenja o tem... Ko bi umetniško ustvarjanje doseglo in razumelo te lastne objektivne temelje, bi morda iznašlo svoj novi pravzrok... Toda v tem nikakor ne bo uspelo, če predhodno ne dojamemo, da katerakoli struktura ne postane pomenska (:ki pomeni) za estetsko percepcijo samo zaradi dejstva, da sleherni estetska oznaka (signifiant) predstavlja čutno izražanje neke določene strukture..."

Eden glavnih utemeljiteljev strukturalistične teorije umetnosti, Roland Barthes, je napisal, poleg bolj

znanih, tudi zelo pomembno knjigo UŽIVANJE V BESEDILU (srbski prevod UŽITAK U TEKSTU). Podobno kot Lévy-Strauss tudi Barthes v tem delu govori o nevarnosti, da se umetniki in raziskovalci umetnosti, ki so navdušeni nad strukturalističnimi teorijami, izgubijo v formalizmu in usmerijo vso svojo pozornost zgolj v zunanjo izoblikovanost umetnine. To pomeni, da ustvarjalce, oziroma raziskovalce umetnosti, zanima le še označujoče in ne tudi označeno, samo še znak in ne tudi pomen znaka. S tem pa, tako prvi kot drugi, zanemarijo bistveni pogoj obstoja (in nastanka) umetnine: užitek (uživanje), ki mora biti nepogrešljivi del emisije (nastajanja) kakor tudi recepcije (uživanja) umetnine.

Lévy-Strauss in Barthes očitno govorita o določenih deviacijah, ki so posledica površnega poznavanja strukturalistične teorije in pomenijo hoteno uresničevanje McLuhanovih ugotovitev o medijih, ki se sprevrtačajo v svoje lastno sporočilo in sporočajo, posredujejo le še sami sebe. V tradicionalnem jeziku bi temu rekli, da se oblika otrese vsebine in vsebuje (sporoča, posreduje) samo še samo sebe...

Čemu vse to modrovanje ob naslovu prispevka, ki opozarja na novi slovenski film, ki vsaj na prvi pogled nima prav nič skupnega s teorijami, ki jih omenjam? Res je, da mi, kot gledalcu, teorije niso pomagale pri gledanju, vendar pa mi pomagajo razčleniti moje gledanje (recepcijo), skratka mojo komunikacijo, oziroma odsotnost komunikacije in nezadovoljenost zaradi te odsotnosti.

Ob gledanju Duletičevega filma mi je namreč manjkal prav ta užitek, o katerem govori Roland Barthes. Strinjam se z vsemi, ki trdijo, da je film naravnost presenetljivo precizno in premišljeno zmontiran. Kar zadeva to raven (sintaksa filma) pomeni DRAGA MOJA IZA nedvomno vrhunski dosežek slovenskega filma. Tudi sam z vso zavzetostjo trdim, da je kamera naravnost očarljiva. Tako skrbno zaranžirane in organizirane (poleg tega še dinamične) galerije klasično lepih slik že lep čas nisem imel priložnosti obiskati. Omeniti moram seveda tudi igralce. Bilo mi je prijetno z njimi, v nekaj sekvencah celo zelo lepo. Toda ob vsem tem sem ostal ravnodušen, hladen, nezadovoljen. Predvsem zato, ker mi je film "povedal" samo to, kar sem že vedel: da je II. svetovna vojna vnesla v marsikatero slovensko hišo sovraštvo, razkol, razpad in bratomor; da so se v mnogih primerih po vojni na toplem znašli isti ljudje, ki so bili na toplem že pred vojno in med njo, a mnogi, ki so se borili za pravo stvar, so ostali na hladnem itn. Vse to mi je film posredoval predvsem kot razumsko spoznanje. Ker mi je bilo vse to znano že prej, bi želel, da mi film to posreduje na način, ki bi me pretresel in spodbudil v meni določeno "katarzo" ali pa mi osvetlil vprašanja na nov način, mi posredoval nov pogled in nova spoznanja o že znanih

stvarah. Vse to se žal, meni, ni zgodilo. Zdi se mi, da je glavni razlog za to v tem, ker je jezik, ki naj bi bil zgolj orodje, oblika, lupina v tem filmu prevladal in s svojo izoblikovanostjo (in tudi artificialnostjo) zakril, namesto da bi odkrival — odkril, vsebino sporočila.

Jezik filma ni enostaven in enoplasten, kot je npr. jezik literarnega dela ali glasbe, ki pridobi večplastnost šele s sodelovanjem receptorja, marveč je sestavljen. Podobno je z jezikom gledališča. Film je dinamična struktura (proces), znotraj katere noben element ni podrejen ali nadrejen drugemu in ravno tako noben element ne bi smel biti sam sebi zadosten in zaključen. Prav to vidimo v Duletičevem filmu. Fotografija (s svojimi kompozicijsko-svetlobno-barvnimi značilnostmi) in montaža (sintaksa) sta prekrili in zakrili druge sestavne prvine sestava. To je najbolj vidno na ravni igre. Dasiravno so nam, po mojem mnenju prav igralci omogočili ob gledanju filma nekaj zelo lepih trenutkov, je vendarle treba poudariti, da igri ni bilo dopuščeno, da bi se razmahnila in si izborila potrebno veljavo in svoj prostor-čas v okviru sestava. Razen v nekaterih sekvencah — umiranje matere, spopad dveh bratov itn. — Duletič igralce samo fotografira in te fotografije, skrbno komponirane "slike", po svoje uporablja in izrablja, predvsem v likovnem smislu in veliko manj v igralsko-sporočilnem.

Filmskost filma (v formalnem pomenu besede) je tu prerasla svojo namembnost, naravnost v komunikacijo, sporočanje, v magičnost, v nadracionalno skupnost umetnika in gledalca, v medij, ki naj bi bil umetnina, ki potemtakem mora vsebovati plasti in ravni, ki to ob- ali nadracionalno z- druženje omogočajo. Zdi se, kot da si je Duletič prizadeval sestaviti sestav filma tako, da bi bila raven te komunikacije čim bolj onemogočena. V filmu se nenehoma selimo iz časa v čas, a opozorila na te preskoke so nekajkrat zelo skopa in logika selitev nekajkrat ni ravno na prvi pogled razumljiva in razvidna. To pomeni, da mora gledalec ves čas racionalno členiti zgradbo filma in spremljati dogajanje, to pa mu seveda preprečuje poniknjenje v kompleksnejše plasti dogajanja in v komunikacijo na onih drugih ravneh. A to mu, kot že rečeno, onemogoča uživanje v filmu.

Naj ponovim: film je lep, oblikovno očarljiv, morda celo dovršen, vendar dolgočasen nevznemirljiv, hladen. Je predvsem oblika brez vsebine.

Tone Peršak

pred Puljem 79

"Srbska" dramaturgija

Peter Milovanović Jarh

Prav gotovo je fenomen, ki ga tukaj imenujemo jugoslovanski film dovolj živa, celovita in kajpak tudi odprta struktura, da zmore takih silovitih preobrazb in obratov, kot se to dogaja v zadnjih nekaj letih: od nekritičnega, konstruiranega, vsiljenega modela revolucionarnega filma in spektaklov, do dandanašnje cele vrste kritičnih, angažiranih in sodobnih filmov, ki so jih v prvi vrsti ustvarjali mladi režiserji, ki so bili do še pred nekaj let outsiderji v našem filmu... Ta zelo preprosta ugotovitev o živosti jugoslovanskega filma pravzaprav ne more povedati ničesar drugega, kot tisto, kar je morebiti odločilnega pomena zgolj za neke generacijske menjave, do določene mere tudi vsebinske premike, ne more pa seveda odkriti tudi vprašanja kvalitativnega premika v tisti meri, ko gre za premike, ki radikalno rušijo neke tradicionalne matrike in modele, ostajajo zunaj neke zapisane in dovoljne hipokrizije in konformizma in tako naprej. Gre pa, kajpada, pri vseh teh obratih in preobratih v jugoslovanski kinematografiji tudi za elemente, ki nikakor ne morejo biti zgolj artistični, čeprav v veliki meri odločajo prav o teh — artističnih — razsežnostih domačega filma. Ti nedvomno odločujoči dejavniki, ki spadajo v okvir ideologije, pravzaprav pomenijo in v bistvu nosijo že prej omenjene spremembe in dinamiko v okviru jugoslovanske kinematografije: zategadelj je dejstvo, da so danes v vrhu jugoslovanskega filma mladi avtorji s celo vrsto izdelkov, ki se hočejo kritično soočiti s sodobno bivanjsko problematiko, izrednega pomena in vrednosti. Če pa je tako, potem lahko z vso gotovostjo domnevamo, da ima jugoslovanski film očitno zopet tisto odgovorno in zavezujočo možnost biti kritično in relevantno obrnjen k sodobnemu človeku, naši družbi in problematiki sodobnega sveta sploh. Vprašanje, kritično, teoretsko ipd. pa seveda je, v kolikšni meri je in bo ta možnost produktivno izkoriščena, kakšno vlogo v sodobni jugoslovanski umetniški produkciji lahko nosi fenomen filma — in kar je verjetno najpomembnejše — ali je v okviru sodobnega jugoslovanskega filma sploh možna polna, relevantna in odgovorna in, kajpada, kritična perspektiva, takšna, kakršna je pred časom že bila. Tukaj ne gre za iskanje podobnih metod in dramaturgije, kakršno je izumil jugoslovanski "črni" val, ampak za spraševanje po pogumu odločnosti, nonkonformizmu, izvirnosti in kreativnosti mladih avtorjev, ki producirajo "špico" sodobnega jugoslovanskega filma. Nekaj je gotovo: mladi avtorji, ki so, kakor smo zapisali — špica našega filma, držijo v rokah pravzaprav vse možnosti, ki so danes sodobni jugoslovanski film. Ali z drugimi besedami — od teh, nekaj mladih cineastov je skorajda v celoti odvisna podoba jugoslovanskega

filma, njegove kritične naravnosti in verjetno tudi estetske pomembnosti. Zategadelj je nujen globalen premislek današnjega trenutka našega filma, posebej še, ker se zdi, da je bil prav ta fenomen "mladega" filma doslej še neobdelan, nekako odrinjen in kodiran zgolj s pavšalnimi in dostikrat nepremišljenimi kodifikacijami, kar kaže na precej nenavadno situacijo v filmskih krogih in posebej v kritičnem zaledju naše kinematografije. Po eni strani je situacija vendarle jasna: problematika našega filma ostaja iz dneva v dan bolj nereflektirana, kritično ocenjena in studiozno obdelana, kar kaže seveda na čisto določeno stanje na relaciji kritika, oziroma filmska teorija in praksa, se pravi konkretna filmska produkcija. Od tu, pa do pojava popolne razdvojenosti funkcij kajpada ni več daleč, tako, da je tudi po tej plati odprto vprašanje o oceni pravega in resničnega stanja v našem filmu, ki, se zdi, uspeva odpirati novih, mladih, svežih artikulacij, ki pa, zopet, ostajajo nepreverjene in nepremišljene in tako tudi — vprašljive.

Od 23. puljskega festivala sem, ko je Čuvaj plaže v zimskem času Gorana Paskaljevića pomenil začetek tako imenovanega "mladega", "novega" in verjetno še kakšnega jugoslovanskega filma, smo imeli do danes priložnost videti že celo vrsto izdelkov teh mladih avtorjev, tako da je danes že mogoče govoriti o dovolj koherentni in tudi avtorsko zreli skupini, ki predstavlja trenutno špico jugoslovanske filmske produkcije.

Slišati je že tudi o "novem valu", o mladih avtorjih, ki da dandanes pomenijo jugoslovanski film, slišati je mogoče o "češkem kartelu" in podobno.

Nedvomno je res, da skupina avtorjev, ki so nedavno stopili v jugoslovanski film — Karanović, Grlić, Paskaljević, Zafranović in Marković — in so vsi diplomatje češke FAMU, pomeni danes nedvomno vrh in verjetno tudi perspektivo našega filma, nedvomno pa je res tudi, da še do danes jugoslovanska kritika ni prav premislila KAJ pomeni za jugoslovanski film ta grupacija avtorjev in KAKŠNA je perspektiva, ki jo jugoslovanskemu filmu ponujajo ti avtorji. Gre torej za premislek, za kritičen odnos do tega, kar dandanes ponuja ta "nova" grupacija avtorjev in sploh za premislek o njih samih, kot avtorjih in artistih, vrednostih in vrednotah, ki jih producirajo v svojih delih in podobno. Da gre resnično za odločilen manjko kritičnega in tudi kritičnega odnosa do te, nove in mlade grupacije avtorjev, je že davno priznala ta grupa sama rekoč, da ob njih ni nobenega kritika, ki bi njihovo "novovalovstvo" tudi teoretično etaliral in potrdil, spremljal in dopolnjeval.

Najbrž ne gre, pri takih trditvah, zgolj za željo po podobnosti s francoskim novovalovstvom, ki ga oblikuje prav kritična interpretacija in premislek, ampak nedvomno veliko bolj za potrebo po premisleku o mestu in kvalitativnih razsežnostih omenjene avtorske skupine, o premisleku o njihovi globalni vrednosti v jugoslovanski kinematografiji in podobno.

Ne gre namreč pozabiti, da je tudi koncem šestdesetih let, ko se je rojeval novi jugoslovanski film, bila prav kritika tista, ki ga je dovolj relevantno predstavila, premislila in ovrednotila.

Vprašanje in sklep, ki nekako logično sledita iz povedanega sta kakor na dlani — ali je omenjena avtorska skupina sploh dovolj inovativna in nonkonformistična v svojem delu in artizmu, da je mogoče govoriti o nečem (kvalitativno) novem in vrednem, da je mogoče pisati in misliti o nečem

novem in (etično) relevantnem? Ali ni prav ta kritični in kritičski manjko in vse to prazno govorjenje o "mladih", "novih", "svežih" in še kakšnih avtorjih le sprenevedanje nad praznino, ki jo puščajo v našem filmu ti mladi in obetajoči avtorji? Potrebno pa je povedati še nekaj drugega. Od leta 1976 sem, se je v jugoslovanskem filmu resda pojavila vrsta novih imen in debitantov s svojimi produkcijami, pa vendar se zdi, da je pomenila vrh in bila tudi najbolj zapažena prav ta skupina "praških" cineastov — Karanović, Grlić, Marković, Paskaljević in Zafranović. Povedati pa je potrebno, da je prav iz skupine teh avtorjev, z izjemo Lordana Zafranovića, ki je nedvomno dovolj samosvoja in izvirna avtorska figura, izšel tisti model jugoslovanskega filma, ki ta čas pomeni sinonim za "novi" in "mlad" in "nonkonformističen" jugoslovanski film in tudi žanje nemalo uspehov med našim gledavstvom. Gre seveda za filme Čuvaj plaže pozimi (Goran Paskaljević, 1976), Vonj poljskega cvetja (Srđan Karanović, 1978), Pes, ki je imel rad vlake (Goran Paskaljević, 1978) in že prej Kar bo pa bo (Rajko Grlić, 1974). Ko pravimo model, mislimo namreč tisto pripovedno matriko, ki ustvarja filme o sodobnosti, o sodobni problematiki usodne civilizacije, eksistence in tako naprej in ki hoče v skrajni konsekvenci govoriti prav o teh, danes temeljnih problemih današnjega sodobnega bivanja. In ko pravimo model, mislimo na tisto ustvarjalno matriko, ki so jo omenjeni avtorji zlorabili in simplificirali do te mere, da lahko z vso gotovostjo rečemo in zapišemo, da je prav ta, "novi", "mladi" in še kakšen jugoslovanski film avtorsko in kreativno kastriran, duhovno irelevanten, etično nepomemben in izprazen, konformističen in bizaren. Vprašanje je kajpada, ali je taka v tem trenutku tudi naša, jugoslovanska kinematografija v svojem odnosu do problematike sodobnega sveta in eksistence.

Nekaj je gotovo: model filma, ki ga producirajo omenjeni avtorji, je v svoji zasnovi pravzaprav zasnovan vrednostno, tradicionalno, vedno je v temelju historije ena tistih današnjih vrednot, ki so praviloma človeku odtujene in odtrgane in vsi ti, "novi" junaki so vedno na istih, tradicionalnih poteh — v iskanju lastne identitete, polne, "ekonomske", eksistence, srečnega, meščanskega življenja, v iskanju pravega bivanja in podobno. In venomer se dogaja isti tragični, kajpada, tradicionalno pesimistični konec — ni ne identitete, ne pravega, (malo) meščanskega, "srečno-ekonomske-varnega", z bistvom potrjenega življenja za te junake, skratka "s srečnim življenjem ni nič" in ostaja samo gastarbajtanje, vztrajanje v izjalovljenem in razočaranem uporništvu ali melodramatskem sanjarjenju o daljnih ciljih... Parizu... in tako naprej. Očitno je torej, da gre v prvi vrsti za tako strukturo historije, kot jo je že pred desetletjem v naši kinematografiji začel uprizarjati tako imenovani in danes politično diskreditiran in obsojen "črni val" s svojo mašinerijo nihilizma, deziluzije in pesimizma. Da se je v okvir tega, "mladega" jugoslovanskega filma naselila prav ta, diskreditirana pripovedna praksa "črnega vala" niti ni potrebno posebnih dokazovanj in dramaturških ali drugačnih ekspertiz, ampak vodi semkaj že dejstvo, da je pri obeh Paskaljevićevih projektih scenarist Gordan Mihić, ki je skupaj s Kozomaro avtor scenariističnih predlog pri najradikalnejših "črnih" filmih in je pravzaprav začel ta "diskurz črnega" v jugoslovanskem filmu. Gre torej za nedvoumen in direkten kontakt, ki pa je očitno dovolj usoden, da je ustvaril hibrid, ki ostaja samo špektakel in karneval, ne zmore pa neke takó radikalne skušnje, kot je bilo to na primer mogoče "črnemu valu", ali pa ustvariti nekaj novega, specifičnega v diskurzu sodobnega jugoslovanskega filma.

Pojav in fenomen hibrida je kajpada popolnoma razumljiv — ni bilo, iz več razlogov, mogoče ponoviti pripovedne strukture in nihilističnih spoznanj "črnega vala", vseeno pa je ostajala privlačna paleta vsakršnih možnih in ne-možnih tipov, ki so kot obskurne figure z dna družbe venomer spremljale junake "črnega filma" in bile venomer dovolj ilustrativne in peyorativne in kajpak tudi dovolj atraktivne, čeprav tedaj ne relevantne za usodo historije. In ti tipi, kot bi bili iz commedie dell'arte, so postali v tem hibridnem početju "mladega filma" središče, usoda in tako rekoč — ves svet, ki ga uprizarjajo filmi Grlića (Kar bo, pa bo), Paskaljevića (Pes... in še prej Čuvaj plaže pozimi), Markovića (Posebna vzgoja) in Karanovića (Vonj poljskega cvetja). To razsrediščenje tradicionalne (problematične) zgodbe in razsrediščenje tradicionalnega (problematičnega) junaka in postavitev grobe, naturalističnega in pitoresknega špektakla na njegovo mesto pomeni ukinjenje in blokado vsakršne kritične in etično relevantne uprizoritve, za ceno, kajpada, smeha in humorja, igrivosti in šaloigre, špektakla in karnevala...

Ni bilo potrebno drugega, kot tipu, kot je bil na primer Đimi Barka iz Pavlovićevega filma Ko bom mrtev in bel (tudi scenarista Mihića in Kozomare) odvzeti njegovo usodno "biti-zgolj-nihče" in mu pustiti vso barvitost pitoresknega, naturalističnega ničeta, da bi dobili prav to komično in tudi groteskno figuro, ki mimo grobe, naturalistične humornosti in barvitosti, pač ne pomeni nič bistvenjšega in zavezujočega. To pa je obenem tudi druga stran kontrapunkta v filmih Paskaljevića, Karanovića... ki postaja vse bolj relevantna in na koncu tudi edino relevantna v celotni strukturi historije.

Nedvomno zelo eksplicitna ilustracija tega stanja proizvajanja hibridov v "mladem" jugoslovanskem filmu je prav film Srđana Kranovića VONJ POLJSKEGA CVETJA, ko se avtorju zelo simbolično zlomi lok tradicionalne zgodbe, ki ima namen govoriti o človekovi alienaciji in breztemeljnosti v sodobni civilizaciji in se mu kot edini smisel in vrednost izkaže snemati film o "nas samih", ki pa "smo" — tako hoče povedati Karanović, čudne, pitoreskne, groteskne, obskurne figure iz nevmakšnega sveta — kavboj sredi Srbije, pa glumač iz predmestja in tako naprej, torej prav tisti zbir commedie dell'arte, ki nima nobenega drugega cilja mimo tega, biti karneval, špektakel, groteskna zabava brez neke temeljne problematike. Ni več mogoče doreči in doseči tragičnega spoznanja o ne-možnosti lastne identitete, oziroma to niti ni več potrebno, saj je bilo to že neštetokrat izrečeno... ali povedano skozi perspektivo "črnega vala", skozi Đimija Barko — ni več zanimivo to, da človek ni nič in noče biti nič in postane nič, važno je biti prav takšna, sklikovita, barvita, groteskna figura — in nedvomno, za (malo) meščansko gledanje, ti naturalistično slikoviti ljudje z dna družbe tudi so taki: zanimivi — slikoviti — groteskni. Enaka struktura se dogaja tudi v Čuvaju plaže pozimi, kjer sicer ne pride do tako radikalnega in eksplicitnega konca tradicionalne zgodbe in vzpostavitve tiste "druge", prave", "o nas samih", gre pa za vzporednost tradicionalne, vrednostne zgodbe in slikanja teh, barvitih, sočnih, in še kakšnih tipov, ki potem predstavljajo pravo vrednost filma, mimo sentimentalne, melodramatične in docela, se zdi, nepomembne zgodbe o nemožni socialni, ekonomski družinski samopotrditvi, odhodu v tujino ipd. Še bolj enostranska je v tej smeri filmska struktura Paskaljevićevega Psa, ki je imel rad vlake, ki že docela izbriše pomembnost tradicionalne zgodbe in v središče postavlja te junake, karnevalske in špektaularne, groteskne in kajpak zanimive po njihovi

Čuvaj plaže v zimskem času, režija Goran Paskaljević



Vonj poljskega cvetja, režija Srđan Karanović



Pes, ki je ljubil vlake, režija Goran Paskaljević



karnevalski vlogi — le še v rahlih in sploh irelevantnih okvirih iskanja nekega smisla otroštva, se dogaja ta Paskaljevičev špektakel — zopet srbskega kavbojstva, kaskaderstva, cirkusantstva — torej dobesedno karnevala. Ti junaki niso potemtakem nič več in po ničemer, razen po svoji špektakularnosti, nenavadnosti, cirkusantski konstrukciji, v njih ni niti tiste ameboidne brezvoljnosti Đimija Barke, niti ni občutiti tragične ničnosti ljudi z dna in roba družbe... Blokada je torej očitna in nedvoumna, hibrid, ki jo vzdržuje, uspešen in popularen. V tem trenutku, ko pa je tako stanje in takšna struktura sinonim jugoslovanskega "novega", "mladega", tudi "perspektivnega", in "nonkonformističnega" filma, pa seveda nastane vprašanje o kritičnosti, o nonkonformističnem soočanju s sodobnostjo in s sodobnostjo v jugoslovanskem filmu sploh. Zgodi se namreč, da takšen model sodobnega filma, kot ga ponujajo omenjeni avtorji, slej ko prej pomeni konzervativno frazo, konformizem, destrukcijo, duhovno problematičnost in kastracijo jugoslovanskega filma, njegovo kanaliziranje v konformistične (malo) meščanske forme konzumiranja in uživanja in tako naprej. S polno odgovornostjo lahko zapišemo, da je model, ki je v tem trenutku "špica" jugoslovanskega filma resnična ustvarjalna nevarnost za naš film, njegovo družbeno relevantno in še posebej njegov artizem, umetniškost. Verjetno zveni precej patetično in kulturtragersko, pa vseeno moramo ponovno poudariti nesprejemljivost takega modela, njegovo ozkost in bizarnost, plehkost in enosmerno frazerstvo in tako naprej. Karneval srbske province, ki je bil svojčas le dekor "črnega filma", njegovo obrobje, milje, je sedaj postal središče in nosilec dogajanja — karnevala. Usoda junakov postaja zgolj vloga, ideja, pa če je še tako naivna in nasilna (kot jo ima npr. Paskaljevičev Pes...) postaja profanirana — nič ni razen špektakla in karnevala. Zategadelj nikakor ne more biti slučajno, da "mladi" film generira celo vrsto sorodnih filmskih junakov, ki se, tako rekoč selijo iz filma v film: kavboj in kaskaderstvo postaja eden takih "vrednot" tega špektakla, potem cela vrsta nenavadnosti in bizarnosti, ki jih poraja rob tipično srbske, barvite, naturalistično izdelane province in ki so, kakor smo že rekli, tako dobrodošli (malo) meščanskemu navidezno kultiviranemu gledanju. Vsi ti junaki z roba in dna družbe, ki so predstavljeni v okvirih "črnega filma" tragično in pesimistično vizijo humanizma, so v filmih, posebej Gorana Paskaljeviča profanirani do te mere, da so le in samo barvite in zanimive figure špektakla, ki ga dan za dnem (uprizorja) živi provinca. Zategadelj ne more biti, v okvirih takega gledanja nobene zavezujoče resnosti človekove majhnosti in nemoči biti nekaj, ampak gre vedno in samo za videz, pojavnost, nenavadnost, melodramatičnost in karneval. Očitno pa je v trenutku, ko se vzpostavi takšna struktura generativne matrike "mladega filma" konec z vsakršno družbeno ali etično kritičnostjo teh avtorjev, intelektualno in duhovno resnostjo in kajpada tudi — umetnostjo. Ni namreč mogoče, da bi se v cirkuškem šotoru "mladega filma" dogajala neka relevantna družbena vloga jugoslovanskega filma, ki se deklarativno odreka vsakršni resni in zavezujoči problematiki, da bi filmal (malo) meščanu dopadljiv svet grobe, naturalistično pitoreskne in pustolovske srbske province, z vsakršnimi nenavadnimi in šokantnimi tipi in zanimivostmi. ** Dramaturgija zanimivosti torej, špektakularne praznine, pitoresknega videza, srbska dramaturgija province, njenega šarma, cirkusantstva, karnevala, ki se naseljuje v okvirje izpraznjenega in profaniranega prostora takšne: črne, ali drugačne ideologije in ideje! Z ideologijo, moralo in potem še vsakršno temeljno in

zavezujočo resnobo in eksplikacijo tega sveta in njegove podstati ni nič, pripovedna matrika, za katero smo menili, da prihaja v okvir "mladega filma" direktno iz strukture "črnega vala" je blokirana do te mere, da ohranja vsakršne pitoreskne in naturalistične zasnovane tipe, ki pa niso več tu po njihovi problematiki in breztemeljnosti, ampak so tu le kot atraktivne, pitoreskne, zanimive, gledljive in še kakšne figure, brez kakršnekoli druge relevance. Iz povedanega bi lahko sklepali, da se vendarle v teh okvirih "mladega" jugoslovanskega filma dogaja redukcija ideje in ideologije in stopa v prvi plan zgolj človek, saj je bilo že rečeno, da se v tem okviru eksplicite izkaže nemožnost in tudi nesmisel tradicionalne zgodbe, da mora postati relevanten zgolj "naš", "vsakdanji", "človeški" okvir (Karanović — Vonj...). Deloma je res tako, saj lahko jasno vidimo razpadanje tradicionalne narativne historije od Čuvaja plaže pozimi, preko Vonja... do Psa, kjer, kakor smo že zapisali ostaja zgolj obris neke štorije, ostaja pa relevantna zgolj plejada tipov in karnevala province. Vendar ko se pri omenjenih avtorjih zgodi ta redukcija ideje in ostaja tako rekoč zgolj človek sam, se zgodi še nekaj drugega — junak, ki tako pravzaprav ni več junak, ampak samo še "zgolj — človek" postaja karikatura samega sebe, svet iz katerega prihaja, ni več samo "zgolj — svet", ampak postaja mesto in prostor karikiranja, humornega, karnevala in špektakla. Profanacija ideje je torej nujno pripeljala do karikature in špektakularnosti kot osnovne in edine razsežnosti v teh filmih. Zdi pa se, da je bila takšna konstrukcija tudi edini namen avtorjev, ki so se tako uspešno in decidirano zasidrali v okvir jugoslovanskega filma — kot popularna, obrtniško izredno izšolana grupa, ki pa vendarle ne pomeni v jugoslovanskem filmu tistega kar smo od nje pravzaprav pričakovali: ustvarjati nonkonformističen, intelektualno in duhovno zavezujoč, kritičen in umetniško polnovreden film... ..

Če pa je tako, je tudi mogoče razumeti molk in zadržanost kritike nasproti temu, "mlademu" "novemu valu" v jugoslovanski kinematografiji — in še več — zdi se celo, da se čedalje bolj odkriva ta preprosta in bizarna scena, ki jo ustvarjajo s svojimi filmi po maniri srbske dramaturgije ti famozni, mladi praški cineasti..., kajpada za ceno neke neprimerno bolj zavezujoče kompetentnejše in radikalnejše artikulacije. Ni potrebno še posebej poudarjati, da na tak način jugoslovanski film v tem trenutku neugledno izgublja tisto svojo srečno možnost, biti kritično in relevantno zavezan naši, sodobni vsakdanji bivanjski skušnji ...

* "mladi", "novi" in podobno, jugoslovanski film, čisto iz spontanitete izvirajoča sintagma, ki označuje dela avtorjev, ki se začno pojavljati po letu 1974 in 1976 in ki jih jug. kritika označuje kot "praško šolo", "črški kartel" ipd. vendar njihovo delo ni bilo še sistematično in kritično obdelano, kar pravzaprav kaže na to, da je v jugoslovanski filmski kritiki vzbudila ta skupina avtorjev zelo nedoločeno in deljeno mnenje o svojem lastnem delu. Kajpada ne gre v našem spisu za ugotavljanje nekega po sili priključnega skupnega imenovalca teh mladih avtorjev, ki imajo pač skupno edinole svoje izobrazbeno izhodišče... Vendar zgodilo se je takó, da se je večina mladih avtorjev, z izjemo Lordana Zafranovića, odločila za precej sličen, če ne celo identičen produkcijski model, ki že sam na sebi kliče v spomin kliše, skupni imenovalac, podobna izhodišča in celo stereotipi... ki danes avtoritativno predstavlja novi jugoslovanski film, ki ga, če parafraziramo navdušene kritike in publicistike — "predstavljajo mladi, ki so pred in za kamero" in tako naprej. Če je pa tako, je kajpada nujna neka globalna perspektiva in premislek o tem "novem" jugoslovanskem filmu, ki pa seveda pomeni v istem trenutku tudi premislek in perspektivo trenutnega stanja jugoslovanskega filma sploh, kajti nobenega dvoma ni, da bi katerikoli drugi filmi v tem trenutku predstavljali prav s tako suverenostjo in tudi, priznajmo, takó visokim profesionalnim nivojem — naš, jugoslovanski film. Zategadelj se zdi, da je prav takšno spraševanje o tem modelu "mladega, novega" jugoslovanskega filma še posebej zavezujoče, ker je hkrati očitno tudi spraševanje o jugoslovanskem filmu v tem trenutku, njegovem kvalitativnem vrhu in jedru ipd...

** Ko govorimo v tem kontekstu o Grličevem filmu Kar bo pa bo, ki se, kajpak, ne more ukvarjati s srbsko provinco in provincialno pitoreskno, moramo vseeno poudariti, da se avtor pravzaprav v ničemer ne oddaljuje od te, modelirane matrike "mladega filma": gre za točno tisti kompleks naturalističnih in po svoje dekorativnih pitoreskih odnosov, ki pa jih tokrat ponuja urbani zirani svet "frajerstva", zagrebških "dečkov", torej zopet tisti rob, dno, le da je to urbaniziran etnično različen (od srbskega) svet, je pa vendarle v isti vlogi in funkciji...

FES
179

"Ameriška proletarska serija"

Viktor Konjar

V senci vsaj navidez pomembnejših, s predznaki bolj ali manj umetelne aktualnosti ozaljšanih "vietnamskih" filmov se nam je na FESTu 1979 predstavila serija socialno (s tem pa v določenem smislu tudi politično) angažiranih del, nastalih v znamenju novih, sodobnih teženj ameriške kinematografije. Zanje je — kot po pravilu — očitno iskanje "vzporednih" načinov in oblik ustvarjanja. Gre za stvaritve, ki so s polno zavestjo in odgovornostjo daleč od Hollywooda, tistega nekdanjega, poimenovanega "tovarna sanj", kot tudi sedanjega, zazrtega v projekte, ki imajo namen za vsako ceno vznemiriti in osvojiti svet ter se uveljaviti z atributi tako ali drugače poudarjene veličine: kot najdražji, kot največkrat nagrajeni, kot najbolj gledani.

Delom, ki jih omenjamo kot serijo z angažiranimi socialno-političnimi obeležji, ni mogoče pripisati nobene izmed hollywoodskih oznak. To niso niti najdražji niti kdove kako popularni filmski izdelki. K superlativom take vrste sploh ne težijo. Celó vse prej kot to. Posneti so v maniri dokumentarcev, z izrazito skromnimi tehničnimi sredstvi, po igralski in vseh drugih plateh daleč od vsakršnega zvezdniškega sijaja. Prav to pa jih ohranja cineastično čiste (v filmsko-izraznem oz. estetskem smislu) in izpovedno poštene (v idejnem, vsebinsko sporočilnem smislu).

Pojem "serija" je v tej zvezi seveda naključen, posledičen, porojen zavoljo skupnih oznak, ki dovolj zgovorno karakterizirajo to smer filmske izraznosti in opozarjajo na njena enovita idejno-estetska izhodišča, lastna — o tem ne more biti nobenega dvoma — levo in progresivno usmerjenim, s socialno kritično ideologijo in angažiranim marksizmom prepojenim pripadnikom dela mlajše garniture v sestavu ameriških filmskih (pa ne samo filmskih) avtorjev.

Gre za troje filmov, nastalih v letih 1977 in 1978: za *Severne luči* (Northern Lights) avtorjev Johna Hansona in Robba Nilsona, za *Vrvohodca* (Alambrista) režiserja Roberta Younga in za *Modri ovratnik* (Blue Collar) mladega režiserja-debitanta Paula Schraderja.

Severne luči se posvečajo socialno-političnim spominom na boje obubožanih farmerjev Severne Dakote zoper izkoriščevalski družbeni sistem in za demokratični socialni oziroma ekonomski red v letih, ko se je tudi tam, na mrzlem in slabo rodovitnem severnoameriškem severu sproščal daljnji odmev revolucije: pisalo se je leto 1917. Farmerji, ki so jih ujme in bogataške špekulacije spravljale na boben in v popolno brezizhodnost, se v skrajni eksistenčni stiski niso udajali svetobolju, pač pa so se z izrazitim severnjaškim stoicizmom zagrizli v akcijo, v ustanavljanje neodvisne oziroma nestranskarke lige, katere smoter naj bi bila ukinitve dotedanjih in vzpostavitev novih socialnih ekonomskih razmerij. To je trd, krvav, a vendarle zmagovit boj kmetov — proletarcev.

Vendar pa v filmu ne gre za kakršenkoli panegirik in še manj za zlorabo teme v prid dramatično ali spektakularno zaokroženi fabuli. Temeljni idejno-estetski namen, ki sta mu sledila avtorja Hanson in Nilsson, je bila vizija igranega

dokumentarca, ki naj z vsemi možnimi sredstvi ustvari iluzijo pristnosti. Ta sredstva so bila: črno-bela tehnika, motni grobi raster filmske fotografije, snemanje v realnem ambientu, angažiranje naturščikov, kar vse vzbuja vtis, kot da je film — podoben obdelanim fotografijam iz starega albuma — zmontiran iz materialov, ki so bili v resnici posneti takrat, v tisti mrzli zimi pred nekaj več kot šestdesetimi leti. Ta dokumentaristična estetika, naj je videti v primerjavi s prevladujočimi modeli filmskega izražanja še tako nenavadna, dosega svoj zeleni učinek in se z vtisom zvestobe realnim dogajanjem, času in ljudem, ki jih popisuje, enakovredno, če ne kar zmagovito sooča s spektakularno, scensko, kostumsko in v vseh drugih vizualnih ozirih razkošno opremljenimi filmskimi oziranj v preteklost.

Iz sorodnih, četudi ne identičnih doživljajskih in estetskih izhodišč se je porodil *Vrvohodec* (Alambrista), v katerem Robert Young razčlenjuje usodo in socialni položaj mehiških zdomcev in mehiške ekonomske imigracije onstran meja v Združenih državah Amerike sploh. Idejno-estetska podlaga avtorjevi odločitvi, da se loti doslej manj znane pa najbrž tudi zanemarjene teme, je bil oživiljeni spomin na tradicijo ameriškega socialno angažiranega pripovedništva, ki utegne prav prek filma doživeti svojo vnovično renesanso.

Neposredni prenos pa so bila lastna opazovalna doživetja, ki jih je Young absolviral na način naturalistov 19. stoletja oziroma soc — realistov našega časa. Rezultat takega proučevanja stvarnosti seveda ni kakršnakoli politična agitka, temveč drama, ki boleče in angažirano opozarja na ekonomski, razredni, nacionalni in moralni sindrom, na konflikt dveh družbenih svetov, tolikanj očiten prav na meji med obema prevladujočima družbenima sistemoma sedanosti: svetom razvitih na eni in svetom nerazvitih na drugi strani. Mladi Mehičan Roberto, junak te filmske socialne drame, zori v svoji ameriški odisejadi, ki je en sam beg, ilegala, stradež in poniževanje, iz človeka nezavednih iluzij v zavestno socialno bitje, katerega perspektiva bo slejkoprej neizbežna pripadnost bojujočemu se proletariatu, pa seveda ne samo mehiškemu. Robertova individualna drama z vsemi svojimi družinskimi, ljubezenskimi, moralnimi in drugimi implikacijami vred je sicer podroben socialni popis družbenih stanj na severnoameriškem jugu, a obenem tudi temeljit politični izziv ideologiji kapitalistične nadvlade, ki se zviška in iz rasističnega zornega kota ozira proti meridijanom civilizacijsko in proizvodno manj razvitega ali celo nerazvitega sveta.

Modri ovratnik ostaja s svojo fabulo in s svojimi idejnimi preokupacijami sredi Amerike in sredi sedanosti: V Detroitu, v eni izmed avtomobilskih tovarn, v eni izmed delavskih ekip. Avtorjev osrednji sporočilni vzvod je želja po kolikor mogoče realistični obravnavi življenskih, socialnih in — recimo jim tako — političnih razmer med delavci-proletarci. Odslikani so v stvarni podobi svojega doživljanja in ravnanja. Po naravi nekoliko anarhične skuša vladujoči interes kapitala disciplinirati k ubogljivemu proizvodnemu delu na tekočem traku — s prisilo, ki poteka v znamenju brezdušnega izkoriščanja. Delavcem naj bi bil v oporo



Vrvohodec, režija Robert Young



Modri ovratnik, režija Paul Schrader

sindikata, toda sindikalni funkcionarji so po logiki sistema sestavni del manipulativnega ustroja, ki si podreja ljudi in jih omejuje v njihovih težnjah po individualnosti. Kdor se ne vda, doživi bodisi moralni bodisi fizični zlom. O kakršnemkoli organiziranem boju proletariata zoper kapital v Schraderjevem filmu ni sledu. In prav tako o kakršnikoli avtorjevi neposredno izraženi kritični distanci do družbene zavesti ameriških delavcev, čeprav je več kot očitno, da sta tako zavest kot organizacija na sila nizki ravni, zmaličena in zmanipulirana v ozkovidni potrošniški individualizem in ukleščena v nemoč kakršnegakoli učinkovitega, kaj šele revolucionarnega spreminjanja lastnega položaja. A le malo je verjetno, da bi se avtor ob temi kot si jo je zastavil, teh dejstev ne bil zavedal. Opredelil se je za dokumentaristični izseček iz stvarnosti, ne da bi jo komentiral. Prikazana taka, kot v svoji realnosti je, utegne zgovorneje od avtorskega komentarja pričati o pravem stanju stvari, v sociološkem in političnem smislu kritično in angažirano. Ta idejno-estetski učinek pride še posebej do izraza v trenutku, ko se gledalčevo doživetje ne more indentificirati s konformističnim in kapitulatskim ravnanjem protagonistov Schraderjeve drame, z njihovim porazom, z njihovo nemočjo, da bi v svetu, katerega žrtve so, karkoli premaknili ali spremenili.

Ameriška "serija" socialno angažiranih filmov na FESTu 1979 nas je opozorila na sveže tokove v kinematografiji, ki vsa še zdaleč ni ideološko omrtvičena in zapredena v stereotipe ali mite, in nam obenem "odpela" lekcijo o tem, kako se velja lotiti t. im. delavske, proletarske teme.

Ti filmi nemara niso optimalni dosežki angažirane cineastične sodobnosti, veljati pa smejo za znamenje in obenem za merilo politično angažiranega odnosa umetnosti do stvarnosti v njenih socialnih razrednih nasprotjih in spopadih.

Severne luči

(Northern Lights)

scenarij in režija: John Hanson, Rob Nilsson

kamera: Judy Irola

glasba: David Ozzie Ahlers

igrajo: Robert Behling, Susan Lynch, Joe Spano, Marianne Aström-De Fina, Ray Ness

proizvodnja: Cine Manifest Production, San Francisco, ZDA, 1978

jugoslovanska distribucija: film prikazan na drugem programu beogradske televizije

Vrvohodec

(Alambrišta)

scenarij, režija in kamera: Robert Young

glasba: Michael Martin

igrajo: Domingo Ambriz, Trinidad Silva, Linda Gillin, Ludevina Mendez Salazar, Edward Lopez

proizvodnja: A Film House-Bobwin Production, ZDA, 1977

jugoslovanska distribucija: Makedonija film, Skopje

Modri ovratnik

(Blue Colar)

scenarij: Paul Schrader, Leonard Schrader

režija: Paul Schrader

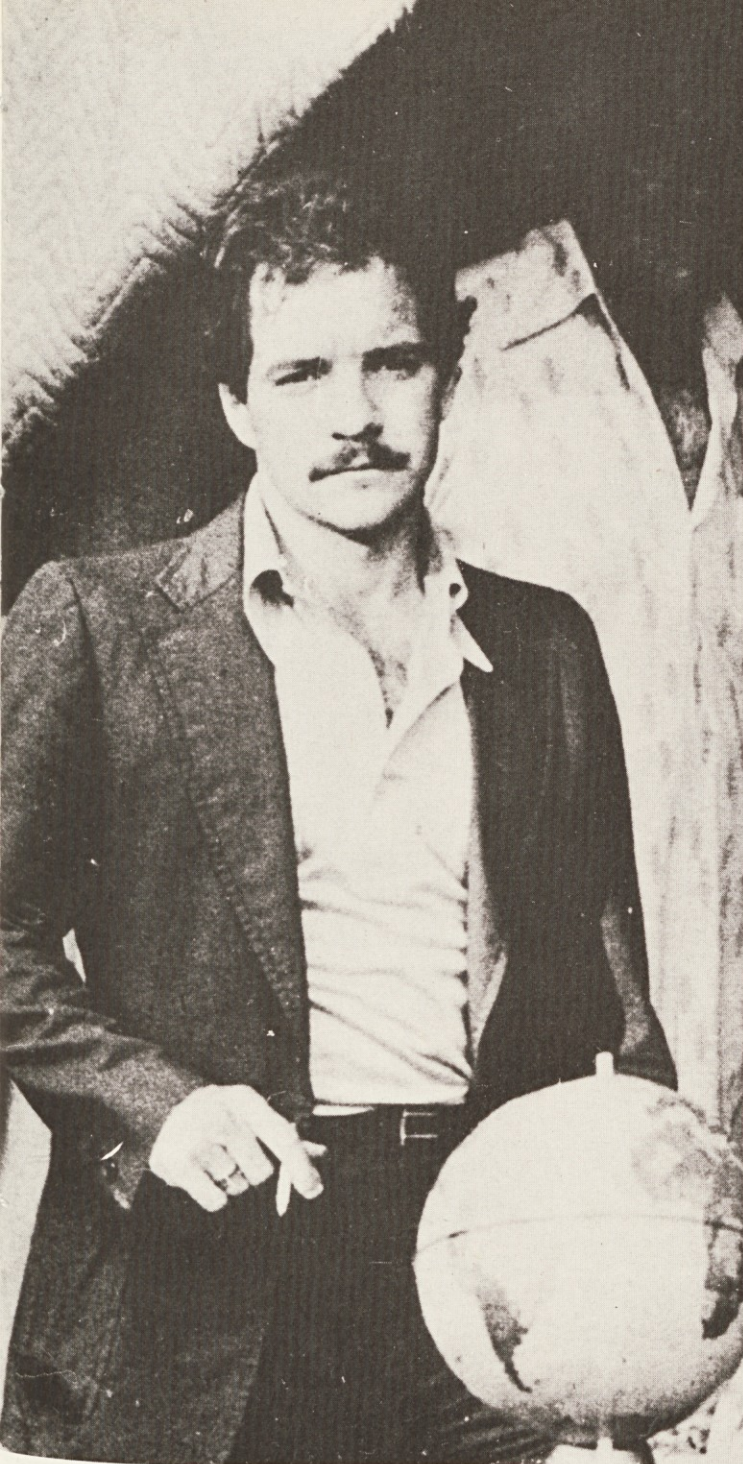
kamera: Bobby Byrne

glasba: Jack Nitzsche

igrajo: Richard Pryor, Harvey Keitel, Yaphet Kotto, Ed Begley Jr., Harry Bellaver

proizvodnja: T. A. T. Communications Company-Universal Picture, ZDA, 1978

jugoslovanska distribucija: Vesna film, Ljubljana



Paul Schrader

Kakšne so vaše vezi z okoljem, ki ga opisujete v filmu *Blue Collar*?

Schrader: Izhajam iz tega področja, iz Michigana. Več mojih prijateljev in njihove družine delajo v avtomobilskih tovarnah. Mnogi med njimi so fizični delavci. Vsekakor se bolj sproščeno počutim med delavskim razredom in navadnimi meščani kot med hollywoodskimi povzpelniki. Težko je imeti kakršenkoli odnos z ljudmi iz Los Angelesa in kadar ustvarjam, se v mislih spontano vračam v Michigan, ki je zelo družinski kraj.

Zakaj ste izbrali tovarno avtomobilov?

Schrader: Hotel sem narediti film o delavcih in v Združenih državah je prav avtomobilska industrija največja. To se je doslej le redko zgodilo. Je zelo vizualno. In ljudje hočejo videti, kako se delajo avtomobili.

Kakšno je bilo vaše stališče, ko ste začeli pisati scenarij?

Schrader: Moja prvotna zamisel je bila, da ljudje napadejo

sindikata, ki naj bi jih ščitil. To dejanje se mi je zdelo dobra metafora za delavčevo stališče do lastnega življenja: o sebi in svoji usodi ima tako klavrno mnenje, da brez pomislekov krade svojim zaščitnikom. To se mi je zdela močna tema za konstruiranje filma: dobro je opredeljevala značaje in njihovo stališče do eksistence. S to mislijo v glavi sem se odločil za dva črnca in enega belca, kajti črnca so v tej industriji številni, toda če bi se odločil za dva belca in enega črnca, bi me zaneslo, da bi slednjega predstavil kot preveč pohlevnega in zato manj zainteresiranega. Potem sem pomislil, kaj bi se jim lahko zgodilo po oboroženem ropu, kaj bi govorili, kako bi reagirali in postopoma sem se začel zavedati, da sem se napotil proti "levičarskemu" zaključku, ali natančneje, k anarhističnemu, na kakršnega na začetku nisem pomislil, a se je organsko vsiljeval z razvojem zgodbe in oseb. Zaključek je zelo pesimističen, celo brezupen, in ne nudi posebnega upanja v družbeno akcijo.

Zakaj ste se odločili, da ne boste pokazali gospodarjev?

Schrader: Gospodarji so očiti in konvencionalni "hudobneži". Sprejemajo jih kot take in zato ne čutim potrebe, da bi jih posebej kazal. Če bi to napravil, bi jih moral pokazati v dobri luči, da bi prelomil kinematografsko konvencijo, toda tega nisem želel. To se mi je zdelo toliko bolj očitno za film, kakršen je *Blue Collar*, v katerem se identificirate z delavci; gospodarji so torej nujno sovražniki.

Kako pojasnujete skoraj popolno odsotnost delavskega razreda v ameriških filmih?

Schrader: Najprej je tu dejstvo, da delavci zelo malo hodijo v kino, če pa že gredo, se nočejo gledati na platnu. Navzlic temu, kar si predstavljate ali mislite pod tem je film v Ameriki, in morda tudi drugod, zelo demokratičen. Zelo hitro in zelo močno reagira na zahtevo občinstva. Če bi gledalci hoteli gledati v kinu delavce, bi bilo zelo veliko filmov o njih. Radi gledajo delavce na televiziji v *Archee Bunker* ter v *Home and the Family*, ki odgovarjata predstavam, ki jih imajo. Komerčni film je v Ameriki namenjen študentom, intelektualcem in otrokom. Srednji razred ne hodi v kino. Potem so tu še ljudje, ki kakšno televizijsko polomijo vidijo kot velik filmski uspeh.

Kako pojasnujete trenutni razvoj ameriškega filma?

Schrader: Zanj je več razlogov. Najprej se je industrija umaknila pred drznejšimi temami, zatekla se je v tradicionalno domeno filma, v zabavo. In morda so bili filmi res predolgo preseni. Kajti, če pomislimo, resnost v zgodovini filma ni bila ravno pogosta. Film se je rodil iz radovednosti in iz frivolnosti in se tudi nadaljeval po tej liniji. Morda to, kar danes gledamo, ni tako nevarno, temveč le začasna vrnitev k globokemu bistvu filma. Toda res je, da danes obstaja težnja po privlačevanju s praznino, po predelovanju starih filmov, ki je pritegnila tako najbolj talentirane mlade režiserje, kakor tudi starejše, tradicionalnejše: poglejte Scorseseja z *New York, New York*, Lucasa s *Star Wars*, Milliusa z *The Wind and the Lion*, Spielberga s *Close Encounters*. Niso torej samo "pogodbeni delavci" tisti, ki so se pustili odnesti temu toku. V ameriškem filmu sedemdesetih let je še neka druga tendenca, o kateri se je malo pisalo, vse pogostejša želja po imitiranju evropskega filma. Nekateri ameriški cineasti želijo prevzeti vlogo, ki so se ji mladi evropski cineasti odpovedali, vsaj kolikor je meni znano. Woody Allen skuša imitirati Bergmana v *Interiors*, eden mojih prijateljev, Walter Hill, se je hotel iti v filmu *Driver* Jean-Pierre Melvillea, Sydney Pollack je z *Bobbyjem Deerfieldom* delal v evropski niti à la Lelouch, Paul Mazursky je hotel hoditi po Fellinijevih stopinjah z *Alex in Wonderland*. Vseeno pa mislim, da je to, kar se dogaja v sedanjem ameriškem filmu, zdravo, čeprav njegovo stanje ni najboljšo. Ljudje iščejo, si zastavljajo formalna vprašanja, skušajo iti naprej in nekega dne bo prišlo do sinteze. Pojavili se bodo drugi cineasti. S tem hočem reči, da ne smemo jemati posameznih primerov ter iz njih posploševati in biti obupani. Ko npr. pomislimo na film *Star Wars*, navadno precenjujemo njegov pomen. Menim, da bo Amerika kmalu sposobna dati zelo dober film, toda kaj to bo, še ne vem.

iz francoščine prevedel

Brane Kovič

Positif, No. 213, december 1978

festivali

Cannes 79

Zdenko Verdlovec

"Rad imam ta vonj napalma: diši po zmagi" — reče nek ameriški oficir v Coppolovem filmu; in le-ta je sam dišal po festivalski zmagi, že od prvega dne, ko je bil predvajan. Od tod ta vsiljiva besedna igra: zlata palma za napalm — ali bolje, za njegove spektakelske efekte, za cirkuško-operetno in magično-mistično, apokaliptično reprezentacijo vojnega nasilja, skratka, za predstavo, ki pomeni drugi (za "Lovcem na jelene") vrhunski dosežek ameriške kinematografije v njenem prizadevnem naporu, da bi tematiko vietnamske vojne spektakularizirala, predvsem pa fikcionalno amortizirala njene pogubne posledice. Drugo polovico "zlate palme" je prejel film o otroškem bobnu, ki je s svojimi udarci spodnašal ritem nemške vojaške koračnice: film (Schloendorfov "Pločevinasti boben"), ki se je "vojne scene" loteval z otroško subverzijo, medtem ko jo je prvi spreverčal v in z blaznostjo. To seveda niso nikakršne skupne značilnosti, marveč le poskusno aludiranje na nagib "zlate palme", ki je letos dolgo omahovala med spektakloma vojne groze in groteske, da bi se nazadnje uravnovesila z obema skupnimi utežmi monumentalnosti.

Ta zapis, ki se opira le na polovično (sedemdnevno) festivalsko izkušnjo, bo najprej opis kronanih filmov, in na koncu čisto ljubiteljsko - ljubezenska izbira nekaterih del, ki so posebej vzdramila cinefilsko evforijo.

IN ZDAJ APOKALIPSA (*Appocalypse Now*, ZDA)

Francis Ford Coppola

Tu je najprej tehnika — 70 mm trak, Technovision sistem kamer z anomornimi lečami, ki dosežajo ostrino na vseh razdaljah, zvočni sistem s svojimi učinki mešanja, izoliranja, ojačevanja itd. zvokov — tocej sama smenalna tehnika, ki omogoča te spektakelske scene. Na primer tisto, kjer se ameriški vojaški helikopterji ob hrupni spremljavi Wagnerjeve glasbe kot Walkirini jezdec spuščajajo na vietnamsko vas:

sledi strahovit masaker, vendar dopolnjen z vložki komičnih figur iz ameriškega vojnega filma. V drugih prizorih bodo prepoznavni še vzorci glasbene komedije (nastop Playbojeve ekipe) in avanturističnega filma (potovanje po reki), ki s svojo vrtoglavo intenzivnostjo zelo učinkovito podpirajo težnjo filma k irealizmu in celo psihotičnemu. Kajti z irealizmom in s psihotičnimi učinki se je "vojna scena" približala blaznosti, in filmsko dogajanje je v svojem narativnem načrtu ravno iskanje blaznosti, ki jo uteleša skrivnostni polkovnik Kurtz (Marlon Brando): ameriški oficir Willard (Martin Sheen) dobi namreč nalogo, da poišče in ubije tega polkovnika, ki s svojimi grozljivimi metodami kviri ugled ameriške vojske. Film je v glavnem opis te poti (poti do blaznosti), ki vodi v Kurtzovo svetišče groze: tu potem tudi zaustavi svojo spektakelsko mašino in se — oprt na Conradovo novelo "Srce teme" — posveti bolj mistično — "metafizični" tematiki moralne dekadence: kar se zdi simptomatično za ameriške filme z vietnamsko vojno tematiko, ki so na ta način izrivali politično dimenzijo, da bi jo "nadomestili" z moralističnim univerzalizmom; v tem pogledu tako Coppola kot Cimino (vendar slednjemu bi se dalo očitati še marsikaj drugega, med drugim "mrzli razizem" — oglejte si obraze njegovih Vietnamcev in njim nasproti trpeče izraze ameriških vojakov, ki morajo premagovati ta gnus) veliko dolgujeta zelo prezrtemu filmu Elia Kazana "Obiskovalca", ki je med prvimi (čeprav le na "ožjem" področju spolnosti) uprizoril temo moralne dvomnosti — kdo sploh lahko koga česa obtožuje v vojni situaciji, kjer vsi svinjajo?

PLOČEVINASTI BOBEN (*Die Blechtrommel*, ZRN)

Volker Schloendorf

Film s potezami nedvomno monumentalnega dela o zgodovini Kašubov v poljsko-nemškem mestu Dantzigu, uprizorjeni preko zgodbe o dečku Oskarju, sinu dveh očetov — legitimnega nemškega in pravega

poljskega — ki je pri treh letih, ko je prisostvoval sceni pijanega razvrata svojih staršev, sklenil, da bo nehal rasti (odločitev bo podkrepil s padcem po stopnicah, ki mu bo ohromil telesni razvoj). Dobil bo pločevinast boben, ki mu bo pomagal ohranjati trajno distanco do sveta odraslih; postal bo krut in šaljivec v naporu za svojo groteskno sovobodo; fenomen za medicino in s svojim glasom, ki je v trenutku upora lomil steklo, genij za cirkuške pritlikavce; postal bo ljubimec očetove ljubice, ki bo rodila — kot njegova mati — otroka z dvema očetoma; kot cirkuški artist bo zabaval nemške vojake na zahodni fronti ter z nje prinesel usodno (nacistično) značko in jo stisnil v roke očetu, da bi zakrivil njegovo smrt; in ko bo vse to mrtvo, od staršev do mesta, bo sklenil znova rasti.

Zgodbo pripoveduje sam Oskar z off glasom, ki prične z opisom rojstva njegove matere: kot iz zemlje zrasla sedi sredi polja Oskarjeva babica in peče krompir. K njej se zateče od žandarjev preganjan razbojnik, da bi ji vtem, ko odvrta preganjalce, skrit pod njenimi širokimi krili zaplodil otroka.

Druga scena rojstva, vredna dalijevske domislisce: Oskar je še v maternici, obdan s šumi znotraj in izven nje; nekaj ga potiska proti odprtini, zastrti s krvavo zaveso, vendar že dovolj dobro prepuščajoči močno svetlobo; zdaj ga je izrinilo ven, v neznošen hrup, ki se očitno veseli najmanjšega dela njegovega telesa; z njim si je zaslužil besede "ko bo star tri leta, bo dobil pločevinast boben", ki si jih sklene Oskar zapomniti.

Schloendorfu je — tudi s scenaristično pomočjo Bunuelovega sodelavca Jean-Claude Carriera — nedvomno uspela izjemno silovita in inventivna adaptacija Grassovega romana, mestoma gotovo močnejša (imaginarno "slikovitejša") kot samo knjižno delo (npr. s prgizori smrti Oskarjeve matere, prenažrte rib; ali Oskarjeve bobnarske subverzije vojaške koračnice; obleganja poljske pošte in groteskne kvartopirske scene v njej itd.).



Pločevinasti boben, režija Volker Schlöndorff



Malopridnica, režija Jacques Doillon

SIBERIADA (SZ)

Andrej Mihalkov-Končalovski

V prvi vrsti izredno dolg, triinpolurni film, ki mu bržčas ravno razvlečenost sekvenc in upočasnjen ritem najbolj škodita, seveda skupaj z ideološkimi redukcijami in opuščaji, ki jih delo, ki govori tudi o staliniškim obdobju, ne more le preprosto zamašiti z izjavami, da "nas dlje kot v Sibirijo ne morejo poslati". Zelo podobno kot Bertoluccijevo "Dvajseto stoletje" se posveča zgodovini dveh v tajgi živečih družin, revnih in uporniških Ustužaninov ter premožnih Solominov, ki ju zasleduje od začetka tega stoletja do šestdesetih let. Epopeja se odvija skozi pet obdobji: carskega, ko je sibirski vas v zimski tajgi še na pol mitološka, vendar že pozna prvega upornika in seveda hkrati kaznjenca; revolucionarnega, ki zanjo zaenkrat pomeni le še negotov šum, toda dovolj vznemirljiv, da prične mešati njene otroke; porevolucijskega, ko skuša nova oblast vzpostaviti svoj ideološko-ekonomski red in sibirsko vas industrializirati (v njej najti nafto); vojnega, ki je predvsem priložnost za herojske podvige; in povojnega, ko v vasi zagori naftni stolp, prvi, toda zanesljiv temelj nekdanjega "sončnega mesta", zdaj uresničene utopije.

Torej zgodovinska, močno patriotično obarvana sovjetska epopeja, ki pa ima vendarle nekaj dobrih mest, zlasti v prvem delu, ki pomeni dejansko počastitev klasike sovjetskega filma in časa takoj po revoluciji (spor, včasih tudi tragikomično prikazan, med "starim" in "novim", med praznoverji, mitologijami, vražami ter zanosno revolucionarno načrtnostjo). Motijo le nekatere poceni šablone (heroizem je deden) in produktivistični optimizem, ki s svojo evforično močjo zatre onemogle, vendar kot izraz neke avtentičnosti dovolj boleče odpre prebivalcev tajge proti industrijski unifikaciji.

MALOPRIDNICA (La Drôlesse, Francija)

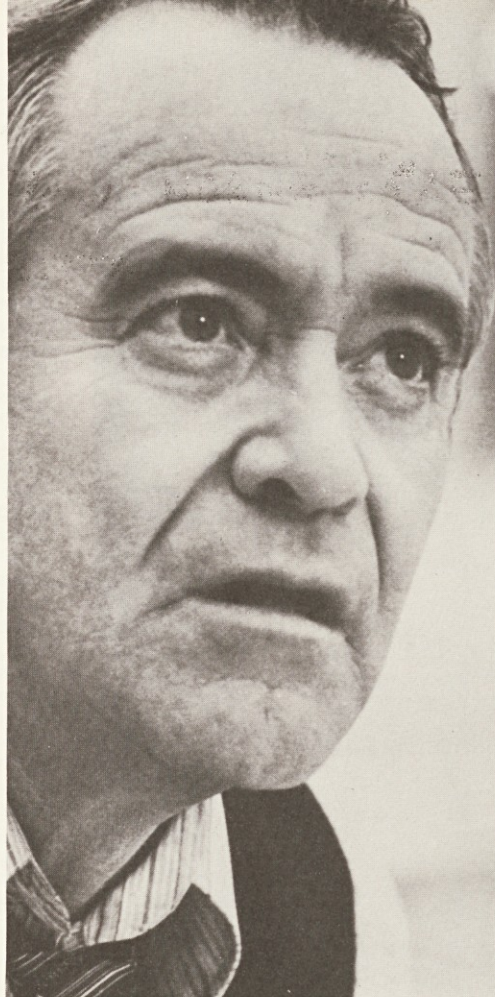
Jacques Doillon

Z Doillonom, Jacquotom, Stéveninom in deloma Corneaujem dobiva francoska kinematografija režiserje, ki obetajo renesanso cinefilije njenega nekdanjega novega vala: to je cinefilija, ki skuša znova najti efikasnost naracije, "dobre zgodbe" ("Zgodba je kapitalna", trdita danes Bonitzer in Barthes), ali "drzne, dobro obdelane zgodbe" (priljubljen izraz kolega Dolmarka in Pajkiča) — skratka, pripovedi, ki se izogiba skušnjave "velikih" tem in išče nove romaneskne poti in pisave v logiki in pasteh želje ter paradoksov nezavednega, v "drobnih" primerih, kjer subjektu spodrsne.

Doillonova "Malopridnica" je povest o enajstletni deklici in šest ali sedem let starejšemu fantu s francoskega podeželja. Nekoliko čudaški Francois (Claude Hébert), ki živi sam na podstrešju, zavržen od matere in



Sally Field v filmu Norma Rae režiserja Martina Ritta



Jack Lemmon v filmu Kitajski sindrom režiserja Jamesa Bridgesa

očima, s svojim motociklom ugrabi malo Mado (Madeleine Desdevises), podobno kot on osamljeno, zanemarjeno in zapuščeno. Ne uporabi sile, niti noče nikogar izsiljevati: to deklico pač hoče imeti pri sebi iz preprostega razloga, da bi za nekoga skrbel (hrani jo, ji prinaša slaščice, ji zdravi izpuščaje, pripoveduje zgodbe itd.).

Čeprav ima film v osnovi vzmet kriminalke, v svoji izpeljavi docela sprevrne njeno logiko in pridobiva povsem drugačno napetost, ki nastaja iz igre odnosov med Mado in Francoisom: Francois se boji in sovraži očima, ki ga je po očetovi smrti spodrinil pri materi, pa mu Mado predlaga, da bi se igrala očeta in hčerko; Francois mora k fotografu po sliko imaginarne zaročenke, da bi lahko Mado zaigrala ljubosumje in končno od njega zahtevala, naj ji napravi otroka — če pa že to ni mogoče, pa ji naj vsaj napiše pesem itd.

Film je torej vseskozi na robu kršitve in "prekrška", do nje le v drobni razdalji, ki pa jo zna izvrstno, subtilno ohranjati s prestavljanjem poudarkov na "toplino čustev" (nikoli se namreč nič čutnega ne "zgodi"): vendar veliko bolj tesnobno kot sentimentalno "toplino", ker je v njenem ozadju obupan hlad samote. Kot pa je film sprevrnil kriminalko (policaji na koncu osuplo strmijo v zaigrano-pònovljeno sceno ugrabitve), tako bi se le težko dal ujeti in zvesti na socio-psihološke analize družine, vaškega okolja, šole itd.: njegova moč je v izmikanju takim enosmernostim, v sijajnih vijugah rahle "srhljive" naracije.

ČRNA SERIJA (Série noire, Francija)

Alain Corneau

Film dveh elementov: igre Patricka Dewaera in slike pariškega banlieueja, tukaj ambienta morda enega najboljših francoskih "črnih filmov". Ali bolje, film z dvema elementoma "črnega filma", pri čemer je odločilnejši drugi — igra: Dewaerova vloga Pautrata, ki se igra črni film. Tu je imenitna uvodna sekvenca, kjer Dewaere imitira karateista, ljubimca, plesalca tanga, gengerja itd.; izvrstni dialogi (Georges Perec) in vse tiste igralske partije, kjer Pautrat izigrava realnost črnega filma z igranjem vlog iz črnega filma. Torej dejansko črna serija, najprej kot niz imitacij (v katerih pa se vse bolj zgublja model kot garant varne razdalje med "realnim" in "posnetkom"), in potem zato, ker je brezizhodna in s tem usodna. Dewaerova intenzivna igra vzdržuje Pautratovo vlogo na skoraj neopazni meji med igro in realnostjo črnega filma: ludičen, grotesken in v zadnji konsekvenci tudi tragičen učinek tega filma izvira od tod, da Pautrat hkrati živi in igra realnost črnega filma, da je pravi in ludični prevarant, pravi in ludični zločinec. In moč filma narašča ravno s tem prepletanjem igre in realnosti, s poigravanjem z realnostjo in z realnim pogubljanjem igre (kajti

Madžarska rapsodija, režija Miklós Jancsó



Pautrata pogublja ravno to, da igraje zakrivi realna dejanja: izgubi igro in realno — znori).

KRATEK SPOMIN
(*La Mémoire courte*, Francija;
program *Štirinajst dni režiserjev*).

Eduardo de Gregorio

"Nečista žival je med nami, vendar jo težko opazimo, ker ima vsakdanji obraz" — tako je sam režiser, v Parizu živeč Argentinec Eduardo de Gregorio (napisal med drugim scenarij za Bertoluccijevo "Pajkovo strategijo" in Comollijevo "Cecilijo") opredelil načrt svojega filma, ki želi biti delo o vsakdanjosti fašizma oziroma o povojnem izvozu-uvozu nacističnih zločincev in njihovi infiltraciji v evropske politične in gospodarske institucije.

Film postaja prvovrsten thriller po zaslugi srhljivih učinkov "vznemirljive tujosti" (freudovske "Unheimlich"), ki jih doseže s prikazovanjem trgovanja z nacisti v vsej banalni normalnosti, običajni za katerikoli trgovski posel. Trgovanje z nacisti je obstajalo v mešetarjenju z osebnimi identitetami (oziroma s ponarejenimi ali ukradenimi potnimi listi), kajpada docela v skladu s tržnimi zakoni in s pravilom "kdo da več": z enim in istim zločincem je lahko trgovec tudi dvojno zaslužil — s tem ko mu je prodal potni list (torej novo identiteto) in hkrati njega prodal nazaj zainteresirani vohunski službi.

Kot pa je to mešetarjenje z identitetami nacistov po eni strani prevzemalo značilnosti vsakdanje trgovine (in s tem postalo neopazno kot je neopazna vsaka normalnost), tako so seveda sami nacisti s spremenjenimi identitetami neopazno postali vodilni funkcionarji multinacionalnih družb ali nacionalnih političnih organizacij. Vendar neopaznost, potopitev v megleno nerazlikovanost normalnosti je možna le za ceno skrivnostnih operacij in ilegalnih postopkov: neopaznost je skrivnostna in legalnost normalnosti ilegalna.

Zato seveda ni naključje, če je osnovno gibalno raziskave o trgovini z nacističnimi identitetami prav neznan obraz na neki fotografiji: razkrinkanje tega obraza bi kajpada v vsaki običajni kriminalki funkcioniralo kot sklepni moment intrige, kot razpustitev negotovosti z oporo na "trdi stvari", tisti manjkajoči, a ravno kot taki omogočajoči fikcijo. Tu pa neznan obraz na fotografiji ne najde svoje "realne" osebe, ne da bi zato ostal brez nje: njegov tesnobni učinek izvira prav od tod, da ni od nobene "prave" osebe, ker si ga lahko prevzame vsaka oseba. Tesnobni in hkrati smrtni učinek, ker je spregledanje tega obraza kaznovano s smrtjo.

nagrade festivala

"Zlata palma" (podeljena ex aequo dvema filmoma):

Francis Ford Coppola, "In zdaj apokalipsa" (Appocalypse Now), ZDA; Volker Schlöndorff, "Pločevinasti boben" (Die Blachtrommel), ZRN.

Nagrada za režijo:

Terrence Malick, "Nebeški dnevi" (Days of Heaven), ZDA.

Posebna nagrada žirije:

Andrej Mihalkov-Končalovski, "Siberiada", SZ.

Nagrada za najboljšo moško vlogo:

Jack Lemmon v filmu Jamesa Bridgesa "Kitajski sindrom" (China Syndrom), ZDA.

Nagrada za najboljšo žensko vlogo:

Sally Field v filmu Martina Ritta "Norma Rae", ZDA.

Nagrada za najboljšo stransko vlogo (letos prvič podeljena):

Stefano Madia v filmu Dina Risija "Dragi očka" (Caro papa), Italija; Eva Mattes filmu Wernerja Herzoga "Woyzeck", ZRN.

Nagrada za mladi film:

Jacques Doillon, "Malopridnica" (La Drôlesse), Francija.

Posebno priznanje (homage)

Miklosu Jancsu za celoto njegovega dela (v uradnem programu je imel film "Madžarska rapsodija").

"Zlata palma" za kratkometražni film:

Raoul Servais, "Harpya", Belgija.

Nagrada žirije:

"Praznik vil", Luis Racionaro Grau, Španija.

Nagrada žirije za animacijo:

Bretislav Pojar, "Boom", ČSSR.

Nagrada "Zlata kamera"

za filmski debut sta prejela John Hanson in Robert Nilson za film "Severne luči" (Northern Lights), ZDA.

Nagrada FIPRESCI (mednarodna zveza kinematografskega tiska):

F. F. Coppola, "In zdaj apokalipsa"; Ken Loach, "Črni Jack", VB; Pal Gabor, "Angi Vera", Madžarska (oba zadnja filma sta bila v programu Štirinajst dni režiserjev).

Napad na policijsko postajo

(Assault on Precinct 13)

scenarij, glasba in režija: **John Carpenter**

kamera: **Douglas Knapp**

montaža: **John T. Chance**

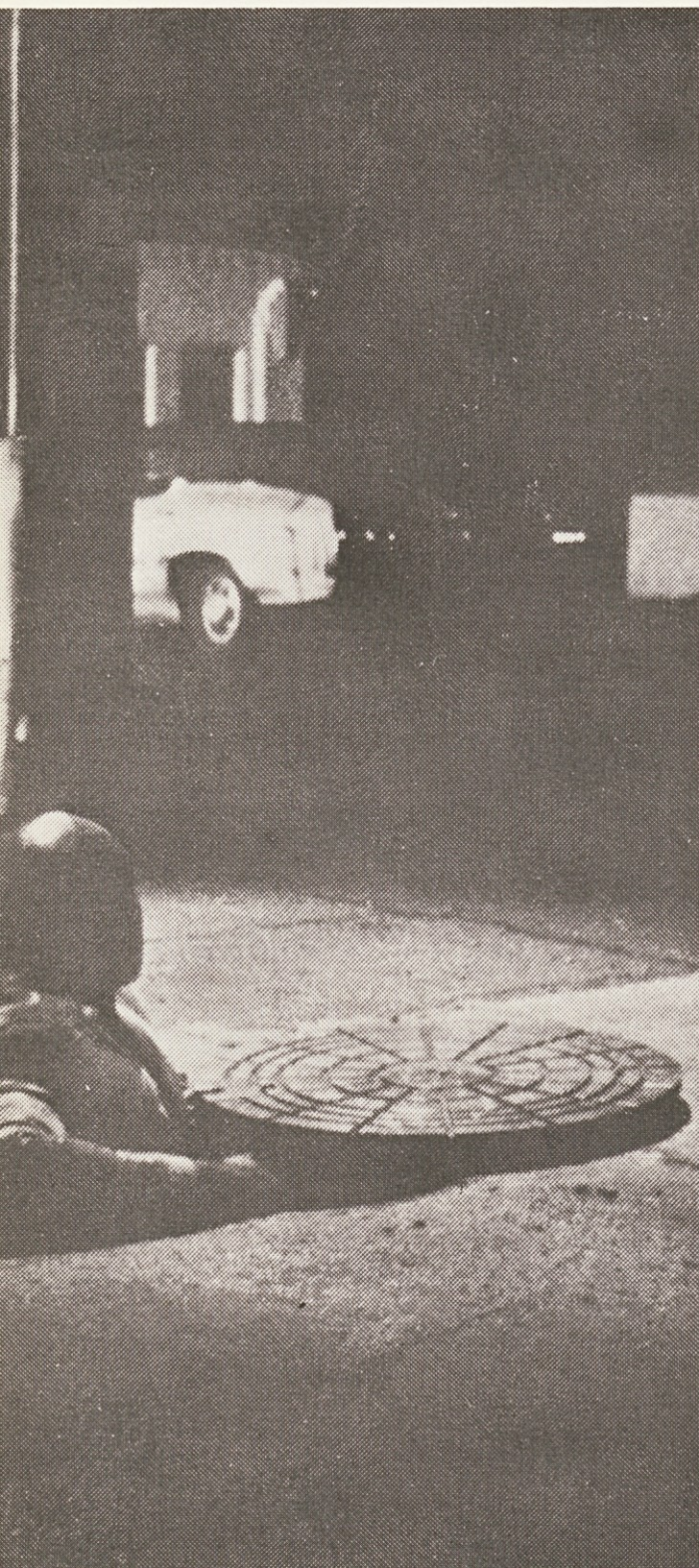
ton: **William Cooper**

igrajo: **Austin Stocker, Darwin Joston, Laurie Zimmer, Martin West, Tony**

Burton, Charles Cyphers, Nancy Loomis

proizvodnja: ZDA, 1976

jugoslovanska distribucija: **Vesna film, Ljubljana**



S svojim filmom zasluži John Carpenter pozornost mimo dejstva, da je NAPAD NA POLICIJSKO POSTAJO eden najbolj vzburljivih policijskih thrillerjev najmlajše generacije ameriških režiserjev (naj omenim vsaj še filma Ralph De Vita "Death Collector" in "Rolling Thunder" Johna Flynnja). Če iz ameriške policijske ikonografije izključimo fenomen tkim. "film noir" (ki predstavlja v novejših interpretacijah ameriškega filma v štiridesetih in petdesetih letih kompleksnejšo problematiko, glej tekst Paula Schradera "Notes on Film Noir", Film Comment, Vol. 8, No. 1, Spring 1972) in ostanem pri "standardni" produkciji akcijskih žanrov, zlasti kriminalističnega v tradiciji **Hawksa, Wellmana, Walsha, Keighleya, Farrowa, Aldricha, Manna, Karlsona in Siegela**, se policistova smrt izkaže bolj ali manj kot "a matter of course", kot nekaj, kar ne zahteva nadaljnega pojasnjevanja. Pozicija gangsterja je namreč v svojem začetku položaj padca in neuspeha proti socialnemu in političnemu sistemu, ki s svojo institucionalnostjo, redom in s tradicionalno "populistično" filozofijo omogoča prosperiteto. Vendar je Robert Warshow že leta 1948 v znamenitem eseju v The Partisan Review ("The Gangster as Tragic Hero") dokazal, da junak new-dealovske in povojne Amerike ni Caprin John Doe-dobrotnik, niti moralist in folklorist-kavboj, marveč izobčenec, ki posebej specifično stran ameriške psihe, ki je v sodobnem menežerstvu obsojena na uspeh. Tako je gangster v ameriških množičnih medijih prevzel nase državljansko obveznost, da je uspešen za vsako ceno tudi za vse ostale da igra javno in se tako konfrontira tudi z ustavnim redom (torej politično). Njegova aktivnost se torej postavlja kot možnost in hkrati motnja "amerikanizma", dejavnost, ki ni obsojena na propad le zaradi junakovih delikventnih metod, temveč predvsem zato, ker je njegova akcija "zamaskirana" družbeno subverzivna akcija. S stališča ameriškega gledalca pomeni gangsterjeva dejavnost področje socialne utopije in nemožnosti ustreznih socialnih reform.

V Carpenterjevem filmu se odnos gangster (kriminallec, lopov) / policaj prestavi. Napadena je policijska postaja. Napadalcev ne moremo identificirati (kljub kostumografskim namigom na etnične skupnosti, rasizem, Che Guevarro). Policaj pristane na pakt z zaprtim kriminalcem, ko se mora braniti pred komaj motiviranim napadom, pred iracionalnim nasiljem. Kriminallec na ozemlju napadenega "reda" ubija v vlogi policajca. Njegovo klanje je v teh trenutkih "legitimno", čeprav za to ni "pooblaščen". Njun pakt zmaga nad "metafizičnim" nasiljem, vendar to ni prava zmaga. Gangsterjev prispevek bo verificiran, vendar bo še naprej sedel zaradi "prvotnega greha". Hollywood svojega koda ni povsem izigral in Carpenter tudi ni povsem izigral svojega "tragičnega junaka". Carpenter je policijsko mehaniko in ideologijo ironiziral, čeprav za ceno drsenja pred Warshowim pojmovanjem klasičnega gangsterja in z opaznejšim potrjevanjem eskalacije racionalnih idej zakona in reda proti vsakršnemu vpadu nasilja. Carpenterjeva policijska zgodba pa je kljub vsemu le nekoliko prestavljena iz običajnega ideološkega zarisa tega žanra. Sociologizacija se je obarvala z metafizičnimi premisami nasilja. Chaseove "Orhideje za gospo Blandish" postajajo Orwelove "Brez orhidej". Johnu Doeu se zares pridružuje tudi Warshowov "the gangster as tragic hero". Ko Amerika potrebuje novega junaka, ga bo Hollywood že našel. Carpenter to sluti in novi Hollywood ga išče.

Jože Dolmark

Išče se gospod Goodbar

(Looking for Mr. Goodbar)

scenarij in režija: Richard Brooks
kamera: William A. Fraker

glasba: Artie Kane
igrajo: Diane Keaton, Tuesday Weld, William Atherton, Richard Kiley, Richard Gere

proizvodnja: ZDA, 1977
jugoslovanska distribucija: Jadran film, Zagreb

Anatomija represivnosti

"...film, ki bo omajal vaše vedenje o življenjski stvarnosti!"

iz programskega priporočila za ogled filmov, "Delo" — 23. V. 1979

"...Večina žena izmedju 15 i 35 godina čezne za "senzacijom" — one žele da osećaju snažne emocije, kratkotrajne ali intenzivne, ako je moguće fizičkih intimnosti. Dozvolite mi, da objasnim karakter Therese Dunn. Kako snimiti film o današnjici, o jednoj ženi, ne o celom ženskom rodu, a da to ne bude srcedrapajući film. To mora da bude žena, koja se meni lično sviđa, da nije glupača, da ne sažaljeva sebe... mora da želi životnu radost. O tome ovaj film i govori: o devojci koja zaista uživa u životu, želi intenzivno da ga oseti, ali bez fizičkih intimnosti..."

Richard Brooks-Fest 79

Mislim, da bi se človek težko strinjal z "drznostjo" in banalnostjo obeh omenjenih citatov. Film "Looking for Mr. Goodbar" predvsem ne more ničesar "omajati", najmanj pa našega "vedenja o življenjski stvarnosti". Naivnost razlage Richarda Brooksa temelji na trhljih predpostavkah nekega intervjuja, ki ga je imel z ducatom ameriških žensk vseh starosti, ki so v tem "intervjuju" pokazale pripravljenost obelodaniti svoje "skrite misli". Brooks hkrati precenjuje moč medija, konkretno filma, za katerega je prepričan, da ga je moč križati s konzervativnimi zaključki in idejami. Višek te vrste zaverovanosti se skriva v omenjenem Brooksovem citatu. Njegova konzervativnost je ozaljšana in podprta z vsemi mogočimi izumi, od intervjuja, pa do literarne podlage, po kateri je film izdelan — to je po romanu Judith Rossner. "Oborožen" z vsemi temi "dognanji" nam Brooks "razodane" dvojno in skrivnostno razcepljeno žensko današnje Amerike, Therese Dunn. Brooksova interpretacija torej ni iz trte izvita, verificira jo družboslovna eksaktnost in raziskovalni pogum. Roko na srce, pred znanostjo morajo kloniti tudi še tako zagrizeni pesimisti. Vendar ostanimo raje "pesimisti" — po vseh izkušnjah, ki jih imamo z ameriškim filmom v zadnjem času — in si vso zadevo oglejmo bolj podrobno.

Začeti je treba najbrž pri določenem fenomenu manipulacije, ki smo ga opazili že pri filmu "Taksist"/Taxi-driver, ki ga je režiral Martin Scorsese. Nič več ne bomo srečali ameriškega filma, ki si pri rekonstrukciji ali obdukaciji življenja ne bi pomagal s "sociologiziranjem" in "analiziranjem" ljudi in situacij. Manira ameriške filmske produkcije današnjih dni očitno postaja, da se po "dognanjih" sociologije izogiba temam, ki so bile še pred nedavnim povezane s tradicionalnimi vrednotami "ameriškega načina življenja": s pravičnostjo, poštenostjo, puritansko čistostjo duha in telesa ter z naivno religioznostjo. Osebe, ki nastopajo, tako v "Taksistu" kot v filmu "Looking for Mr. Goodbar", odlikuje določena nenavadnost in neujemanje s šablonizirano predstavo o "dobrem Američanu-ki".

Videz (vsaj zunanji) omenjene manipulacije je, da so se družbeni kriteriji sprejemljivosti obnašanja subjekta močno liberalizirali. Tradicionalni spektakel skupinske dinamike ne odklanja več posameznika tako okrutno kot nekoč, samo zato, ker je drugačen. Posamezniku ni potrebno več javno

izkazovati kultne privrženosti ameriškim idealom življenja. Tolerirajo se: določena stopnja nevrotičnosti, kot vsakdanji pojav, žargon, popestren s slangom in s psovskami, mamila kot vsakdanji stimulans. Toda ne razveselimo se prezgodaj: toleranca je možna in sprejemljiva samo v okvirih sprostivne nečesa, kar je skorajda nemogoče obvladovati. Meje tolerance so določene z mejami miša, vsak poskus destrukcije je strogo nadzorovan. Miti slejkoprej ostajajo čvrsto vgrajeni v temelj ameriške družbe, ki počasi okreva od vietnamskega sindroma, študentskega revolta, watergatske afere in ne nazadnje znamenitega pokola sekte J. Jonesa. Sposobnost te hitre družbene "regeneracije" odkriva neko bistveno razpoko, ki se pojavlja v posamezniku, saj le-ta ne more več pristajati na kolektivni napor družbe pri obnovi starih mitov. Ameriški filmi so tako ujeti v precep med zahtevano "kolektivno religioznostjo novega tipa" in "neodločnim posameznikom", ki ne ve natančno, "kam bi del" svojo vlogo znotraj akcije očiščevanja in restavracije nekega družbenega modela. Tega precepa ne morejo skriti bleščeči traktati hollywoodskih producentskih hiš, pa naj so še tako "izvrstno" režirani, "sociologizirani" in "analizirani". Vrsta detaljev je, ki razkrivajo nemoč tako zasnovanega poskusa.

Napor filmske manipulacije, ki nam hoče vsiliti podobo posameznika, odtrganega od njegove družbene izkušnje, je smešen. Današnja generacija ameriške mladine je bila najbrž nasilno odtrgana od zgodovinskega dogajanja, toda ta generacija ima kljub vsemu svoje lastno družbeno izkustvo. Nebogljeno in prozorno je torej predstavlja posameznika kot laboratorijskega kunca, ki naj bi programirano odigral in "odreagiral" v ameriškem socialnem laboratoriju tako, kot si to želijo "znanstveniki" javnega mnenja.

Realna socialna džungla pač ni isto, kot njena umetno ustvarjena filmska družbena podoba.

Theresa Dunn, ki jo igra Diane Keaton v filmu "Looking for Mr. Goodbar", je tisto, kar sem imenoval "neodločni posameznik", ki noče in ne more več pristajati na obred "kolektivnega oboževanja" ameriških moralnih postulatov. Režiser nam predstavi Thereseino življenje v zelo dvomnim luči, precizno ga razdeli na dnevno (pozitivno) ukvarjanje z defektnimi otroci in nočno (tega sicer nikjer ne zasledimo kot apriorizem-negativno). Uboga Therese kleca skozi življenjske radosti, obsedena od spolnosti, mamil in menjavanja posteljnih partnerjev. Tako je pač Brooks intervjuval množico žensk, dvojno življenje je Thereseino biološki in socialni "determinizem". Zares preveč enostavno, gospod Brooks, da bi se ne preobjedli teh vaših "dognanj". Ves čas, ko sem gledal film, sem si zastavljal vprašanje: dobro, kaj je pravzaprav narobe s Thereseo Dunn in z njenim načinom življenja, da ji režiser Brooks nameni tako okruten konec? Kje so torej "meje" socialne tolerance? Komericalna brutalnost pač ne more biti ustrezen odgovor, ne glede na režijsko efektivno izpeljan umor med spolnim aktom. V zavest vedno bolj prodira spoznanje, da je Theresa Dunn žrtev neke določene "moralne vrednote", ta "moralna vrednota" je sicer megleno maskirana v vsemogoče generacijske dialoge med Thereseo in njenim očetom (policistom). Theresa mora biti "kaznovana" za svojeglavi način življenja, vendar ne na tradicionalen način, ker bi se mu vsi smejali in bi bil neprepričljiv; "kazen" mora biti učinkovita. Skozi katarzo groze, ki jo Brooks doseže na zelo prepričljiv način, nam mora



postati jasno, da je "kazen" dosegla svoj pedagoški namen. Preklete dobro bodo razmislila vsa dekleta iz spodobnih ameriških družin, preden se bodo še kdaj na vrat na nos odpravila v posteljo s kakim naključnim znancom. Zato tradicionalne oblike zadovoljevanja "spolnih potreb", kakor jih Brooks "sramežljivo" priporoča v podobi življenja Theresinih sester le niso odveč.

Tisto, kar nam je bilo v življenju Therese Dunn, do njenega umora, posredovano kot bolj ali manj obešenjaško in kapriciozno, nam mora postati po zaključni sekvenci "problematično". Tako vendar ne gre, ali spodobno življenje učiteljice v šoli za defektne otroke, ali grozljiv konec v kakšni zanikrni hotelski sobi?

Dilema, pred katero nas je "postavil" Brooks je kljub njegovemu gostobesednemu liberalizmu čisto navadna farsa. Farsa, ki ne skriva več svojih tesnih rodbinskih zvez z represivno naravnano ameriško družbo in z njeno konzervativnostjo. Disco generaciji so kaj hitro pokazali zobe, ko je skušala od daleč posnemati tisto, kar so končali dogodki šezdesetih let.

Plovba po "mirnem morju" ameriške prosperitete bo zagotovljena, pa čeprav z nasiljem. V to "resnico" nas hoče v bistvu prepričati Richard Brooks. Biološki in socialni "determinizem" ženske čutnosti je samo pretveza, s katero bi rad speljal na led naivneže, ki so pripravljene verjeti tej sodobni pravljici. Ni posameznika (izjema so bolezenski primeri), ki bi bil "zaznamovan" s svojo biološko predestinacijo in obsedenostjo do take mere, da bi ga le-ta vodila v tako "drastičen" spopad s samim seboj in okoljem. Socialni red ni odvisen od spolne in psihološke "uravnovešenosti" žensk, še manj ga ta "uravnovešenost" ali "neuravnovešenost" ogroža. Zoprne so take poenostavljene redukcije spolnih značilnosti, ker nas oddaljuje od jedra problema in nam zamegljuje pogled na pravo stanje stvari.

Umetna dilema in ponaredek so zato prevzeli nase nalogo, da s pomočjo modernih sredstev množične kulture opravijo pomembno nalogo: sterilizirajo naj našo pozornost in percepcijo dogajanj tako, da se bomo počutili popolnoma odvisni od njihovih "informacij". To napako je storil tudi Brooks, ko je v enem od prizorov položil v usta nekemu Theresinemu prijatelju modrost, "da ne more spati brez televizije!". Morda je to verizem, ki se poda ameriškemu načinu življenja, prav gotovo pa ni verizem, odvisnost, ki jo skuša podtakniti kot nekaj, kar je samo po sebi umevno. No, in takih podtikanj (popolnoma "naivnih") je pri Brooksu in v njegovem Mr. Goodbaru na pretek. Metodično pranje možganov je postalo privlačna igra za vse tiste "pogumne" družbene raziskovalce, ki s pomočjo filma "odkrivajo" večne resnice in režiser Richard Brooks se je s svojo zadnjo "mojstrovino" — "Looking for Mr. Goodbar" — zanesljivo uvrstil mednje.

Milenko Vakanjac

Ta mračni predmet poželenja

(Cet obscur objet du désir)

scenarij: Luis Bunuel, Jean-Claude Carrière
režija: Luis Bunuel
kamera: Edmond Richard
igrajo: Fernando Rey, Angela Molina, Carole Bouquet, Maria Asquerino
proizvodnja: Francija—Španija, 1977
jugoslovanska distribucija: Makedonija film, Skopje

Sarkazem starega mojstra

"...bunuelska poema je, svakako, jedna od najrigoroznijih i "najčistljivijih"; u njoj se, iza igre svojevoljnih analogija, slobodnih asociacija i nepredvidljivih kontrapunktova osjeća veoma čvrsta orkestracija jednog nemilosrdnog i sarkastičnog duha. Ma koliko izgledalo čudno, ideološka i stilistička okosnica poeme je više kritičko-didaskaličnog karaktera nego li oniričnog i slikovitog: ne bez osnove Bunuel voli primjetiti da, iako se poslužio oniričkim elementima, "film nije deskripcija sna. Naprotiv, likovi i ambijent su stvarni".

"Sineast" 1975

Tisto, kar pri avtorju kot je Bunuel vedno znova preseneča je ravno ta nenehna in razumsko neulovljiva igra prostih asociacij, neobremenjenih z neko realistično razlago za vsako ceno. Nasprotno, Bunuel pušča, da realni svet najprej odloži svojo cinično "romantično tenčico", ki bi morda v nekem razumskem kontekstu celo našla svoje opravičilo ter razlago. Tako pa se situacije in ljudje pokažejo najprej v vsej neponovljivi realistični luči, da bi jim bil umik v kakršnokoli sentimentalno slepmišenje enkrat za vselej zaprt. Bunuelov postopek namerno izloči razumsko analizo ter jo nadomesti s simboli, ki to razumsko analizo ukinjajo ter jo v skrajni konsekvenci celo smešijo. Bunuel je vedno korak ali dva pred kakršnokoli možno razumsko konstrukcijo življenja, konstrukcijo, ki je še vedno obvladljiva; simbolika njegove fantazije se tej konstrukciji posmehljivo odmika ter jo pušča na cedilu z njenimi dognanji vred. Zato Bunuel ni zgolj avtor, ki se mu zelo pozna vpliv Salvadora Dalija ali Andrea Brétona in ostalih "duhovnih očetov" nadrealizma, temveč je svojstven razlagalec in kritik sveta, v katerem živimo. Pomanjkanje ideološke kritike sveta, ki navidezno manjka v Bunuelovih filmih, ni njegov filozofski minus, minus, ki bi ga v današnjem svetu ideologije oddaljeval od "vsebinskih" vprašanj, s katerimi se mučijo sodobni filmski avtorji.

Za razliko od Bergmana, ki je po mojem globokem osebnem prepričanju v svojem "Kačjem jajcu", nasedel modi "ideologiziranja" in političnega modrovanja — če smo zlobni, bi lahko rekli, da se mu je to zgodilo vsaj dvajset let prepozno, — ohranja Bunuel kritično distanco, tako vsebinsko kakor tudi estetsko, do nasilnega ideologiziranja sveta in problemov. V bistvu mu tak pristop pušča odprt prostor za nenehno obnavljanje že zgrajenih predpostavk "Andaluzijskega psa", "Viridiane", "Nazarina" ali "Lepotice dneva".

Morda njegov zadnji film "Ta mračni predmet poželenja" (po romanu Pierra Luisa — Ženska in lutka) navidez ne razkriva v taki meri, kot so to njegovi prejšnji filmi, institucionalnega in siceršnjega razpada ustaljenega reda meščanskega sveta. Toda to je samo videz, videz, ki marsikaterega poznavalca Bunuela odvrne od razmišljanja o filmu "Ta mračni predmet poželenja", češ saj gre za očitno senilno spogledovanje umetnika, ki je v zatonu, z dokaj banalno zgodbo o neuslišani "ljubezni" in "trpljenju" priletnega, dobro stoječega gospoda don Matea. Tej zgodbi je Bunuel seveda dodal ščepec svojih asociacij na psihologijo, politični terorizem in podobno. Toda kot pri skoraj vseh Bunuelovih filmih (tu izvzemam tiste filme, ki so nastali v obdobju njegovega bivanja v Mehiki in hollywoodska režijska dela) gre za neko bolj bistveno sporočilo, kot jo lahko ima že ta banalna zgodba v maniri "Plavega angela" (režiserja von Sternberga, v katerem igra glavno vlogo Marlene Dietrich).

V celoti osvetliti sporočilo pri kateremkoli Bunuelovem filmu ni ravno hvaležen posel. Toda tudi poskus osvetlitve mi bo tokrat zadoščal, da razpršim neko samozadovoljno rezoniranje, po katerem lahko odpravimo tega velikana svetovne kinematografije kar tako, z levo roko, ne da bi ob tem začutili kaj več, kakor posmeha vredno resignacijo: "Vse

velike reči tega sveta propadajo, pa tudi sam se nekam slabo počutim!"

Okvir sveta, v katerem se tudi tokrat gibljejo Buñuelovi junaki, je meščanska družba, lahko bi ji tudi rekli že rahlo utrujena meščanska družba. Njen svet obvladuje komunikacijska sporočila vseh vrst, ki to utrujenost držijo v pričakovanju. Ta sporočila so skrbno pretehtana in precizno dozirana, njih glavna preokupacija pa je politično nasilje. Politično nasilje nastopa kot konstanten pojav, prav tako kot točnost voznih redov, nujnost policije in vojske, danost sodišč ter kot krona vsega dekorativno-razlagalna psihologija, ki najde za vsak problem vedno ustrezen odgovor. Od zunaj se zdi, kakor da bi gledali dobro utečen mehanizem, ki ga atentati in nasilje ovirajo v delovanju. Meščanski pogled na svet natanko po tej recepturi ustvarja mitološko podobo o sebi, ta podoba pa seveda nima nikakršne "zveze" z nasiljem, še zlasti ne s političnim nasiljem. Politično nasilje je v bistvu "lepotna napaka" urejenosti meščanskega sveta, nikakor pa ne posledica njegovega obstoja. Radijska poročila so torej kratka in jedrnata, pomembna so dejstva: materialna škoda, število mrtvih, število ujetih atentatorjev. Vse to je statistika dejstev, neusmiljena govorica števil. Stvar institucij (sodišč) pa je, da doženejo, podrobno in zlasti po črki zakona, globlje ozadje, krivdo in protagoniste. Dekorativno-razlagana veda-psihologija pa bo "ekzaktno" skušala dognati večjo ali manjšo prištevnost domnevnih storilcev.

Zakaj je bila potrebna tako dolgotrajna razlaga okoliščin, v katerih se odigrava najnovejši Buñuelov film? Mislim, da je odgovor na to vprašanje na dani. Če prezremo ta bistveni elementi Buñuelovega filma, ki je tudi posredovan tako, da je videti obrozen, potem se nam resnično izmuzne tudi vse tisto, kar pogojuje obnašanje glavnih junakov njegovega filma. Potem se skromen scenarij "rev in težav" njegovega priletnega don Matea kaže natanko tako kar je: solzava zgodba, brez repa in glave, ali če smo malo bolj popustljivi, kot avanturistični kolaž razmerja med seksualnim obsedencem in "fatalno žensko". Če omenjeni zgodbi dodamo še vrsto zapletenih Buñuelovih metafor in asociacij, potem je naša nebogljenost popolna. Kaj lahko se tako zgodi, kot nekemu francoskemu novinarju, ki je ob premieri Buñuelovega filma pripomnil: "Znova se je pojavil ta najmlajši francoski režiser, da bi se norčeval s celim svetom!". Taka razlaga je posledica omenjenega gledanja Buñuelovega filma. Nervira nas dobrotelost don Matea, ki je sumljiva, prav tako tudi "iznajdljivost" in "krepost" mladega dekleta. Sumljiva se nam zdi vsaka, še tako dobro utečena, meščanska manira. Bogaboječnost Conchitine matere je slabo prikrita duhovna in fizična lenoba, ki najde izhod v zvodništvu, ki je kamuflirano z izjavo o "kruti usodi dobro vzgojenih žensk". Sarkazem in pronicljivost Buñuelove režije ni v sociološkem seciranju predstavnikov določenega socialnega sloja, temveč v njihovem lastnem "vzvišenem" samorazkrivanju skozi vsakdanje realno življenje. Patetika izjav in vedenja Buñuelovih junakov nakazuje kruta dejstva: ruinjano moralno podobo in lažnivost vseh njihovih principov. Ravno zato je potrebna politična "dekoracija" dogajanja tako minimalna, saj bi tako skromna zgodba ves čas klecala pod težo političnih in ideoloških imperativov.

Moralna "povečava" dejanj zato nima dimenzije obsodbe, ki bi v svojih metaforah sipala ogenj in žveplo na meščansko družbo, to je, če temu lahko tako rečemo, Buñuel opravil v svojih prejšnjih filmih. Slejkoprej so to samo še ponavljajoči se fenomeni, tradicionalna psihološka stanja, socialna razmerja. Trdoživa podoba meščanskega sveta nenehno obnavlja mit o svoji neminljivosti in enkratnosti. Njegove že znane lastnosti se vedno bolj prenašajo na individualne poteze posameznikov, ki hote ali nehoje sprejemajo logiko tega sveta kot svojo logiko. Prevara se na tak način stopnjuje ter vedno bolj dobiva poteze individualne samoprevare kakor tudi odtujenosti. Realno življenje postaja fikcija, zaznamovana z vrsto odtujenih in sprevrjenih idealov.



Bunuelovi junaki, oziroma njihova dejanja, so vedno neke v središču teh odtujenih odnosov. Zasnova njihovih dejanj je sicer še tradicionalno meščanska, vendar skozi patetično nabreklost in vzvišenost že prehaja v svet fikcije, ki jo Bunuel skozi simboliko svojih metafor povezuje v novo kvaliteto, ki pomeni več kot tradicionalno prepletanje medčloveških odkritij in spoznanj. Fikcija šele sedaj postane to kar je — fikcija in ne realnost. V "realnih odnosih" ljudi spoznamo fiktivne odnose, čeprav nas dogajanje prepričuje v nasprotno. Razklanost (shizoidnost) sveta, s katerim se Buñuel ukvarja, se manifestira v razklanosti posameznika; ta razklanost ni samo filmsko vizualna (dvojnost Conchitine osebnosti), temveč je tudi vsebinska.

Naravnost fantastična je Buñuelova ilustracija te razklanosti v sekvenci ko Conchitini prijatelji oropajo priletnega don Matea v nekem švicarskem parku. Gospod (igra ga Fernando Rey, priljubljen Bunuelov igralec) je najprej malce razburjen, — za božjo voljo saj gre za rop sredi belega dne — kot nalašč sreča čez čas policaja, vendar ropa ne prijavi. Negotovo se ustavi sredi poti in okleva, čez čas pa odide. Finančna izguba je kompenzirana z zavestjo o morebitnem tveganju lastnega "dragocenega" življenja, to življenje pa se je še vedno sposoben poganjati za ljubeznijo, ta pa je veliko "pomembnejša" od finančne izgube. Meščanski posameznik nerad tvega, izjema so borzne špekulacije. Z nasiljem (morda so ga oropali politični teroristi) bo opravila država, ki posebej tisto moč, ki je posameznik nima. V nadaljevanju se oklevanje don Matea (v smislu realizacije njegove državljanske dolžnosti) pokaže kot instinktivno dobra naložba, saj mu prinese poleg cenene velikodušnosti in popustljivosti do Cochite še ugledno razumevanje mladostne zagnanosti njegovih roparjev, za katere se izkaže (hvala Bogu!), da niso politični teroristi. "Ljubezen" ostaja po tej "logiki" edino "nevtralnno" področje, ki ga niso "pokvarile" posvetne strasti, velikodušna galantnost; razumevajoče odpušča vse, mladost ostaja mladost, četudi je kupljiva. Samaritanstvo ni samo smešna meščanska relikvija in koristno dopolnilo že zdavnaj zakrnelih religiozno-moralnih načel, samaritanstvo je v Buñuelovi interpretaciji ogabna farsa, pokvarjenost in poza.

Sarkazem, ki ga žanje samaritanstvo v taki interpretaciji, je veliko bolj strupeno in dokončno, kot kakršnakoli ideološka obsodba.

Zanimiv je tudi narativni okvir zgodbe, v katero Buñuel situira svoje junake. Spontanost, s katero don Mateo pripoveduje svojo življenjsko zgodbo sopotnikom v vlaku, ki pelje od Seville do Pariza, je na moč naivna in nevsakdanja. Vzorčni model, če ga tako imenujemo, sopotnikov je značilen: meščanska gospa s hčerko, pritlikavi psiholog (Buñuelov priljubljeni simbol) ter sodnik, znanec njegovega bratranca. Povezanost te naključne skupine je trivialna, bodisi da ugotovijo, da stanujejo v isti pariški četrti, ali pa da se indirektno poznajo preko sorodnikov (vsi ljudje iz "boljših" krogov se povečini poznajo med seboj). Po opravljeni socialni identifikaciji in premaganem začetnem dolgočasju nastopi obdobje zблиževanja. Poudarjena trivialnost ni ovira za intimno don Matejevo izpoved, ovira bi nastopila, če ceremonial socialne identifikacije ne bi bil opravljen po vseh predpisih uglajenega vedenja. Tako pa smo priče solidarnosti na ravni dobre vzgoje in bebavega "razumevanja". V tej neumni igri prednjačita tako pritlikavi psiholog, ki je posebej topoglavost, in sodnik. Vprašanje in uganke, ki jima "spontano" prihajajo na misel ob don Matejevi pripovedi, demantira Buñuel s psihološko tematizacijo tistega, kar pripoveduje don Mateo. Pred nami tečeta dve paralelni zgodbi, ki se navidez ne razlikujeta, vendar si Buñuel verifikacijo "prave zgodbe" suvereno zadržuje zase. Kot dopolnilo tej verifikaciji "življenjskih spoznanj" don Matea gledamo burleskno klofutanje in polivanje z vodo obeh "strastnih zaljubljenecv" ter njune večne sprave. Če sta tako tragedija in burka izenačeni znotraj vserazumevajoče meščanske skupinice kot posrečena "realnost" pikantnih bulvarskih zgodbic, potem nam je še toliko bolj jasno, zakaj si je Buñuel izbral tak okvir za svojo zgodbo.

"Satanska" natura Conchite, ki nikakor noče ustreči spolnim apetitom don Matea, kliče po maščevanju, še zlasti, ko se Conchita pred očmi don Matea v hiši, ki jo ji je podaril, vda mlademu kitaristu. Podobno razočaranje doživi don Mateo v zabavišču, kjer Conchita gola pleše pred radovednimi turisti. V obeh primerih je don Mateo sicer preliščeni stavec, toda hkrati tudi neustavljivi voayer, ki si ne more kaj, da ne bi obeh prizorov opazoval do konca. Njegovo "moralno" ogorčenje je odeto v plašč voayerizma, ko pa mu Conchita natveži svojo razlago obeh dogodkov, je njegov razumevajoči "moralni čut" potolažen.

Bunuel tudi tukaj na svojstven način razreši dilemo.

Don Mateo ni pripravljen ničesar tvegati, pripravljen pa je vse kupiti: dekletovo nedolžnost, materino sprenevedanje. Denar ostaja tisto varno pribežališče, ki mu omogoča, da vedno znova verjame Conchitininim zgodbicam, ko večje odlaga njuno spolno zблиžanje. "Tragičnost" rogatega ljubimca je zato smešna in nepričljiva, kot je nepričljiva pozornost njegovih naključnih znancev v vlaku. Vsi nekako pričakujemo, da se bo tragi-komedija Don Matea že ob koncu potovanja nekako uredila. Natanko po predvidevanju se to tudi zgodi. Don Mateo z vrečo (spet eden Bunuelovih simbolov) in izvoljenko Conchito stopi v trgovino, Conchita pomerja poročno obleko, prodajalka v trgovini pa prizadevno nekaj krpa. Ob zvokih wagnerjanske glasbe zaljubljenca zapustita trgovino, da bi se na ulici silovito sprla; njunega dialoga pa ne slišimo, ker ga preglasi eksplozija in v njenem dimu in razdejanju se zgodba tudi konča.

Rešitev torej ni bila v vreči, ki jo je don Mateo prizadevno vlačil s seboj. Sprava torej ni možna. Pač pa je meščanska družba obsojena na uničenje, ne glede na prizadevno krpanje prodajalke, ki simbolizira družbeno pobotanje. Bunuel torej ne verjame, da je takšno družbeno pobotanje možno, za razliko od nekaterih filmskih modrijanov, ki so na tak kompromis že pristali in o njem ne razmišljajo več. Za verifikacijo njihovega kompromisa jim tudi čas ni več potreben.

Pri svojih 79-letih in 32-filmih si Bunuel pač lahko privoščiti, da trdno ostaja pri svoji viziji sveta in razreševanju problemov. V tem njegovem vztrajanju ga doslej še nihče od mlajših filmskih ustvarjalcev ni uspel demantirati, kaj šele stopiti z njim v dialog.

Milenko Vakanjac

Pasje popoldne

(Dog Day Afternoon)

scenarij: Frank Pierson

režija: Sidney Lumet

kamera: Victor J. Kemper

igrajo: Al Pacino, John Cazale, Sully Boyar, Penelope Allen, Charles Durning, Chris Sarandon

proizvodnja: Artists Entertainment Complex, Warner Bros., ZDA, 1975

jugoslovenska distribucija: Kinema, Sarajevo

Sprva je videti, da skuša Lumetov film — "posnet po resničnem dogodku", kar je sicer v današnji kinematografiji dokaj pogost predznak — zgolj natančno rekonstruirati potek nespretno izvedenega bančnega rop, torej potek akcije obsojene na neuspeh, ki se je lotita "amaterja" Sonny in Sal, pri čemer je razplet jasno zarisan tudi že z dejstvom, da tretji član tolpe izgubi živce že na začetku in zato preprosto odneha. Zlasti značilen in zgovoren je način, kako se to zgodi, zakaj po njegovem paničnem odhodu, ki ne mine brez humorja, mora biti tudi najbolj zaupljivemu gledalcu jasno, da je celoten gangsterski podvig le karikatura podobnih akcij — torej zgolj brezupen poskus.

Čeprav že uvodni "splošni" posnetki, ki v skladu s formulo preproste ideološke montaže kažejo izmenično prizore revščine in blagostanja, napovedujejo tudi "socialno" tematiko, le-te v poteku pripovedi sprva sploh ni čutiti. Od komičnih situacij pri odpiranju trezorjev in pri obravnavanju talcev (bančnega osebja), ki jih proizvede predvsem panika obeh nosilcev akcije, zlasti pa osrednje figure filma — Sonnyja, ter vse od trenutka, ko ju policija odkrije in blokira vse okoliške ulice, se pripoved ravna po pravilih akcijskega žanra in daje nemara samo z že omenjenim karikiranjem položaja nekoliko slutiti, da gre za kaj več kot bančni rop. Potem pa začnejo polagoma delovati drugačni mehanizmi, ki neusmiljeno preoblikujejo temeljne odnose in razmerja.

Najprej postane očitno, da orjaški policijski stroj, ki obkoli poslopje banke, ni niti najmanj v sorazmerju z dejansko stopnjo nevarnosti, marveč pomeni najprej in predvsem demonstracijo sile. Še več, zdi se, da se monstrozni aparat niti ne meni dosti za konkreten položaj, ampak deluje po nekaterih skritih principih, ki jih iz tega položaja sploh ni mogoče ugledati; vsekakor pa je nasprotje med nakopičenimi policijskimi oddelki in skupino preplašenih individuov v banki zaostreno do brutalnosti. Vzpostavi se torej docela novo razmerje med posameznikom (Sonnyjem), ki skuša delovati iz lastnih pobud, čeprav so dyomiljive narave, in aparatom prisile, ki štiti zakon kapitala, torej prav tisti zakon, proti kateremu je pravzaprav naperjena Sonnyjeva akcija. In kakor je individuum docela inferioren v primerjavi z neznansko močjo kapitala, tako je nebogljjen pred njegovim legitimnim orodjem, t.j. policijo. Toda le navidez, zakaj Sonny vendarle uspe izkoristiti šibko točko celotnega sistema, namreč samo jedro meščanske demokracije in njene morale, ki ji je posameznik deklarirano najvišja vrednota, tako rekoč najvišje dobro in zato tisti temelj družbe, ki ga je treba demonstrativno zaščititi (v našem primeru so to talci). Predimenzionirani policijski stroj končno sploh ni tukaj zaradi obeh neznatnih roparskih karikatur, marveč pomeni prav demonstracijo omenjenega načela — deluje torej po tistih skritih principih, ki smo jih že omenili — zato ga seveda Sonny z lahkoto izigra. Prvič zategadelj, ker je tudi sam individuum, katerega življenje je nedotakljivo, dokler njegova krivda ni pravno formulirana, in drugič zato, ker je njegova nedotakljivost povezana z varnostjo talcev. Če bi policija lahko nemara še izigrala prvo prepoved, pa ji druga neusmiljeno veže roke, zato je aparat prisile pred očmi javnosti, pred kamerami televizije in pred množico radovednežev seveda potisnjen v defenzivo. Vse skupaj se sprevrže v tipičen spektakel, pogojen z značilnim ameriškim glorificiranjem individualizma, v katerem "narodni junak" Sonny ob nedeljenem odobravanju občinstva obvladuje celoten policijski stroj, torej prav tisto orodje, ki je tukaj zato, da brani individualizem. Igra, ki se odvija med dvema tako rekoč "legalnima" strankama — saj je kriminal v tej družbi navsezadnje toleriran, če se ravna po ustreznih pravilih igre, — dobiva poteze pravcate družbene satire, vendar le toliko časa, dokler Sonny ne razkrije svoje šibke točke.

To se zgodi, ko stopi na prizorišče "topli brat" Leon, ki se izdaja za Sonnyjevo "ženo". S tem se seveda ravnotežje podre, saj z dejstvom, da je glavni junak homoseksualec,

nista več pod vprašajem le zakon in red, marveč je ogrožena tudi morala, torej tisto polje, skozi katero vedno znova vdira nazaj religija, že zdavnaj izrinjena iz buržoazne države. Ta latentno zmeraj navzoča "privatna sfera" je tako rekoč sveta, zato postane Sonny šele sedaj zares subverzivni element, ki mu obrne hrbet tako javnost kot osebe banke, s katerim je doslej skoraj "sodeloval". Raznih koncesij je nenadoma konec, grozeč, a v konkretni situaciji vendarle nebogljjen, policijski stroj se umakne eksekutivi: na sceno stopi FBI, to najbolj perverzno orodje "družbene prisile", ki takoj pokaže svojo učinkovitost. Sonnyju navidez izpolnijo najpomembnejšo zahtevo, se pravi, omogočijo mu prevoz do letališča, kjer naj bi ga čakalo letalo, toda njegova usoda je s tem tudi že zapečaten: na letalo se ne bo povzpel nikoli. Končna usoda obeh roparjev omogoča zanimivo primerjavo: Sonnyjevega pajdaša Sala, ki ni v nobenem pogledu problematičen (ni homoseksualec, ni "narodni junak", nima nobenih verbalnih sposobnosti, istočasno pa ima "značaj kriminalca"), torej je družbeno nevtralen, saj ne uživa niti simpatij niti ni deležen prezira — tega pajdaša doleti "pravična smrt" s strelom iz pištole. Čisto drugače pa je s Sonnyjem, ki po značaju nikakor ni "kriminalca", vendarle pa je hkrati vodja celotnega podviga in še topli brat povrh. Sonny uživa tako simpatije kot prezir, je tako rekoč "javna oseba" z določenim vplivom na okolje, zato fizična likvidacija v njegovem primeru ne pride v poštev, saj ne bi s tem v sferi morale ničesar dosegli, marveč ga je treba likvidirati prav kot "javno osebo", torej v javnem sodnem procesu — zato ga ujamejo živega. Perveznost represivnega aparata in s tem kapitala je na ta način še enkrat izpričana.

Zdi se, da si je treba na koncu zastaviti še vprašanje, zakaj je filmu potreben alibi, formuliran v pojasnilu, da je "posnet po resničnem dogodku". Mar želi to pojasnilo povedati, da je film sam po sebi "nedolžen" in pade vsa "krivda" na "resničen dogodek"? Toda kakšna in katera krivda? Nemara krivda Zakona, da se proti kriminalu bori s kriminalom, proti nasilju z nasiljem: nemara to, da se zaščita individua sprevrže v njegovo obsodbo; ali pa to, da morala postavlja samo sebe na laž; in končno dejstvo, da se kritika neke družbe sprevrže v kritiko kritike? Kakorkoli že je, film je in ostane fikcija, zato mora vzeti vso "krivdo" nase; to pa pomeni, da je treba razumeti tudi uvodno opozorilo na "resnični dogodek" kot del filmske fikcije, četudi je bil osnovni namen nemara drugačen.

Bojan Kavčič



v razmislek

Sneguljčica in sedem palčkov

Toni Gomišček

Risanka kot je "Sneguljčica in sedem palčkov" (1937) bi morala biti že zdavnaj pozabljena ali kvečjemu ohranjena v spominu kot prva celovečerna risanka, seveda če ne bi cela vrsta *pomot* delovala v smeri stalnega obnavljanja njene vrednosti "dobre" risanke za staro in mlado.

Prva pomota je že v pojmovanju "Sneguljčice" kot dobre risanke.

Vzroki za tako pojmovanje so sicer očitni: v tridesetih letih je prišlo do močne ekspanzije risank, ki so jih delali na tekočem traku, ki je povsem zatrla "obrtniško" umetniško proizvodnjo in jo izrinila iz kinodvoran (ter ji s tem odvzela stik z gledalci). V Disneyevih studijih so ob Miki Miški in njegovi družbi nastajale tudi Silly Symphonies ("trapaste simfonije"), ki so po eni strani služile za preizkušanje novih tehnik (tako na primer večplanske kamere, ki omogoča ustvarjanje iluzije globinskega), po drugi strani pa za (bolj ali manj namensko) širjenje slabega okusa, ki je bremenil tako celotno kasnejšo proizvodnjo Disneyevih studijev kot tudi večji del svetovne animacije in povzročil pravo estetsko nazadovanje glede na predhodna avantgardna gibanja v animaciji. Disneyev pocukrani, idilični in "pravljici" svet je (bil) namenjen ljudem s preprostim okusom (nevzgojenim ali mogoče "edino-pravilno vzgojenim", vsaj s stališča ohranjanja obstoječega).

Njegovi filmi nudijo koščke idile in drame, junaštva in solzavosti in vsega je v "ravnopravnih" količinah. Ob vsem tem pa dovolj razvita tehnika omogoča nudenje popolne iluzije resničnosti in pogojuje nastanek vrhunskega kičastega proizvoda.

"Če pripelje umetnost risanih razglednic ljudi do močnih emocij, potem mi je ta umetnost všeč; in če sem sentimentalnega kova, no ja, na milijone ljudi v tej deželi je sentimentalnih", je izjavil Disney in s takim pojmovanjem nismo daleč od ene izmed klasičnih opredelitev kiča kot predelave in vsiljevanja efekta; oziroma smo kar pri kiču kot nudenju narejenega, doseženega in komentiranega efekta, ki je pripravljen za takojšnjo uporabo. Kičaste Disneyeve risanke od trapastih simfonij do Sneguljčic, Ostržkov in Trnjulčic so bile (in so) idealna hrana za leno publiko, ki hoče brez naprežanja doseči "lepo", torej "umetnost" in si jo z vstopom v kupno razmerje tudi prisvojiti. Ta lena (ali pogosto zgolj "utrjena") publika pa najde v kiču, torej v vnaprej pripravljenih emocijah, doseženih z uporabo znakov z visoko stopnjo emocionalne konotacije, smisel estetskih užitkov. Kič kot način uživanja (surogatov) lepega je značilen za malomeščanski odnos do sveta in lahko postane duhovna hrana proletariata le, če najde proletarijat svoj vzor v malomeščanstvu. To pa se je od ameriškega (in ne samo ameriškega) proletariata v tridesetih in v vseh naslednjih letih tudi zahtevalo in ravno zato se je Disneyevo ponujanje malomeščanskih modelov doživljanja "lepega" vklopilo v širšo konservativistično strategijo kapitala.

"Sneguljčica" se razlikuje od "trapastih simfonij" samo po dolžini trajanja. Sama realizacija "Sneguljčice" pa ni predstavljala nič drugega kot običajni zaključek določenega obdobja iskanj, preskusov, izraznih ugibanj in dognanj. Seveda ne moremo povsem zagotovo govoriti o naravi

ekonomskih razlogov, ki so privedli Disneya do odločitve za dolgometražno risanko. Mogoče je resda hotel izenačiti položaj risanega in igranega filma, še mnogo bolj verjetno pa je, da je hotel tudi on dosledno izpeljati taylorizacijo (umetniškega in tehničnega) dela. Kakorkoli že, "Sneguljčica" (in še zlasti "sedem palčkov") je prinesla ogromne dobičke in v marsičem spremenila dotedanje načine delanja risank in risanke same.

Ni nam znano, zakaj se je Disney odločil za animacijo pravljice o Sneguljčici, dejstvo pa je, da pripoved bratov Grimm ni povsem ustrezala dramaturškim potrebam disneyevske koncepcije dolgometražnega risanega filma. Zato je scenaristični oddelek izvorno pripoved tako predelal, da so sicer najmanj dodelane kreature — palčki — dobile nosilno vlogo. To pa je bila naslednja velika pomota, ki je skupaj s kopico manjših popolnoma izničila sporočilno bogstvo pravljice (vsaj v Bettelheimovi psihoanalitični interpretaciji) in namesto tega ponudila skoraj običajno ljubezensko zgodbo z vsemi potrebnimi zapleti, ki pripeljejo do (toliko bolj) srečnega konca.

Pravzaprav lahko govorimo o nasilju nad pravljicnimi liki, pomoto pa so zakrivali gledalci, ki so bili pripravljeni tako spremenjene like in dogodke sprejeti in zaužiti kot pravljico. Najhujša pomota pa je v prepričanju, da je ta risanka "za otroke".

Otroci ne morejo odnesti od Disneyeve "Sneguljčice" nič drugega kot stalna opozorila svojih staršev, ki jih spremljajo ("glej čarovnico!", "glej srnjakca!", "glej princa!"), medtem ko so prav starši vsi navdušeni, zadovoljni in prepričani, da je bilo to "nekaj za otroke", vse čisto in pomito, počiščeno in izpraznjeno vsakega drugega pomena razen banalne, preproste, "ljudske" inačice srečnega konca romantične ljubezni.

Disneyeva Sneguljčica nima razvoja: če izključimo izpolnitev toliko željene združitve z že videnim princem, se ni v njej, ne z njo, prav nič spremenilo; njeno bivanje pri palčkih je ostalo brez smisla, razen če ne upoštevamo velike možnosti za realizacijo določenega števila animiranih skečev v stilu trapastih simfonij, ki jih je ponudil ta Sneguljčin

"obisk". Obratno je v pisani pravljici, kjer se Sneguljčica razvije iz egoistično prededipskega dekleta v deklino, sposobno sprejemati moško ljubezen. V izvorniku pride Sneguljčica k palčkom kot povsem odvisno bitje, ki ni navajeno dela. In pri palčkih lahko ostane le pod pogojem, da jim bo čistila, prala, kuhala in pospravljala. V tem obdobju (kakor že tudi v zgodnjem otroštvu) ne predstavlja nobene konkurence zreli ženski, ki jo simbolizira njena mačeha. Šele takrat, ko vstopi Sneguljčica v adolescenco, se narcisoidni materinski lik ponovno ove njene prisotnosti in jo začne zavajati. Sneguljčica vedno podleže želji po povečanju svoje spolne privlačnosti, za kar pa je še nepripravljena in se mora zato stalno vračati v obdobja mirovanja. Konec dobro poznamo: princ jo odpelje in ob tresljajih se ji uspe znebiti prezgodaj požrtega simbola spolnosti — rdečega jabolka — in se lahko končno preda svojemu "princu". Disneyu se je seveda zdelo bolj primerno končati s poljubom.

Na tem mestu bi bilo povsem nesmiselno nadaljevati s primerjavo bede v Disneyevi "Sneguljčici" z bogatostjo pomenov, ki jih nudi Grimmova pravljica odraščujočemu otroku. Vendar nikakor ne moremo mimo dejstva, da se oznaka "Disney" še vedno jemlje kot zaščitni znak najrazličnejših proizvodov za otroke. In to kljub politološkim, sociološkim, psihološkim in drugim raziskavam, ki so dokazale vesplošno neprimernost Disneyevih izdelkov (od širjenja in krepitve malomeščanstva kot globalnega "nazora" do imperializma, rasizma in militarizma). Seveda ne gre samo za "problem Disney", ampak za širše področje ustvarjanja "za otroke". Vsaka družba, ki ima v središču pozornosti vsestransko razvijanje človekovih ustvarjalnih sposobnosti, bi morala skrbeti za primerno zabavo svojih najmlajših pripadnikov. Nudenje oguljenih meščanskih modelov pa nedvomno ni taka skrb.

teorija

Wolfgang Gerch: Brecht in film

Drugo nadaljevanje in konec



KUHLE WAMPE (1931—32)

Brechtov film kolektiva

Iz časopisne notice januarja 1931 o pozneje neuresničenem načrtu dela "Staffette der Wahrheit" (Štáfeta resnice) zvezo o tedanjih Brechtovih namenih. Takrat je najprej pisal predlogo za "Kuhle Wampe", zaključil "Sveto Ivano Klavniško", napisal nekaj poučnih del in imel za seboj sodni proces. Delo naj bi obravnavalo avtentične zgodovinske dogodke aktualne politične relevance: prva svetovna vojna, njeno ozadje, izogibanje vojaški službi, stavka kovinarskih delavcev iz 1918. Ta namen, da dokumentarnost neposredno vnese v fabulo, pozneje uresniči v delih "Die Mutter" in zlasti "Kuhle Wampe".

Brecht poudarja, naj bi "Štáfeto resnice" uprizorili v čimvečji neodvisnosti od kakršnega koli odrskega aparata. Čeprav se je Brecht posluževal — zanj v zaostreni situaciji razrednega boja — vedno manjših možnosti, ki so jih nudile meščanske kulturne institucije, je svojo produkcijo usmeril v nove načine posredovanja, ki jih je kapitalizem manj obvladoval. Poučna dela so bila tako sestavljena, da so jih lahko sami izdelovali tisti, katerim so bila namenjena: delavski zbori, amaterske igralske skupine, šolski zbori in šolski orkestri, torej tistim, ki umetnosti niti ne plačujejo, niti niso zanje plačani, ampak se hočejo za umetnostjo ukvarjati. Ta osvoboditev revolucionarnega početja umetnosti iz meščanskega umetniškega udejstvovanja je bila, kot je dokazal primer filmanja "Opera za tri groše", nujna tudi na filmskem področju, čeprav neprimerno težje uresničljiva.

"Štáfeta resnice" naj ne bi bila samo poučna, ampak delo, ki bi ga gledali. Razlika je pomembna, ker poučno delo je bilo mišljeno predvsem za pouk igralcev. Oddaljitev od poučnosti ne spodbuja pomena v danih okvirih, pač pa pomeni korak naprej: od proučevanja h gledanju. Napisano v stilu poučnega dela in predvidevajoč igralce, ohranja delo svojo neodvisnost od odrskega aparata in hkrati zagotavlja učinek na široko publiko. Podobno lahko ugotovimo za film "Kuhle Wampe".

Taka umetnost, ki jo Brecht razume kot funkcionalno, kot posegajočo v razredni boj in kot poučno, se sveda ne da uresničiti individualno. Vse revolucionarne predstave tega časa so bile kolektivno delo, pa naj je šlo za gledališče Erwina Piscatorja ali proletarske igralske skupine, za Brechtove drame ali proletarsko revolucionarne filme. Samo kolektivi, kjer so se v enaki meri čutili odgovorne za produkcijo, organizacijo in recepcijo, so se sredi mogočne kapitalistične kulturne industrije lahko obdržali. Bazo umetniških kolektivov, ki so se borili za zmago delavskega razreda, je predstavljal revolucionarni proletarij, komunistična partija, ki je ideološko usmerjala in po možnostih materialno pomagala. S tem, da je

dala na razpolago propagandna sredstva, opremo in organizacijo, je praktično zahtevala revolucionarno umetnost za množico in je zanj tudi mobilizirala množico, če je bilo potrebno, kot to velja za primer "Kuhle Wampe", nastopiti proti odkriti represiji države. Situacija in funkcija revolucionarne umetnosti je zahtevala kolektivno delo, ki je bilo anticipacija socialističnega produkcijskega načina, postavljeno nasproti subjektivističnemu izražanju samega sebe in je temeljilo na argumentiranih izkušnjah mnogih ter iskalo najučinkovitejše rešitve za skupno določene cilje. Tako nastala umetnost, ki je aktivno reagirala na socialne dogodke, ni bila izraz uniformiranih kolektivov, kajti ti so se zbirali okrog odličnih umetniških osebnosti, ki so na koncu dale dosežkom svoj pečat, ne da bi pri tem omejevali ustvarjalnost sodelavcev. Kolektivi okrog Piscatorja in Brechta lahko veljajo za eksemplarične (prav tako tudi tisti okoli Eiscustina), čeprav v drugih pogojih.

Brecht se je povezal z avtorji, režiserji, komponisti, igralci, scenaristi, teoretiki, ki so delovali v smislu njegovih estetsko — teoretičnih programov. Iz tega delovnega krožka izhaja tudi jedro kolektiva, ki je snemalo "Kuhle Wampe", in ki mu pri nemškem filmu ni enakega. Ta kolektiv se bistveno razlikuje od snemalnih štabov meščanskih filmov, ki so imeli za cilj predvsem večerno zabavo. Brechtov kolektiv je v najvažnejših pozicijah združeval marksistične sodelavce, ki so na vseh izraznih področjih, v celoti in v podrobnostih, skušali realizirati marksistično estetiko.

Brechtovo zanimanje za film se s snemanjem "Opere za tri groše" nikakor ni zmanjšalo. Že med pisanjem "Dreigroschenprozess", se je seznanil z idejami svojega sodelavca Slatana Dudowa o filmu, ki bi prikazal aktualno stanje: množično brezposelnost v Nemčiji. S Slatanom Dudowom je Brecht sodeloval že od 1929. leta. 1930 je insceniral Brechtovo delo "Die Massnahme" (Ukrep). Bil je v stiku s proletarskimi filmskimi družbami (Prometheus in Weltfilm), ki so po naročilu KPD in sorodnih organizacij posojali sovjetske filme oz. so snemali filme, ki so vzpodbujali k revolucionarnemu boju proletariata. Dudow je posnel dokumentarni film "Wie der Berliner Arbeiter wohnt" (Kako stanuje berlinski delavec). Po tematiki (stanovanjska stiska, brezposelnost) in kontrapunktičnem oblikovanju se delo približuje "Kuhle Wampe".

V tem času se je Brecht povezal z Hannsom Eislerjem. Sodelovanje z njim vodi Brechta na pot delavske literature. Eisler je napisal glasbo za deli "Massnahme" in "Die Mutter" (Mati) in je kot filmski skladatelj že imel izkušnje. Napisal je glasbo za "Kuhle Wampe" in tako postal pomemben član kolektiva.

Pisatelj Ernest Ottwalt se je skupini priključil pozneje, ko sta Brecht in Dudow že pisala predlogo. Ottwalt, ki je bil član zveze proletarsko-revolucionarnih pisateljev Nemčije, je kolektivu lahko pomagal s poznavanjem socialnih podrobnosti. Uporabljal je (v svojih romanih "Ruhe in Ordnung" (1929), "Denn sie wissen was sie tun" (1931) epizirajočo pripovedno tehniko z montiranjem dokumentarnega materiala in prekinjanjem dogajanja s komentarji. S to metodo je poskušil opozoriti na bistvo pojavnosti in osvetliti vzročne komplekse.

Identičnost interesov kolektiva je omogočala, da so politično naročilo in umetniški eksperiment razumeli kot eno. Brecht, Dudow, Eisler in Ottwalt so tvorili jedro, ki se je razširilo na številne sodelavce. Največ sodelavcev je prišlo iz levih kolektivov (predvsem iz skupine "Gruppe junger Schauspieler"). Filma brez sodelovanja mnogih proletarskih zborov, Agitprop — skupine "Das rote Sprachrohr" in štirih tisočev berlinskih delavskih športnikov, ki so filmu dali odločilni socialni gestus kot veliki solidarni razredni kolektiv, ne bi bilo možno narediti.

Zveze Dudowa s proletarskimi filmskimi družbami so jamčile pogoje za produkcijo, ki so bili finančno zelo skromni, vendar so kolektivu omogočali uresničitev namenov. Produkcijo je prevzela družba "Prometheus", čeprav je bila njena lastna produkcija zaradi gospodarske krize skoraj ustavljena. Konec 1931. leta je "Prometheus" bankrotirala in projekt "Kuhle Wampe" je prevzela švicarsko-nemška družba "Praesens" in ga bolj iz gospodarskih kot iz političnih interesov izpeljala do konca. Toda zopet je zašel film v težave, ko je malo pred zaključkom del podjetje "Tobis — Klangfilm", ki je imelo monopol nad zvočno tehniko, poskusilo preprečiti predvajanje filma.

Zaradi večnih težav s finančnimi sredstvi je produkcija trajala več kot eno leto. Te težave je bilo možno premagati le s kolektivnim delom, s solidarnostjo velikih kolektivov, delavcev in proletarskih organizacij, ki so skupaj z levimi intelektualci in liberalci pokazali vzorno enotnost, ko je bil film prepovedan. Protestna zborovanja, zbiranja podpisov, tiskovni boji proletarskih časopisov in levih kritikov so cenzuro prisilili, da je popustila.

"Kuhle Wampe" je bil za Brechta prvi film, pri katerem je sodeloval od začetka do organizacijskih problemov in bojev s cenzuro.

Neposredno izhodišče za filmski siže je bila časopisna notice, ki je poročala o samomoru mladega brezposelnega delavca, ki je, predno se je vrgel skozi okno, odložil svojo ročno uro. Ta avtentični dogodek, ki kaže beden položaj delavstva, njegov odnos do težko pridobljenih vrednot, je v osnutku dobil vrednost, ki predstavlja

važno načelo filma. Samomor ne fungira, kot bi to odgovarjalo tradicionalni dramaturgiji, kot zadnja konsekvencija dogajanja, ampak kot socialna ekspozicija. Že pri osnutku se avtorji niso zadovoljili s pretresljivo — obtožujočim opisovanjem razmer, ki dramatično pluje v katastrofo. Z eksplarično epsko dramaturgijo, z usmeritvijo napetosti ne na konec, ampak na potek dogajanja, je samomor prikazan že v prvem delu lakonično, brez individualizirane predgradnje. Kajti dejanje, iz obupa naj ne bi bilo pripoved o enem, ampak naj bi tipizirajoče označevalo razmere. Namen filma ni na široko opisati bedo, ki je tistim, ki jim je bil film namenjen, dovolj poznana, ampak vprašati se, kako se obnaša proletarec ob revolucionarnih spremembah.

Čprav se osnutek omejuje na kritiko malomeščanskega obnašanja, na utrujeno in nedejavno naravnost določenih delavskih plasti v "močvirju", že kaže aktivnejši interpretacijski način kot pa večina socialno kritičnih filmov tega časa, ki so v glavnem ostajali pri naturalističnih, sentimentalnih pripovednih modelih, od katerih se že sam osnutek "Kuhle Wampe" jasno razlikuje. Pri opisovanju socialnega stanja, se avtor osredotoči na kritiko zgrešenega obnašanja delavcev, ki so se skušali izogniti razrednemu boju. Enostranskost slikanja, kjer še ni zaprti revolucionarno vedenje delavskega razreda, potegne za seboj nadaljnjo omejitev. Osnutek se popolnoma omeji na družino, Tok dogajanja razodeva kritične intence, ki pa so še vezane na model malomeščanske družinske drame.

Velik kvalitativni skok do tako substancialno kot estetsko revolucionarnega dela, ki je kot prvi nemški igrani film "odkrito izražal komunistične nazore", pomeni snemalna knjiga. Ta ni več na razpolago, toda neka časopisna recenzija iz avgusta 1931 pokaže dokončno strukturo filma, njegovo tridelno zgradbo, vlogo cenzure, ki jo imajo Brechtovi songi, politično argumentacijo. Proletarska družinska drama, ki je prevladovala v osnutku, je vgrajena v neprimerno popolnejšo konstrukcijo in hkrati vnaša v film konkretnost nazorov in individualnost figur. Za film tako odločno razmerje dokumentarnega slikanja in potujevanje interpretacije ima v osnutku predpostavko, ki so jo avtorji razvili naprej do končne podobe, ki v manifestaciji revolucionarnega delavskega razreda najde svoj vrhunec. Zahteva po revolucionarni spremembi sveta ima predstopnje v Brechtovih delih, tako vsebinske kot formalne. V filmu ta zahteva konsekventno ustreza realističnemu, revolucionarnemu prikazovanju, ki priča o politični in umetniški kvaliteti, ki so jo Brecht, Dudow, Eisler in Otwalt dosegli v tem času.

S "Kuhle Wampe" doseže nemški proletarsko revolucionarni film svoj višek. Veljavnost in nadčasoven

pomen daje filmu način pripovedovanja, ki ustreza času, ki je nanj preračunan, v njem učinkujoč in katerega dialektika in funkcionalnost kot revolucionarna umetniška metoda sta splošno veljavni in aktualni.

Vprašanje o razmerju slikanja realnosti in učinkovanja zadeva v središče filma. V "Dreigroschenprozess" se je Brecht pokazal kot pristaš "sijajne induktivne metode" filma in hkrati zahteval potujeno upodabljanje, ker "enostavno" odslikavanje resničnosti ne more razkriti zveze, ozadij socialnih mehanizmov in organizirati materiala tako, da bi bil odločno aktivirajoč.

Ekspozicija filma, samomor mladega brezposelnega mojstrsko prikazuje razmerje med dokumentarnim in potujevalnim upodabljanjem, ki je značilno za "Kuhle Wampe". Film začne z montažami situacije: Berlin, tovarne, najemniške kasarne in zadnja dvorišča, navedbe o svetovni gospodarski krizi in o katastrofalno naraščajoči brezposelnosti. Za to so uporabljene kratke tipične slike, naslovi iz časopisa. Film tako ne zaide v slikanje okolja, ampak prinese v zavest neko situacijo. Resničnost podaja v tolikšni meri, kolikor je to potrebno za informacijo o stanju in hkrati vzpostavi kritičen odnos do dejanskega stanja. Slike in citati preprečujejo življenje. Komentar posreduje Eislerjeva glasba. Hitra, ostra, z montažami kontrastna glasba učinkuje kot neke vrste šok, ki glede na intencijo izzove več nasprotovanja kot sentimentalnosti. Gledalec je priveden v kritično pozicijo — tako, da umetniškega doživljanja — kljub odsotnosti uživanja — ne omejuje, kajti namesto sugestivnega učinkovanja nastopi dinamično — artistično upodabljanje, ki omogoča aktivno recepcijo.

Prikazovanje revnih življenjskih pogojev v delu "Kuhle Wampe" ni cilj, pač pa predpostavka obsežnejše, kritične in mobilizirajoče interpretacije. Okolje dobi novo funkcijo. Ni več, tako kot v predhodnih socialističnih filmih, upodobljeno nepretirano, ampak je citirano. Ne gre več za faseto pojavnosti, niti za pojavnost samo. Kolektiv je do dokumentarnosti zavzel podobno stališče kot Eisenstein, ki je kritiziral kot "impresionistično", kar zadeva slučajnost v izbiri materiala in skrajno naturalistično, kar zadeva razmerje materiala kot takšnega. "V lovu za delom", ki se priključuje uvodni montaži, ni podana niti panorama berlinskega okolja brezposelnih niti psihološka študija posameznih brezposelnih. Iskanje dela, ki je prikazano kot delo, dobi svojo dinamiko s stopnjevanjem, s privlačnim tempom koles, prizadevanjem posameznika, da bi bil prvi. To prav v bistvo usmerjeno upodabljanje, ki nedvoumno in ostro izkazuje beden položaj, ne opušča detajlov, ki so konsekventno integrirani v pičlo dokazovanje. Hlastno, toda pozorno in z vajenim pogledom bere mladi Bönike ponudbe

za delovna mesta. (to je počel že mnogokrat in pri tem ne velja izgubljeni časa). Med vročno, ki postane dirka, se obrača proti svojim "zasledovalcem". (Ali bo tokrat imel srečo?) Ob izvesku: "delavcev ne sprejemamo" brezposelni naredijo ovinek, ne da bi se ustavili, peljejo se skozi vhod, da bi se naslednji trenutek zopet peljali ven: eliptična dramaturgija pojasnjuje: boj za delo je eksistenčni boj, delavci imajo izkušnje, brezposelnost traja že dolgo.

Ta sekvenca na učinkovit način eksemplificira v filmu to, kar je Brecht razumel pod pojmom potujevanje in historiziranje. Množično družbeno dogajanje, ki je postalo vsakdanje, že leta trajajoča množična brezposelnost, je prikazana kot nenavaden, poseben, zgodovinski situaciji odgovarjajoč primer, ki razkriva položaj celega razreda. "Zgodovinska dogajanja so enkratna, minljiva, z določenimi dobami povezana dogajanja. Obnašanje oseb v njih ni brezpogojno človeško, nespremenljivo, ima določene posebnosti, ima v zgodovinskem razvoju preseženo in presegljivo".

Iskanje dela kot lov kaže tisto distanco do sočasnih dogodkov, kakršno ima zgodovinar, ne da bi pri tem opustil dokumentarno orientiran značaj posnemanja.

Socialni gestus, ki določa "Kuhle Wampe" na splošno in, v vsaki podrobnosti, s potujevanjem ostane asociativen in pozorno vzbujajoč. Potujevalni elementi se pojavljajo ne le na vseh področjih upadabljanja, ampak se različno artikulirajo tudi znotraj istih ravnin in s tem spreminjajo značaj podobe. Plasti v katerih nastopajo potujevanja, se tukaj, čeprav efekt nastopi šele s skupnim učinkovanjem vseh metodskih variant, grobo razlikujejo glede na strukturne možnosti.

V sekvenci "Lov za delom" je historizirano potujevanje realizirano na treh nivojih: s poudarjeno ritmično glasbo, z montažo in s posebno zasnovano dogajanja ter z detajli. Kot celota nastane umetniška resničnost, ki je nad čistim posnemanjem, toda potujevanje pusti vtis neposredne resničnosti znotraj potujene konstrukcije. Ves film pa ne posreduje tega vtisa. Predvsem v posameznih scenah z dialogi se spremeni potujevanje v posnemanje na čisto direkten način. Očiten primer je scena prepira družine Bönike neposredno po "lovu za delom". Prav tako brezposelni oče in mati očitata sinu nesposobnost, ker že spet ni našel dela.

Film kritizira nerazgledanost pomalomeščanjenih delavcev, ki politično indiferentni razumejo socialne razmere kot usodo. Reproducirajo le malomeščansko ideologijo v obliki fraz in pregovorov: "Kdor je sposoben, napreduje", "Pošteni ljudje napredujejo". Te dialoge igralci citirajo z nenaravnim

načinom govorenja, ki ne dopusti vtisa neposredne resničnosti. To so kritizirali kot poskus presaditve Brechtove potujevalne prakse odrskega dialoga v filmsko realnost.

Potujevanje med igro je povzročilo ostro socialno tipiziranje ki je bilo, kot dokazujejo protokoli cenzure, eminentnega političnega pomena.

Cenzura je prepovedala predvajanje filma z utemeljitvijo, da gre za posplošeno estetsko upodabljanje. Odločilno je bilo vprašanje, ali gre v prvem delu filma, kjer je prikazana usoda družine Bönike, za umetniško upodobitev usode posameznika, ali pa je to tipično za celotno tedanje stanje. Zaradi določenih podrobnosti dogajanja na eni strani in poudarjene propagandistične zaostritve in stopnjevanja v zadnjem delu filma na drugi strani je cenzura morala dobiti vtis, da je namen filma tipiziranje teh posameznih usod in da mora tako tudi učinkovati na povprečnega gledalca. Z ozirom na zvezo med detailji in strukturo so se osredotočili predvsem na samomor mladega Bönikeja, katerega mehaničen, nepsihološki prikaz so razumeli kot ogrožanje življenjsko važnih interesov države. Samomor ni zgrajen na podlagi individualnih, psiholoških motivov. Gledalec mladega Bönikeja spozna le v nekaj scenah. Z veliko intenzivnostjo toda brez uspeha se trudi, da bi našel delo. Potem sedi molče in potrto pri mizi. Nič več ne zvemo o njem in nič nas ne odvrne od tega, da je tukaj prkazana socialna problematika. Ta tipizacija je ena najbolj obtožujočih in hkrati najnenavadnejših predstavitev brezposelnosti, čeprav se film vzdrži vsakršnega žalobno — tožečega vzdušja.

Tipizirajoči princip upodabljanja velja za film, ki pa ne opušta individualnosti figur. Te niso le funkcionalni nosilci političnih tendenc. Izoblikovanje tipičnega kot marksistične kategorije umetniškega odražanja kaže tukaj, kot tudi v ostalih Brechtovih delih tega časa, njeno specifično posebnost. Figure imajo človeško veljavnost, kar pa ne izključuje niti direktnega potujevanja niti in še posebno ne redukcije individualnosti, ampak eksemplificira njihovo obnašanje v velikem socialnem procesu.

Integracija figur v skupno strukturo se jasno izraža v montažah, ki postavljajo v zvezo obnašanje individuma s procesi časa. To, kar je Brecht v razpravi z Lukacsem kasneje zapisal za roman, je upravičeno v delu "Kuhle Wampe": "Popolnoma narobe je, to se pravi, pisatelju se ne izplača, da neki problem tako poenostavi, da dejanski orjaški, komplicirani življenjski proces ljudi v času zaključnih bojev meščanskega razreda z delavskim uporabi kot fabulo, kot ozadje za upodobitev velikih posameznikov. Posameznikom v knjigah ne smemo odstopiti preveč prostora, ampak le toliko, kot ga zavzemajo v resničnosti".

Kot celota je film zgrajen na principu dialektične montaže zaokroženih manjših delov, ki so med seboj logični z vmesnimi naslovi in uvodnimi pasażami (z zaključenimi glasbenimi deli). Njihovo zaporedje enostavno in nedvoumno kaže namen filma, katerega politični in umetniški program je jasno izražen s strukturo.

Prvi del (En brezposelnež manj) poda situacijo, kritiko razmer, ki jo označujejo masovna brezposelnost, absolutno obubožanje proletariata, zaostren razredni boj. Drugi del ("Najlepše življenje mladega človeka") v prvi vrsti nadaljuje s kritiko socialnega stanja: delavka Anni si ne more privoščiti otroka. Stroški so previsoki in takoj bi izgubila delo. Te socialne zveze vizualizira asociacijska montaža, ki Annine vizije (slike socialne resničnosti) konfrontira z glasbo. To so otroške pesmice, iz katerih spoznamo, da bi Anni rada imela otroka. V drugi vrsti pa ta del filma polemizira s pomalomeščanjenjem določenih plasti proletariata, ki so se izogibale razrednemu boju in, ki so se udale s tem, ko so zanemarile svoje razredne interese. Satira je konsekvantna in ostra.

Tretji del filma razmišlja o izhodu. Prikazuje proletarski športni praznik in politično diskusijo v tramvaju. Brecht je celoto ločil v tretji in četrti del filma, toda bolj smiselno je, če ju razumemo kot en del, ker tematsko spadata skupaj in sta v filmu spojena brez cenzure pod skupnim naslovom "Komu pripada svet". Da je ta del odločilen, da določa skupni gestus filma, pove že popolni naslov filma "Kuhle Wampe" ali "Komu pripada svet". (Ta je komajda še uporaben, kajti ime "Kuhle Wampe", ki pravzaprav ni nič drugega kot staro ime za okolice berlinskega Müggelsse, je posredno prevzelo revolucionarno gestiko podnaslova). Formulacija je morda prevzeta iz nemškega protivojnega filma "Niemandland" (Nikogaršnja zemlja), ki je bil z asociativnimi montažami, s satiro na malomeščanstvo in z argumentirano družbeno kritiko zanimiva priprava na "Kuhle Wampe". V političnem pogovoru v delu "Niemandland" vpraša eden od vojakov: "komu pripada Ren? Komu pripada Pariz? Komu koristijo kolonije? Komu pripada svet?"

Z apelom k solidarnosti proletariata, k revolucionarnemu boju, je tretji del filma odgovor na prva dva dela. Zastavljen je kot izziv in učinkuje izzivajoče. Tega ne dokazujejo le protokoli cenzure, ampak tudi izjave meščanskih recenzentov, katerih presoje so ravno pri tem kompleksu neprikrito izražale izredno stališče. Desni, profašistični tisk je film preklel, ga obrekoval in mu grozil. Liberalni meščanski recenzenti so film pozdravili kot bistroumno kritiko obstoječega sistema, odpovedali pa so pred revolucionarno perspektivo.

Cilj filma ni niti bolešno — obtožujoča ganjenost, niti zgolj emocionalno aktiviranje. Masovni

demonstraciji proletarske solidarnosti sledi politična diskusija, razmišljajočemu nazoru pa nazorno razmišljanje. Kajti gledalec naj se poslovi duhovno mobiliziran, da bo mislil naprej, da bo asociiral tudi to, česar film sam ni smel povedati. Diskusija v tramvaju z bistrovodno vodeno kontroverzno političnih stališč pouči o nasprotjih v kapitalizmu. Z jednatim prikazom mladih delavcev, malomeščanov, s poantirano ritmiko, s spreminjajočimi se perspektivami, s premišljeno komiko pa pomeni tudi filmski višek filma "Kuhle Wampe".

S tem, ko so cenzorji označili "Kuhle Wampe" za "mešanico igranega in propagandnega filma ter reportažo, so orisali njegovo razmerje med posnemanjem in abstrakcijo, kar pa ne pomeni nič manj in nič več kot "rojstvo nove estetike v nemškem filmu". Kajti prvič je uporabljen funkcionalen dialektičen način pripovedovanja, ki realizira marksizem v filmski umetnosti, ki neločljivo spoji politično tendenco z umetniško, ki arzenal filmskih možnosti ne izčrpa za "čar in sugestijo", ampak — kot to ugotovi Benjamin — za sovjetski revolucionarni film — ter filmske možnosti uporabi v smislu eksperimenta in pojasnila.

"Ločitev elementov" tako je Brecht imenoval umetniški postopek, relevanten za ta učinek; ta postopek je preizkusil v gledališču in ga prenesel na področje filma, ter s tem odprl možnosti novega filmskega pripovedovanja. Brecht je ob razmerju filmske slike in filmske glasbe zahteval, da ti dve ravni oblikovanja istega dogodka ne interpretirata enako, ampak relativno samostojno. "Določene funkcije namreč že od začetka lahko prevzame glasba, treba jih je prihraniti zanjo". S tem nastane dialog med ravnema prikazovanja, od katerih lahko vsaka intenzivneje izoblikuje svoj lastni način, celoto pa kot večplastno.

Eislerjeva glasba ne zapade v impresionistično ilustracijo vidnega. Prevzame komentatorsko funkcijo in se pri tem ne koncentrira predvsem na to, kaj slike izražajo na zunaj, ampak na njihovo globljo vsebino. Nanaša se na samostojne izpovedi, ki veljajo "dogodkom za dogodki" (ekspozicijske montaže, Annine vizije itd.). Tako ne le razbremenijo dogodke, ampak dovoljuje tudi krepkejši revolucionarni gestus, ki ga je bilo v glasbeni obliki lažje spraviti skozi cenzuro, kot v optični ali verbalni.

"Ločitev elementov" ne vodi le v artistske skupne igre različnih, medsebojno komentirajočih se (potujevalnih) ravnih upodabljanja, ampak nedvoumno opozarja tudi na to, da gre za nekaj umetnega, narejenega. Gledalcu ni sugerirana iluzijska slika resničnosti, ampak je le-ta kot sodelujoč (misleč) subjekt pritegnjen v umetniško produkcijo, ki je šele z recepcijo res dovršena. Da ta način filmskega prikazovanja, ki dokumentarno potuje, dialektizira, ne pomeni osiromašenja izrazne moči



filma, ampak je celo velika filmska oblika, ki implicira nadaljevanje, dokazuje film "Kuhle Wampe", katerega izrazna možnost je bila v nemškem filmu le še redkokdaj dosežena.

Funkcionalni način dialektičnega pripovedovanja v "Kuhle Wampe" pokaže posebnosti, ki so zaznamovane z zgodovinsko politično nalogo, ki pa se kljub svoji tendenci niso omejile na agitatorstvo. Posploševanja, ki jih prinaša film, so logični rezultati strukture, ki z "ločitvijo elementov" omogoča komentiranje in posploševanje. Montaže, pesmi, zbori, agitprop scene, vmesni naslovi, plakati, inserti, citati, zastave itd, so neposredni sestavni deli montažne skupne konstrukcije, ki ima za predmet velike socialne procese, v katere je integriran konkreten dogodek, ne da bi pri tem izgubil svojo samostojnost. Ta metoda omogoča, da se na artistski način dialektično poveže umetniška abstrakcija in dokumentarna slika, vsakdanjost in zgodovina.

Zvočni film "Kuhle Wampe ali Komu pripada svet"

1.

"Poleti 1931 smo izrabili posebno ugodne okoliščine (razpust neke filmske družbe, pripravljenost nekega zasebnika, da neprevisoko vsoto denarja skupaj s svojimi igralskimi zmožnostmi investira v film itd.) in dobili možnost, da naredimo film. Še pod svežim vtisom izkušenj iz "Procesa za tri groše" smo dosegli, da je bila sklenjena pogodba kjer so prvič v zgodovini filma, kot so nam povedali, nas producente smatrali za avtorje v pravnem smislu. To nas je stalo pravice do običajnega stalnega plačila, vendar pa nam je omogočilo pri delu sicer nedosegljivo svobodo. Naša mala družba je bila sestavljena iz dveh scenaristov, enega režiserja, glasbenika, vodje produkcije in last not least odvetnika. Seveda nas je organiziranje dela stalo veliko več truda kot (umetniško) delo samo, to se pravi, vedno bolj smo prihajali do spoznanja, da moramo organizacijo smatrati za pomemben del

umetniškega dela. Še v zadnjem trenutku, v vseh njegovih trenutkih pred prekinitvijo, ko je bilo devetnajst dvajsetin filma že posnetega in so bile porabljene že znatne vsote, najeti krediti, nam je kreditna firma, ki je imela monopol nad aparati, ki smo jih potrebovali, pojasnila, da firma ni zainteresirana za izid našega filma in rajši črta že kreditirane vsote, kot pa nam omogoči nadaljnje delo, ker se bodo zaradi boljših filmov pojavili ugovori tiska in ker film ne more biti komercialno uspešen, ker komunizem za Nemčijo ni več nobena nevarnost. Po drugi strani druge firme niso dale kreditov, ker so se bale cenzure in to bolj kot tiste od lastnikov kinodvoran, kot pa državne. Prvo je le izraz drugega, saj država sploh ni nadrejena, tretja nepristranost, ampak izvrševalec gospodarstva in s tem ene stranke."

Opis filma

2.

Zvočni film "Kuhle Wampe" ali "Komu pripada svet" se sestoji iz štirih

samostojnih delov, ki so ločeni med sabo z zaključenimi glasbenimi deli, med katerimi tečejo slike stanovanjskih hiš, tovarn in pokrajine. Prvi del, ki temelji na resničnem dogodku, kaže prostovoljno smrt mladega brezposelnega delavca v tistih poletnih mesecih, v katerih je na temelju posebnih odredb bila še povečana stiska nižjih plasti: črtana je bila renta za brezposelno mladino. Ta mladi človek je odložil svojo uro, predno se je vrgel skozi okno, da je ne bi uničil. Začetek tega dela kaže iskanje dela — kot delo.

Drugi del kaže evakuacijo družine na temelju sodne odločbe (ki je za nesrečo družine, ki ni več plačevala najemnine, navajala izraz "po svoji krivdi"). Družina se preseli v predmestje, da bi v škotskem naselju po imenu "Kuhle Wampe" poiskala približališče v šotoru hčerkinega prijatelja. (Film naj bi se najprej imenoval "Ante portas".) Mlado dekle tam zanosi in pod pritiskom lumpenmalomeščanskih razmer, ki so vladale v naselju, pride do zaroke mladega para. Na dekletovo željo pride kasneje do razveze.

V tretjem delu so prikazana športna tekmovanja proletariata. Odvijajo se masovno in so odločno organizirana. Njihov značaj je vseskozi političen: krepitev množic. V tem delu je sodelovalo preko tritisoč delavskih športnikov Fichtewandrer — Sparte. Med športniki sta na kratko prikazana oba mlada človeka iz drugega dela: dekle je s pomočjo svojih prijateljev zbralo denar za odstranitev plodu in par je opustil misel na poroko.

Četrty del kaže vrnitev domov v vagonu pri pogovoru o časopisnem članku, ki poroča o uničenju brazilske kave zaradi ohranitve cene.

3. O pesmih

"Pesem tistih brez strehe" (Lied der Obdachlosen) je odpadla zaradi bojazni splošne prepovedi, "Appel iz tehničnih razlogov."

"Pesem solidarnosti" (Solidaritätslied) je zapelo okrog tritisoč delavskih športnikov. "Pesem za športne boje" (Lied für Sportkämpfe) zapoje glas med motornimi dirkami in dirkami s čolni.

Pesem "O naravi spomladi" (Über die Natur im Frühjahr), ki jo pripoveduje neki glas, povezuje tri sprehode ljubimcev. Ta del filma je bil med delom predvajan proletarskim športnikom, ki so ga igrali zaradi njegove golote.

Brecht, Dudow, Höllering, Kaspar, Ottwalt. Scharfenberg.

(Schriften zum Theater, Band 2)

Majhen doprinos k temi — realizem

Zelo redko se posreči testirati realno učinkovitost umetniških metod.

Največkrat slišimo kvečjemu pritrdjevanje ("Da, tako kot si ti prikazal, tako je pri nas") ali pa dobiš "udarec" v katerikoli smeri. Tukaj gre za majhen test, ki je zelo posrečen.

S Slatanom Dudowom in Hannsom Eislerjem sem naredil film "Kuhle Wampe", ki opisuje obupen položaj brezposelnih v Berlinu. To je bila montaža nekaj dokaj zaključenih manjših delov. Prvi od teh kaže samomor enega od mladoletnih brezposelnih. Cenzura nam je delala velike težave in prišlo je do seje s cenzorjem in odvetniki firme.

Cenzor se je izkazal kot moder mož. Rekel je: "Nihče vam ne krati pravice, da prikazete samomor. Samomori se dogajajo. Nadalje lahko prikazete tudi samomore brezposelnežev. Tudi ti se dogajajo. Ne vidim razloga, da bi to skrivali, gospoda moja. Toda ugovarjam proti načinu, kako ste pokazali samomor vašega brezposelneža. Ta se ne sklada z interesi občnosti, ki jih moram braniti. Žal mi je, da vam moram tukaj očitati kot umetniku!"

Rekli smo (razžaljeno): ?

Nadaljeval je: "Da, začudilo vas bo, da oporekam vašemu prikazovanju, ki se mi ne zdi dovolj človeško. Niste prikazali človeka, ampak nek, da, recimo to mirno, nek vzorec. Vaš brezposelnež ni pravi individuum, ni človek iz mesa in krvi, drugačen od vseh drugih ljudi, s posebnimi skrbmi, s posebnimi veselji, na koncu koncev s posebno usodo. Prikazan je čisto površno, oprostite mi, kot umetniki, ta krepki izraz za to, da premalo zvemo o njem, toda posledice so politične narave in me silijo, da ugovarjam zoper dovoljenje za predvajanje vašega filma. Vaš film ima tendenco, da bi samomor označil kot tipičen, kot nekaj, ne le temu ali onemu (bolezensko obremenjenemu) individuu primerno, ampak kot usodo celega razreda! Trdite, da družba napeljuje mlade ljudi v samomor, s tem, da jim ne da možnosti zaposlitve. In ne sramujete se tudi razložiti naprej, kaj bi bilo treba svetovati brezposelnim, da bi se kaj spremenilo. Ne, gospoda moja, tukaj niste ravnali kot umetniki, ne tukaj. Ni vam bilo do tega, da bi upodobili pretresljivo usodo posameznika, česar nihče ne bi mogel braniti."

Bili smo v zadregi. Imeli smo zelo neprijeten občutek, da smo postali kar prozorni. Eisler je žalostno čistil naočnike, Dudow se je sključil, kakor bi ga nekaj bolelo. Vstal sem in kljub mojemu odporu do govorov govoril.

Strogo sem se držal resnice. Navajal sem posamezne poteze, ki smo jih dali našemu mladoletnemu brezposelnežu, npr., da je, predno se je vrgel skozi okno, odložil svojo ročno uro. Zatrjeval sem, da nam je samo ta, čisto človeška poteza, podala celotno sceno, da smo vendar pokazali tudi druge brezposelne, ki niso naredili samomora, 4000, ker

posneli smo veliko delavsko športno zvezo. Branil sem se pred očitkom, ob katerem so se mi lasje postavili pokonci, da nismo postopali umetniško in nakazal sem možnost tiskovne kampanje proti čemu takemu. Nisem se sramoval zatrjevati, da bi potem bilo v nevarnosti moje umetniško učenje.

Cenzor ni pokazal strahu pred tem, da bi šli na posameznosti upodabljanja. Naši odvetniki so začudeno gledali, da se je razvila pravicata umetniška debata. Cenzor je zatrjeval, da smo samomor označili popolnoma demonstrativno. Uporabljal je izraz "nekaj tako mehaničnega". Dudow je vstal in razburjeno zahteval, da prinesejo mnenje zdravnikov. Ti bi dokazali, da se vaš samomor izogiba izzovejo mehaničen vtis. Cenzor je zmajal z glavo. "To je že mogoče" je dejal trdovratno. "Toda vendar morate priznati, da se vaš samomor izogiba vsemu impulzivnemu. Gledalec samomorilca tako rekoč sploh ne želi zadržati, kar bi se pri umetniški, človeški toplosrčni upodobitvi vendar moralo zgoditi. Veliki bog, igralec, to vendar počne, kot da bi moral pokazati, kako se lupijo kumarice!"

Težko se nam je bilo prebiti z našim filmom. Ko smo šli iz hiše, nismo skrivali spoštovanja do bistrournega cenzorja. Prodril je globlje v bistvo naših umetniških namenov kot naši najbolj naklonjeni kritiki. Prebral je kratek kolegij o realizmu. S stališča policije.

Brecht
(Schriften zum Theater, Band 2)

prevedli in priredili
S. B., S. B. in B. Z.

zgodovina

Mladi Buñuel

Vladimir Koch

Buržoazna morala je zame nemorala, proti kateri se je treba boriti.

(L. Bunuel)

Kdor hoče pisati o filmu historično ter se želi lotiti dela sistematično, metodično, naleti na težavo posebne vrste, ki je na primer literarna zgodovina skorajda ne pozna. Ne more si sposoditi filma in si ga ogledati, kakor si sposodiš knjigo v knjižnici in jo lahko poljubno prebiraš. Kinoteke predvajajo le tiste filme, ki jih imajo v duplikatih; opravljajo torej selekcijo najboljših, ali vsaj v času nastanka najbolj cenjenih, filmov, vendar je to vselej le izbor opusa nekega avtorja ali ustvarjalnih viškov nekega obdobja. Vse ostalo bi si moral raziskovalec ogledati v njihovih arhivih, kar pa je skorajda nemogoče ali pa povezano z velikimi stroški. Možnost, da bi si predvajal izbrani film na montažni mizi in bi si lahko tako ogledal ves film ali njegove posamezne dele večkrat, je za zgodovinarja praktično nedosegljivo razkošje.

Zato je tembolj pomembno, da organizirajo kinoteke retrospektive del velikih ustvarjalcev in manjkajoče filme dopolnjujejo z izposojami v drugih kinotekah. Tako je bilo tudi z retrospektivo Luisa Bunuela v ljubljanski dvorani Jugoslovanske kinoteke. Videli smo vse njegove filme, kolikor jih ima naša kinoteka v svojem arhivu, mimo tega pa še šest ali sedem pri nas neznanih del velikega mojstra.

Motili pa bi se, če bi mislili, da smo videli ves njegov opus. Manjkalo je še prav toliko — po mnenju kritikov in samega Bunuela — baje manj pomembnih stvaritev, ki ne spreminjajo umetnikove podobe, njegovega ustvarjalnega profila.

Čeprav moramo verjeti Bunuelu, da je te filme realiziral bolj po producentovih kot po svojih željah, da gre torej bolj ali manj za proizvode komercialne kinematografije, pa tega mnenja, ki je lahko izraz avtorjeve

skromnosti, le ne moremo sprejeti brez pridržkov, kajti tudi nekateri filmi, ki so jih v Ljubljani prikazali prvič, so zanimiva dela, ki nedvomno dorisujejo njegov umetniški profil. Res pa je tudi, da lepo število prikazanih filmov* le omogoča dovolj zanesljivo sodbo o enem najpomembnejših ustvarjalcev današnjega časa na področju nove umetnosti.

Po navadi delimo Bunuelovo ustvarjalno delo na tri razdobja: v začetnem obdobju je z nadrealističnima filmoma — *Andaluzijski pes* in *Zlati vek* — revolucionarno stopil v kinematografijo in s katerima si do današnjega dne nabira navdušene občudovalce, neusmiljeno stvarno pa je realiziral še dokumentarec o tedaj najbolj zaostali španski pokrajini Las Hurdes. Potem se je za dolga leta ustavila njegova samostojna ustvarjalnost, ker so ti trije filmi zbudili toliko odpora pri oficialni oblasti, da ni bilo producenta, ki bi si upal angažirati Bunuela kot režiserja. Tudi sicer ta, za razvoj filmske umetnosti tako pomembna dela, niso bila znana zunaj kroga entuziastov, ker kratki, oziroma srednje dolgi, filmi distributerjev po navadi ne zanimajo.

Bunuel si je moral torej poiskati druge možnosti za delo pri filmu. Preživel je s sinhronizacijo ameriških filmov v španščino, delal je kot pooblaščen producent za filme drugih režiserjev; pozneje je v ZDA, kamor ga je poslala vlada španske republike, sodeloval pri dokumentarcu o Španiji v državljanski vojni. Med vojno je delal v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku, nato pa odšel v Mehiko, kjer je lahko šele leta 1946 realiziral svoj prvi celovečerni film.

Kritiki so skoraj že pozabili na avtorja *Analuzijskega psa* in *Zlatega veka*, ko se je leta 1950 pojavil po osemnajstletni odsotnosti iz filmskega sveta s *Pozabljenimi* in dobil zanje mednarodno nagrado in navdušene kritike. Zanimanje za nanovo odkritega režiserja je ostalo poslej živo med kritiki: vsak njegov film so sprejemali radovedno z željo,

da bi odkrili posebnosti njegovega ustvarjalnega koncepta. V tej drugi, mehiški periodi, v kateri je ustvaril največ filmov, je bil evropskemu občinstvu še vedno razmeroma malo znan, ker so bili ti filmi povečini narejeni za domačo publiko in za dežele latinske Amerike. To so bili bolj ali manj potrošni filmi — vsaj v Evropi, kamor so pa redko prihajali, se je tako govorilo. Kadar pa so boljše med njimi le poslali čez Atlantik, se je vse bolj potrjevalo mnenje, da se soočamo z izjemnim ustvarjalcem, ki mu le okoliščine ne dopuščajo, da bi se v celoti izrazil kot avtor.

Že pri *Robinzonu* je francoska kritika prizadevno raziskovala posebnosti njegovega stila. *Archibald de la Cruz* jo je zmedel — kot pozneje še nekateri njegovi filmi. Pazljivo si je ogledovala oba filma, ki ju je financiral tudi francoski producent — *To se imenuje zora* in *Smrt v vrtu* — in navdušeno zaploskala ob premieri *Nazarina*, ker se ji je zazdelo, da je v tem filmu odkrila kar najbolj avtentičnega Bunuela kot kritika institucij buržoazne družbe. Še več porogljivega posmeha so lahko odkrili v mogočni *Viridiani*, potem pa se z *Angelom pokončevalcem* začinjajo vračati v Bunuelovo delo izkušnje nadrealizma, svet dozavesti. V *Lepotici dneva*, *Rimski cesti* in v *Fantomu svobode* — v tem najbolj svobodno koncipiranem filmu, ki je predzadnje delo sedaj že skoraj osemdeset let starega režiserja (realiziran je bil leta 1974 in ni bil predvajan v retrospektivi) — se z izredno močjo staplja irealno z realnim. Tudi *Tristana*, ki tudi ni bila na sporedu, vsebuje veliko elementov te vrste.

To tretje, zopet nadrealistično obdobje, se torej povezuje z začetkom njegovega dela. Takšen razvojni lok je dokaj normalen, saj se v poznih letih radi vračamo k ljubeznim našim mladosti. K zaokrožitvi Bunuelove ustvarjalne poti pa je prispevalo še neko nepričakovano, presenetljivo dejstvo. Bunuel je veljal, če že ne za "nevarnega" režiserja v odnosu do producenta, pa vsaj za takšnega

ustvarjalca, ki ni sposoben pritegniti zanimanja širše publike. Kot režiser svoje vrste je moral celo do Mehike, da je lahko dobil producenta, ki mu je nudil vsaj možnosti za delo, sem in tja pa tudi nekaj ustvarjalne svobode. Z uspehom filma *Skriti čar buržoazije* pa se je mnenje producentov spremenilo. Film, ki je že s svojim naslovom obljubljal kar najbolj jedko satiro na račun abotne samozavesti, domišljavosti predstavnikov meščanske družbe in je v resnici skrajnje izzivalen, ni ogorčil nikogar. Narobe: izkazal se je celo kot kinematografsko delo, ki privablja občinstvo. Ko je dobil "oskarja" kot najboljši neameriški film, se mu je odprla svetovna distribucija in s tem komercialni uspeh, ki ga ni dosegel še noben Bunuelov film. Producenti so se začeli potegovati za njegove projekte in ga siliti, naj realizira filme, tako kot želi, po svojih zamislih in željah. Večjo svobodo kot v prvih mehiških letih je sicer užival že prej, od "skandalozne" *Viridiane* naprej, ko je ustvaril svoja najboljša dela, a tako kapriciozno, antidramaturško posnetega filma, kot je *Fantom svobode*, pa si vseeno ne bi mogel privoščiti, če si ne bi s *Skritim čarom buržoazije* pridobil ugled "uspešnega" režiserja. Da je ustvarjalec-umetnik so mu tako ali tako vsi priznavali — celo producenti, ki se prej zanj niso zanimali.

Filmi tega zadnjega obdobja najbolj različno kažejo Bunuela predvsem kot odločno angažiranega avtorja, ki neizprosno kritizira meščanski razred in njegove represivne organizacije, med katere šteje vojsko, policijo in cerkev. Pri tem ne nastopa kot ideolog, ki bi kazal, svetoval, kako je treba preurediti družbo in kako zagotoviti človeku svobodo. Bunuel zgolj ugotavlja, kako je v zahodno civilizacijo v območju kapitalizma, natančno preiskuje ta organizem in hladno ugotavlja, kakšno je stanje. Po njegovem ni umetnikova naloga, da bi dajal recepte za praktično politično akcijo, po drugi strani pa je še manj primerno, da bi bil ustvarjalec brez kakršnegakoli stališča o stvareh, ki najbolj kompleksno zadevajo ljudi.

Ironija, ki neredko preraste v izredno oster, jedeck sarkazem, pa je izjemna, neponovljiva. Ne odkriva zgolj njegovega stališča, ampak izpričuje še nekaj drugega, kar na prvi pogled mogoče ni razvidno. *Zlati vek* ni le izpoved jasno opredeljenega umetnika, ampak krik razbolele duše, klic človeka, ki ga je nekdo prizadel, užalil, ga prikrajšal za neke osnovne človeške pravice. To pa se je lahko zgodilo le v mladih letih, ki jih je preživel še v Španiji in ko še ni stopil v razmeroma svoboden ambient pariškega umetniškega življenja. Ta pogumni izziv javnosti izpričuje nedvomno ogorčenje nad pritiski, ki jih je doživljal v svoji mladosti, posebej pa opozarja, da je v španskih razmerah svoboden človek še močnejše občutil, kako ga tradicionalni družbeni organizmi oklepajo in mu ne dajo dihati. Treba je bolj upoštevati doživetja njegove mladosti in dognati

vzroke gneva, ki se mu je nakopičil še v rodnem kraju, v domovini; potem bo jasno, da je bil *Zlati vek* samo nujen ventil, ki se je moral odpreti, da je Bunuel vsaj deloma izpraznil svoje skrito ogorčenje, ki se mu je nabiralo vse tja do konca študijskih let v Madridu. Bunuel se je kot ustvarjalec formiral že v Španiji in ne, kot večkrat beremo, kot Epsteinov asistent in s svojimi prvimi filmi; formiral se je kot umetnik, čeprav do prihoda v Pariz ni delal v kinematografiji. Za razumevanje njegovega dela je torej nujno — bolj kot pri kakšnem drugem avtorju — da se najprej seznanimo z njegovimi mladimi leti, preden povemo kaj več o njegovih filmih.

Največ nam o tem pove Španec Aranda v svoji "kritični biografiji". Bunuel se je rodil leta 1900 v Calandi blizu Zaragoze v patriarhalni družini kot prvi od sedmih otrok. Njegov oče je bil dolgo trgovec v Ameriki, kjer si je nabral precejšnje premoženje, preden se je vrnil v domači kraj in se poročil s precej mlajšo domačinko.

"Moje otroštvo" — pripoveduje Bunuel v svoji avtobiografiji iz leta 1938 — "je teklo skoraj v srednjeveškem vzdušju (kakor skoraj v vseh španskih provincih), med mojim rodnim mestecem in Zaragozo. Čutilim, da moram povedati (ker to deloma razloži smer mojega kasnejšega skromnega dela), da sta me v otroški dobi obvladovali dve osnovni čustvi, ki sta me spremljali tudi v mladost: globoka erotičnost, sublimirana najprej v religiozno zavzetost, in stalno zavedanje smrti. Bilo bi predolgo, če bi hotel analizirati, zakaj je bilo tako. Naj zadostuje, da med rojaki nisem bil izjema, saj je takšno nagnjenje za Špance zelo značilno, a naša umetnost je kot eksponent španskega duha prepojena s tem dvojnimi čustvovanjem. Zadnja državljanska vojna, ki je bila vojna posebne vrste, kruta, če ne še kaj drugega, je to jasno pokazala."

V takšnem okolju in vzdušju, ki je vladalo v Calandi in Zaragozi, kamor so se pozneje preselili, je bilo normalno, da je bil mladi Luis ministrant, da je pel v cerkvenem zboru in se udeleževal verskih odredov in da je bilo njegovo otroško življenje, pa tudi otroške igre, prepojene z religioznimi miti. Bunuel se je prav tako kot njegovi vrstniki, udeleževal za Calando značilnega obreda neprestanega bobnanja od velikega petka do velike sobote, kar je pustilo sledove v marsikaterem njegovem delu.

Osem let je hodil v srednjo šolo pri jezuitih, svojo religioznost pa je še bolj poglobil s študijem cerkvenih knjig. Vkljenjen v strogo disciplino tega zelo strogega reda in prepričan, da je seznanjanje z zgodovino cerkve in njenih očiakov bistvena plat izobrazbe, tedaj nemara še ni čutil, kako ves ta šolski sistem izničuje njegovo osebnost. "Do svoje mature, ki sem jo opravil v svojem šestnajstem letu, lahko rečem, da se

nisem mogel imeti za člana sodobne družbe", pojasnjuje v svojem življenjepisu. Potem je šel študirat na univerzo v Madridu. Oče ga je vprašal, kaj bi želel študirati. Zanimala ga je glasba, saj se je že v zgodnjih letih resno ukvarjal z igranjem na violino in je zato želel nadaljevati s študijem kompozicije v Parizu. Oče mu je ta načrt odklonil, češ da je umetniški poklic takšne vrste, da prej umreš od lakote, kakor uspeš; po Bunuelovem mnenju je bilo to stališče slehernega španskega očeta, če ne sploh vsakega očeta ne glede na narodnost. Ker se je Luis zanimal tudi za naravoslovje, je oče pritiskal nanj, da bi se posvetil agronomiji, ker je bil v Španiji poklic kmetijskega inženirja zelo ugleden in dostopen samo sinovom premožnih družin. Pritisku cerkve se je torej pridružil še pritisk očetove avtoritete, ki se ji Bunuel po tradiciji in vzgoji ni mogel upirati, oziroma se je začel reševati njenih spon šele pozneje in to zelo počasi in plašno.

Tri leta je moral na agronomiji študirati tudi matematiko, potem pa se mu je vse uprlo in je prvič napravil nekaj brez očetovega dovoljenja: pri direktorju naravoslovnega muzeja je začel študirati entomologijo; to pa je bilo v materialnem pogledu še manj obetajoče kot študij glasbe. Po dveh letih je ugotovil, da ga bolj zanima literatura o insektih kakor pa njihova anatomija in klasifikacija ter je pustil muzej in njegovega direktorja.

Vsa ta leta je živel v elitni šolski instituciji britanskega tipa — Residencia de Estudiantes — kjer se je med drugimi znanimi Španci spoznal in spoprijateljil s Joséjem Ortego y Gasset, Romanom Gomezom, Salvadorjem Dalijem in s Federicom Garcio Lorco. V krogu teh mladih intelektualcev je vse bolj odkrival v sebi smisel za literaturo in sploh za umetnost, ki ga je sicer kazal že kot otrok, ko je doma prirejal lutkovne predstave. Čital je Freuda, ki je spodbudno vplival nanj, ko si je oblikoval svoj umetniški, seveda nadrealistični pogled; zanimal se je tudi za gledališče in za film. Začel je pisati filmske kritike in ustanovil je univerzitetni filmski klub. Sodeloval je v avantgardnih publikacijah in objavljaj celo pesmi, v katerih že zaslutimo nadrealizem kot Bunuelovo osnovno estetsko gibalno. Da bi svoja avtentična nagnjenja združil z nujnostjo, da doštudira — saj bi sicer in s štiriindvajsetimi leti diplomiral; seveda iz literature. Študij mu nikoli ni delal težav od otroških let dalje, toda najbolj prijeten mu je bil prav v tem zadnjem času, ko se je ukvarjal s književnostjo, ki mu je vselej veliko pomenila. Že tedaj, pa tudi pozneje, so mu bili bližji in je imel več prijateljev med književniki kot med svojimi poklicnimi kolegi.

Dozorevanje in vse bolj samostojne odločitve očetu prav gotovo niso bile všeč, pač pa materi, ki je bila trideset let mlajša od svojega moža in bila zato sprejemljivejša za umetniška nagnjenja prvorojenca. A stvari so se razvijale le tako, kakor je zahteval



avtoritativni oče. "Prevladujoča napaka med Španci je, da morajo otroci na življenjsko pot, kakor jim jo začrtajo starši, namesto da bi se razvijali skladno s svojimi nagnjenji in sposobnostmi." Ta pot se je kazala sedaj v iskanju možnosti, da si Luis pridobi mesto na kakšnem univerzitetnem inštitutu, kar ga spet ni prav nič veselilo. V tihem boju zoper duhovno utesnjenost je iskal med študijem možnosti, da se osvobodi vsaj telesne utesnjenosti. Začel se je intenzivno ukvarjati s športom, zlasti z boksom. Postal je celo španski prvak v svoji kategoriji, čeprav mu je oče prepovedal nastopati.

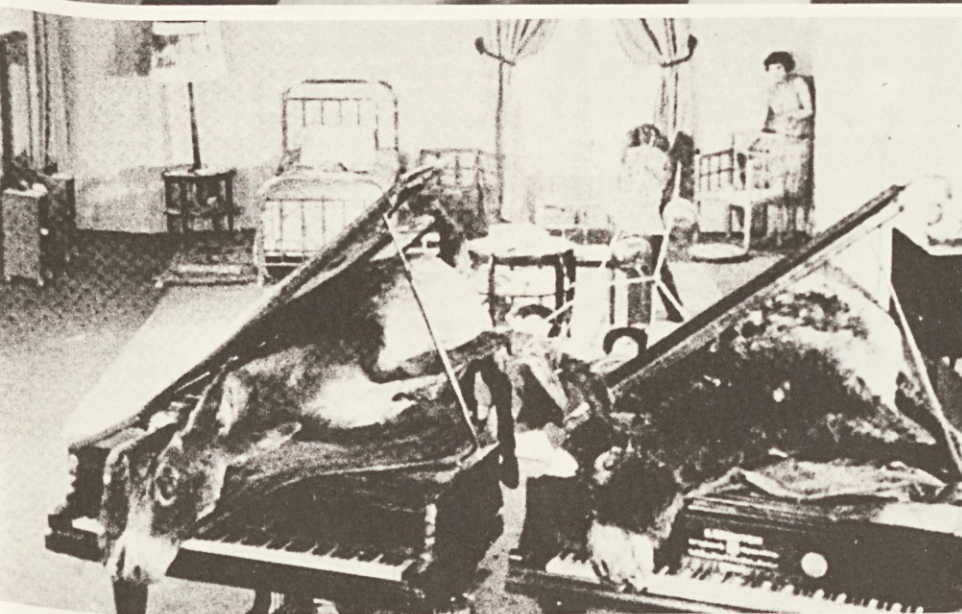
Toda tesnoba, negotovost je ostala dokler mu ni mati, ki jo je imel zelo rad, dovolila oditi v Pariz. To pa se je lahko zgodilo šele po očetovi smrti.

Nemiru, ki je vladal med mladimi Španci, je botrovala tudi splošna družbenopolitična situacija, ki je pod diktaturo Prima de Rivere postajala vse resnejša. Intelektualci, združeni v "Residenci", v tej vzgojni instituciji vladajoče buržoazije, so vse bolj čutili neskladje med svojim položajem izbrancev in naprednimi tendencami, za katere so goreli in ki so se odkrivala v nadrealistični zagnanosti, se reševale v ekscentričnosti kakšnega Salvadorja Dalija, se izrazile v plemenitem uporništvu Garcie Lorce in končno zmagale z ustanovitvijo španske republike. A ne dokončno, tolikanj so bile — in so še danes — močne zaviralne sile še trdno zakoreninjene buržoazne preteklosti.

Bunuel je hlepel predvsem po svežem zraku. Prišel je v Pariz, da bi se osvobodil vseh traum in na svoj način izpovedal revolucionarno stališče.

V Parizu je Bunuel kmalu našel pot do nadrealistov in njihovih nazorov, ki so pomenili samo bolj teoretično organizirano in intelektualno izostreno pojmovanje tistega k čemur se je nagibal že v Španiji. "Nadrealizem je bila potreba časa" — pravi — "v nasprotju s hromotijo velike buržoazije, z ustaljenim redom, sklerotično moralo, z retoriko vseh barv in s starimi akademskimi vrednotami. Nadrealisti so se zoperstavljali njihovi konvencionalnosti z nesramnostjo, meščanski morali s škandalom, njihovemu malenkostnemu duhu s krvavim posmehom. Za nas talent ni bil opravičilo, prav tako ne glad." (da se namreč priključiš vladajoči družbi.) Na drugem mestu pravi: "Nadrealizem mi je odkril, da ima življenje moralni smisel, ki se ga človek ne more otresti. Skozi nadrealizem sem prvič odkril, da človek ni svoboden. Prej sem verjel v človekovo totalno svobodo, potem pa sem uvidel, da je nadrealistična misel nekaj, čemur je vredno slediti. Zame je bila to velika šola in pomagala mi je do velikega koraka naprej v čudežno in poetično."

Andaluzijski pes



Kmalu pa je Bunuel tudi spoznal, da je film zelo primeren medij za interpretacijo podzavestnega sveta, za

prikazovanje sanj kot vidnega, torej realno ugotovljivega dela tega sveta. Sanje izgubijo v filmu značaj sanj, kajti pred našimi očmi se kažejo docela realno, a so v svoji funkciji seveda nadrealne. Če naj pod nadrealizmom razumemo poskus razširiti območje spoznavanja izven in nad kartezijansko logiko in uporabljati tudi nekatere druge oblike asociacij ter sprejemati tudi močno govorico sanj, potem postane razumljivo, da se je Španec Bunuel navdušil za tak način sprejemanja in interpretacije realnosti in se vnel za film, v katerem jo je bržčas najlaže izpeljati. Španski duh zlahka prehaja iz realnosti v irealnost in nazaj v realnost, kar v sijajni literarni fakturi izpričuje že Cervantesov Don Kihot — in ne samo on. Vitez žalostnega obraza tako ali tako ne razločuje mlinov na veter od velikanov in Dulčineje od kravje deklice. Bolj zanimivo je, da je celo tudi sam Sančo Pansa, ki ves čas opozarja gospodarja na njegove "napake", včasih v dvomu in ne ve, kaj je res in kaj fantazijska pretvorba resničnosti. Tudi na videz v trdna tla realnosti zakoreninjeni opredela se ne razlikuje popolnoma od svojega gospodarja, tudi on je Španec.

To nasprotujočo si dvojnost rešuje Cervantes s humorjem, podobno pa tudi Bunuel v tistih filmih, v katerih se realnost najbolj izrazito, kontrastno meša z irealnostjo kot v *Angelu pokončevalcu*, *Lepotici dneva*, *Rimski cesti* in v *Skritem čaru burzoazije*.

Bunuelu in njegovemu sodelavcu pri prvem filmu, Salvadorju Daliju, je bilo torej zelo blizu spoznanje nadrealistov, da naši čuti sicer dojemajo vse, kar je okoli nas, vendar pa ne bi mogli reči, da bi bili sposobni seči v vse kotičke našega življenja, v svo globino duševnosti. Vanjo lahko prodre zgolj fantazija, sanja, podzavest.

Bunuel dodaja k temu še svoje prepričanje, da tudi po tej poti ni mogoče prodreti v vse neznano in da nekaj ostane skrivnost. Zanj je skrivnost bistveni del, čar umetniškega dela. Kadar je vse jasno in razloženo, ga to ne zanima več.

To skromno stališče do možnosti spoznave sveta, ki nas obdaja, je v opreki s samozavestjo racionalizma, ki hoče vse razložiti. Bunuelovo stališče pa je, da vsega ni mogoče in niti ni treba razložiti. V nekem intervjuju razvija to misel še naprej: "Ljudje hočejo, da se jim vsaka stvar razloži. To je posledica stoletij meščanske vzgoje. Za vse, česar si ne morejo razložiti, se zatekajo k bogu. A kaj jim to pomaga? Potem bi morali najprej razložiti boga..." Nato še pojasni svoje stališče do vere: "... Kar zadeva mene, ne morem biti drugačen, kakršen sem. Nisem deležen milosti, ki jo daje vera. Mene zanima življenje s svojimi dvoumnostmi in nasprotji. Skrivnost je lepa. Umreti in izginiti se mi zdi perfektno. Ob možnosti, da bi bil večni, me zgrabi groza. Poglejte: če bi se mi moj najboljši prijatelj, ki je

že davno mrtev, pokazal in se s prsti dotaknil mojega ušesa, ki bi se ob dotiku v trenutku vnelo, ne, celo v takem primeru ne bi verjel, da prihaja iz pekla. Ne bi bolj verjel v boga kot v Marijino brezmadežno spočetje ali pa v to, da mi bo Marija pomagala pri izpiti. Samo preprosto bi si mislil: Luis, glej še ena skrivnost več, ki je ne moreš razumeti."

Na predavanju, ki ga je imel leta 1953 na mehiški univerzi, je to svoje stališče še preciziral: "Skrivnosti, tega bistvenega elementa slehernega umetniškega dela, je v filmih v splošnem premalo. Scenaristi, realizatorji in producenti zelo skrbijo, da ne bi kalili našega miru. Tesno zapirajo čudovito okno filmskega platna, ki gleda na osvobojujoči svet poezije. Rajši nam dajo razmišljati o temah, ki bi lahko predstavljale nadaljevanje našega vsakdanjega življenja, tisočkrat ponavljajo isto dramo ali pa nam omogočajo, da pozabimo težke ure našega vsakdanjega dela. Vse to pa seveda sankcionira običajna morala, vladna in mednarodna cenzura, vera, v kateri vlada dobri okus, začinjen z belim humorjem in z drugimi prazolnimi imperativi realnosti." "Bel humor" je za Bunuela očitno nedolžna šala brez kritične osti — v nasprotju s "črnim humorjem", ki se zadira v kožo.

Po dveh, treh letih druženja z nadrealisti in režijske asistenci pri Jeanu Epsteinu je lahko Bunuel ob materini finančni asistenci — kar je značilno za njun odnos — posnel svoj prvi film. V tesnem sodelovanju s slikarjem Salvadorjem Dalijem je realiziral *Andaluzijskega psa* čisto po svoji volji in zamislil in nenadoma je bil v ospredju zanimanja med mladimi filmskimi delavci; bil je nov v vseh pogledih, nov po vsebini in stilu. Zasnovan je nadrealistično, mimo tega pa še v opreki kakršnimikoli veljavnimi pravili z edino željo, da ga ne bi bilo mogoče razumeti na enak način, kot smo vajeni sprejemati druge filme. Film je vendar Intenzivno izpoveden, izrazito izzivalen, čeprav iz njega ni mogoče izluščiti zgodbe, ki bi jo bilo mogoče povedati. Bunuel pravi, da sta z Dalijem izbirala komične domisleke, predmete, kakor so jima prihajali na misel in da sta neusmiljeno zavrgla vse, kar bi lahko kaj pomenilo. Zato seveda ni mogoče sprejeti interpretacij različnih piscev, kaj naj bi pomenil prizor, ko prerežejo očesno zrčko na začetku filma, ali pa da je mogoče znameniti prizor, v katerem junak vleče na vrvi dva klerika, za njima pa dva klavirja, na katerih ležita dva mrtva osla, razložiti na ta način, da pomenita klerika in klavirja simbolno pezo cerkvene oblasti in buržoazne civilizacije, ki se je človek ne more iznebiti — samo, kaj pa naj bi potem pomenila osla? Morda je tako res mislil Dali, ki mu je bil simbolizem bližji, medtem ko ga Bunuel odklanja, bolje je sprejeti tezo, da so bili to — z mnogimi drugimi — domisleki, ki naj bi zgolj škandalizirali bogaboječo in v udobju živečo družbo in nič več.

Kaj *Andaluzijski pes* res ni več kot provokacija dveh ogorčenih mladeničev, ki bi želela biti opažena? Ali ne izraža na neobičajen, docela avtonomni način konkreten protest, ki ga je iz docela nepovezane zgodbe le mogoče izluščiti?

Navzlic težnjam obeh avtorjev, da film ne bi pomenil nič, kar bi se dalo razložiti, pa je le opaziti nekaj tega, kar označujemo z dramatsko linijo. V več prizorih opazimo, kako se glavna oseba — da se izognemo terminu "junak", ki v ta koncept ne sodi — silovito bojuje za dekletovo ljubezen in da se to strastno prizadevanje, ki ga imenujejo nadrealisti najbolj avtentično manifestacijo človeške biti, konča s tem, da oba obmirujeta, zakopana v zemljo. Erotični akcenti, nepomljivo drzni za tisti čas, nas opozarjajo, da je bil za oba mlada umetnika krik po neovirani, ne v forme uklenjeni, spontani ljubezni pravica, ki jo je družba mladim najbolj osporavala.

Ta motiv, ki ga bomo ponovno srečali v naslednjem filmu, se direktno navezuje na teoretike nadrealizma, ki so zagovarjali pravico do spontane, ne ovirane ljubezni, in direktno na Andréja Bretona, pisatelja in vodilnega teoretika te umetniške smeri, ki je napisal knjigo *Nora ljubezen* (*L'amour fou*) in z njo verjetno izrazil ideje tudi drugih pripadnikov nadrealizma.

Bunuel si je ob premieri po nepotrebnem napolnil žep s kamenjem, da bi se ubranil pred morebitnim napadom ogorčene publike. Nič takega se ni zgodilo. Ljudje so si hodili ogledovat *Andaluzijskega psa* kot šokantno zanimivost, si pripovedovali neverjetne režiserjeve drznosti, ko je pokazal golo žensko, ki ji moška roka boža prsi; kako nekdo odpre dlan in v njej gomazijo mravlje; kako porivajo odrezano roko po cesti; kako nekdo z roko zapre usta in ko jo odmakne, so usta zaraščena in druge nenavadne detajle, niso pa močneje začutili resnice, ki se je skrivala za nerazumljivimi prizori. Glede izpovednosti sta se Bunuel in Dali najbrž razlikovala. Dali je hotel predvsem šokirati in govoriti v simbolih, Bunuel pa bi rad spregovoril jasno, direktno, udarno; predvsem pa realno, kar je prav zanimivo, ko vemo, da gre za pristaše nadrealistične doktrine. Morda je verjel Bretonovi paradoksalni trditvi: "Najbolj čudovito pri fantastiki je, da fantastike sploh ni. Vse je realno." Ali pa je sledil svoji španski naturi, saj pri Špancih vse izhaja iz realnega — tudi najbolj drzne fantazijske tvorbe.

Vsekakor je Bunuel to svojo željo uresničil že v začetku svojega naslednjega filma, v *Zlatem veku*, ki ga je posnel samostojno, brez Dalijevega sodelovanja. Film se začne s prikazom škorpiljonov in s skoraj znanstvenim opisom teh strupenih žuželk kot izpričuje na primer naslednji uvodni podpis v sicer že zvočnem filmu: "Ker je (škorpiljon)

prijatelj sence, si polšče zavetje pod kamenjem, da bi ušel sončni bleščavi." Ta uvod — ob katerem se spomnimo, da je Bunuel svojčas študiral entomologijo — naj bi gledalca opozoril, da gre za resne stvari, o katerih je vredno razmišljati. In res je vredno slediti jasno razvidni temi filma, o katerem Bunuel pravi, da prikazuje "ravno in čisto človekovo pot, ki sledi ljubezni skozi vsakdanje humanitarne, zapatriotične ideale in druge škodljive mehanizme stvarnosti." Seveda pa etablirane sile reda preprečujejo ljubezen obeh mladih ljudi. Bunuel razvija torej isto misel kot v *Andaluzijskem psu*: ponovno gre za zagovor "nore ljubezni". Da bi eklatantno poudaril, kako je avtentično erotično čustvo v človekovi naravi zakoreninjena pristna sila, ki jo buržoazija in cerkev preganjata, ker je v svoji sklerotičnosti ne poznata več, je ne priznata, je postavil svoja ljubimca v kar najbolj škandalozne situacije. Sredi slovesnega obreda, ko postavljajo temeljni kamen za ustanovitev imperialnega Rima, prekine slavnostnega govornika krik. Ozrejo se in odkrijejo ljubimca, ki v objemu ležita na tleh. Takoj ju ločijo. Njega odpeljejo uklenjenega. Njegovo ogorčenje je brezmejno. Iztrga se jim in brčne psa. Pozneje pohodi hrošča, podere slepca, na sprejemu udari žensko, ki po nerodnosti polije njegovo obleko, na koncu pa v razočaranju pomeče skozi okno vse, kar mu pride pod roko: plug, škofa, žirafa. Ona pa medtem najde na svoji postelji kravo. Skrajnje vljudno ji pomigne, naj zapusti prostor; krava to tudi stori med glasnim zvonjenjem zvonca, ki ga ima obešenega okoli vratu. Pravega meščana ne sme nič presenetiti, takšen je znak dobre vzgoje. V salonu, v katerem poteka sprejem, se v stranskem prostoru pojavi požar, vendar se gostje prav nič ne zmenijo zanj, čeprav pade po tleh služabnik, ki ga je gotovo oplazil ogenj. Bunuelova ironija pa se še stopnjuje. Skozi salon se pripelje voz na visokih kolesih, na njem pa dva moža, ki pijeta iz steklenice, pa tudi to fine družbe nič ne vznemirja. Njeno moralno topost in omejenost Bunuel neusmiljeno razgalja z znanim prizorom na vrtu. Sinček nagaja očetu, ki ima v roki puško, ko si zvija cigareto. Oče ga mirno ustrelji, potem pa razlaga družbi, da je to pač moral storiti, ker mu je sin nagajal; prisotni to z razumevanjem vzamejo na znanje.

Bunuel je kajpak nespoštljiv tudi do klera. Škof, ki ga vrže junak skozi okno, in v začetku filma ostanki škofov, ostali pa so samo mitre in skeleti, vse to kaže, da se avtor silovito roga vsemu, kar ga je v mladih letih navdajalo s spoštovanjem. Še hujši je v tem smislu prizor z monštranco: pripelje se avto z gosti; šofer vljudno odpre vrata; da bi gostje laže izstopili, potegne ven monštranco in jo za trenutek postavi na trotoar.

Zlati vek je v celoti neverjetno vehementen protest proti vsemu, kar ovira človekovo svobodo in njegov



Zlati vek

razvoj. Neovirana ljubezen pa je simbol te nedosežene in nedosegljive svobode, zato ji je posvetil vse drugi del filma; ljubimca se na sprejemu zopet najmeta in se v parku zopet prepuščata svoji neugnani, strastni privrženosti, medtem ko gostje vljudno poslušajo koncert, kakor se to spodobi za dobro vzgojene meščane. Tokrat buržoazija ni spregledala Bunuelovega izziva, saj ji je bil film razumljiv, in je takoj ostro reagirala. V kinematografu Studio 28, kjer so film predvajali, so se zbrali pripadniki profašistovskih in protizidovskih organizacij; prekinili so predstavo, obrizgali platno s črnilom, uničili slike nadrealistov — Maxa Ernesta, Salvadorja Dalija in drugih — ter dosegli, da je policijski prefekt prepovedal film in zasegel kopijo. Znani mecen Vicomte de Noailles, ki je film financiral, je tudi prepovedal njegovo predvajanje. Bunuel je pozneje rekel o filmu tole: "*Zlati vek* je edini film v moji karieri, ki sem ga snemal v stanju euforije, poln entuziazma in opojnosti uličevanja in v katerem sem hotel napasti

zastopnike 'reda' in osmešiti njihove 'večne' principe. S tem filmom sem očitno hotel napraviti škandal."

Izkazalo pa se je, da je *Zlati vek* mnogo več kot pamflet, ki je ponavadi zelo kratkega diha. Na njegovo uporništvo bi kmalu pozabili, če ga ne bi izrazil na umetniško zelo prepričevalen način. Presenetljivo je, da je mladi režiser, — to je bil šele njegov drugi film — znal uporabiti zvok kot povezovalni element med ljubimcema. Prvi je uporabil notranji monolog, oziroma dialog, v ljubezenski sceni v parku na izviren način, kar dokazuje, da je Bunuel delal ta film z močnim notranjim vzgonom in z veliko ustvarjalno močjo. V njem je uporabil več tem, ki jih je pozneje razvijal v celovečernih filmih obširneje in temeljiteje, vendar pa nikoli več s takšno ostrino kakor v tem filmu svoje mladosti. Zato ohranja *Zlati vek* še vedno zelo pomembno mesto v celotnem Bunuelovem opusu.

Potem je posnel še dokumentarec *Las Hurdes*. Pravijo, da se je nek španski delavec — anarhist tako navdušil za Bunuelov načrt, da posname film o tej najrevnejši pokrajini, da je obljubil ves denar, ki bi ga morebiti zadel na loteriji, za njegovo realizacijo. In res je zadel 20000 pezeta. To ni bilo veliko, vendar je bilo mogoče s tem zneskom pokriti stroške bivanja in laboratorijske obdelave. Režiser se je lotil snemanja z isto željo po realističnem prikazu in objektivni informaciji, ki je bila značilna za prizor s škorpioni v prejšnjem filmu. Ko opisuje življenje te pokrajine, kjer ne poznajo kruha, je spremljajoči tekst samo serija hladnih ugotovitev kot "v Las Hurdas nismo nikoli slišali pesmi" ali "voda v potoku služi za vse potrebe", "edina razkošna stvar, na katero smo naleleti v Las Hurdes, so bile cerkve". Enako grozne so same slike te realnosti. Družine doživijo z živino v enem samem prostoru. Zato vladajo med brati in sestrami večkrat incestni odnosi in rojevajo se bebci. Na vsakem koraku je očiten razkroj te skupnosti in zdi se, da je vse obsojeno na propad in smrt, kakor jo kot edino možnost razglša ženska na koncu filma: "Vedno je treba misliti na smrt."

Po tem vznemirljivem dokumentarcu so se Bunuelu zaprle vse možnosti za nadaljnje delo. Dolgo ni več mogel delati kot režiser.

Celih štirinajst let.

* *Un chien andalou* (Andaluzijski pes, 1928), *L'Age d'or* (Zlati vek, 1930), *Las Hurdes* (1932), *Los olvidados* (Pozabljeni, 1950), *Subida al cielo* (V nebo vzeta, 1951), *El bruto* (Surovež, 1952), *El On* (1952), *Las aventuras de Robinson Crusoe* (Robinson, 1952), *Ensayo de un crimen* (Zločinsko življenje Archibalda de la Cruz, 1955), *Cela s' appelle l'aurore* (To se imenuje zora, 1955), *La mort en ce jardin* (Smrt v vrtu, 1956), *Nazarin* (1958), *La fièvre monte à El Pao* (Vročica raste v El Pau, 1959), *The young one* (Deklica, 1960), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (Angel pokončevalec, 1962), *Le journal d'une femme de chambre* (Dnevnik sobarice, 1963), *Simon del desierto* (Simon puščavnik, 1965), *Belle de jour* (Lepotica dneva, 1966), *La voie lactée* (Rimska cesta, 1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (Skriti čar buržoazije, 1972).



Jorge Sanjines pri snemanju filma Kondorjeva kri

bolivijski "novi film"

Režiser Jorge Sanjinés in skupina "UKAMAU"



Kondorjeva kri, 1978



Pogum ljudstva, 1971



Glavni sovražnik, 1973



Izgniteli, 1976

Jadran Sterle

Havana, oktobra 78. — Eden izmed najpomembnejših filmskih dogodkov kubanskega leta 78. je vsekakor tudi ciklus filmov bolivijskega režiserja Jorge Sanjinésa in skupine Ukamau. Pet Sanjinésovih filmov, prikazanih ob 11. obletnici herojske smrti revolucionarja Ernesta Che Guevare v bolivijski vasi Quebrada del Yuro, je ob spremnih publikacijah razgrnilo zapleteno in izredno dinamično problematiko, s katero se srečuje bolivijski, pa tudi latinskoameriški "novi film" v celoti. Več kot očitno je dejstvo, da je latinoameriška filmska umetnost naravnost usodno povezana oziroma odvisna od (trenutnega) političnega položaja v posamezni deželi. Ta neposredna povezava s politično-ideološko strukturo v veliki meri pogojuje filmsko ustvarjanje na Zelenem kontinentu; to pa je obenem tudi ena izmed osrednjih definicij "novega" latinoameriškega filma. Politična militantnost te filmske usmeritve je eksplicitno izražena tudi v delu skupine Ukamau in režiserju Jorge Sanjinésa.

Preden se približamo Sanjinésu in delu skupine Ukamau, je potrebno vsaj na kratko spregovoriti o sodobni politični zgodovini Bolivije, ki je nedvomno udarila osnovni pečat njegovim filmom.

Skica bolivijskega političnega portreta

Bolivija, južnoameriška država v centralnem delu kontinenta (površina: 1.098.581 km², število prebivalcev leta 75.: 5.410.000), je svojo politično neodvisnost izpod španskega kolonializma izbojevala v takoimenovanem prvem obdobju (1804—1825) neodvisnosti latinoameriških dežel, leta 1925. Izredno bogata z rudami — kositer (70% celotnega izvoza), svinec, baker, nafta itd. — je med državami Južne Amerike s svojo "odvisno ekonomijo" in primitivno, skoraj še polfevdalno, agrikulturno strukturo (več kot 70% prebivalstva) skoraj na zadnjem mestu po razvitosti. Nerazvitost in neokolonialni položaj sta postala v Boliviji "šolski primer"; bruto dohodek na prebivalca ne doseže niti

100 \$. Nekdanje osrednje področje Inkovskega imperija (španska osvojitve leta 1572) je naseljeno v glavnem s pripadniki družin Aymara in Quechua — to so Indijanci, ki so izpostavljeni ekonomski, politični in kulturni represiji belih kolonizatorjev. Položaj nerazvitosti, notranji in zunanji kolonializem ter subkulturni položaj nacionalne kulture je potisnil Bolivijo v tisti začarani krog "magičnega realizma", v katerem so obsedno stanje in nenehni državni udari in proti-udari vsakdanje "dejstvo". V 150-tih letih formalne politične neodvisnosti se je v Boliviji zvrstilo kar 148 vlad! Med nerazvitimi deželami takoimenovanega "tretjega sveta" zavzema Latinska Amerika prvo mesto v severnoameriških investicijah (62% vseh privatnih direktnih investicij ZDA), vendar pa je ta položaj v Boliviji nekoliko drugačen: po podatkih zahodnonemške televizije (februar 1972) kontrolira 60% bolivijske ekonomije 12 nemških družin (ali vsaj nemškega izvora)!

Španski in angleški imperij je tu vladal do konca 1. svetovne vojne, okrog leta 1920. pa je nastopila nova, nemška oligarhija. Znano je, da je reformistično-socialistične tendence generala Torresa zatrla tudi "nesebična" podpora nemške bolivijske oligarhije! Vlado generala Torresa, ki je skušala uničiti ta imperij znotraj Bolivije, je 21. avgusta 1971 zrušil vojaški državni udar Huga Banzarja, osebnega "prijatelja" teh oligarhičnih družin.

Na celotnem latinskoameriškem kontinentu je bila KP Bolivije ustanovljena najkasneje — leta 1950. To je bil tudi eden izmed impulzov tkim. bolivijske revolucije leta 1952, ko je vladno krmilo v deželi prevzel Movimiento Nacional Revolucionario, s predsednikom Victor Pas Estenssorum. Začeli so z agrarno reformo in uvedli splošno volilno pravico. Spreminila se je samo osnova stare bolivijske vojske, ki je sedaj dobila nacionalistično vsebino, kar je kasneje usodno "presenetilo" tudi takšne revolucionarje kot je bil Ernesto Che Guevara. V tem času je KP Bolivije štela 25000 članov. V začetku 60. let se pod vplivom

kubanske revolucije na drugem kongresu opredeli za osvojitve oblasti po mirni poti (leta 1964); posledica te odločitve je bil tudi razcep znotraj partije. Del članstva je vztrajal na gverili, na "kubanski verziji revolucije". Najeklatantnejši primer neuspeha te usmeritve, v odsotnosti podpore množic, ki so predstavljale v tej deželi predvsem kmečko prebivalstvo, predstavlja znana tragedija Che Guevare; te gverile, KP ni odkrito podprla in poleg tega je bila sestavljena iz Kubancev, ki so bili stisnjeni v puste in nenaseljene predele in razbiti v majhne skupine. Slednje prikazujeta tudi dva Sanjinesova filma — Pogum naroda ("El Coraje del Pueblo", 1971) in Glavni sovražnik ("El Enemigo Principal", 1973), čeprav brez prikaza dokončne usode gverilskega gibanja in Che Guevarine smrti (8. oktobra 67).

Začetki "novega filma" Latinske Amerike

O zvočnem filmu Latinske Amerike lahko resneje govorimo šele po drugi svetovni vojni. Vidno mesto zavzema zlasti argentinska kinematografija. In prav iz te sredine je v drugi polovici 50-tih let izšel režiser, ki je "razpolovil" filmske tokove tega kontinenta: Argentinec **Fernando Birri**. Leta 1965. se je vrnil iz Rima, kjer je študiral v Eksperimentalnih študijih pri Cesarru Zavattiniju. S to "neorealistično" formacijo ustanovi v rodnem mestu Santa Fe Kinematografski inštitut pod okriljem univerze Litoral (Universidad del Litoral). To leto — 1958 — štejejo za "rojstno" leto "Tretjega filma", "Filma osvoboditve", "družbenega filma" Latinske Amerike. Istega leta posname prvi film, dokumentarec "Tire Die", ki predstavlja filmski manifest nove usmeritve mladih latinoameriških sineastov. Avtorji so ta dokumentarec imenovali "film Latinske Amerike in za Latinsko Ameriko". Birri je ob tej priliki izjavil: "S posredovanjem filma iščemo novo komunikacijo z našim ljudstvom v njegovi realni dimenziji, brez regionalizma, brez pintoresknosti in niti umetnosti avantgarde". Po tedanjih Birrijevih besedah naj bi bil film "kritično izpričevanje latinoameriške realnosti".

Iz te skupine, znane pod imenom "Sola Sante Fe", se v začetku 60-tih let razvijejo številni centri eksperimentalnega filma: na Universidad de Chile (Miguel Littin), na Universidad de la Plata (v Argentini), v Boliviji (La Paz — Jorge Sanjines in skupina Ukamau), na Universidad de Republica de Montevideo (Uruguay — Mario Handler), Brazilija se v začetku razvija nekoliko "samosvoje" (odlični režiser Glauber Rocha, znan je njegov film "Antonio Das Mortes"), podobno Peru in Mehika (v tem času so na mehiški filmski sceni Bunuel, Figueroa, El Indio). Toda ta Birrijeva pot se nadaljuje in doseže vrhunec z ustanovitvijo Oddelka za film pri

Universidad de Los Andes v venezuelskem mestu Menidi, kjer se zbere skupina odličnih režiserjev kot so Ugo Olive, Donald Myestron, Fernando Toro, Jorge Sole ter "vodja" Carlos Rebollo. Nekoliko kasneje sledi Kolumbija s sedaj odličnimi režiserji "novega" kolumbijskega filma kot so Marta Rodrigues, Jorge Silva, Carlos Uvares, Roberto in Julia Alvarez, itd. Skoraj vsi so bili podvrženi neposrednim pritiskom in grožnjam vojaških (ali pa civilnih) vlad v posameznih deželah, mnogi med njimi so bili večkrat zaprti in mnogi med njimi so bili v političnem izgnanstvu... Vojaški in fašistični režimi Zelenega kontinenta so v njihovih filmih videli "odkrito subverzijo in napad na družbeno ureditev ter vnašanje nemira med množice"... V teh brutalnih represijah posameznih nacionalnih kultur ima nedvomne "zasuge" tudi severnoameriška "družba" USIS (United States Information Service), uradni organ Pentagona...

Bolivijska filmska izkušnja

Ni potrebno še posebej analizirati političnih interesov, ki so igrali odločilno vlogo v nacionalni kulturi Bolivije, v njeni predstavitvi in kreaciji ter seveda v njeni potvorjeni "eksotični" sliki. Isto seveda velja tudi za film.

Leta 1929 so v Boliviji posneli prvi dolgometražni (nemi) film, "Wara, Wara". Film prikazuje eno izmed številnih legend starega inkovskega imperija. Temu sledi še nekaj nemih filmov, nato se v 30-tih letih pojavi na latinoameriški celine — zvočni film. Nastopi 20 let "filmskega" molka. Zvočna tehnika je preveč komplicirana, botruje ji pomanjkanje kvalificiranih tehničnih ekip, aparature so predrage, stroški veliki. Šele leta 1950 se skupina, ki jo vodi Jorge Ruiz, odloči za zvočno snemanje, v začetku seveda dokumentarce. Pogoji za delo so precej težki, kljub temu pa dobi dokumentarni film "Vrnitev Sebastiana" nagrado na urugvajskem festivalu leta 56. Film pripoveduje o antičnem indijanskem plemenu na bolivijski Visoki planoti, o plemenu Chipayas. Dve leti kasneje, 1958, je ta skupina posnela prvi zvočni dolgometražni bolivijski film "La Ventiente" (Pobočje, 35 mm, direktni zvok). Pri snemanju tega filma, ki je vsekakor predstavljal pomembno prelomnico v bolivijski "kinematografiji", so sodelovali vsi tedanji bolivijski sineasti. Temu filmu dajejo posebno vrednost dokumentarni zapisi, ki jih je režiser Ruiz z umetniško spretnostjo vpletel v strukturo filmske pripovedi.

Toda tedaj je bilo najvažnejše to, da se je sploh nekaj dogajalo. Imeli pa so nemajhne težave: najprej ekonomski problemi, potem pomanjkanje državnega stimulansa, težave pri uvozu materiala, ogromni davki na aparature, vse to je ustvarilo kritičen položaj nastajajoče bolivijske

kinematografije, ki je prizadel vse sineaste. Na bolivijski filmski sceni je "suvereno" vladala USIS — United States Information Service, kot sploh na celem kontinentu. V določenih obdobjih so v Boliviji snemali filme samo Severnoameričani, ki so bili — po lastnih izjavah — globoko "apolitični", zaverovani zgolj v svoj posel, bussines(?!). Ruizova skupina je nadaljevala z dokumentarnimi filmi, vendar pa vse bolj vstopa zlasti z dolgometražnimi filmi v umazane vode čistega komercializma. Iz te skupine se leta 61. izdvoji samo en sineast, Oscar Sonia, in začne pot, ki je blizu bolivijskemu narodu.

Skupina UKAMAU in bolivijski "novi film"

Z odvojitvijo Oscara Sonia nastane nova skupina sineastov, zbrana okrog Jorge Sanjinesa, ki se je takrat vrnil iz Santa Feja. Skupina dobi kasneje naziv Ukamau (v jeziku Quechua-Injijancev to pomeni "Tako je"), po svojem prvem dolgometražnem igranem filmu (posnet je bil 1966).

Vendar pa je tega leta — 1961 — še mogoče govoriti o revolucionarnem filmu Latinske Amerike. Bolivija živi — ali bolje — živetari v strahotni kulturni izolaciji, v vedno večji ekonomski krizi ob istočasnem političnem pritisku ZDA, notranji politični razcepljenosti in ob nenehnih krvavih uporih ruralnega prebivalstva ter ob povečani policijski in vojaški represiji. V tem času nastopi na latinskoameriški politični sceni Kennedyjeva politika Zveze za napredek, ki seveda prodre tudi v Bolivijo. Ameriška "pomoč" za "lepo obnašanje" dobi tudi v Boliviji skoraj domovinsko pravico. Revolucionarni proces, ki ga je potenciala skrajna revščina in izkoriščanje, je pričel v prvi polovici 60-tih let ponovno naraščati. Temu vrenju se seveda niso mogli izogniti niti sineasti: treba se je bilo odločiti. Ze s svojimi prvimi dokumentarnimi filmi iz leta 62. so nakazali svojo odločitev: filmi (kratkometr.) "Sanje in realnost", "En dan", "Paolino" ter kratkometražni film "Revolucija" iz leta 63. so dovolj jasno pokazali militančno politično pozicijo. Že tedaj je bilo jasno, da je "politika in umetnost ena in ista stvar" (J. Sanjines). Njihova dotedanja filmska produkcija seveda nikakor ni bila po godu vladajočim političnim strukturam, intelektualcem in kritikom, branilec status quo-a. Zanje so filmi skupine Ukamau "ekstremistični pamfleti, brez kakršnekoli umetniške vrednosti". Če že niso z "nizkimi udarci" govorili o njihovem delu, potem so radio, TV, časopisje, itd. enostavno — molčali, kot da dejstvo, da je v Boliviji zrasel film, enostavno — ne obstaja. Informacije od zunaj so bile enostavno prestržene, niso vedeli za morebitne nagrade — vse informacije, ki so tako ali drugače zadevale delo skupine Ukamau, so bile enostavno spravljene "v bunker". Sineasti so bili brez zunanjih "smerokazov", niso poznali mnenja svetovne publike,

kritike. Toda nadaljevali so tudi brez tega...

Kljub temu, da so bili vsaj posredno povezani (F. Birri) z evropskimi filmskimi tokovi tistega časa (francoski novi val, italijanski neorealizem, itd.) bolivijskega filma ni zanimalo iskanje "metafizične biti", subtilnih eksistencialnih problemov sodobnega (evropskega) človeka-posameznika, lepote na sebi, itd., saj ta dežela ni vedela, poznala niti svoje fizične biti, objektivne realnosti. Lebdela je "v zraku" med mitologizirano preteklostjo, brez svoje sedanjosti in med neznano prihodnostjo. Vsako prizadevanje, da se odkrije in postavi v luč zgodovine "bit in bistvo" bolivijskega naroda, je naletelo na ogromne ovire in pritiske. Kulturna penetracija, zlasti severnoameriškega imperializma, je zatirala kakršenkoli napor v tej smeri; številni kulturni "krogi" in "združenja", revije in organizmi so bili pod rigorozno kontrolo USIS-a. Vsaka umetniška ekspresija, ki se identificira z deželno in se tako (celo nehote) nujno dotakne žgočih družbenih problemov, je etiketirana z nalepko "politično" in podvržena vsakovrstnemu "raziskovanju" represivnih struktur v deželi. Metode zastraševanja in groženj padajo prav tako po mladih pesnikih, pisateljih, slikarjih, intelektualcih, glasbenikih... Toda ti pritiski povzročajo "bumerang-efekt": mnogi se radikalizirajo, zaostrijo svoje politično prepričanje, tudi na polju umetnosti. V Boliviji, kot tudi še v marsikateri deželi "odvisne ekonomije" Latinske Amerike, ni — po prepričanju teh intelektualcev-revolucionarjev — mesta za "apolitično umetnost". Umetnost nastaja v okviru zgodovine in zgodovina je politična. Bolivija še nima svoje zgodovine, potrebno jo je šele izboriti. Tudi umetnost iz tega procesa ni izvzeta.

Nadaljevanje

Prvi dokumentarni filmi skupine Ukamau so torej nastajali na sam predvečer državnega udara leta 1964, ko je Barrientos vrgel reformistično vladno Pas Estensorra. V tem času je tudi delo skupine Ukamau, ki se je vedno bolj zavedala krute realnosti, prešlo v tkim. drugo fazo, iz "defenzive" v "ofenzivo". Potrebno je bilo opustiti "jokajoče tarnanje", kot pravi Sanjinés, potrebno je bilo storiti korak naprej od vprašanja: "Kako se je to zgodilo?".

Prvi (prej omenjeni) filmi skupine Ukamau prikazujejo zlasti revščino in obupno mizerijo širokih plasti prebivalstva, zlasti domorodcev. Ti filmi, ki so jih imeli v začetku za "koristne za stvar", so se omejevali na "spominjanje višjih slojev, malomeščanstva in drubne buržoazije, da v isti deželi, v istem mestu obstajajo ljudje, ki živijo v skrajni bedi, umirajo v rudnikih srebra, s katerimi se kitijo višji sloji in mnoge druge dežele..." (J. Sanjinés). Te filme so predvajali tudi v revnih

četrtih, v rudarskih naseljih — in prav tu so se izkazali kot nezadostni, pomanjkljivi, omejeni. Sami rudarji, samo ljudstvo je veliko bolj krvavo poznalo svojo revščino, bedo in izkoriščanje... Lahko bi rekli, da jim niso filmi prikazali nič novega...

Revolucionarni sineasti so mislili, da so ubrali slabo pot, da ta tip filma ne služi ničemu, da tako ni moč nadaljevati. Resno so si zastavili vprašanje: kaj zanima ljudstvo Bolivije, kam in komu mora biti namenjen film, ki se mu bodo dokončno "predali"? Odgovor je bil takrat, na prelomu prve polovice 60-tih let, jasen: ljudstvo mnogo bolj zanima, **zakaj** živi v revščini, **kdo** jo povzroča, **kako** jo premagati; zanimajo ga obrazi in imena izkoriščevalcev, ubijalcev in zatiralcev (film *El Coraje del Pueblo* — Pogum ljudstva); zanima ga zgodovinska resnica in zakaj je nenehno zanikana, in končno, zanimajo ga **vzroki**, ne pa učinki revščine. Ljudstvo je potrebovalo jasno politično zavest...

Potrebno je bilo poseči celo širše: pokazati, kak se sama bolivijska buržoazija spreminja v zatiralca lastnega naroda, lastne kulture, kako sama kulturna sterilnost dovoljuje fizično sterilizacijo (ilegalno! — film "Yawar Mallku — Kondorjeva kri"), kako izvaja genocid z lakoto, kako izroča obilna naravna bogastva v roke tujcem (film *Fuerra de agui* — Izgini!). Sineastom se je zdelo pomembno, da prikažejo mehanizme, ki spreminjajo narodno vojsko v tujo armado, ki je sposobna masakrirati svoje lastno ljudstvo. Skupina Ukamau je zarisala vrsto tem, ki so imele zgodovinski karakter, z namenom, da se lažni informaciji o bolivijski zgodovini postavi nasproti kontrainformacija, bolivijska resnica. To naj bi omogočilo polnejši vpogled v pretekli in sedanji trenutek bolivijskega naroda.

Jasno je torej bilo, da je naloga bolivijskega revolucionarnega filma razviti — revolucionarno, politično zavest. To je bila osnovna pot, politična platforma skupine Ukamau. (Čeprav njihov prvi dolgometražni igrani film "Tako je" (100 min, čb. 1966) ni še v zadostnem obsegu razvil te koncepcije, pa je že dovolj jasno pokazal pot, sovražnika in način borbe — oboroženo nasilje ljudstva. V ta čas je postavljen tudi naslednji film "Pogum ljudstva", čeprav je bil posnet kasneje (1971). Rudarji in študentje se organizirajo, da podprejo oboroženo gverilo Che Guevarinih borcev, ki so v tem času (1966) pričeli z oboroženim bojem v različnih predelih Bolivije.

Na teh premisah — na političnem "programu" skupine Ukamau — je bolivijski film prešel v "drugo fazo", v odkrito ofenzivo. Namenili so se prikazati samo osnovo, skelet izkoriščanja, iz katerega ni bila izvzeta niti dozdevno "nevtralna" umetnost. Filmu so pričeli — v epilogih — nakazovati nasilje kot edino pot za odpravo tuje in domače eksploatacije,

zunanega in notranjega kolonializma, kot edini izhod iz položaja "odvisne (prodane) ekonomije", itd., ki je logična posledica skoraj totalne tuje dominacije tudi v tej latinskoameriški deželi. Ti zaključki so seveda alarmirali "kompetentne" vladne kroge in posledica tega je bilo, da so skupino Ukamau vrgli iz Kinematografskega instituta, institut pa so zaprli.

Kljub temu pa vojaška hunta ni mogla prepričati — vsaj v celoti ne — distribucije in predvajanja filmov skupine Ukamau. Film "Tako je" je Sanjinés posnel v sodelovanju z državnim organom (El Instituto Cinematografico de Bolivia), ki je bil neposredno podrejen vladnim organom, razen tega pa so premieri prisostvovali nekateri najvišji vladni predstavniki s tedanjim vice-predsednikom Ovandom (kasneje šef vojaške hunte) na čelu. Po končani premieri je minister za notranje zadeve med zobmi zasikal: "To je izdaja! Ta film nima nobene zveze z bilivijsko zgodovino, o kateri ste mi pravili!" Toda film so — istočasno — že predvajali v številnih bolivijskih kinematografih. V glavnem mestu La Pazu so ga predvajali več kot dva meseca (9 tednov). Cenzura in ostali mehanizmi pritiskov niso mogli nastopiti proti nečemu, kar je bilo — uradno!. Pa vendar so kasneje ukazali uničiti vse dosegljive kopije, negativ pa so sežgali v Buenos Airesu. Toda film je videlo skoraj pol milijona Bolivijcev in nekaj kopij filma so uspeli rešiti. Film je doživel odmev tudi med publiko nekaterih drugih latinskoameriških dežel.

Toda potrebno je bilo storiti korak naprej na začrtani poti. Odkriti obraz in ozadje zločinske kampanije za sterilizacijo žena (brez njihove vednosti) in celo otrok!. Ne samo zato, ker je stopnja otroške umrljivosti v Boliviji izredno velika — v povprečju 40%, v nekaterih kmečkih predelih pa celo 90%! — temveč tudi zato, da bi prikazali fašistične metode, ki jih je prakticirala vojaška hunta, prodana marionetna vlada.

Leta 1968 posnamejo film "Kondorjeva kri", ki povzroči pravo eksplozijo v univerzitetnih sredinah, med novinarji, zdravniki, politiki — film so nemudoma prepovedali, takoj po telefonskem pozivu severnoameriške ambasade v La Pazu. Prične se razkrivati dobro zakamufliran mehanizem in vloga severnoameriških "mirovnih sil" v Boliviji. Kampanja proti temu "mirovnim silam" je obsegla nacionalne, pa tudi internacionalne dimenzije. Vlada je skandalizirana. Posledice so bile naslednje: takojšnja ustavev razpečevanja kontracepcijskih tablet, odhod vseh članov sterilizacijskih centrov iz Bolivije. Prebivalci nekega ruralnega področja so skoraj linčali tri pripadnike teh takoimenovanih "mirovnih sil". Teden dni pred tem so v tem kraju predvajali film "Kondorjeva kri"... Ogorčenja naraščajo. Film predvajajo širom

Bolivije in bes ljudstva proti "mirovnim silam" nima meja. Leta 1971 jih je bila bolivijska vlada prisiljena — vlada generala Torresa —, vreči iz države. Zločin, ki ga je razkril Sanjinésov film Kondorjeva kri, je imel mednarodni odmev. Posledice so bile očitne tudi znotraj dežele — še istega leta, 21. avgusta 71., je sledil fašistični državni udar Huga Banzarja...

To je bil seveda več kot očiten dokaz, kako je lahko tudi film politično orožje (še posebej v deželi z visokim odstotkom nepismenosti), orožje revolucije. Objektivni in subjektivni pogoji v tedanji Boliviji so do neke mere "dovoljevali" tudi to fronto revolucionarnega boja, čeprav je bilo, kot vemo, gverilsko gibanje zadrženo v 60-tih letih (smrt El Cheja 8.10. 67., kmalu zatem so uničili tudi gverilске skupine komandanta Intija, Tanje, itd.). Kakorkoli že, film je pokazal — in dokazal — svojo komunikativnost z ljudstvom. Potrjen je bil odnos med umetnostjo, revolucijo in ljudstvom. Filmski jezik in njegovo sporočilo sta pojasnila marsikaj meglenega, navideznega, zakritega. Vendar pa je bil film Kondorjeva kri po prepričanju samega režiserja Sanjinésa še "nezadosten, ni še v polni meri dosegel aktivnega sodelovanja z ljudstvom. Bil je pač samo igrani film". Potrebno je bilo zgrbiti samo dejanskost, neposrednost, z živimi ljudmi, brez izmišljanj in igranja. Protagonist filma mora postati — ljudstvo samo; ljudstvo v luči svoje zgodovinske resnice.

Ta naslednji korak je skupina Ukamau realizirala v filmih "Los Caminos de la Muerte" (Poti smrti — s sabotažo so uničili 70% negativ) in "Pogum ljudstva", iz leta 1977.

Oba filma sta bila posneta na način rekonstrukcije zgodovinskih dogodkov. "Glavno vlogo" so "igrali" sami udeleženci — priče — rudarskih uporov vse do leta 66., ko je bil v hribih severne Bolivije že prisoten legendarni El Che (kar v jeziku Quechua pomeni "Človek"). Struktura filma je bila koncipirana v skokovitih linijah iz enega v drugi zgodovinski trenutek — v zgodovini uporov bolivijskega ljudstva. Prva polovica filma "Pogum ljudstva" je sestavljena iz izsekov iz časopisja, dokumentov, fotografij, itd. — montaža zgodovinsko-dokumentiranega materiala, ki se v drugi polovici filma razraste v "živ" upor v rudarskem središču Potosi in Siglo XX ter zloglasni pokol rudarjev v "noči svete Ivane" (La Noche de Santa Juana, 28. junija 67.). "Protagonisti" filma rekonstruirajo zgodovinske dogodke, ki so jih — pred nedavnim — sami prevzeli. Odstranila se je "igrana vloga posameznika" (prisotna v filmu "Tako je"), na sceno je stopilo ljudstvo — rudarji Potosija, ki reinterpretirajo in zapisujejo svojo lastno zgodovino. Dokumentirani zapis tega Sanjinésovega filma preseneča, o tem ni dvoma, tudi po svoji umetniški plati. To bi lahko, konec koncev, rekli za vseh pet

njegovih filmov (skupine Ukamau): če je umetnost "spretnost prepričevanja o realnosti neobstoječega", "moč verjetnosti predstavljenega", potem bi to vsekakor veljalo — ob respektiranju Sanjinésove odločitve in usmeritve — tudi za vse filme skupine Ukamau in režiserja Jorge Sanjinésa.

Problemi notranje strukturiranosti filma

Ta "zamenjava" glavnih igralcev s samim ljudstvom, z zgodovinskimi osebami — pričami je postavila skupino Ukamau in režiserja Sanjinésa pred več problemov:

1. **Verodostojnost rekonstrukcije zgodovinskih dogodkov.** Nema lokrat je bilo težko dobiti zaupanje domorodcev, ki so na bolivijske sineaste gledali celo tako sovražno kot na bolivijske "gringose" (zaničljiv naziv za severnoameričana), kot se je to zgodilo pri snemanju filma Kondorjeva kri v skupnosti Kaata-Indijancev plemena Quechua na višini več kot 4000 metrov. Domorodce je k sodelovanju pripravila še "govorica magične krogle", ceremonija, imenovana "Jaiwaco", s katero jim je njihovo božanstvo Yatiri sporočilo, da "ti belci ne prinašajo Zla".

2. **Emocionalna napetost.** To je vsekakor sestavni del filma, odločilna pa je usmeritev energije (ali pa tudi avtodestrukcija energije). Sanjinés jo je usmeril v "prebujanje zavesti — pač skladno s svojim konceptom vloge filma —, v "podaljšanje emocionalnega stresa v refleksijo, zavestno analizo, avtokritiko in zavestno akcijo", kot sam pravi. To je predstavljalo neposredno antitezo tistemu — tudi v Boliviji dokaj pogostemu — filmu, ki išče "distanco" tako med filmom samim in publiko kot tudi v odnosu do konkretne tematike, ki jo razvija sama filmska pripoved.

3. **Identifikacija gledalca s protagonistom,** ki lahko za kratek časovni termin služi kot katarza in kompenzacija. Po Sanjinésovem prepričanju je to precej težje in zavezujoče, če imamo opraviti s protagonistom — ljudstvom, z zgodovinskimi pričami in realnimi osebami. (Ne smemo pozabiti, da je Sanjinés deklarativno izjavil, da bo delal filme o Latinski Ameriki — Boliviji in za Latinsko Ameriko — Bolivijo). Ta kolektivni zgodovinski protagonist na določen način zmanjšuje možnost, da bi se gledalec identificiral kot posameznik (s protagonistom), kar po Sanjinésovem mnenju rezultira v individualno alienacijo. Kolektivni protagonist "zahteva" kolektivno identifikacijo. "To je osnovni namen revolucionarnega filma", meni Sanjinés. Seveda se to nikakor ne sme zreducirati na golo nasprotovanje, kljubovanje in napad na domačo in tujo represijo, temveč v mnogo več: "ujeti" mora notranji ritem ljudstva, "vonj duše", kot pravijo Indijanci. Poleg tega je individualizem kot način biti lasten

evroameriški civilizaciji in manjšini bolivijske nacionalne buržuazije; domorodcem je tuj, ni lasten njihovi biti; individualna osebnost je šele v kolektivu, v vaški skupnosti, šele tu je "en človek — eno srce", kot pravijo prebivalci Kala Kala v filmu "Izgini!". Individualnost in individualizem je "produkt" industrijske družbe. Indijanci-bolivijski domorodci, ljudstvo — se čutijo najprej kot skupnost, šele "potem" kot posameznik, individuum.

Vsekakor je bil potreben precejšen napor — ob nenehnih težavah z nabavo materiala, vladno represijo, itd. — da je skupina Ukamau proniknila do tistih plasti ljudskega mišljenja, ki so — vključene v strukturo in sporočilo filma — omogočile zavestnejšo stopnjo avtorefleksije in pojmovanja realnosti ("magičnega realizma"), ki se zlasti s prihodom severnoameriških transnacionalnih kompanij (film "Izgini!" 1967) izredno hitro spreminja in usodno posega v življenja domačinov.

"To, kar dá umetnik narodu, mora biti tisto, kar umetnik od naroda dobi. Brez tega si ni mogoče niti zamišljati revolucionarne tendence "novega filma" v Latinski Ameriki; brez tega je umetnost, namenjena ljudstvu, njemu nasprotna, je kič, šund, "gringo", postavljena je nasproti, v opozicijo, v ideološki konflikt, v represijo in hegemonijo nad narodom", razmišlja Sanjinés.

Filmske stvaritve skupine Ukamau

Najpomembnejši kratkometražni filmi

1962: Sanje in realnosti; En dan; Paolino
1963: Revolucija
1965: Aysa

Dolgometražni filmi

1966: Ukamau (Tako je)
1968: Yawar Mallku (Kondorjeva kri)
1971: El Coraje del Pubelo (Pogum ljudstva)
1973: Jatun auk'a (Glavni sovražnik)
1975: Fuera de Agui! (Izgini!)

(Skoraj vsi filmi so zapisani v Quechua jeziku, s španskimi podnapisi. Tako tudi nekateri naslovi samih filmov).

Ta kronološki prikaz seveda nikakor ne odkriva poti, ki so jo prehodili člani skupine Ukamau, da so sploh lahko napravili to, kar je — sicer izredno maloštevilna — havanska publika lahko videla v tednu dni bolivijskega "novega filma". Če pogledamo samo produkcijo dolgometražnih filmov v najbolj "viharnem" obdobju, od Barrientesovega državnega udara (1967) do Banzareve fašistične hunte (1971), potem bi bil podrobnejši opis tak: v šestih letih (1966—1971) je skupina Ukamau posnela tri dolgometražne filme, to je pol filma na leto. Tako govori statistika. V resnici pa so porabili kar tri leta

(natančno 33 mesecev) samo za iskanje materialov, ki so bili nujno potrebni za kakršnokoli snemanje.

"Ostalo" jim je torej samo 18 mesecev za snemanje. Torej: vsakih šest mesecev po en film! In kdor pozna "kulturne" razmere v Boliviji ve, kaj to pomeni. Film "Kondorjeva kri" so posneli z 250 dolarji! Uspeh v Evropi jim je te stroške povrnil... V tem času so napisali 14 scenarijev. Njihovi filmi so v Boliviji dosegli velik odmev tudi zato, ker je skupina Ukamau spretno izrabila uradne distribucijske in difuzijske kanale, dokler so pač uradno "pripadali" vladnemu organizmu. Toda kljub temu izrednemu uspehu med domačo publiko — kar je bil osnovni namen avtorjev — si niso uspeli zagotoviti dovolj finančnih sredstev. Notranje bolivijsko tržišče je bilo "premajhno", vojaški in fašistični režimi v drugih državah Latinske Amerike pa so preprečevali vsak poskus distribucije.

Če je problem distribucije v Afriki predvsem lingvističnega značaja (številni oralni jeziki), potem je ta problem v Latinski Ameriki prvenstveno politične narave. Predvsem je — že omenjena — severnoameriška agencija USIS "čvrsto" pokrivala filmska platna, centre distribucije, arhive, tisk, radio, TV, kulturna in univerzitetna središča, raziskovalne institute... Kulturna penetracija imperialistične hegemonije ima v Latinski Ameriki strašne dimenzije in mehanizme pritiska.

Iskanje nacionalnega bistva, kulturne identitete pomeni tako najprej politično militantnost in opredelitev. Ideološka konfrontacija predstavlja srž vsega dogajanja tega Zelenega kontinenta (kot da je zelen od vojaških uniform). In šele takrat, ko si bodo te države in njeni narodi izborili svojo "fizično bit", šele takrat se bodo lahko pozabavali tudi z "metafizičnimi problemi človeške eksistence", ker so problemi golega življenja še kako konkretni, tistega življenja, ki je v mnogih državah Latinske Amerike neprestano med pokolom in počasnim, vendar gotovim uničevanjem — in revolucijo. O tem priča sama stvarnost, "magični realizem". In nič manj Sanjinésovi filmi. Film "Glavni sovražnik" je del večjega Sanjinésovega projekta, ki nosi ime "La Nacion Clandestina" (Illegalni narod). Nekateri člani skupine Ukamau so ostali v Boliviji (Oscar Soria, snemalec Antonia Eguino, direktor filma Ricardo Rada) ter posneli film "Pueblo Chico" (Majhno ljudstvo). Ostali so odšli iz države, iščoč vsaj stabilne in (čeprav buržuazne) "demokrate" režime.

Številni latinskoameriški umetniki in intelektualci so odšli na Kubo, v Mehiko ali Venezuelo, nekateri je pot peljala celo v Evropo... Ta usoda se mora nekega dne končati...

esej

Pornografija kot lepa umetnost

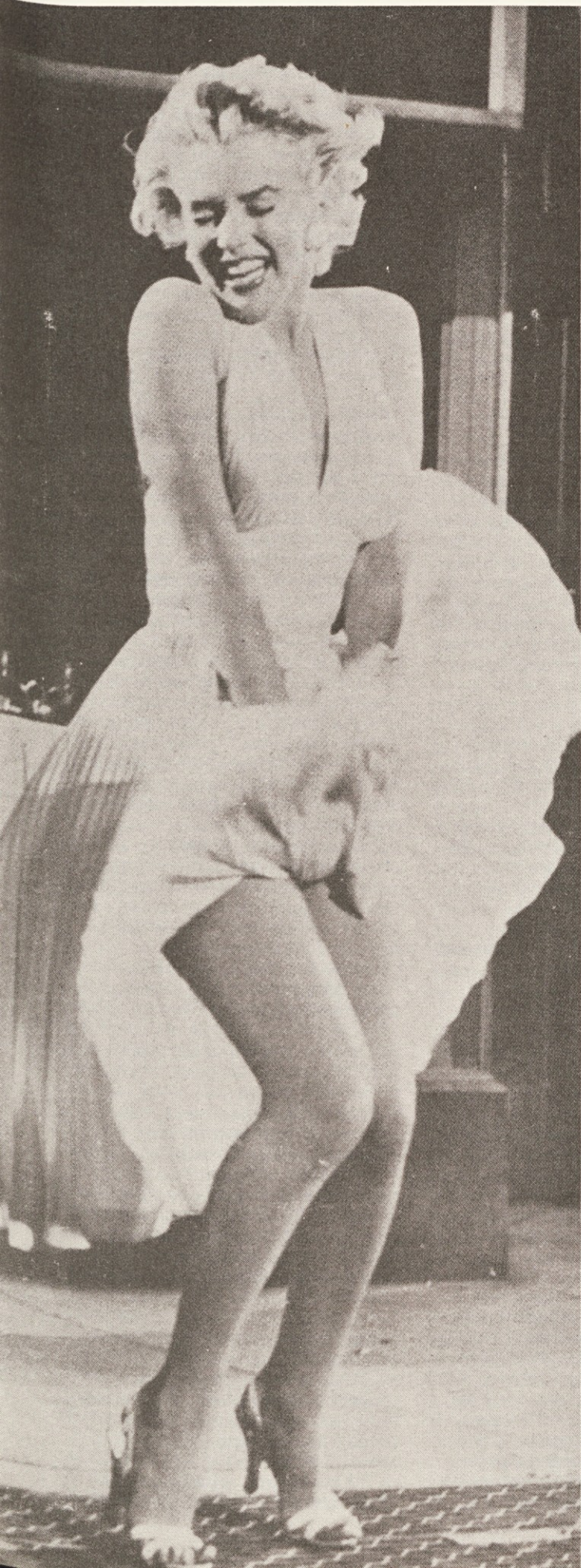
Bogdan Tirnanič

"Just Jaeckin mi je dal prebrati scenarij. V scenariju ni bilo nič pornografskega, ljubezenski prizori so bili zelo lepi in vlogo sem sprejela". Te besede ljubke Sylvie Kristel, junakinje "Emanuele", bolje kot kar koli drugega pojasnjujejo bistvo tako imenovanega erotičnega vala v svetovnem filmu; skratka nič pornografskega. Kritiki, iz čigar teksta smo si sposodili omenjeni citat, pravi, da vse skupaj spominja na svetleč, fantastično dekorativni staniol, v katerem je zavita čokolada, toda ta čokolada povzroča posebej trdo in nezdravo prebavo. S to izjavo predstavlja omenjeni kritik izjemo, saj se večina ostalih gledalcev "Emanuele" brez predsodkov opredeljuje za staniol, medtem ko o čokoladi nimajo pojma. Ti gledalci sodijo, da so erotične scene lepe, estetske ter da sploh ne gre za pornografijo. Bržčas imajo prav. Film "Emanuele" Justa Jaeckina* je namreč tipičen, po marsičem pa tudi zgovoren, primer svojevrstne evolucije v moderni industriji erotičnega žgečkanja, tej tako akumulativni gospodarski veji. Čeprav je André Bazin že leta 1964 zaslutil pojav in dimenzije trenda, o katerem govorimo, ko je svojčas pisal o aktualnem fenomenu pin-upa kot o industrijskem proizvodu določenih normativov — "kvalitete, ki je ravno tako stalna pri kikirikijevem maslu, kot pri zvečilnem gumiju". Marsikateri filmske stvaritve te vrste si ne bi mogli predstavljati pred dvajsetimi leti, v času, ko še ni obstajal Hefnerjev Playboy. Ta povsem izvrstno urejevan "moški zabavnik", legitimni mirnodobni naslednik "sodobne vojne ameriške sociologije", je demokratiziral pojmovanje erotike na vrst nedolžne potrošnje določenega življenjskega sloga, in

sicer v element standarda (sic!), ki je dostopen vsem, z eno besedo v zaželjeni statusni simbol, kakor je to opazil nek naš fenomenolog industrijske kulture. Playboy je spremenil spolnost v nekaj za plebejce, ko je iz nje istočasno ustvaril "popolnoma skladen proizvod".

Zametek modela tega ekspanzivnega erotizma dobro pojasnjuje Norman Mailer, ko v svoji knjigi o Marilyn Monroe pravi, da je junakinja "Niagare" vrsta "osvoboditve" v smislu "Stradivarija spolnosti". "Bila je naš angel, sladki angel spolnosti... M. M. je že v Eisenhowerjevo gnilobo zgodnjih petdesetih let napovedovala prihod časov, ko bo spolnost postala enostavna in lepa, demokratično pristopna vsakomur... Bila je rog izobilja".

Drugo plat kasnejšega uspeha istega fenomena nam znova odkriva Andre Bazin, ko pravilno sklepa in pravi, da je filmski pin-up tip nekoliko sintetično — "pnevmatične" — ženske spolnosti rojen na časopisnih naslovnica (dejansko "očetovstvo" pripisuje risarju Vargasu, poznejšemu dolgoletnemu ilustratorju Playboya). Bazin je svoj čas vizionarsko pripomnil, da se bo "spolnost — žvečilni gumi za oči" razvil do svojega potrošniškega maksimuma šele, ko bo vključila vase poleg faktorja "demokratizacije" tudi moralni vidik, se pravi, ko bo cenzuro izkoriščala v smislu dopolnilne mikavnosti. Playboy je zaigral na to karto in dobil. Edgar Morin je dejal: "... tako se je uresničila čudna zveza med žensko erotiko in samim gibanjem modernega kapitalizma".



Marilyn Monroe v filmu Sedem let skomin, režiserja Billyja Wilderja (1955)



Madame Claude, režija Just Jaeckin

Ob koncu šestdesetih let je uspeh te formule, kot naravno reakcijo povzročil kratko in burno renesanso klasične pornografije in prinesel kratkotrajen svetovni sloves dekletu globokega grla, Lindi Lovelace. Če torej danes, ko se ta val že umirja, primerjamo Jaeckinovo "Emanuele" s katerimkoli obskurnim pornografskim lističem, nam bo jasno, zakaj je, zgodovinsko gledano, prednost za vedno ostala na strani, ki jo zastopa Playboy. Ta prednost ima, tako se zdi, celo dvojno naravo: film "Emanuele", kot tipičen primerik Hernerjeve "playbojevske" šole, je... na prvič uspešno uporabljenem načinu prilagojevanja opisa spolnega akta vladajočim konvencijam obnašanja. Izhajajoč iz preverjenega kalupa stereotipnosti ima odprto možnost, da iz bogate tradicije erotične literature ali erotičnega slikarstva — lahko bi rekli iz tradicije pornografije — prevzame kot že končan in preizkušen model vse, kar mu je potrebno za proces fabrikacije, istočasno pa lahko brez večjih težav odvrže vse tisto, kar nasprotuje zahtevam marketinga. Njihovega ključa demokratizacije spolnosti, si ne moremo predstavljati brez konvencionalizacije in stereotipizacije prikazov spolnih odnosov. Če tokrat pustimo ob strani ideološko dimenzijo tega pojava, lahko zaključimo, da je šlo za revolucionaren tehnološki izum, ki v svoji zvrsti ni imel primerjave.

Za vsakega poznavalca komunikacijskih principov modernega časa, je razlaga njegovega bistva relativno preprosta. Tradicionalna pornografska publikacija, ki ste jo naskrivaj kupili v Kopenhagenu, se postavlja s svojo "grdobijo", "manekene" ponavadi muči celulitis in gotovo niso v nikakršnem sorodstvu s Robertom Redfordom. Njihovo perilo je prostaško in ne preveč čisto, okolje je brezposelno in oguljeno, vse se dogaja na jogiju, največkrat brez kakršnegakoli posteljnega perila. "Poze" so skrajno vulgarne, ali pa jih tako vidimo s perspektive erotike, ki so nam jo nekaj stoletij privzgjajali skozi moralistične zavore. Taka knjižica vzbuja razumljivo radovednost, vendar ne več kot to. Celo nasprotno. Če bi bili lahko strastni potrošniki pornografije dovolj iskreni, bi morali priznati, da jim njihovo priljubljeno čtivo povzroča precejšnje psihološke težave ter da se "primeri" iz takih

"priročnikov", kljub njihovi "poučnosti", ne ponavljajo v njihovi vsakdanji seksualni praksi, če taka praksa pri njih sploh še je. Susan Sontag pravi: "Pornografija se redkokdaj kot tema za psihološko analizo obravnava kot nekaj, kar je zanimivejše kot teksti, ki ilustrirajo žalosten zastoj normalnega zdravega spolnega razvoja. V tem smislu ni pornografija nič drugega kot predstavljanje — fantazija infantilnega spolnega življenja". Tako utemeljena imaginacija teži k hipertrofiji in vulgarnosti, tako da jemlje prvo kot *conditio sine qua non* drugega in obratno. V nekem "katalogu" sodobnih pornografskih filmov, ki se ponaša s pretencioznim naslovom: "L'amore nel cinema underground", lahko najdemo obilico primerov, ki potrjujejo mazohistični in iracionalni profil erotičnega infantilizma. No, in če so tu na eni strani obvezne velike prsi in zadnjice, potem je na drugi strani naravno tudi poosebljenje porno okusa: cenene obleke, nemožne frizure, kljuje in verige, vse to skupaj pa kaže spolnost v luči boleče, poniževalne dejavnosti.

Vrnimo se sedaj k "Emanuele", kjer avtor ta problem rešuje tako, da ga radikalno "estetizira". Film Justa Jaeckina je "nekaj popolnoma drugega" in bi lahko kot tak, poroča "Playboy" v svoji junijski številki 1978, po štirih zaporednih letih prikazovanja v Parizu, postal "nacionalna institucija". Zadeva ima kljub temu bolj mednarodni pomen, ker je ta film tudi v odnosu do najnovejšega sloga fotografij v "Playboyu" in v podobnih časopisih "kreposten", še celo več, ta film je "lep". Spolni organi se ne vidijo v velikih ali kakšnih drugačnih planih, vse je posredovano skozi odlično koreografijo telesa in gibanja ob precejšnji uporabi mehčalcev in "zeit-lupe", z veliko "okusa". Ravno na tem "estetskem nivoju" se "Emanuele" konstituira kot svojevrsten filmski design za "savoir vivre", po modelu predmetne civilizacije našega potrošniškega sveta. Spolnost je tu nekaj, kar se na določeni stopnji razvoja lahko "ima" in ugodno "troši", brez nevarnosti pred duhovno (ali pa fizično) okužbo. Hkrati to pomeni, da je spolnost moč "kupovati", kakor vsako drugo blago široke potrošnje. Če je spolnost torej dana v obliki potrošnje, potem se erotični simbol, žensko telo,

neizbežno javlja v obliki "gadgeta", tega — po definiciji Abrahama Mola — "bistroumno narejenega predmeta", pri katerem prihaja do nenavadne kombinacije dekorativne in uporabne funkcije. Tukaj ni več ničesar pohujšljivega; če ste "kulturna družina", potem lahko ta Jaeckinov film gledate skupaj s svojimi otroci. To pa je ravno obratno kot je bilo to z "Zadnjim tangom v Parizu", Bernarda Bertoluccija.

Pri tem ima pomembno vlogo tudi dejstvo, da je režiser "Emanuele" (in ostalih v tem času posnetih filmov) po svojem prvotnem poklicu — modni fotograf. Tako kot v "Playboyu" ali Cuccionovem "Penthousu" ali pri Hamiltonu, Haskinsu ali Baileyu se tu vse blešči, film je sijajno "poslikan", scenografsko "umit", in montažno "polikan", kakor nova kolekcija "Vogue". V filmu so celo scene kot na primer sijajno realizirane sekvence partije tenisa, ki je realizirana z veliko svetlobe in v popolnoma belem ambientu — ki bi jih tudi Antonioni, ali njemu podobni "formalisti", brez razmišljanja podpisal kot svoje. Tako dobre so namreč po formalni plati. Pornotopija (kot mnoge druge utopije) se je spremenila v artikel, če je "lep", potem je možno. Ob "Emanuele" in skozi njo srečujemo značilen instant-eros naših dni v njihovi vrhunski, zreli fazi, na ravni industrijskega oblikovanja. Mnogo moških v svoje predstave in sanje vključuje voyeuristi žena, v katerem je predmet opazovanja lezbični odnos, vendar pod pogojem, da sta obe partnerki lepi. V "Emanuele" sta lepi, ta film je "lepa umetnost" v najslabšem pomenu tega pojma.

Zdi se, da so minula štiri leta "Jaeckinovstva" mnoge podzavestno zapeljala. Pornografija in umetnost, pravzaprav pornografija kot umetnost, ali je to zares *contraditio in adjecto*? Že tu so teoretiki, kot na primer Alberto Farasino, ki so prepričani, da se pornografski filmi, čeprav brez dvoma pornografski, lahko popolnoma resno estetsko obravnavajo glede na njihove filmske lastnosti. Toda tu gre očitno za zamenjavo teze: dela, ki naj bi potrdila pravilnost tega stališča, sodijo v popolnoma drugačno zvrst, bodisi da gre za filme, ki imajo eksperimentalen značaj, z optično-montažnim, vizualno-ritmičnim igračkanjem, za "abstrakcije", skratka gre za "čisto formo". Kinestetičnost te

forme pa še najmanj izvira iz njihovih naključnih erotičnih vsebin. Čeprav se teorija Pavlova o pogojnih refleksih ne more dobesedno uporabiti pri filmskih gledalcih, ta primer kaže, kako je šolski eksperiment Leva Kulješova s krožnikom juhe in revolverjem, njena specifična uporaba. Opisana zabloda o filmski pornografiji, kot o možnem predmetu estetske analize, izhaja tudi iz dejstva, da abstraktnost eksperimentalnega filma ravno tako zanesljivo sterilizira svojo erotično vsebino, kot to počenja z vsako drugo vsebino. Golo telo je tu samo "oblika", spolni akt "vibracija" ali nekaj podobnega.

V primeru Justa Jaeckina se tu še začne resnična dilema. Ves njegov napor je bil zaman, saj se "Emanuele" tako ali drugače izmika svoji resnični usodi. Njena usoda pa je, tokrat po vsem sodeč definitivno, taka, da potrjuje nevzdržnost pornotopične komunikacije. Steven Marcus razume pornotopijo kot neizogiben rezultat stremjenja vsakega pornografa, da bi se njegova zgradba nagibala k temu, "da bi dobila obliko utopije". "Lahko bi rekli, da (pornotopija) nikjer ne obstoja in se tudi nikjer ne dogaja". Davni sen tako imenovane erotične literature je bil, in še vedno je, da bi se osvobodila vsega kar stoji na poti k permanentni kopulaciji. Idealna shema vsakega pornotopičnega dela je tista, po kateri bi se to delo pričelo brez pravega povoda in bi trajalo neskončno, brez predvidljivega razpleta in konca. Če se pornograf ukvarja z dežjem, ki se nenadoma ulije z vedrega neba, potem je to zato, da bi svoje "junake" čimprej spravil v posteljo. Na določen način je zgodovina pornografije trajen utopičen napor, da bi postali odnosi spolnih organov ("Glede moškega, ... on sploh ni moški, ampak je le ogromen penis v stanju erekcije, na katerega je po naključju pritrjena človeška podoba"), neodvisni od vseh ostalih odnosov, začeni recimo od odnosa posameznika do skupnosti, pa odnosa potoka do pokrajine, skozi katero se vijuga). "V pornotopiji je osnovna imaginacija narava ogromna ženska figura, zleknjena na hrbtu. Podnebje je toplo, toda vlažno"). Ideal ambiciozne pornografije je izvenčasovni "de luxe" spolni akt. ("Na vprašanje: 'Koliko je ura?' prihaja človek v pornotopiji v skušnjavo, da bi odgovoril: 'Vedno je čas za posteljo', kar je popolnoma točno v dobesednem

pomenu te besede"). In tudi izvenprostorski spolni akt. ("Take kraje lahko najdemo v knjigah; o njih lahko čitamo v knjižnicah ali v delovnih prostorih, toda njihova prava eksistenca ni svet, celo kakšen svet ne ta, kakršen obstaja posebej poudarjen v literaturi.").

Zdi se nam, da je moderna teorija kulture, ki je v teh zadevah vse preveč odvisna od moralističnih standardov časa in družbe (Max Weber je to zelo dobro opazil, ko je opozarjal tiste, ki pripisujejo kulturni pomen samo tako imenovanim dragocenim pojavom: "da je prostitucija ravno tako kulturni pojav, kot sta religija in denar".) naredila napako, ker ni podrobneje raziskala, zakaj na področju pornografske produkcije, v nasprotju z vsemi ostalimi efekti na drugih področjih dejavnosti človekovega duha, ni relevantnih razlik med posameznimi deli, razlik, ki bi izhajale iz morebitnih posebnih ustvarjalnih vrednosti pornotopičnih projektov. "Prečitati pornografsko delo pomeni, ponoviti nekaj neizrekljivo znanega", pravi Steven Marcus. Susan Sontag pa k temu dodaja, da lahko pornografska knjiga napelje bralca kvečjemu k temu, da razmišlja o drugih pornografskih knjigah". Kaže, da so izrazi, kot "erotična literatura" in podobni, tisti, ki bi navidez morali poudariti to bistveno dvojnost pornografske literature — v kateri, po neki stari prikladni definiciji iz predvojnega "Sveznanja", "bistvo pojma, ni v tistem, kar opisuje, temveč v taki obliki predstavitve, ki zaradi koristljubljavi ali razvrtnosti stremi po vzbujanju čutnosti" — pa tudi dela z "višjimi pretenzijami", izmišljeni samo zato, da bi na nek način prikriili, sicer zelo očitno dejstvo, da določeno število pomembnih piscev in ostalih umetnikov pristopa k človeški spolnosti tako, da jemlje pornografski stereotip kot ideal. Antologija francoske tako imenovane erotične poezije, ki jo je s precej humorja pod naslovom "Bordel muz" za naše bralce priredil Danilo Kiš, nam v tem smislu nudi obilico zgovornih primerov.

Pustimo ob strani, da je imela ta težnja v določenih zgodovinskih in družbenih situacijah sekundarne cilje, o katerih danes ne moremo z gotovostjo soditi. Sontagova sicer misli: "da obstajajo pisanja, relativno nenavadna, ki jih lahko ... popolnoma razsodno imenujemo pornografska, vendar jim istočasno ne moremo odvzeti

atributa resne literature." Zdi se, kot da ima Marcus več argumentov za utemeljitev svojega stališča, da reprezentančnemu pornografskemu spisu manjka bistven literarni činitelj. Po njegovem mnenju "vsebuje literatura mnogo namerov", nasprotno pa tipičen pornografski roman, pa čeprav se pričena po pravilih vsakega romana iz 19. stoletja — v mestecu X, nekega lepega dne — "se iz te točke ne nadaljuje kot roman z obdelavo in razširitvijo"; pornografija ima samo en namen in ga želi čimprej uresničiti. Marcus v "Pornotopiji" piše: "Za pornografijo je jezik mučna nujnost, njegova vloga je v tem, da spravi v gibanje vrsto neverbalnih podob, fantazij; če bi pornografija lahko shajala brez besed, potem bi se jih z veseljem otresla". Blokada komunikacije na pornografski ravni je že iz povedanega jasna: ne glede na to, ali gre za paradoks ali ne, je že lingvist H. Sperber ugotovil, da so imele ravno spolne potrebe odločilen vpliv pri nastanku in poznejšem formiranju jezika. Marcus nadaljuje: "Lahko domnevamo, da je prav zato film tisto, na kar je ta zvrst čakala". Pozneje bomo pokazali, da to ni točno, ker je tudi film "jezik".

V opisanem smislu se Jaeckinova "Emanuele" prav nič ne razlikuje od, na primer, Hoffmanove pripovedke "Sestra Monika" ali "Zgodbe o O", Paulina Reage.

Omenjena pornografska knjiga velikega nemškega romantika govori o dekletu, ki gre v samostan, kjer se srečuje s celo vrsto spolnih "skušnjav", ki pa so prava igrača v primerjavi s skušnjavami, skozi katere mora pripovedna struktura te knjige, ki jo na koncu tudi zlomijo. Na drugi strani v najbolj slovitem pornografskem delu naših dni, teče zgodba o mladi ženski, ki se iz strastne ljubezni do nekega moškega (Angleža), seveda prostovoljno, podvrže seksualnemu "izpopolnjevanju" (vse to je naš Just Jaeckin prenesel na platno v istoimenskem filmu). Iz zgodbe v tem romanu, že takoj po prvih poglavjih, celo najboljši literarni teoretik ne more razvozljati vzrok te celotne afere in pisarjenja. V tolažbo si bo lahko literarni zgodovinar v knjigi gospe Reage, (dolgo so mislili, da se pod tem imenom skriva moški) poiskal mnogo mest, ki ga bodo spominjala na Richardsonovo "Clarisso Marlowe". V "Clarissi Marlowe" nek razvrtni Lovelace

(bojda nek Lindin prednik) zapre glavno junakinjo v javno hišo, kjer jo drogira, posili in ji istočasno pripoveduje o svoji ljubezni. Končno se film bivšega fotografa J. J. pričinja kot zgodbe meščanskega zakona, vendar se kot taka nadaljuje šele v smislu oddaljenega "backgrounda", ker je zgodba samo nujni začetni okvir za nizanje vrste kopulacijskih prizorov, katerih skupna točka je telo osebnosti, ki jo tolmači Sylvie Kristel. Zakonitost dirke zajca in želve prihaja tu v celoti do izraza: vsak uspeh na poti približevanja idealni shemi pornografskega dela, dvakratno pogojuje ostale vzroke, zato se zamišljeni cilj vedno bolj oddaljuje.

Iz povedanega lahko zaslutimo, zakaj je pornografija nemogoča kot forma avtentične umetniške kreacije (to ni sicer še nič slabega za pornografijo), kakor tudi, zakaj se pornografija šteje za subverzivno. Vsak cenzor vas bo prepričal, ne glede na to, kako mu je ime, da pri "Emanuele", ali pri podobnih filmih, sploh ni vprašljivo samo prikazovanje spolnosti, temveč je vprašljivo nekaj popolnoma drugega. Jasno je, za kaj gre. Če se hoče pornotopični projekt sploh približati teoretični možnosti svoje realizacije, mora težiti k ukinitvi vseh pogojenosti in omejitev spolnega akta, kot dejanja družbenega obnašanja, to pomeni kot aktivnosti, ki je pogojena, pravzaprav zavrtá, z določenimi noramtivi, predpisi in prepovedmi (če bi napisali zgodovino teh pogojenosti, bi bila to najbolj zajetna knjiga, ki so jo kdajkoli napisali). Subverzivnost pornografije je ravno v tem, da njena pot k erosu-izven-vsega-ostalega usodno pelje skozi razdejanje obstoječega sistema spolne kodifikacije. Ker je ta sistem skozi stoletja etabliran v samem temelju doslej znanih družbenih modelov, je bilo naravno, da se je pornografija predvsem realizirala kot učinkovit način spopadanja z vladajočimi konvencijami. Ko razlaga poetiko M. de Saada, Mario Praz pravi: "v preobratu vrednosti, ki počivajo v temeljih sadizma, predstavlja razvrat pozitiven, aktiven element, krepost pa negativen, pasiven. Krepost obstaja samo kot zavora, ki jo je potrebno zlomiti". Sam "božanski markiz" v "Justine" takole opisuje primarni princip pornotopijske subverzivnosti: "Ne smemo misliti, da ženska lepota najbolj uspešno draži razvratnežev duh, to je prej vrsta zločina, ki ga

za njeno posedovanje vežejo meščanski ali verski zakoni, dokaz za to je v tem, ker smo vedno bolj razburjeni, bolj ko je to posedovanje kriminalno" Zaradi tega "prevratniškega" vzroka je večina klasičnih pornografskih spisov podobna pedagoškim romanom. Vrsto desetletij so ta resnični neuspeh pornografije prikrivali efekti, ki so izhajali iz tega. "Emanuele" sedaj dviguje to tenčico.

Film Justa Jaeckina, ki je pri nas začasno prepovedan, kaže, da je kot vedno težava s pornografijo, ki je postala (ali to želi postati) "umetnina", artefakt, kakorkoli se pač to že imenuje, v tem, da je postala strašno dolgočasna. Tu se vračamo k dejstvu, da pri pornografiji ne obstajajo razlike na osnovi ustvarjalnih posebnosti: moderni kič, pod imenom "Emanuele", je ravno tako nemočen pri ustvarjanju pravega kontakta z gledalci, kot je pri tem nemočna tudi stilsko sicer briljantna obnova klasičnih pornografskih principov 19. stoletja v filmu Waleriana Borowczyka "Beštija" ali prizori vzhodnjaške obsedenosti v "Carstvu čutnosti", Nagisa Oshime. Ta ekranizirana zgodba Madame Aslan o ženi francoskega diplomata (sumijo, da sta avtorica in junakinja isti osebi), ki v egzotičnem Bangkoku doživlja razne seksualne avanture (izvzete so samo tiste z živalmi), odkriva pač vso bedo omejenosti svojega dotedanjega meščansko-erotičnega življenja (toda brez skrbi, gre za damo, ki se hoče in zna učiti), izkazuje popolnoma drugačne učinke od pričakovanih.

Kopulacijska raznovrstnost s filmskega platna prerašča v raznovrstnost zehanja med gledalci, toda to tudi pristoji spreminjanju enega mehaničnega dogajanja v drugo. Zato bo marsikdo prehitro sklepal, da je "Emanuele" slab film in da je problem samo v tem. V absolutno estetskem pomenu je to gotovo res. Toda videli smo, da relativna merila govorijo o tem, da gre za film, ki maksimalno ustreza vsem stereotipom svojega modela, obvladujoč njegove zakonitosti s tehnično superiornostjo, ki je v tej zvrsti redka. Skrivnost je namreč drugje: "Emanuele" je nemogoč film, ali še bolje rečeno, ta film je dokaz, da se pornografija ne more uspešno realizirati kot film. To avtomatično pomeni, da je z "Emanuele" — konec. Opravka imamo z največjim zgodovinskim porazom pornografske ambicije.

Resnični paradoks celotne situacije je v tem, da je stoletni pornotopijski projekt doživel polom pred samimi vrati svoje končno dosežene težnje. To se je zgodilo ravno v času, ko je kvantiteta blaga na tržišču blaga široke potrošnje ustvarila iluzijo, da je iskani komunikacijski ključ končno najden. Potem, ko je s filmom, "s sliko, ki se giblje", končno mogoče pokazati vse, pornografiji za prikazovanje dejansko ni ostalo nič. Šele skozi vizualni medij, kot je film, se je pornografija definitivno razkrila kot brezup, zlomila se je — kakšna ironija — ravno na izpitu, ki ji ga je zastavila čutna narava filmske slike. Da bi bilo vse še lepše, nastaja brezup težnje k pornotopičnemu idealu enkrat za vselej jasen ravno skozi tehnologijo občevanja. Za njen montažno-asociativni princip je Jan Kott ugotovil, da je najbolj podoben človekovemu pogledu v trenutku spolnega akta, ko partnerja ne doživlja drugače kot v "kadrh" in, ko ga doživlja na avtentično "montažni" način, sestavljajoč "iluzijo" celote iz parcijalnih vizualnih predstav.

Zato imamo filme, ki so se prostavili kot pornografski, vendar so globoko razočarali "ljubitelje" te zvrsti. Eden takih je na primer "Pocestnica", ki ga je posnel že omenjeni poljsko-francoski cineast Walerian Borowczyk. V tem filmu so prizori spolnih odnosov med obema protagonistoma realizirani na montažnih principih, ki so podobni tistim iz ključnih sekvenc Hitchcockovih filmov "Dvoriščno okno" in "Psyho". V obeh primerih imamo opravka s tistim, kar Slavko Vorkapič imenuje — kinestezija. Gre za razstavljene celote prizora na vizualne enote, na elemente-kadre. V "Dvoriščnem oknu" je scena, ko hoče morilec poriniti Jamesa Stewarta skozi okno, posneta v detajlnih rok, nog, glave, brez enega samega totala celotne situacije. V "Psyhu" se scena kopanja, ki je pred sceno umora, in sam umor, sestoji iz "izrazov" telesa Janet Leight in ambijenta. V "Pocestnici" je spolni akt prikazan na skoraj identičen način, najprej tetive nog Joa De Allesandra (kamera v gibanju) in potem roka Sylvie Kristel (statična kamera) in njihovo povezovanje z montažo "v stanju, da pri gledalcu izzove popolnoma nov občutek, stimuliran s prepletanjem raznih kretenj, ki s posredovanjem dinamičnih medčloveških odnosov stopnjujejo gledalčeve senzorno-



Emmanuelle, režija Just Jaeckin



Carstvo čutov, režija Nagisa Oshima

motorične reakcije" (Vorkapić). Asociativnost filmske strukture, ki jo dobimo na tak način, ni osvobodila, kakor to zahteva pornografski kanon, erotičnih sekvenc njihove naravne povezanosti z družbenim ozadjem življenja protagonistov, temveč je ravno nasprotno dokazala, da ima montaža kot predpogoj čutnosti filmskega doživljaja, poleg ostalih, tudi to lastnost, da ne dovoljuje izločanje katerekoli manifestacije resničnosti iz integralne — filmske — projekcije svojega sveta. Erotični efekti sekvenc, recimo iz filma "Mreža", Emilijana Fernandez, ali "Strogo nadzorovani vlaki", Jiří Menzla, izhajajo izključno iz kinestetičnih lastnosti takih prizorov. Njihov "filmski realizem" ima svoj ekvivalent ravno v onirističnih reakcijah gledalca v kinematografu. Vse to seveda nima nikakršne zveze z prej omenjenimi "abstraktnimi" filmi, ki jih Alberto Farasino jemlje kot primer pornografskih stvaritev, ki se jih lahko resno in estetsko obravnava. Resnica je, da ti filmi ne morejo biti predmet strukturalne estetske analize ravno zaradi svojih vizualnih lastnosti, ker le-te niso nič drugega kot dokument tehničnih in tehnoloških možnosti manipulacije z lečami ali z negativom. Cilj take manipulacije je, da posamični element stvarnosti ravno izloči iz integralne podobe njegovega sveta, pornografija pa od tega izločanja nima nobene posebne koristi.

Pornotopična težnja po osvobajanju spolnega akta vseh družbenih in ostalih propozicij omejene, pogojene in zavrte narave erotičnega doživljaja (ter potem njegove postavitve v pozicijo brez predvidljive končnosti, v neke vrste realizirani utopično-kozmični-zgodovinski integum), se — naravno — spreminja v nemožnost, da bi sploh prišlo do prepričljive predstavitve spolnega akta, še najmanj z uporabo pornografskega kalupa, ki računa samo z visoko foto-registratorskimi lastnostmi filmskega medija. Pornografija pričakuje od filma nemogoče, in sicer, da bodo reakcije, ki sicer izhajajo iz značilnosti filmske strukture, sedaj v celoti spodbujene z verističnimi prizori pred kamero. Seveda, če bi se ljudje v takih situacijah resnično lahko "ljubili", potem bi se morali v westernih tudi resnično "ubijati". To je stara zabloda. Francoski filmski kritik Jean

Domarchi je zastopal tezo, da je snemanje erotične scene edino resnično človeško dejanje v procesu realizacije filma. Toda "Emanuele" tudi vsakemu laiku kaže, da je prav v teh scenah stopnja "odtujenosti" protagonistov največja. Čim bolj se prodira v svet pornografije, vse bolj je spolnost v filmu "igrana", tako ali drugače; sposobnost porno-zvezd, da bi resnično kopulirale pred kamero, se najbolj dokazuje z njihovo "igro" človeških čustev.

Svojčas je André Bazin opozarjal svojega kolega Domarchija: "da lahko film pove vse, vendar ne more pokazati vsega". Film je "jezik" in ne "slika", jezik slike že, toda kljub temu jezik. No, tako kot nihče od pornografov tistega časa ni razumel, zakaj je D. H. Lawrence v "Ljubimcu lady Chatterly" uvedel v dogajanje dež, da bi popeljal svoje junake ven, pod nevihtno nebo, tako je težko pričakovati, da bi se Just Jaeckin strinjal z Bazinovim stališčem: "da ni takih spolnih situacij, ne glede na to, če so moralne ali ne, škandalozne ali banalne, morbidne ali patološke, katerih izkazovanje bi bilo apriori prepovedano na ekranu, vendar pod pogojem, da se zatečejo k možnostim abstrakcije filmskega jezika". Zakonitost, da v takih situacijah slika na ekranu ne sme dobiti dokumentarne vrednosti, nasporetuje naravi njegovega zakletega poklica. Zato je prisiljen iz mrtvih reči graditi že omenjeno vrst erotičnega "gadgeta", spolni "environment". Čeprav pojav "Emanuele" razburja tradicionalne moraliste, kot je na primer lord Lonford, katerega poročilo angleškemu parlamentu o grozotah pornografije obsega več sto drobno tiskanih strani, je očitno, da v obdobju "po Justu Jaeckinu" resnično prepričanega pornografa pozicija njegovega poklica utrjuje v prepričanju grenkega brezupa.

Vendar bo pornograf kljub temu nadaljeval svoje brezupno početje, ker ve, da nekaj vedno ostane: to pa je infantilna domišljija potrošnikov njegovih proizvodov. Ta domišljija se v svoji omejenosti zadovoljuje s predpostavkami, s skromnimi namigi "Emanuele" in podobnih filmov, ki danes kažejo "vse", da bi pokazali ravno tako malo, kot njihovi predhodniki iz leta 1955. Takrat je kamera gledala v okno, kjer je za zaveso stala ženska, ki se je česala, se nato odpenjala in slačila in končno ostala v

spodnjem perilu; ali pa filmi iz leta 1960, ko je "madona zaprtega okna" slekla tudi modrček, ali pa v produkciji iz leta 1968, ko se je z golimi prsmi obračala h kameri. Po eni strani je jasno, kot to ugotavlja Ivo Pondeliček, zakaj ostaja fetišizem (erotika spodnjega perila, črne nogavice, noga v usnjenem škornju, črni naočniki, steznik) trajen "jezik" pornografije (ker fetišizem "skriva"); jasno pa je tudi, zakaj so najbolj uspešne erotične knjige našega časa romani kot so: "Portnoy's complaint", Philipa Rotha, ali "The Fear of Flying", Erice Jong. Ti romani se ukvarjajo s psihološkimi problemi, ki jih v sebi izziva infantilizem pornotopične domišljije, ko se njegovi protagonisti upirajo stvarnosti. Predstava o "kavsanju brez razporka" vodi naravnost na psihoanalitikov kavč.

Ni pretiranega upanja, da se bo na tem področju lahko še kaj storilo. Hrup, ki se občasno dviguje, je samo nov nesporazum v celi vrsti podobnih. Edini učinek tega hrupa je samo nekoliko več publicitete okrog produkcije Russa Meyerja, Geralda Damiana, Bille Osca, Wakefielda Poola in ostalih princev "blue movie", to je gibanja filmskega undergrounda. Najlepša stvar v zvezi z "Emanuele", se pravi filmom, "s sliko" (ki je jezik, je v tem, da — gospod Ripley, če to verjamete ali ne, — njene ogorčene nasprotnike predvsem negativno razburjajo verbalne izpovedi določene pornografske (pa kaj!) življenjske filozofije. Verbalno je še naprej spolno najnevarnejše, celo v filmih. Omenjeni "filozofemi" vključujejo na primer tudi oguljene popolnoma tradicionalne pornotopične bergle: o preživelosti denarja kot osnovne spolne skupnosti (pornografski monizem: trije so eno — D'Annunzio: "Ljubezen, kot vse božanske moči, se resnično eksaltira samo v trojnem). Ali pa fraze o tem, da se do pravega erotičnega učinka prihaja samo skozi razdejanje lastne osebnosti, s popolnim predajanjem bolečini ("Ljubezenski akt je zelo podoben mučenju ali kirurški operaciji" je nekje zapisal Baudelaire). Neka D'Annunzijeva junakinja vzklika: "Še me rani, ljubezen moja nežna, rani me še bolj, dokler si mi podoben, ker podobna sva si lahko samo v okrutnosti, ti mi nikoli ne boš enak v prenašanju). Vsi naštetni primeri se jemljejo kot preseganje konvencionalnega, prirojenega pojma spolnega zadovoljstva. Težava je v tem, ker

je tudi to področje nekdanje pornotopične subverzivnosti, zahvaljujoč "playboyevski" metodi dekontaminacije prizorov spolnosti, postalo konvencija. S to konvencijo pa se počne tako, kot je Just Jaeckin storil z "Emanuele", ki je podobna tisti naivni kači, ki se je nekako zmotila okoli jabolka in skušala pogoltniti svoj lastni rep.

Vse kar je ostalo, so črepinje, črepinje, ki nežno dražijo nezadovoljene petdesetletnike in zabavajo otroke. Posnemati bi bilo treba te zadnje in vsi problemi bi bili rešeni. Zdi se, da "Emanuele" Justa Jaeckina in Sylvie Kristel predvsem opozarja na to, da je pornografija nekaj, kar bi lahko imeli za komedijo prihodnosti, prav tako kot so danes najbolj uspešno pornografsko blago tiste omenjene danske komedije o postelji ("Zobozdravnik v postelji", "Mazurka v postelji", "Avto-cesta v postelji", "Hopa-cupa v postelji"), ali pa malo manj omejeni angleški filmi o doživetjih čistilcev oken. To zakonitost je dobro spoznal Andy Warhol, ko je s transvestiti snemal svoj "sufražetski" film "Ljubezen" in zato so verjetno "Mirni dnevi v Clichyju", Hansa J. Thorsena, najboljši pornografski film, ki je bil kdajkoli posnet. Čisti slapstick.

prevedel **Milenko Vakanjac**

* Z odlomkom Republiške komisije za pregled filmov SR Srbije, katere član je tudi pisec teh vrstic, je "Emanuele" prepovedana za javno prikazovanje v tukajšnjih kinematografih — glej o tem: "Te nevarne slike", NIN, št. 1401, 13. XII. 1977; Republiška komisija za pregled filmov SR Hrvatske je prepovedala tudi Jaeckinov film "Zgodba o 0".

in memoriam

Ita Rina

Ita Rina v času snemanja filma *Erotikon* (1928), režiserja Gustava Nahatlja

Ito Rino bi lahko imenovali prva dama jugoslovanskega filma — če smo tako pred leti poimenovali Mileno Dravič. Čeprav Ita Rina ni bila le naša — v času njenega filmskega nastopanja pač prave jugoslovanske kinematografije sploh še ni bilo — je dandanašnji sinonim za igralsko zvezdnitvo v filmu. Njeno ime pozna vsakdo, pa čeprav ni filmski ljubitelj in obiskovalec kinoteke; če le tu in tam rešuje križanke, mora vedeti, da je to slovenske gore list, Ida Kravanja, ki je dosegla svetovno slavo predvsem v češkoslovaških filmih.

Rodila se je 1907. leta v Divači kot Italina Kravanja, toda od otroštva naprej so jo klicali Ida; ko je postala filmska diva, je bila Ita Rina, od tega sveta pa se je poslovila kot Tamara Đorđević. Vmes je minilo 72 let. Živahno dekletce se je zanimalo predvsem za ples. Ko se je njena družina preselila v Ljubljano, je pridno vsrkavala vase /prva šolska znanja, strast od plesa pa je ni zapustila. Po vseh merilih tedanjega časa se je razvijala v pravo lepoticico in številni natečaji za razne miss niso mogli mimo nje. Prijateljice so poslale njene fotografije v Zagreb, kjer je takoj vzbudila pozornost, s fotogeničnimi fotografijami pa se lahko prodre tudi v filmski svet. Zanj sta se začela zanimati Berlin in Pariz, toda skrbno materino oko je ni pustilo prek meja. Šele slikar Malota jo je uspel popeljati skupaj s svojo družino v Nemčijo.

Pisalo se je leto 1926, ko je prvič stopila pred filmske kamere, že leta 1929 pa si je z *Erotikom* pridobila svetovni sloves. Zaigrala je svobodno dekle, enakopravno z moškim spolom, kar je bilo za tisti čas prava drznost. S tem filmom je tudi dokazala, da ni le lepa, fotogenična in privlačna, marveč da ima tudi mogočen igralski talent. V vseh filmih ga ni mogla dokazati; igrala je dolgo. Do takrat, ko se je umaknila filmskim kameram, je bilo za njo kakšnih dvajset filmov, in to nemških, češkoslovaških, francoskih in ameriških, le redko domačih. Bila je "razprodana", ponudbe so deževale, kajti kljub hudi konkurenci, bodisi v lepoti ali v igralski nadarjenosti, je bila ena redkih, ki je zdrževala oboje hkrati z nenavadno gracioznostjo in eleganco v gibanju.

Poleg *Erotikona* je njen najpomembnejši film *Tonka obešenjakinja*, naštejemo pa lahko še nekaj drugih: *Sramota*, *Prebujanje pomladi*, *Cesarjev valček*, *Valovi strasti*, *Centrala Rio*, *Valenina svatba*, *Fantom z Durmitorja*, *Življenje gre naprej*, *Koralna princesa*. Leta 1939 se je filmu odpovedala in se naselila v Beogradu, kjer je po vojni tudi poučevala na Igralski akademiji, sodelovala z gledališčem "Zimske scene" in se predvsem posvečala vzgoji mladih filmskih kadrov. Jesen svojega življenja je preživela v Budvi, še prej pa je samo še enkrat stopila pred filmske kamere. Veljko Bulajić jo je povabil k sodelovanju pri filmu *Vojna*.

Ni utonila v pozabo, njena desetletna slava ni bila le kratkotrajen žarek, ki posveti in izgine. Kljub temu, da jo nekatere novejša filmske enciklopedije zanemarjajo — kakor zanemarjajo tudi pomembne režiserje iz zgodnjih filmskih let — to ne pomeni, da smo jo pozabili tudi mi (tudi, če ne bi bilo križank). Postala je sinonim za jugoslovansko filmsko igrilstvo, ki je preseglo meje domovine. Verjetno pa je najbolj pomembno dejstvo, da je bila naša prva filmska zvezda v najlepšem pomenu te besede. Kljub temu, da je največ igrala v tujih filmih, velja še enkrat ponoviti, da v "prazgodovini" našega filma pač skorajda ni bilo možnosti, da bi nastopala tudi doma. Naša je in bo ostala naša, mlada in lepa, kakršno jo vidimo v filmih, ki jih gledamo v kinoteki. Svobodomiselnost je bila že tedaj, ko so v njeni širši domovini ženske še zakrivate obraze, pravi pomen pa ima prav v sedanjem času, ko lahko predstavnice "šibkega spola" razkrijejo svojo dušo bodisi na platnu ali zunaj njega.

Miša Grčar

pisovani



ŠKUC 79

Študentski kulturno umetniški center

Vzpodbudni filmski obeti

Zorko Škvor

Govoriti o prostorih ŠKUC-a na starem trgu 21 kot o sedmi kinodvorani, kjer se vrtijo različni filmi kot v ostalih, bi bilo domišljavo že zato, ker se prostori uporabljajo za različne kulturne dogodke in ne samo za filmske projekcije. Če pa prisluhnemo govoricam, ki to misel prenašajo, lahko poleg očitne euforičnosti takega mišljenja najdemo za njimi dejanske nove možnosti v ljubljanski ponudbi. Te so se nakazale v minulem kratkem obdobju tistim, ki jih zanima alternativna produkcija in distribucija kratkih in celovečernih filmov.

Ker je produkcija zaradi finančnih (ne)zmožnosti ŠKUC-a v primerjavi z ostalimi podobnimi centri zanemarljivo majhna, ne sodi v to informacijo. Družbena finančna podpora ni nič večja za projekcije gostovanj, toda ta gotovo zanima širši krog publike.

Začetno obdobje je prekratko, da bi ga okarakterizirali kot celoto in iz njega potegnili nekatere splošnejše zaključke, lahko pa služi kot izhodišče za razmišljanje o pomenu in vlogi, kot tudi o potrebi po obstoju takega prostora, ki omogoča raziskovanje in eksperimentiranje oz. predstavljanje tega. Ravno pri tem so avtorji lanske produkcije ČSF negotovo pričeli. V kratkem obdobju so se takoj zatem v splošnem pomanjkanju opreme — od kablov do projektorjev angažirali v prepričanju o pravilno zastavljenih programskih izhodiščih. Ta so se potrdila že pri prvem gostovanju srbskih avtorjev "off filma". Prvi dan se je predstavil Akademski filmski center iz Beograda z avtorji Radom Vladićem, Ivanom Obrenovim, Petrom Jakulićem, Predragom Bambićem, Bogdanom Jovanovićem. Tako smo videli

nekatero filme, ki so bili teden prej prikazani na Festivalu alternativnega filma v Splitu. Pri večerni projekciji se je predstavila Porodična radionica za pravljenje filmova z Biljano Belić in Dragišem Krstićem. Neštevilna publika je dajala občutek, da kratkih filmov pač "ni vajena", kar pa je Ljubomir Šimunović naslednji dan s presenetljivo dobrim programom spremenil v dejstvo, da so različne poti filma še kako gledljive in relevantne za širši krog občinstva. Odziv pri večernem programu je bil prav tak.

Tretji dan so se predstavili Neša Paripović, Mišo Šukaković in Goran Djordjević smolo pa je imel Zoran Popović, ki je zaradi tehničnih težav pokazal le en film. Ostal pa je tudi brez teoretičnega uvoda, ki bi osvetlil konceptualni pristop v njegovih in v ostalih filmih. Nebojša Pajkić je sicer s komentarji povezoval nekatere filme, vendar te možnosti kot dodatne komunikacije, ki jo ŠKUC kot prostor nudi, ni dovolj uporabil. Tokrat tudi gledalci ne. Bartol Lukić je s projektom fotoarta naslednji teden vsak večer s projekcijami Main Street, ob istoimenski razstavi slik, nakazal nove združitve z boljšo uporabo prostora. Še bolj živahno pa je bilo ob živi glasbeni spremljavi, ko je Franci Slak vrtel ravnokar dokončani film Daily News 2. To pa je bil le eden od filmov letošnje produkcije ČSF-ja, ki so dobili možnost takojšnje širše verifikacije, kar je dodatna kvaliteta ŠKUC-ovega programa. Mogoče je celo spremljati proces dela in razvoj nastajanja filma. Poleg tega so bili filmi z naslovom Vizualije sestavni del večera, ki se je pričel z novim jezikom video sistema, da bi izkoristili širino multimedialnosti. ŠKUC-ovi prostori so bili za naslednja gostovanja že premajhni. Ne zato, ker se je publika navadila gledati kratke eksperimentalne filme, temveč zaradi gostovanja Holandskega eksperimentalnega filma (HEF). Ta organizacija je bila ustanovljena zato, da bi pospešili razvoj neodvisnega avantgardnega filma, brez dobičkonosnih teženj. Vodstvo tvorijo predstavniki kulturnih centrov, muzejev, filmskih in umetniških šol, alternativne filmske organizacije in filmski ustvarjalci. V prvem letu svojega nastanka je HEF predstavil 123 različnih filmarjev iz 16 različnih držav, poleg tega pa je 21 tujih režiserjev gostovalo na Holandskem in v sodelovanju s

HEF-om predstavljalo svoja dela holandskemu občinstvu.

V Ljubljani nam je Peter Rubin, koordinator HEFa, predstavil vrsto kvalitetnih filmov, ki jih je izčrpno komentiral, z veliko pripravljenostjo na vsak pogovor. Namen večera ni bila predstavitev holandskega filma v celoti, temveč prikaz vrste različnih trendov in individualnih poskusov na današnji holandski eksperimentalni kinematografski sceni. Večer se je začel z očetom holandskega eksperimentalnega filma Fransom Zwartjesom. Sledili so mu mlajši in starejši, priznani ali še ne poznani, avtorji Jan Katelars, Michel Cardebs, Daniel Singelenber, Paul de Nooier, Karin Wiertz, Jacques Verbek. Zadnja dva uporabljata filmski medij interdisciplinarno kot likovna umetnika, medtem ko je Paul porušil meje med filmsko in foto tehniko. Večerni celovečerni film Edvarda Luykena "White line fever", ki se ukvarja s problemom percepcije, je zaključil program. Izhodiščne teme so se vsebinsko povezovala s tehnikami, zato je zaporedje programa zadovoljilo tudi tiste, ki niso med projekcijo kadili in pili pivo. Rubin je drugi dan pri ponovitvi podrobno razlagal tehnike snemanja, kar drugje še ne delajo. Tako smo prišli do pedagoškega obeležja. Ali se bo tak obetajoči zagon zasopihal že po projekcijah avtorjev, ki se ukvarjajo z body-artom, foto-artom, post-konceptualizmom in se bodo predstavili v ponedeljek, 28. 5. in sicer Vito Acconci (New York), Denis Openheim (N. Y.), David Haxton (N.Y.), Januzs Haka (Warsawa), Zdislav Sosnovski Warszawa, Goran Djordjević (Bg.), Neša Paripović (Bg.), Zoran Popović (Bg.), Pepe Germana (Rim), Janis Kunelis (Rim) ali se bo nadaljeval s podobnimi gostovanji kot bo teden kasneje, 4. 6., ko bo s festivala neodvisnega ameriškega filma v Firencah prišel v Ljubljano tovrstni ustvarjalec Jon Jost s tremi celovečernimi filmi, pa ni odvisno več le od novega subjekta, ki bogati ljubljansko kulturno sfero, ampak tudi od odziva ostalih drubenih dejavnikov, ki zagotavljajo širšo družbeno podporo.

Pripis:

Namerno enostranska logika tega zapisa, ki izpušča produkcijo ČSF-ja bo dopolnjena v naslednjem sestavku, kjer bodo navedena gostovanja v tujini.



prireditve

Beograjski off film

Ob projekciji beograjskega off filma v Ljubljani /ŠKUC/

Nebojša Pajkić

Februarja letos je bil v ljubljanskem Študentskem kulturnoumetniškem centru prikazan trodnevni program filmov beograjskih avtorjev. Predstavljeni avtorji se na različne načine in z različnih perspektiv lotevajo filmske dejavnosti, ki izstopa iz pojmovnega okvira jugoslovanskega profesionalnega filma in ki jo najbolj pogosto (tudi praktično) ne pojmujejo kot integralni del jugoslovanske kinematografije.

Splošno mesto v uradnih (referatsko-simpozijskih) zapisih o Yu-amaterskem filmu je prav geslo, da je amaterski film integralni del jugoslovanske kinematografije (z roko v roki s profesionalnim).

Na tem mestu ne bomo govorili o problemih, ki mučijo jugoslovanski filmski amaterizem, integriran v okvirih organizacije Ljudske tehnike, ampak bomo skušali s perspektive beograjske situacije osvetliti dejstvo, da pri nas raznolikost tipov filmske produkcije v veliki meri presega vprašanja in probleme, ki izhajajo iz družbeno fokusirane relacije amaterski — profesionalni film.

Trodnevno projekcijo beograjskega off-filma v ŠKUC-u so sestavljali štiri ločeni programi:

- 1) Izbor iz filmske produkcije "Filmskog i TV centra Doma kulture Studentski grad", (nekdanji Akademski kino-klub),
- 2) Izbor filmov "Porodične radionice za pravljenje filmova Biljane Belić i Dragiše Krstića",
- 3) Izbor filmov iz produkcije "Moon Company", (avtor Ljubomir Šimunić)
- 4) Izbor filmov umetnikov:
 - a) Filmi Zorana Popovića
 - b) "galerijski film": filmi Gorana Djordjevića, Neše Paripovića in "Grupe 143".

Vsak od posameznih programov je predstavil različno obliko pristopa k filmskemu mediju in različno obliko produkcijske perspektive v sodobnem jugoslovanskem off-filmu: to je tistem filmu, ki se statusno (v katerikoli obliki) nahaja izven mehanizmov jugoslovanske profesionalne filmske produkcije.

Vsem štirim produkcijskim oblikam, predstavljenim v posameznih programih, je skupno dejstvo, da so filmi delani na ozkih formatih (N-8, S-8 in 16 mm). Še pomembnejše pa je dejstvo, ki se s tehnološko-kulturološkimi motivi veže na prejšnje, da so filmi unikati. Prav nerešeno vprašanje izdelave kopij (pod izdelavo kopij razumemo institucionalno vzpostavljen sistem kopiranja filmov, ne pa individualna

prizadevanja v tej smeri) tvori iz teh različnih tipov produkcij (različnost bomo razložili v nadaljevanju) enotno skupino, ki je s svojim distributivno-prikazovalnim statusom postavljena nasproti profesionalnemu (kinematografskemu) filmu. To, da ni kopij, pogojuje karakter predstavitve teh filmov, ki jo določa nesistematično ad hoc prikazovanje (odsotnost kakorkoli pojmovanega modela repertoarnosti) in izobčenosti iz kakršnegakoli kinematografa in usmerjenost na klubsko-galerijsko-privatno improvizirajoče ambijente.

Če poenostavimo: gre za oblike **filmske** produkcije, ki so na samem startu, na ontološkem nivoju hándikapirane, **nedorealizirane** (reproduktivnost — kopije) in dislocirane (prikazovalni status).

Problemi finalizacije, distribucije in prikazovalnega koncepta tvorijo skupne imenovalce modela filmskih dejavnosti, ki so bili predstavljeni v štirih ločenih programih.

Ostale značilnosti posameznih oblik delovanja pa tvorijo parametre njihove različnosti.

Oblike "organizirane" filmske proizvodnje

Medtem ko drugi in tretji pgoram — a) avtorji Biljana Belić in Dragiša Krstić, b) Ljubomir Šimunić — predstavljata obliki samostojne filmske dejavnosti izven kakršnekoli oblike institucionalno-družbenega organiziranja, predstavljata programa Akademskega kino-kluba in "filmi umetnikov" dve obliki bolj ali manj institucionalno organiziranega (bolj ali manj pogojno) modela filmske produkcije.

Akademski kino-klub predstavlja vzorec oblik organiziranja amaterskega filmskega ustvarjanja, "filmi umetnikov" pa kažejo filmsko dejavnost, ki je na specifičen način vezana na dejavnost galerij, ki so usmerjene na spremljanje in afirmacijo tokov takoimenovane nove umetniške prakse, pri kateri je eden prevladujočih aspektov delo v filmskem mediju (ob video traku).

"Filmski in TV-centar Doma kulture Studentski grad" in problemi, s katerimi se sooča

Ker govorimo o aktualnem trenutku beograjskega (in jugoslovanskega) off-ustvarjanja, se ne bomo ozirali na izredno pomembna obdobja v zgodovini

ŠKUC

TEDE
SRBSKE
OFF
FILMA



Akademskoga kino-kluba, ampak bomo v skrčeni obliki skušali iz perspektive njegovega današnjega profila orisati probleme, ki jih ilustrira njegov status.*

Akademski kino-klub (v nadaljevanju bomo zaradi konciznosti uporabljali staro ime) je trenutno najbolj afirmiran in je z nagradami — tako klubskimi kot avtorskimi — izpostavljen kot najpomembnejši filmski klub, ki deluje v okviru Kino-zveze Jugoslavije.

Že sama struktura članstva, avtorski profil in vrst filmov, ki jih klub neguje, pa tudi novo ime, na najbolj slikovit način odsevajo vse bistvene probleme in dileme jugoslovanskega kino-amaterizma v tem trenutku. Domači kino-amaterizem je rasel in zrasel v avtentični jugoslovanski fenomen, ki mu je v svetovnem merilu težko najti par, temelji pa na osnovah institucije Ljudske tehnike, ki vleče svojo organizacijsko strukturo še iz let povojnega etatističnega zanosa. Amaterski film je, spodbujen s parolo "Tehnika (pa tudi film) ljudstvu", asimiliral vase najrazličnejše oblike "avtorskih" in **Avtorskih** ambicij, od primitivnega družinskega filma (včasih si moral postati član kluba, če si hotel debiti kamero in film, do pomembnega GEFF-a — festivala avtorskega filma, ki je sredi šestdesetih let živel v Zagrebu; v okviru (ali natančneje, v atmosferi) GEFF-a so nastali najradikalnejši jugoslovanski filmski projekti. Seveda se je taka raznolikost sčasoma, kljub različnim interesom in pod nadzorom žirij standardnih filmskih festivalov Kino-zveze, katerih člani so bili pogosto profesionalni filmski delavci in kritiki, usmerjala k neke vrste estetiziranemu modelu filma. Ta model je postajal analogen s dvomljivim modernističnim trendom v domačem profesionalnem filmu, vendar pa je kljub temu postal zaščitni znak jugoslovanskega amaterizma, katerega estetiko reprezentira Akademski kino-klub na najbolj celovit način. Elementarne značilnosti te "estetike" so v zagovarjanju tehnicističnega perfekcionizma, za katerim se skriva izjemno naivno literarizirajoče procesiranje v dizajnu impresionistično-asociativnega diskurza.

Tu pa se odpira magični krog jugoslovanskega kino-amaterizma, ki ga večkratno karakterizira *contradictio* in *adjectio* potenciran na n-to potenco. Amaterji in njihovi zagovorniki — zaprti v svojem magičnem krogu zunaj profesionalnega filma — najpogosteje razpravljajo o nekem nominalnem vprašanju, ki pa ga je skorajda nesmiselno znova aktualizirati na domači sceni v tem trenutku: ali je amaterski film pravo ime za njihovo ustvarjalnost ali ne? Vsi so si edini, da ni. Še zlasti jim ni všeč pojem amaterji, čeprav se še naprej inertno obnašajo po kriterijih amaterske organizacije, tako da hodijo z enega festivala na drugega in se v svojih filmih disciplinirano usmerjajo k taki estetiki, ki jim jo vsiljujejo prek nagrad. Obstaja celo cela vrsta nazivov: alternativni(sic!), eksperimentalni(sic!), nekonvencionalni(sic!), neamaterski(?) itd., ki bi jih radi sprejeli, čeprav se težko opredeljujejo za kateregakoli med njimi. Ne opredeljujejo pa se iz enostavnega razloga, ker ne vedo, kaj bi z njim, saj se z zamenjavo imena ne menja niti status, niti se ne razrešuje zmešnjava v glavi. Samo za ilustracijo bomo citirali razmišljanje Radoslava Vladića, najbolj tipičnega predstavnika Akademskoga kino-kluba:

"Niti ne vem, kako naj podpisujem svoje filme. Snemam sam, film ni profesionalen, čeprav je delan tako, kot da bi bil. Sem proti delitvi na amaterski in profesionalni film. Zda bo treba najti nek termin, ki bi ga lahko pripisali obojim. Tako se mi izogibamo tistemu amaterskemu, ki ima pejorativen pomen."

Tako postaja klobčič vedno bolj zamotan, saj po eni strani družbenopolitične instance s precej posplošenimi frazami zagovarjajo amatersko ustvarjalnost, po drugi strani pa bi si amaterji želeli otresti te etikete, bodisi da bi se imenovali alternativni (komu?), bodisi da po Vladiću postanejo eno s tistim, čemur so alternativni.

Akademski kino-klub je nosilec estetske štafete Yu-amaterizma in dobi na festivalih največ nagrad, kjer z nagradami kanalizirajo **amatersko ustvarjalnost**. Med člani (zlasti nagrajevanimi) pa so predvsem študentje ali celo nekdanji študentje Fakultete dramskih umetnosti (R. Vladić, I. Kaljević, študenta režije, P. Bambić in Milošević, študenta kamere, itd.)

Po vsem tem je jasno, da se je kino-amaterizem usmeril proti formulam sterilnega jugoslovanskega profesionalizma iz dveh kotov: skozi žirije, kjer se vzpostavljajo kriteriji, in skozi kadre, sterilizirane že na akademiji, ki na shematizirane zahteve odgovarjajo s konvencionalnimi izdelki. Ob tem pa skušajo avtentični amaterji brez obvladovanja ustreznih obrazcev imitirati prejšnje. S tem pa skozi anahronistično organizacijo definitivno zagovarjamo diletantizem v najbolj negativnem pomenu besede.

Nasprotno pa se elitni klubi trudijo (pač glede na to, da imajo v svojih vrstah vse izšolane profile) imitirati tudi organizacijsko-produkcijske nivoje jugoslovanske profesionalne kinematografije, ki slovi po svoji organiziranosti.

Seveda žive v upanju, da bodo lepega dne postali pravi profesionalci, njihova mesta pa bodo zasedli mlajši.

S tem naj sklenemo razmišljanje o slepi ulici jugoslovanskega kinoamaterizma, katerega najboljši ilustrator je "Filmski i TV centar Doma kulture Studentski grad".

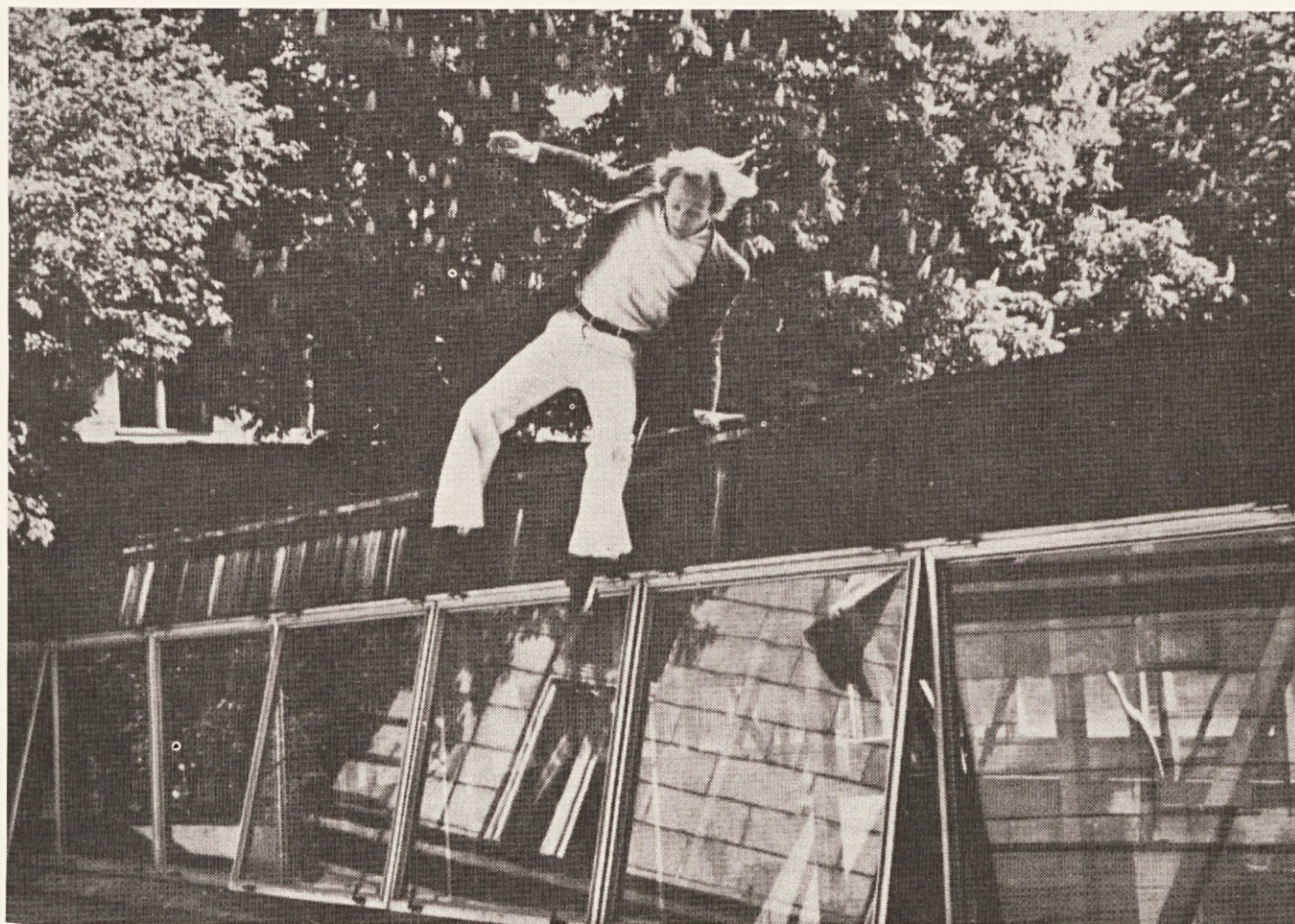
"Film umetnikov"

Povsem drugačna oblika filmske prakse (ki pa je vendar na nek način organizirana) je tako imenovani "Film umetnikov".

"Film umetnikov" predstavlja v filmskem mediju realizirane projekte umetnikov — najpogosteje iz likovno-plastične kulture — ki so v tokovih nove umetniške prakse (postkonceptualna gibanja) s pomočjo razširjenih medijev povsakdanjili problematiko jezika in narave umetnosti, oziroma celega spleta vprašanj, ki jih je odprla konceptualna umetnost, se pravi razmišljati, analizirati in oblikovati s filmom in skozi film.

V Ljubljani prikazani filmi Zorana Popovića, Gorana Djordjevića, Neše Paripovića in članov "Grupe 143" so kljub različnosti pogojeni z različnimi predpostavkami in izkušnjami v prejšnji in sedanji umetniški praksi posameznih avtorjev, v enaki meri pa so določeni tudi z njihovim pojmovanjem in elaboriranjem karakterja filma kot medija.

Čeprav je fascinacija s filmom in video-tehniko, ki je v sedemdesetih letih zajela umetnike postkonceptualne usmeritve, v precejšnji meri določena z nepremišljenim in površnim pojmovanjem filma in zlasti videa kot realističnih medijev (v ekstremnejših primerih pojmujejo nove medije kot sredstva reprodukcije stvarnosti), pa so filmi umetnikov postali



1977, režija Neša Peripović

zapisovanja

vitalni činitelji radikalnih filmskih dogajanj kot rezultat kompleksnosti in širine vprašanj, ki jih je odprla nova umetniška praksa. To še zlasti velja za jugoslovanske okoliščine.

Med beograjskimi umetniki izstopa Zoran Popović po specifičnosti obravnave filma kot medija. Dva njegova filma "Borba u New Yorku" in "Bez naziva" iz leta 1976. sledita njegovi umetniški orientaciji, nekoliko pa ju pogojuje tudi njegove "filmmakerske" ambicije. V jugoslovanskih okoliščinah predstavljata originalen primer socialno-političnega angažmaja. Zoran Popović je blizu predstavnikom smeri politiziranja umetniške prakse (okrog časopisa *The Fox* v New Yorku) in tretira vsak medij, pa tudi film, kot posrednika, kot kanal za eksplikacijo politizirane analize konteksta v katerem umetnik deluje. Prav ta semantično-ideološka perspektiva Popovičevih filmov pogojuje narativnost njihove strukture in zato so bistveno drugačni od filmskih del drugih beograjskih umetnikov postkonceptualne usmeritve.

Potem so tu še tehnološke (raz)ločnice: 16 mm trak, zvočni (govorni) filmi, ki odkrivajo Popovičeve kinematografske afinitete, kar ga še bolj oddaljuje od drugih avtorjev, ki so tipični predstavniki galerijskega filma.

Filmi Gorana Djordjevića so zelo blizu nekaterim oblikam strukturalnega filma v šestdesetih letih, ki je imel tudi v naših krajih pomembne predstavnike (Pansini, Gotovac), čeprav so pogojeni s proučevanjem nekaterih značilnih konceptualističnih modelov (tavtološki značaj umetnosti) glede filmske organizacije, fiksiranja kamere na določen objekt, dokler se ne izteče filmski trak, ali iz določenega rakuza (okno v sobi) z neprecizirano sukcesijo v večjem časovnem razponu, ali registriranje pokrajine, ki je določena s pozicijo, z izrezom okna, itd.

Filmi Neše Paripovića ("Neša Paripović, 1975, 1976, 1977 in 1978) kažejo, kljub znatni pogojenosti z njegovim delom v drugih medijih, napredovanje v razmišljanje o čisto filmskih problemih, česar za filme "Grupe 143" ne bi mogli trditi, saj so popolnoma nerazumljivi zunaj konteksta predfilmskega dela avtorjev. Tudi pri Paripoviću gre kot pri Goranu Djordjeviću za refleksijo nekaterih tipično konceptualističnih trendmotivov, saj se opredeljuje za registracijo aspektov umetnikovega (svojega) vedenja in dela ("1975" — off — prostor kadra, "1977" — behavioristični aspekti — dinamika/akcija — gag, itd.). Čeprav je Paripović že na samem začetku določen z realističnim kultom medija (nekateri njegovi filmi: "1975", "1978" učinkujejo kot projekti načrtovani za video, ki pa so bili zaradi različnih naslovov realizirani na filmu), pa kljub temu ostaja vezan izključno na aspekte fotografske narave filma in na prostorsko organizacijo prizora, ob vsem tem pa pušča ob strani vprašanja časovnosti in audio-vizualne sintagmatike. Filmi ostalega dela "Grupe 143" (Miško Šuvaković, Maja Savić, itd) pa najbolj kričeče označujejo elementarni *contradictio in adjectio* "filmov umetnikov", ki je prisoten tudi v delu Gorana Djordjevića, zlasti pa še Neše Paripovića.

Opuščanje klasičnih oblik likovnega izraza (slika, grafika, skulptura) in angažiranje na nivoju novih medijev bi moralo umetnike, dosledne dekontekstualizaciji, odtegniti galerijskim prostorom. Vendar pa se je stvar razvijala v obratni smeri. Video trakovi in filmi umetnikov so lahko našli svoje občinstvo samo znotraj galerij, se pravi tam, kjer so

ključni komunikacije evidentirani že z njihovim predhodnim delom. Ker umetniki ob pristopu k novim medijem niso bili pripravljeni, da bi s kvalitativnim skokom opravili s tradicionalnim izhodiščem, so se z video trakom in filmom dokončno navezali na galerijo. S tem pa so tudi ostali vezani na tradicionalni pojem umetnosti in umetnika.

"Porodična radionica za pravljenje filmova, Biljana Belić i Dragiša Krstića"

Biljana Belić in Dragiša Krstić sta začela s svojo filmsko dejavnostjo na začetku sedemdesetih let v beograjskem kino-klubu-8. Po nekaj letih spopadov s festivalskimi kriteriji in organizacijskimi shemami sta spoznala, da lahko realizirata projekte, ki ju zanimajo le, če se osvobodita balasta in konteksta kino-amaterizma.

Dragiša Krstić je leta 1975. končal animirani film "23", ki je predstavljal odprto polemiko s situacijo v kinozvezi, leto pozneje pa sta z Biljano Belić zapustila klub in začela delovati samostojno. Rezultat tega je briljantni dolgometražni film "1976/77", ki je bil realiziran v produkciji "Porodične radionice..."

Biljana Belić in Dragiša Krstić sta že s skupnim filmom "Vodili smo ljubav na balkonu" usmerila svoje delo na fiksacijo lastne privatnosti. Tako njuni filmi predstavljajo konceptualizirano in do konca razprto kroniko njenega skupnega življenja, kjer ni nič skrito in v kateri ne skušata s stilističnimi ekshibicijami mistificirati lastnega življenja in svetovnega nazora. "Penelopa", Biljana Belić, in "1976/77", Dragiša Krstića, sta istočasno banalna družinska zapisa, poetična in komična odkrivanja intimnosti in filma o filmu.

Pri "Porodični radionici..." ni črte, ki bi ločevala film od življenja. V tem odnosu impresionira neverjetno realiziran dialektični stik med intelektualnim projektom in spontanostjo prizorov. Z intelektualnim projektom se nam vsiljuje koncept življenja/filma, spontanost prizorov, ki je ne ovirajo nikakršni estetski principi in ki nam jo ta koncept vsiljuje kot svojo organsko implikacijo. Kot se lahko znotraj kino-klubov, ki so usmerjeni na festivale, delajo le take stvari, kot so filmi Akademskega kino-kluba, tako je tudi za produkcijo, kakršno realizirata Biljana Belić in Dragiša Krstić, neizogibna taka oblika delovanja, ki sta jo "konstituirala" v lastni delavnici in ki jima ogomota ignoriranje kakršnihkoli kriterijev, ki bi prihajali od zunaj.

Mikro — Hollywood Ljubomirja Šimunića

Ljubomir Šimunić je s svojim delovanjem iz večih perspektiv trenutno najoriginalnejši pojav v jugoslovanskem filmu. Biljana Belić in Dragiša Krstiću je hkrati zelo blizu in zelo daleč. Tako kot onadva, deluje tudi Šimunić izven vsakršnega uradnega kinematografskega konteksta, vendar pa se Šimunić sploh ni nikoli vključil v jugoslovanski kinematografski kontekst.

Tudi on je začel s filmskim delovanjem 1970/71, prvič pa je javno prikazal svoj film leta 1977 v okviru gledališke predstave Koste Bunuševca "Dragiša, život je čudna stvar" v Študentskem kulturnem centru v Beogradu.2

Medtem ko sta se Biljana Belić in Dragiša Krstić postopoma otresala izumetničenih kriterijev, ki so ju obkrožali, da bi si tako ustvarila prostor za igro po lastnih pravilih, pa je Šimunić pet, šest let kopicil kolute filmskega traku. Večkrat eksponirani filmi so bili zapolnjeni s pravim bogastvom ikonografskih skladnosti, ki jih je potem avtor postopoma strukturiral v posamezne zaključne projekte z zelo počasnim (neforsiranim) procesom.

Kakor so filmi B. Belić in D. Krstića demonstracija osvobojenosti dveh ljudi, tako Šimunićeve filmi ustvarjajo "image" procesa, v katerem se izolirani individualci — moškega spola — osvobajajo frustracij.

Šimunić z izrezom kadra in gibom kamere odkriva seks v vsakem aspektu pojavnosti. Pri tem do popolnosti kontrolira erotsko raven svojih filmov s filigransko natančnim tkanjem resničnih in simuliranih voyerističnih prizorov...

Vendar je erotika le eden od aspektov Šimunićevih filmov, ki bi jih zaradi kompleksne strukture ob tej priložnosti težko analizirali. Nujno je treba naštetih vsaj nekatere značilnosti njegovih filmov in njegovega filmskega delovanja. Šimunićeve filmi niso niti na enem nivoju strukturalno zaprti, osnovna značilnost njegovega dela je procesualnost. Nikakršni principi in kriteriji ne bremenijo in ne omejujejo Šimunića, ki je prepuščen lastnemu odnosu do filma. Njegov odnos do filma sicer temelji na kultu Hollywooda in na fenomenu kinematografskega filma, vendar pa so njegova stališča do filma in njegovi filmi v popolnem nasprotju z vsem, kar se dogaja v jugoslovanskem off-filmu.

Zveni sicer paradoksalno, vendar Šimunić je (čeprav je zelo zelo oddaljen in diametralno nasproti jugoslovanskemu profesionalnemu filmu) fasciniran z **idejo profesionalnosti**, ki jo pojmuje na nekem višjem — antropološkem nivoju. Šimunić je, nasprotje amaterjem, ki hočejo biti alternativa profesionalnemu filmu, a se v delu pogosto izčrpavajo v imitiranju jezika profesionalnega psevdonekonvencionalnega filma, fasciniran z idejo profesionalnosti in z metodologijo profesionalizma. Patentiral je svoj mikrosvet, neke vrste alternativni mikro-hollywood, ki v svoji dialektični enotnosti nasprotij fascinacije in demistifikacije, inhibicije in eruptivnega osvobajanja postaja resnična alternativa konceptu profesionalnega (industrijsko pogojenega) filma, še bolj pa intenzivna alternativa vsakemu poskusu vzpostavljanja ideološko postulirane politike alternativnosti.

Če za Warhola pravijo, da "je zadal milostni udarec estetiki avantgardnega filma" in jo tako premaknil, lahko za Šimunićeve filme in za njegovo celotno pozicijo v domačem off-filmu rečemo, da Moon Company predstavlja sarkastično krohotanje ideji jugoslovanskega "alternativnega" filma in slednji bi le moral nekako reagirati.

Smeri reakcije

Smeri reakcije bi se morale končno usmeriti v razreševanje problema, s čimer bi se avtomatično razrešila tudi nominalna vprašanja. Nujno pa je treba rešiti že na začetku zastavljeno vprašanje:

kako omogočiti filmom končno obdelavo (kopije), kako jih distribuirati, prikazovati in arhivirati, ne glede na to, ali so amaterski, "filmi umetnikov", individualne produkcije, ali nekaj čisto drugega?

Šele potem bo moč načeti vprašanje kompleksnejše kontekstualizacije, tako iz domače kot tudi iz svetovne perspektive.

Nekaj pa gotovo drži: brez "art-kinematografov" ni niti "art-filmov" in če "art-film" ni končan tudi ne potrebujemo "art-kinematografa". Ali je mogoče rešiti vse te probleme? Verjetno so rešljivi, vendar pa zunaj amaterskega filma, ki mu ime samo odlično ustreza.

prevedel: **Slobodan Valentinčić**

* Glej tekst Jovana Jovanovića o Filmskem in TV centru Doma kulture Studentski grad, Filmograf, šte. 6, Beograd.

1 "Podnošljiva smotra" — Mata Bošnjaković, Film šte. 14—15, Zagreb.

2 Treba je omeniti, da je Šimunić dotlej, pa tudi potem vse do ljubljanske projekcije, predvsem prikazoval svoje filme (in jih še prikazuje) na zelo prijetno in skrbno prirejenih privatnih filmskih seansah.

posveti

Racionalizem in iracionalizem

Znanost in magija, tehnika in umetnost, nagon in razum v Rossellinijevem delu.

Dario Frandolič

Leto dni po smrti Roberta Rossellinija je sanremska občina organizirala zborovanje, s katerim je počastila spomin velikega mojstra neorealizma. Namen tega zborovanja, ki ga je pripravil Edoardo Bruno, je bil v celoti preučiti in podrobno analizirati Rossellinijev filmski opus. Obsegalo je razprave o Rossellinijevem odnosu do filma, televizije, kritike in zgodovine; udeležili so se ga italijanski in tuji kritiki.

Odveč je posebej poudarjati, kako velik je bil Rossellinijev vpliv na moderni film: kaže se ne toliko v stilu (viscontijevski, fellinijevski stil), kot v metodi (novi načini filmske produkcije, sodobnost avtorskega govora, izbira igralcev spuščanje preproste pripovedne zgodbe v prid filma, ki gre na cesto in živi na njej): vse to je vtisnilo pečat modernemu filmu (Olimi, Pasolini, Taviani, *nouvelle vague*, *cinéma vérité*, brazilski *cinema novo*).

Toda bolj kot analiza Rossellinijevega vpliva se mi zdijo pomembne nekatere teme, ki so bile načete na sanremskem zborovanju.

Osrednje točke Rossellinijeve poetike vidim na eni strani v Sokratu, krščanstvu in racionalizmu, na drugi strani v iracionalizmu, mistiki in v čustvu; torej v veri in razumu.

Po filmih, ki so nastali še v času fašizma *La nave bianca* (Bela ladja), *Il pilota ritorna* (Pilot se vrača), *L'uomo della croce* (Človek s križem), *Desiderio* (Poželenje), ki so danes komajda znani, ki pa kažejo na kontinuiteto med delom fašističnega filma in neorealizmom, kakršen se kaže v vojni trilogiji *Roma, città aperta*

(Rim, odprto mesto), *Paisà, Germania anno zero* (Nemčija leta nič), je prišlo v Rossellinijevem delu do nekakšne involucije oziroma, bolje rečeno, v njem se je uveljavilo prizadevanje po obravnavanju duhovne in eksistencialne krize modernega človeka. Tedaj so nastali čudoviti filmi, ki kažejo predvsem intimno stran, notranjost človeka, ki je prišel iz vojne sicer premagan, ne pa dokončno zlomljen.

Pojavijo se teme obupa (*L'amore /Ljubezen/*), iskanja boga (*Stromboli, terra di Dio /Stromboli, božja zemlja*), sprave (*Viaggio in Italia /Potovanje v Italijo/*), svetosti in veselosti (*Francesco, giullare di Dio /Frančišek, božji pevec/*).

Virgilio Fantuzzi je na zborovanju v Sanremu podal za to obdobje Rossellinijevega ustvarjanja (1945—1954) izrazito katoliško razlago s stališča sholastičnega filozofa in skušal prikazati Rossellinija kot ustvarjalca, ki je imel, čeprav večkrat neposlušen, sinovski odnos do Cerkve, ki je ustvaril "izgubljene in blodne" osebe (duše), kot so Edmund, Karin, Irene, Katherine; omenjeno obdobje naj bi se delilo v tri metafore:

metafora labirinta — duša se išče (*Viaggio in Italia*);
metafora prepada — duša pade (*L'amore*);
metafora gore — duša se dvigne (*Stromboli, terra di Dio*).

Fantuzzijevi integristično katoliški enopomenski in racionalizirajoči razlagi je takoj sledil odgovor z druge strani. Francoski kritik Jean Rouch in Aldo Grasso sta v nasprotju s Fantuzzijem poudarila Rossellinijev dionizični

iracionalizem (racionalist, ki izgublja bitke eno za drugo, mistik, ki hoče biti racionalist) in skuša dokazati, da se je Rossellini bolj nagibal k improvizaciji, nagonu, intuiciji (način filmske produkcije, izbira igralcev, improvizirani teksti).

Tudi drugi razpravljalci so se dotaknili zanimivih vprašanj, zlasti še glede angleških dokumentarnih virov (Grierson) Rossellinijevega ustvarjanja; precej so govorili o televiziji, še posebej o filmu *La presa di potere di Luigi XIV* (prihod Ludovika XIV. na oblast) in drugih filmih za televizijo (*Gli Atti degli Apostoli /Apostolska dela*), *Viva l'Italia /Živela Italija/*, *L'età del ferro /Železna doba/*, in o Rossellinijevem prehodu od filma k televiziji.

V razpravi je bil načet tudi Rossellinijev odnos do zgodovine, ki je zelo zapleten in ki ga je treba še preučiti. Alatri je v Rossellinijevi kinematografiji ugotovil dve tendenci: religiozni pomen in historicizem. Rossellinijeva interpretacija zgodovine hoče biti nad ideologijami, hoče prikazati tesnobno eksistencialno krizo človeka, ne da bi jo ideološko obarvala.

Za sklep lahko rečemo, da se proučevanje Rossellinijevega dela ne more izčrpati v okviru posameznega cikla ali zborovanja, a saj gre za aktualnega avtorja, ki ga je treba še podrobneje spoznati in čigar mojstrovine, kot sta *Paisà* in *Rim, odprto mesto*, so sestavni del moderne kulture.

Split 79

Tretji zbor jugoslovanskega alternativnega filma



Slobodan Valentinčič

Že kar tradicija postaja, da ob koncu marca zbira Kino klub Split v svojem mestu ljudi in dela, ki se imajo v svojem filmsko-filmarskem duhu za predstavnike jugoslovanskega alternativnega filma. Že ob samem imenu je treba ugotoviti, da obstajajo prepričanja o polarizaciji in predalčkanju tistih, ki so za alternativni film in tistih, ki so za nekakšen drugačen "normalen" film in, da so zato eni družbeno nekoristni, drugi pa seveda družbeno koristni.

Depasirana in izrazito nesprejemljiva je kakršnakoli diferenciacija v omenjenem smislu, ki je rezultat izključno dogmatskega in metafizičnega gledanja na zakonitosti razvoja neke kulture v celoti, ne glede v kakšni sredini raste. Predvsem je takšno stališče nevzdržno v samoupravni kulturi, ki ima v svoji marksistični strukturi instrumente dialektične konfrontacije z vsemi elementi, ki ogrožajo nastajanje novih fundamentalnih vrednot in s tem za radikalno preseganje lastnih preživelih pozicij in minulih vrednot.

Alternacija v mediju ima predvsem raziskovalni značaj in če se izkaže kot taka, če prispeva k ustvarjanju novih umetniških dosežkov, potem je splošno koristna, se pravi družbeno koristna. V konkretnem primeru je sistematično, ustvarjalno ukvarjanje z alternativnim filmom koristno početje, ker raziskuje enega od medijev v smislu dviganja splošnega nivoja percepcije in absorpcije novih oblik raziskovanja.

Uradni program splitskega zbora je predstavil nekaj čez trideset filmov jugoslovanske profesionalne in amaterske produkcije zadnjega leta, med informativnimi programi pa je vsekakor treba omeniti retrospektivo Mihovila Pansinija, evropskega združenja neprofesionalnih filmov "Unica" od leta 1935 naprej in novi film Miše Radivojevića "Kvar", s katerim bo verjetno lažje vstopil v srca širšega kroga občinstva.

Delovni del programa splitskega zbora — simpozij — je letos že.

transformiral svojo dosedanje definicijsko vlogo v tisto, kar bo v prihodnje stalna razpravljalna struktura, ki rojeva teze o konkretnih problemskih, vnaprej razpisanih temah. Letos sta bili osrednji temi "manipulacija filmskega govora" in "oblike komunikacije v alternativnem filmu".

Žal ima tudi splitski zbor institucijo, ki je lastna skoraj vsem drugim festivalom, imenuje se nagrada, ki nekatere vzdigne iz pozabe, druge pa pusti v njej. Kakorkoli že, gre za preživelo stvar, ki bi jo moral splitski zbor pozabiti. Običajno jo podeljuje umetniški kolegij. Letos so se udeleženci simpozija na predlog Ranka Munitića odločili, da bodo skupaj (brez posebnega telesa) skušali izbrati tisto, kar bi imenovali najboljši film zbora. Seveda so za to porabili mnogo preveč časa in besed, na koncu pa so nagrado zbora prisodili filmu Zdenka Gašparovića "Satiemanija" (po Zagrebu 78 in pred Oberhausenom 79). Sicer pa je med udeleženci prevladalo mnenje, da je bolj ustrezno "akcentirati" tiste filme, ki nosijo s seboj nekaj vrednega v alternativnem smislu. Med filme, ki ne uporabljajo standardne retorike, bi uvrstili "Krug koji je imao srce" (Ivan Obrenov), "Poljana" (Radoslav Vladič), "Navzven" in "Kader" (oba Stanislava Bergoč in Rado Čok), pa tudi "Dae" (Stole Popov), predvsem zaradi izrednega uvoda. Med filme mladih ljudi, ki "mislijo", ki kažejo estetsko in mentalno energijo, ki delujejo in delajo in ki predvsem nesebično raziskujejo, bi uvrstili nekaj že znanih, nekaj pa novih imen "Upotreba sanitarija" (Dušan Tasić), "Krik" (Ivko Šesić), "Napred-natrag: klavir" (Ivan Ladislav Galeta), "Br. 1" (Radimir Ljubičić), "Galaktični supermarket predstavlja kozmične mavrice" (Slobodan Valentinčič), "Srodići od grilaža" in "Prvi program" (oba Ivan Faktor); med filme na meji pa bi šteli "Izlazak" (Ivan Marinac) in "Instant" (Slobodan Mičić). Ker omenjam samo filme, ki so jih posamezni udeleženci resno omenjali kot pomembnejše stvaritve v debati o saborski nagradi, ne smem zanemariti tudi naslednjih del, ki pa po mojem

mnenju ne ustrezajo ravno osnovnim smernicam srečanja alternativnega filma: "Sfinga" (Martin Tomić), "Polemički tonovi" (Igor Ristić) in "Valj" (Karl Steiner).

Ker je splitski zbor ena redkih priložnosti za ustvarjanje prepričanja med profesionalci, ki so tudi med udeleženci zbora in se lahko kdo tudi prehladi, bom skušal v nadaljevanju predstaviti nekaj izvlečkov, oziroma iztržkov, ki so nakazovali zanimivejše smeri razmišljanja nekaterih udeležencev simpozija:

manipulacija filmskega govora oblike komunikacije v alternativnem filmu

Drzno in smelo je postavljanje teze o manipulaciji filmskega govora, saj je doslej še nismo srečavali, vendar prav ta izzivalnost ustreza potrebam, oziroma ideji, alternativnega filma. Izkušnja filma kaže, da se je znašel v slepi ulici, da se na nek način vrti v krogu in da skuša napredovati po nekakem vzporednem tiru. Filmski govor ne nastaja s posredovanjem filmskega jezika, lahko bi celo rekli, da ima jezik v samem bistvu filmske komunikacije fiktivno vlogo. Jezik kot sistem znakov v filmu torej ne obstoja. Stara teza je že, da film presega jezik in iz tega sledi neke vrste sklep, da je film enostavno govor brez jezika. Vsak film ima svoj lasten sistem znakov, svoj "jezik". Filmski govor je avtentičen v vsakem delu posebej in jezikovnih govornih oblik ne moremo prenašati iz enega dela v drugo, ne da bi pri tem prenašali tudi smisel. V vsakem nasprotnem primeru gre za manipulacijo filmskega govora.

Če je jezik v tistem klasičnem smislu sistem znakov, s katerim vzpostavljamo določeno strukturo s pomenom, potem je naravno, da je jezik mogoč le ob določenem sistemu znakov. Ko pa na drugi strani vzamemo filmsko sliko, oziroma sliko kot tako, nenadoma ne moremo več govoriti o jeziku, ker slika ni in ne more biti znak. Znak ima en pomen, slika pa je nekaka parabola v pomenu. Slika nima nobenega pomena,

oziroma je potencialno večsmiselna, ima potencialno nešteto pomenov, zato neka določena slika ne more imeti vrednosti znaka. V teoriji srečamo pojem "filmskega dejstva", ki pravi, da je filmska slika stvar po sebi. Filmska slika, oziroma filmsko dejstvo, ne podaja mišljenja, mnenja, ampak daje material za mišljenje; ne prevaja ampak je; ne pripoveduje, ampak *ustvarja*. Filmska slika je izrez stvarnosti, ki sam po sebi nima in ne more imeti nikakršnega določenega pomena. Vendar že samo dejstvo, da človek z objektivom izrezuje del stvarnosti, kaže, da že ta trenutek vnaša določeno interpretacijo, oziroma napoveduje interpretacijo tega izreza stvarnosti. S tem se že rojeva možnost za govorjenje, pojavlja se parabola, ne moremo pa govoriti konkretno, tako kot zahteva znak v smislu jezika. Lahko torej govorimo o filmskem govoru brez predhodne prisotnosti trdnega jezikovnega sistema. Od tod sledi sklep splošne narave, da je filmski govor stvar posameznega avtorja. Gre za mnogo bolj sestavljeno strukturo, kot pa jo lahko prenesemo s kakim znakovnim sistemom. Filmski govor ne velja univerzalno. Ni neke konstante, ki bi jo lahko uporabljal katerikoli avtor. To v bistvu v skrajni stopnji negira celo pojem same filmske akademije. S filmom lahko govori vsak avtor posebej. Če pa avtor uporablja izraz kodiran že v kakem drugem delu, pride v situacijo, ko s tem, da si sposodi kod, prenese v svoje delo pomen, ki ni adekvaten njegovemu hotenju. Od tod pridemo do "pripovedujem ti zgodbo zaradi zgodbe", do govorjenja zaradi govorjenja, kar je popolno nasprotje bistva umetniške govorice. (Sava Trifković)

Vsaka komunikacija, ne glede na to, kakšne vrste je, predpostavlja manipulacijo z govorom, manipulacijo s sredstvi, manipulacijo z ljudmi, manipulacijo z idejami s pozitivnim in seveda z negativnim predznakom, kar je odvisno od tega, do katere mere smo ljudje dobre volje in v posameznih stvareh odkrivamo prave vrednosti, in do katere mere smo zlohotni, pa v nečem, kar je skrajno benevolentno, odkrivamo zlo. (Djordje Janjatović)

Ko se lotevam medija, nočem manipulirati z ničemer in z nikomer. Skušam iskati dejansko stanje. Ko se soočim s problemom, ga skušam toliko izčistiti, ker želim, da gledalci s kateregakoli aspekta razumejo, da je stvar taka in nič drugačna. Doslej so filmski mediji delali drugače. Vedno smo iskali možnosti, kako nekaj oblikovati, da se to razume ne na način kot se vidi, pač pa na vrsto drugih načinov. (Ivan Ladislav Galeta)

Obe navedeni temi simpozija sta preambiciozni za nekaj dni srečanj, a se jih je kljub temu treba lotiti interdisciplinarno. V svetu se stvari že lep čas na široko lotevajo, pri nas pa se film še vedno nahaja v nekakem nepreciznem prostoru; jugoslovanska filmska kritika ne obstaja, morda

obstoja nekaj teoretikov; enkrat je film umetnost, drugič sedma umetnost, pa spet sinteza umetnosti, pa masovni medij, pa medij itd.

V medij ne moremo prenašati življenja, ker je medij posrednik med nekakšno stvarnostjo in prejemnikom. Misel dvajsetega stoletja je bistveno spremenila niz kategorij, začevši s kategorijo umetnosti. Film je mehanični medij devetnajstega stoletja. V odnosu do televizije je konzervativen, tako kot tudi v odnosu do drugih množičnih medijev, v skrajni meri tudi v odnosu do rock kulture. Prihajamo do dilem, ki več ne obstajajo, predvsem zaradi lastne nepreciznosti. Ne vem, kaj pomeni manipulacija s pozitivnim in negativnim predznakom, vem sicer za Weinerjev pomen besede, v kibernetičnem pomenu, da je to izbraba in uporaba človeka, ki nikoli nima negativnega predznaka, vem pa da razlike med njima ni, razen v ideološkem smislu besede. Nekaj, kar bi bilo nasprotje manipulacije, je participacija, ki je dobila v rock kulturi in v nekaterih gibanjih šestdesetih let svojo sintagmo "to be in" — biti v. Nove generacije so v duhu rock kulture zavzele način estetskega obnašanja, ki ga lahko imenujemo participacija. Zato ni slučajno, da gledajo filme, v katerih je manipulacija pripeljana do popolnosti, (to so tako imenovani genjalni filmi,) z veliko mero humornosti. Tu se spet odpirajo posebni problemi. Problem estetike je že od Hegla naprej začel korodirati, ker pa jugoslovanski alternativni film še vedno rad uporablja te termine, jih je treba še pozneje obdelati.

Genetika je področje, ki je v zadnjih letih v največji ekspanziji. Od tod imamo primere najbolj primarnih oblik komunikacije in primere komunikacije prek estetskih energij. DNA kodi genov kažejo na generacije in generacije, ki so programirane in je umetnost neke vrste sposobnost vzajemnega dešifriranja genskih programov. Kaže da gre umetnost vedno bolj v sfero magije. Danes je jasno, da magija ni tisto, kar smo se učili v gimnaziji, ampak da je to že zelo eksaktna znanost. Tako se problem estetskega širi v sfero transcendentnega in metafizičnega, v dobrem pomenu te besede.

Ali je film umetnost ali je medij? Ali v filmu obstoja jezik v klasičnem pomenu besede? Ali je alternativni film manipulacija ali participacija. (Jovan Jovanović)

Film je potopljen v svet spektakla kot morska spužva v ocean. Film je odvisen od spektakla celo bolj kot katerakoli druga umetnost. Tu je treba ličevati tolmačenje fenomena spektakla na dva nivoja. Pri prvem tolmačenju naletimo na osnovno dialektično potezo filma kot medija, to je, da se lahko v filmu duhovno, miselno izraža samo z elementi predstavljanja, fizičnega. Po tem je medij najbližji dialektiki življenja samega in konstituciji človeškega

bitja. Filmsko delo je organizem, ki se kaže predvsem fizično. (Tehnika in mehanika za projekcijo iluzije fizične stvarnosti). Pri drugem tolmačenju spektakla pa seveda naletimo na komercialnost, ideologijo, itd. Iluzorno je pričakovati, da bomo lahko spužbo dvignili iz ocenana in izcedili iz nje vso efemernost spektakla, da bi nam ostala misel. Ostala bi nam samo spužva, ker bi se s spektaklom izcedila tudi misel.

Pojem umetnosti bi rad postavil pod vprašaj. Zdi se, da je to nevarna beseda, fašistična, vsaj tak pomen je pridobila z leti, kajti kaj pomeni umetnost? Ali je to sinonim za vzvišenost in posvečenost, kdo jo potrjuje, kje so ti tako imenovani bogovi in demoni in na osnovi česa? Kaj je talent? Ali je to samo skupek sposobnosti, energije, volje? Običajno je tako, da tisti, ki jim z največjim prepričanjem pripisujemo talentiranost, sploh ne opazijo, v čem je ta njihov talent in ga pripisujejo drugim. Kako se tipični predstavnik srednjega sloja obnaša do umetnosti? Od svobodnega izbora nekdanjega avtentičnega aristokrata, ki je iskreno preziral ali ljubil ustvarjalce in njihova dela, je ostala posplošena neiskrena kombinacija občutkov, prikrit prezir in forsirano spoštovanje. Iz tega izhaja tudi strah pred "umetnostjo", pred nesposobnostjo udeležbe v njeni igri, pred posmehom, od tod pa sledi zamenjava vrednosti in seveda snobizem.

Obstajata vsaj dva nivoja manipulacije — ena je znotraj medija, to je manipulacija s filmskim govorom in s samim medijem, to je manipulacija s filmom. Ena je mediju lastna, druga pa mu je vsiljena, aplicirana, zato mislim, da ne obstoja manipulacija s pozitivnim ali negativnim predznakom. (Nikola Stojanović)

Bistvo filma je, ne glede na to, kakšne vrste je, ustvarjanje smisla. Ustvarjati film pomeni ustvarjati nek smisel. Lahko se sicer zgodi, da avtor dela eno, film pa govori nekaj povsem drugega.

Film kot blago, oziroma kot močno sredstvo vpliva na množice, se enostavno zlorablja, odvzema se mu avtentičnost in potiska se ga na teren splošne družbene manipulacije. Če ponovim, da je film ustvarjanje smisla, je to pravzaprav po definiciji govor, saj daje govor smisel. In kaj je jezik? Jezik je le sredstvo v tistem najbolj širokem pomenu kot sistem znakov. Torej, film je govor. Film ni sredstvo, saj če je sredstvo, potem je manipulacija realna stvar, če pa je govor, potem ni prostora za manipulacijo. (Trifković)

Manipulacija se začne že s samo zamisljivo; torej še preden se lotimo kreiranja filma, že vemo, kaj hočemo z njim doseči in mislim, da je manipulacija prav tu. Kreacija je podrejena manipulaciji in prav proti temu se moramo boriti. Alternativni film naj bo najprej kreacija, pa šele potem kaj drugega, pa čeprav manipulacija. (Galeta)

Za prisotnost manipulacije kot nasprotja kreacije, lahko kot kost za glodanje vzamemo primer fotografije, kamere v domačem profesionalnem filmu. Pomembnejši filmi z lanske Pule imajo dobro, strokovno kamero, vsi so strokovno dobro posneti. Vendar ima že sama kreacija fotografije svoje sporočilo, svoj smisel, svoj karakter. Če uporabljamo fotografijo, način snemanja, ki je ločena od pomena tematike, ki se dramaturško prepleta (kot je to na primer v filmu "Bravo Maestro"), lahko ugotovimo, da je po svojem kodu zelo blizu trenutni hit-fotografiji zadnjih let v nekaterih evropskih filmih, zlasti italijanskih. Taka kamera ima v sebi nekaj globoko perfidnega, saj ima tako sliko, tako strukturiranost, tako barvo, tak rakurz, itd., da mora biti (ne glede na predmetnost, ki jo transponira) vabljava in zapeljava kot fotografija v Paris Matchu. Že s samo pojavnostjo pritegne, saj ima komercialni priokus, komercialni smisel, sporočilo in je del komercialnega aspekta filma. Privlači določen odstotek občinstva, ki sploh ne bo razmišljal o filmu in bo zadovoljen z gledanjem finih, šarmantnih slik. Te slike pa s svojim smislom nimajo nič skupnega s tisto osnovno idejo, ki jo zastavlja režiser, oziroma scenarij. Če vzame režiser v projekt dobro kamero, ki ima komercialni kod, da bi imel lepo fotografijo, je to čisto stališče pred kreacijo. Torej se že na samem startu odloča za manipulacijo in ne za kreacijo. (Trifković)

Govorili smo o manipulaciji ustvarjalca z medijem; z možnostmi medija, potem o manipulaciji kinematografije in v kinematografiji, odpira pa se nam tudi tretja oblika manipulacije. To je manipulacija druge polovice v procesu komuniciranja, ko prejemnik manipulira z znaki, ki gradijo pomen dela. To se nam je zgodilo celo tu, ko nam je nekdo razgrinjal film, ki ga večina sploh ni videla. (Mirko Komosar)

Klasične umetnosti so obsojene na enostransko komunikacijo. Povratno komunikacijo so najprej odkrili dnevniki. Prav zato ves čas vztrajam, da moramo razlikovati med umetnostjo in medijem. Tu ne smemo hoditi počez, ker bomo potem pomešali termine v vzezi s komunikacijo. Ali je film sposoben povratne komunikacije, ali pa je mogoče na filmu doseči samo z dodatnimi tehničnimi pomagali, ki nam ob sočasni projekciji prelivajo film v film? V sferi vizualnih medijev je še najbližje povratni komunikaciji video trak. Sicer pa so med najboljšimi primeri povratne komunikacije rock koncerti. Prav v tem smislu pravim, da je film medij devetnajstega stoletja in tudi neke vrste prehod iz klasičnih umetnosti. Zato je tudi sam film na nek način vendarle obsojen na enosmerno komunikacijo, ne glede na to, koliko si želimo svobodo filma. Film je mehanični zapis, ki temelji na fizikalno-kemičnem odnosu do

realnosti. Dobronamerne fraze o svobodi filma so iluzorne, ker je film zaradi svoje tehnologije obsojen na enostransko komunikacijo. (Jovanović)

Govorimo o nekakih filmih, ki so delani za danes, menim pa, da bi moral biti alternativni film delan za jutrišnji dan. Nепrestano govorimo o filmih, ki so narejeni obrtniško.

Kar se tiče Pansinija, katerega retrospektivo smo videli v Splitu, moram reči, da zame ni genialen zaradi svojih filmov, ampak zaradi svojih stališč do filma. S filmom je prišel do zida ("K—3 ili Čisto nebo bez oblaka"), ko je naredil film brez slike in rekel: "Fantje, to je antifilm in naprej ne ustvarjam več." S tem je prenehal delati filme. Na tej točki bi lahko iskali elemente za nove možnosti. Ali lahko s filmom govorimo o filmu, tako da je rezultat takega govora film? In če bo to film, kam naj ga uvrstimo? (Galeta)

kako postati mit

Najprej naredi kako stvar, niti ni pomembno — ali skorajda ni važno — kakšno

Naredi film na 16 mm, po normah, ki so v veljavi

Kot drugo

Srečaj se z drugimi miti (Gilić, Gotovac, Petek, Turković, Žilnik, Trifković, Obrenov, Tasić, Pivčević, Martinac, Pansini, na primer)

Pojavljaj se

Objava na nekaj fotografijah ob živjinovici ni potrebna

Žali

Delaj se užaljenega

Pobotaj se

Bodi garant

Garantiraj

Združuj se

Projeciraj različne filme o

dominantnih nepomembnostih

Naj te projecirajo v Beogradu, po

podeželju, v New Yorku...

Publiciraj plakate, revije

Telefoniraj

Dajaj znamenja

Tisto, kar šteje, je, da delaš filme

Tudi

ltd.

Ob vsem tem samo še nekaj sklepnih pripomb na temo splitskega srečanja jugoslovanskega alternativnega filma.

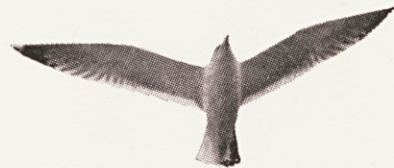
● V prihodnje bo treba razrešiti še probleme v zvezi s selekcijo, tako da bi lahko v Splitu videli precej kvalitetnih del s tega področja in so bila po nesreči in po fizični nezmožnosti prezrta.

● Instucijo nagrade je treba preseči na alternativen način.

● Program bi bilo treba poslati na neke vrste jugoslovansko turnejo, da bi lahko tako alternativci v enem šopku otesali svojo roso po domači sceni.

V delovno obdobje bi poleg čvekaškega simpozija morali vključiti še brzopotno delavnico, ki bi temeljila na kolektivni hkratni izmenjavi delovnih izkušenj, da bi bilo to nekaj, kar združuje, ne pa praktično standardni festival z drugačnim imenom.

Zbor je jamstvo, da je treba z vsemi silami razbijati vse možne konvencije, ker lahko samo tako revolucioniramo tisto, kar imenujemo družbeni odnos. Samo tako lahko dosežemo cilj — podružbiti vse, kar smo, da se nam ne bo dogajalo, da smo manipulirani ali da manipuliramo z drugimi. Ostaja torej dejstvo, da so v Splitu lahko vedno bolj odprta vrata, ki omogočajo dolgoročne poglede na umetnost in odkrivajo nove možnosti.





02880

KODAK SAFETY FILM

02880

KODAK