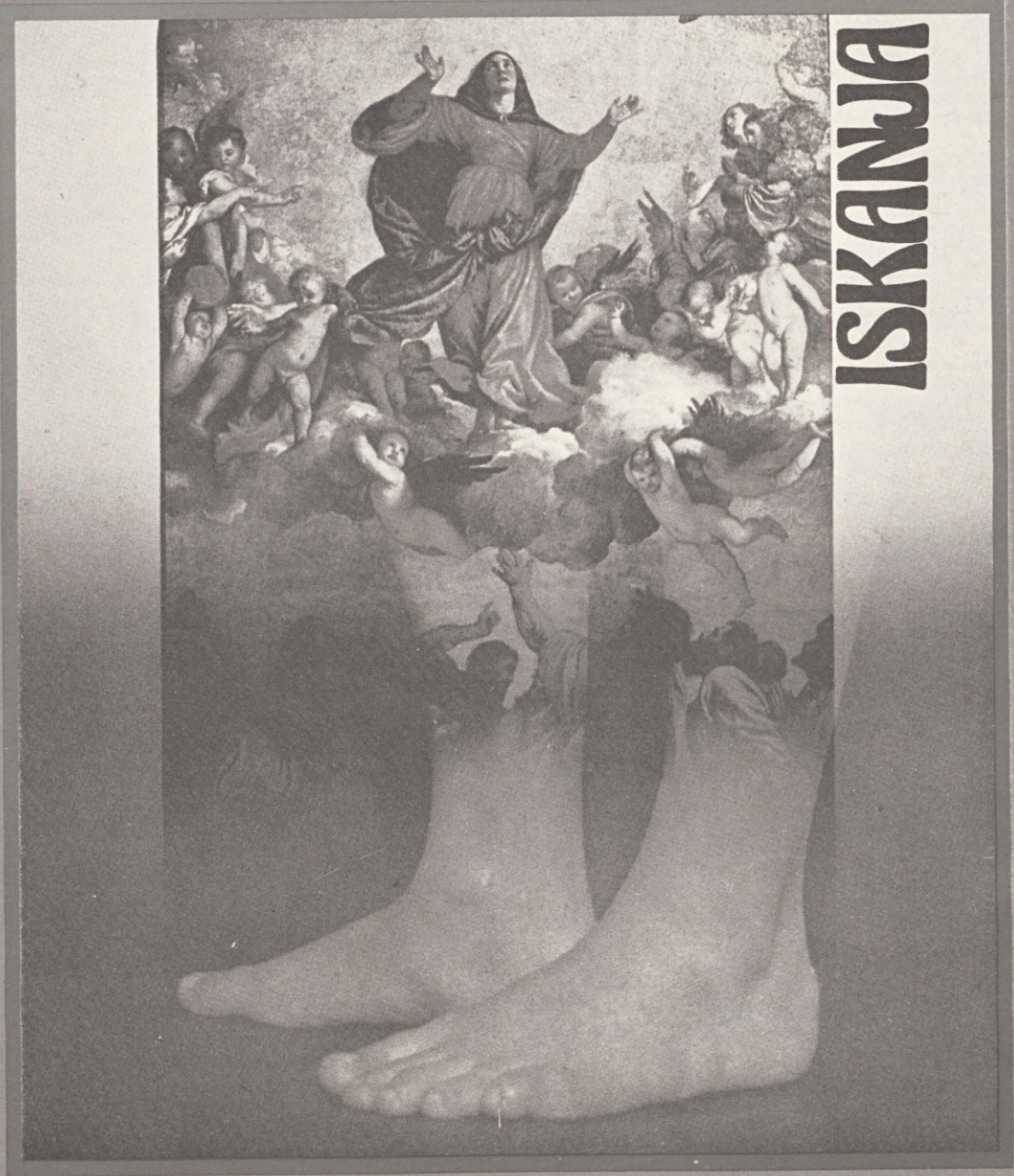


revija za film in televizijo

# ekran

vol. 4  
(letnik XVI) 1979  
cena 40 din

9/10



## ISKANJA

REPUBLIKA SLOVENIJA  
LIUBLJANA



vol. 4  
številka 9/10 1979  
(letnik XVI)

**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

**sofinancira**  
Kulturna skupnost Slovenije

**izdajateljski svet**  
Tone Frelj, 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  
Brane Kovič  
Sašo Schrott (odgovorni urednik)  
Cveta Stepančič (oblikovanje)  
Goran Schmidt  
Branko Šömen  
Zdenko Vrdlovec  
Matjaž Zajec (glavni urednik)

**stalni sodelavci**  
Toni Gomišček  
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)  
Milenko Vakanjac

Majda Širca (sekretar uredništva)

**priprava stavka**  
Partizanska knjiga, Ljubljana

**montaža in tisk**  
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

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

**stiki s sodelavci in naročniki**  
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  
150 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	Za boljšo povezanost, sodelovanje, rezultate	Sašo Schrott
3	nov slovenski film	Iskanja	
9		intervju z Matjažem Klopčičem mnenja ob filmu iskanja	Rapa Šuklje Bojan Kavčič
16	po Pulju '79	Osebne reči jugoslovanskega meščanstva	Milenko Vakanjac
18	po festivalih	Filmski zasuk	Branko Šömen
19	festivali	Moskva '79: filmski zapiski	Milan Ljubič
21		Gdansk '79: korak naprej	Branko Šömen
24		Filmski trenutek	Tone Frelj
28	prireditve	Zdrava norost Gruzincev	Branko Šömen
30		Večeri gruzinskega filma	Zdenko Vrdlovec
31	srečanja	Tenzig Abuladze	
33	televizija	Video-videologija-videognozija	Bogdan Lešnik
36	teorija, zgodovina	Predstavitev	Zdenko Vrdlovec
38		Uvod k Poetiki kino	Jean Narboni
41		K teoriji filmskih zvrsti	Adrian Pjetrovski
47		Slikovno polje in podoba v filmu	Tomaž Brejc
51		»Rdeči smeh« Medvedkinove »Sreče«	Silvan Furlan
55	filmska vzgoja	Film kot način korekcije lažje duševno prizadetega otroka	Borko Radešček
57	zapisovanja	Brenkovi knjigi ob rob XVI. festival amaterskega filma	Silvan Furlan Majda Širca
58	in memoriam	Tone Robinik Jean Renoir Nicholas Ray	Zdenko Vrdlovec Silvan Furlan
60	informacije	ŠKUC pri nas novo v revijah	Zorko Škvor



Tudi v pričujoči, zadnji številki revije v letu 1980, je posvečena osrednja pozornost domačemu filmu — najnovjšemu delu **MATJAZA KLOPČIČA** "Iskanja". Poleg kritik **RAPE ŠUKLJE** in **BOJANA KAVČIČA**, objavljamo tudi obsežen razgovor z režiserjem.

Aktualni problematiki domačega kinematografskega življenja je namenjen tudi komentar, v katerem **SAŠO SCHROTT**, načelnja nekatere dileme in vprašanja v zvezi s prirejanjem najrazličnejših filmskih manifestacij tako na področju medrepubliškega, kot tudi mednarodnega sodelovanja, domačemu oziroma jugoslovanskemu filmu pa sta posvečena tudi prispevka **BRANKA ŠOMNA** in **MILENKA VAKANJCA**.

O gruzijskih filmih, ki jih je bilo mogoče videti meseca oktobra v okviru "Dnevov gruzijske kulture" v Ljubljani, pišeta **BRANKO ŠÖMEN** in **ZDENKO VRDLOVEC**, objavljamo pa tudi krajši razgovor z znanim gruzijskim režiserjem **TENGIZOM ABULADZEJEM**, ko je obiskal naše uredništvo.

V obsežnem teoretičnem bloku smo se to pot odločili posvetiti vso pozornost predstavitvi "Poetike kino in ruske formalistične šole", opozoriti pa velja tudi na prispevke **MILANA LJUBIČA** "Moskovski filmski zapiski", **BRANKA ŠÖMNA** "Korak naprej po Gdansk" in **TONETA FRELIHA** "Filmski trenutek 79".

uredništvo

The central theme of this last number of our mag is again a Slovenian film — the latest one by Matjaž Klopčič, "Iskanja" ("The Searches"). Besides estimations by Rapa Šuklje and Bojan Kavčič there is also an extensive interview with the director. The acute problems of our cinema life are dealt about in a commentary, in which Sašo Schrott exposes certain dilemmas and questions concerning organization of film manifestations in terms of inter-republican and inter-national co-operation. Branko Šömen and Milenko Vakanjac devoted their texts entirely to the Yugoslav films, too.

Georgian (USSR) films that could have been seen in October during "Days of Georgian Culture" in Ljubljana, are commented upon by Branko Šömen and Zdenko Vrdlovec. To that we added a short conversation with a famous Georgian director Tengiz Abuladze, who had visited us on an occasion.

In the theory section we decided to pay attention to the presentation of "Poetry-Cinema and Russian Formalist School". We also want to point out the following contributions: Milan Ljubič's "Moscowian Film Notes", Branko Šömen's "A Step Forward in Gdansk", and Tone Frelih's "The Film Instant '79".

EDITORS



Čeprav ne razpolagamo s podrobnejšimi podatki o številu vsakoletnih najrazličnejših filmskih manifestacij na Slovenskem, pa je vendarle brez pretiravanja moč zapisati, da jih je precej več, kot se zdi na prvi pogled. Ko govorimo o filmskih manifestacijah, mislimo predvsem na najrazličnejše občasne prireditve, kot so svečane premiere domačih ali tujih filmov, najrazličnejši tedni, ki skušajo predstaviti posamezne kinematografije, najrazličnejše domače in mednarodne festivale posvečene tako profesionalnemu, kot amaterskemu filmu, pa navsezadnje tudi prireditve v okviru tistih nekaj filmskih gledališč, ki v Sloveniji delujejo kolikor toliko kontinuirano in načrtno, skratka vse, kar se dogaja mimo redne dejavnosti poklicnih ali polpoklicnih filmskih predvajalcev in obstoječega sistema in prakse distributerjev.

Če ugotavljamo, da imamo torej "izvzemske" filmskih prireditve vendarle precej, pa je treba hkrati zapisati, da je v zvezi z njimi dokaj težko govoriti o kakršni koli sistematičnosti, načrtnosti usklajenosti programov, pobud in zamisli, dogovornosti itd. Večina prireditve je največkrat plod pobude in ljubiteljsva posameznikov ali manjših skupin njihove volje in nesebične zagnanosti.

Namen tega zapisa ni niti podrobneje obravnavati posameznih prireditve in manifestacij, niti ne iskati ali predlagati konkretne rešitve — gre predvsem za opozorilo in apel, da se je treba tudi na tem področju kinematografskega in filmskega življenja bolje organizirati, še zlasti pa uveljaviti in dosledno upoštevati osnovna načela samoupravnega dogovarjanja, povezovanja in odločanja.

Pojdimo po vrsti

Vrsta filmskih manifestacij pri nas se dogodi na osnovi različnih meddržavnih pogodb o kulturnem sodelovanju. O koristnosti, pomembnosti in potrebnosti takšne oblike mednarodnega sodelovanja ni in ne more biti dvoma. Toda pri realizaciji dogovorov (pogosto doseženih tudi na najvišji državniški ravni), se skoraj redno srečujemo z vrsto problemov in težav. O konkretnih programih se namreč žal vse prevečkrat dogovarjajo najrazličnejši uradniki, filmski nestrokovnjaki, tako da je dogovorjeni program največkrat sicer realiziran, zaradi nestrokovnega izbora pa izvrstna, včasih pa tudi enkratna priložnost, seznaniti se z marsikatero kinematografijo, ki jo naša distributerska pamet in logika preprosto ignorira, splava po vodi.

To je programski vidik, ki pa je v najtesnejši zvezi tudi z organizacijskimi vprašanji. Še vedno se namreč v praksi srečujemo z uredniško, administrativno birokratsko logiko, ki ignorira kakršnokoli samoupravno pot dogovarjanja in načrtovanja in takorekoč z "dekretom" določi in odloči, kdaj, kje in kako bo potekala kakšna prireditev, in to v imenu "višjih", interesov, ki preprosto samoupravljalcu "niso dostopni in doumljivi". Menim, da ni treba posebej razpravljati o škodi, ki jo administriranje in birokratska praksa povzročata višjim ciljem v posameznih primerih, ko postanejo prireditve in manifestacije, ki bi bile lahko praznik umetniškega in kulturnega užitka ob srečanju z določeno tujo, ponavadi manj znano kinematografijo, muka in nejevoljna skrb pred dejstvo postavljenih prireditelj, ki rešujejo kot vejo in znajo našo in svojo čast pred tujimi gosti tako, da lovijo gledalce po "sindikalni" liniji — saj ni hujšega kot je prazna dvorana in to takrat, ko gre še posebej poudarjeno, za "višje" interese in cilje. Ob katastrofi prireditve pa je seveda kriv prireditelj — formalni organizator in gledalstvo in to vedno seveda najbolj glasno povedati prav uradniki, ki so vso godljivo zakuhal in skuhal. O nekaterih konkretnih primerih je bilo v zadnjih mesecih tudi javno dovolj govora, o nekaterih pa je pisal tudi Ekran.

Temeljito programsko načrtovanje, upoštevanje specifičnosti pogojev potrebnih za ustrezno predstavitev in plasman določenih programov v posameznih kulturnih okoljih — vse to pa zaobsega pojem samoupravnega dogovarjanja, če ga ne razumemo zgolj kot frazo — je edina možnost, da bodo filmske manifestacije v sklopu mednarodnega kulturnega sodelovanja dosegle svoj cilj in namen ter izvršile svoje temeljno poslanstvo — poglobljanje prijateljstva, medsebojnega spoznavanja in sodelovanja, odprtega pretoka informacij ter navsezadnje spoštovanja, dela in kulturno umetniških dosežkov tistega, ki nam s ponujeno roko prihaja v goste. Dosedanja praksa na tem področju žal kaže,

da uradniki in administratorji z roko v roki z najrazličnejšimi menažerji (pogosto tudi le površno prikritih političnih barv) v imenu "višjih" ciljev vedrijo in oblačijo na področju, ki je še kako pomembno kar zadeva našo temeljno politično usmeritev, pri tem pa dosegajo rezultate, ki marsikomu, ki jih mora pri tujih partnerjih kasneje opravičevati, naženejo rdečico v lica.

Čeprav tudi obe osrednji slovenski filmski manifestaciji (Teden domačega filma v Celju in bienalni festival športnih in turističnih filmov v Kranju) odpirata vsaka zase vrsto vprašanj, ne le načelnega, temveč tudi povsem praktičnega pomena, smo in bomo o njih pisali posebej. Predvsem želimo tvorno prispevati k še nadaljni rasti širine celjske prireditve ter se po svoje vključevati v prizadevanja za obogatitev in kvalitetno raven kranjskega festivala, ki v zadnjih letih več kot opazno stagnira.

Zdi pa se, da je treba posebno pozornost posvetiti predvsem najbolj množičnemu in široko razprostranjenemu filmsko-prireditvenemu gibanju, ki se godi v t. i. filmskih gledališčih. Ta izredno pomembna filmsko-kulturna aktivnost in dejavnost zasluži še posebno pozornost predvsem zato, ker poteka v glavnem v okviru organizacijskih oblik ZKO, društev ali klubov, še vedno, razen častnih izjem, ni dobila domicila v rednem poslovnem in programskem delovanju profesionalnih ali polprofesionalnih predvajalcev filmov, ki razpolagajo s primernimi prostori, ustreznimi tehničnimi, administrativnimi in navsezadnje tudi s finančnimi sredstvi (četudi omejenimi). Kot rečeno, gre pri filmskih gledališčih za dejansko organizirano filmsko gledalstvo, ki se je zavestno odločilo gledati določene filmske programe, ki tako po kvaliteti izbora filmov, kot po načinu predstavitve, predstavljajo kulturno umetniški (in zakaj ne tudi družabni) dogodek na mnogo višji ravni, kot je gola komercialna filmska predstava, (pa četudi gre za še tako kvalitetno filmsko delo!). Zadnja prizadevanja ZKOS (posvet v Novi Gorici konec oktobra 1979), bolj kot doslej povezati in organizirati vse žive centre filmsko-gledališkega življenja v Sloveniji in seveda z zgledom in strokovno pomočjo pripomoči ustanavljanju novih, dajejo upati, da bo mogoče s skupnimi močmi izoblikovati ustrezen koncept, zlasti kar zadeva načrtovanje in oblikovanje programov, sinhroniziranje le-teh, da bo izkoristek kopij kar najboljši, predvsem pa, osnovati nove odnose na relaciji t. i. filmski kulturniki — filmski komercialisti, saj je lahko vsakršna kultura, torej tudi filmska le ena in celovita, ne pa razdeljena na nekakšen višji kulturni in praktični (beri zaslužkarski), poslovni interes.

Kaj bi pomenila boljša organizacijska in planska povezanost filmskih gledališč, oziroma gibanja?

- jasnejšo profiliranost programov v skladu z družbenimi prizadevanji za splošni dvig filmske kulture*
- bolj organiziran in smotern nastop v odnosu do distributerjev in predvajalcev filmov*
- bistveno zmanjšanje stroškov na tem področju kulturnega delovanja*
- vzpodbudilo bi nastajanje novih filmsko-gledaliških središč;*
- omogočilo bolj organizirano vstopanje filmsko-kulturne dejavnosti v letne programe občinskih kulturnih skupnosti in kulturne programe krajevnih skupnosti,*
- zagotovilo večji družbeni vpliv na programe in sporede kinematografov, kar pomeni nujnost transformacije teh OZD ali predvajalcev z drugačnim formalno-pravnim statusom, v odgovorne nosilce kulturne politike na področju filma v svojem okolju,*
- zagotovilo bolj zavezujoč vpliv na filmske programe TV*
- obvezalo organizirane socialistične sile v posameznih okoljih, da ne le prevrednotijo, temveč na novo definirajo svoj odnos do filmske kulture,*
- vzpostavilo naravno zavezništvo s prizadevanji za ustrezno mesto filmske vzgoje v okviru umetnostne vzgoje v sistemu usmerjenega izobraževanja.*

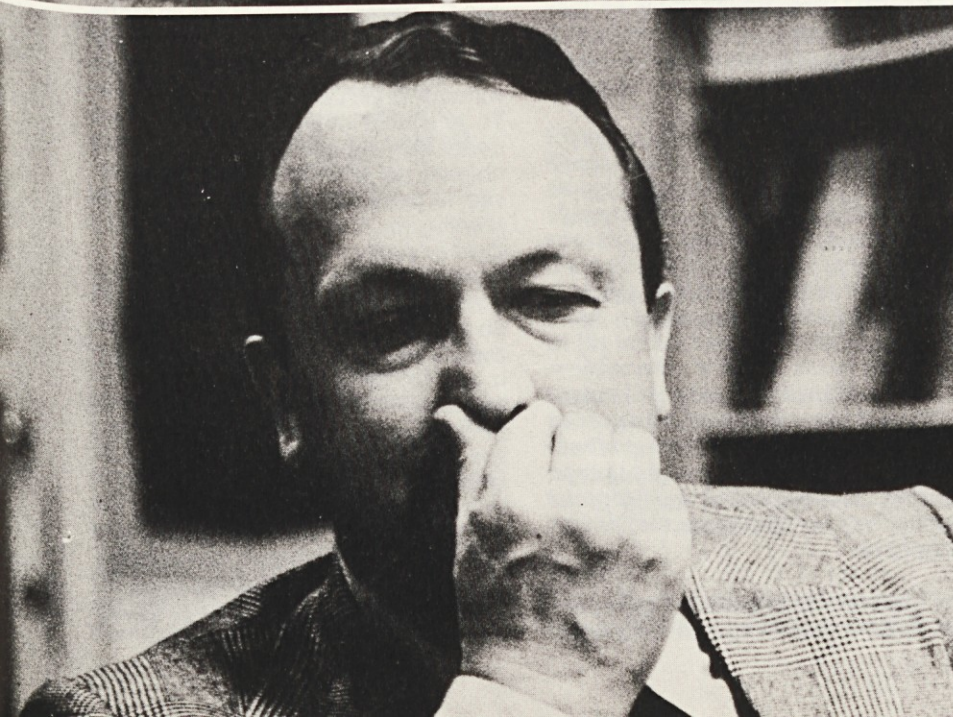
Upam, da iz pričujočega zapisa ne veje kakršnokoli fetišiziranje filmske kulture. Šlo naj bi (seveda le v grobih črtah, kot jih dovoljuje sama narava takšnega spisa) predvsem za oris stanja in za poskus razpoznavanja možnosti preraščanja situacije, ki sicer ni rožnata in bo brez organizirane akcije takšna tudi ostala.

Sašo Schrott



intervju  
z Matjažem Klopčičem

## Preseči preproste, realistično oblikovane zgodbe



"... Skušal sem se izogniti pretirani dekorativnosti in nasičenosti, v kateri bi se lahko hitro utapljal, kakor v tisti znani krilatici: ko režiser začanja propadati, postane fotograf!"



**Ekran**

V slovenski literaturi je roman *S poti* gotovo izjemen tekst. Zlasti če se ozremo na teme tedanje slovenske literature in na njihov skrajni domet. Menimo, da je Izidor Cankar izjema med svojimi sodobniki glede spremljanja tokov v filozofiji, umetnostni zgodovini, literarni teoriji... Pogrešamo dramaturško natančnejšo obdelavo te specifikke. Zaradi tega so gledalci iz drugih jugoslovanskih okolij, ki ne poznajo tako natančno slovenske literature, ob gledanju filma dobili asociacijo na Mannov roman *Smrt v Benetkah*. Ta povezava je, v celoti gledano, filmu prej škodila, kot pa poudarjala specifično besedila Izidorja Cankarja. V Cankarjevem romanu je nekaj pomembnih filozofskih iztočnic, ki se bistveno razlikujejo od omenjenega Mannovega romana, predvsem tistih, ki se nanašajo na problem slovenskega kulturnega prostora.

**Klopčič**

Podobnost med besediloma vidim v tem, da se oba delno dogajata v Benetkah. Če prosto pripovedujem, mislim, da je v Mannovem romanu glavna tema zgodba o ustvarjalcu v času, ki odмира. Medtem ko je zgodba filma *Iskanja* postopno snemanje mask, odprava predsodkov, ki jih ima glavni junak Ciril ob soočenju s svetom. *Iskanja* so na neki način avtobiografska zgodba Izidorja Cankarja. Njegova izobraženost mu je omogočila, da se je otrešel premis katoliškega svetovnega nazora. Razen v splošnih orientacijah se mi ti dve deli tematsko ne zdita podobni. Površnost naše filmske kritike dovoljuje seveda marsikakšne podobne pripombe, ki se mi ne zdijo upravičene. Niti v oblikovnem postopku niti v fabuli filma ni podobnih mest, morda edino v barvitosti dobe! Sicer pa o filmu ni bilo zaenkrat napisane pravzaprav nikakršne kritike, ki bi resno razglabljala o obliki in izbranem filmskem jeziku. Menim, da je tega kriva tudi škandalozna projekcija v okviru puljskega festivala: prvi dan v dvorani, s pričetkom ob 11.30, sonce uprto v slabo zastrta okna, slab ton, vročina, neustrezen termin in neznošno znojenje vseh gledalcev. Kdor je zdržal, je to storil iz vlijudnosti ali pa iz občutka dolžnosti!

**Ekran**

**Na ravni zasledovanja misli Izidorja Cankarja, nas zanima vaš odnos do literarnega besedila. V**

**primerjavi z miselnimi poudarki v besedilu, se mi zdijo nekatere stvari spremenjene. Cankar pravi: "Ne, gospod, vi severnjaki tega ne razumete. Mi smo z Bogom bolj domači, mi ne delamo velikih poklonov, pa ga bolj ljubimo. Naši grehi so manjši nego vaši; vi grešite z razumom, mi s srcem. Tudi naša nevera ni taka nesreča kakor vaša. Nemška nevera je grozna; znanstveno se oborožuje, bahava je in samozavestna, vse sovraži in fantazira. Naša nevera je lahkomiselnost, vesela in nikdar prepričana, da ima popolnoma prav. Kar je drugače, je nemška vzgoja".**

**Drugi primer: "Kaj posega ta ženska v pravilni tek zvezd?" je sikal Fritz." Ona misli, da bodo ta dekleta najprej plesale, potem prodajale rože, potem se vlačile po cestah. Poverine! Kaj jo briga? Svet se pravilno suče, in nihče naj ga ne skuša presukavati. Pobjdiva domov!". V filmu to pove Bibič oziroma Juh mimogrede, kot da je to neka ugotovitev znotraj besedila.**

**Klopčič**

Ti dialogi iz besedila Izidorja Cankarja so sami po sebi lahko zelo nevarni pri prenosu v filmski dialog, saj so misli zaokrožene in celovite. Če so v filmu t. i. sentenčni stavki, se ta kaj kmalu lahko prelevi v nekakšno učno uro. Večkrat sem imel v svojih filmih takšne stavke. Mnenja sem, da takšni stavki zgolj ilustrirajo misli in poglede neke osebe, ne prispevajo pa k oblikovanju plastičnosti, živosti in sugestivnosti posamezne osebe. Zaradi tega sem tudi vse podobne trenutke skušal povezovati z vse bolj spontanim, naključnim vedenjem, improvizacijo, ki sem se je posluževal med snemanjem, sem skušal ohraniti zaradi tega, da bi tudi tako "neobičajni" dialoški trenutki ostali prepričljivi znotraj običajnega... Menim, da so tako izpiljeni stavki predvsem domena literature in odra, v filmu je največkrat slika močnejša. Televizija je tisti medij, kjer je govornica beseda tolikanj važna kakor slika, v filmu pa najbrž ni čisto tako?!

Menim, da mora imeti vsak prizor v filmski režiji vsaj dva nivoja, oblikovan mora biti glede na anekdoto, kateri služi in glede na čustvo, dodatno misel itd, ki jo dodaja režiser iz svojega koncepta.

Pri obdelavi snemalne knjige sem želel, da ima znotraj ritma razvoja

filma vsa scena Laina (okrog župnika) značaj refleksije, prvi vstop v Italijo (Benetke, Verona, Garda) predvsem dodatno barvo vrtoglavosti in zaključni del v Firenzah karakter obračuna, "spregledanja" družbenih iger, dogovorov, spogledljivosti. Takšna trezna razrešitev najbrž Izidorju Cankarju ni samo naključno narekovala postavitev v mesto nekdanjega treznega evropskega bančništva.

**Ekran**

**Za filmanje Cankarjevega besedila so se odločili brez vas. kateri motivi so vas kljub temu pritegnili k razreševanju vprašanj, spoznanj, ki jih ponuja omenjeno delo?**

**Klopčič**

Mislil sem, da je roman *S poti* izredno eleganten in lapidaren in da je hote zelo odprte konstrukcije. Odmika se od sociološko-historične analize in se zavestno ukvarja s problemom izobraženstva in malomeščanstva tiste dobe. Odprtost tega romana deluje kot odklon od dekadentne literature tistega časa. Kar zadeva glavnega junaka, predstavnika malega naroda, se mora ta predvsem osvoboditi vseh svojih predsodkov, pomislekov in majhnosti ter z neke distance, brez vezanosti na kakršno koli ideologijo, izoblikovati svojo lastno vizijo in odnos do sveta. Ta odnos je pri Cankarju vezan na občutek, da se racionalne vrednote pričenjajo rušiti in da se s pojavom novih filozofskih in umetnostnih smeri postavlja vprašanje nadaljnega obstoja veljavnih družbenih zakonov in navad pri oblikovanju naše usode.

Pri realizaciji je bilo treba z upoštevanjem biografije pisatelja, roman izpopolniti v nekaterih točkah, kjer je glavni junak romana pravzaprav pripovednik. Tu je scenarist Marko Slodnjak dodal temu junaku ime Ciril, oblekel ga je v kolar in je skozi vso to počasno odstopanje od ideologije, ki ga je omejevala in dušila, počasi uspel zgraditi postopek, ki je dovoljeval osnovno dramaturško napetost: odprtost do življenja ali zavezanost zapriseženemu pogledu? Skratka, iz zaprte, po vosku dišeče zakristije malega slovenstva počasi spregledati, skušati videti vse na novo, čutiti nujnost izoblikovanja lastne vizije sveta! In tu gre za predstavnika enega tistih malih narodov, za katere je trdil Nietzsche, da bo uveljavljanje njihovih pravic, njihove civilizacije in osamosvajanja pravzaprav barva dvajsetega stoletja.



**Ekran**

**Kakor so ugotovili že literarni zgodovinarji, in kot to potrjuje tudi samo branje, je mogoče enoti Ciril-Fritz in Karla-Ester razumeti v skladu z romantičnim razklanim jazom. V kolikšni meri je bilo to vodilo prisotno pri naši interpretaciji Cankarjevega besedila.**

**Klopčič**

Ta razklanost je bila v tistem času verjetno tudi predmet psihoanalize, Reikovih analiz literature... Mislím, da ta dvojnost pri Izidorju Cankarju ni dobro označena niti pri Fritzu niti pri Cirilu, še manj pa pri Karli. Fritz je človek, ki se izmika odgovornosti in soočenju z realnostjo, je človek, ki je v nekakšni čudni zagati. Prav tako je v zagati tudi Ciril, ki se giblje v groteskni družbi, na koncu pa kaže, da bo izstopil iz tega kroga, pa tudi iz absolutističnega ideološkega oklepa, ki hromi njegovo svobodno mišljenje. Karla je svojevrstna ženska, vendar ni nikakršna umetnica, razen v tem, kako se vključuje v življenje, ne pa v tem, kako življenje vodi. Je podoben invalid kot Fritz.

**Ekran**

**Literarni zgodovinarji primerjajo Cankarjevo besedilo S poti z Goethejevim romanom Učna leta Wilhelma Meistra. Tematsko lahko to podobnost ilustriramo z opredelitvijo, da se oba literarna teksta ukvarjata "z mladostniškimi boji in razmišljanji". Če odmislimo časovno razliko, različna socialno-zgodovinska konteksta, iz katerih izhajata omenjena romana, pa se nam jasno izrisujeta dva različna pristopa h klasični literaturi. Medtem ko je Wim Wenders v svojem filmu Napačni gib "moderniziral" izgubljeni čas Goethejevega romana, ste vi v svojem filmu skušali vzpostaviti "zgodovinsko-arheološko" predstavitev, ki posnema avtentičnost.**

**Klopčič**

Poznam Wendersov film, vendar ne mislim, da je zelo uspešna rešitev problema, ki se postavlja režiserju pri poskusu prenosa klasične literature v filmsko upodobitev. Reči moram, da sem razmišljal o Wendersovem pristopu, prepričan pa sem, da mi ne bi nudil takšne dinamike in tako kompleksnega obravnavanja Cankarjevih miselnih in emocionalnih iztočnic kot pa moje na videz klasično filmanje. Wendersov film govori o

težavnosti ustvarjanja, o gluhoti sodobnega nemškega, industrializiranega, zbanaliziranega sveta, v katerem se ustvarjalcu nujnost njegovega ustvarjalnega zanosa vedno znova lomi, in ob tem — ob premajhni distanci, ki jo čuti do vsega, kar ga sicer obkroža — se umetno izmika svoji lastni vesti in občutku odgovornosti.

Motiv romana S POTI je bistveno drugačen. Iz gluhe zakristijske svetlobe nekdanje Ljubljane se poda mlad človek v svet, ki vanj pijano pljuske, in šele po postopnih fazah umiranja se njegova misel in odločitev porodi iz občutka, da lahko na svojo majhno domovino gleda iz oddaljene, razsvetljene in polne Evrope! To je nastop človeka bodočnosti. Če smem uporabiti Nietchejevo oznako, to ni start situiranega človeka dvajsetega stoletja, ki se sprašuje, če je njegova izvirna misel sploh potrebna v tej gluhoti, v kateri se utaplja in ubija povojna Nemčija! Odtod odločitev, da je barvitost tega "potovanja" seveda drugačna in ne tako "gluha", kot je to pri Wendersu!

**Ekran**

**Mislím, da so bili pri tipizaciji likov, še posebej Fritza, pomembnejši drugi idejni izvori kot pa psihoanaliza. Pri karakterizaciji Fritza je bolj čutiti vpliv Nietzscheja, predvsem v njegovem ciničnem in sarkastičnem odnosu do umetnosti, religije, znanosti.**

**Klopčič**

S podobnimi problemi kot psihoanaliza se je ukvarjal takrat vsaj še "modni" pisatelj Arthur Schnitzler, ki sta ga prav gotovo poznala tako Izidor kot Ivan Cankar.

**Ekran:**

**Svojčas, ko ste posneli film Strah, se mi je odprl problem slovenskega meščanstva kot socialne kategorije, ki je, historično gledano — zanemarljiv sloj. Na prelomu stoletja smo imeli v Ljubljani le nekaj družin, ki bi jih lahko označili kot meščanske. V filmu Strah je ta historični moment identičen s psihološko kategorijo strahu, medtem ko v Iskanjih meščanstvo nastopa kot apriorna socialna kategorija, o kateri izrecno ne zastavljate vprašanj.**

**Klopčič**

Film Strah je bil zamišljen kot jasna metafora, medtem ko so

*Iskanja* drugačna zgodba, ki govori le o tem, kako naj bi človek stopil v življenje. Namerno nisem hotel iti preko meje, ki jo določata Cankarjev tekst in njegov svet. Moje vodilo je bilo dati primerno filmsko podobo slutnji meščanskega sveta, ki se razkraja.

**Ekran**

**V filmu nastopata dve ključni situaciji. Prva se razplete ob Tizianovi sliki Assunta in razkriva konflikt med Cirilom in Fritzom, ki ga pogojno lahko imenujemo "intelektualni konflikt". Za zgodbo filma pa je najbrž veliko bolj pomembna druga konfliktna situacija, ples v firenškem pensionu. V tem prizoru se kaže identiteta Karlinih in Fritzovih življenskih nazorov, v njegovih iztočnicah pa Cirilovo "osvojavanje" in Esterino "podrejanje".**

**Klopčič**

Skušal bom to razložiti z vidika režiserja. Ob Assunti Ciril razlaga tisto, kar slepo verjame, govori naučeno. Vendar pa deluje Assunta v tem prizoru tudi kot neke vrste opozorilo, namenjeno Cirilu, zlasti če jo gledamo v zaporedju naslednjih prizorov. Kar izvemo skozi besede, posebno še skozi interpolacijo Berensonove razlage, je podčrtano: "...Assunta izraža svobodo, ki je tolikšna, da že skoraj zastruplja!" — Gre seveda za njeno samostojno "odlepitev" od togega, srednjeveškega sveta podrejenosti, nedvomnega verovanja v večne resnice! (V primerjavi z motiviko podobnih slik!)

Ta podatek je gotovo hudo mučen za mašnika — Cirila in tu je najbrž začetek tiste iskre dvoma, ki ga v nadaljevanju same scene že sooča z življenjem, ki mu bo verjetno nedostopno: očetovstvo! Poleg tega je sama Assunta že nekakšna najava plesa Karle, ki bi torej moral izzveneti kot neko samostojno, drzno poligravanje...

**Ekran**

**Ne strinjam se z interpretacijo Karline odločitve, da bo plesala, niti z izpeljavo samega plesa, saj me ne prepriča, da na ta način ironizira družbo in sebe.**

**Klopčič**

To je popolnoma vaša pravica! Mislím, da beseda "ironizira" pomeni v tem kontekstu preveč. V literaturi je to lahko izpisano na mnogo načinov, v filmu se mora vplesti v celoten kontekst osebe in prizorov: to je najbrž najbolj



jasna scena, v njej se Karla s svojim "vrtenjem", plesom, izmika vsakršnemu "dotiku" ali stiku s Fritzem, torej je njena privlačnost zanj največja in zato tudi zaključek scene za Fritzja najbolj drzen.

**Ekran**  
Izrazito so me motile scene, obremenjene z literarno metaforičnostjo. Na primer: Cirilovo srečanje z otrokom, ki ponuja ptico v kletki za 10 lir. Ta se navezuje na prostitutko, ki se prav tako ponuja za 10 lir. Podobna je tudi metafora s pozabljenimi duhovniškimi ovratniki v hotelu, kakor tudi slikanje s podganami, ob koncu filma.

**Klopčič**  
V filmu, kjer je esejistična predloga scenarija tolikanj jasna, je iskanje rešitev takih večplastnih ključnih točk zelo težavno. Vendar se tukaj delno upiram vašim očitkom. Morda je scena s ptico prejasna metafora, drugi dve rešitvi se mi zdita tolikanj bogati, da mislim, da so vaši očitki nepravilni!

Gre pa še za nekaj: pomanjkljivost Cankarjevega romana je gotovo popolnoma zanemarjeno slikanje celostnega sociološko-historičnega ozadja tedanje dobe, osiromašitev določenih krajin in podob je bila potrebna!

Vsa zadnja scena se zdi meni zelo dragocena in sem nanjo zelo ponosen. Mislim, da je Paquola iz Pulje na festivalu o njej povedal mnenje, ki se popolnoma sklada z mojim hotenjem.

**Ekran**  
Ne morem se izogniti občutku gledališkega efekta, ki mi ga daje vaš film, predvsem v scenah, ki se dogajajo v interierih. Brezčasovnost Benetk, je prej omogočala vklapljanje kostumiranega telesa igralca v prostor filmske slike, ki skuša iluzorično vrniti podobo neke preteklosti, kot pa inscenirani prizori v interierih. V njih je jasno opazna gledališka stilizacija, ki med telesom igralca in dekorjem pušča prazen prostor. Na ta način se telesnost filmske slike pretaplja v "gledališko ilustracijo" ali napetost v globini prostora različno postavljenimi predmeti ali ljudmi.

**Klopčič**  
Vašega razmišljanja ne razumem! Prezapleteno je! Moram pa reči, da je bilo zame delo v interierih

veliko bolj naporno kot pa v eksterierih.

**Ekran**  
Prej ste mimogrede omenili težave pri izboru igralcev, saj je izbira na Slovenskem precej skromna. Naše mnenje je, da je Juhova interpretacija Fritzja, ki je sicer igralsko korektna, "vsebinsko" šla mimo lika Fritzja. Mislimo, da je Juhova upodobitev bližja čehovljanskim likom kakor pa filozofskim predpostavkam Nietzscheja. Nadalje pogrešam pri slovenskih igralcih samodiscipline, saj želijo v vsaki vlogi predstaviti celoten repertoar svoje igralske izrazne moči. Menimo, da je režijski koncept v določenih trenutkih preinterpretiral nekatere postavke romana oziroma nedosledno izpeljal v filmu že zarisane značajske poteze.

**Klopčič**  
Po mojem mnenju Juh vloga Fritzja ne igra sentimentalno in ima zelo malo emocionalnih izbruhov. Svojo vlogo oblikuje s potrebno distanco in strogostjo, ki je za slovenskega igralca redkost. Morda nečesa ne vidite tako kot to vidim jaz. V slovenskem filmu podobnih vlog sploh še ni bilo. Delati je treba z igralci, ki so tu, saj je nemogoče misliti, da bi podobne klasične tekste predstavljali tuji obrazi. Pri Karli smo zaradi možnosti koprodukcije iskali igralke kot so Lea Massari, Stefania Sandrelli, Marthe Keller. Vse so bile v tem času zasedene. — Drugo vaše mnenje o mojem delu z igralci je pač vaše, tu vam ga nikakor ne želim kratiti. Naloga te ekranizacije je zelo težka, trudil sem se z izjemno predano ekipo! Problem je bil za slovensko kinematografijo nov. Prvič smo delno snemali v inozemstvu ... In nalogo smo izpeljali v rekordnem času in relativno pod normirano ceno! Vsaj jaz sem za sodelovanje vsem izjemno hvaležen in menim, da so svojo nalogo opravili nadvse dostojno.

**Ekran**  
Ugotavljam, da so eksterieri režijsko dobro komponirani, pri čemer je pomembno vlogo odigrala kamera. V primerjavi z njimi se mi zdijo mizanscenske rešitve v interierih slabše rešene in slabše je rešeno tudi vprašanje svetlobe. V interierih je opazna tudi manjša gibljivost kamere. Ali je bil vzrok temu delo v ateljejih?

**Klopčič**  
Rešitve, ki jih je izbral snemalec

Pinter pri osvetljavi, so za našo kinematografijo drzne in nove. Njegov koncept luči v Iskanjih je precizno in dosledno izpeljevanje osvetlitve znotraj samih objektov, upoštevanje stropov, zanikanje doslej skoraj nujno prisotne — vsaj pri nas — luči z višine zidov, itd., je bila težavna odločitev. Sam Pinter misli, da je to njegova najboljša in najbolj dognano izpeljana svetloba.

Mislim, da se zaradi gibljivosti kamere v interieru motite: tu se kamera precej več giblje kot v eksterieru. Morda samo v nekaterih ključnih točkah dialoga ne, ker je že dialog tako zahteven za gledalca, da ne bi bil razumljiv ali celo uničen, če bi se z mizansceno lovil po nastopajočih.

Sicer pa: vaša pravica je, da imate svoje mnenje!

**Ekran**  
V okviru vašega opusa ste zelo evidentno prešli od zelo sodobno tematizirane proizvodnje filmov, do zelo k esteticizmu usmerjenih pregledovanj preteklih časov in razmerij, posebej v zadnjem času. Kako lahko v okvirih svojega ukvarjanja s filmom in umetniško proizvodnjo tematizirate ta premik, ki ima, po našem mnenju, za vaš umetniški in kreativni opus tako zelo usodne posledice?

Ali je to premajhna možnost filmskega medija v okvirih sodobne teme, kjer nujno odpade tista rafinirana estetizacija, ki smo ji pričali v čedalje večjem obsegu v vaših poslednjih izdelkih, ali pa je ta odmik od aktualne bivanjske problematike "znak" vaše že presežene in obdelane faze takšnega ukvarjanja?

**Klopčič**  
Mislim, da je moja naloga, če mi ponudijo realizacijo filma po romanu Izidorja Cankarja, predvsem ta, da najdem odgovarjajočo filmsko formo senzibilnosti Izidorja Cankarja, njegovemu literarnemu stilu. Zdi se mi, da je moja filmska podoba vezana na tisto mero mojega premisleka, ki mi narekuje, kako organizirati neko literarno strukturo v odgovarjajoč film.

Na vaš očitek o "estetizaciji" vam moram odgovoriti, da je ta beseda ena izmed tistih besed — pasti, ki so vedno nekako v zraku. Valéry je enkrat podal determinacijo te besede, ki je pa zelo smešna: "estetizem so tista normirana pravila, s pomočjo katerih se



lahko povsem zavestno izdelala umetnina!"

Sam sem se skušal izogniti pretirani dekorativnosti in nasičenosti, v kateri bi se lahko hitro utapljaj, kakor v tisti znani krilatici: ko režiser začena propadati, postane fotograf!

Dejstvo je, da je zelo težko delati filme s sodobno tematiko. Tisto, kar je letošnji Pulj nagradil, mislim, da ne sodi v domeno umetniškega ustvarjanja, marveč prej v domeno čistega zapisa dogodka in njegovega pavšalnega obravnavanja. Videl sem vse letošnje filme, razen prvonagrajene Trofeje. Mislim, da je simpatija letošnje puljske kritike za žurnalistično oblikovanje stvari na neki način zelo usodna. Kajti če se dotaknemo vsega mimogrede in brez jasnega cilja, to pomeni, da filmu zbijamo vsakršno moč, pomembnost, vsako resnično umetniško nadgrajevanje. Osebnost se intenzivno pripravljam na film s sodobno tematiko, vendar mislim, da je temperamentno in živo izpričana tema sedanosti malo premalo. Treba je namreč preseči preproste, realistično oblikovane zgodbe.

#### Ekran

**Kako gledate na letošnji puljski filmski festival in dogajanje ob njem?**

#### Klopčič

Kritika v Puli niha med počitništvom in mukami projekcij v neprimernih prostorih. Vse je podobno sejmu v slabo organiziranem industrijskem centru. Letošnja Pula je v teh nemogočih razmerah še prednjačila. Prvič je imela žirija 13 članov, ki so bili tako izbrani, da so se lahko vršile kombinacije v dogovarjanju med Vojvodino in Srbijo (skupaj 5 članov) in Hrvaško (z interesi povezani ljudje: 4 člani!). Slovenski predstavnik je bil prvič v taki množici ljudi sam.

Menim, da so bili slovenski filmi razvrščeni kakor subprodukt neke obrobne kinematografije, in takoj po objavi programa sem videl, da so filmi, ki jih bo večina zagovarjala, na privilegiranih mestih razporeda projekcij in da naših ni med njimi!

Programski svet, v katerem so imeli dvotretjinsko večino Slovenci, je razporedil slovenske filme tako, da je bilo jasno za vsakogar, ki spremlja Pulj že

desetletja, da so na mestih, ki so običajno namenjeni nezanimivim filmom! Niti enega boljšega termina nismo imeli, in ker poznam vsaj zelo dobro spretnost, premišljenost in manipulativno previdnost Franceta Štiglicja, ki je praktično vodil festival in je tudi član programskega sveta, katerega predsednik je Dušan Povh, ki ima podobne izkušnje, menim, da je bila tako slaba razporeditev naših filmov povsem zavestna. — Morda je tako prav?!

V celoti je bila letošnja Pula svojevrstna trgovina, v kateri naši predstavniki niso odigrali najlepše vloge. O kaki filmski umetnosti in nalogah našega filma nismo kaj prida slišali, zadnji čas je, da se konstrukcija festivala temeljito spremeni, še posebej pa sestavljanje in ocenjevanje žirije.

#### Ekran

**Vrnili bi se k vprašanju opredelitve slovenske filmske situacije. Gre tudi za generacijske probleme slovenskih filmskih avtorjev, pa tudi problema scenaristike, predvsem v zvezi s sodobno temo. Zdi se mi, da je perspektivno predvsem teamsko delo, delo t.i. avtorskih krogov, ki naj bi zagotavljali skupne projekte. Kako vi vidite opisane situacije?**

#### Klopčič

Križa scenarijev bo vedno obstajala. To je problem samostojne misli, ki zna izluščiti iz danih koordinat zanimive motive in jih potem s pomočjo režije spretno oblikovati. Opozoriti je treba, da pri tem ne gre samo zato, da se poišče dober motiv, temveč, da se ta motiv tudi na pravilen način obdelja, da vključuje neko vizijo življenja v določeno celovitost. Pri nas je predvsem pomanjkanje kvalitetnih dramaturgov, scenaristov, ki bi znali določene ideje nadgraditi z ustreznimi cilji, željami in tudi nameni.

Novo vodstvo VIBE bo šele čez leto, dve namreč lahko preverilo smotrnost in načrtnost svojega dela ter dosežene rezultate. Kot vidite, je priliv novih kadrov velik, film pa zahteva ogromno znanja, moči, izkušenj in sredstev! In pri nas so odločujoče kritike še vedno zelo opotekajoče. Strogost mnenj in analiz največkrat ne presega stopnje ljubiteljskega znanja in opazovanja. Koliko bi dobra kritika lahko s svojim soustvarjalnim odnosom prispevala k hitrejši rasti in zorenju našega filma?! Bojim se, da je ta stran novinarstva danes





sicer povsod po svetu najbolj jecljajoča, včasih (pri filmu,) pa tudi najbolj spogledljiva, krivična.

To so pač koordinata, v katerih film plava. Ni najboljši tisti film, o katerem se največ ve! Največkrat je ravno obratno ... Kar pa zadeva domačo produkcijo in naše filme, se vam, ker ne delate praktično, niti ne sanja, kaj in koliko pomeni, da sodelavci našega filma pri tako nizki produkciji sploh izdelajo filme take, kot so. Najbrž bo to čez desetletja malo drugače; ob večji produkciji se bo lažje dosegala kvaliteta. Sicer pa je v to vložen ogromen napor vseh sodelujočih in tudi vodje Vibine proizvodnje. Lahko vam zagotovim, da izdelujejo tolikanj težavne filme, kakršni so naši, tuje in bogatejše produkcije neprimerno težje in dražje, pa tudi ne vedno boljše.

Da pa v taki produkciji nastanejo že v začetku filmi, kot so NA SVOJI ZEMLJI, TRI ZGODBE, KEKEC, VESELICA, ali pa kasneje PET MINUT RAJA, NA KLANCU in še kakšen, to pa sodi že v domeno tistega, čemur bi morali reči "dobrohotnost" ustvarjalca, in v naših razmerah, nekega posebnega daru in — pozor — pridnosti, neizmernega požrtvovanja, brezmejne predanosti filmskemu delu, ki največkrat ni vloženemu znanju in delu primerno ovrednoteno!

pogovarjali so se  
Silvan Furlan, Milenko Vakanjac  
in Matjaž Zajec









# ISKANJA

**premiera:** 7. november 1979, Ljubljana

**proizvodnja:** Viba film, Ljubljana

**scenarij:** Marko Slodnjak  
adaptacija scenarija: Matjaž Klopčič

**režija:** Matjaž Klopčič

**direktor fotografije:** Tomislav Pintar

**scenografija:** Niko Matul

**kostumografija:** Alenka Bartl

**tonski snemalec:** Marjan Meglič

**maska:** Berta Meglič

**montaža:** Darinka Peršin

**direktor filma:** Ivan Mažgon

**igrajo:** Boris Cavazza, Boris Juh,  
Milena Zupančič, Tanja Poberžnik,  
Polde Bibič, Iva Zupančič, Anton Petje,  
Štefanija Drolc, Zvezdana Mlakar,  
Jana Habjan, Radko Polič

**distribucija:** Vesna film

**število snemalnih dni:** 49

**posneti material:** 19 764 m

**dolžina filma:** 2950 m

**cena:** 1584000 din

**laboratorijska obdelava:** Jadran, Zagreb

**tehnika:** 35 mm Eastman colour,  
wide screen

## Matjaž Klopčič

### Filmografija celovečernih filmov

1966: *Zgodba, ki je ni*

1967: *Na papirnatih avionih*

1969: *Sedmina*

1970: *Oxygen*

1973: *Cvetje v jeseni*

1974: *Strah*

1977: *Vdovstvo Karoline Žašler*

1979: *Iskanja*

### Bibliografija v Ekranu

(v. a.) *Zgodba, ki je ni*, Ekran, št. 43/44, 1967

Matjaž Zajec, *Na papirnatih avionih*, Ekran, št. 48/49, 1967

(v. a.) *Matjaž Klopčič*, Ekran, št. 64, 1968

Slobodan Novakovič, *Klopčičev včeraj in danes*, Ekran, št. 73, 1970

Dubravka Sombolec, *Oxygen*, Ekran, št. 81/82, 1971

(v. a.) *Cvetje v jeseni*, Ekran, št. 106/107, 1973

(v. v. a.) *Cvetje v jeseni*, Ekran, št. 108/109/110, 1973

(v. a.) *Vdovstvo Karoline Žašler*, Ekran, št. 1/2, 1977 (nova serija)



mnenja ob novem slovenskem filmu

# ISKANJA





## S poti iskanj

Velika dilema ali je film, ustvarjen po literarni predlogi, lahko samoniklo delo — samoniklo v smislu, kot to velja za film, katerega scenarij takšne predloge nima — je že zdavnaj načelno razrešena avtohtonosti filmu v prid; nikoli pa se takšen film ne more do kraja ogniti zlahkemu tekmovanju s književno umetnino. Vsaj ne, če je vir inspiracije znan in najmanj, če gre za nacionalno literarno klasiko in je film delan z ambicijo, postati po možnosti pomembno delo nacionalne kinematografije.

Klopčičeva *Iskanja* so nedvomno ambiciozno delo; omejitve, iz katerih izvirajo nekatere nedorečenosti filma, so bile predvsem zunanje. Na kratko: premalo časa in premalo denarja, da bi bilo tisto, kar je bilo nameravano, izpeljano do kraja. Več tehta nemara tiho neskladje med linijo, ki jo nakazuje scenarij, in režiserjevim videnjem; vkolikor seveda ne gre za dvojnost v samem režiserjevem konceptu.

Čeprav je namreč očitno, da Klopčič notranje globoko sozvene s svetovljanstvom Izidorja Cankarja, z njegovim smelim odlepljenjem od pritličnih razmer leta 1912 zares še zelo provincialne Ljubljane (ki ima tudi še danes, priznajmo si, nekaj neprijetno provincialnih potez), in čeprav je, zavedajoč se, da gre za pisanje umetnostnega zgodovinarja, strastnega privrženca estetske skladnosti, ki je zanj tako rekoč vidna podoba etične urejenosti sveta, skušal spet in spet prevesti besede v podobe, razmišljanja vizualizirati, uporabiti, skratka, povsem filmsko govorico, ga je na drugi strani vendarle vezalo vrojeno spoštovanje do napisanevega teksta (v to smer je tendiral tudi scenarij) in je kar nekajkrat popustil literaturi, se pravi, papirju. Najbolj zanimiv primer enega in drugega je njegova uporaba osrednje metafore Cankarjevega romana, namreč interpretacija Tizianove *Assunte*.

Cankar pripelje neenaka prijatelja pred sliko: lahkoumni (pustimo mu za trenutek ta epitet) Fritz je bil pravkar razložil naivni mladi turistki, da je slika dolgočasna, da je hvaliti jo jalovo snobistično blebetanje; resnobni (avtobiografski) prijatelj mu skuša, analizirajoč *Assunto* dopovedati, da gre za mojstrsko, v svojem času revolucionarno kompozicijo, za vertikalno stopnjevanje iz temne, razgibane, na zemljo privezane telesne mase — apostolov — v vizijo večnosti, miru, svetlobe — s figuro Marije, ki "jo nese hrepenenje navzgor", v sredini. Filmski prikaz tega prizora — vključno s posnetkom Tizianove slike — je gostobeseden in povsem neučinkovit. Toda s to metaforo je prežet ves Klopčičev film: zmeraj spet se "Ciril", središčna figura filma, odleplja od temnega gomazjenja množice in dosega trenutke svetlobe, drobne oaze miru, odseve večnosti: v zbrisanih vedutih kraljevskih Benetk, na svetli zeléni obvodnih travnikov, in končno v dekliski spalnici, ki jo zlati zahajajoče sonce in ki diha vso čistost idealne, do kraja predane ljubezni. S smrtjo obžarjena figura eterične, ljubeče Ester je njen dopolnilni "zemski" simbol.

Motiv Cirilovega vnaprej odpovedujočega se nagnjenja do prijateljve neveste ni Cankarjev, roman ga ne potrebuje; v prvi osebi pripovedujoči junak je tako po svojem fizisu kot po družbenem položaju povsem zabrisana osebnost, je, pravzaprav, čista duševnost, značaj in razmišljanje, glas, ki doživlja lepote Italije, zanimivost bežnih srečanj in odlomek biografije prijatelja Fritza, svojega nasprotja in dopolnila, razpuščenega lepota, čigar vrojena radoživost je potonila v vsega naveličani melanholiiji bogataškega sinu propadajočega buržoaznega sveta in značilnem samoučiteljskem globokoumlejnju nemškega fin-de-sièklovskega intelektualca. Fritz Cankarjev junak hkrati odklanja in občuduje, zanikava in proti volji zavida; in če kaj, ima njuno razmerje rahlo homoerotično barvo. Vse to je v knjigi, ki je dejansko mešanica potopisa, eseja in novelice ("roman" je avtorjeva dokaj samovoljna oznaka) mogoče, več, je izvirnost in čar navidez lahkotnega in nevezanega, izbrušenega Cankarjevega pisanja. Pri prenosu v drugo umetniško sredstvo in drugačen jezik pa pomeni prav toliko problemov in povsem samostojnih odločitev.

Predvsem: obrnjeni ovrtnik Cirilovega oblačila že v prvem trenutku pove, da je junak Slodnjakovega scenarija in Klopčičevega filma duhovnik, katoliški, celibatu zavezani duhovnik. To daje vsaki njegovi besedi in vsakemu dejanju posebno barvo: za njimi nehoti vidiš ne zgolj misli, spoznanja in iz njih izvirajoče delovanje intelektualca, temveč formirajočo moč in življenje oblikujočo avtoriteto

cerkvene organizacije. Cirilova "iskanja" tako postanejo (izraz je banalen, toda zadeva bistvo) predvsem praktične narave: ali vztrajati ali se odrgati od duhovnih in vseh drugih vezi matere Cerkve. Tako opredeljenemu junaku film ni hotel dati niti sledu erotične "sprevrženosti" (to bi odločitev slabilo), s tem pa (in ker je poudarek na njegovem duhovništvu, ne umetnostno zgodovinskem interesu) postane povsem nerazumljivo, zakaj si je za popotnega tovariša v Italijo izbral ravno Fritza. Kje ga je snel, kaj ju veže — je njegov namen nemara fanta duhovno voditi in ga poboljšati?! Če je tako, je žalostno pogorel.

Potem Fritz. Iz romana vemo, da je Nemeč, pesnik po nagnjenju, umetnostni zgodovinar po študiju; in sklepamo, da sta s Cirilom skupaj študirala in se pri tem sprijateljila: po logiki pritegujočih si nasprotij. Toda Fritz, ki ga vidimo v filmu, ni Nemeč in tudi ni mlad, razvjen, bogataški sin, lahkoumno samozavesten in neustavljivo očarljiv za ženske (razen v svojih temnih trenutkih). Njegovo nemštvo seveda ni bistveno (Cankar ga je uporabil, da bi povečal nasprotje med protagonistoma; in tudi, ker od Andreja Smoleta sem med Slovenci verjetno ni poznal primernegega modela); toda mračni Klopčičev Fritz je brez mladostne prešernosti, ki ji odpuščamo paglavščine, in se mora zatekati v pijačo, da so njegovi ekscesi verjetni; ni neustavljiv; ni zavidanja, temveč je pomilovanja vreden.

Ko sta se tako oba junaka odrgala od rahlosti, zamolčevanj in diskretnih senčitev literarne predloge in postala konkretna lika Klopčičevega filma, hodeča po realnih tleh realnih Benetk in realnega filmskega studia, je bilo treba najti začaranost, ki je je Cankarjevo delo polno (njegova razmišljanja, tehtna kot so, ne zadevajo problemov, ki so danes v središču zanimanja), drugje. Poskus, najti jo v lepoti cankarjanskih dialogov — kolikor ga je — je udaril mimo. Kljub krajšavam to ni dialog, kakršnega govorimo; kakor tudi učinkoviti prizori v knjigi niso takšni, če jih prenesemo doslovno v sliko; živ dokaz je začetna situacija prijateljev in njihovih sopotnikov v vlaku. Prav tako se niso posrečile imputacije Cankarjevih pogovorno pisanih razmišljanj v drugačen kontekst: na primer Cirilovo karakteriziranje "ljubljanstva", povzeto po pismu, ki ga Cankarjevemu avtobiografskemu junaku piše ljubljanski rojak in prijatelj — zdaj pa ga Ciril govori kot svojo oznako in kritiko italijanskemu župniku v odročnem Lainu ... Podobnih spodsrljajev je več in gre do nedvomno na račun pomanjkanja časa; pri branju scenarija niso bili opazni; za izločanje posnetega gradiva in primerno dosnemavanje je manjkalo dni in denarja. Denar je tudi preprečil posnemek Cankarjevega lahkotnega beganja iz kraja v kraj, sploh potopisni sij njegovega pisanja, ki je najbolj bleščeč v namigih in opustitvah; v tem, da z nekaj besedami samo obdrsnje videno, medtem ko mora Klopčič kraje zunanjih posnetkov temeljito izkoristiti. To insistiranje na vsem, kar lahko doseže n.pr. v Benetkah kamera, kljub prosojnosti nekaterih Pinterjevih "protisvetlob" ne ustvarja vtisa premikanja; nasprotno; toda prav ob uporabi motiva *Assunte* se je razkrilo, da zna Klopčič tej omejitvi izvabiti svojo prednost.

Še nekaj je ob počasnejšem ritmu in manj fragmentarnem prijemu scenarija (pa tudi ob novem konceptu junakov) ušlo: ironija Izidorja Cankarja, njegovi pobliski hudomušnega humorja. Distanca, ki jo ustvari z italijanskim potovanjem, je pri njem izrabljena za ljubezljivo/kruto kritiko domačih razmer (pismo!); srečanja s turisti za bistrovidno opažanje smešnih posebnosti teh dislociranih ljudi — pa brez hudobije (za kaj takega so premajhni); zelo veliko samoironiziranja je v pripovedovalčevem ambivalentnem reagiranju na Fritza. In povsem spremenjena je v filmu vloga Karle, tega v romanu fascinantnega "bežnega srečanja", svobodoumne, svobodno živeče ženske v času, ki to težko tolerira. Karla je Fritzev protipol, ker živi svojim nagonom sproščeno in zato brezgrešno; in s svojim plesom pričara prijateljema v zavest razkošno demonijo prvinskosti človeške narave. Karlin ples je druga mogočnja metafora romana, druga pot odtrganja od "hrupne množice". Toda Fritz od nje pobegne kot je moral izničiti *Assunto*; samo v sadomazohističnem odnosu do Estere se Fritz lahko notranje potrjuje; vprašanje svojih spoznanj in odločitev pa pušča Cankarjev pripovedovalec odprto.

Povsem drugače film. *Iskanja* v resnici niso ista "zgodba" povedana z drugačnimi umetniškimi sredstvi, temveč drugo, samostojno koncipirano delo, samo od zunaj naslonjeno na



Cankarjevo snov, pa izraz druge dobe, drugačnih hotenj in drugega umetniškega temperamenta. Ne gre za Cankarjevsko romanje skozi prostor in čas, s suverenim, distanciranim slikanjem propadanja neke civilizacije ob večkratnosti nekaterih vrednot in smelem poletu analitičnega človeškega duha, ki tehta, odmetava, sprejema. Časovni odmik v filmu je scenografsko/kostumska kulisa, enako kot večina dialoga, ki uhaja pozornosti. V središču je bivanjska stiska dveh moških v zenitu moči in možnosti, ki iščeta svoje mesto v bolj in bolj odtujujočem se svetu. Začetni prizor v filmu govorno pove: pomesti bi hotela z naslago preteklosti, podobno smetem za stolnico, ki jih v jutranjih urah odstranjajo premrli pometači. Toda njun poskus najti vsebino in smisel je prazno romanje od postaje do postaje, iz železniškega vagona v priložnosten hotel, tuje župnišče, penzion z lažno domačnostnim vzdušjem. Vsak s svojega konca startata — iz skrajne vezanosti in discipline Ciril, iz skrajne neodgovornosti in samopašnosti Fritz — in iščeta odrešitev eden v odpovedi, drugi v popuščanju samemu sebi; brez haska. Dokler na koncu ne zamenjata prijemov — a prav nič v filmu ne kaže, da bi Ciril, ki je odložil obrnjeni ovratnik in Fritz, ki je pobeignil skušnjava Karle, s tem razrešila svoj problem; iskanje ostane.

Ker gre za drug koncept, je film najmočnejši tam, kjer je najbolj svoboden. Lep je prizor med Cirilom in Estero v Esterini spalnici, presijan s slutnjo ljubezni in smrti, poln zamirajočih odmevov. Čedne so scene z malimi Italijančki, ki jih prijatelja posajata na kamnite leve, obdarujeta, zavrčata; karakteristična oba prizora s fotografom in prijeten Cirilov sprehod z Ester in njeno materjo. Esteri je sploh odmerjen žlahtni del; pomika se skoz film kot otožno lep angel smrti, ki pa je hkrati duhovno vstajenje; medtem ko je Karla v zdajšnji interpretaciji greh in razvrat. Karla ni svobodna; samo govori tako. Njeni lasje so zviti v kodrčke in ne morejo prosto zaplavati po zraku; oblečena je v obleko, ki se v njej vsakršen ples izgubi; njena srečanja s Fritzem in tudi Cirilom so čista koketerija. Nič prvinskega ni v njej, nič uporniškega, konvencionalna vzdrževana ženska ka, na lovu za novim podpornikom. Zato je logičen tudi sklepni prizor filma: Karla v kopalnici, neženirana, napol razgaljena, se koplje. Brezuspšno spira s sebe neuspeh — kot je bilo brezuspšno pometanje v začetku, če naj bi rešilo prijatelja preteklosti.

Vrsta naših odličnih igralcev, dobro vodenih, je ustvarila panoramo epizodnih figur; da so gmotnejši, rekli bi: težji in okornejši kot bi pričakovali, je v skladu z režiserjevim konceptom, ki potrebuje gmoto in lažno tehtnost za svoje "gomazenje temne mase". Osrednji štirje junaki tvorijo lepo ubran kvartet. Ester Tanje Poberžnik je otožno estetska prisotnost; več niti ne sme biti. Ciril Borisa Cavazze (figuro je moral ustvariti povsem iz svojega) je ponotranjen, zatišan skoraj do nevzdržnosti; njegov fizis izdaja stratnega človeka, čigar brzde so do skrajnosti nategnjene; zelo zanimiv lik, ustvarjen z minimalnimi zunanji sredstvi. Boris Juh, hrupnejši kot smo ga vajeni, je prepričljiv Klopčičev "temni" junak; notranje zlomljen in na robu obupa. Milena Zupančič s Karlo žal ni mogla pokazati nove strani svojega igralstva, ki bi jo Cankarjev model ponujal; potisnjena je v stereotip zapeljivke, ki ga kljub številnim igralskim domislicam (izpolniti mora z igro veliko nemega časa) ni uspela preseči.

Problem filma je govor; ne glede na Cankarjevo jezikovno rabo pri dialogih, ki v resnici potekajo v nemščini in italijanščini, je slovensko/nemško/italijanska mešanica v filmu nedosledna in nerodna. Toda to je obrobna pripomba: moč in lepota *Iskanj* je v kultiviranem sozvočju slike in glasbe, v svetovljanstvu mehke kamere, ki s tolikšnim poudarkom ustvarja barvno ubranost in razpoložensko polnost, da je tekst dejansko sekundaren in je globina dogajanja prenesena na čutni plan. Tu pa sta Klopčič in Pinter ob podpori igralcev, scene in kostumov, ustvarila praznik za gledalca, ki je pripravljen sozveneti.

## Rapa Šuklje

### Iskanja poti — pot iskanj

"Iskanja" so v razmeroma kratkem časovnem razmaku — po Duletičevi "Izi" — že drugi slovenski film, ki napeljuje na premislek o vprašanju razmerja med kinematografijo in literaturo. Vprašanje se tokrat seveda zastavlja nekoliko

drugače, saj se je v primeru "Drage moje Ize" pojavilo nekako ob filmu, medtem ko ga Klopčičevo delo dobesedno odpira, poraja oziroma "proizvede" samo. "Iskanja" namreč tako vestno sledijo osnovnemu toku romana "S poti", da ne postavljajo v dvom le teze o avtonomnosti filmskega medija (ki je že tako ali tako vprašljiva), marveč tudi zadevajo na težave prav na tistih mestih, kjer je pričakovati, da literature ni mogoče adekvatno povzeti na ravni filmskega jezika. Pri tem Klopčiču nič ne koristijo nekatere bolj ali manj bistvene "korekture", ki jih je izvedel glede na literarno predlogo, marveč ravno nasprotno: prav te spremembe najjasneje pokažejo šibkost njegovega postopka. Ali drugače povedano: režiserjevi posegi v Cankarjev tekst, ki so bili sicer nujni, da je le-ta sploh postal filmsko "uprizorljiv", so se izkazali za nezadostne prav na filmski ravni. To je navsezadnje vzvratno vplivalo tudi na tiste odseke in komponente filma, ki predstavljajo navidezno "uprizorljivo" plast romana, kar pomeni, da je pristnemu filmskemu izražanju ostalo le malo prostora.

Estetskim razmišljanjem Izidorja Cankarja odgovarja Klopčič z esteticizmom filmske slike, pri čemer gre tako daleč, da "apoloničnega" Cirila in "dionizičnega" Fritza — če si smemo dovoliti to grobo opozicijo — postavlja, kadar ju prikazuje vsakega zase, v različno dinamične in emocionalno nabite situacije, uokvirja v različno strukturirane posnetke, pač skladno z njuno karakterizacijo. Do tu bi bilo še vse lepo in prav, če ne bi ta postopek prerasel v maniro, v nekakšen hermetičen krog psevdodogajanja, ki ne vodi v nikakršno razrešitev po zakonih filmskega jezika, marveč se vztrajno zadržuje prav v lastni zaprtosti. Film je najšibkejši prav na tistih mestih, kjer se mu ponuja možnost preboja iz večnega variiranja istih situacij na filmski ravni. To je treba podčrtati zategadelj, ker mu določeni "preskoki" na besednem nivoju, torej na nivoju dialoga — pač skladno z literarno predlogo — tu in tam vendarle uspevajo. Toda tisto, o čemer junaki govorijo, se v filmu nikoli ne zgodi — to pa pomeni, da ostaja film pretežno v mejah literature. Prav to vztrajanje v polju literature, prav odsotnost temeljnega preboja iz tega polja, pa blokira že v kali tudi možnosti kakršnekoli "zareze" na drugih ravneh filmske pripovedi (n. pr. na ideološki ravni, kjer film zvesto sledi sicer potencialno plodnim Cankarjevim izhodiščem z začetka stoletja, ne da bi jih skušal preformulirati). Čeprav se je Klopčič osredotočil na tiste dele romana, ki se vežejo na zunanje dogajanje (saj drugače tudi ni mogel), ki so torej filmsko upodobljivi, a so žal literarno manj pomembni, pa tega dogajanja ni uspel izkoristiti tako, da bi prevzelo čimveč "neuprizorljivega materiala", marveč je skušal slednjega ohraniti v izvirni obliki in ga posredovati skozi dialoge. S tem pa je — hote ali nehotе — postavil v ospredje verbalni jezik, ki ni jezik filma. Njegov trud, da bi nekako le vizualiziral filmu docela "nenaklonjeni" Cankarjev tekst, se je tako izjalovil in vsa navidezna tehtnost formalno-tehnične izvedbe projekta je na ta način brez pomena, je res le goli esteticizem.

Iz povedanega sledi, da so "Iskanja" dokaj šibak film tudi po "fabulativni" plati. Res je sicer mogoče — s precejšnjim naporom — izluščiti iz dogajanja, prenatrpanega z dialogi in vsakršnimi namigovanji ter uokvirjenega z "lepo" fotografijo, nekakšno zgodbo o Cirilovi spreobrnitvi iz duhovnika v vsakdanjega grešnika, res je moč dešifrirati nekaj o usihanju Fritzevo ljubezni do Ester in o njegovem zapletanju s svetovljansko Karlo — toda vse to ne more ublažiti vtisa, da režiser pravzaprav ni vedel, kaj naj sploh počne s svojima osrednjima junakoma, kar velja še zlasti za Cirila. Lik Cirila je sploh najšibkejša točka filma, mesto neposredne konfrontacije režiserja in avtorja literarnega besedila, kjer je režiser zatajil. Ker je Ciril potemtakem tako v romanu kot v filmu ključna figura, saj je od njega posredno odvisen tudi drugi osrednji junak Fritz, si velja problem ogledati nekoliko polbliže.

Rekli smo že, da roman "S poti" za filmsko adaptacijo ni najprimernejši, saj je v njem ogromno razmišljanja o filmsko "neotipljivih" temah, obenem pa Cankar ne obravnava veliko dogodkov, ki bi bili primerni za prenos v dogajanje na platnu. Toda največja težava ni v tem, marveč predvsem v dejstvu, da je tekst pisan v prvi osebi, pa še to na poseben način. Pisateljeva vloga je namreč dvojna: po eni strani je avtor besedila, po drugi pa nastopa v njem kot glavni "junak", torej je hkrati "zunaj" romana in "v" njem, ali drugače povedano, v proizvodnem postopku, ki ga branje obnavlja, nastopa kot "producent" in kot "proizvod"





obenem. Vendar pa tudi pisatelj kot "junak" romana ni enoten, marveč razpada na dva dela, na dve imeni, če smo natančni, ki ju lahko označimo z "Jaz" in "Fritz" in ki eksistirata kot dve literarni osebi. Nemirni, večno nezadovoljni in neprenehoma iščočiči Fritz, ki je hkrati vedno v opoziciji z ustaljenimi normami in naziranjji, je tu navzoč kot pisatelj drugi pol predvsem zato, da omogoči "drugo" stališče, le-to pa je seveda tisto "pravo". Zato je Fritz navidezno enoten literarni lik, čista fikcija, bivajoča izključno znotraj teksta, zato je v primeri s pisateljem jasno okarakteriziran, medtem ko slednji razen onega "Jaz" ne nosi posebnih razpoznavnih znakov. Prav v tem pa je osnovna težava.

Da bi postal Cankarjev tekst sploh filmsko uprizorljiv, je moral Klopčič pisatelja-junaka kot osebo, ki je v svoji dvojnosti kinematografsko docela nesprejemljiva in neulovljiva, dokončno potisniti v pripoved, se pravi, odvzeti je moral pisatelju njegov položaj avtorja, saj je ta položaj zdaj zasedel režiser sam, in ga spremeniti v zgolj nastopajočo osebo. Tako smo dobili lik duhovnika Cirila, nekakšnega križanca med "junakom" romana, realno zgodovinsko osebo z imenom Izidor Cankar in Fritsom, ki mu je Klopčič vzel iz ust nekaj stavkov in jih dal izgovoriti Cirilu. Fritz je postal na ta način nekoliko manj izrazit, Ciril pa ni veliko pridobil, saj slabo opredeljen, kakršen kljub vsemu še zmeraj je, ne more biti več nosilec pripovedi. Odnos med filmom in literaturo se pokaže prav ob liku Cirila v nekaterih temeljnih značilnostih. Karseda zgovorni pisatelj, ki v romanu mestoma posega v pripoved tudi neposredno, na ravni dialoga, postane v filmu molčeča, brezbarvna figura, za katero ni v nobenem trenutku jasno, kakšno vlogo sploh ima v dogajanju. Pisateljevo zgovornost naj bi nadomestila "zgovornost" filmskega jezika, njegovih specifičnih izraznih sredstev, toda to se v "Iskanjih" ne zgodi; prvič zato, ker je tisto, kar Cankar pripoveduje, take narave, da ni neposredno "prevedljivo" v filmski jezik, drugič pa zategadelj, ker režiser poskuša storiti prav to. Značilno je, da Fritz v filmu ni več pisatelj (Cirilov) "drugi jaz", saj tako imenovani realizem filmske slike nujno ukinja možnost takega razmerja (s posebnimi izraznimi postopki je seveda to možnost mogoče "obnoviti", toda to je že drug problem), zato je odnos med obema osrednjima junakoma postal dokaj nejasen. Po eni strani je to posledica dejstva, da so v filmski verziji izpadli tisti "pojasnjujoči" deli Cankarjevega besedila, ki najjasneje definirajo odnos med pisateljem in Fritsom in jih Klopčič seveda ni mogel ustrezno obnoviti, po drugi strani pa gre za učinek režiserjevega poskusa, da bi v osebi Cirila nekako rekonstruiral neoprijemljivega junaka-pisatelja. O tem, kako neuspeh in obenem nasilen je ta poskus, priča že šibka filmska formulacija razvoja zagonetnega Cirila, ki se v določenem trenutku pripovedi celo odpove duhovniškemu stanu, pri tem pa vse do konca vztraja na svojih začetnih pozicijah, podčrtanih z zmeraj enako brezizraznim obrazom Borisa Cavazze. Duhovniški plašč sicer sleče, toda svojih nazorov, svojega obnašanja in celo svojega odnosa do ženske ne spremeni. Seveda, bi se utegnil glasiti ugovor, ko pa gre za notranjo spremembo, za notranji razvoj. Ze mogoče, toda "notranje življenje" junaka, kakršnokoli že je, je filmu samo na sebi nedostopno in ga je mogoče izraziti samo z zunanjimi značilnostmi. Prav te pa v "Iskanjih" niso dovolj razvidne.

Film nas tako ali drugače usmerja nazaj na Cankarjev roman, na tisto mesto torej, od koder je moč ustrezno osvetliti razloge nekaterih nejasnosti in nedorečenosti v filmu. Seveda je to zgolj ena izmed možnih ravni obravnavanja tega Klopčičevega dela, očitno pa je, da je ni mogoče docela zanemariti. Kolikor bi namreč hipotetično predpostavili, da imamo opraviti s povsem "avtonomnim" kinematografskim proizvodom, da torej ne obstaja nikakršno literarno besedilo, ki bi mu služilo za osnovo, bi s tem seveda naleteli na mnogo hujše težave — ne v zvezi s formalno-tehnično platjo izvedbe, tudi ne v zvezi s kompozicijo posnetka in sploh z montažo v ožjem smislu, zakaj na tej ravni film ni problematičen, marveč zmešan, izvirajoče iz pomanjkljive dramaturgije. Če "Iskanja" gledamo docela mimo Cankarjevega besedila, na katerem temeljijo, so docela "nerazumljiv" film, zakaj specifična "dramaturgija" romana, ki jo Klopčič v glavnem povzema, ima kaj malo skupnega z dramaturgijo filma. Naslov "Iskanja" dobi v tem primeru dodaten pomen — tudi za tistega, ki film gleda.

Bojan Kavčič



po Pulju '79

# Osebne reči jugoslovanskega meščanstva

Milenko Vakanjac

*Srednjemu (meščanskemu) razredu, kar med drugim kaže sodobna zgodovina, se prilaga, in v bistvu odgovarja njegovi pravi naturi, uničevanje celotnega družbenega življenja in razvrednotenje duha (kakor tudi vsake progresivne misli, ideje, hotenja in tudi samega smisla življenja) na najnižjo možno raven, na tisto kar je Hegel imenoval "duhovno živalsko cesarstvo", Marx pa "zoologijo človeštva".*

**Milan Kangrga** —  
*Fenomenologija ideološko-političnega nastupanja jugoslovanske srednje klase (Praxis 314-1971)*

Semenj ničevosti ali letošnji Puljski festival inaugurira osebne reči (Lične stvari) jugoslovanskega meščanstva kot najbolj pomembne družbene probleme-par excellence. Metamorfoza tega sprevačanja poteka na več ravneh in sicer od vidnih statusnih simbolov do bolj ali manj agresivnega vsiljevanja meščanske ideologije. Tako je meščanski vrednostni sistem za hrbtom revolucionarnih sprememb v naši družbi vdrl na vsa možna področja, med njimi tudi na področje filma. V naši vni, kako najbolj adekvatno prenesti vse elemente revolucijskega in postrevolucijskega obdobja naše zgodovine v filmske pripovedne oblike, je meščanstvo vsililo najrazličnejše forme in propagandne krilatice, od tiste o razvedrilu in zabavi za delovne ljudi ter filmov, ki nimajo pretenzij in so delani v ležerni maniri, pa do socializma, ki ni družbeni sistem revščine in podobno. Počasi, a zanesljivo je ta meščanska reklamna mašinerija pod plaščem samoupravne terminologije vnesla na področje filma svoja stališča, svoje poglede in svoje moralne dileme, ki z dilemami naše družbe in posebej delavskega razreda nimajo nikakršne zveze. Tako se nam kažejo vsi, če ne vsi, pa vsaj večina družbenih problemov, rešljivih skozi optiko ležernih in zabavnih pogledov na družbo.

Bornirani protagonisti jugoslovanske filmske scene, opremljeni z operetnimi problemi in imbecilno psihološko strukturo teh problemov,

nam zlagano, zlasti pa vsiljivo razkrivajo vso mizerijo in ničevost take pozicije. Meščanstvo preprosto ne more iz svoje kože, laž principa mu pomeni že sam princip. Fasada, za katero skriva to laž, je leporečenje o krizi scenaristike ali režijskih konceptov v sodobnem jugoslovanskem filmu. Kriza srednjega razreda se skuša preleviti v umetniško krizo, problem kreativnosti se skuša nadomestiti s krizo poklicne sterilnosti. Krizo, ki se želi na kvazi umetniški način predstaviti kot zamaskirana družbena kriza, je treba razkrinkati, vendar ne tako, kot je storila to letošnja puljska žirija, ko je v očitni politični zagati prvo nagrado podelila filmu Trofeja, ki obravnava problem neupravičenega bogatenja v naši družbi. Ne trdim, da to ni problem, ki zahteva ustrezno filmsko obravnavo, vendar je to v primeru Trofeje storjeno neveščje in z majhno dozo kreativne prepričljivosti. Zato je prva nagrada, oziroma odločitev letošnje puljske žirije, politični kompromis in sprenevanje. Ta kompromis bi nas rad prepričal v to, da bi ne dvomili v politično zrelost in osveščenost članov žirije. Popolnoma drugačno taktiko so ubrali avtorji tretjerazrednih limonad: Radio Vihor kliče Andjelijo, Osebne stvari, Upočasnjeno gibanje. Zelo agresivno so nas masirali na tiskovnih konferencah in mimo njih z ugotovitvami o sodobnosti njihovih tem, kritičnem in angažiranem razkrinkavanju problemov!? Tako smo se znašli v nenavadni situaciji, ki bi jo lahko označili kot ironiziranje našega družbenega trenutka in manipuliranje s politično zrelostjo oziroma nezrelostjo občinstva.

Toda pustimo za trenutek tako zelo oporekano delo letošnje puljske žirije. Poglejmo si raje, kako si nekateri jugoslovanski filmski avtorji predstavljajo naš družbeni trenutek. Najdlje so šli v tem "prezentiranju" prav gotovo Mandić, Živanović in Kljaković, avtorji že zgoraj omenjenih treh filmov. Ganljivo so se nam s filmskega platna smehljali kičasti ambientni notranje opreme domačij naših zelenih buržujev, njihovih lokalov, oblek in "duhovičenj".

Tekmovalni duh republiško specifičnih meščanskih ambientov se nam je predstavljal na moč realistično v omejenih replikah njegovih protagonistov in neskončno dolgih požrtijah.

Naš malomeščan je lačen hrane in priznanj. Njegov svet je svet, ki ga lahko konzumira ta hip, brez pomislekov in zavor. Ekstravaganca zunanega blišča mu je sicer prijetna in všečna, toda njegove pretenzije segajo najmanj dva koraka naprej. Želi si, da bi deloval resno in da bi občudoval tudi blišč njegovega interjerja, čeprav je le-ta videti prej grotesken kot imeniten. Primeren razstavni prostor in velesajem tega postavljanja je kot nalašč puljski filmski festival. Razstavljeni so bili vsi eksponati klasike in solidne proizvodnje jugoslovanskega meščanstva: mlade in "obetavne" filmske začetnice v toaletah in brez njih, krdelo režiserskih povprečnežev, prepoteni republiški misleci na tiskovnih konferencah, sprejemi na tekočem traku, zakulisna šepetanja itd.

Ta bleščeče odigrana "angažiranost" ni mogla skriti dejstva, da se ogromna družbena sredstva vlagajo v povprečne filmske izdelke. Vendar se je po zaslugi republiških kulturniških elit našel ustrezen modus vivendi, ki je to kuliso družbeno verificiral skozi celo plejado najrazličnejših nagrad in priznanj. Ta priznanja bodo lahko kasneje odigrala pomembno vlogo pri podeljevanju novih finančnih sredstev za nove povprečne in "zabavne" filmske projekte. Problematičnost filmov se ni merila s kritičnim stališčem, temveč z vatlom nagrad in priznanj. Pomembno je bilo osvojiti nagrado, kakršnokoli, brez nagrade ali priznanja hoditi domov, bi pomenilo isto, kot podpisati si lastno obsodbo. Ni se mrlično razpravljalo o kreativnem nivoju filmov, ampak o ustreznih predstaviti v Areni. Vsak še tako skromen filmski začetek si je lahko obetal kakšno od nagrad, s katero bo pokrtil svoje bedno ideološko neznanje in konsekventni estetski kič. Vendar se nihče ni hotel odkriti upreti tej predrzni meščanski manipulaciji, nagradnim farsam in borbi republiškega filmskega prestiža.



Debitantka Maja Sabljic in veteranica Mia Oremovic (ki meni, da je huje, ce se clovek slaci duseвно kot fizično!?) sta bila estetska mejnika tako pojmovane meščanske predstave našega filmskega trenutka. Osebnosti stvari Maje Sabljic so determinirane z zlaganimi observacijami o njenih ali še ne čisto njenih življenjskih izkušnjah. Oblačile in vedrile so neke na marginah "moderne" (beri patriarhalne) družinske skupnosti, našega šolskega sistema in diskretnega "šarma" urbane ponarejenosti. Legendarna trdoživost nekaterih patriarhalnih družinskih klišejev (mama Maje Sabljic meni, da je študij psihologije bolj resen kot študij na igralski akademiji) se v tem filmu predstavlja v nekoliko modernizirani preobleki. Modnost in modernost, travma in kič, ponarejenost in zvičajnost vse to nam dekletce izklepeta v uri pravljic in meščanskega fantaziranja o njeni prihodnosti. Zelo pomembno je, da se seznanimo s tem, da bo šla na morje, in to prvič v življenju brez staršev. Receptura: malo zabave v življenju je koristno, skupaj s prebrisanimi nasmeški ponarejene spontanosti in globokoumnim razlaganjem življenjskih načrtov, vse to tvori idelano podlago tistega, kar ta hip žuli našega meščana. Žuli pa ga skrb v bistvu egoističnega posameznika, kako življenje preživeti na čim bolj lagoden način.

Lagodnost mu je sinonim uspešnosti, potem ko je temeljito izvotil marsikateri ideal naše družbe in ga spremenil v brezobvezno čvekanje. Metodičnost tega postopka se nadaljuje v Radio Vihorju in Upočasnjenem gibanju. Zanimiva je tudi socialna diferenciranost v teh treh filmih. Maja Sabljic alias Maja Sabljic je malomeščanka, ki je svoj pohod v urbane loge in gaje že končala, njen socialni status ni vprašljiv. Nada Vojinovic alias Andjelija predstavlja malomeščanko na pohodu, z izraženo tendenco "emancipacije" v divjih razmerah balkanske kafane in njene ekonomske prosperitete. Vlado Dulic alias Boris Novak v Upočasnjenem gibanju pa je utrjeni in blazirani ex nogometaš, sedaj nočni portir v hotelu visoke kategorije. Razvojna pot vseh treh protagonistov se je srečno ujela v tem "harmoničnem" sosledju usod.

Seksualne peripetije gradirajo na podobnih predpostavkah in miselnih dometih. Maja Sabljic kot spodobno "moderno" dekle, pred katero je, ali pa tudi ni, akademska kariera te ali one smeri, nam svoje telesne draži in seksualne težave samo nakazuje in sicer bolj na ravni verbalnega ekshibicionizma. Andjelija se še ljubi v pridnem, ekološko brezhibnem okolišju, to skuša počenjati humorno in skozi vrsto precej primitivnih simbolov. Boris Novak pa svoje seksualne avanture opravi večjidel po hotelskih sobah, brezosebno in neprizadeto. V vseh omenjenih filmih je prisotna neka patetika nerazumljenih eksistenc ter polomljenega porcelana malomeščanskih idealov, kot pandan

teji "nerazumljenosti" figurira popolna odsotnost družbenega bivanja. Da gre za neko realno družbeno situacijo, se ne prepričamo skozi doživljaja eksistenc protagonistov teh filmov, temveč preko obrobnih, sekundarnih informacij. Te obrobnosti so nam potem tolmači na tiskovnih konferencah s pomočjo skrupucane terminologije poklicni speakerji in rokohitreci jugoslovanske kinematografije.

Novinarski molk na tiskovnih konferencah so si omenjeni filmski avtorji razlagali popolnoma napak. Zdelo se jim je, da ta molk potrjuje njihova "prizadevanja" in v svoji agresivnosti niso bili pripravljeni vsaj za trenutek premisliti sporočila tistih avtorjev, ki niso na tak "ležeren" način doživljali našega družbenega trenutka. Ingoriranje teh pojavov v tem trenutku vodi v nadaljnjo invazijo meščanske mentalitete na naša filmska platna.

Drugi del avtorjev, ki so nastopali v letošnjem Pulju, ni sicer tako apologetsko zagovarjal meščanskih idealov svojih junakov, vendar je kljub temu hote ali nehot pristajal na določene ideološke koncesije. Pri tem je manj pomembno, da ti avtorji v svojem osnovnem sporočilu delno kritično pristopajo k razreševanju nekaterih problemov znotraj naše družbe. Ideološke koncesije so tako izrazite, da mimo njih prestopo ni mogoče iti.

V dveh filmih nastopa fenomen, ki s svojo prisotnostjo opozarja, da je nekaj narobe z nekaterimi socialnimi odnosi v naši družbi. V mislim imam filma Miše Radivojevića Okvara in Živemu se vse pripeti, avtorjev Gamulina in Puhlovskega. Ta pojav bi lahko celo imeli za določeni socialni sindrom, o katerega evidentnosti preprosto ne more biti več dvoma, saj se po njem oziroma njegovih vzrokih, nihče več ne sprašuje. Gre za pojav ekonomskega povzpenjanja na družbeni lestvici preko institucij zakona. Novodobni junaki jugoslovanskega filma vsi po vrsti izhajajo iz revnejših socialnih slojev, njihove življenjske ambicije se soočajo preko ponesrečenih zakonov z dekleti uglednih in ekonomsko dobro stoječih družin z moralnimi imperativi formirane meščanske družbe. Vse možne implikacije takega ravnanja, tako socialne, psihološke in politične so potem hvaležna tema globalnih avtorskih ugotovitev: od psihičnega obolenja v Kvaru do odkritega revolta v Živi bili, pa vidjeli. Krivulja privajanja ali odvajanja od meščanskih norm življenja je potem tista šibka notranja kohezija, ki poskuša povezovati te filmske zgodbe. Meščansko okolje te simpatične revne fante sicer sprejme v svojo sredo, vendar jim nikoli popolnoma ne zaupa. To nezaupanje je v Živi bili, pa vidjeli zelo prepričljivo in agresivno, medtem ko je v Kvaru veliko bolj maskirano v različne oblike uslug, ki jih je deležen glavni junak s strani svojega tasta. Manipulacija in korumpiranje z meščanskim udobjem, ki ga je moč doseči z legalizacijo

zakonskih relacij, je preveč vablivo, da bi se mu bilo moč odreči.

Mislim, da je Radivojević bližje odgovoru na tako zastavljeno dilemo, oziroma njegov dogovor se mi zdi prepričljivejši. Nemoč njegovega junaka v "normalnem" meščanskem vsakdanjku rezultira v seksualni impotenci (kvaru), kajti tudi meščansko okolje, ki ga obkroža, je sterilno in impotentno. Cena, ki jo mora plačati Radivojevićev junak v poklicnem smislu (novinar), tudi ni ravno majhna. Tast mu je preko zvez omogočil uspešno novinarsko službo, vendar je njegov šef preveč previden, da bi tvegala svojo politično in siceršnje kariere zaradi problematičnih prispevkov svojega podrejenega.

Žena, ki jo je Radivojevićev junak nekoč celo ljubil, se mu počasi odtuja, saj njegovega nezadovoljstva in uporništvu ne more razumeti. V njenem svetu meščanskih vrednot clovek tudi seksualno zgolj "funkcionira", ima "razmerje" z nekom ali pa si misli, da ga ima. "Funkcioniranje" je toliko boljše, če je poklicno uspešen in statusno zadovoljen. Seksualno življenje je pri meščanskih subjektih urejeno tako, kot je urejena služba in dobra prebava. Višek "funkcioniranja" je v posedovanju, v vseh kategorijah in elementih posedovanja: kariere, žene, ugleda in imetja. Negotovost ali nezadovoljstvo lahko izvira samo iz motenega posedovanja, vsako problematiziranje sveta posedovanja sodi v "duševno" neuravnovešenost in skrunjenje legitimitete tako utemeljenega sveta.

Najboljši prikaz sveta meščanske alienacije je Paskaljevićev film Zemeljski dnevi tečejo. Dejstvo, da je tu clovek zreduciran na institucionalno skrb in dobroto, je porazno. Starci kot breme solidnih meščanskih družin so v domovih počitka. Krog meščanskega blišča iz prvega dela jugoslovanske filmske produkcije dobi tako svoj logičen zaključek. Dokler je meščanski subjekt produktiven za svoje najbližje, toliko časa uživa tudi njihovo pozornost in ugled, starost je neproduktivna, zato jo je treba spraviti v domove, ki skrbje za to žalostno kuliso človeške dobrote. Meščanski praktični subjekt si je izmislil celo vrsto varovalnih izgovorov za tako početje, zlasti tistega, ki operira z "modernim" tempom življenja in nikakršno odgovornostjo. Tako je na nivoju normalne izmenjave in sožitja različnih generacij vzpostavljena bariera predmetnih razmerjih in postvarelih kreatur.

Na koncu ostaja vprašanje: ali lahko jugoslovanski srednji razred v tej fazi družbenega življenja in razvoja, producira še kakšno resnico o sebi in svojih "ustvarjalnih" ambicijah? Mislim, da tega ne more. Vse slepe ulice njegovega bodočega razvoja so prehojene in jasne, vse bodoče zablode predvidljive. Če se vprašamo, kje se nahaja pravo mesto drame "duhovnega živalskega cesarstva", potem je to lahko edino muzej zgodovinske preteklosti.



po festivalih

# Filmski zasuk — 1

## Branko Šömen

To poletje sem se znova znašel v filmskem vrvežu, čeprav nisem bil na veliki filmski tržnici v Pulju, kjer so bolj kot kdaj prej barantali s filmi in nagradami. Ko sem pred začetkom festivala prebral naslove filmov in imena ustvarjalcev, sem domneval, da bo festival najbrž brez ustvarjalnega viška, da se bo odlikoval po poprečnosti in nedorečenih realizacijah. Izkazalo se je, da sem imel v glavnem prav. Ko sem na Malem lžu prebiral jugoslovansko dnevno časopisje, sem lahko le v podrobnostih ugotavljal, kako je z uspehi posameznih filmov in kako nehvaležno vlogo je imel v ad hoc sestavljeni žiriji slovenski kritik in publicist Matjaž Zajec. Danes je že znano, v kakšno smer se je odvrtil boben z nagradami, in da bo treba letošnji festival jugoslovanskega filma v Pulju čimprej pozabiti. Prihodnje leto bo namreč Pulj popolnoma drugačen. Z novimi filmi se bodo predstavili Živojin Pavlovič, Puriša Djordjevič, Vlatko Gilič, pet diplomirancev iz Prage, Boštjan Hladnik, sarajevski debitant Branko Gapo, Aleksander Djurčinov in Stole Popov iz Skopja, zagrebški ustvarjalci, med njimi Dušan Vukotić, pa slovenski debitant Matija Milčinski.

Razumljivo je, da Pulj ne more biti vsako leto izjemen, da potrebuje oseke in plime kot vsako dobro morje, da je pač od režiserjev odvisna kakovost festivala, pravih režiserjev pa letos v Pulju ni bilo, bili so samo scenaristi. Saj je na primer Fadil Hadžić priložnostni filmski režiser, delo Veljka Bulajića postaja od filma do filma manj zanimivo, le Goran Paskaljević je avtor, ki je dokazal, da je vrednost vsakega dela v nenehnem ustvarjanju in navzočnosti v filmski areni. V Pulju opažamo kakovostno rast vsako drugo leto, nekaj podobnega pa se dogaja tudi na festivalu poljskih filmov v Gdansk.

Letos so Poljaki predstavili šest, sedem izjemnih filmov, pri tem pa so že vedeli, da drugo leto na sedmem festivalu ne bodo imeli takšne bere. Prav zaradi tega so letos povabili na festival osemdeset tujih kritikov, da bi pisali o njihovem "tretjem kinu", o

tako imenovani "erupciji filmske poezije". In vse kaže, da bodo lahko poljski založniki že v kratkem izdali obsežen almanah besedil tujih kritikov o filmih iz letošnjega Gdanska.

Tako je pač s filmom, z umetnostjo, s kulturo sploh. Živi namreč po svoje, nima zakonitih pravil, giblje se svobodno, zdaj je fluid, domislica, malo kasneje je jecljajoča muza, uspavana kraljična. Film je rezultat trenutnega navdiha. Nastaja v nespečnih nočeh, in ko si na hitro pridobi oboževalce, prijatelje, se mora misel preoblikovati v scenarij, minister za kinematografijo ga mora prebrati in potrditi, vse drugo je potem znova v rokah režiserja in sodelavcev. In prav pri njih se začne ustvarjalna pot vsakega poljskega filma. Res je, režiser je najpomembnejši, toda kaj lahko stori sam, če nima okrog sebe prijateljev, ki verujejo v projekt, ki mu pomagajo ta filmski načrt razčleniti in razviti.

Lepo je delati filme Krzysztof Kieslowskemu, ko pa mu je glavni igralec Jerzy Sztur pomagal zapisati dialoge in je potem zaigral filmskega amaterja z naivno silovitostjo, ki me je spomnila na temperament pokojnega Zbiška, na Cybulskega. In ko je takšen film narejen, ko doživi uradno "kolavdacijo", potem ni več prepuščen samemu sebi. Vzame ga distributer, propagandni aparat poljskega filma in film začne potovati po deželi in po festivalih. Kopija filma je z vsem propagandnim gradivom ob pravem času na pravem kraju v tujini.

V mednarodnih žirijah sedijo inteligentni poljski ljudje, ki znajo obrazložiti filme iz svoje dežele, včasih pa tudi izvojevati nagrado.

Zakaj vse to omenjam? Da bi posredno povedal, kako mi tega ne znamo, ne zmoremo. Živimo od svojih napak. Znano je, da so na vsakem tujem filmskem festivalu problemi z našimi filmi, z našimi ljudmi. Stalna prevajalka, spremljevalka jugoslovanskih delegacij v Krakovu, drugače pa uradnica v poljskem ministrstvu za kulturo in umetnost, je letos v Gdansk javno rekla, da je

prvič v delegaciji, ki je bila po njenem mnenju intelektualna, ki je znala tuje jezike. Drugače je bilo v San Sebastianu, kjer naj bi nas uradno zastopal Hadžićev film NOVINAR, ob njem pa se je pojavil na avtorjevo pobudo tudi Bulajićev film ČLOVEK, KI GA JE TREBA UBITI. Festivalna direkcija, ki se ni hotela nikomur zameriti, je zavrnila oba filma in tako salomonsko razrešila naše nekulturno vedenje, da ne rečem problem naše kulturne politike. Drugačno usodo je doživel Lordan Zafranović na mednarodnem filmskem festivalu v Kairu. Tamkajšnji cenzor mu je izrezal štirinajst minut filma, zato je avtor umaknil film. Tudi Božo Šprajc je imel težave s prijavo svojega filma KRČ v Mannheimu: film je dobil prostor v uradnem delu festivala, vendar kopija ni prišla pravočasno iz Ljubljane. In še bi lahko naštevali.

Vendar naj bo dovolj podatkov o tem, kako od našega filma ni mogoče pričakovati mednarodnih priznanj, če se pa sami vedemo do njega mačehovsko, nekulturno.



festivali: Moskva '79

# Moskovski filmski zapiski

Milan Ljubić

*"Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film."*

Ta znana Leninova misel o filmu je bila letos še posebej prisotna na moskovskem filmskem festivalu, ki se je odvijal s posebnim poudarkom na 60-letnici sovjetske kinematografije. Zaradi jubileja je bil premaknjen celo datum festivala od srede julija na drugo polovico avgusta. Prizadevni organizatorji so v jubilejnim letu sovjetske kinematografije festivalske datume postavili tako, da je svečana akademija ob 60-letnici sovjetskega filma v Boljšoj teatru sovpadla natanko z datumom rojstva sovjetske kinematografije — 27. avgustom. Na ta dan leta 1919 je Lenin v Kremlju podpisal akt o nacionalizaciji fotografske in filmske proizvodnje in s tem datumom se pričena sovjetska kinematografija. Filmske proslave in jubileji se v Sovjetski zvezi vrstijo sicer skozi vse leto, a vrh domače in mednarodne pozornosti je bil usmerjen prav k letošnjemu moskovskemu festivalu, ki so se ga udeležile 104 države ter OZN, UNESCO, Organizacija za osvoboditev Palestine, Patriotske sile Čila; 500 filmov se je zvrstilo na festivalskih ekranih, 1200 gostov je zasedlo sobe hotela "Rossia", skupaj z organizatorji, ki so imeli v hotelu svoje pisarne, je točno pol tega največjega hotela na svetu, ki sprejme 6000 gostov, bilo namenjenega zgolj potrebam filmskega festivala. Udeležence festivala je pozdravil ob otvoritvi s posebnim pismom L. I. Brežnjev. Osrčje Moskve je bilo okrašeno s transparenti, ki so poudarjali geslo moskovskega festivala: "Za humanizem v filmski umetnosti, za mir in prijateljstvo med narodi!"

Kot je v Moskvi že tradicija, se je festival končal s podelitvijo nagrad in veličastnim sprejemom v Georgijevski dvorani v Kremlju. Letošnji festival se je trudil, da bi, vsaj kar zadeva sovjetsko stran, nosil obeležje preteklosti in sedanjosti hkrati.

Nedvomno mu je to uspelo. Najprej z otvoritvijo: na sporedu je bila nova verzija slovitnega filma Sergeja Mihailoviča Eisensteina "Naj živi

Mehika!" ("Que viva Mexico"). Dolga leta je bilo to pomembno filmsko delo javnosti dostopno samo v fragmentih, ker so večji del filma avtorjem odvzeli v ZDA takoj potem, ko je bil film posnet, to je v letih 1931—1932.

Nekaj manj kot pet desetletij po nastanku filmskih posnetkov, trideset let po Eisensteinovi smrti, so vrnilo (ali podarile — odvisno od političnega trenutka in terminologije!) ZDA Sovjetski zvezi 3000 metrov filmskega traku s kadri nikoli dokončanega filma o Mehiki. Grigorij Vasiljevič Aleksandrov, nekoč Eisensteinov asistent in sodelavec znanega snemalca Edvarda Tisseja, edini še živeči član Eisensteinove filmske ekipe, ki je snemala v Mehiki, je na podlagi starih zabeležk, režiserjeve zamisli ter po lastnem spominu zmontiral novo, celovito epsko verzijo filma. Takoj po ceremonijah uradne otvoritve festivala v Centralni koncertni dvorani, še predno so stekli prvi prizori filma, je predsednik Državnega komiteja za kinematografijo ZSSR F. T. Jermaš v imenu filmskih delavcev Sovjetske zveze podaril kopijo filma "Naj živi Mehika!" vladi Združenih držav Mehike, ki jo je zastopala generalna direktorica radia, televizije in kinematografije Mehike Margerita Lopez Portiljo. Delo Eisensteina, Tisseja in Aleksandrova je bilo deležno tudi pozornosti žirije.

Ko je režiser Stanislav Rostocki, predsednik žirije, prebral sklep o podelitvi posebne častne zlate nagrade filmu "Naj živi Mehika!", nagrado je ginjen in s tresočimi rokami prejel Grigorij Aleksandrov, je dvorana spontano in navdušeno zaploskala. Bil je to aplavz, ki se je morda ponovil v vsej svoji spontanosti samo še enkrat: na svečani akademiji ob proslavi 60-letnice sovjetskega filma v prenovljenem Boljšoj teatru, ko je z odlomkom iz baleta P. I. Čajkovskega "Labodje jezero" nastopila Maja Pliseckaja, ki je kljub 54 letom nedvomno vodilna plesalka ruskega klasičnega baleta.

Splošna kulturna, predvsem pa filmska tradicija, je bila vseskozi prisotna tudi na impozantni razstavi

ob 60-letnici sovjetskega filma ter v posebej za to priložnost narejenem filmskem kolažu režiserja Šajna, ki je zajel vse pomembne in poglobitve filme sovjetske kinematografije, a iz resnega in dokumentarnega koncepta proti koncu zdrknil v animirano filmsko karikaturo.

Moskovski filmski festival ima štiri poglobitve usmeritve, tri programske in tekmovalne ter eno poslovno, komercialno. Poleg glavnega festivalskega sporeda, ki ima tekmovalni značaj, in v katerem predstavljajo celovečerne igrane filme, ta poteka v Centralni koncertni dvorani, ki je prav tako v sestavu ogromnega hotela "Rossia", potekata še festival kratkih filmov v modri dvorani kina "Zariade", tudi ta sodi v kompleks festivalskega centra v hotelu "Rossia", ter festival filmov za otroke, ki teče v dvorcu pionirjev na Leninskih gorah.

Festival, ki je bienalen, je pred leti po vzoru na Cannes vpeljal tudi filmski sejem. Kljub temu, da v tem oziru Moskva ne dosega Cannesa, predvsem pa ne milanskega MIFED-a, ki je nedvomno najbolje organizirana filmska poslovna manifestacija, so komercialni uspehi v Moskvi iz leta v leto vse bolj prisotni. Zlasti velja to za razvijajoče se filmske dežele Azije, Afrike in Latinske Amerike.

Jugoslovani smo bili prisotni v vseh panogah in upravičeno lahko trdimo, da smo bili, razen s kratkimi filmi, zelo uspešni. V glavnem festivalskem sporedu smo nastopili s filmom Stoleta Jankoviča "Trenutek", ki ga slovenski filmski gledalci že poznajo iz rednega kinematografskega sporeda, nismo ga pa videli v Pulju, saj ga producent in ustvarjalci filma niso poslali na jugoslovanski filmski festival. Žirija, ki ji je tako kot pred dvema letoma predsedoval znani sovjetski filmski režiser Stanislav Rostocki, poznamo ga med drugim po filmu "Beli Bim — črno uho", ki ga je pokazal letos na beograjskem FEST-u, je nagradila nosilca glavne vloge Bata Živojinoviča z nagrado za najboljšo moško vlogo. Isto priznanje je pred



dvema letoma za nastop v filmu "Idealist" prejel igralec Radko Polič.

Med filmi za otroke je prejel eno od štirih uradnih nagrad režiser Jovan Rančić za film "Poslednja dirka", poleg srebrne nagrade je prejel tudi posebno nagrado sovjetskega Komiteja za šport in fizično kulturo.

Večji del Jugoslovancev, ki smo prisostvovali moskovskemu festivalu, se je udeležil projekcij naših filmov. Zbranost, pozornost, nabitost polne dvorane — to je odlika vseh predstav. In po končanih predstavah zares iskrene čestitke. Izjema so le projekcije kratkih filmov. Manj gledalcev in po projekciji filma "Beli nomadi" vprašanje člana žirije, sicer direktorja mednarodnega filmskega festivala v Tampereju Parti Paltile: "Oprostite, ne razumem tega filma. Kaj je šport? Zabava, popivanje, lov za dekletki, obisk restavracij in vmes malo treninga in tekmovanj?" Razlage in pojasnila žal ne zaležejo.

Spričo filmov Kostarike "Nikaragva: svoboda ali smrt", socialne tematike, ki jo je predstavila Kolumbija, sovjetskega filma "Palestincem pravico do življenja", filmov Ljudske demokratične republike Jemen, Češkoslovaške in Kanade očitno slovenski predstavnik med kratkimi filmi ni zadel v črno.

Za moskovski filmski festival na sploh, ne samo za letošnjega, lahko zapišemo, da je to bolj festival držav in njihovih kinematografij ne pa festival najboljših filmov. Spričo velikega števila filmov obiskovalec preprosto izgublja pregled nad celotnim festivalskim dogajanjem.

Maloštevilni poslovni del jugoslovanske delegacije se je posvečal predvsem sejmu filmov ter komercialnim stikom. Dr. Milan Ranković se je udeležil simpozija ob 60-letnici sovjetskega filma, na katerem so se zvrstili kot govorniki in razpravljalci vidni filmski režiserji, sicer tudi s filmi prisotni v Moskvi: Juan Antonio Bardem iz Španije, Andrzej Wajda iz Poljske, dr. Miron Černenko iz SZ, ki je skupaj z dr. A. Karaganovom in režiserjem Gerasimovom ter drugimi vidnimi predstavniki sovjetskega filma predstavljal na simpoziju najštevilnejšo skupino. Dr. Draško Redžep iz Novega Sada je zastopal Jugoslavijo v žiriji festivala filmov za otroke. Ostali smo v mejah programa in kolikor nam je dopuščal čas, spremljali glavni festivalski spored.

Če človekov govor v vsakdanjem življenju odraža način mišljenja in življenja, velja to nedvomno tudi za filmsko govorico. To čutijo tudi gledalci. Redki zahodni filmi, bodisi da so predvajani v uradni konkurenci ali samo na informativnih projekcijah, so deležni posebnega zanimanja in seveda tudi navala gledalcev. Njihova filmska pripoved je gladka, tekoča, dinamična, natančna, jedrnata ... Kot bi v notranjem ritmu slehernega

kadra, v montaži, v zvočni kulisi dominiral izrek: — čas je zlato. Gledalci prihajajo v dvorano predčasno, žrtvujejo se, da gledajo manj zanimiv, razvlečen prvi film samo zato, da bi zasedli prostor in ga obdržali tudi za drugi, bolj zanimivi film. To se je dogajalo zlasti na večernih projekcijah.

Številni filmski ustvarjalci iz kinematografsko nerazvitih dežel hvalijo moskovski festival kot priložnost za uveljavitev manj znanih ali povsem neznanih kinematografij. S svojimi filmi žal ne pridejo v Berlin, Cannes, San Sebastian, Los Angeles ... Tam veljajo drugi kriteriji, ne samo politični, temveč predvsem filmski, strokovni. A ko gledamo filme iz Sirije, Bangladeša, Nigerije, Mongolije, Indije, Irana, ne nazadnje tudi iz Finske, Bolgarije, Danske, odhajamo utrujeni iz dvorane.

Razvlečenost, nedorečenost, počasen ritem pripovedovanja ter problematika, ki smo jo marsikje preživeli že pred desetletji, utrujajo. Sovjetski gledalci so tudi iz svojih filmov navajeni na epski in bolj počasen način pripovedovanja. Življenje teče v teh deželah bolj počasi, način mišljenja je drugačen, merila za ocenjevanje so ne samo strokovna in estetska, temveč tudi družbena in politična. Bolj kot v sklepih žirije je to prisotno v kritikah in komentarjih v tisku, radiu in televiziji. Tu niso bili v ospredju elementi filma, režija, kamera, montaža, na prvem mestu je sporočilo filma, njegova ideja, zgodba, namen.

A kljub takemu stališču se občinstvo v Moskvi tako kot drugje v svetu ravna po svojih zakonitostih. Ko je bil na sporedu, čeprav samo v okvirih informativnih projekcij, film Francisca Forda Copole "Apokalipsa zdaj" je bil naval gledalcev na vstopnice ter propustnice neverjeten. Tehnično impozantno delo s temo iz vietnamske vojne, ki prikazuje razčlovečenje človeka v vojnih razmerah, od začetka do konca izredno spretno režijsko vodeno z vrsto imenitnih posnetkov vojne, s šest-kanalnim zvočnim zapisom, zaradi katerega je Copola kot producent pripeljal v Moskvo posebne naprave za reprodukcijo zvoka, je pustilo v senci številne druge filme, ki so bili na sporedu v uradni konkurenci.

Med temi je bil tudi sovjetski film režiserja Save Kuliša "Polet" z znanim sovjetskim pesnikom Jevgenijem Jevtušenkom v glavni vlogi. Film prikazuje življenje znanstvenika Konstantina Edvardoviča Ciolkovskega, avtorja teorije aerostatov iz valovite pločevine, konstruktorja aerodinamičnega tunela, avtorja teorije o večfaznih in večstopenjskih raketah, konstruktorja umetnih vesoljskih postaj, ki bi kot sateliti krožile okrog zemlje ter služile kot vmesne postaje za vesoljska potovanja. Teorije Ciolkovskega, ki je umrl leta 1935 v starosti 78 let, so bile podlaga sovjetski astronautiki in še danes služijo kot temelj vesoljskih

poletov, čeprav so prve vesoljske zamisli Ciolkovskega uveljavljene v praksi šele 22 let po njegovi smrti. Ob tem filmu velja nedvomno omeniti igralski debut Jevgenija Jevtušenka, ki je ustvaril zanimiv lik znanstvenika, ki je prehitel čas, v katerem je živel.

Kljub zanimivi in v času raziskovanja vesolja nedvomno aktualni temi, je film v dveh delih predolg in razvlečen z vložki, ki film bolj obremenjujejo kot bogatijo. Žirija mu je dodelila srebrno nagrado.

Moskovski festival je predstavil nekaj del, ki jih upravičeno lahko pričakujemo na prihodnjem beograjskem FEST-u. Gre predvsem za italijanski film režiserja Francesca Rossia "Kristus se je ustavljal v Eboliju", za španski film Juana Antonia Bardema "Sedem dni v januarju" ter za poljski film "Kinoman" režiserja Krzysztofa Kieslowskega; vsi trije filmi so prejeli zlata odličja za najboljši film.

Naj bodo ocene moskovskega filmskega festivala še tako kritične, ne moremo mimo dejstva, da je letošnji festival pomenil velik filmski dogodek, ne samo zaradi priznanj, ki smo jih za naše filme prejeli, temveč tudi zaradi jubileja sovjetske kinematografije ter vrste ustvarjalnih srečanj, ne nazadnje pa tudi spričo spoznanja o nastanku in razvoju doslej neznanih kinematografij, ki nam sicer niso predstavile vrhunskih dosežkov v okviru doslej znanih in uveljavljenih meril, a so nam dale informacijo o svojem obstoju in filmskih ustvarjalnih prizadevanjih.



festivali: Gdansk '79

# Korak naprej

## Branko Šömen

Ko je predsednik Združenja poljskih filmskih delavcev Andrzej Wajda poslal letos avgusta približno petdesetim tujim filmskim kritikom povabila na šesti festival poljskih igranih filmov v Gdansku, je bilo jasno, da premorejo Poljaki tokrat filme, ki bi jih radi predstavili ne le domačim kritikom, marveč tudi poznavalcem in ljubiteljem poljskega filma in kulture. Poljska filmska proizvodnja se je namreč v zadnjem času dvignila na osemindvajset filmov na leto, to je na primer toliko kot v naši filmski proizvodnji, vsaj kar zadeva kvantiteto. Gdanski festival, ki se šele uveljavlja s svojo vsebinsko sugestivnostjo, je živel prva leta v anonimnosti: poljski kritiki so si skušali najprej zagotoviti gledalce, publiciteto, in kar je seveda najteže, kvalitetno vsakoletno filmsko proizvodnjo. Ta čas je poljska filmska proizvodnja doživlja v svojem kulturno političnem vrhu precej burnih sprememb, zamenjalo se je nekaj ministrov za film, Janusz Wilhelmi se je smrtno ponesrečil v letalski nesreči in nazadnje je postal podsekretar v ministrstvu za kulturo in umetnost — filmu naklonjeni Antoni Juniewicz. Ta je na prvem srečanju s tujimi filmskimi kritiki in publicisti na gdanskem seminarju, ki ga je pripravil FIPRESCI, posebej izrazil upanje, da bodo kritiki predvsem pisali o poljskem filmu, o katerem je tudi sam prepričan, da si v tem trenutku to zasluži.

Zadovoljstvo poljskih filmskih delavcev ob tekoči filmski proizvodnji je bilo upravičeno. V Gdansku je bilo v konkurenci za nagrade triindvajset filmov, v informativni sekciji pa sedem, pri čemer sta dva filma nastala v sodelovanju z Madžari oziroma s sovjetsko kinematografijo. Enajstčlansko žirijo je vodil režiser Jerzy Passendorfer in ta je dodelila priznanja, zlate gdanske leve, filmom, ki so si to po mnenju kritikov in gledalcev zaslužili. Kajti med filmi, ki so bili na sporedu v tem obmorskem mestu, je bilo kar enajst filmov dobrih, pet ali šest pa pomeni tudi nevsakdanjo kvaliteto novega poljskega filma. Seveda ta uspeh poljskega filma ni prišel čez noč.

O poljskem filmu so govorili že v drugi polovici petdesetih let kot o "poljski šoli", pri čemer so mislili na filma KANAL ter PEPEL IN DIAMANT Andrzeja Wajde, na film EROICA in ŠKILASTA SREČA Andrzeja Munka in pozneje na Kawalerowiczov film MATI IVANA ANGELSKA. V šestdesetih letih se je pojavil Roman Polanski s filmom NOŽ V VODI, sledil mu je Jerzy Skolimowski, vendar z manjšo ustvarjalno silovitostjo in tanjšo umetniško sledjo, iz katere ga je izvel intelektualistično naravnani Krzysztof Zanussi. Toda jasno izpovedan, aktualen film ČLOVEK IZ MARMORJA Andrzeja Wajde je znova opogumil najmlajšo ustvarjalno generacijo, ki je v filmu začela postavljati svoji družbi ostra vprašanja, ne da bi nanje zahtevala odgovore. Tako se je komaj leto dni pozneje, torej lani, pojavil Falov VODITELJ, pa novi film BREZ ANESTEZIJE Andrzeja Wajde ter nekaj drugih filmov, ki so začeli polniti dvorane in časopise s polemičnimi stolpci. Poljski film je preživel svojo vročico poletne sezone, pri čemer so se letos nove težnje poljskega filma še bolj pririle v ospredje. Osrednji filmski junak je postal vsakdanji sodobnik, prepoznava s svojim

tisoč in enim problemom, pa s prav tolikimi radostmi. Plastičen, postavljen na tla, zasidran med svojimi ekonomskimi, gmočnimi možnostmi, socialno strukturo in željami, da bi bilo jutri bolje, je filmski junak našel prijatelje med gledalci ali narobe, gledalci so na filmskem platnu prepoznali odlomke iz svojega življenja. Prav ta moderna formula — brez fraz govoriti o življenju z napakami — je posebnost letošnje gdanske jeseni. Poljski film je odkril "malega človeka" — čeprav nihče več noče biti majhen — vendar na popolnoma drugačni socialni ravni kot na primer pred njim "mladi češki film" ali "nova jugoslovanska kinematografija". Češki film je opisoval statičnost vsakdanjega, majhnega življenja, jugoslovanski film je napadal ideale starejše generacije, poljski film pa polemizira s korupcijo, z miselno uklonljivostjo, s karizmom in predvsem z manipulacijo. To pa so teme, ki so bile v evropskih kinematografijah socialističnih dežel vse doslej obrobne, zamišljene kot kritične vinjete. V novih poljskih filmih so postale te vinjete pod taktirko angažiranih posameznikov umetniški vzorec, kako je treba znotraj določenega kulturnopolitičnega modela živeti kritično. Delo poljskih filmskih režiserjev, scenaristov in igralcev je postalo odgovorno. Kaže, da so prav tako kot gledališčniki in književniki slednjič dobili možnost za odprt dialog z življenjem.

Najboljši del filmov, ki smo jih videli v "poljskem Pulju", predstavlja tako imenovani sindrom "poljskega pesimizma", zasnovan na teoriji dejstev, zbranih v njihovih literarnih scenarijih, ki redno izhajajo v varšavskem mesečniku Dialog. Glavni junak v filmu AMATER ob koncu svoje kariere, ko ostane sam, kajti zapustili so ga žena, prijatelj in direktor, obrne kamero vase in snema samega sebe. Štirje prijatelji, intelektualci na koncu filma KUNG FU obrnejo hrbet kameri in gledalcem, torej življenju, v katerem so doživeli vsak svoje razočaranje. V Wajdovem filmu GOSPE Z WILKA glavni junak po petnajstih letih pride na podeželje in čez nekaj dni znova odide, ker ne najde stika z ljudmi, ki so ga nekoč imeli radi. Odide tudi eden izmed glavnih junakov filma ŠANSA, medtem ko junak filma PODEŽELSKI GLEDALIŠČNIKI poskuša narediti samomor, vendar ga ne zmore. Razočaranje kot razrešitev in konec posameznih življenj v novih poljskih filmih prevladuje. Zakaj? Kako je prišlo do tega?

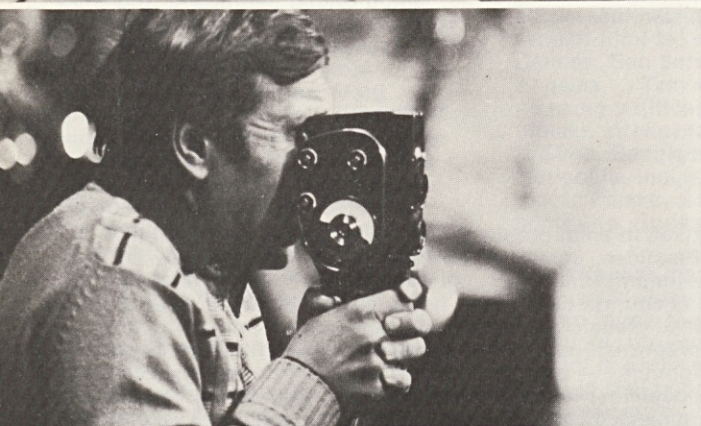
### Karanovičeva dramaturgija podeželskih gledališčnikov

O čem pravzaprav govori debitantski film Agnieszke Holland PODEŽELSKI GLEDALIŠČNIKI? Vsekakor o brezizhodnosti preveč občutljivih ljudi, v njenem primeru igralcev. Zgodba je preprosta: znan režiser pride v podeželsko gledališče režirat OSVOBODITEV Stanisława Wyspianskega. Delo pomeni še danes simbol poljske kulture, polno je aluzij. Najbolj nadarjeni igralec Krzysztof (igra ga Tadeusz Huk, njihov Rade Šerbedžija), dvomi o dobrih namenih "režiserja iz prestolnice", novega konjunkturista, saj mu ne gre za modernizacijo klasičnega gledališkega besedila, kajti na vajah prostodušno dovoljuje kompromise in je pripravljen črtati besedilo celo tam, kjer to ni potrebno. Mladi igralec





Podeželski gledališčniki, režija Agnieszka Holland



Voditelj, režija Feliks Falk



Brez anastezije, režija Andrzej Wajda



Gospa z Wilka, režija Andrzej Wajda



Amater, režija Krzysztof Kieslowski

začne boj s kulturnim predstavnikom mesta, njegov spopad se spreminja v soočenje dveh različnih pogledov na svet in v tem svetu igravec, zanesenjak, iz dneva v dan izgublja. Žena se mu odtuji, zapleta se v prepire s svojimi stanovskimi kolegi, nerazumevanje okrog njega rase. Res je, film ni režijsko izenačen, mlada režiserka je storila nekaj dramaturških korakov, ki nimajo kvalitetne posledičnosti, tako pomembne za moralni razvoj ali čustveni propad glavnega junaka. Njena režija je še najbolj podobna prijemu, s kakršnim se loteva svojih filmov Srdjan Karanović: filmsko gradivo pred kamero je polno improvizacije, posamezni stavki so polni duhovitega cinizma, kot na primer misel vinjenega igralca: "... mi smo igralci. Naše mesto je v bifeju ..." Ali pa misel: "... najslabši so tisti, ki hočejo dobro ..." in često se film drobi, kot na primer v Šprajčevem prvencu KRČ. Tako namreč scenaristka in režiserka zapusti svojega glavnega junaka in se začne ukvarjati z njegovo ženo. Ta odide v Varšavo, sreča kolegico, ki jo povabi na dom, vendar se glavna junakinja tam ne počuti dobro, zve, da se je prijateljica ločila, da ima mladega ljubimca in vrne se domov. Doma skuša možu prezrati vrat, vendar ne vemo, ali zaradi tega, ker jo je začel zanemarjati ali zato, ker je ljubosumna na njegov uspeh, saj igra vlogo, o kateri je vse življenje sanjal, vlogo Konrada v OSVOBODITVI. Toda dva prizora v tem filmu sta vendarle ključna: v njih leži izpovedni ton režiserkinega filma. To je prizor, v katerem igravec na poti iz gledališča sreča starca, ki je stanoval nadstropje višje v njihovem bloku. Starec potoži, da ga je oklal pes, da se zdaj boji, kaj bo z njim, če je bil pes bolan, kako bo živel, če bo moral sam ostati v postelji, kdo mu bo kuhal ... Čez nekaj trenutkov, ko je igravec v svojem stanovanju in vidimo, kako žena lika njegovo srajco za premiero, za trenutek ugledamo telo, ki mimo njunega okna pada na pločnik. Pozneje, ko ga je žena zapustila in je predstava propadla, kajti iz mesta je prišel recenzent in napisal oceno, kakršno je želel režiser, se tudi glavni junak skuša na stranišču ustreliti z lovsko puško, vendar nima te moči, žmone le poiskati ženo in se zateči v njeno naročje. Zlomljen zaradi razočaranj, ki so mu jih povzročili ljudje iz prestolnice — ta kompleks je sploh navzoč tudi v drugih filmih mladih ustvarjalcev — torej ljudje moči in sistema, bo skušal živeti dalje kot pasiven, otopel podeželski igravec. Pesimizem režiserke Agnieszke Holland kot da ni dorečen, nekaj manjka v njenem filmu, da bi filmsko gradivo, ki nam ga je predstavila, prepričljivo govorilo o tem, da gre za resnično krute, žive, polne dileme podeželskih gledališčnikov. A kaj je danes podeželje, provinca? O tem je razmišljal že Mrožek v svojih Skromnih pismih, ki so prav tako izšla v že omenjenih Dialogih.

### Falkova šansa

Feliks Falk me je presenetil že s svojim televizijskim filmom PRENOČIŠČE, ki ga je zrežiral 1973. leta in stlačil vanj bolešno, kafkovsko, polansko-mrožkovsko razpoloženje. Dve leti pozneje sem videl njegov film SREDI POLETJA, zgodbo zakonskega para, ki preživlja počitnice na mazurskih jezerih in ju zmoti tujec, tako da je film nova različica ljubzenskega trikotnika. Takrat se mi je zdel njegov filmski prvenec hladen, skonstruiran, brez nadrobnosti, njegovi igralski obrazi togi. Toda VODITELJ, ki je prišel na filmska platna lani, je že film, ki ima odlike zrelega ustvarjalca. Svet tega filma je prikazan brezkompromisno: poljsko prizorišče je dobilo razsežnosti vsesplošnega življenjskega areala, kjer se soočamo z bliščem predkulinskega življenja. Toda režiser je pokazal predvsem bedo takšnega voditeljskega poklica, ambicijo mladega človeka, ki bi rad vodil veliko novoletno prireditev, med drugim tudi zaradi tega, da bi mnogo zaslužil, in ker je bilo znano, da jo bo prenašala tudi televizija. To je film o tem, kako uiti sivini, če ne celo temi poljskega življenja, kako se izkupati iz poprečnega življenja in postati vsaj za nekaj časa nekdo. Glavni junak je imel na voljo samo željo in načrt, kako onemogočiti konkurente. Ta moderni Ostap Bender je poskusil vse, da bi uspel. Šel je v posteljo s priletno žensko, samo da bi iz nje izvelkel podatke, da bi lahko škodoval njegovim nasprotnikom, kasneje pa je nekemu prekupčevalcu s podatki porinil v naročje celo svojo zaročenko, dokler mu ni uspelo, kar si je želel. In ko je bilo velike predstave konec, ko je še kar naprej evforično prepeval "popevko silvestrskega večera", se je do njega prerinil njegov prijatelj in mu primazal zaušnico, da se je sesedel. Ta moralna zaušnica ob



koncu filma naj bi delovala kot kazen, zato je nekako prilepljena k filmu, čeprav ničesar ne izboljša. Voditelja zaboli fizično, moralno ga ne pretrse. Tudi tretji Falkov film ŠANSA je razmišljanje o različnih pogledih na svet, na trčenje dveh različnih življenjskih konceptov, kjer predstavnik telesne kulture le navidezno izgubi pred intelektualističnim pogledom na svet. Če je Agnieszka Holland izbrala za svojo izpoved gledališko hišo, Falk pa že prej različne odre in plesne dvorane, si je tokrat omisli še bolj zožen prostor, na katerem naj bi njegove osebe in njihovi spopadi še bolj prišli do veljave. ŠANSO je preselil na srednjo tehnično šolo, prav tako na podeželju. Sem pride novi profesor telovadbe, ki zaradi svoje lastne ambicije skuša spremeniti telovadbo v glavni predmet na šoli. Fantje, ki že imajo svoj šolski plesni orkester in profesorja za zgodovino, ki jim razlaga, da se morajo sami opredeliti za dobro ali zlo v življenju, sami odbirati in razločevati, postanejo orodje v rokah spretnega, ambicioznega profesorja. Obljubi jim boljše možnosti za vadbo, pregovori ravnatelja, da lahko sestavi roketomno moštvo in odteguje fante drugim obveznostim. Kot nekdanji trener se poveže z direktorjem bližnje tovarne, fantje dobijo novo športno opremo, zmagajo v medšolskem tekmovanju in se prijavijo za spartakiado. Eden izmed najbolj občutljivih učencev, ki je nastopal tudi v plesnem orkestru, pa se spre s profesorjem telovadbe in naredi samomor. To je obenem konec kariere za profesorja, ki jezen zapusti šolo, ker je ob nov športni uspeh.

### Inspirativni Wajda

Andrzej Wajda, ta "večni mladenič" sodobnega poljskega filma bo še to jesen predstavil v Varšavi svoj najnovejši film DIRIGENT. Tako bo znova v središču pozornosti, ali bolje, ostal bo v središču pozornosti. Že v filmu ČLOVEK IZ MARMORJA je pokazal posluš za zgodovinsko fresko povojnih let, ki jo je skozi retrospektivo ponovno razklenil, ocenil in demitiziral. Metoda, s kakršno se je Wajda lotil analize gospodarskega in političnega "socializma", je že preverjena: ubral je polemični ton na ravni konfrontacije. Mlada novinarka bi rada diplomirala z nevsakdanjo temo: ob odkritem zavržnem spomeniku želi odkriti usodo živega modela. Tako naleti na socialističnega junaka dela, na idola, ki ga tako zmanipulirajo, da izničijo celo njegovo fizično navzočnost. Wajda se je pri tem držal zgornjega roba dovoljenega, na koncu pa mu je vseeno zmanjkalo časa, da bi film zaostрил v generacijski problem, da bi namreč ob usodi očeta vzpostavil še sinove možnosti za njegov osebni razvoj. (Ko sva se z Wajdo pogovarjala o tem koncu, ki ga je moral končati drugače, kot si ga je zamislil, je dejal, da je zbral o sinu toliko gradiva, da ga ni mogel uporabiti. No, je dodal, gradiva mi je ostalo za cel nov film). Po Človeku iz marmorja je Wajda še naprej ostal zvest sodobni tematiki. Njegov naslednji film BREZ ANASTEZIJE, za katerega mu je pomagala pisati scenarij Agnieszka Holland, se je zazrl v strogo sedanjost. To je zgodba novinarskega komentatorja, ki po vrnitvi iz tujine, kjer je bil uspešen dopisnik, doživi osebno, moralno devalvacijo. Film je narejen z mnogimi ostrimi toni; v njem ni več poigravanja s človeško, politično pokvarjenostjo, saj gre tokrat Wajdi za veliko več: za zavestno odkrivanje sredstev, mehanizacije za manipulacijo določenega političnega sistema. To je film o neposrednem spopadu med družbenim sistemom in posameznikom. Moralni zmagovalec je novinar, vendar je njegova vrednost na koncu koncev samo v tem, da je mrtva osebnost, ki je doumela moč manipulacije, stroja, ki se je sprožil z namenom, da ga uniči kot zakonskega moža, kot osebnost, pedagog in komentatorja. Krut film, v katerem je našla svoj pasivni prostor tudi mlada generacija. Ko namreč ostane novinar sam v stanovanju, kajti žena je odšla z drugim, mlajšim in ambicioznim karieristom, se v njegovo stanovanje vseli mlada študentka, ki živi ob njem brez besed, da bi na koncu, ko v kuhinji eksplodira plin in novinar tragično konča, zagotavljala sebi in pričam, da je bilo vse skupaj nesreča. Toda gledalcu vseeno ostaja možnost, da razmišlja o samomoru.

Letos se je Wajda predstavil s filmom GOSPE Z WILKA. Zrežiral ga je po krajši zgodbi Jaroslawa Iwaszkiewicza, vendar si je tekst priridel po svoje do te mere, da je nastalo delo izjemne vizualne atmosfere. Film je namreč poln otipljive poljske nostalgije, medčloveški odnosi glavnih junakov pa izražajo krhko, vendar ves čas navzočo

pesimistično melanholijo, ki v nobenem kadru ne zdrsnje ne v kič ne v sentimentalnost. Teško je v nekaj stavkih opisati, analizirati uspešnost njegovega filma. Glavni junak Viktor se po petnajstih letih vrne v domači kraj, kjer znova sreča ženske, zdaj poročene GOSPE Z WILKA, v katere je bil zaljubljen, vendar se ni znal za nobeno dokončno odločiti, in kar je bolj dramatično, sreča se z ženskami, ki so bile nekdo vse po vrsti zaljubljene vanj. Viktor se je vrnil iz tujega sveta razočaran in zato s tiho mislijo, z neizpovedanim upanjem, da ga morda dekleta še vedno pričakujejo, da mislijo nanj, da bo v njihovi hiši znova v središču pozornosti. Sprejmejo pa ga zadržano, pri večerji se ukvarjajo s svojimi otroki in s svojimi problemi, njegov prihod jih sicer za trenutek razveseli, vendar jih ne zmede. Ostanajo, obsedijo na svojih sedežih. Viktor, igra ga Daniel Olbrychski, začne brskati po njihovi preteklosti, rad bi spoznal zamujenih petnajst let, vendar ugotavlja, da je ljubezen teh sester do njega prerasta trava. Pa vendar, v dveh, treh sestrah oživijo čustva in spomini na čas, ko je bilo vse lepše; najmlajše dekle na pristavi, hčerka ene izmed sester, se hoče zaradi njega celo ubiti, tako kot se je sestra Fela, ki ga je imela pred petnajstimi leti najraje, pa njegovega odhoda ni mogla preživeti. Da, ta samomor — filmska metafora, spremlja poljski sodobni film izredno intenzivno, kajti ta motiv samouničenja se pojavlja tudi v filmih PODEŽELSKI GLEDALIŠČNIKI, delno zastrt kot asociacija v filmu ŠANSA, pa v filmu BOLNIŠNICA SPREMEMB. Na koncu filma se Viktor poslovli in odide. Mar je takšna usoda zgodovinskega, literarnega, filmskega, sodobnega Poljaka? In kakšna je pravzaprav ta usoda: je poljska usodnost v tem, da Poljak vedno izgublja!? In če izgublja, ali izgublja vedno ob dotiku z resničnostjo, ko se romantična predstava o svetu razbije ob kamnu realnosti, ki ne spoštuje čustvenih pravil igre?! Andrzej Wajda se je s filmom GOSPE Z WILKA znova vrnil k veliki poljski temi, ki jo je znal predstaviti v velikem, poljskem stilu.

### Uspešen amater

In na koncu je tu še film AMATER Krzysztofa Kieslowskega, dvojni nagradenec iz Moskve, dobitnik glavne nagrade v Gdansk. To je zgodba o Filipu Moszu, delavcu v podeželski tovarni, ki s svojo osemmilimetrsko kamero snema novorojenčka v porodnišnici. Za to zve njegov direktor in ga nagovori, da bi posnel kaj o podjetju. Filip privoli in snemanje, režiranje, skratka, film mu spodnese tla. Začne se odtujevati ženi, oziroma ona njemu, po prvem uspehu na festivalu amaterskih filmov dobi od direktorja nadaljnjo podporo, dokler ne naredi filma o malem človeku, vsakdanjem delavcu, ki ga predstavi tudi televizija. Direktor je užaljen, začne mu gledati pod prste, kaj snema ... Filipovo življenje se spreminja v pekel. Na koncu ostane sam, kamero obrne vase in snema svoj lastni razočaran obraz. Film je narejen kot komedija z grenkim priokusom poljske resničnosti.

Namerno sem pobilže obdelal tri filme s sodobno tematiko, čeprav tudi drugi filmi zaslužijo kritično pozornost. Mislim predvsem na novi film Andrzeja Wajde DAME Z WILKA, na ARIJO ZA ATLETA Filipa Bojona, na film Janusza Kijowskega KUNG FU, na LEKCIJO MRTVEGA JEZIKA Janusza Majewskega, na BOLNIŠNICO SPREMEMB Edwarda Żebrowskega, ki je dobil priznanje v Locarnu, ter na MORE debitanta Wojciecha Marczewskiego.

Je nekaj dilem, ki so poljskemu filmu skupne: to je izreden vitalizem, želja pronikniti v sodobne razmere, nespornost in odvečne napake družbe, v kateri filmski ustvarjalci živijo. Režiserji se ne marajo sprijazniti z ničimer, kar zavira normalni razvoj Poljske kot socialistične dežele ... in kar je pri tem najbolj razveseljivo, režiserji potrpežljivo, korak za korakom skušajo odkriti napake v družbenem, socialnem mehanizmu, in pri tem niso ne napadalni ne rušilni. Njihova ustvarjalna moč je v izpovedovanju, ki je na izredni strokovni ravni, tako da avtorjem verjamemo. In najbrž je minister za kinematografijo Antoni Jwniewicz zadovoljen, da ima ob sebi ustvarjalce, ki poznajo mero, ki imajo okus in ki želijo spremeniti položaj, s katerim niso nezadovoljni samo filmski delavci. Zadovoljen je lahko tudi predsednik združenja poljskih filmskih delavcev Andrzej Wajda: festival je uspel, tuji filmski kritiki so videli deset, enajst dobrih filmov, to pa je za katerokoli nacionalno kinematografijo v enem letu več kot dovolj.



festivali

# Filmski trenutek '79

**Tone Frelj**

Na prvi pogled je verjetno presenetljiva misel, da je filmskih festivalov v svetu preveč. Toda upam, da bo misel lahko dokazati. Mednarodne filmske prireditve ali filmske festivale delimo na tiste z oznako A (drugače bi jim lahko rekli — svetovni festivali), in na tiste z oznako B in C, ki se sicer lahko pohvalijo z udeležbo različnih in nacionalnih kinematografij, toda njihov izbor ne seže v vrhove letne produkcije in zato pač ostajajo drugo- ali celo tretjerazredni.

Festivalov z oznako A, potemtakem najpomembnejših, imamo samo štiri ali pet v enem letu. Berlinski, cannski, moskovski ali festival v Karlovyh Varih, (tadva sta namreč izmenična), in potem samo še festival v San Sebastianu v Španiji.

Z letošnjim letom, ko je oživela beneška filmska Mostra, že drugo leto pa bo odpadel festival v Teheranu, imamo tako pet naslovov, kjer naj bi filmski kritiki in zanesenjaki zagotovo lahko gledali prvovrstne filme.

Drugorazrednih festivalov je precej več, ne samo v Evropi in Severni Ameriki, veliko takih festivalov je v Aziji in celo v Afriki.

Mnogi podatki različnih filmskih združenj govore o tem, da vsako leto posnamejo na svetu približno 3000 novih filmov. Odstotek kvalitetnih filmov pa je zelo majhen in ker v principu festivalski selektorji iščejo in v svoje programe uvrščajo samo izjemno dobra filmska dela, imajo iz leta v leto težavnejšo nalogo. Kajti mednarodni festival A kategorije si po nepisanem pravilu mora zagotoviti med 20 in 40 filmov, ki naj bi ne sodelovali na

prejšnjih festivalih. Ta številka potem predstavlja seznam filmov v tekmovalni sekciji.

Pravila FIAPFA, nekakšne mednarodne direkcije velikih festivalov, so bila do nedavnega zelo stroga. Osnovni pogoj teh pravil je bil, da se lahko nek film pojavi samo na enem mednarodnem festivalu in tam tekmuje za nagrado. Namenoma sem zapisal, da so bila pravila taka do nedavnega. Kajti v zadnjem času se kaže, da je festivalskih filmov premalo za vse obstoječe festivale. Ker pa festivalov ne ukinjajo, narobe celo oživljajo nekatere, so se filmi začeli seliti z enega festivala na drugega.

Po tekstih, ki so že bili napisani o letošnjem Berlinu, Cannesu in Moskvi, nam tako preostaneta samo še San Sebastian in Mannheim. Festivala sta že v osnovi zelo različno koncipirana, zato skupna ocena ni mogoča.

Sansebastianski se kiti s številko 27, mannheimski s številko 28. Že to dokazuje, da oba sodita med stare, utečene festivale, pa zato tudi najpomembnejše.

Sansebastianski festival je bil leta nazaj nekakšna programska posebnost med ostalimi festivali. Ta festival je bil edini, ki se je vsebinsko opredelil za latinskoameriške kinematografije. To sicer ne pomeni, da filmov drugih kinematografij ni vključeval v svoj tekmovalni program, toda posebno naklonjenost je kazal do filmov Latinske Amerike na eni strani, na drugi pa so vzhodnoevropske države v polnem številu sodelovale na tem festivalu. Zanimivo je bilo tudi to, da so zadnja leta

vzhodnoevropske države sodelovale zelo uspešno, saj so skorajda vse nagrade odhajale v Češkoslovaško, Sovjetsko zvezo in Poljsko.

Jugoslavija s svojimi filmi ni bila pogost gost San Sebastianu. Precejšnja izjema je bil Veljko Bulajić s SARAJEVSKIM ATENTATOM pred tremi leti.

Na vsak način pa so politične okoliščine, ki se rojevajo in izpeljujejo prav v San Sebastianu, enem od dveh centrov Baskije in ETINE dejavnosti, potiskale festival v senco politike in terorizma. Te okoliščine so bile že lansko leto tako neprimerne, da je FIAPF v Parizu nameraval odvzeti sansebastianskemu festivalu prvo kategorijo in s tem tudi kvalitetno lestvico. Toda organizatorji festivala so uspeli prepričati velmože iz FIAPFA, da bo letošnja situacija drugačna, predvsem pa boljša in San Sebastian se je letos še kiti z oznako A. Dvomim pa, da bo tako tudi prihodnje leto. Kajti tudi letošnji festival se ni mogel pohvaliti s festivalskim vzdušjem, tekmovalno atmosfero, kjer bi festivalski spremljevalci razpravljali o avtorjih, posameznih naslovih, dosežkih in spodrslijah. Narobe, vsi, ki smo se, mimogrede precej maloštevilno, v San Sebastianu le zbrali, smo bolj razmišljali o demonstracijah za baskovsko avtonomijo, o krvavih napadih na policijske avtomobile in vojaške poveljnike, o podtaknjenih bombah v kinodvorani in podobno.

Kljub temu pa smo v San Sebastianu le videli precej filmov, od tega se jih je približno 25 potegovalo za zlate in podobne školjke.



Kdor letos ni bil na drugih festivalih, ta je v San Sebastianu imel priložnost videti nekatere letošnje najbolj razvpite filme. Komur pa San Sebastian letos ni bil edini festival, ta se je v dobršni meri dolgočasil, saj so mu bili filmi znani ali iz Berlina, Cannesa ali celo iz netekmovalnih Benetk.

Problem okrog pomanjkanja kvalitetnih filmov z letnicama 1978 in 1979 je bil letos v San Sebastianu več kot očiten.

Neprijetna sprememba je bila tudi pozabljena latinskoameriška sekcija. Menda za to ni vzrok samo pomanjkanje dobrih filmov iz tistega dela sveta, ampak gre — tako so nam zatrjevali organizatorji — za nerazumevanje latinskoameriških producentov in za velike težave, ki spremljajo pošiljanje filma na festivalski naslov.

Preden se lotim posameznih filmov, moram ugotoviti, da se krize v nekaterih posameznih evropskih kinematografijah, na primer v francoski in italijanski, nadaljujejo. Nekaj podobnega ugotavljamo za obe kinematografiji zdaj že kar nekaj let pa vse kaže, da na obzorju še ni kakšnega prepričljivega rešitelja ali kažipota iz te nezavidljive situacije.

V nekem podobnem položaju je verjetno ameriška kinematografija. Letos se ni uspela predstaviti z dobro selekcijo na nobenem festivalu. Izjema je samo Cannes in pa pesarska antologija "Hollywood 1969—79". V San Sebastianu so imele ZDA samo znanstveno-fantastični film ALIEN, še ta angleškega avtorja Ridleya Scotta. Bogdanovičev "Saint Jack" je bil prikazan zunaj konkurence.

Jugoslavija tudi letos ni imela filma v programu, čeprav smo za to krivi mi sami. Najprej je naš medrepubliški koordinacijski odbor (MKO), ki ima v naši državi edini pravico prijavljati domače filme na tuje festivale, izbral film Fadila Hadžića NOVINAR in kopija je pravočasno prispela selektorjem v roke. Veljko Bulajić pa je po svojih zasebnih zvezah prirediteljem prijavil svoj film ČLOVEK, KI GA JE TREBA UBITI in tudi ta kopija je prispela v San Sebastian. Selektorski odbor je baje oba filma pogledal, se na tihem odločil za Hadžićevega NOVINARJA, toda nenadoma so bili člani selekcijskega odbora pred težko nalogo. Od dveh naših

filmov bi morali izbrati enega, kajti v San Sebastianu sta enakovpravno kandidirala oba. Ker se prireditelji očitno niso hoteli vmešavati v naše notranje selekcijske predpise in pravila, so se odločili zelo modro in v dani situaciji edino možno — odklonili so oba filma. In tako Jugoslavije na sansebastianskem festivalu ni bilo. Nepotrebna konkurenca, do katere je prišlo, očitno ni koristila nikomur, narobe, škodila je jugoslovanski kinematografiji nasploh.

Za letošnji sansebastianski program so tipični filmi, ki so bili predvajani zunaj uradne konkurence. Kot taki so se nam predstavili Bertoluccijeva LUNA, MANHATHAN Woodyja Allena, LIVADA bratov Tavianijev in Copolina APOKALIPSA.

Med tekmovalnimi filmi skorajda ni bilo posebej znanega avtorja, izjema je bil samo španski avtor Carlos Saura s filmom MAMA JE DOPOLNILA 100 LET. Ob imenu Carlota Saure je treba omeniti samo to, da se je ta avtor vsa leta nazaj s svojimi filmi predstavljal v Cannesu in je MAMA prvi film, s katerim se je predstavil najprej na domačih tleh.

Verjetno je govoriti o vseh filmih v San Sebastianu odveč. Pomembno pa je vsaj na kratko predstaviti nagrajene filme.

S prvo nagrado je mednarodna žirija, v kateri je bil tudi naš Dušan Makavejev, odlikovala sovjetski film JESENSKI MARATON režiserja Jurija Danielije. Avtor, ki je po rodu Gruzijec, je prebrisan svoj film pokazal že v Benetkah, tako da v San Sebastian ni prišel kot popolna neznanka. Vsaj mnogi tujci so ga poznali.

Film je zelo zanimiv in dovolj izjemen za sovjetsko kinematografijo. Gre za človeka srednjih let, znanstvenika, ki je razpet med službo in svojim osebnim življenjem. Toda stvar sploh ni preprosta, saj njegovo osebno življenje sestavljajo žena, ljubica in prijatelji. In vsem tem se mora posvečati. Zato mu zmanjkuje časa, nezadovoljen je sam, še veliko bolj pa njegovi bližnji. Problemi se kopičijo. Kljub nekaterim humorim trenutkom v pravem gruzinskem stilu, je film zelo resen, celo pesimističen. Ta nota celo prevladuje v filmu.

Glavni lik v filmu nima nobene perspektive. Avtorji filma junaka niso posebej detajlno okarakterizirali, saj so hoteli predstaviti tip človeka in ne toliko konkretnega poedinca. Film se hkrati odreka velikih scen in pomembnih besed, njegova moč se skriva v prikazu banalnih življenjskih motivov, katere hitro spoznamo za naše.

Drugi film, ki se lahko pohvali z nagrado, je prav Saurina MAMA, KI JE DOPOLNILA 100 LET. S tem filmom nadaljuje Saura svoj prejšnji ciklus filmov, kjer so bili filmi ANA MED VOLKOVI, ELISA, ŽIVLJENJE MOJE in še nekateri. Spet je to film s številnimi simboli in simbolnimi situacijami, spet so v ospredju člani ene družine in med temi tetami, brati, nečakinjami in vnukinjami se odvija čudno, tajinstveno in v mnogočem nerazrešljivo življenje, v katerem naj bi bila zajeta Španija tega stoletja. Film v vsakem primeru pove več španskemu gledalcu, saj je ta seznanjen z vsemi informacijami in podrobnostmi, ki jih film noče in seveda ne more razkriti v uri in pol, kolikor približno traja. Kljub nekaterim nejasnostim pa je Saura znova dokazal, da sodi ob Berlangi in Bardemu med trojico najpomembnejših sodobnih filmskih ustvarjalcev Španije.

Nagrado za režijo je dobil Pal Gabor za svoj najnovejši film ANGI VERA. Tudi ta film predstavlja tematsko in tudi izvedbeno osvežitev sansebastianskega festivala, na drugi strani pa dokazuje odprtost in nenehno rast madžarske kinematografije. Madžarski film predstavlja nek fenomen, ki ga s tujimi očmi posebej pri nas ne zaznamo v vsej njegovi razsežnosti. Zato tudi tak nespoštljiv odnos, ki ga madžarski film doživlja pri naših distributerjih.

ANGI VERA je ob filmu KONJUŠNICA že drugi film, ki se ukvarja z letom 1948, takratno politično situacijo, madžarsko partijo in podobno. Osrednja junakinja, mlada Vera, je poslana v partijsko šolo, kjer naj bi si nabrala osnovnega partijskega znanja in izobrazbe. Toda v času šolanja se zagleda v svojega učitelja in za kratek čas zaživi z njim tudi intimno življenje.

Na nekakšnem razrednem mitingu pa neizkušena Vera zaradi strahu pred partijsko kaznijo javno prizna svoj prestop in se tudi sama







obtoži nemorale. Toda kaznovana ni Vera, temveč učitelj, Vera pa je za nagrado poslana za partijskega sekretarja v nek pokrajinski časopis. Vsa prevzgojena bo lahko začela svoje novo delo.

Režiser Pal Gabor se je zavedal kočljivosti teme, o kateri je želel govoriti, pa je zato svoj film usmeril v monološki izziv mlade Vere nasproti družbi in okolju, ki sta pogojevala njene postopke.

Film deluje izjemno pošteno, nič ni v njem izzivalne bombastičnosti, intimne scene so narejene z roko pravega mojstra — poznavalca tega žanra in nagrada za režijo ni presenetila nikogar.

Kvalitete filma AGNI VERA se začno že v samem scenariju. Karakterji so plastični, za vsako fabulativno odločitev ali akcijo imajo vsebinsko opravičilo. Pal Gabor se je v svoji režiji opredelil za filigransko delo, s tem pa je poudaril intimo, ki daje pečat filmu.

Vsaj še o enem filmu moramo spregovoriti. Gre za film Gilla Pontecorva OPERACIJA OGRO, ki govori o Etini dejavnosti pred in po Francovi smrti. Film je bil prikazan že v Benetkah, ker pa obravnava "špansko" temo, smo ga v San Sebastianu že toliko težje pričakovali. Toda ETA je zagrozila, organizatorji festivala so se prestrašili in film so umaknili s sporeda.

V ospredju filma je rekonstrukcija atentata na generala Carrera Blanca. Atentat so izvedli pripadniki ETE decembra 1973. Gillo Pontecorvo se ni zadovoljil samo s prikazom atentata in Blancine smrti, atentatorje je pokazal pet let kasneje, v času sedanjih velikih sprememb v španski politiki. Člani ETE se ne morejo spremeniti. Nekateri razmišljajo na isti način kot nekoč, da je treba nadaljevati s terorjem in ubijanjem. Toda dobro (psihološko in politično) zastavljen konec nam jasno pove, da čas zavrača tako mišljenje.

Film nadaljuje nekdanjo usmeritev italijanskega političnega filma. Čeprav pušča vtis teznosti in v zaključku tudi nekoliko vtis konstrukcije, gre za dober in pomemben film, kjer se je kot igralec ponovno izkazal Gian Maria Volonte.

Med filmi, ki so poželi vsaj delna odobranja, so bili še avstrijska

SLEPA SOVA, mladega režiserja Mansurja Madavija. Film v formi policijske preizkave pripoveduje o življenju socialno ogrožene avstrijske mladine. TROJNA SMRT TRETJE OSEBE Helvia Sota je precej temačen film, ukvarja pa se s problemom političnega atentata.

Zanimiv je bil tudi mehiški film LETO KUGE režiserja Felipa Cazalsa. V nekem mestu zbolijo prebivalci za neznano boleznijo. Vlada skriva dejstva, dokler bolezen ne preraste v epidemijo, ljudje umirajo na ulicah, na delovnih mestih, v stanovanjih. V deželi se je naselila velika katastrofa.

Film seveda ne smemo razumeti kot običajno zgodbo z realističnimi problemi. Gre za politični traktat. Zato tudi je film hladen, registratorski, ne vsiljuje miselnih zaključkov.

Toliko o San Sebastianu.

Debitantski in dokumentaristični Mannheim tudi ni imel velikega filma.

V igrani sekciji sta do neke mere navdušila grška ZLATOLASKA in novozelandsko OBSEDNO STANJE. V grškem filmu, ki ga je zrežiral Tony Lycouressis, se v prikazu življenja v propadajoči gorski vasi seznanimo (metaforično seveda) z aktualnim političnim življenjem Grčije. Osnovni "udarni" pečat je filmu dal pisec scenarija, uveljavljeni grški dramatik Stratis Karras, ki je bil zaradi svoje sodobne "absurdnosti" v domovini bolj nezaželen kot pa hvaljen.

Novozelandski film je v formi monologa pokazal vračanje k prvobitnemu življenju. Ženska, ki je precej let svojega življenja preživela med ljudmi, se nenadoma odloči in odide v samoto rodne hiše. Tam se srečuje s spomini na mladost, starše, ljubezen, moškega in z oživiljanjem teh spominov se ženska osvešča, osamosvaja.

V dokumentarni sekciji je mnogo nasprotujočih si komentarjev doživel švicarski film NEMOČNA LJUBEZEN, film, ki je za junake pripovedi izbral težke invalide. Toda spontanost, življenjska volja, nesramežljiva naravnost, vse to so elementi, ki dvigajo ta švicarski celovečerni dokumentarec na posebno mesto.

O ameriškem deležu med dokumentarci moramo govoriti kot o dobro zasnovani celoti, čeprav gre za tri povsem ločene projekte. V filmu PAUL JACOBS gre za upor v imenu celotnega človeštva zoper atomsko nevarnost, s katero se dnevno srečujemo. V filmu OBVEŠČEVALNE SLUŽBE se pred našimi očmi razgrnejo zapleteni pa zato nič manj uspešni labirinti in dejavnost ameriških vladnih služb, FBI, CIE in še nekaterih manj znanih. V filmu SPOMIN NA HOLOCAUST pa nas bivši taboriščniki opozarjajo na vojne grozote. Neposrednost in politična osveščenost, ki veje iz vseh treh filmov, obljublja življenjsko osveščenost in varno prihodnost.

Kot že ob moskovskem repertoarju, tako je bil tudi v Mannheimu z veliko pozornostjo prikazan Eisensteinov film QUE VIVA MEXICO. Mojstrsko posneti materiali so zaradi znanega spleta okoliščin šele zdaj dobili tisto obliko, kot si jo je veliki mojster zamislil pred štiridesetimi leti. Aplavz po končani projekciji je izpričal, da dober film tudi v prihodnje ne bo ostajal brez gledalcev.

Jugoslovani smo se v Mannheimu predstavili kar s tremi filmi, žal vedno zunaj tekmovalnega programa. Randičeva POSLEDNJA TEKMA in Mandičeve OSEBNE ZADEVE so bile prikazane v otroškem, oziroma mladinskem programu, Šprajčev KRČ pa v informativni sekciji.

Upam si trditi, da posvečamo premalo pozornosti našim filmom, kadar ti ne konkurirajo za nagrade. Tudi po organizacijski plati nismo prav preveč točni in dosledni, saj bi zaradi nerazložljive zamude kopije KRČA projekcija v Mannheimu skorajda odpadla.

Če povem še to, da je imel KRČ precej možnosti, da se uvrsti v konkurenco (če bi si vsi člani žirije film lahko pravočasno ogledali), potem sem povedal vse o zamujeni priložnosti. Če bi bila le edina tudi v prihodnje.



priredive

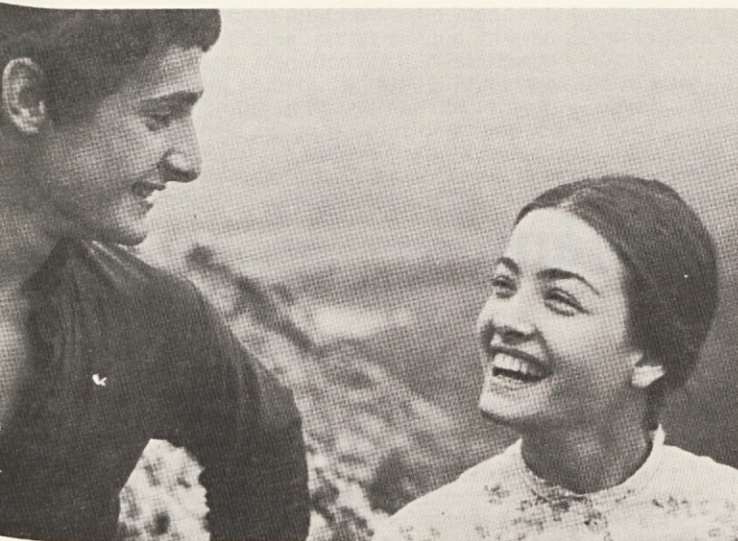
# Zdrava norost Gruzincev

Branko Šömen



Nekaj pogovorov o zasebnih zadevah, režija Lana Gogoberidze





Ko so bili v Ljubljani kulturni dnevi Tbilisija, sem srečal veliko Gruzincev, vendar nisem nobenega osebno spoznal. Videl sem jih v treh najnovejših filmih, gledal in poslušal sem jih na sklepnih slovesnostih, ko so se predstavili s svojo popolno plesno folkloro, ritmičnimi, preverjenimi pevskimi glasovi. Navdušili so me s svojo preprosto eleganco, vzravnanim gruzinskim ponosom.

V filmih Nekaj pogovorov o zasebnih zadevah, v Drevesu želja ter v filmu Mestece Anara, sem se soočil s številnimi človeškimi usodami, vendar z eno samo, umetniško izoblikovano ideologijo — s političnostjo njihovih filmov. Lana Gogoberidze je v svojem filmu Nekaj pogovorov o zasebnih zadevah spregovorila o sodobni gruzinski ženi pri štiridesetih letih. Na zunaj polna življenjske radosti, živi glavna junakinja Sofiko (Sofiko Čiaureli) dileme "junakinje enega samega trenutka", kot je rekel Balzac. Režiserka se dotika junakinjine preteklosti, odkriva njeno sedanost in sluteno izrisuje njeno negotovo starost: skozi razpoložje, ki je — in v tem je filozofski koncept režiserkinje pristopa k analizi sodobne družbe — vznemirjeno, iztrgano iz vsakdanjega ritma ob nepomembnih dogodkih, ter mirno, zadržano v dramatičnih situacijah. Tako je torej film lekcija značilnega gruzinskega vedenja: ljudi v tem "ženskem filmu, narejenem z moško roko", nič ne spravi na kolena. Film o nacionalnem ponosu, o lepoti notranjega, bogatega in tako prekletu nefilmskega življenja štiridesetletne Gruzinke, podobne tolikim slovanskim, evropskim ženskam.

Razčlenjevanje filma Drevo želja Tengiza Abuladzeja ni tako preprosto, kot se dozdeva na prvi pogled. Ta prvi pogled na film nam predstavi najprej obraz gruzinskega ljudstva, nato šele dušo, srce, vendar je osnovna tema Abuladzejevega filma tema oblasti in ljudstva. Posamezniki, vsak s svojo željo, so samo prisposodbe, vinjete za dekoriranje žive freske o dobrem in zlu. Avtorjeva osnovna misel, ki pa se je ob koncu filma zlovesče približala satirični paraboli, je bila namreč tale: človek brez vere ni pravi človek, marveč zver. Iskalci sreče, posameznih predmetov iz ruske mitologije, kot na primer zlate ribice, modrostnega kamna in drevesa želja v sklepnih sekvencah doživijo poraz, kajti slepa človeška strast, ki jo predstavlja siva, amorfna množica, neosveščena, brez fantazije, zaverovana v tradicijo in moč, kot stihija podira pred sabo vse, kar nosi v sebi svetlobo človeške misli.

V tem smislu je posnet tudi film Iraklija Kvirikadzeja Mestece Anara: pohlep po največjem, najbolj imenitnem pivskem rogu, ki bi si ga prilastil tisti pivec, ki bi izpil iz njega vino do dna, je samo filmska obleka, pod katero je prefinjeno skrito ideološko okostje: dom glavnega junaka je Gruzija, orjaki prihajajo v hišo, da bi odnesli iz nje mestno svetinjo. Pri tem se pustijo pogostiti, obred spreminjajo v pitje, dokler roga v pretepu ne zlomijo, glavna junaka pa na njihovi pustiti poleg roga tudi sodček vina, prav tako gruzinski nacionalni simbol. Vendar oblaki nad deželo ostanejo: razgnati jih je treba s sodobnimi tehničnimi sredstvi v boju zoper novo stihijo, nevihto s točo.

Vsi trije omenjeni filmi predstavljajo nove filmske težnje, saj so uspešno združili zgodovinsko mitologijo s sodobnim načinom vrednotenja življenja, ki je skorajda obvezno humoren, satiričen. V današnji gruzinski kinematografiji delajo predstavniki štirih generacij, medtem ko je režiserjev kar šestinpetdeset. Sloves gruzinske kinematografije je poneslo v svet šest, sedem režiserjev. Med njimi sobratje Šengelaji, Rezo Čeheidze, Otar Joseliani, Miško Kobahidze. V drugo skupino sodijo Naum Čepidze, Rezo Esadze, Irakli Kvirikadze, Buba Chotivari. In najbrž je vsa radoživost, ustvarjalna eksplozivnost njihove kinematografije v njihovem talentu. Talent pa je, je rekel v nekem pogovoru Tengiz Abuladze, da se čebela spozna na rože, na prirrodopis. To je že talent. Vendar je poleg talenta potrebno tudi delo. Kajti treba je znati in delati. Šele nato nastane iz tega med. Gruzinski med. Filmska medica.



prireditve

# Večeri gruzinskega filma v Ljubljani

Zdenko Vrdlovec

V začetku šestdesetih let so se v Sovjetski zvezi uveljavile posamezne republiške kinematografije, vendar so ostale z izjemo gruzijske in ukrajinske skoraj vse v senci "centralnih" proizvodnih centrov. V primerjavi z izdelki osrednjih filmskih hiš, Mosfilma in Lenfilma, so prav gruzijski filmi vzbudili pozornost s svojo duhovito in svežo tematsko orientacijo. Vsebinsko so se naslonili na folklorno izročilo in legendarno-mitične zgodbe, ki so jih preoblikovali in z izvirnimi prijemi prepisali v filmske slike. Njihove izrazne raziskave lahko primerjamo samo s filmi sovjetske avantgarde dvajsetih let. Prodrle so težnje, ki so se z "obnovo" filmskega jezika vračale k izvirnim obravnavam tradicije ter h kompleksnejšim pogledom na probleme sodobnega človeka. S svojimi deli so se bratje Šengelaja, Otar Ioseliani in Tengis Abuladze neizpodbitno vpisali ne samo v sovjetsko, marveč tudi v svetovno zgodovino filmske umetnosti. Mlajši rod filmskih ustvarjalcev, med katere sodita tudi Lana Gogoberidze in Irakli Kvirikadze, uspešno nadaljuje tradicije gruzijske kinematografije.

Filmski del manifestacije Dnevi gruzijske kulture v Sloveniji je obsegal tri večere v kinu Komuna ter šest bolj "zgodovinskih" predstav v Kinoteki; ta zapis je namenjen le prvim trem filmom, da bi vsaj skromno predstavil nedvomno eno najbolj vznemirljivih filmskih prireditev v Ljubljani.

Lana Gogoberidze,  
**Nekaj vprašanj o zasebnih zadevah (1978)**

Tu gre dejansko prav za to, kar napoveduje naslov filma: namreč za zasebne zadeve. Za družinske in ženske zasebne, intimne zadeve, ki kajpada niso nujno v nasprotju, na vsak način pa so v takšnem ali drugačnem odnosu z družbenimi, "javnimi" zadevami, tudi če le-te niso neposredno in manifestno prisotne. Vse dogajanje, vključno s konfliktnimi momenti, je umeščeno v območje privatnega, in družbeno (v svojem ideološko političnem smislu) ni nikoli direktno indicirano (niti s "sliko" niti z "besedo"), kar pa seveda ne pomeni, da je skrito in zamolčano. Nasprotno, prisotno je ravno na ta način opuščaja, torej tako, da ni manifestno tukaj kot tarča ali mehanizem drame, marveč je to prazno mesto najbolj zgovorno znamenje izpraznjenosti družbenega. Privatizem torej z družbenim ni v konfliktu, pač pa mu jemlje učinkovitost in postavlja v oklepaje njegovo uradno ideološko politično formulo.

To se dogaja na dokaj paradoksen način preko novinark, ki torej poklicno opravljajo družbeno, "javno" funkcijo. Gre celo za primer zelo angažirane novinark, ki bo prav zaradi svoje predanosti delu zašla v lastne družinske težave. Toda najprej se bo ukvarjala s težavami drugih, vseh tistih, ki ji pišejo pisma in jo prosijo za pomoč. Njeno novinarstvo torej nima nič skupnega z družbenim v uradnem smislu, marveč si išče snovi v osebnih problemih državljanov, v navidez izoliranih problemih, ki prav s tem novinarskim posredovanjem postanejo indikatorji družbenega. V tem pogledu je najbolj značilen problem šolskega igrišča, ki ga je zasedel neki "privatnik", da bi si na njem zgradil hišo: učitelj prosi novinarko za pomoč, torej za posredovanje v javnosti in pri

družbenih forumih, kajti sam brščas ni imel te moči. V tem primeru je najbolj razvidna ta sinkopa družbenega: kot ostane skrivnostno (pa zato nič manj zgovorno), od kod "privatniku" ta moč poseganja v šolski prostor, tako ostanejo skriti tudi družbeni organi, pri katerih novinarka posreduje (ko je v nekem uradu, je uradna oseba v offu).

Novinarkino angažiranje in brskanje po tujih življenjih jo vodi v dramo v lastnem življenju (mož jo vara, ker se je premalo posvečala njemu in domu). Ta podvojen obrat v privatnost, tokrat novinarkino, je gotovo najboljši vsebinski vzvod filma, ki se je s tem obvaroval nevarne plitkosti žurnalistične ankete ter hkrati v polni meri uresničil načrt "zasebnosti", ko je osebnim problemom anketiranih oseb pridružil še poizvedovalko v enakimi osebnimi težavami. To daje filmu priložnost za "asociativno montažo", kjer se v trenutkih emocionalne stiske srečujejo slike otroških spominov s slikami sedanje krize in le-te z besedami vseh tistih, ki so govorili o lastnih težavah. Vendar zanimivost tega obrata zmanjšuje slaba filmska obdelava, ki ni našla prave mere dramatične učinkovitosti in se je zato razlezla v dolgoveznost.

Tengis Abuladze,  
**Drvo želja (1976)**

Nekje v sredini filma je sijajna sekvenca "korakanja čez luže", ki pa dobi šele v sklepnih kadrih polno metaforično vrednost: hudo neurje je, močan naliv, ki razmoči zemljo in jo prekrije z velikimi lužami; čeznje razposajeno brodira Ljubimca (Mladenič in Lepotica) ter radostno pozdravljata to viharo parjenje neba in zemlje. Z druge strani vihravo prikoraka čez luže Revolucionar, ves ekstatičen v tem trenutku nevihte in zaklinjujoč nebo, naj se razklene in počisti s to "zemeljsko nesnago". A prav ta "zemeljska nesnaga" bo sila (predstavljena v vlogi Gospodarja), od katere bodo nazadnje vsi trije pokončani in v kateri (figurirani kot blato) bodo mrtvi obležali. To se zgodi v sklepnih filmskih prizorih, ki so tako silovito, a hkrati komaj zaznavno prevesili dogajanje iz parodične komedije na račun tradicije in revolucije v parabolo oblastniškega teptanja in prisvajanja, ki pa bo šele prav priklicalo že oglašajoče se grmenje uporniških topov. V teh prizorih vodijo Lepotico na oslu, da bi jo zasramovali in poteptali v blatu, ker se ni hotela odreči Mladeniču in se ukloniti Bogatinu. V nasprotju s sekvenco "korakanja čez luže" je to procesija "metanja v blato" in zmage "zemeljske nesnage": in ta "status" nesnage, s katero naj bi revolucija počistila, si delijo vsi tisti, ki imajo moč, da mečejo v nesnago, blato, druge: vaški Poglavar, Pop, Bogatin in njegovi Hlapci. Najbolj značilna pa je tu vloga Tradicije: njen predstavnik noče biti na nobeni strani, skriva se za okno, da ne bi videl "te sramote", a tudi da bi se sam zavaroval pred njeno nevarnostjo.

V Abuladzejevem filmu imajo seveda vse osebe, ki so tu navedene z velikimi začetnicami posameznih mitemov, lastna imena in so čisto konkretni člani neke gruzijske vaške



skupnosti v času pred revolucijo. Vendar ta konkretnost ni tu zaradi "realizma" reprezentacije, marveč zaradi evociranja legendarnega, alegoričnega in mitološkega v najbolj odlikovanem pomenu te besede. Filmske osebe so torej hkrati konkretne in tipske, reprezentativne, v kolikor evocirajo neki pojem (revolucionar, pop, ženska kot čutnost itd.) ali abstraktno bitnost (iskanje čudežnega, maskiranje "izgubljenih iluzij" itd.). Tak postopek je seveda zelo daleč od narativnega realizma, temelječega na psihologiji oseb ter na kontinuiranosti in linearosti drame. Podvojitev konkretnega prostora in njegovih oseb z alegoričnim in mitičnim rezultira v spektakel filmske predstavitve, ki lahko v polni meri manifestira svoj značaj igre in hkrati materialnost svoje govorice: le-ta namesto scene drame in njenega narativnega razvoja proizvaja "tableau", slikovno koncepcijo in materializacijo (ne pa ilustracijo) dogajanja.

Ob Revolucionarju in Ljubimcih izstopajo vsaj še trije tipi: Iskalec čudežnega (kamna, drevesa, ribice), govornik Tradicije in Maska izgubljene lepote. Gotovo ni nič naključnega, če so njihovo spremstvo v glavnem otroci: zdaj kot spoštljivi častilci Iskalca čudežnega, zdaj kot poslušalci Revolucionarjevih in Tradicionalistovih tirad, zdaj kot zasmehovalci žene, ki z masko pokriva izgubo svoje lepote. S to otroško "publiko" je imenitno metaforizirana igrivost likov (in poigravanje z njimi), ki pa se prevesi v zaresnost, ko se pričinja z mitičnim dogajati nekaj realnega; ko Iskalec čudežnega "zares" umre na drevesu in ko sta Lepota in Upornišтво "zares" poteptana v blatu. Zdaj teh figur tudi ne spremlja več otroška "publika".

Irakli Kvirikadze,  
**Mestece Anara** (1977)

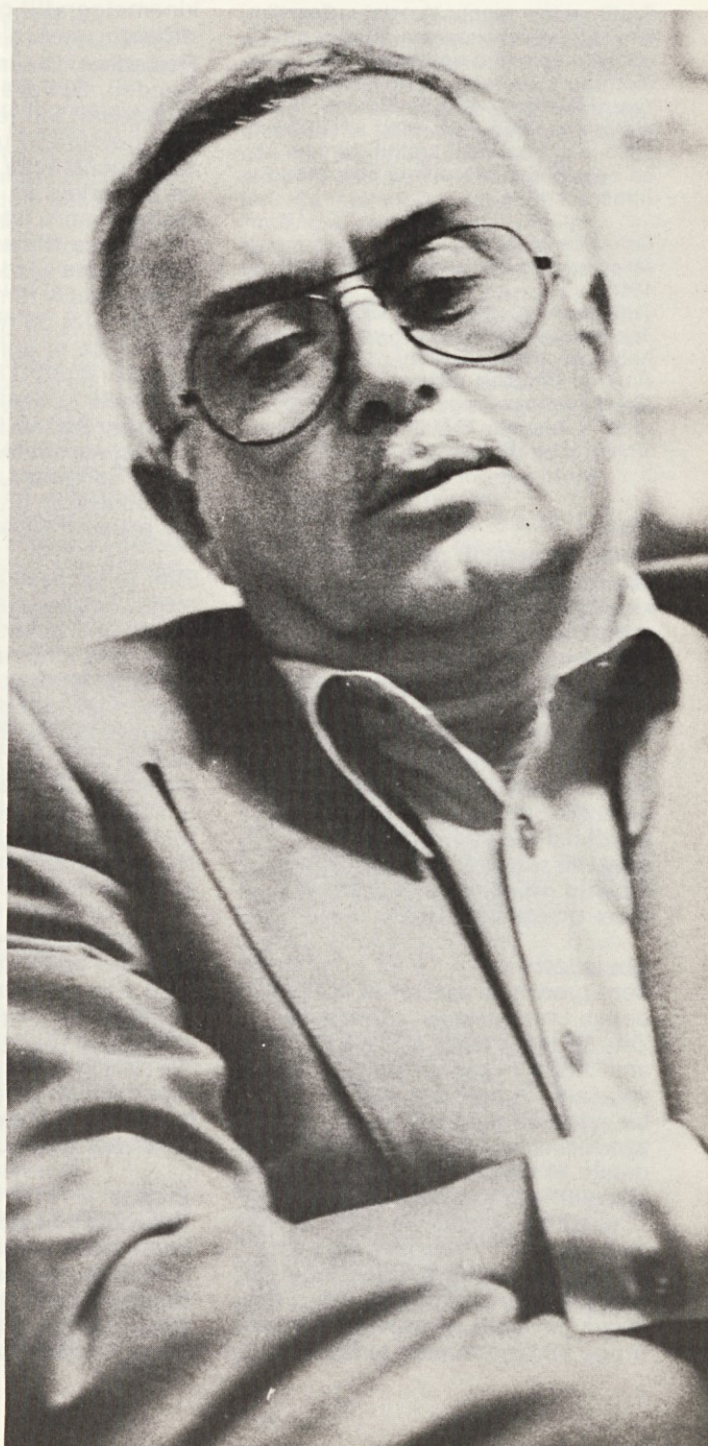
Gruzinci se očitno znajo šaliti na račun svoje tradicije, ne da bi jo zato kaj manj spoštovali. Prej nasprotno, s šaljivostjo jo šele prav utrjujejo, kajti smeh — vsaj v tem Kvirikadzejevem filmu — ni nikoli parodično ali satirično strupen in rušilen, pač pa bolj veseljaški in razigran ob tej popolni sprebrniti realnosti v ugodje igre.

Ta komedija tradicije se dogaja na račun običaja, ki ji nekako že po svoji naravi jemlje težo resnosti — namreč pitja. Umre častljiv možak, ki je slovel kot neprekosljiv pivec iz svojega v bližnji in daljnji okolici največjega roga, ki je držal sedem litrov vina. Ta rog je ostal kot relikvija sinu, ki mu družina naloži skrb, da ga varuje z vsem spoštovanjem do "očetovega duha". Rog torej postane zelo cenjen simbol tradicije in njegov lastnik dobi privilegirano vlogo varuha tradicije. Ta vloga se podeduje, lahko pa se tudi pridobi, če se najde kdo, ki spiše vse vino iz roga (kar je torej zelo dobesedna metafora "ustne" tradicije, ki gre tukaj zares iz ust v usta). Tako se zdaj na domu dediča roga zvrstijo pivski kandidati, in prav v tem potegovanju za relikvijo tradicije je tudi jedro celotne komedije. Nikomur je namreč ne uspe osvojiti, pri čemer je režiser zelo iznajdljiv v izumljanju načinov (vrednih najboljših filmskih burlesk), kako zagotoviti, da bi rog ostal doma: prvemu kandidatu se n. pr. v trenutku pijanosti ljudje prično spreminjati v medvede, ki se jih zelo boji, pa zato nanje strelja; drugi ima hudo spalne bolezni, ki ga popade zmeraj, kadar se česa ústraši — sedemlitrski vinski rog pa je dovolj dober zastrašilni povod, da mož za tri mesece zaspi; tretjega morajo zakopati do vratu v zemljo, ker ga je dotik svetilke vsega naelektril in vrgel daleč proč od roga; a zadnjemu se je krepko maščevalo, da si je pridobil rog s prevaro (namesto vase je zliil vino v skrite termofore), saj je dobil na grbo vse prejšnje kandidate, za povrh pa še hišo v ognju.

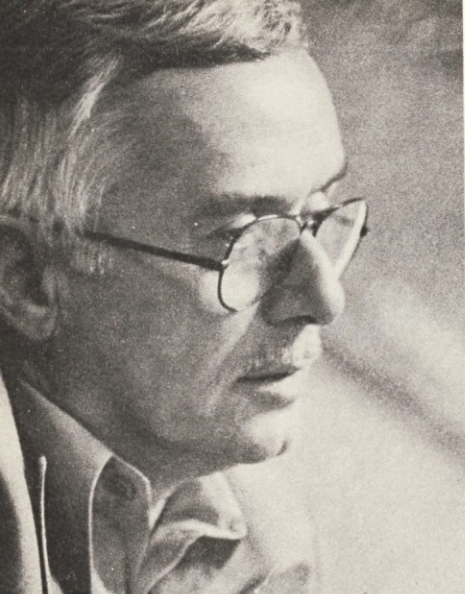
S simbolom tradicije so torej same težave. Očetovemu dediču ne da niti živeti (ves denar mora potrošiti za goste), niti spati, mu zapravi bržčas zadnjo priložnost ženitve ter oteži celo kulturno zabavo (nastopa v amaterskem gledališču, ki pa s svojimi predstavami bogato prispeva v burlesknosti filma). Tradicija je torej lahko težavna, nelagodna, vendar se vedno najde kdo, ki mu nič ne pomeni. V filmu so to potepuhi, ki v sijajnem pretepu zlomijo rog. To seveda ne pomeni razveljavitev tradicije, pač pa gibalno absurdnosti v prizadevanju za njeno ohranitev — torej vrhovno gibalno njene smešnosti, ki pa je lahko tudi dober način udomačitve.

srečanja

## Tengiz Abuladze







Rodil se je v mestu Kutaisi v Gruziji leta 1924. Po končanem študiju na oddelku za režijo na gledališkem inštitutu v Tbilisiju, se je vpisal na zvezni filmski inštitut v Moskvi, kjer je diplomiral 1953. leta. Med leti 1953 in 1955 je posnel šest kratkih filmov, ki so bili deležni precejšnje pozornosti filmske kritike.

#### Celovečerni filmi:

*Magdanski osel* (Lurdža Magdany), 1955

*Tuji otroci* (Čužie deti), 1958

*Jaz, babica, Iliko in Illarion* (Ja, babuška, Iliko i Illarion), 1962

*Prošnja* (Molba), 1968

*Nakit za mojo drago* (Ožerelje dija moej ljubimoj), 1971

*Drevo želja* (Drevo želanija), 1976\*

#### Ekran:

**Izmed sovjetskih nacionalnih kinematografij je gruzijska kinematografija najbolj prisotna v svetovnem filmskem prostoru. Pozornost je vzbudila že v petdesetih letih, izjemno uspešna pa so bila v tem pogledu šestdeseta leta. Nemajhno vlogo so pri tem odigrale in še igrajo vaše filmske stvaritve. Ali bi nam na kratko predstavili razvojno pot gruzijske kinematografije in nakazali razloge, ki so po vašem mnenju odločilno prispevali k njeni umetniški rasti?**

#### Abuladze:

Sem predvsem režiser in režija je oblika umetniškega ustvarjanja. Zato ni moja naloga, da kritiziram, analiziram in teoretiziram. S temi vprašanji in problemi naj se ukvarjajo filmski kritiki in zgodovinarji. Umetniki naj čim več delajo in čim manj govorijo. Neki bistroumnejš je nekoč dejal: "Čebela se spozna na rože, ne pa na botaniko". Prepričan pa sem, da se resničnih umetniških del ne da do konca analizirati, niti znova povedati ali prevesti v neko drugo izrazno sredstvo. Če bi bilo

mogoče film obnoviti z besedami, bi v trenutku postal odvečna in nesmiselna umetnost.

O gruzijski kinematografiji lahko govorim zelo na splošno, brez pretenzij, da bi jo globlje analiziral ali resneje kritiziral. Gruzijska kinematografija je ena najstarejših v Sovjetski zvezi. Prvi filmski posnetki so bili narejeni leta 1896 — to je bil dokumentarni film, ki ga je posnel snemalec Vasilij Amašukeli. Posvečen je bil pesniku Akakiju Cereteliju in se je imenoval Akakij Cereteli v zgornjih predelih Gruzije. Prvi umetniški film Kristine je bil posnet leta 1919 v režiji Aleksandra Cucunave. Po oktobrski revoluciji so v gruzinski kinematografiji delali znani režiserji, med njimi Perestiani, Čiaureli, Šengelaja st., Rondeli, Dolidze in drugi. Pred tridesetimi leti je v gruzijski kinematografiji ustvarjala ena sama generacija režiserjev, danes pa ustvarjajo že štiri. Najmlajši režiserji so v letu 1978 končali oddelek za filmsko režijo na Gruzinskem gledališkem inštitutu. Ta hip dela v filmskem studiu Gruzija film 56 režiserjev. Bilo bi naivno, če bi pomislili, da so to vsi prvorazredni režiserji. Slavo gruzijske kinematografije je ustvarilo pet ali šest režiserjev kot so Otar Ioseliani, Revaz Čheidze, bratje Šengelaja, Lana Gogoberidze, ..., ki bi lahko delali kot režiserji kjerkoli na svetu.

Film je režija in režija in še enkrat režija. To je razlaga za uspeh, umetniško potenco in energijo gruzijske kinematografije. Ustvarjalna vloga režije pogojuje uspešnost tudi ostalih republiških kinematografij. Kirgiški film uspeva zato, ker tam delujeta taka režiserja, kot sta Tolomuš Okejev in Bilot Šamšijev, v uzbeškem sta nosilca Eliar Išmuhamedov in Ali Hamrajev, v litvanskem filmu pa Žalakjavičius in Žebrjunos, ...

Nacionalne kinematografije bogatijo paletu sovjetskega filma tako v žanrovskem kakor tudi stilističnem pogledu. Dodati moram še, da je več kot 60% sovjetskih filmov proizvedenih v republiških kinematografskih centrih, kar zgovorno priča o njihovem ugledu in pomenu.

#### Ekran:

**Velikokrat se dogaja, da so male nacionalne kinematografije, ki doživljajo mednarodne uspehe, doma povsem neodmevne. Zanima nas, kako so gruzinski filmi sprejeti v svoji rojstni deželi?**

#### Abuladze:

Gruzinci zelo ljubijo svoje filme, saj so izraz njihovih stremiljenj in narodovega duha, ki ima zelo visoke ideale. Če gruzinska publika zelo rada gleda domače filme, to še ne pomeni, da ne zna ovrednotiti dobrih sovjetskih ali tujih filmov. Gruzinski narod je ponosen na svoje dobre filme in svoje dobre režiserje. S tem pa še ni rečeno, da pri nas ne delamo tudi slabih filmov. Slabih filmov je namreč povsod zelo veliko. Prav tako je povsod tudi veliko več nekultiviranih gledalcev, kakor pa omikane in senzibilne publike. Publika pa je potrebna, saj, tako kot bralci, ki ustvarjajo pisatelja, ustvarja in na neki način usmerja filmske umetnike. To pa ne pomeni, da mora umetnost zadostiti vsem, če pa ne zadovolji nikogar, ni več potrebna.

#### Ekran:

**V drugi polovici petdesetih let je v sovjetski kinematografiji jasno viden odmik od socrealističnih kodeksov. Dotedanji koncept umetnosti, ki je zahteval monumentalnost, tendencioznost, deklarativnost, je bil omajan in ponovno se je postavilo vprašanje filmskega realizma. Idealizirajočo vizijo stvarnosti je zamenjalo kritičnejše in bolj kompleksno obravnavanje družbenih problemov in človekovih eksistencialnih vprašanj. V to dogajanje so se intenzivno vključile tudi nacionalne kinematografije in to je hkrati čas, ko ste vi odločilno vstopali v gruzinsko kinematografijo.**

#### Abuladze:

Leta 1956 se je naporom starejše generacije priključila skupina mladih ustvarjalcev, ki so v skladu s svojimi miselnimi prepričanji in občutljivostjo preusmerjali dotedanji tok v precejšnji meri šabloniziranega filma. Tistega leta sva skupaj z Rezo Čheidzejem zrežirala prvenec *Magdanski osel* ("Lurdža Magdany"), ki ga je kritika označila za neorealističnega.

#### Ekran:

**Vaši nadaljnji filmi se v veliki meri naslanjajo na kulturno-antropološko tradicijo in nas vodijo k predpostavki, da je v jedro vaših filmov vstavljena mitološka vsebina.**

#### Abuladze:

Mislím, da je za moje filme mogoče trditi, da se naslanjajo na legendarne in mitološke izvore, ki pa sem jih skušal preinterpretirati v luči problematike sodobnega človeka. Predvsem pa bi za moje



filme veljalo, da so poetični. Nekoč je na nekem plakatu pisalo: "Tengiz Abuladze — mojster poetičnega filma". Film Drevo želja je bil med drugim prikazan tudi na festivalu v Sidneyu, kjer je ugledni filmski delavec Erwin Rado dejal, da je to "univerzalen" film. Ko sem ga vprašal, kaj razume pod to besedo, mi je odgovoril, da je to občečloveški film in da so problemi, ki jih odpira, tudi del njegove družbene sredine. Prepričan sem, da je resnično nacionalen film hkrati tudi internacionalen.

**Ekran:**  
**Vaš film Prošnja (Molba) kritiki velikokrat primerjajo z deli Iljenka in Paradžanova. Ali so te primerjave po vašem mnenju upravičene?**

**Abuladze:**  
Vsaka primerjava je vselej grobo in velikokrat površinsko opazovanje. Kritiška pamet je večinoma pokvarjena, razvratniška, kritik namreč vselej samo razsoja. Podobnost med mojimi filmi in deli režiserjev, ki ste jih omenili, je najbrž v tem, da se vsi izražamo poetično. Moja Prošnja in Iljenov film Sence pozabljenih prednikov sta deli, ki izzivata zaradi nenavadnega oblikovnega postopka, ki želi gledalca vznemiriti in mu vračati v današnjem času izgubljeno domišljijo.

**Ekran:**  
**Eisenstein je razlikoval slikovite filmske slike, ki so dekorativne, ilustrativne ter likovne filmske slike, ki so plastično oblikovane in kompozicijsko preišljene. Vaše filmsko oko izpričuje bogato likovno kulturo, in je uspešno vpisovalo nacionalno obarvani domišljijski svet v vizualne podobe.**

**Abuladze:**  
Naloga umetniškega procesa je, da uredi kaos in da amorfnim pojavom obliko. V tem je bistvo umetnosti. V tem pogledu mojstri nacionalnih kinematografij še niso rekli zadnje besede. Kot sem že omenil, nacionalne kinematografije bogatijo paleta sovjetske kinematografije. Vnašajo stilistično in žanrsko raznovrstnost, odkrivajo nova izrazna sredstva, nove oblike in nove poetike.

Pogovarjali so se:

**Sašo Schrott, Zorica Kurent in Silvan Furlan,**  
ki je razgovor pripravil za objavo

## televizija

# Video — videologija — videognozija

Bogdan Lešnik

M. G. Bicocchi(1) trdi, da sta "abnormalna" govora, intelektualčev in delavčev, izrinjena iz normalnega TV sporeda, prvi zaradi svoje subtilnosti, drugi zaradi enostavnosti. Izjava je umestna, a le kvazi politična: intelektualc in delavec nista nikaka pola sodobne meščanske družbe, še manj njenih proizvodnih odnosov. Izrinjena sta šele tedaj, kadar "preveč" eksponirata svojo specifiko. Uradni TV govor izključuje vse ekstremne govore: govor radikalne (opozicijske v širšem smislu) politike in govore marginalnih socialnih skupin vseh vrst (norcev, homoseksualcev, otrok, študentov, revežev, prostitutk, črncev, kriminalcev); čeprav zelo pogosto govori o njih(2). Seveda tako, da ob njih konstituira "sebe", tj. govor "standardne, srednje kvalitete TV človeka na lažni ljudski ravni"(3). TV torej govori v jeziku "množic", zamolčuje pa, da ga prav ona ustvarja in skupaj z njim podoba "normalnega človeka", najvisiljivejši in najbolj izravnani model idealnega jaza v zgodovini.

TV govor je resnično estetski: "uskaljuje" in briše razlike med tistimi govori, ki jih — v čisto političnem aktu — sprejema v svojo ideološko sfero, ter poudarja tiste razlike, ki spostavljajo njega. Z razrednimi razlikami kvečjemu manipulira. Konstrukcija idealnega jaza je podvržena ne preveč sofisticirani ekonomski propagandi: TV ustvarja željene objekte, ki nastavljajo raven aspiracije in kreirajo statistično določljiv vrednostni sistem.(4)

TV torej še zdaleč ni zgolj "sredstvo komunikacije", kanal, po katerem naj bi se pretakali najrazličnejši kodi(5). Nobena produkcija se ne more "posluževati" tehnike, ne da bi bila konstitutivno opredeljena prav s to tehniko kot govorom tehnologije, če ostanemo na tleh materialne produkcije, oziroma tehnologike, če se premaknemo v prostor produkcije označevalca.

Tehnologija je robno področje človekove produkcije, je njena meja. Je tudi njena osnova, saj obvladuje sleherno področje dela; tehnologika je

njen diskurzivni korelat(6). Univerzum produkcijskih možnosti je dejansko univerzum determinant produkcije, mesto vzajemnega vpisovanja tehnologije in delujočega ideološkega diskurza; to je mesto tehno-kratske oblasti. Tehnologija je postala retorični aparat, ki "voljo za užitek" umešča v tehniko: odpiranje "možnosti tehnološkega razvoja" fiksira princip ugodja v samo tehnologijo, ki ji tako niti na videz ni več smoter produkcija blaga, da bi "povečala splošno blaginjo", temveč produkcija blaga, da bi permanentno vzdrževala željo. Predmet želje je torej reprezentiran s samo željo, princip ugodja pa investira v delovanje njenih mehanizmov, v njihovo reproduciranje, perfekcioniranje (tudi re-re-reformuliranje) in repetitivno proizvajanje. Potrošnikov fantazmagorični užitek ni zavil v posedovanje (tisto "pravo" posedovanje — neki nejasni zadovoljivi standard, je v tem vzorcu pomaknjen v "bodočnost"), temveč v kupovanje, v akt pridobivanja.

Videografska (tehno-loška) paradigma ima torej dovolj jasen koren. Njeno pertinenco tehnološkemu/logičnemu univerzumu podkrepljuje znana ekonomičnost magnetoskopskega traku: mogoče ga je brisati in na njegovo mesto posneti drugega; v igro snemanja je že vpisano presnemavanje. A nekatere značilnosti videa (predvsem v navezavi na TV in njeno politično-ideološko vlogo) so nagnale mnoge avtorje, da so začeli razmišljati o njem kot o sredstvu političnega boja.

Ali je video lahko politično orožje? V okviru obstoječega distribucijskega sistema (galerije, muzeji, šole, priložnostno uradna TV) je prihranjen istim socialnim strukturam, v katerih se navadno regrutirajo "porabniki" teh institucij. Tudi bodoča trgovina z že posnetimi video trakovi bo odrezala nižje socialno-ekonomske sloje. Že utrjene distribucijske mreže gramofonskih plošč in magnetofonskih kaset so pokazale zgolj svojo vključenost v porabniško in potrošniško strukturo že-obstoječega in to strukturo prej



izpopolnjujejo kakor revolucionirajo. Vendar pa je video omogočil nastanek novega pojma, ki *pomeni* politično grožnjo, pojma alternativne TV. Na noben drug način video ne more pomeniti "kontra-informacij", že zaradi čisto kvantitativnih prednosti TV, pa tudi zato, ker ga specifični pogoji determinirajo predvsem v smer umetnosti. Kot politično orožje bi lahko nastopil šele tam, kjer bi imel možnosti strukturiranja informacij, torej v soočenju na istih tleh. Toda v praksi je protislovnih informacij pravzaprav največ in človek se že dolgo ni več sposoben docela orientirati v poplavi različnih racionalizacij, afirmacij, negacij, ponovnih afirmacij, eliptik, tako da je alternativna TV po vsem sodeč samo še mit(7), ki se v praksi podreja ekonomskim zakonitostim tržišča.

Razvoj videa v smeri umetnosti je razumljiv, vsekakor pa največ komentiran, čeprav to še zdaleč ni njegova edina "uporabnost" ali boljše "uporabljeno". Nasprotno: zdi se, da je z epitetom "umetniški" video ravno zgubil politično ostrino, saj se je lepo prilagel mitu umetnika v družbi in vsem fantazmam, ki gredo zraven. Kljub mnenju, da je video "korak v procesu, ki ukinja ritual gledalca v umetnosti", je treba (če izključimo "dostopnost" TV) še zmeraj "iti v tempelj, da bi jo videli"(8), bodisi v galerijo bodisi v trgovino. Nekateri zato pripisujejo velik pomen *individualizaciji* videa, ki v geslu "bodi svoj umetnik" omenjenega mita še ne ukinja. A s tem dobi video razsežnosti, ki bi jih lahko imenovali "terapevtske", recimo v smislu pozitivne regresije v lacanovski *stade du miroir*(9). Videografija je seveda uporabna tudi kot način dokumentacije, ki pa ima širše razsežnosti, takoj ko prične analizirati svoj kod(10). V teh primerih je res "video prej delovna metoda kot specifičen medij"(11), vendar daleč od kakršnega koli metadiskurza.

Očitno v zvezi z videografijo ne moremo govoriti ne o vpeljavi tehnologije v umetnost ne obratno. Njen razvoj je v nečem podoben razvoju filma: po prvotni fascinaciji nad možnostjo "rekordiranja stvarnosti" se je kmalu izkazalo, da to "rekordiranje" ne ustreza nobeni stvarnosti/referentu, temveč da je kodificirano v sistemu z novimi učinki pomena. O estetičnih dispozicijah lahko govorimo že na predformalizirani ravni: tehnologija je v slabo reflektiranem meščanskem govoru vselej že estetizirana, ker je "čista" — ker je iz nje izrinjen subjekt dela, delavec, in ostane le še strokovnjak — ter zaradi (ideološkega) mesta, s katerega nastopa, namreč kot "rešitelj", "pomočnik", zlasti pa "nosilec napredka", skratka ker se veže na meščansko pojmovanje "dobrega" in (moralno) "lepega". Paradoks, da je sodobna tehnologija prav toliko tudi uničevalna (tehnologija oboroževanja, ekološki problemi itd.), skušajo apologeti ovreči s tezo o njeni "nevtalnosti" in "odvisnosti od uporabnika", medtem

ko se dejansko v njej zgošča in povnanja prav obstoječa protislovnost kapitalskih proizvodnih odnosov.

Označevalni mehanizmi na način estetizacije križajo dinamiko želje in dinamiko družbene reprodukcije ter uveljavljajo "tehno-umetniški" govor — ne kot kak utrošek, temveč kot izjemno naložbo. Potrošnik investira vanj, da se naslaja nad virtualno izpolnitvijo tehnološke vizije, nad *možnostjo* neke produkcije, torej nad fantazmo napredka, ki osmišlja njegovo delo. Pravi producenti "projektov" so institucije, ki tehniko plasirajo in jim "projekt" služi bodisi neposredno za boljše prodajo, bodisi posredno za tehnološko ideološko infiltracijo. Tehnika, ki fascinira, nastopa tudi kot vozlišče libidinalne ekonomije; kaže se kot *sam užitek*, čeprav ga — v zgolj regresivni potešenosti — le re-prezentira, usmerja v iskanje zmeraj novih in fascinantnejših igráč. Tak "užitek" je zmeraj drugje: tak proces vzdržuje konstantno distanco do svojega cilja, da lahko vzdržuje *samega sebe*(12).

Govor, ki ga vpeljuje kodeks estetizirane tehnike videografije, se prelamlja prav na mestu, kjer skuša nastopati kot "užitek gledanja": skozi prazen ekran nas vrača na raven podobe-investicije, spektakularnega. Niti za las se nismo približali užтку; pojavil pa se je kodeks, ki na poseben način izpolnjuje prazen ekran, tj. mesto imaginarnega (samo)ogledovanja, kamor je mogoče projicirati vse fantazme identitete(13). V videografskem kodeksu je "nova" artikulacija želje oz. institucija "ustreznejših" mehanizmov njene halucinantne izpolnitve. Ta kodeks je homologen "novemu jeziku", vendar ireduktibilen na abstraktni "medij" in tudi na analizo sumaričnega tipa (TV = radio + slika). To onespobablja univerzalističen pristop h "gramatiki medijev" in seveda tudi eksplikacijo videografskega kodeksa z instrumentarijem — recimo — filmske analize; analiza je možna le v opredeljeni razliki do drugih kodeksov, se pravi v opredeljeni njegove specifike(14).

Eden od osnovnih semantično-simboličnih elementov videografije je *feed-back*: nastane pri usmeritvi kamere v monitor. V tem "ogledalnem učinku" videa je gledalec voyeur, njegov objekt (video) pa občuje sam s seboj. Narcisistična transferenca do predmeta se uokvirja: *feed-back* gre "preko vseh meja" — voyeur gleda svojo praznino v praznini drugega in se pri tem polni s svojimi podobami(15).

Vsi prijemi, karakteristični za video, so določeni z elektronsko tehnologijo. V simbolnem sistemu se zato pojavljajo znaki, ki so bili prej zgolj indeksi (ali pa — v matematiki — formalno logične abstrakcije) ali celo šumi: krivulje (sinusna itd.), številke, nihanje žarka v katodni cevi. Za *sinhronizacijo* vemo, da jo le elektronika dosledno omogoča, ne le sinhrono nastavitve slike in zvoka(16), temveč tudi slik z različnih kanalov.

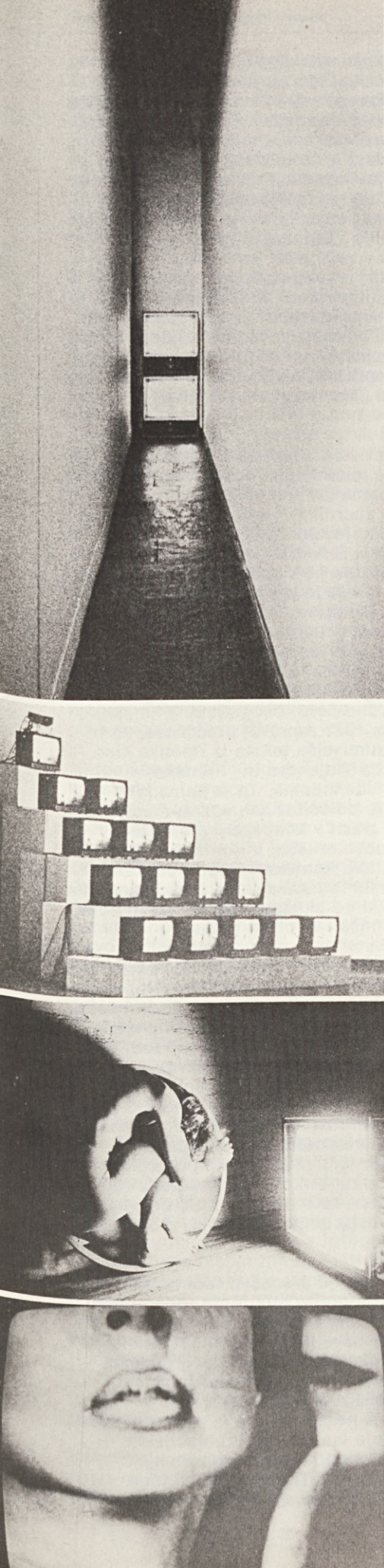
Že s primernimi elektrotehničnimi prijemi je mogoče sliko tudi *transformirati*. Primer "spontane" transformacije je slika na pokvarjenem televizorju, ki jo obvladujejo črte, valovi ipd.(17). Če sta sinhronizacija in transformacija sinhroni — prečni — obdelavi signala, je *metamorfoza* njen diahroni korelat. Montaža v filmskem smislu — se pravi rezanje traku — toda v videografiji je mogoče preskakovati s kanala na kanal, spreminjati in mešati različne forme ("ikone"), bodisi s "pretapljanjem" (docela elektronskim postopkom), rezom ali plastenjem. *Rez* tukaj ni filmski šiv, temveč premik ali sprememba v prostoru ali času, pri čemer vsaj en element prostora ostane na svojem mestu. Časovni vzorec je mnogo labilnejši kot v filmu, mogoče mu je poljubno spreminjati smer in prilagajati hitrost. V principu dvodimenzionalna slika dobi tretjo razsežnost s *plastenjem*, podobno kakor freska, pri kateri odkrivamo spodnje plasti. V razliki od fresk lahko video "restavrira" tudi vrhno plast, jih poljubno menjava ali z uporabo črne (nerefleksivne) barve kaže tudi več hkrati; tako lahko dobi tudi stvarni globinski učinek.

Kaže, da se kod, ki ga razvijajo ti prijemi, že norčuje iz mimetske ikonografije kot kriterija-argumenta "višjih kodificiranj"(18). "Sporočilo" onemi, kajti v skrajni konsekvenci voyeur ni ne subjekt ne objekt dogajanja, ki ga opazuje. Spostavlja pa se *transferenca* (prav tu se izkaže, kako šibak je pojem "identifikacija", kjer gre samo za en vidik transference). Struktura "sporočila" in "psihična konstelacija" transferenta nista heterogeni, pripadata isti označevalski mreži, zato lahko "sporočilo" zmeraj računa na določen učinek smisla in afekta. To se najbolj radikalno izkaže pri video, v njegovem kontekstu so ezoterična, introvertna in "iracionalna" dela dejansko smiselna in pertinentna njegovemu kodeksu. Video je "gol in nesramen" (ne le kot "oko kamere", temveč tudi v tem, da *gledano* zapre v škatlo — pogosto podkrepljeno s prostorsko irealnostjo studia — in tam obdrži tako dolgo, kolikor mu dopušča material, ter da lahko s njim čisto brez njegove vednosti manipulira v skladu z omenjenimi videografskimi postopki; celo in še posebej avtor sam s svojo podobo) in kakor na primer sanje ali halucinacije lahko proizvaja smisel v združevanju najbolj protislovnih momentov označevalske mreže. Video za sedaj najbolj dosledno izpostavlja mehanizme tehnološke zavesti, se pravi mehanizme (imaginarnega) razreševanja notranje protislovnosti fantazma napredka; predvsem tam, kjer te protislovnosti proizvaja.(19) Videografski kodeks je dostopen analizi vsaj v tem smislu, da manifestira strukturno povezanost tehnoloških momentov. Perspektivo ima kot hevristični (interpretativni v analitičnem smislu) model tehnološkega obvladovanja psihike, kot strastna, angažirana, gotovo pa erotična skušnja imaginarnosti tehnološke izpolnitve želje.



## Opombe:

- 1 Maria Gloria Biccocchi: Upotreba i zloupotreba video-vrpce u Evropi — pitanje nesporazuma i improvizacije. Spot 10—1977.
- 2 Priložnostno pripušćanje posameznikov iz teh skupin k besedi je seveda čisti bluff: otroci govoriyo kot odrasli, "marginalci" kot "normalni" itd. Če ne, poskrbi za to komentar oz. kontekst v celoti.
- 3 Biccocchi, op. cit.
- 4 Tukaj bi bilo morda treba spregovoriti o "dvojnem vpisovanju" reklame: "željeni objekt" je asociiran z določeno (socialno) situacijo (uspehom v družbi, uspehom v "ljubezni", situacijo "brez skrbi") in učinek reklame sovпада z investibilnostjo te situacije. "Objekt" reklame (reklamirani proizvod) je predstavljen kot manko njenega "subjekta" (ki mu je reklama namenjena), akt kupovanja pa predpostavljen kot "subjektov" cilj. ... Zanimiv je tudi učinek "skrivnostnih" reklam, takih brez eksplicitnega "objekta". Brez navezave na vedno predpostavljene cilj — kupovanje — bi bile brez učinka. Njihov "objekt" je prikrit pod fasado nečesa pomembnega-novega-vrednega, kar da se bo pojavilo. Namigi tega tipa so seveda nadvse pornografski.
- 5 Politično kontrolo TV — ki je povsod v rokah vladajočega razreda — omogoča njena centraliziranost, "asimetrija" (Antin) med sprejemniki in oddajniki. Brecht je 1932. leta predlagal, da bi izdelovali "dvosmerni radio", sodeč da odločitev o produkciji zgolj sprejemnikom ni ekonomska, temveč politična. (Po W. Herzogenrathu: Video Art in West Germany. Studio International, May/June 1976.)
- 6 Tehnologika je specifična organizacija mitemov, ki obvladujejo naš čas; fantazma napredka vzdržuje mit "svetle bodočnosti", analogen mitu o kralju Matjažu.
- 7 Prim. Richard Kriesche: Video — mit i realnost. Spot 10—1977.
- 8 Prim. David Ross: Interview with Douglas Davies. Video Art (An Anthology), comp. & ed. by I. Scheider & B. Korot; Harcourt Brace Jovanovich, New York London, 1976.
- 9 Stuart Marshall: Video Art, the Imaginary and the Parole Vide. New Artists Video, A Critical Anthology, ed. by G. Battcock; E. P. Dutton, New York, 1978.
- 10 Kriesche: "Video je hkrati predmet raziskovanja in sredstvo raziskovanja." Ne preveč nenavadna "terapevtska" praksa na nekem ameriškem psihoterapevtskem institutu se je razvila prav iz "dokumentarne uporabe" videa: v okviru psihodrame ekshibicionista prisilijo, da se sleče in pred občinstvom razlaga svoje "občutke"; vse to posnamejo in potem predvajajo pacientu. — Drug primer: "Nixon Rape Tape", na nepojasneni način ukradeni trak z Nixonovim pripravljanim "poslovnega govora". V osnovi "dokument" ima po tem aktu daleč širše politične in ideološke implikacije.
- 11 Vito Acconci: 10-Point Plan for Video. Video Art.
- 12 Na ta način je prazen ekran pomembnejši od tistega, kar lahko nanj projiciramo: medtem ko je z vseh strani slišati pritožbe, kako zanič je TV program (torej je užitek lociran v nečem, česar "še" ni), hkrati seveda ti, ki vedo, da je program zanič, zapolnjujejo lep kos svojega časa prav pred ekranom.
- 13 Prazen ekran predpostavlja sliko, torej je že njegova prisotnost izpolnitev potrošnikove investicije.
- 14 Prim. psihoanalitično obdelavo S. Marshalla. op. cit., in nekoliko bolj "semiološki" pristop Renata Barillija: Video-recording u Bologni (Televizija danas, ur. Vera Horvat-Pintarič; Bit International galerije grada Zagreb, 1972).
- 15 S sliko feed-backa je mogoče tudi manipulirati, npr. jo zadržati (s snemanjem na trak, ki je napeljan skozi drug VTR — video-tape recorder — z monitorjem). "Vsebinska" performance se nič ne spremeni, dobi pa razsežnosti komaj dojemljivega "vozla".
- 16 Steve Reich, skladatelj, sinhronizira sliko k zvoku, kar je moč v videografiji — v razliko od filma (npr. Tommy, Čarobna piščal) — zlahka doseči.
- 17 Transformacija je pravzaprav isto kot in-formacija, saj forma nastane v "mediju"; vendar prvi izraz ni neupravičen, saj je vsaka formacija odvisna od nastavitve oddajnika in sprejemnika. Neka (ideološka) "prava" nastavitve je le ena od mnogih.
- 18 Prim. Umberto Eco: Konture semiološkega istraživanja TV poruke. Televizija danas.
- 19 J. Krueger & P. Barr sta napisala performativno delo (Sonya), v katerem nastopajo poleg dveh "živih" igralcev trije monitorji z vnaprej posnetimi "vlogami". — Lord, Michels & Schreier so izvedli projekt "Media Burn": v zaigranem političnem mitingu so zapeljali prirejani Cadillac skozi piramido dvainštiridesetih TV sprejemnikov (neki fotograf, gluhi od rojstva, je ta zvok baje zaslišal). (Video Art) — Daviesov projekt ni nič manj "iracionalen": vključeni video monitor je zakopal pod zemljo. (New Artists Video)





teorija/zgodovina

# Predstavitev

Zdenko Vrdlovec

V prevajanju tuje filmske teorije je skrita nevarnost trika, s katerim se neka revija (npr. tudi Ekran) razreši odgovornosti za izrekanje lastne teoretične pozicije. Z izbiranjem segmentov filmske teorije lahko sicer vsaj nakaže svoj teoretični interes, vendar lahko le-ta ostane zelo hitro zgolj enodnevniški, če si ne začrta svoje linije in ne proizvede svojega učinka, tj. lastnega teoretičnega govora (ki bi bil, če že ne zaželjen, pa vsaj potreben, glede na znano domačo situacijo, kjer je film še edina "umetniška zvrst", ki nima niti svoje teorije niti prave zgodovine). To "linijo" si teoretični interes (ali filmska vedoželjnost kot bolj "zrela" stopnja cinefilije) kajpada lahko poišče v zgodovini filmske teorije, toda o njej je že zanesljivo znano vsaj to, da sama ni linija. Zgodovina ni linearnost, marveč fragmentarnost, ni povezana, pač pa je prelomljena z različnostjo filmskih praks (in njihovega vpisovanja montaže, planov, kadriranja, osvetlitve itd.) ter teorij, ki so jih spremljale. Dejstvo — kot ga ugotavlja Guido Aristarco v svojem zgodovinskem pregledu filmskih teorij — da je bila prej zgodovina filmskih poetik kot teorij, je morda ravno osnovna značilnost zgodovine filmske teorije. Filmskih teorij se je močno držalo tisto imaginarno, ki ga je ponujal film. To pomeni, da so raziskave pomešale realni objekt z imaginarnim — s filmom, kot je ugajal, kar ima seveda veliko opraviti z gledalčevo/teoretikovo fantazmo (to velja celo za Andréja Bazina, fenomenološko orientiranega teoretika, ki je zgradil svojo teorijo "popolnega vtisa stvarnosti" na osnovi globinskega kadra kot ga je uporabil Welles v "Državljanu Kanu"). Od tod izhaja tudi posledica, da se zgodovina filmskih teorij (vsaj do nedavnega) ni dogajala kot dialog ali kritična refleksija teoretičnega govora, marveč v glavnem kot monološki zagovor neke filmske smeri ali obdobja.

"Linijo" lahko torej dá le določena teorija in zdi se, da z največjo naklonjenostjo tista, ki je v svojem spoznavnem naporu dosegla največjo prodornost, ali bolje, ki je prva proizvedla poskus konstituiranja svojega predmeta. Brez "fintiranja" z objektivnostjo je mogoče reči, da je danes to tista filmska teorija, ki se dogaja s podporo semiologije, psihoanalize in marksizma, z njihovo medsebojno artikulacijo na filmskem telesu — torej s podporo treh teoretičnih praks, ki jih vodi analiza označevalne produkcije (analiza označevalca, za katerega se zdi že zaman poudarjati, da se ga ne da reducirati na tk. im. "izrazna sredstva", in pisemski ovitek "vsebine", marveč je vsak pomen, smisel, označenec šele njegov učinek). Ta teorija se razvija tudi kot kritična refleksija prejšnjih teorij, kot njihovo ponovno, produktivno branje, in hkrati kot kritična analiza lastnih metod

(analiza, s katero skuša uiti slepilo filmsko-teoretičnega meta-jezika). Da pa ne bo ostala mistična, je pač treba navesti njena imena, institucije in geografijo: njeno vodilno ime v Franciji (in Evropi) je še vedno Christian Metz in v Italiji Emilio Garroni; iz Metzovega seminarja je izšla vrsta mlajših raziskovalcev, ki objavljajo svoja dela pri založbi Albatros (v zbirki "Ca/Cinema"); revija "Cahiers du cinéma" je že pred leti objavila serije althusserjanskih tekstov J. L. Comollija "Tehnika in ideologija", v zadnjem času pa se v večji meri posveča psihoanalitični teoriji; v Italiji podpirata ta prizadevanja reviji "Filmcritica" in "Fiction" in v Angliji londonska revija "Screen" (s prodornim Stephenom Heathom). Verjetno ni naključje, če je najeminentnejši jugoslovanski filmski teoretik Dušan Stojanović v celoti oprl svoji dve knjigi "Film kot preseženje jezika" in "Montažni prostor" na semiotične raziskave.

V dveh posebnih številkah "Cahiers du cinéma", posvečenih ruskemu revolucionarnemu filmu, so prvič v Franciji objavili tekste iz znamenitega filmskoteoretičnega zbornika *Poetika kino*, ki je izšel v Moskvi leta 1927, avtorjev Jurija Tinjanova, Borisa Eichenbauma, Viktorja Šklovskega in Adriana Piotrovskega. Objavili so jih v času (leta 1970), ko je semiološka analiza takrat že rasla zlasti razvita na literarnem področju (Kristeva, Todorov, Genette), odkrivala svoje osnove v ruski formalistični šoli. "Ekran" je že pred časom objavil tekst enega umeteljiteljev te šole Romana Jakobsona in v lanskem letniku dva teksta Jana Mukavovskega, Čeha, ki je nadaljeval formalistično šolo, beograjski "Filmski sveski" pa so že leta 1971 pripravili priložnost, da bi predstavil dva najzanimivejša teksta iz Poetike kino — "Temelji filma", Jurija Tinjanova in "Filmska stilistika", Borisa Eichenbauma. To je kajpada v največji meri določilo odločitev za uvodno študijo Jeana Narbonija, ki zlasti v koncepciji montaže odkriva sodobnost obeh tekstov in jih hkrati situira v njihov družbenopolitični kontekst. Odsotnost obeh izvornih tekstov pa želimo na tem mestu nadomestiti s krajšim povzetkom, ki bo skušal opozoriti na njihove učinke v moderni filmski teoriji in praksi.

Osnovni pojem "ruskega formalizma" je *konstruktivni princip* literarne forme, tj. princip njenih postopkov, načinov uporabe jezikovnega gradiva, s katerimi se leta šele vzpostavi v svoji razliki, famozni 'diferencia specifica'. Ta značaj konstrukcije proizvede tudi ta odtujevalni učinek (Ostranenie), ki se odtrga od "edinega", "realnega", kodiranega pomena in ga razpoči s paradoksi, z dvoumnostmi, z množico drugotnih pomenov. Gre za znano težnjo deformacije "naravnega", ki je nujna posledica koncepcije literarnega dela kot torišča pripovednih postopkov, nosilcev pomena; znotraj te koncepcije seveda tudi realizem ali naturalizem ne moreta biti nič drugega kot možna načina literarnega pripovedovanja, produkta literarnih postopkov.

Isti konstruktivni princip je prenešen tudi na film. Tinjanov ga vidi v "siromašnosti" filma (odsotnosti barv in reliefa): odsotnost barv je silila film v izumljanje postopkov osvetlitve, odsotnost reliefa pa v produciranje raznih vizualnih reprezentacij gibanja. "Siromašnost" filma je torej njegova nezmožnost "popolne" reprodukcije realnega in prav ta nezmožnost, temeljna nezadostnost in pomanjkljivost ga silijo v produciranje lastnih reprezentacijskih postopkov, s katerimi bodo reprezentirani objekti postali "semantični znaki" (Tinjanov). Med temi postopki Tinjanov posebej privilegira zorni kot, ki mu



pomeni "stilistično transformacijo vidnega sveta". Zorni kot razmeji vidno polje, ga diferencira na prisotno (v prostoru slike) in odsotno (v prostoru izven nje), pri čemer je prikazano-prisotno zmeraj omejeno (ogroženo) s skritim-odsotnim. Zadostuje premik, zdrsnjenje zornega kota, da prisotno izgine v odsotnost in prav ta moment konstituira objekte filmske slike kot označevalce njihove odsotnosti; ne le, da manjkajo, ker so posneti, marveč lahko vsak hip zmanjkajo kot že posneti.(2)

Iz ugotovitve, da je za ravno rez razlike konstitutiven za filmsko sliko, sledi, da so vsi njeni elementi "diferencialni znaki" (Tinjanov), ki proizvajajo pomenske učinke v svoji korelaciji. Zato lahko Tinjanov trdi, da je "semantična korelacija posredovana s pomočjo stilistične transformacije". Elementi filmske slike (predmeti, besede, osebe, kretnje, gibanje itd.) nimajo pomena neposredno, marveč ga dobijo v omrežju razlik in odnosov z drugimi prisotnimi in odsotnimi: "vsaka stvar v filmu vstopi v korelacijo s celo sliko in z drugimi, predhodnimi ali sledečimi slikami" (Tinjanov).

Diferencialnost, brezopornost filmske slike — in ta njen "značaj" prenese Tinjanov tudi na princip montaže, ki mu ne pomeni povezave slik, temveč tudi njihovo "diferencialno zaporedje", "poskakovanje" — dovoljuje tudi to posebno vlogo detajla, ki pa ne nastopa kot scenografski element "dramatičnega razvoja" (kot v ameriških filmih), pač pa kot učinkovito označevalno zlogovanje, cepljenje pomena, razstavljanje na njegove označevalce, ki omogočajo njegovo "drugo, nepričakovano povezavo" (Tinjanov), povezavo z nezavednim, ki vedno preseneti.

"Siromašnost filma, ki je Tinjanovu pomenila osnovni konstruktivni princip, je razvoj filmske tehnologije kajpada že zdavnaj odpravil in jo nadomestil s pravim spektakularnim bogastvom (barve, globinski kader). Tinjanov bi pač v tem brez napora spoznal učinek samih filmskih postopkov, vendar postopkov — če naj dodamo — ki s svojim odpravljanjem filmske "siromašnosti" učinkujejo kot simptom temeljne nezadostnosti, pomanjkljivosti filma; kot simptom, ki s svojim fantazmatičnim grabljenjem za čimveč realnega poganja iz zmeraj zaman prikrite rane nepremostljivega manka predmeta. Zato bržčas ni naključje, če skušajo nekatere filmske prakse (Godard, Straub) v samem višku "filmskega bogastva" znova vpisati v film njegovo temeljno pomanjkljivost: ne-celost, nezadostnost, nemoč njegove slike.

Ruski formalisti so se že zgodaj spoznali z idejo francoskih filmskih impresionistov (Delluc, Dulac, L'Herbier, Epstein) o fotogeniji in po drugi strani so dobro poznali delo prvega filmskega sistematika Bela Balaza (njegovo knjigo "Vidni človek"). Vplivi impresionistične filmske poetike in Balazsove sistematike so morda najbolj očitni pri Borisu Eichenbaumu, ki je ravno v fotogeniji zaznal konstruktivno bistvo filma. Kajti tista, formalistom tako ljuba, deformacija narave je učinek fotogenije, ki obsega vse filmske proizvodne postopke: "ista narava, posneta z različnih zornih kotov, v različnih planih in osvetlitvah, daje različne stilistične efekte" (Eichenbaum). Katerikoli predmet lahko postane fotogeničen, tj. sevajoč novo vizualno "izraznost", ker je v filmu "vse vprašanje metode in stila" (Eichenbaum).

Koncepcija montaže kot vzpostavljanja prostorsko-časovne kontinuiranosti, ki izvira iz osnovne iluzionistične zahteve dogajanja, ki poteka v različnih

časih in na različnih krajih, je povsem balazsovska. Iz tega sledi, da je osnovni problem montaže v sistemu prehodov med različnimi kraji in časi, njena stilistična raznovrstnost pa v načinu artikuliranja teh grafontarnosti, konstitutivne filmske diskontinuiranosti. Eichenbaumova koncepcija montaže v tej točki niti ni več tako balazsovska kot je, vsaj že v obrisih napovedujoča, Burchova teorija spojev (raccord) med časovno-prostorskimi diskontinuiranostmi: Noel Burch v knjigi "Praksa filma" našteva petnajst tipov spojev v prostoru in času, pri čemer ugotavlja, da so v filmski zgodovini ravno Rusi — "dokler jih ni zaustavil stalinizem" — prvi spoznali, da je edini prostor v filmu prostor ekrana in da je mogoče z njim čudovito manipulirati s pomočjo variacij njegovih fragmentacij, z afirmiranjem multivalentne narave spremembe kadra.

Vendar se montaža ne dogaja le z vzpostavljanjem prostorsko-časovne kontinuiranosti v sekvenčnem nizu, marveč se — zelo eisensteinovsko — dogaja tudi znotraj kadra, ki ga Eichenbaum imenuje fraza (Eisenstein pa je imel vedno raje izraz fragment). Dogaja se tako, da razporeja elemente filmske slike okoli "akcentnega jedra", ki je doseženo z velikim planom, ki je "subjekt in predikat filmske fraze" (njen nosilec in pomen). Montažni princip znotraj kadra je v pripravljajanju poudarka, v njegovi strategiji, ki jo Eichenbaum opisuje z gibanjem, zaporedjem planov: vendar ne z dramatičnim zaporedjem, ki si prizadeva čim bolj zaplesti gledalca v sceno drame, marveč z antagonističnim, če je vsak plan vidik protislovnega, vedno ideološkega zornega kota (znano je Eisensteinovo vzporejanje lestvice planov s kritičnimi pogledi na film: tako je splošni plan zorni kot partijskega tiska, srednji plan zorni kot male buržoazije in veliki plan kritični — torej pravi — zorni kot, ki analizira samo forme).

Ob koncu bi morda veljalo še opozoriti na zelo zanimivo aktualizacijo nekoč magičnega pojma fotogenije, tega "zamotanega bistva" (Eichenbaum) filma, kot jo je — morda ne po naključju ravno ob Eisensteinovem filmu "Ivan Grozni" — izvedel Roland Barthes v tekstu "Tretji smisel"(3). Barthes skoraj dobesedno povzame sicer skopo Eichenbaumovo definicijo fotogenije kot "nečesa, kar nima nobene zveze z zgodbo in je vidno le na obrazih, predmetih, kretnjah, pejsažu". To "nekaj" je torej tisto nedoločno v prikazanem, kar se ne vpisuje v ekonomijo naracije, sega čez, je ekscesno — vidno, toda neimenljivo. Barthes imenuje ta učinek slike "tretji smisel" za razliko od informativnega in simboličnega, ki sodelujeta pri pomenjanju filma. Težava njegovega poimenovanja (ali analiziranja s kritično govorico) izhaja od tod, ker je to označevalec brez označenca, guba slike, v kateri se izgubi odnos do referenta — od tod njen učinek "proti-naravnega" (ki je tako ljub ruskim formalistom). Barthes bo ta tretji (ali topi) smisel končno poimenoval filmično, ki se začenja tam, kjer neha govorica; a prav to je stara želja fotogenije.

1 Objavljamo jo v nekoliko skrajšani obliki.

2 Funkcijo odsotnega v filmski sliki analizira Jean-Pierre Oudart v študiji o filmskem šivu (Cahiers du cinéma, št. 211 in 212).

3 Cahiers du cinéma, št. 222.



## teorija / zgodovina

# Uvod k Poetiki kino

## Jean Narboni

Pozimi 1914—1915 je nekaj študentov, zbranih okrog Romana Jakobsona, v okviru Akademije znanosti ustanovilo Moskovski lingvistični krožek, ki je imel nalogo "pospeševati lingvistiko in poetiko". Marca 1915 je imel svojo prvo uradno sejo, ki so se je udeležili "futuristični" pesniki. Leta 1916 je bila v Petrogradu objavljena zbirka študij o teoriji poetične govornice.

Nekaj tednov pred začetkom februarске revolucije so se Brik, Šklovski, Ejhenbaum, Evgenij Polivanov in Jakubinski v Petrogradu odločili, da po zgledu Moskovskega lingvističnega krožka ustanovijo društvo za raziskave o poetiki, ki je šele leta 1919 postalo Opojaz (okrajšava na naslovni strani *Poetike*, uradnega glasila društva). Srečanja, sodelovanje in povezave so bile pogoste tako med obema skupinama kot tudi med njima in futurističnimi pesniki.

"Formalistična šola poezije" in "formalizem" sta dve imeni, s katerima so v pejorativnem pomenu označili to usmeritev in s katerima se jo označuje še danes, bodisi iz lenobe ali navade ali pa nasprotno z namenom estetske valorizacije.

Pozneje bomo omenili zadržke, ki jih je treba izreči s tem v zvezi in ki so jih člani Opojaza sami formulirali proti takšnemu poimenovanju.

Opojaz, na katerega sta od samega začetka vplivala Baudouin de Courtenay in Saussurova lingvistika, se je v petnajstih letih svojega obstoja v revolucionarni Rusiji stalno razvijal; kot skupina je izginil pravzaprav okrog leta 1930, in sicer tako zaradi političnih kot tudi notranjih, teoretičnih razlogov (Moskovski lingvistični krožek pa je bil razpuščen že poleti 1924).

Čprav so dela "formalistične" šole prek Praškega lingvističnega krožka, ki je bil ustanovljen leta 1926 in katerega člani so bili hkrati ali pa zapovrstjo tudi nekateri člani Opojaza (Jakobson, Tomaševski, Bogatirev), močno vplivala na moderno strukturalno lingvistiko, so v Evropi

ostala neznana vse do leta 1958, ko je bil objavljen prevod *Morfologije ruske pravljice* Vladimira Proppa. (Tu je treba omeniti, da je o njih že leta 1955 izšla knjiga V. Ehreicha *The Russian Formalism*).

Ni naša naloga določiti pomen teh del na področju literature in lingvistike, strukturalnih raziskav in "humanističnih ved", kakor tudi ne prikazati gibanje, s katerim jih moderna semiotika, potem ko je prevzela njihove teoretične ugotovitve, skuša preseči in dekonstruirati njihove filozofske predpostavke, ko si prizadeva izdelati teorijo tekstualne produkcije kot označevalne prakse. Dovolj je, da opozorimo na dela Jacquesa Derridaja in Julie Kristeve.

Da pa bi vendarle osvetlili nadaljevanje našega članka, bomo orisali zelo splošen pregled izhodiščnih stališč, teoretičnih temeljev in razvoja Opojaza med letoma 1915 in 1928, pri čemer se opiramo predvsem na razpravo Borisa Ejhenbauma *Teorija "formalne metode"*, v kateri je bil leta 1925 podan obračun opravljenega dela.

Formalisti v prvi vrsti poudarjajo potrebo, ki je zanje bistvenega pomena, da se literarno delo, literarni tekst obravnava kot strukturiran označevalni sistem. V odkritem spopadu z akademsko znanostjo, "ki je v celoti zametovala teoretične probleme in ohlapno uporabljala zastarele aksiome, prevzete iz estetike, psihologije in zgodovine", in s teoretiko simbolizma, "da bi poetiko iztrgali iz njihovih rok, jo osvobodili njihovih teorij estetskega in filozofskega subjektivizma in jo tako znova pripeljali na pot znanstvenega študija dejstev", formalisti trdijo, da "mora biti predmet literarne znanosti študija specifičnih posameznosti literarnih predmetov, ki le-te ločijo od slehernega drugega predmeta".

Jakobson dokončno definira to prizadevanje: "Predmet literarne vede ni literatura, temveč 'literarnost', tj. tisto, kar iz danega dela naredi literarno delo." Zavračajoč tradicionalne razlagalce, ki so usmerjali svoje raziskave v zgodovino kulture in socialnega življenja, postavljajo formalisti literarno delo kot sistem v središče svojih raziskav in zunaj avtorjevega življenjepisa.

"Revolucija, ki so jo sprožili futuristi (Hlebnikov, Kručjonih, Majakovski) proti sistemu simbolistične poetike, je bila formalistom v oporo, ker je njihovemu boju dajala aktualnejši značaj."

V tej pretežno polemični fazi, ko niso vedno znali oceniti, v čem so njihova stališča in stališča pesnikov, na katere so se sklicevali, povezana in determinirana z velikimi družbenimi premiki v tedanji Rusiji, so formalisti eno za drugo objavljali zanosne proklamacije, arogantna gesla, drzne slogane ali celo malce neodgovorne

apolitične deklaracije, kot je znana formula: "V umetnosti, ki je vedno svobodna v razmerju do življenja, se nikakor ne more odražati barva zastave, ki plapolja na trdnjavi" (ta nenavadno teološka koncepcija umetnosti, ki so jo zastopali raziskovalci, ki so pripisovali tolikšno veljavo znanstveni strogosti, je pozneje — kljub temu, da je obračunala s starejšo koncepcijo mehanistične in ekspresivne umenosti — imela precejšnjo težo na političnem prizorišču in je bila vzrok nezaupanja revolucionarnih voditeljev).

Preobrat v razvoju njihovih del, tako glede znanstvenosti raziskav kot tudi glede položaja literature (in splošneje vsakršne umetniške prakse) v socialnem kontekstu, se je izvršil predvsem pod vplivom Tinjanova, ki je prišel k Opojazu mnogo pozneje.

Izdelan je bil poglaviti pojem *funkcije* ("Literarno delo je sistem korelativnih dejavnikov. Korelacija slehernega dejavnika z drugimi je njegova funkcija v razmerju do sistema"), ki omogoča dialektizirati preozki pojem *forme* ("Pojem gradiva ne presega meja oblike, gradivo je prav tako formalno in napačno je, če ga zamenjamo z zunanjimi elementi konstrukcije"), poudarek se premakne na dinamičnost dela ("Enota ni več simetrična in zaprta entiteta, temveč dinamična integriteta, ki ima svoj lastni razvoj; njeni elementi niso povezani med seboj z znakom enakosti ali seštevanja, temveč z dinamičnim znakom korelacije in integracije. Forma literarnega dela je treba občutiti kot dinamično formo").

Zaradi političnih razlogov, pa tudi zaradi notranje teoretične krize, je skupina okrog leta 1930 uradno prenehala obstajati. Da bi se izognili posplošitvam in preveč poenostavljenim razlagam, je treba tako glede "formalistov" kot tudi glede drugih "umetnostnih smeri" v revolucionarni Rusiji proučiti stališče voditeljev boljševiske partije do intelektualcev in še posebej Leninovo stališče. Kot poudarja Claude Prévost v članku *Lénine et la notion de culture v Humanité*, je Leninovo stališče daleč tako od slehernega sektaštva kot tudi popustljivosti. Leta 1918 Lenin pravi: "Socializem je mogoče ustvariti samo s kulturnimi elementi velikega kapitala in intelektualci so eden od njih." Claude Prévost k temu dodaja:

"Kot sloj so ruski intelektualci po Leninu ujeti v temeljno protislovje:

a) Skoz in skoz (do mozga) so prežeti z buržoazno ideologijo (buržoazno koncepcijo sveta): "izobraženci sprejemajo vpliv in politiko buržoazije, ker so dobili vso svojo kulturo iz buržoaznega okolja, prek buržoaznega okolja..."

b) Toda te žrtve (in hkrati nosilci) buržoazne ideologije in kulture imajo tudi svojo vrednost, kajti "ti ljudje so



vajeni dela v kulturi: njihova zasluga je, da je kultura napredovala v okviru buržoaznega režima..."

Leninov odnos, ki ni ne dvoumen ne mračnjaški ne dogmatičen, je bil v soglasju s tem stališčem. Lenin je bil nezaupljiv do formalistov in futuristov, zaskrbljen zaradi njihovih ekscesov in vihravosti, zaradi njihove neodvisnosti od partije, hkrati pa se je dobro zavedal njihove privrženosti revoluciji in pomena njihovih stvaritev; zato je sicer vedno znova naslavljal nanje svarila in očitke, vendar pa ni nasprotoval nadaljevanju njihovega dela. Nasprotno pa je bil neskončno strožji do zmedenih in nevarnih stališč *proletkulta*.

Isti zmedi in nejasnostim, ki vladajo glede stališča revolucionarnih voditeljev do umetnostih "avantgard", se je treba izogniti tudi glede samih teh smeri, katerih stališča so se v marsičem razhajala. Formalisti Opojaza, ki so bili od samega začetka blizu futuristom, so se po oktobru 1917 v navdušenju in zmešnjavi priključili *komfutumu*. Toda njihova teoretična stališča se niso vedno ujemale. Ko odločno izjavljajo, da hočejo pretrgati stike s tistimi, ki so bili pred njimi (z akademiki in simbolisti), hočejo to storiti *metodološko* in s tem ne mislijo zavreči, kaj šele uničiti, dela preteklosti. Resda pišejo o svojih sodobnikih, o svojih futurističnih prijateljih (Majakovski in Hlebnikov), toda proučujejo (in pri tem dosegajo morda svoje najboljše rezultate) tudi Puškina, Dostojevskega, Tolstoja idr. in so s tega stališča bolj dosledni kot futuristični pesniki, ki (vsaj v svojih začetkih) opevajo in razglašajo uničenje preteklosti (s čimer se približujejo zmotnim "radikalnim" stališčem teoretikov *proletkulta*). Zato je razumljivo, da so v času velikih zgodovinskih in družbenih sprememb ta preplet tendenc in šol, ti številni zapleti in povezave iritirali politične voditelje in jih pripeljali do tega, da so se distancirali od gibanj, katerih pomen so sicer dobro poznali, katerih vihravost in hrupnost pa sta jih lahko upravičeno vznemirjali kot ostanek buržoaznega anarhizma. Lenin in Lunačarski (ki je bil sicer "zaščitnik" umetnosti in avantgard) sta bila večkrat prisiljena izreči stroge očitke; ta njun odnos pa je še bolj radikaliziral Trocki v *Literaturi in umetnosti* (1924), kjer govori o formalistični šoli kot "*edini šoli, ki se je v svojski Rusiji postavila po robu marksizmu*" in ji postavlja nasproti futuriste, ki so znali "*kapitulirati*" pred njim. Hkrati ko zagovarja stališče, da se jih ne sme odstraniti in ko priznava koristnost njihovega obstoja, poudarja tudi potrebo po tem, da se "*razčistijo*" njihove "*razredne korenine*", vendar brez vsiljevanja gesel in odlokov. Gre za tekst, ki tudi sam ni brez teoretičnih pomanjkljivosti (na katere je v marsičem zelo spretno odgovoril Ejhenbaum v članku, ki je izšel v nemščini pod naslovom *In Erwartung der Literatur*), ki pa nazorno razkriva

izredno zapletenost in napetost, ki ju je bilo čutiti na splošnem zgodovinskem prizorišču in ki ju je mogoče razumeti samo s potrpežljivim raziskovanjem.

Leta 1927 je izšla zbirka razprav *Poetika kino*, ki obsega razpravo o temeljih filma Jurija Tinjanova, *Problemi filmske stilistike*, Borisa Ejhenbauma, *Poezija in proza v filmu* Viktorja Šklovskega in *K teoriji filmske zvrsti*, Andrijana Pjetrovskega.

Podobno kot pri futurističnih pesnikih (prim. scenarij *Kako se imate?* Majakovskega) tudi zanimanje "formalističnih" piscev za film ni ne prehodno ne naključno. Viktor Šklovski je skupaj s Pjotrom Bogatirevom in Konstantinom Tereškovičem objavil 1923 v Berlinu poleg dolge vrste člankov knjigo o Chaplinu, sam pa zbirko študij *Literatura in film*. Leta 1926 je izšla knjiga *Literatura in film* Borisa Ejhenbauma. Tinjanov je (pod psevdonimom J. Van Wesen) redno vodil filmsko rubriko v časopisih *Sovjetski ekran* in *Žizn iskustvo*. Končno je med leti 1920 in 1940 nastalo več scenarijev Tinjanova, Šklovskega in Brika.

V ruščino so bila prvič prevedena dela nesovjetskih filmskih teoretikov: Dellucova *Photogénie* je izšla leta 1924 v Moskvi, Balázsov *Der sichtbare Mensch* leta 1925 prav tako v Moskvi, Moussinacova *Naissance du cinéma* pa leta 1926 v Leningradu.

Pomen, ki so ga tedaj pripisovali filmu, ima svoje mesto v trenutku zgodovinskega preobrata, v katerem so politični voditelji sami označili film kot enega pomembnih načinov sodelovanja v revolucionarni akciji.

Vendar pa te vloge filma ne smemo niti fetišizirati niti izločiti iz konteksta. Leninova izjava Lunačarskemu o filmu ("od vseh umetnosti je ta za nas najpomembnejša") je docela izkrivljena, če jo izločimo iz področja, v katerem je hotel tedaj Lenin zelo natančno določiti filmu njegovo vlogo in mesto.

Opirajoč se na članek A. Karaganova, *Lénine et l'art vivant* (Editeurs Français Réunis, 1970), je mogoče podati povzetek Leninovih intervencij na tem področju. Karaganov navaja najprej razgovor med Leninom in Bogdanovom, kot ga sporoča Bonč-Brujevič: "*Vladimir Iljič... je pazljivo poslušal pogovor, se mu kmalu pridružil in začel razvijati misel, da je film, dokler je bil v rokah neskrupuloznih trgovcev, prinašal več slabega kot dobrega, da je pogosto kvaril množice s prostaško vsebino svojih del, da pa se bo, potem ko si ga bodo prisvojile množice in bo prišel v roke pravih aktivistov socialistične kulture nedvomno pokazal kot eno najbolj učinkovitih sredstev za izobraževanje množic.*"

V *Osnutku programa VKP(b)* iz leta 1919 omenja Lenin film kot sredstvo za vzgojo in izobraževanje delavcev in kmetov hkrati s knjižnicami, šolami za odrasle, ljudskimi univerzami in predavanji. Istega leta (27. avgusta) je podpisal odlok o nacionalizaciji filmske industrije. Karaganov navaja Leninovo pismo sekciji za fotografijo in film ljudskega komisariata za šolstvo (junij 1920), v katerem zahteva, naj se pripravijo filmi iz fotografij in dokumentov o sojenju Kolčakovim ministrom in njegovo intervencijo na komisariatu za zunanjo trgovino, potem ko ga je šef sekcije D. I. Leščenko informiral o problemih v zvezi s pomanjkanjem filmskega traku in o potrebi nakupa v tujini:

"*Tovariš Krasin! Zahtevam, da storite vse, da bi hitro zadostili tej potrebi!*" Temu ukazu je Lenin dodal Leščenkovo pismo in poudaril potrebo, da se organizacijam, od katerih je odvisen uvoz filmskega traku, pojasni, da je film "*glede na pomanjkanje papirja, premajhno število predavateljev in agitatorjev in glede na velikansko množico neukih ljudi, najbolj dostopno in najbolj zanesljivo sredstvo za komunistično agitacijo in vzgojo.*"

Agitacija, demistifikacija, propaganda in vzgoja so naloge, ki jih je Lenin podrobno in takoj postavil pred sovjetski film. Če je ta film tisto, kar sta hotela ustvariti Vertov in Ejzenštejn (koliko se jima je to resnično posrečilo, je seveda drugo carjem cvetela pomembna filmska produkcija, da je obstajalo filmsko tržišče, v katero so investirale velike tuje producerske družbe in še zlasti francoski kapital (Gaumont, Pathé).

To je bil mistifikatorski film, ki je imel velik uspeh pri ljudeh (igrallec Možuhin je bil pravcati "idol"), pesimističen, mrcben in mističen: sredstvo za poneumljanje, s katerim so manipulirali vodilni razredi, ki so s tem zabavali in ga kljub zaničevanju uporabljali. V trenutku revolucionarnega zgodovinskega in družbenega preobrata je bil film nekako v položaju *neteksta*, ki hoče doseči položaj *teksta*. Ta naša formulacija se opira na pomembno študijo J. M. Lotmana in A. M. Pjatigorskega (ki je bila v francoskem prevodu objavljena v 1. št. revije *Semiotica* leta 1969). Ko avtorja definirata pojem *teksta*, "*izhajata iz trenutka, ko preprosto dejstvo lingvističnega izraza ni več zaznano kot zadostno, da bi sporočilo postalo tekst, zaradi česar je celotna množica lingvističnih sporočil, ki krožijo v določeni skupnosti, zaznana kot 'netekst'; in prav na njihovi podlagi se vprašanje, ki je preveč zapleteno, da bi ga lahko razrešili na tem mestu; njegovo zapletenost pa nazorno nakazujejo teksti, v katerih sta drug drugega obtoževala menjševizma*, ali lahko rečemo, da gre za isto tudi v primeru Tinjanova in Ejhenbauma, ki sta leta 1927 mnogo bolj poudarjala prehod filma iz njegove tehnične faze v umetniško, kot pa pospeševala njegovo aktivistično poslanstvo?



Negativen odgovor na to vprašanje bi bil preveč preprost in bi pomenil prikriti pomembne teoretične probleme, ki sta si jih Vertov in Ejzenštejn zastavljala prav tedaj, ko sta poudarjala politično funkcijo svojih filmov, tiste probleme, ki so bili skupni tudi formalističnim piscem. Hkrati ko zahtevata za film status umetnosti, Ejhenbaum in Tinjanov poudarjata njegov množični, ljudski, *deklarirani* značaj (ta "nezakonski otrok fotografije in sejmarske stojnice", kot so ga imenovali sanktpeterburški krožki). Če se hočemo izogniti napačni interpretaciji sovjetskega filma v dvajsetih letih, se moramo nenehno zavedati, da je že pred njim obstajal drugačen ruski film, da je že pod pokaže skupina tekstov, ki nakazujejo veliki komplementarni izraz, ki je označevalen v sistemu dane kulture". Zato si je "iskanje oblik" (filmskih, pa tudi drugih) v revolucionarni Rusiji mogoče zamisliti izhajajoč iz pojma "kulture odprtega tipa", ki "meni, da je nastala iz 'nič', iz 'niča' in da le postopoma akumulira elemente resnice, katere polnost si je mogoče zamisliti šele v prihodnosti". Lotman in Pjatigorski dodajata še: "Kadar določen sistem resnic in vrednot ni več zaznan kot tak, zbudijo nezaupanje do sredstev, ki so dosegala, da je bilo sporočilo zaznano kot tekst, ker so pričale o njegovi resničnosti in kulturnem pomenu. Iz porokov resnice se indici teksta spremenijo v priče njegove neresnice.

V takem primeru smo soočeni z obratnim sekundarnim razmerjem: da bi bilo sporočilo zaznano kot resnično in veljavno (tj. kot tekst), ne sme vsebovati navideznihih indicov teksta. V tem primeru samo netekst lahko opravlja funkcijo teksta... Pojmovanje, po katerem je v ruski literaturi med krizo Puškinovega in začetkom Gogoljevega obdobja lahko resnična le proza, nadalje geslo dokumentarnega filma Dzige Vertova, poskusi Rossellinija in De Sice, da bi se odrekla ateljejskim posnetkom in poklicnim igralcem, vsi primeri, v katerih je veljava teksta definirana z njegovo 'iskrenostjo', 'poštenostjo', 's tem, da ni izumljen', so primeri netekstov, ki opravljajo funkcijo tekstov".

Potemtakem se "šola montaže" v Rusiji ni rodila s filmom, ampak z revolucijo. Pred njo je obstajala pomembna produkcija adaptacij oziroma, bolj rečeno, ilustracij ali upodobitev klasičnih literarnih del, ki so se ji v prvi vrsti upirali cineasti in teoretiki. Študiji Tinjanova in Ejhenbauma o tem sta zelo poučni.

Nastali sta po *starem filmu*, ki je bil podvržen literaturi in gledališču.

Odtod njuna vztrajnost, da bi odkrila diferencialno specifičnost filma, da bi našla v njem nekaj, kar bi bilo ekvivalent Jakobsonove "literarnosti" v literaturi, nekaj kar je Delluc imenoval *photogénie* (izraz, ki ga je Ejhenbaum prevzel, Tinjanov pa zavrgel in ga nadomestil z izrazom

*cinégénie*, ki je v resnici prav tako neprecizen).

Ali to pomeni, da Ejhenbaum in Tinjanov v prizadevanju, da bi film osvobodila spon literature in gledališča, menita, da se celo v nemem filmu lahko odrečeta jeziku?

Medtem ko Tinjanov zahteva "siromašnost" filma (odsotnost barv, reliefa in zvoka) kot njegovo glavno kvaliteto, ki mu omogoča doseči status specifične umetnosti, pa se Ejhenbaum jeziku ne odreka, saj ve, da tega ne more storiti tako poceni, in ne misli da je film ekstraverbalen zato, ker nima besede. Že v knjigi *Literatura in film* (1926) piše: "Seveda bi bilo napačno prikazati film kot umetnost, ki je popolnoma ločena od besede... Napačno je reči, da je film 'nem'. Iznajdba filma je omogočila izključitev slušne besede (podčrtal avtor) in potemtakem novo razvrstitev drugih elementov. Bolje bi bilo reči, da je gledalec domnevno gluha, oziroma vsaj gluha, za besedo, toda vloga besede s tem še ni uničena, temveč je samo prenešana na drugo raven. Če se ne izčrpa v fotografiji, je film 'besedna umetnost, umetnost pomena." Odtod izhaja pojem gledalčevega "notranjega govora", ki ga film mora upoštevati in spodbujati, saj je gledalec s svojo "igro" postavljen v položaj, da ga bere, "vpeljan v akcijo", kot pravi Tinjanov, in tudi sam "montiran" (Ejzenstein).

Tudi tu smo kljub terminološki nejasnosti in mentalističnim predpostavkam karseda daleč od pojmovanja filma (in še posebej filma "montaže-kraljice", "absolutne manipulacije"), ki nemočnemu in pasivnemu gledalcu vbija v glavo svoje enosmerne (in seveda politično "orientirane") pomene.

Film, ki se pojmuje kot govorica in išče svojo sintakso brez govora (slika v kompoziciji, niz slik, dobljen s montažo, igralčeva mimika), se torej ne vzpostavlja zunaj njega. Misli njegovo odsotnost v filmu in jo na neki način *odtehta*. V zvezi s tem se v Ejhenbaumovi študiji pojavi še en pomemben pojem: beseda, ki je odsotna v gledalčevem sluhu, je nadomeščena z *artikulacijsko mimiko*:

"Filmski igralec med snemanjem govori in to ima svoj učinek na filmskem platnu... Običajni filmski gledalec seveda ne opazi artikulacije kot take: kljub temu pa ima le-ta svoj pomen, ker se igralci na filmskem platnu ne obnašajo kot gluhožoni in ne igrajo pantomime. Analiza artikulacijske mimike na filmskem platnu je problem prihodnosti, vsekakor pa ne sme biti pasivna sled snemanja". Enako oddaljen od pojmovanja igralčeve igre kot pantomime in nezavednih poskusov — kot pravi Christian Metz v svojih *Essais sur la signification au cinéma*, da bi "govorili brez besed", da bi "brez verbalne govorice rekli ne samo tisto, kar bi rekli z njo (operacija, ki nikoli ni popolnoma nemogoča),

temveč da bi to rekli brez nje na isti način, kot bi rekli z njo" — kaže Ejhenbaum na možnost igralčeve igre, v kateri bi bilo mogoče govorjenje, izrekanje besed, govorni akt *brati* na isti način kot kretnje.

V omenjenih dveh študijah Tinjanova in Ejhenbauma seveda lahko najdemo vodilno misel, ki je bolj domača zahodnim filmologom, da film zavrača kopiranje, naturalizem, "posnemanje življenja", tj. tipične izbire ruskega filma. Ko zavrača pojma "vidnega človeka" in "vidne stvari", ki naj bi bila po Balázsu značilna za novo umetnost, vidi Tinjanov tako v enem kot v drugem "gradivo in film kot specifično uporabo tega gradiva", "preobrazbo vidne stvari v semantično stvar", saj sta filmski čas in prostor specifični, "ne naravni, temveč konvencionalni kvaliteti" in zato zavračata sleherne "naturalistične motivacije".

Medtem ko je misel o nezvestobi predfilmski realnosti in kompoziciji slike močno zastarela (igra osvetljave, nenavadni koti, distorzije, različne deformacije), pri čemer je to stališče še vedno podvrženo ideji Šklovskega o *ostranjenju*, o dezavtomatizaciji zaznave, ki je dobljena s povzročenjem neprosojnosti forme, pa Tinjanov nasprotno, poudarja pomen kadra kot meje, roba, vidne omejitve, ki razmejuje elemente, povzroča novo porazdelitev v planu, izključno filmsko ureditev, spremembo funkcije teh elementov; to pa je v nasprotju s poznejšim pojmovanjem kadra kot *cache* pri Andréju Bazinu in bistveno vlogo montaže, ki napreduje s "skoki", z intervali, s čimer se film skuša izogniti "naturalizmu" (tj. montaže, katere ritem se loči od ritma akcije, namesto da bi se mu prilegal, in pojmovanje, ki omogoča Tinjanovu, da v svojo študijo znova uvede pojma "zgodbe" kot gradiva in "sižej" kot gradnje).

Predstavitev teh dveh študij, katerih pomembnost in aktualnost sta — kljub nekaterim nedvomno zastarelim odstavkom — očitni, bomo sklenili s temi presenetljivimi stavki Tinjanova:

"Ena od razlik med 'starem' in 'novim' filmom temelji na pojmovanju montaže. Medtem ko je bila montaža v starem filmu element spajanja in lepljenja, tudi sredstvo za razlago situacij zgodbe, sredstvo, ki kot tako ni bilo zaznano, ki je ostalo skrito, pa je v novem filmu postala ena opornih točk, ena zaznanih točk, zaznan ritem."

Tu so postavljena načela filma, ki pojmujejo (ne da bi se s tem zadovoljil) niz podob ne kot nepretrgano vrsto, temveč kot *alternanco*, kot zamenjavo ene z drugo, kot iterativno zaporedje (vsaka ima najprej veljavo sama zase); filma, ki mnogokrat vpiše "poudarjeni potek" (zato ni nobene potrebe, da za vsako ceno "sprevrčamo kronologijo") in ki ne skriva, kaj omejuje njegove plane kot kader, kadriranje (ti izrazi ne označujejo več samo akt snemanja),



uokvirjenje razmejitev, ki obdaja *posnetek* (in ne več stik, neobčutljiv za "svet", nevidni spoj z "realnostjo").

Gre torej za film, ki se ga ne dá "posodobiti" z vedno znova se ponavljajočim, utrujajočim gibanjem zaporednih modnih usmeritev (po montaži *découpage*, nato spet montaža), ki pa je edini sposoben, da se pojmuje kot označevalna praksa, ki pozna "doživljenega" (njegova dejanska prisotnost na zgodovinskem prizorišču bo zato toliko bolj učinkovita, pa naj govorijo karkoli že): gre za film, ki ne sodi v ugledno tišino arhivov, temveč danes *deluje* pred nami in z nami: pri Godardu ali Straubu, pri Kramerju ali bratih Taviani.

## teorija/ zgodovina

# Adrian Pjotrovski: K teoriji filmskih zvrsti

*Filmska praksa Pjotrovskega, ki je bil po temeljni usmeritvi literarni in gledališki teoretik, je bila zgolj eno od področij njegovega dela. S filmom in filmsko teorijo se je namreč ukvarjal ob vodenju leningrajskega TRAM (Teatra delavske mladine), ob prirejanju množičnih gledaliških predstav v Leningradu — v prvi njegovi množični inscenaciji je sodelovalo okrog 10.000 ljudi, kot tribuna pa je služila Peter-Pavlova trdnjava s svojo okolico —, nadalje ob svojih gledaliških delih, ob prevajanju Aristofana in Evripida, ob teoretskih razpravah o sovjetskem gledališču.*

*Leta 1926 je po eni od Kaverinovih povesti napisal scenarij za prvi celovečerni film Kozinceva in Trauberga "Hudičevo kolo", leta 1927 pa skupaj z N. Erdmanom scenarij za Timošenkov film "Turbina No 3 — zmagovalci noči".*

*Od leta 1928 do 1937 je bil umetniški vodja leningrajskega studia "Lenfilm", kjer so pod njegovim vodstvom nastali filmi Kozinceva in Trauberga "Novi Babilon" (1929), "Maksimova mladost" (1934) in "Maksimov povratek" (1937), film bratov Vasiljev "Čepajev" (1934), Jutkevičev "Protiplan" (1932), prvi del filma "Peter Prvi" V. Petrova (1937) in še nekateri drugi. Delež Pjotrovskega pri teh projektih je bil očitno velik, saj je eden od njegovih sodelavcev izjavil, da je bil v bistvu prav on "avtor vseh naših filmov" (tj. filmov leningrajskih režiserjev). Četudi je ta izjava še tako pretirana, pa vendarle kaže na to, da je moral biti prispevek Pjotrovskega občuten.*

*V znamenitem zborniku "Poetika kino" (Leningrad-Moskva, 1927) je objavil študijo "Vloga kamermana pri realizaciji filma", v pričujoči razpravi (prevedeni iz nemškega zbornika Poetik des Film, Wilhelm Fink Verlag, München, 1974) pa raziskuje specifičnosti "filmske zvrsti", namreč filma kot posebne zvrsti, različne od vseh drugih (zlasti literarnih in gledaliških): in artikulacije teh specifičnosti odkriva zlasti v slapstick komediji in griffithovski "melodrami".*

Vsaka filmska teorija trči prej ali slej ob nujnost, da se mora razmejiti od poetik sosednjih umetnosti — literature in gledališča, teh starih umetniških zvrsti s stabilno, historično utrjeno teorijo. Vpliva gledališča in literature na prakso filma v času njegovega nastanka ni moč izpodbijati in bil je tudi docela naraven. Toda toliko nujnejša je popolna osvetlitev okvira in možnih meja tega vpliva. Toliko nujnejša je natančna preizkušnja teoretskih principov Aristotela, Lessinga in Volkelta glede njihove uporabnosti za film. Proti izdelani gledališki ali literarni teoriji kot temelju poetike filma — to mora biti naše najpomembnejše geslo! Kompozicijske principe filma je treba pretehtati z vidika specifično filmskega materiala in tehničnih zakonitosti, ki ga določajo. Tako je treba ločiti pristna filmska načela od filmu tujih pravil in norm à la Lessing in Aristotel. Storitito, pa seveda pomeni izdelati poetiko filma, kar je skrajno težka, toda nujna naloga. Že namen pričujočega kratkega sestavka je brezkončen: z nakazanega stališča specifičnega filmskega materiala in njegovih tehničnih zakonitosti naj bi preleteli katalog filmskih zvrsti, kakor so se izoblikovale v dvajsetletni zgodovini filma. Nemara je mogoče, da se že pri tako površnem pregledu pokaže notranja neresnica nekaterih zelo razširjenih zvrsti, v nasprotju s tem pa popolna teoretska pravilnost in kompetentnost drugih, ki se zdijo zaradi moči navade in zaradi vladajoče gledališke in literarne tradicije dvomljive in diskutabilne.

Kot filmsko zvrst želimo označiti tisto celoto z določenim semantičnim materialom in emocionalno naravnostjo povezanega postopka kompozicije, stila in sižaja, ki se vendarle docela uvršča v določen "rodovni sistem" umetnosti, v sistem filma. Za določitev filmskih zvrsti je zategadelj treba nujno izpeljati specifične sklepe iz temeljnih stilnih zakonitosti filmske umetnosti, iz načel fotogeničnosti in montaže. Preskusimo torej, kako se — odvisno



od zvrsti spreminja obravnava prostora in časa, ljudi in stvari z vidika montaže in fotogeničnosti, kako se disponirajo odseki sižeja, v kakšnih medsebojnih razmerjih nastopajo vsi ti elementi znotraj filmskih zvrsti. Pri tem bomo vseskozi upoštevali praktični in teoretični vpliv literature in gledališča, o katerem smo govorili zgoraj.

Če izhajamo iz teh premislekov, je najprimerneje pristopiti h katalogu zvrsti s tiste plati, ki jo označujemo z zelo pogojnim terminom "filmska drama". Prepustimo nadaljnjo razlago tega termina filmski birokraciji in piscem filmskih reklam ter ga omejimo na pojem psihološke drame, običajno s sižejskim materialom salonskega dela ali zgodovinske drame, kar je skrajnje karakteristično za francoski, italijanski, predrevolucionarni ruski in deloma nemški film. "Filmske drame" te vrste so običajno na filmsko platno prenešana gledališka dela (filmi vrste "Dama s kamelijami"(1); toda tudi takrat, ko si teme ne sposodijo z odra, so osredotočene na 1. intrigo, 2. dramatsko dejanje, 3. na konflikt razvijajočih se značajev. Problem "filmske drame" je mogoče zategadelj razširiti na pojem dramatskega v filmu. Dramatiko, kakor se je izoblikovala v gledališču, pravzaprav kot praelement dramatskega, pa karakterizira posebno obravnavanje časa, prostora in, kar je najpomembnejše, s človeškim hotenjem specifično napolnjeno dejanje. Čas je skozi dramatsko obravnavo v gledališču dojet izključno kot napredujoče, premočrtno gibanje. Gledališče ne dovoljuje niti časovnega pogleda nazaj niti kronološke kongruence, t.j. prikazovanja istočasno se odvijajočih dogodkov v zapovrstnem redu. Dejansko občutimo take kronološke kongruence neogibno bodisi kot tehnično pomanjkljivost (razvpita dvakrat padla glava Marina Falierija v dveh drugo ob drugi postavljenih scenah Byronove drame) bodisi kot namerno virtuoznost (primeri tako v zahodni kot v ruski romantični in ekspresionistični drami). Poskusi pogleda nazaj, motivirani s spominjanjem ali s sanjskimi prikaznimi, ostajajo v drami pravzaprav redke izjeme, ne glede na to, da poskusi te vrste zmeraj občutno oslabijo dramatski učinek celote. In ta samoomejitve gledališča je popolnoma razumljiva: pogojena je z navzočnostjo živega igralca, ki na odru živi naravnost in samo po prihajajočem, in pogojena je z živim občutkom časovne realnosti, ki ga gledališče neovirano izživa.

Zdaj se lahko brez težav prepričamo o tem, da so vse te utemeljene omejitve v obravnavanju časa prisotne tudi v "filmski drami", kamor so vnešene z neposrednim in slepim posnemanjem gledališča.

Toda prav tako lahko se je prepričati, da dopuščajo specifične zakonitosti filma, zakonitosti montaže, drugačne možnosti in terjajo popolnoma drugačen pristop k času. Docela

nedosegljiva in nepotrebna, zmeraj narejena, četudi zmeraj iluzorna, je identifikacija časa na platnu z realnim tokom časa v dvorani. Popolna in očitna nepristnost premikanja na platnu, ki triumfira že zgolj na primeru upočasnenega gibanja, bi morala osmešiti že poskus take identifikacije. Tudi dramatika nepretrganega razvoja psihologije igralca v filmu je, zahvaljujoč posebnim pogojem recepcije človeka na platnu, neizvedljiva, o čemer bo govor v nadaljevanju. Prav zato lahko film uravnava spreminjanje časa tako s pomočjo motiviranih sanj, pripovedi, spominjanja, kakor tudi s pomočjo od zunaj vseskozi nemotivirane in zgolj ustrezno montirane menjave časov. Čas je funkcija montaže — to je osnovna formula filma. Zvrst "filmske drame", ki se v tem smislu omejuje gledališču na ljubo, je moč že zgolj zato okarakterizirati kot nefilmsko zvrst. (Mimogrede rečeno, prav tako neorganski in iz istega razloga teatralni so poskusi, da bi konstruirali film, katerega dejanje bi se odigralo v 24 urah, ali poskusi, pri katerih sovpadata filmski in realni čas.)

Še jasneje se razkriva gledališka narava "filmskih dram" skozi njihovo obravnavo prostora in tesno s tem povezano splošno koncepcijo dejanja. Gledališče mora neogibno upoštevati prostor kot stalno realiteto odskega prizorišča, ki jo lahko scenografi le trudoma in v omejenem obsegu spremenijo. Avtor zato vodi igralce po odru in strne dogajanje samo v nekaj glavnih vozliščih, v petih, desetih, petnajstih dejanjih, slikah ali epizodah. Odtod je moč pojasniti tudi kanonsko vodenje dejanja v drami z ekpozicijo in zapletom v prvem ali prvih dveh dejanjih, z obratom v tretjem ter z nastopajočimi peripetijami in razpletom na koncu. V gledališču je prostor najpomembnejši, pravzaprav temeljni dejavnik kompozicije. Nasprotno pa podobne vloge prostora ni mogoče niti v najmanjši meri razbrati iz filmskega materiala in njegovih zakonitosti. V filmu ni prostor nič konstantnega ali realno danega, marveč je dinamiziran, razbit, razgiban. Dinamiziran je tudi gledalec, ki skozi moč montaže izgubi svoje trdno mesto in dobi možnost opazovati poljubno prizorišče dogajanja z različnih plati. Kinematografskemu gledalcu prostor ne služi več kot običajno asociacijsko pomagalo v različnih odsekih sižeja. Prostor preneha biti opora dramatske kompozicije. Spremenjen v geografski razgled, v kos narave, vstopa v kompozicijo filma kot enakopraven material s stvarmi in ljudmi. Podreja se menjavi velikih planov in totalov; še v večji meri kot čas je funkcija montaže. V filmu zato koncentracija dejanja v prostorska (ne emocionalna, o čemer bo v nadaljevanju še govor) vozlišča ni nujna. Pa vendar podreja zvrst "filmskih dram" — spet pod neposrednim vplivom gledališča — kompozicijo filma prav takemu prostorskemu ogradiju. Od tod pa izvira neumanjkljivi občutek

raztrganosti, fragmentarnosti filmskega dejanja — zanimivo je, da občutimo v gledališču to isto fragmentarnost kot zakonit kompozicijski postopek —, od tod neponovljivo razbitje tiste vizualne zaključnosti, tiste polne atmosfere filma, ki je, kakor kaže vsakdanja izkušnja, prva predpostavka mikavnosti fotogeničnosti in sugestivnosti montaže.

Še manj kot prostorsko kompozicijo je mogoče prenesti iz gledališča na film dramatikovo človeške volje. Ta *dramatika* brezpogojno predpostavlja pojmovanje odra kot prostora razvoja konfliktov človeških strasti in človeških hotenj, umetno izoliranih iz njihovih stvarnih in naravnih povezav. To se ne nanaša zgolj na nekatere posebne vrste manjvrednega gledališča, na sejsmske in cirkuške predstave, marveč vseskozi velja v polni meri za velike gledališke vrste. Človek je temeljni in najpomembnejši material drame in pratemelj dramatskega nasploha. Medtem pa v filmu to prvenstvo človeka nikakor ni tako evidentno in nesporno. *Fotogeničnost* postavlja človeka v naši zaznavi v isto vrsto s stvarmi ali z naravo. Izolirana drama človeka in človeške volje za film ni karakteristična; ne izhaja iz njegovega bistva in osiromašuje njegove izrazne možnosti. "Drama stvari" ali pa "drama stvari-ljudi" ni mogoče brez bistveno drugačnega razumevanja pojma dramatskega samega. Pristati moramo torej na to, da bistvo filma ni dramatsko v tradicionalnem pomenu besede. In istočasno z dramatikovo se razvija tudi specifična dramaturška zgradba celote in njenih delov. Nujnost obrata, ki služi v drami kot točka spremembe junakov v smeri njihovega hotenja, je izgubljena, peripetije volje izgubljajo svoj pomen, spremeni se za dramo obligatno razmerje med vzrokom in učinkom pri zapletu in razpletu. Drugačna vrsta tehničnih osnov, zlasti možnost mednaslovov, postavlja tradicionalni dramski postopek ekpozicije v dvom. Vsi ti razlogi nas silijo, da iščemo osnove filmske kompozicije popolnoma drugje kakor v drami. Vsi ti razlogi govorijo proti zvrsti "filmskih dram", ki si v slepem posnemanju gledališča prizadeva prikazati razvoj človeške strasti, intrig ter človeške in samo človeške volje. Iz vseh teh razlogov so odveč najrazličnejše teorije snemalnih knjig, ki izhajajo iz lessingovskih in aristotelovskih definicij drame.

Za sklep še nekaj misli, ki se nanašajo na razplet v drami in v filmu. V osnovi gledališke teorije razpleta tiči, kot je znano, še zmeraj pojem katarze, aristotelovski pojem "očiščenja". Tragični konec je še zmeraj tipičen za dramo. In to popolnoma po pravici. Gledališko predstavo sprejema gledalec, docela neodvisno od svojega pristopa ali okusa, dvoplastno: najprej glede na živega, dejavnega človeka, igralca, in potem glede na lik, ki ga ta igralec predstavlja. Tragični propad teaterskega lika učinkuje kot katarza,



kot neko posebno "očiščenje" prav zato, ker za smrtjo lika zaznavamo nadaljnje življenje igralca. Mučni učinek "žalostnega konca" je s tem občutkom negiran, na poseben način sublimiran z veseljem. Toda to zaznavanje na dveh ravninah — ta glavni temelj tragičnega končnega razpleta — je v filmu v največji meri otežkočeno. Filmsko občinstvo nima nobenega razloga, da bi osebo, ki predstavlja filmski lik, ločevalo od tega lika samega. Na površini filmskega platna sta identična.

"Tragični konec" zategadelj filmskemu občinstvu ne dopušča izhoda v umetni "utehi", pobitost se z ničemer ne razreši in zato ostaja kot breme. Prav to pa je teoretični razlog filmskih happy-endov, ki tako jezijo gledališke in literarne kritike. Tukaj obravnavana zvrst "filmskih dram", ki se tako prizadevno trudi posnemati zvrsti visokega gledališča, uporablja za razliko od drugih filmskih zvrsti pogosto in rada žalosten konec. Tu pa vendarle tiči v dilemi: taki končni razpleti učinkujejo bodisi negativno, ali pa jih skušajo opravičiti, tako kot v gledališču, s popolno predhodno igralsko dvoplastnostjo, se pravi spet s kar najbolj nefilmsko igro predstavljalca lika. Dovolj primerov za to je v francoskem in italijanskem filmu, kot primer pa more služiti tudi naš film "Medvedja svatba"(2), ki je sploh dokaj zgovoren vzorec za zvrst "filmskih dram".

"Filmski roman", "filmska pripovedka" ali celo "filmska novela" so, v jeziku posebej sestavljenih priločnikov, približno enako vprašljivi termini za dokaj nejasno zvrst. Zedinimo se, da je treba pod tem razumeti tiste inscenacije beletrističnih del za platno, ki ne ohranjajo od originala zgolj teme, marveč tudi kompozicijo fabule in sižeja, kakor tudi izključno za film napisana dela, ki si način izvedbe vendarle sposojajo iz pripovedne literature, posebno iz psihološke pripovedi in iz psihološkega romana sodobnega časa. Pretres te zvrsti vodi naravnost k vprašanju razmerja med filmom in literaturo. Kako izgleda to razmerje? Nesporno je sledeče: zaradi vrste temeljnih sredstev — tako časovnega razvoja zgodbe pripovedi kot tudi zgradbe fabule in sižeja — se zdijo literarne zvrsti vsaj na prvi pogled za film merodajnejše in konstitutivnejše od njihovih teatraliziranih različkov. A kljub temu sili živo iskustvo filmske umetnosti k temu, da podvomimo tako v samo metodo filmanja beletristike, kot tudi v posnemanje beletristike znotraj filma. Prvi in najbistvenejši razlog nenehnih nesporazumov na tem področju očitno korenini v popolnoma različnem procesu recepcije literature in filma. Literarno delo pač računa, vsaj od trenutka iznajdbe pisave in še zlasti tiska, na posameznega bralca, ki sprejema to, kar bere, z verigo subjektivnih asociacij, ki samostojno izbira svoj bralni čas, ki ima zmeraj možnost, da na zanimivih ali

nerazumljivih mestih preneha z branjem in prelista knjigo od začetka ali od konca. Težko bi mogli oporekati tezi, da igra cela vrsta teh značilnosti, ki so se povsem očitno izoblikovale s tehničnimi izpopolnitvami tiska, določeno vlogo v tistem procesu ekstremne subjektivizacije literarnih zvrsti, ki je karakteristična za novejši čas, v tistem procesu zapletanja sižeja in njegove psihološke preobloženosti, ki je peljal k romanu 19. in 20. stoletja. Popolnoma drugače sprejemamo film. Tu vlada atmosfera odprtosti, trajanje predstave je točno določeno in le-ta je v vsakem primeru namenjena kolektivnemu, množičnemu občinstvu. Tu naletimo na pogoje recepcije, kakršne pozna gledališče, vendar še bolj zaostrene, privedene do ekstrema.

Film mora zato v še večji meri kot gledališče razpolagati z objektivno učinkujočimi, za vsakogar pomenljivimi poživili in izraznimi sredstvi. To olajšuje razmeroma hitro izoblikovanje trajnih filmskih zvrsti in istočasno postavlja obravnavani zvrsti "filmskega romana" zahteve, ki jih le-ta ne more izpolniti. Filmu je zaradi značilnosti njegove prezentacije nujno potrebna enostavna konstrukcija fabule, ki ne prenese daleč vsaksebi težečih paralelnih dogajanj, potrebna mu je pregledna motivacija, lahko prepoznatna in čestokrat ter razumljivo napovedana intriga. Nujno potrebni so natančni in jasno razvidni obrati pripovedi; gledalec jih mora takoj opaziti in jih potem ne sme izgubiti iz pogleda. Nasprotno pa je v filmu zelo težko doseči čisto psihološko motivacijo dogajanja, notranj napetost dejanja, prikrita psihološke pojave in odklone. Vse to film zelo oddaljuje od najnovejših literarnih zvrsti. Nasproti temu povezujejo skupni pogoji recepcije film z ustnimi folklorističnimi zvrstmi literature, ki so morale, ker jih sprejemamo akustično iz zdržema, izoblikovati podoben postopek vsebinskega zapleta, kakršnega včasih opazimo pri filmu. Seveda pa ne more biti govora o kakem neposrednem vplivu s strani teh nižjih, starožitnih zvrsti. Zvrst "filmskega romana" se definira kot posnemanje najnovejše, zapletene oblike pripovedne literature, t.j. prav tiste literature, ki je docela nasprotna principom filma. Prav tako ni nobenega razloga za domnevo, da bo prihodnji tehnični razvoj filma utrdil pozicijo "filmskega romana" in zgledil protislovja med filmom in literaturo. Nasprotno! Bolj komplicirane tehnične možnosti, ki se ponujajo snemalcu in režiserju, sili jo filmske ustvarjalce, da bogatijo in nenehoma obnavljajo vizualno plat filma, da gledalca pritegujejo z igro detajlov, z nepričakovanimi koti snemanja in osvetlitve, da se vedno dije mudijo pri nekaterih osnovnih motivih in situacijah ter jih najnatančneje "preigravajo". In prav s tem je postavljen pod vprašaj princip pripovednega v filmu. Film postaja takorekoč vedno bolj liričen. Toda tudi ta ugotovitev ni vsekotni

eksaktna. Zato naj previdneje formuliramo, da sta tako pripovedovanje v strogem pomenu besede kot tudi moment dramatičnega tuja pravemu bistvu filma.

V zvrsti "filmskih romanov" pa obstajajo še druga bistvena notranja protislovja. Eno od njih zadeva karakterizacijo nastopajočih oseb. Ekspozicija karakterjev je v filmu zapletena stvar in terja številne, zvečine malo zanimive filmske vložke. Ker nima možnosti govornega opisa, seže filmski avtor bodisi po vmesnih napisih, bodisi po karakterizirajočih predmetih, ali pa — in to je najbolj običajno — po karakterističnih zunanjih znakih, po tipu. Natančno in primerno karakterizirajoč epizodne like, vodi princip tipizacije, k pojavu stalnih predstavljalcev "mask", k zlitju vloge v filmu in v življenju, k tipom, ki so povezani z določenimi imeni, k "imenom-slikam". Ekspozicija filma je s tem postopkom zelo oajšana. Že zgolj pojava Valentina(3), Pata in Patachona(4) ali Pearl White(5) na platno pojasni gledalcem tako zvrst filma kot tudi junakov značaj. Predstavljajoče "maske" so v filmu zmeraj pogosteje v rabi, tako v ameriškem kot tudi — sicer z zamudo — v evropskem, postajajo eden od bistvenih kompozicijskih dejavnikov filma. Toda kako daleč od pripovednega sistema najnovejših romanov je vendar ta postopek, ki močno omejuje možnosti detajliranega psihološkega oblikovanja, in kako blizu je spet nižjim zvrstem folklorne literature (pravljicnim junakom, pustolovskim zgodbam) in gledališča (maskam komedije)!

Še bolj zapleten, čeprav tudi spet vsekotni brez koristi za zvrst "filmskih romanov", je položaj takrat, ko gre za prenos specifičnih načinov skaz-pripovedi posameznih prozaistov, denimo E. T. A. Hoffmanna, Leskova ali Gogolja, na filmsko platno. Ko bi bilo mogoče tako transponiranje realizirati, bi to seveda močno razširilo možnosti literarnih zvrsti glede filma. Toda, kako obnoviti na platno avtorjevo osebo, njegovo subjektivno razmerje do dogajanja. Film pozna vrsto sredstev, da premaga razpito objektivnost kamere, toda nikoli ni realni svet na platnu ubit izolirano in samostojno, marveč preko razmerja z neko delujočo osebo, s filmskim junakom, ki se mu zoperstavlja. Sem sodi recimo postopno obarvanje narave in stvari v filmu s pomočjo glavne osebe. Tako se ponuja ekscentrični svet ameriške slapstick-komedije skozi lik Chaplina ali Harolda Lloyda, tako je narava idilično ubita skozi podobo Lillian Gish ali Mary Pickford(6). Mogoča je tudi začasna sprememba realnih odnosov, motivirana s sanjami ali pijanostjo. Toda pridati filmu stilizirane poteze, ki naj obnovijo način skaz-pripovedi določenega avtorja, ostajajočega izven meja filmskega platna, je v vsakem primeru umeten, za film neorganski postopek, za katerega kmalu začutimo, da je odveč. Kot primer lahko služi izvrsten



vzorec "filmske pripovedke", pred kratkim predvajani film "Plašč" (7), kjer vse mojstrstvo filmskih ljudi in tenkočutnost avtorja snemalne knjige nista pripomogla, da bi oktroirali filmu tuj gogoljevski skaz-postopek.

Na ta način moramo torej z vsjo pravico izključiti iz kataloga organsko filmskih vrst tako zgodovinsko salonska dela "filmskih dram" kot tudi psihološke in s skaz-maniro zaznamovane "filmske pripovedke" in "filmske romane". To je prvi in negativni sklep našega kratkega pregleda. Kot pozitiven rezultat se riše sledeče: 1) nedramatska izpeljava filmskega sižeja, pogojena s istim pomenom, kakršnega imajo ljudje in stvari na platnu; 2) otežkočena psihološka motivacija, ki jo nadomestimo z vrsto pomožnih postopkov (imena, tipi itd.); 3) preusmeritev filma od dramskega in pripovednega k popolnoma specifičnemu izraznemu postopku, ki ga je mogoče zelo nenatančno določiti kot liriko na eni in kot komiko na drugi strani.

Krog resnično filmskih vrst je s tem dokaj ozko zarisan. V glavnem moremo tukaj govoriti o že obstoječih vrsteh, ki svojo življenjskost dokazujejo vsak dan, deloma pa tudi o vrsteh, ki šele prav nastajajo. Pri tem je zanimivo, da film s tem, ko močnejše razvija svoje od gledališča in literature neodvisne vrsti, ni le na poti napredka, marveč se istočasno vrača k svojemu izvoru, k časom, ko sta bili edini vrsti novoodkrite gibljive fotografije serije posnetkov gibanja v naravi (valovanje morja, dirjajoči konji) in druga za drugo se vrsteče akrobatske umetnije, ki niso bile povezane niti s fabulo niti psihološko. *Ko se je film spiral še samo na svoje lastne, še strašno omejene, a zato toliko bolj očitne tehnične možnosti in še ni našel dovolj časa, da bi delal kompromise s sosednjimi umetnostmi — v tem heroičnih časih je imel popolnoma jasno skicirano smer svojega bodočega razvoja.* Z eno od teh izvornih vrst, s "komedijo", naj se nadaljuje naš pregled.

Presenetljiva je trdoživost te vrsti, ki jo po imenu dežele, kjer je nastala in se razvila, upravičeno označujemo kot "ameriško komedijo" ("slapstick-komedijo"). Ob splošnem enormnem tempu evolucije filma se je ta vrsta razvijala, začevši od prvih korakov pa tja do Chaplina in Lloyda v stalni, ozko določeni smeri, in šele v zadnjem času naletimo v filmih Buserja Keatona ne sicer na reformo, marveč na parodično deformacijo njenih najpomembnejših umetniških postopkov. In to so, kot se zdi, trije: 1. akrobatski triki, 2. ekscentrična uporaba stvari, 3. klovnovski maske-liki komičnih filmskih junakov. Različne variante teh mask-likov prinašajo tudi spremembe znotraj vrst, ne da bi se s tem količjak spremenilo njeno bistvo.

Akrobatske umetnije, skoki v sode z vodo, skozi okno, s strehe, burkaški pretepi, padci po stopnicah, tepeži v vrečah — ti postopki so igrali posebno na prvih stopnjah evolucije "slapstick-komedije" veliko vlogo. To je karakteristično za tehniko filmanja, ki ji še ni uspelo odkriti notranje, v velikih planih pojavljajoče se komike stvari. Pomembno pa je nekaj drugega: akrobatska umetnija ni vezana na fabulo in ni psihološka. Ne prihaja ne iz gledališča ne iz literature. Tod vodi obravnavano vrst neposredno v element čistega komičnega, ki se, če hočete, povezuje s cirkusom, t. j. spet z eno izmed nižjih, izvornih gledaliških vrst. Bistvena razlika med akrobatsko umetnostjo na platnu in v areni je pravzaprav v tem, da izgubi čisto fizični mik spretnosti in moči pred očmi gledalcev izvedenega skoka nekaj svoje učinkovitosti, ko se le-ta odvija v trikratno umetni atmosferi na platnu. To pa je gotovo eden od razlogov naglega zatona tega postopka. Svoje je opravil. Deloma je postal material za filmsko parodijo (in nič ne karakterizira trdoživosti te vrsti bolje kot to, da so jo začeli parodirati), deloma pa je prešel, z drugačnim namenom in emocionalno obarvan, v sorodno vrst pustolovskega filma, o čemer bo govor malo pozneje.

Odkritje velikega plana pa je v prvi vrsti prispevalo k utrditvi ekscentričnega pomena stvari v "slapstick-komediji". Stvar, ki je ne uporabljajo v skladu z njeno lastno namembnostjo, marveč popolnoma nepričakovano in neustrezno — zobna krtačka kot orodje za odpiranje konzervnih škatal, cigareta kot voz Cestne železnice, kontrastno zaporedje namerno velikih in smešno majhnih stvari ali majhnih ljudi z velikimi cilindri in velikanov s kot naprstnik majhnimi čepicami — *ves ta prismojeni svet popolnih nesmislov se je odprl s filmom.* Nemogoče je našeti že samo tiste kombinacije tega temeljnega postopka, ki so uporabljane v praksi ameriškega filma. Tam prihajajo stvari mestne civilizacije v konflikt z obnovljenim tipom preprostega malega naivneža in tako raste v Chaplinovih filmih igra stvari do filozofskega pomena. Ti isti predmeti mestnega vsakdana postanejo na svojstven način patetični, ko vdano služijo ljubljencu mesta, Haroldu Lloyd. V rokah Buserja Keatona postanejo material za parodijo. Govoriti je mogoče o komičnih primerjavah, o paradoksnih sestavljanjih stvari, o stvarih-metforah in o stvarih-besednih igrah. Medtem ko prihajajo v medsebojne konflikte, medtem ko se pobližkujejo v rokah filmskih komikov, drvijo stvari skozi situacije "slapstick-komedije" kot ognjemet domislic in šal. Najraje bi sestavil celoten besednjak, celotno stilistiko teh semantičnih stvari-znakov komičnega. Toda tudi brez tega je očitno, kako malo skupnega ima ta arzenal smeha z izraznim sistemom tradicionalne gledališke komedije. Nekaj analognega "slapstick-

komediji" je treba, če sploh, iskati v besednih igrah anekdot, šal in dovtipov na eni strani, na drugi pa z rekviziti in gestami materializiranih slikah sejmskih ljudskih iger. Primerjalna analiza Chaplinovega in recimo Aristofanovega postopka bi dala gotovo zanimive rezultate. Resnično, če bi iznajdba filma privedla zgolj do tega panoptikuma stvari, bi bil film že samo zategadelj velika umetnost! Kot že rečeno, služi fabula v tradicionalnem pomenu besede le v zelo majhni meri kompoziciji in ureditvi tega vrtinca umetnij. "Slapstick-komedija" uporablja drugačne kompozicijske postopke — številne in originalne. Tu gre za semantične kroge, za preobračanje besednih iger, ki se naposled vrnejo k svojem izhodišču, za šaljive refrene, ki so včasih podčrtani z vmesnimi napisi, za svojevrstne šaljive prehode, t. j. za arzenal shem, ki je v enaki meri tuj tako literaturi kot gledališču in se opira na kompozicijske sheme folklornih šaljivih pripovedk in sejmskih kukulnih skrinj. Običajno lahko že uporaba terminov, ki so izpeljani iz poetike literature, zamegli globoko originalnost te pozornosti vredne vrsti. Le-ta potrebuje lastno terminologijo.

V najtesnejši zvezi z ekscentrično igro stvari je igriv princip mask-likov v "slapstick-komediji", ki sta ga prav tako razvila Chaplin in Lloyd. Najbrž se nikjer drugje ne manifestira osmišljena identiteta stvari in ljudi na platnu tako kot tukaj. Predstavlja o seba v "slapstick-komediji" je s tem obrazom stvari avtomatizirana; in ta, kot karakterizacija maske-lika v "slapstick-komediji" monopolizirani patent stvari (Chaplinova melona, Lloydova očala), zgolj še podčrtuje to identiteto. Za predstavlja o sebo "slapstick-komedije" je celo težko predpostaviti neko dinamično, vodilno vlogo. Od takrat, ko je z odkritjem pravil montaže in fotogeničnosti začela zunanjo naglico gibanja, tekanja sem ter tja in zasledovalnega lova zmeraj bolj nadomeščati notranja dinamika montažnih odsekov ter drzno in nepričakovano spreminjanje situacij; od takrat, ko na žerjav obešenemu in skupaj z le-tem v velikem planu zmontiranem trdem ovratniku ni mogoče pripisovati manjše dinamike kot skozi filmsko situacijo drvečemu avtomobilu — kako je mogoče od takrat dalje še trditi, da naj bi bila človekova lastna sposobnost gibanja tako zelo bistvena za dinamiko filma? Maska-lik prevzema zmeraj bolj funkcijo svojkega mostu do simpatije gledalcev, vlogo posrednika med gledalci in prismojenim svetom stvari. Docela mogoče so vseskozi samo s pomočjo stvari uprizorjene "slapstick-komedije", ali pa take, kjer igra igralec samo še vlogo ravnodušnega in strasti oropanega voditelja skozi panoptikum presenečenj. Poteze takega vdanega vodiča, ki se sredi smejočih se stvari nikoli ne smeje, nosi že Buster Keaton, ki krona in zaključuje vrst "slapstick-komedije".

Čisto obliko "slapstick-komedije" lahko včasih srečamo v kompromisnih



povezavah z njej docela tujimi oblikami tradicionalne odrske komedije. Tako nastane mešana zvrst, katere primer je vrsta evropskih tako imenovanih filmskih komedij, denimo pri nas znana Lubitscheva "Princesa ostrig"(8). Sodeč po načinu vodenja epizodnih likov in uporabe detajlov ta "filmska komedija", ki v osnovi povzema ljubezensko intrigo salonske komedije, boleha za prav istimi pomanjkljivostmi kot že opisana zvrst "filmskih dram". Zanimivo deformacijo v smeri psihologizacije je izkusil — potem ko je prešel v Evropo — tudi postopek "maske-lika". O tem pričata na primer v naši izposojevalnici izredno popularna Danca Pat in Patachon. Po svoji brezčutnosti in po svoji skrajni neodvisnosti od pripovedne situacije sta maski. Toda obremenjena sta z značajem in psihologijo in prihajata v čiste teatarske situacije, v zanke intrig, kjer njun karakter mask enostavno moti. Zato učinkujeta iz kompromisa izhajajoča Danca toliko bolj naivno in primitivneje kot njuni ameriški vzori, ki delujejo brez vsake prihološke motivacije.

Zanimiv razvoj utegne doživeti "filmska komedija", kot se zdi, v sovjetskem filmu. Pot v to smer vodi preko privzemanja socialnih razpoznavnih znakov in razrednih znamenj v ekscentrično igro stvari in izoblikovanje čvrstih socialnih komičnih mask. Tako bi se utegnila izoblikovati sijajna zvrst *ekscentrične politične komedije*, ki bo čvrsto temeljila na tehničnih pridobitvah "slapstick-komedije". Vsekakor posnema za zdaj sovjetska komedija, kot se zdi, raje kompromisne oblike salonske komedije ("Proces o treh milijonih")(9). To je ena najbolj vznevoljujočih zablod našega filma.

Filmske umetnije, ki so utemeljile pomensko tkivo "slapstick-komedije", so služile tudi za izoblikovanje neke druge, prav tako docela izvirne filmske zvrsti — *pustolovskega filma*. Razmerje med to zvrstjo in psihološkim "filmskim romanom" je približno tako, kakršno je razmerje med "slapstick-komedijo" in filmsko salonsko komedijo. Kritika, ki je bila svojčas naperjena proti "slapstick-komediji", je grajala film tudi zato, ker je pri oblikovanju zvrsti pustolovskega filma dal očitno prednost preživelemu bulvarškemu vzorcu pustolovskega romana pred popolnejšo obliko najnovejšega psihološkega romana. Toda ta prednostna razvrstitev izhaja popolnoma in docela iz bistva filma. S psihološko motivirano, vsestransko razčlenjeno fabulo romana nima film kaj početi, kot je bilo že omenjeno. Nasprotno pa možnostim filma docela ustreza razvoj fabule, ki temelji na verigi njevanje dinamičnih delov, konfrontacij nekaterih jasno zarisanih in trajnih mask-likov, kar velja zlasti za začetni stadij njegovega razvoja, ko je nastal tudi pustolovski žanr. Socialni mehanizem kapitalističnega vlemesta je dal starim likom pustolovskih zgodb nove etikete, s

katerimi sta se pustolovec in pustolovka za dolgo časa udomačila v filmski praksi: detektiv, policist, "poetika" bančnih predačov in blagajn. Svojevrstnost posameznih filmov znotraj te ostro obmejene zvrsti se definira v prvi vrsti in nasploh z originalnostjo vedno novih akrobatskih umetnij, montažnih odsekov iz posnetkov zunanega dogajanja, ki predstavljajo kompozicijsko ogrodje te zvrsti.

Nenehno izrabljanje možnosti trika, dešifriranje filmskih "skrivnosti", ki je nenadoma odvzelo ugled na konicah urnih kazalcev visečim pustolovcem in iz letala v zračno ladjo preskakajočim junakom, posebej pa že omenjena reorientacija filma na notranjo dinamiko montaže, vse to je moralo pripeljati do avtomatizacije te nekoč cvetoče zvrsti. Gotovo je pri tem igral določeno vlogo tudi socialni preustroj filmskega občinstva, kjer je mestno, posebej pa provincialno malomeščanstvo, ki je dalo prednost zaupnejši in bolj emocionalni snovi pustolovske fantastike, odslej tvorilo glavino filmskih gledalcev. Tako se je zgodil in se še dogaja pred našimi očmi propad pustolovske zvrsti; tako začenja pred emocionalnima podobama vzpenjajočih se filmskih zvezd nove zvrsti, Lillian Gish in Mary Pickford, bledeti zvezda Pearl White, prve junakinje pustolovskih filmov. Nobeno naključje ni, da tudi v sovjetskem filmu — ob vsem njegovem navidez neizčrpnem bogastvu materiala za heroične pustolovščine in ob njegovi zavestni orientaciji na pustolovski film — te zvrsti ne uporabljajo, če izvzamemo popolnoma epigonski "Žarek smrti"(10) in veliki filmski uspeh "Rdeči hudiči"(11), ki ob vsem uspehu in ne glede nanj ne more ustvariti nikakršne zvrsti in čigar nadaljevanje, film "Savur-grob"(12), samo še samega sebe parodira. Velikanski zgodovinski pomen pustolovskega filma je kljub temu nesporen. Velikanski je že zgolj zategadelj, ker je prav ta zvrst položila temeljni kamen originalne kompozicije filmskega materiala. *Filmske akcije, ki po svojem bistvu niso vezane na fabulo in niso psihološko motivirane, so bile v "slapstick-komediji" povezane s povsem samosvojimi veznimi formami pomenski "krogov" in "paralelizmov", o katerih smo širše že govorili. V pustolovski zvrsti pa je bil ta kompozicijski princip enostavno stopnjevan, enostavno okrepljen s tem, da je breme napete radovednosti sililo junaka iz akcije v akcijo, iz sekvence v sekvenco, iz prizora v prizor. Ta skokovita kompozicija je docela očitno daleč od kake psihološke pripovedne ali dramske izpeljave dejanja. Princip enostavnega stopnjevanja je seveda terjal kar največjo napetost, uporabo najbolj iznajdljivih in najskrbnejše naštudiranih trikov neposredno pred finalom filma. Prav zadnje sekvence so bile akcijsko polje divjih voženj vlakov in bliskovitih zasledovalnih pregonov. Predpostavka teh pregonov pa mora biti smrtna nevarnost, ki neogibno visi nad junakom. Toda vlak dospe pravočasno, zasledovalni pregon*

doseže cilj in z izpolnitvijo principa happy-enda v filmu se uspe junak rešiti.

Tako je torej postala ta semantična skupina — katastrofa/zasledovanje/rešitev — tudi temeljni kompozicijski dejavnik velikanskega pomena. Vodila je k nastanku zvrsti, ki je uspešno zamenjala pustolovski film, k zvrsti "ameriške melodrame". V njenih najlepših primerih, v "Zlomljeni cvet"(13), "Siroti in viharju"(14) in "Pot na vzhod"(15) je ta zvrst povezana s slavim *Griffithovim* imenom. Termin melodrama je seveda skrajnje netočen. Z melodramo kot tudi z drugimi oblikami odrskih dram ima ta zvrst zelo malo opraviti. Že zgolj zato, ker v njej sploh ne vladata nikakršno pregledno dramsko dejanje in dramatska volja. Celo v najpopolnejših Griffithovih delih je dejanje izpeljano na primer na naslednji način: v prvih sekvencah se zelo površno — vsekakor brez posebne težnje po izvirnosti, po umetniški inovaciji — zariše shema medsebojnih odnosov med nastopajočimi silami. V nadaljevanju se v nizu naglo se vrstečih, pravzaprav celo komajda zasnovanih epizod, konstruirajo nujne izhodiščne točke katastrofe — ustvari se katastrofna situacija. In končno sledi katastrofa sama, izvedena na najbolj detajlnar način, razvita v stotinah inačic, sijoča v siloviti in presenetljivi montaži, razprostrajoča trenutek na ducate filmskih metrov. Ta postopek razvijajoče se katastrofe je možen zgolj po zaslugi posebne specifičnosti filmskega obravnavanja časa in prostora. Čas je tukaj porazdeljen v bežno osvetljene plasti paralelno potekajočih dogodkov. Prostor je v največji meri dinamiziran in je istočasno koordinata drvečega časa. Katastrofa je pri Griffithu filmski postopek v najizvirnejšem pomenu besede, pravi triumf fotogeničnosti in montaže ter hkrati točka koncentracije melodramatske zvrsti, njeno glavno in temeljno umetniško opravičilo. Kot vzorčni primer nekega čisto filmskega stila je skupina katastrofa — zasledovanje — rešitev tudi danes docela ohranila svoj pomen. Zlasti motiv usodno zapoznele rešitve, ki je prešel v melodramo iz pustolovskega filma, igra tu veliko vlogo in dosega emocionalizirano formo izjemne moči; na primer v "Siroti in viharju" z njegovim čudovitim finalom, v katerem se v neznanako napeti montaži izmenjujejo padajoče rezilo giljotine in kopita na pomoč hitečih konjev. Toda zasledovalni lov še zdaleč ni edini možni motiv v skupini katastrofa/rešitev, vrhu tega pa to gotovo ni najbolj izrabilni motiv. Zmeraj opaznejši so poskusi, da bi ga obnovili z vpeljavo "elementarne katastrofe". To je zanimiv primer enakovrednosti človeške volje in naravnih sil v filmu, o čemer smo že večkrat govorili. Ledena gruda, ki nosi v "Pot na vzhod" nesrečno deklo proti slapu, absolutno in uspešno nadomešča hudobijo sovražnikov v finalih drugih Griffithovih filmov podobne vrste. Celo nasprotno, led in



slap, prav tako kot vihar v "Svetlobi v temi", plazove in drsenja pobočij v drugih filmih je treba prej doumeti kot motivacijo večjega splošnega pomena in izrazne moči, kot so človeška dejanja, ki jih je v filmu zmeraj tako težko pojasniti.

K uspehom *sovjetskega filma* je treba prišteti tudi to, da le-ta ni s pomočjo svojih mladih režiserjev zgolj v celoti prevzel stilne skupine katastrofa/zasledovanje/rešitev in na njen slonečega kompozicijskega principa melodrame, marveč je to tudi izredno uspešno razvil naprej. Kompleks "priprava katastrofe — katastrofa" (in to je tudi shema ameriških melodram) so naši režiserji v okviru filma podvojili in potrojili. To je tudi ena od stopenj na poti k "montaži atrakcij" (16), ki jo je Eisenstein seveda izoblikoval za neko drugo zvrst. Pudovkin jo v svojem čudovitem filmu "Mati" (17) uporablja v celoti, pri tem pa ostaja znotraj meja melodrame. Pri vsej tematski odvisnosti od epskega dela (gre za teme romana Gorkega) je ta film neskončno daleč od beletristične kompozicije, od zvrsti "filmskih pripovedi". Material je tukaj koncentriran v treh velikih emocionalno nabitih vozliščih (izdaja, sodna obravnava, pobeg), od katerih je vsako konstruirano po shemi "priprava katastrofe — katastrofa". Emocionalna moč celote je izjemna in za razliko od Griffithovih melodram enakomerno porazdeljena. Nastaja takorekoč nova, popolnoma filmska zvrst, ki izhaja neposredno iz ameriške melodrame, vendar jo izpolnjuje. Številni emocionalni motivi, ki jih ima sovjetski film na razpolago, zagotavljajo tej zvrsti "emocionalnega filma" bleščečo prihodnost.

Se bolj oddaljena od kanona dramatskih in pripovednih zvrsti, še samostojnejša v obravnavi časa in prostora je za zdaj še nekoliko nedoločena zvrst, ki bi jo bilo mogoče povezati s pojmom *liričnega*. Kot vse druge filmske zvrsti od začetka sem, dolguje svoj nastanek tehničnim izboljšavam filma, posebno že večkrat omenjeni uporabi velikih planov. Veliki plani prikazujejo čez vse platno obraz igralca, njegove oči, njegova smejoča se usta in vodijo s tem gledalca neposredno v območje "človeške lirike". Popolnoma naravno je, da začenja lirizem z vpeljavo velikih planov vedno uspešneje spodrivati iz filma momente dramatskega in epskega, ki mu manj ustrezajo. Zanimivo je spremljati ta proces na primeru že obravnavane ameriške melodrame. Ob dokaj pustih Griffithovih filmih najdemo tu skupino filmov, ki jim gre samo za lirični izraz. Take idile ameriškega filma izpostavljajo v detajlnih in velikih planih zmeraj znova drobne reči iz farmerskega življenja, zasanjane podobe v slami dremajočih odojkov in mladih psov, čar otroških nožic, ki

čofotajo v pomladnih mlakah in sončne žarke, ki plešejo v teh mlakah. Taki so vse od zasnovne tudi filmi z Mary Pickford, to nikakor ne dramatsko junakinjo, ki pa je znala čudovito in organsko vstopiti v ta lirični svet filmske idile. Mary, ki igra Polly Ann, Mary kot dekle, ki teka naokoli v dežju, večinoma zgolj njen s platna smejoči se obraz — vse to so momenti in sredstva nekega docela liričnega izraznega sveta. Mary Pickford je še manj vezana na fabulo kot njej sorodne maske-liko "slapstick-komedije", ona je živa negacija fabule na platnu. Seveda je očitna socialna tendenca te skupine liričnih filmov, njihova globoka malomeščanska naravnost. Toda to ni nikakršen razlog za zanikanje njihovega velikega formalnega pomena posredovalcev liričnega principa v filmu. Še mnogo dlje v tej smeri gredo očitno lirični poskusi mladih francoskih režiserjev, ki še veliko bolj drzno prelamljajo s tradicijo na fabulo vezanih melodram. V delih Louisa Delluca, Marcela L'Herbiera in Jeana Epsteina (18) je izrazna moč filma zavestno koncentrirana v široko razvitih atmosferskih odsekih, v veselo detajliranih podobah sejma, pristanišča in mesta, katerih cilj je, da predstavijo — docela osvobodjena fabule — lirične podobe vsakdanjega življenja. Še drznejši je v tem pogledu film "Pariz spi" (19) Renéja Claira, ki gre v svoji osvobodjenosti od fabule tako daleč, da je v namerno ostrem jeziku polemične kritike mogoče govoriti o "brezsvobodnosti".

S tem smo se že docela približali področju filmskih zvrsti, ki so šele komajda izoblikovane, ki jih še zmeraj zavračajo brez prave utemeljitve, ki pa filmski umetnosti nedvomno odpirajo nove, velikanske možnosti. Medtem ko ustvarjalci teh zvrsti brez sižerja negirajo fabulo kot vnaprej motivirani razvoj osebnih usod (in takšna negacija je mogoča zgolj ob konsekventni identifikaciji človeka — stvari — narave), medtem ko imajo premočrtno potekanje realnega časa in načelo realnega časa v filmu nasploh za nebitveno, se v svojem delu opirajo na izključno filmska izrazna sredstva, na nizanje docela na novo in v nepričakovani obliki prikazanih stvari, na asociativne postopke, ki niso vezani na fabulo in so, če hočete, imanentno filmski ter na druge možnosti montaže. Toda jasno je, da je za uspeh zvrsti te vrste potrebno izredno bogastvo novega in ob tem emocionalno nabitega, simbolno pomenljivega materiala posnetkov stvari in narave. Potrebna je tudi velika neodvisnost od najrazličnejših tradicij literariziranega in teatraliziranega filma. Zato ni naključje, da moremo najti prav v sovjetskem filmu prve zares konsekventne in uspešne eksperimente in te smeri. Le-ti gredo v dve smeri: po poti Eisensteinove monumentalne heroičnosti "Stavka" (20), "Oklepnic Potemkin" (21) in po poti filmskih demonstracij Vertova in "kinokov" (22) "Naprej, sovjet" (23), "Šestina

sveta" (24). Razlika med obema zvrstema niti ni tako velika, vsekakor ni principialna in nikakor ni v tem, v čemer bi jo često radi videli. Vsekakor ni toliko pomembno, ali nek film zaobsega zgolj strogo dokumentarni material ali pa tudi inscenirane, nameščene slike, kakaj tako dokumentarni kot tudi inscenirani odlomki so pri snemanju in montaži v enaki meri podvrženi stilizirajoči obdelavi. Ker v enaki meri služijo ciljem emocionalnega izraza, ostane njihova izbira vprašanje metode, vprašanje tehnike, in nima nobenega vpliva na značaj zvrsti. V Eisensteinovih filmih pa je postopek demonstracije stvari in ljudi, ki ni vezan na fabulo (posnetki morja v "Oklopnic Potemkin", slike ustavljene proizvodnje v "Stavki"), povezan z metodo "montaže atrakcij", prevzeto iz Griffithovih melodram.

Emocionalno nabitih stvari (sirena v "Stavki", lev, topovski stolp in rdeča zastava v "Oklopnic Potemkin") pa ni uporabljal zgolj zaradi njih samih, marveč tudi v pomenski povezavi s prejšnjim in poznejšim dogajanjem. Če že hočete, je "Oklepnic Potemkin" kompromisna zvrst, a gre za enega tistih kompromisov, ki še posebno pospešujejo odkritje in utrditev določenega stila, ne da bi slabili teoretsko drznost. Napsrotno pa je zvrst "Šestina sveta" docela neodvisna od povezav s fabulo, a tudi docela neodvisna od iluzije napredujočega potekanja časa. Ljudje in stvari, ljudje in narava so tukaj prikazani kot semantične količine, ki imajo svoj smoter same v sebi. Njihovo zaporedje je podrejeno zgolj samozadostnim zakonitostim montaže, zlasti zakonitostim ritmične kompozicije. Ta moment, moment ritma, je gotovo navzoč v sleherni filmski zvrsti, vendar je njegov pomen v zgradbi filmov, ki niso vezani na fabulo, docela izjemen. Ritmično skrbno uravnotežena montaža je tisto, kar ločuje novoodkriti in kot umetnost sprejeto zvrst "Šestine sveta" — od že dolgo znane, a zunaj umetniških filmskih zvrsti postavljene kategorije filmskega tednika. Znamenje ritma je v filmih "kinokov" prav tako utemeljujoč kompozicijski dejavnik, kot je stopnjevanje trikov v pustolovskem filmu in izmenjava velikih planov v lirični idili. Hkrati s pritegnitvijo tega pojma so bile zvrsti brez sižerja takoj uvrščene v kategorijo, ki se kompozicijsko razlikuje od zgoraj naštetih, v kategorijo, ki bi jo mogli imenovati, če še naprej uporabljamo literarne termine, kategorijo poezije za razliko od proznih zvrsti. Toda to je že nov, nadvse pomemben problem. Tukaj naj bo predvsem podčrtan izreden pomen zvrsti, ki jih je ustvaril sovjetski film, zvrsti, ki niso povrh vsega samo zgolj tudi zvrsti filmske umetnosti, marveč so nasprotno nastale iz njenih lastnih temeljev ter so logični sklep procesa osvobajanja filma izpod oblasti literature in gledališča, ki so ga začeli ameriški režiserji. Toda ti pomembni filmi terjajo še bolj kot katerakoli druga zvrst posebno analizo, ki je od tega kratkega "kataloga" seveda nikakor ni mogoče zahtevati.



Opombe

- 1 Like "Dame s kamelijami" so pred letom 1927 posneli v naslednjih verzijah: "La signorella dalle camelle" (Italija, 1915, s Hesperio); "Camille" (ZDA, 1921, z Allo Nazimovo); "Kamelija-Damen" (Švedska, 1925, s Childo Borgström).
- 2 SZ, 1926. Režija: Konstantin V. Eggert (18893—1955) in Vladimir R. Gardin (1877—1965); Kamera: P. Ermolov in E. Tisse; Scenarij: G. Grebner; Glavne vloge: K. Eggert, V. Malinovskaja, N. Rozenel, A. Karčeva, J. Zavadsnij, N. Stal, B. Afonin, A. Gejrot.
- 3 Rudolph Valentino (1895—1926); Italijan, od 1916 nastopa v manjših vlogah v Hollywoodu; prvi prodornejši uspeh v filmu "Štirje jezdeci apokalipse" (ZDA, 1921); za to, da je postal inkarnacija "romantičnega ljubimca", se je moral zahvaliti nekakšni fuziji, ki jo Griffith takole opisuje: "Ves čas, ko sem gledal "Štiri jezdece apokalipse", sem se nepretrgoma spraševal: zna ta človek dejansko tako dobro igrati, ali pa nemara ustreza kot tip svoji vlogi tako popolno, da mu ni treba igrati?" (Enno Patalas: "Stars — Zgodovina filmskih idolov", Frankfurt a. M. 1967, str. 58).
- 4 Pat in Patachon; (pseudonima Carla Schenströma in Harald Madsena) danska igralca, ki sta od leta 1921 nastopala tudi kot komični par.
- 5 Pearl White (1889—1938); ameriška igralka. Na filmu je debitirala leta 1912. Tip energične, odrezave, atraktivne Američanke; igrala je predvsem v detektivskih filmih.
- 6 Lillian Gish (roj. 1896); ameriška igralka. Na filmu debitirala 1912. Glavna igralka v skoraj vseh Griffithovih filmih.
- 7 SZ, 1926. Režija: Grigorij Kozincev in Leonid Trauberg; kamera: A. Moskvin; scenarij: Jurij Tynjanov; glavne vloge: S. Gerasimov, A. Kapler, A. Kostričkin, E. Gal, B. Plotnikov, A. Evremeeva.
- 8 Nemčija, 1918. Scenarij: E. Lubitsch in H. Kraly; glavne vloge: Ossi Oswald, Harry Liedtke, Victor Janson, Julius Frankenstein, Kurt Bois.
- 9 SZ, 1926. Režija: Jakov A. Protozanov (1881—1945); kamera: P. Ermolov; scenarij: J. A. Protozanov; glavne vloge: I. Ilinski, A. Ktorov, M. Klimov, O. Zizneva.
- 10 SZ, 1925. Režija: Lev N. Kulešov (roj. 1899); scenarij: V. Pudovkin, kamera: A. Levicki; glavne vloge: P. Podobed, S. Komrov, V. Pudovkin, V. Fogel.
- 11 SZ, 1923. Režija: I. Perestiani (1870—1959); kamera: A. Digmelov; scenarij: I. Perestiani in P. Bljahin; glavne vloge: S. Zezeffi, P. Esikovskij, V. Sutirin.
- 12 SZ, 1926. Režija: I. Perestiani; kamera: A. Digmelov; glavna vloga: Sofija Žozeffi.
- 13 ZDA, 1919. Režija: D. W. Griffith (1875—1948); Glavne vloge: Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp.
- 14 ZDA, 1921. Režija: D. W. Griffith; glavne vloge: Lillian Gish, Dorothy Gish.
- 15 ZDA, 1920. Režija: D. W. Griffith. Glavne vloge: Lillian Gish, Dorothy Gish.
- 16 Naslov prve Eisensteinove publikacije, ki jo je objavil v LEF 1923.
- 17 SZ, 1926. Režija: Vsevolod Pudovkin (1893—1953); kamera: A. Golovnja; glavne vloge: V. Baranovskaja, N. Batalov, A. Čistjakov.
- 18 L. Delluc (1890—1924); francoski filmar in teoretik. V svoji knjigi "Photogénie" (Paris, 1920) je razvil pojem "fotogeničnosti". Skupaj z A. Gancem, Marcelom L'Herbierom, Jeanom Epsteinom in Germaine Dulac je predstavljal "prvo francosko avantgardo", ki so jo v nasprotju z nemškimi "ekspresionističnim filmom" imenovali tudi "impresionistična šola".
- 19 Francija, 1924. Režija: René Clair (rojen 1898). Glavne vloge: Henri Rollan, Albert Préjan, Madeleine Rodrigue.
- 20 SZ, 1924. Režija: S. M. Eisenstein. Kamera: E. Tisse. Glavne vloge: I. Kljukvin, A. Antonov, I. Ivanov, B. Jurcev.
- 21 SZ, 1925. Režija: S. M. Eisenstein. Kamera: E. Tisse. Glavne vloge: A. Antonov, G. Alexandrov.
- 22 Skupina sovjetskih filmarjev dokumentarcev, ki je leta 1919 nastala pod vodstvom Vertova. V letih 1922—1923 je ta skupina zagovarjala idejo čistega dokumentarnega filma in se zoperstavljala vsakršni inscenaciji.
- 23 SZ, 1926. Režija: Dziga Vertov (1896—1954).
- 24 SZ, 1926. Režija: Dziga Vertov. Kamere: M. Kaufman, I. Beljakov, S. Benderski, P. Zotov, N. Konstantinov, A. Lemberg, J. Tolčan.

prevedel Bojan Kavčič

teorija / zgodovina

## Slikovno polje in podoba v filmu

Dziga Vertov s filmsko kamero (1929)

Tomaž Brejc

ГОСКИНО ПРОИЗВОДСТВО ГОСКИНО



6  
СЕРИЙ  
РАБОТА  
ДЗИГИ ВЕРТОВА  
ОПЕРАТОР  
КАУФМАН



Med najbolj pogosto reproduciranimi prizori iz Vertovega filma *Človek s filmsko kamero* je tale: množica, ki se na nekakšnem zborovanju polagoma izgublja v globino, z leve in desne jo nakazujejo telegrafski drogovi in vrsta dreves, je videna v istem trenutku, ko ju snema kamera, in to ponovno ureja snemalec, Mihail Kaufman v tem primeru. Kamera in snemalec sta superpoziciji, toda ker ju vidimo vse tri istočasno, je človek s kamero element množice, element podobe in istočasno ga vidimo kot njenega producenta: postopek in podoba sta optično homologna, javljata se v istem pojmovnem planu, obenem pa ne izkazujejo nikakršnega ekspresivnega namena, da bi iz zaznavanja prestopili v fabulo: praksa in učinek sta tautologiji.

Ta prizor je dal številnim kritikom povod za razpravljanje. John Berger je ob njem opozoril na dejstvo, da je kamera razbila poprejšnjo misel, da so podobe brezčasne, kajti kamera lahko izolira trenutna videnja in jih vključuje v kontinuum časa ter glede na gledalčev položaj nujno relativizira izkušnjo gledanja in dojemanja. Poleg tega je sodil, da je kamera z multiplikacijo podob razbila mit o enotnem in koherentnem gledanju zaznavanju sveta v tem smislu, da je relativizirala stabilnost perspektivne konvencije.<sup>(1)</sup> Danes vidimo preteklost in sedanost v optičnih terminih, v pogojih civilizacije vida, v njegovi racionalnosti, vzročnosti in gestaltističnem idealizmu. Vertov film je zato trenutek definitivne zmage diktata vida nad širšimi, bolj konvencionalnimi strategijami zaznavanja sveta, obenem je radikalni obračun z linearno pripovedno fabulo, z "literaturo", ki se sicer nujno vriva v tok podob, oziroma filmske montaže. Kot tautološki proces pa je obenem zaznamoval eno prvih totalnih opredelitev realnosti s stališča vizualnega ključa, in stoji torej v jedru konceptualistične ustvarjalnosti v sodobni umetnosti.

Toda bilo bi napačno videti Vertova kot konceptualista, še manj kot predstavnika abstraktnega filma.<sup>(2)</sup> Pač pa je mogoče legitimno vzpostaviti večplastno interpretacijo analize slikovnega polja in statusa podobe v filmu, saj je Vertov radikalni predstavnik čistega likovnega pristopa v filmski tehniki. Njegove kadre je mogoče obravnavati kot podobe (z irelevantnim materialnim nosilcem), kot elemente slikovnosti, ki se bistveno razlikujejo od semiotičnih prepozicij Eisensteinove montaže atrakcij in njegove pripovedne dialektike.

Človek s filmsko kamero pomeni sijajno, enkratno bombardiranje očesnega živca s podobami, ki z ritmičnim stakatom ponazarjajo dogajanje dneva v življenju v neizmerno množico potopljenih posameznikov. Kamera brez zadržkov vstopa v dogajanja, v vsa opravila, jih z montažo, značilno za Vertovov dokumentarni način, dviga in spušča v svetlobo in temo zavesti in jih

nalaga v spomin. To ni samo dogajanje na platnu, to je obenem paralela toku gledalčeve mentalne slikovnosti. Vir Vertovovi zamisli je trojen. Vertov je zgodaj spoznal in se navduševal nad manifesti in dejanji italijanskih futuristov, nad njihovim propagiranjem temeljnega vitalizma in dinamizma vsakdanjega življenja v tehnično novih izraznih postopkih, posebej tistih, ki poudarjajo radikalno mehaniko ritma in giba, kar je predstavljalo idealno izhodišče zgodnji, tehnično še neizdelani kinematografiji. Drugič, leta 1926 je videl film Renéja Claira *Paris qui dort* in v njegovem dnevniku je ohranjeno tako nesporno odobravanje tega, kar je Clair naredil, kot tudi obžalovanje, da nisem utegnil storiti pred njim nekaj podobnega (in Vertov je bil, kot osebnost vse prej kot "lahek" človek): "12. april 1926. Videl sem *Paris qui dort*. Prizadelo me je. Pred dvema letoma sem izoblikoval načrt za tehnično izvedbo, ki se povsem pokriva s tem filmom. Neprestano sem iskal možnosti, da bi jo izvedel. Nisem imel priložnosti. Zdaj pa so to naredili v tujini."<sup>(3)</sup> Clair film (v njem nori znanstvenik s posebnimi žarki uspava več Pariz, razen majhne skupine, ki jo reši višina Eifflovega stolpa) je poln podobnih tehničnih postopkov, hipnih akceleracij dogajanja ali upočasnitev, zaustavljenih scen, organizacije pripovedi, v kateri je vzročnost v vizualnih terminih lahko neprimerno bolj poljubna kot je v literaturi, in vse te oblike učinkov so morale dodatno animirati Vertova in prispevati k njegovim lastni nalogi: kako vidi kamera dan v življenju mesta in ljudi, toda obenem tudi mehanizem njihove predstavnosti, interakcij sedanosti z že doživetimi trenutki, spomini ali pa napovedi bodočih videnj.

Na tej stopnji pa se, tretjič, v njegovo kinematiko vključuje konstruktivistična zahteva po ustvarjanju neposredno iz življenja in samo zanj. Vertov je tesno sodeloval vsaj z dvema predstavnikoma produktivistične struje konstruktivizma (v nasprotju s simbolistično-vitalistično smerjo bratov Pevsner-Gabo), Aleksejem Ganom in Aleksandrom Rodčenkam. Posebej važno je njihovo skupno delovanje pri glasilu *Kino-fot* (1922—23), v katerem je bil Gan predsednik in glavni urednik, Rodčenko in Stepanova pa sta prispevala vizualno opremo in design. Avgusta 1922 je v prvi številki izšel Vertovov manifest "Mi", obenem pa je bil Vertov že neposredno angažiran v filmskih novicah *Kino-pravda*. V manifestu se je Vertov ogreval za posebno montažo s pomočjo "intervalov": gre za takšno razvitje gibanja na filmskem platnu, ki ne bo prikazovalo gibanja samega po sebi, temveč samo najbolj intenzivne delce prehoda iz enega stanja v drugo. Ti intervali, ki obenem razkrivajo notranji ritem posnetih predmetov, vodijo gibanje na filmu do fraz, z vrhi in katarzami. Prehod iz enega trenutka gibanja v drugo — in ne gibanje samo, pa zahteva sestavo strnjene

vrste prizorov, ki ne bi smeli biti le fotografije posamezne scene, temveč aktivni delci filmske akcije; dodatna montaža pa omogoča manipulacijo s podobo, ki daleč presega futuristične ideje izražene v Marinettijevem manifestu futurističnega filma in so bližje Ganovi zamisli konstruktivističnega filma.<sup>(4)</sup>

Delo z dokumentarnim filmom, ki ga nad futuristično poetiko dvignejo prav ideje produktivnega konstruktivizma in razrednega boja v pogojih novega umetnostnega medija, je Vertov najprej razumel v Leninovem smislu: produkcija novih filmov, ki so prežeti s komunističnimi idejami, z znanstvenim zgodovinskim materializmom in odsevajo sovjetsko stvarnost, morajo začeti z novim dokumentarcem. Toda bilo bi napačno, kot opozarja Boris Eisenschitz<sup>(5)</sup>, razumeti Vertova samo kot ekscentričnega dokumentarista. Njegovi filmski tedniki so bili predmet najostrejših napadov Šklovskega prav zato, ker jim je manjkalo dokumentarne vrednosti. Kršil je zakon dokumentarne razvidnosti in verodostojnosti. Vertov je namreč obrnil smer dela. Namesto da bi dokumentiral linearno nit dogajanja, je filme sestavljal iz posameznih posnetih kosov v sintetične enote, v katerih je posneta dejanja analiziral, združeval in imaginativno montiral. Posneti material je bil zanj šele knjižnica, skladišče, iz katerega je jemal ustrezne pasaje; povezoval je in združeval vizuelne prereze iz življenja v filmske teme, kajti napisati scenarij za dokumentarni film je bilo po njegovem prepričanju isto kot napisati dokument o življenjskih pogojih nezaposlenih, še preden so ti pogoji raziskani. In ker življenju ni mogoče napisati scenarija, in ker se kamera obrača do sveta, kakršen pač je, je bila za Vertova poprejšnja dokumentarna metoda neveljavna. Šele iz posameznih okvirnih tem mu je bilo mogoče formirati detajlnejši snemalni program, tega pa znova ovrednotiti šele v reverzibilnem in večplastnem postopku montaže. "Kino-pravda" je narejena iz materiala na podoben način, kot je hiša zgrajena iz opek. Iz opek je mogoče sezidati peč, kremeljske zidove in številne druge stvari. In iz filmskega materiala je mogoče konstruirati različne kinostvari".<sup>(6)</sup> Zato za Vertova v času montaže neuporabljeni deli filma niso odpadki, temveč grobi material za bodoče filme.

Vertov je v manifestu "Mi" zavrnil gledališko organizacijo poprejšnjega ruskega filma in se zavzel za originalen filmski jezik, grajen izključno po konstruktivnem, dinamičnem vizualnem ključu. Tak film naj bi po njegovem prepričanju iz sovjetske stvarnosti izgnal buržoazno, s simbolizmom prežeto literarno in gledališko umetnostno izkušnjo, vzpostavil pa bi znanstveno objektivno načelo neposrednega, avtonomnega registriranja njegovih najpomembnejših trenutkov. Takšno konstruiranje filmov iz "prezevov skozi tok življenja samega" ni zakrito s

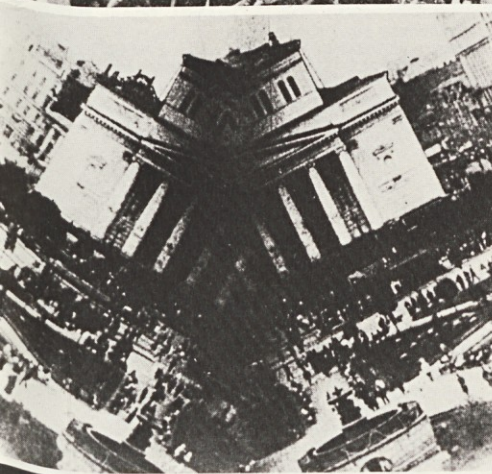




Plakat za film "Mož s filmsko kamero" bratov Stenberga



Mož s filmsko kamero, režija Dziga Vertov



Kinopravda št. 21, režija Dziga Vertov

scenarističnimi triki, marveč je vzpostavljeno na materialistični ravni, kjer se v podobi istočasno odčituje delovna praksa in njen učinek. Sovjetska revolucionarna izkušnja in nova snemalna tehnika ter montaža se spajata v nov razlagovalno-dokumentarno-tematski sklop.

V ta namen si je Vertov izmislil ali pa razvil skrajno radikalne optične figure in snemalne ter montažne postopke. V manifestu "kinokov" je orisal neprestano pripravljeno kamere, da snema držema in da poseže v vse pore dogajanja takole: "Jaz-kino-oko. Jaz-mehanično oko. Jaz, kamera, vam pokažem svet tako, kot ga lahko le jaz vidim. Od danes dalje se za vselej osvobajam človeške nepokretnosti. Zato sem v stalnem gibanju. približujem se predmetom in se od njih oddaljujem, zlezem podnje, splezam nanje, gibljem se vstric nozdvi dirjajočega konja, zarežem se v množico, tečem pred vojaki v teku, prevrnem se na hrbet, se vzpnem z letali, padam in vzletam s padajočimi in dvigajočimi se telesi. Glejte, jaz, stroj, se gibljem po rezultanti, balansiram v kaosu gibov in v lastnem premikanju fiksiram gibanje v njegovih najbolj kompliciranih kombinacijah. Osvobojena obveznosti 16—17 sličic v sekundi, osvobojena limit časa in prostora, soočam vse točke zemeljske oble, ne glede kje sem jih posnela. Moja pot vodi k novemu pojmovanju sveta. Ponovno vam odkrivam svet, ki ga ne poznate." In dalje: "Kino-oko uporablja vse vrste kameri dostopnih snemalnih tehnik, pri čemer upočasnjeno in pospešeno snemanje, snemanje nazaj, multiplikativno snemanje, snemanje v gibanju in iz najbolj nepričakovanih rakurzov itd., niso snemalni triki, temveč običajna, široko uporabljena sredstva." V istem manifestu je Vertov opozoril, da je dovoljeno uporabljati vsa montažna sredstva in tehnike, da bi dosegel "rezultanto milijona pojavov vezanih v določeno temo" in iz življenja iztrgane delce sestavi v vizualno ritmični niz".(7) Ti zapisi iz 1923 so bili definitivno realizirani šele v Človeku s filmsko kamero: toda tehnika montaže in pa optične figure je medtem Vertov bistveno izpopolnil.

Eisenstein je v sijajnem članku o materialističnem pristopu k razgraditvi in sintetizaciji filmske forme že leta 1925 obtožil Vertova primitivnega impresionizma, ki se v ideološkem pogledu, pač zaradi impresionizmu inherentnega panteizma, izogiba vzročnosti razredne narave filmske forme, prikrieva statično pozicijo podob v njegovih filmih z navideznim in naivnim dinamizmom eskerteriernih učinkov in bi ga, če bi ga primerjali z razrednim, dialektičnim izhodiščem montaže v Stavki, morali vrniti nazaj, v menjševiško reakcijo(8). Res je, da je v Človeku s filmsko kamero vzročna linija prekinjena: ne vemo, "kdo koga strelja" — kot so tedaj radi izjavljali — razredna vsebina je zakrita, 'oziroma je — če sploh — položena v sam proces zelo neposrednega in obenem tudi nekoliko naivnega Vertovovega prepričanja, da je že

poprej omenjeno pokrivanje prakse in podobe zadostna garancija za revolucionarni ustvarjalni učinek. Toda Eisensteinu ni ušlo, da se je Vertov v svojih zgodnjih filmih osredotočil na niz posnetkov, ki sicer razbijajo iluzijo podobe, toda to še ne ustvarja ustreznega razrednega konteksta: Vertov je eden režiserjev, ki so se popolnoma predali podobi in izgubili tla pod nogami. Namesto akcije in participacije so njegovi dokumentaristični filmi odmik v čisto vizualno kontemplacijo.

Annette Michelson je detaljno razčlenila strukturalno zasnovano filma(9), nas pa zanima v tem trenutku le status podob, še zlasti značilni deziluzionizem, ki pa je izveden s pomočjo optičnih figur, v kateri se, paradokсно, prav z do skrajnosti izpeljanimi iluzivnimi ključi razgrajuje utečeno perspektivno vizualno polje. Ker se prelomi in obrati v filmskem ritmu pogosto zjedrijo v posameznem prizoru, in tako film nenadoma zadobi tog, fotografski značaj mehničnega vrstenja podob, si Vertov pomaga z alternacijo različnih hitrosti (pogosto v eni sami dolgi sekvenci), z reverzibilnimi snemanji, z uporabo kolažnih supepozicij in večkratnih ekspozicij, z montažo, v kateri pokaže učinek pred vzrokom. Toda Vertov gledalca ne pušča v negotovosti, niti si ne lasti čarovništva: takoj sledijo prizori, v katerih vidimo montažo filma, izbiranje kadrov, lepljenje ritmične sekvence, tako da je deziluzionizem podobe obenem viden kot optični zasuk, preobrat v utečenih konvencionalnih predstavah in kot element konkretne manipulacije v postopku montaže.

V uvodoma analiziranem prizoru iz filma je videti za evropsko umetnost zanimivo multiplikacijo "nosilcev" podobe: enega za temeljni posnetek, drugega za filmsko kamero in tretjega za snemalca. Če upoštevamo izsledke Schapirovihih raziskovanj o polju in nosilcu v slikovnem znaku(10), moramo priznati, da je prosojnost slikovnega polja, ki jo razvije renesansa in postane zato temelj zahodnoevropskemu iluzionističnemu upodabljanju, v filmu totalno razdikalizirana. Za tradicionalno iluzijo globine in sliki, podprto z matematično perspektivno organizacijo fiktivnega prostora, je značilno, da nastane šele takrat, ko postane dejanski materialni nosilec podobe prosojen, ko se slika odpre kot škatlasta odprtina v zidu ali pa jo vidimo kot da bi, po Albertiju, pogledali skozi okno. Nosilec, zid, platno, steklo, različni drugi materiali, so vse do modernega filmskega eksperimenta in fotografske raziskave stabilne, enotne in nepremakljive enote, ki vsestransko podpirajo podobo. Ker je ta trdno perspektivno organizirana je mogoče brez težav upoštevati iluzionistično stropno slikarstvo, anamorfoze, trompe-l'oeil kot sicer lažnjive, a vendar optično stabilne in prepoznavne likovne izkušnje. Že fragmentarni izrez fotografije ali impresionistične slike,



posebej pri Degasovih, z robom slike odrezanih figurah, decentrira perspektivno osredotočenost podobe, obenem pa ustvarja novo predstavo o prostorskem in časovnem kontinuumu podobe, ki jo Vertov dokonca izrabljuje. Medtem ko so v tradicionalni sliki nosilci v realistični reprezentaciji prosojni, pa je v Vertovovem filmu postala prosojna tudi podoba na katero se nanaša naslednja optično berljiva plast: kar ostane ni koherentno slikovno polje, temveč registracija ekstravagantnega gledanja, v katerem se sinekdoha "zgovorni fragment", brez katerega ne bi mogli razumeti osnovnih prepoznav, predmetov in njihovega konteksta, spreminja v vizualno metaforo. Kakšne so njene značilne likovne prvine?

Vertovov filmski eksperiment se javlja v času, ko tudi konstruktivisti, posebej Rodčenko, opravijo podobne raziskave, v katerih se tradicionalna horizontala, ki je v slikovnem polju vse do začetka 20. stoletja označevala temeljno gravitacijsko polje (in iz katere je umetnik zasnoval osnove perspektivne iluzije) spreminja v legi in pomenu: tipografski vložki in napis v Vertovovih filmskih novicah so vstopili v sam kader, z animacijo so postali del vizualnega ritma filma, ki ga tako podpirajo, pa ne le v smislu razlage dogodka, temveč bolj v razgraditvi vertikalnohorizontalnega polja, saj so pogosto nanešeni diagonalno, spiralno cirkularno.

Konstruktivisti so že uporabljali takšno kolažiranje prizorov ali tekstov, bodisi kot del tipografskega raziskovanja knjižne strani, ali v smislu ilustracije literarnega, političnega in propagandnega teksta. Rodčenko je že v naslovnih Kino-fota uporabljal kombinacijo tiska in fotografije, vendar v strogem, asketskem konstruktivističnem duhu. Takšno kolažno izvedeno naslovnico, ki je spominjala bolj na plakat kot na ovitek revije, je naglo razvil v fotomontažah, ki jih je med aprilom in junijem 1923 izdelal kot ilustracije za pesniško zbirko Majakovskega "O tem". (11) V njih je sprva ohranil vertikalno-horizontalno konstrukcijo, "montažo" fotografskih izrezov, vendar je v naglem napredovanju vse bolj ostro formuliral diagonalne, spiralne in trapezoidne vložke v sicer še vedno strogo oblikovani knjižni strani. Ne samo fotografski motivi, ki jih je izbiral, tudi futuristični majakovski ritem je ustrezno transponiran v Rodčenkovih fotomontažah. Vertov jih je zanesljivo videl in jih prenesel v filmsko govorico.

Porevolucijski čas je za sovjetsko umetnost značilen tudi po tem, da skušajo slikarji na futurističnih in kubističnih osnovah teoretično in praktično prestrukturirati tradicionalno slikovno polje. Malevič se traktat ukvarja z mislijo, da bi perspektivno organizacijo slike zamenjal s konceptom polja z organiziranimi silnicami, ki bi ne bilo vezano na mimetično-nemimetično perpleksijo,

temveč bi bilo izključno teoretične narave. Njegov empirični potencial bi bil minimalen, kajti le tako bi lahko nadvladal praktične probleme tradicionalnega slikovnega polja, z njegovimi svetlotemnimi stopnjenjani, odnosom med globino in konkretno površino slike itd. Črni kvadrat na črnem polju napoveduje identifikacijo frontalnosti nosilca s samo podobo in v teoretičnem smislu je potlej možno vpeljati v tako definirano polje samo še figurativne, nemimetične in v načelu neiluzionistične elemente kot so vektorji, kompaktne površine barve itd. Neposredna površina slike, tam, kjer se stika umetnikov načrt, koncept z dotikom platna, pa ostaja temeljna, ireduktibilna osnova. Samostojnost te površine je obenem zagotovilo samostojnosti novega operativnega, "simbolnega" prostora. V njem je mogoče izvršiti raziskave odnosa koncept-forma-nosilec, ne da bi bilo treba zato izstopiti iz teoretično "čistega" okolja.

Vertovov Človek s filmsko kamero nas kljub atraktivnemu ritmu ves čas opozarja na filmsko platno kot nekakšnega navideznega nosilca podob, ki pa zaradi montaže izgublja status trdne, zanesljive in preverljive materije, projekcijskega "zidu". Vse poprej opisane metode se zdijo kot raziskovanje temeljnih pogojev za vzpostavitev iluzije, toda obenem je to film, ki iz tega obrata črpa energijo za sprevržbo tradicionalnih aluzivno/iluzivnih konvencij. V montaži razkroji horizontalno-vertikalno organizacijo slikovnega polja (tako je politično in ideološko zanimiv prizor, ko se sredi platna "zruši", sesede Bolšoj teater), z večplastnimi prizori pa formira optično sežeto, toda le simultnemu branju dostopne vizije. Medtem ko je pri Rodčenu bralna stran vzdrževala diagonalne in spiralne napetosti fotomontaže, in je bilo razumevanje lažje zaradi enako razporejenih besed in stavkov, je Vertov takšne postopke dobesedno uporabil v deziluzioniranju, epistemološki razgraditvi tako posameznega prizora kot tudi celostne podobe filma. Medtem ko montaža v Stavki kljub superpozicijam prostorskih planov ohranja linearni, "pripovedni" red še v strukturi slikovnega polja, so pri Vertovu principi optične selekcije, tistega reističnega branja, ki ga je s pomočjo futuristične in konstruktivistične slikovne gradnje napovedoval v zgodnjih manifestih, premagali vezano pripoved: ta je sedaj, vsaj v Človeku s filmsko kamero, postala čista vizualna nadgraditev teme, ki se bolj kot z podobo življenja peča s samim procesom nastajanja, izvedbe ter projiciranja filma.

Človek s filmsko kamero zahteva tudi revizijo predstav o "abstraktnem filmu". Film, ki v umetnosti 20. stoletja noče funkcionirati samo kot element tehnološke dokumentacije sveta, mora s svojimi vizualnimi učinki razbijati celovitosti realitete, izkazati mora enostranskost ali celo defektnost metode, po kateri nastaja.

To je resnična subverzija realističnega posnemanja v sodobni umetnosti; kajti ta realizem ni več mimetičen, ker ga varuje bralna in jasno razvidna podoba, temveč ker je realnosti homologen s stališča časovno-prostorskih determinant konkretne eksistence. (11) In Vertovov film je poskus biti stvaren do zadnje možne meje; toda tako, da ne prestopi robu, ki si ga je sam zastavil: ustvariti nov svet po vizualnem ključu in ga predstaviti kot delo vizualne inteligence v čisti, nepopustljivo zavzeti in zato neskončno kaotični obliki.

#### Opombe

- 1 John Berger: Ways of Seeing, London 1972, 17ss.
- 2 Cf. Malcolm Le Grice: Abstract Film and Beyond, London 1977.
- 3 From the Notebooks of Dziga Vertov, Artforum, marec 1972, 74.
- 4 Jennifer Oille, "Konstruktivizm" and "Kinematografiya", Artforum, maj 1978, 44-49.
- 5 Bernard Eisenschitz: Kaiakovski, Vertov, Cahiers du cinema, maj-junij 1970, 28.
- 6 Masha Enzensberger, Dziga Vertov, Screen, vol. 13 No 4 leto 1972, 403.
- 7 Ta srečna primera z opeko, Vertov jo je spoznal pri Kulešovu, je bila predmet Eisensteinove jedke ironične analize. Eisenstein piše: "Kader. Mal pravokotnik z delcem dogodka, ki je v njem nekako organiziran. Ko jih lepimo drugega z drugim, oblikujejo montažo. (Seveda, če je to narejeno v ustreznem ritmu!) Tako nas, približno, uči stara šola. Zrno do zrna pogača, opeka na opeko palača. Kulešov, na primer, piše direktno z opeko: "Ko obstaja misel-fraza, drobec zgodbe kot člen v dramaturški verigi, potem se ta misel izraža, obzidi se v kadri-znaki, kot z opeko..." Kader je element montaže. Montaža je spajanje, sklapljanje elementov". To je katastrofalna oblika analize, ker je razumevanje procesa v celoti (zveza kadra in montaže) realizira samo v zunanjih učinkih njegovega odvijanja) košček se lepi na naslednji košček). Takšno rezoniranje nas privede do sklepa, da so tramvaj samo zato, da bi jih ljudje prevrnili in položili preko ulice. To je lahko povsem logično, če pomislimo na vlogo, ki so jo imeli tramvaj v februarjskih dnevih 1917. Toda uprava mestnega prometa ima o tem zelo drugačno mišljenje. Najhuje pa je, ker se je takšen pristop k montaži zares pojavil kot neprehoden tramvaj pred možnostmi razvoja forme. Takšen pristop ni obsojen na dialektično rast, temveč samo na evolucijsko "izpolnjevanje", ker ni prodiranja v dialektično bistvo pojava." (Stojanović: Teorija filma, 206). Če imamo v mislih tu reproducirani kader iz Vertovovega filma in vemo, da je bil ta tekst napisan leta 1929, je lahko sklepati, da je Eisenstein svojo kritiko Vertovovega načina le še stopnjeval.
- 8 Dušan Stojanović ed.: Teorija filma, Beograd 1978, 276-280.
- 9 S. M. Eisenstein: Sur la question d'une approche matérialiste de la forme, Cahiers du cinema, maj-junij 1970, 32-36.
- 10 Annette Michelson: "The Man with the Movie Camera": From Magician to Epistemologist, Artforum, marec 1972, 60-70.
- 11 Meyer Schapiro: O nekaterih problemih v semiotiki vizualne umetnosti. Polje in nosilec v slikovnem znaku, Problemi, februar-marec 1971, 35-50.
- 12 German Karginov: Rodchenko, London 1979, 121ss.
- 13 Človek s filmsko kamero je bil obsojen praznega formalizma (ocena, ki se javlja od Eisensteina do Lebedeva in sodobnih piscev); kljub temu pa ostaja delo, ob katerem bo treba probleme sodobne mimetične reprezentacije še dodatno osvetliti. Zakaj dosedanje kritike tega filma se znajdejo v isti katastrofalni pomoti, v kateri se je znašel Lukacs, ko je v razpravah o sodobnem romanu povzignil sicer odlični, a v jedru dekadentni subjektivizem Thomasa Manna nasproti zanj kaotični, a v resnici epistemološko usmerjeni reprezentaciji sveta pri Wolfovi in Joyceu.



teorija / zgodovina

# "Rdeči smeh" Medvedkinove "Sreče"

Silvan Furlan





Zadnji sovjetski nemi film *Sreča* Aleksandra Medvedkina(1) je izvirna uresničitev "boljševiške komedije", kot si jo je zamišljal Sergej M. Eisenstein. Posnet je bil leta 1934, leto kasneje pa ga je stalinistična administracija že umaknila, prepovedala njegovo javno predvajanje. Medvedkinov način filmske uprizoritve, ki je rušil osnovna načela realistične poetike, njegove satirično politične osti, ki so postavljale na glavo nekatere nedotakljive resnice folkloristične miselnosti — vse to ni bilo v skladu s temeljnimi principi sočrealistične "estetike", ki je bila sprejeta za uradno smer sovjetske umetnosti in teorije na 1. kongresu sovjetskih pisateljev leta 1934.

Medvedkin je bil deležen ostrih napadov tradicionalne kritike že leta 1931. Povzročili so jih njegovi agitacijsko-propagandni kratki filmi, ki so za razliko od deklarativno-demagoškega pogleda obravnavali aktualne probleme sovjetske družbe iz satiričnega zornega kota. Nekateri ortodoksni kritiki so grotesko, satiro in parodijo obsojali celo kot izrodke buržoazne umetnosti, ki nima mesta v državi, kjer vlada diktatura proletariata. Zavračali so vsakršno možnost "socialistične satire". Po njihovem mnenju je satira sredstvo razrednega boja in je nesmiselna v revolucionarni, brezrazredni družbi. V obrambo Medvedkinovih agitk, ki jih je sam režiser označeval kot politične teze v obliki pregovorov, aforizmov ali parabol, je posegel sam Lunačarski. Branil je učinkovitost Medvedkinove satirične metode, grajal pa je nejasnost njenih ciljev. Končni izid omenjenega spora je bil v škodo Medvedkina, saj je moral opustiti svojo satirično-propagandno prakso. Podobno usodo je kasneje doživel tudi Medvedkinov koncept "rdeče komedije"(2).

Aleksandru Medvedkinu pogostoma priлеpljajo oznako "rdeči potomec Macka Senneta". V njegovih filmih je namreč razvidna naslonitev na postopke ameriške neme burleske, na njene vizualne komične efekte.

Navduševanje sovjetskih ustvarjalcev nad ameriško žanrsko kinematografijo sega že v prva leta po oktobrski revoluciji. Jutkevič je o obdobju svojega "feksovanja" izjavil: "V iskanju novih poti se je celotna mlada generacija obrnila k žanrom, ki so veljali za manjvredne, za del

cenene umetnosti, ki sta jo aristokracija in buržoazija prezirali". "Amerikanizacija", ki je bila zavestna in teoretično razčlenjena v spisih in manifestih feksovcev(3), Kulešova, Eisensteina, ... je razkrivala težnjo po osvoboditvi od "caristične in staroevropske kulture". Moderen in dinamičen svet revolucionarnih sprememb je zahteval moderno in dinamično umetnost, ki jo je po njihovem mišljenju takrat proizvajala le industrializirana ameriška družba. Skladno s temi izhodišči je Kulešov vzklikal: "Naj živita ameriška kriminalka in burleska". Ameriški žanrski filmski jezik je bil tako model pravega filma, ki je s svojo trdno sižejsko osnovo, intenzivirajočim razvojem akcije, suspenzom, gibanjem, dinamično montažo in mitično vsebino, iztiskal iz filmske umetnosti literarnost in psihologizem. Kmalu v dvajsetih letih pa je Lunačarski lucidno ugotovil, da v slepem prevzemanju tipičnih kinematografskih modelov neke kulture tiči nevarnost, da se s presaditvijo formalno-jezikovnih elementov presadijo tudi ideološke iztočnice njenega socialno-zgodovinskega konteksta. Lunačarski je tako odprl vprašanje o odnosu med "buržoazno tehniko" in "revolucionarno vsebino".

Vzporedno s premišljenimi uporabami oblikovnih postopkov ameriškega filma so se v sovjetski kinematografiji čedalje bolj pojavljale tudi melodrame in komedije, ki so se približevale nevarni hollywoodski "generalni liniji". Skozi sanjske podobe melodram, ki jih je "povzdigoval" vnaprej obstoječi figurativno-komercialni kod zvezdnškega sistema in dekorirala prefinjena obrtniškost ter skozi nenavadno vizualno komiko "prepisanih" gagov in komičnih figur na ameriški način, je pronicala "nedolžna" ideologija čistega užitka in od vsakdanjosti osvobajajoče umetnosti. Ta danes najmanj raziskani del sovjetske kinematografije, kakor zatrjuje italijanski filmski zgodovinar Giovanni Buttafava(4), in ki le deloma zaobjema tudi opus sovjetskega "ameriškega obrtnika" Jakova Protazanova, je mirno preživel ortodoksno obdobje socialističnega realizma. "Hollywoodska stilizacija" je bila nedolžna za ideologijo socialističnega realizma, zanjo je bila veliko bolj moteča, nevzgojena in nepopularna Medvedkinova originalna izraba "buržoazne tehnike", ki je bila

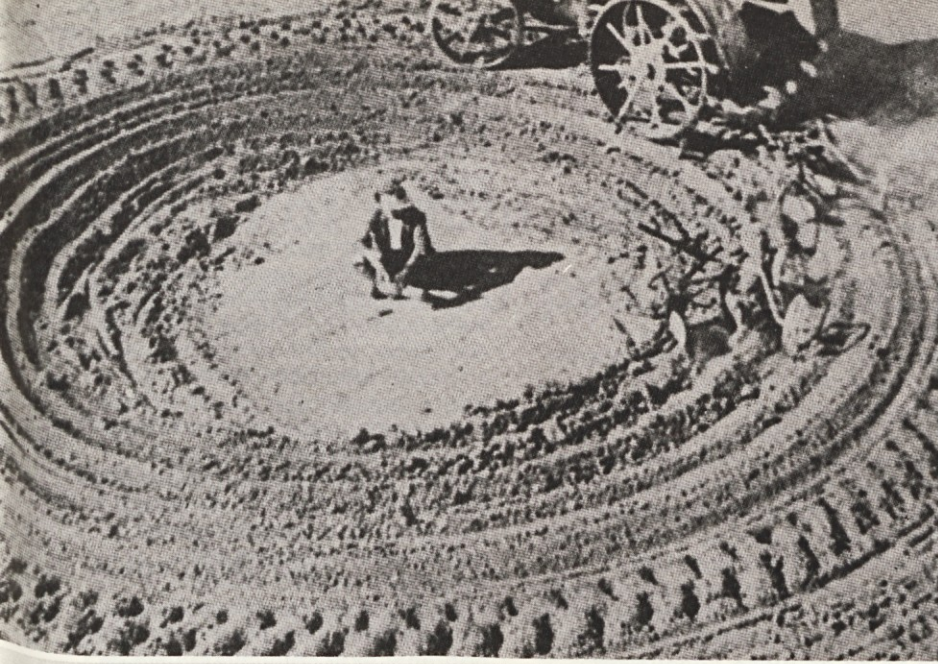
napolnjena z "revolucionarno vsebino".

Eisenstein je v kratkem eseju *Boljševiki se smejejo*(5), napisanem nekaj let pred nastankom Medvedkinove *Sreče*, zapisal: "Predmet našega smeha bo socialni infantilizem, ki traja tudi v današnjem času po velikih družbenih spremembah, v času zorenja socializma". Govor v prihodnjem času jasno kaže, da se je mojster montažnih atrakcij zavedal, da v obdobju po oktobrski revoluciji v sovjetski kinematografiji še ni bila izoblikovana ustrezna boljševiška filmska komedija. Trdno lahko predpostavljamo, da je Eisenstein ugotavljal, če izvzamemo Kulešovove projekte, da je sovjetska komedija vse preveč odvisna od žanrskih struktur ameriškega smeha. Zato je po ogledu Medvedkinovega filma *Sreča* v eseju *Pridobitneži*(6), ki je prvotni naslov filma, z vzhičenjem zapisal: "Danes sem videl, kako se smeje boljševik. — Film je avtentična asimilacija in premislek ameriškega filma. Ne gag zaradi gaga, marveč iskanje tistega, čemur gag lahko služi kot znak".

Za sočrealistično doktrino pa sta bili Medvedkinova stilizacija in tendenčno sporočilo *Sreče* nesprejemljivi(7). Zdanovski birokrati so od umetnikov -realistov zahtevali, da v skladu z visokimi socialističnimi ideali zvesto odslukujejo realnost, ki je po zaslugi revolucionarnih sprememb povsem pozitivna in očiščena kakršnihkoli notranjih protislovij. Revolucionarno-romantični in utopično-idealistični viziji realiziranega socializma Medvedkinovo kritično gledanje ni bilo po godu. Medvedkinova komična struktura, v kateri so tarče njenega smeha vse oblike paternalističnih in spiritualnih avtoritet, ki se ilegalno pretihotapijo tudi v čas po revoluciji, se je priključevala tistim umetniškim realizacijam, ki niso propagirale "čistosti" sovjetske družbe. Čeprav z uradno sprejemljivim kolektivizacijskim imperativom, je Medvedkinovo delo v primerjavi z idealističnimi vizijami opozarjalo, da je revolucija trajajoč proces, saj je vsaka revolucionarna družba venomer izpostavljena starim in novim infiltracijam "dekadentnih elementov".

Medvedkinova poetika nima skorajda nikakršne povezave z realistično estetiko, saj je dosledno zapostavljeno





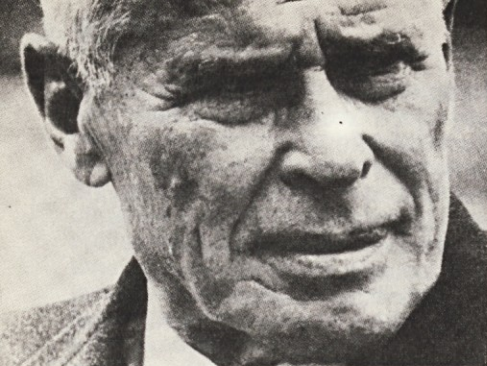
fotografiranje neke "vnaprej obstoječe" realnosti. Kot vsak komičen film je tudi *Sreča* prekršitev realističnega koda in kot taka ni neposredna ogledalna slika stvarnosti, marveč je niz slik (tableaux), katerih metaforična predmetnost presega njihovo naturalistično funkcijo (npr. hiperbolična uporaba predmetov).

Za epizodno strukturo filmske pripovedi in s konceptom prizorov kot slik, se film približuje bolj "gledališki stilizaciji" kot pa postopkom realistične mizanscene. Predmetnost filmskega prostora je rezultat imaginarnih scenografij, ki so bile pripravne za spodmikanje renesančnega principa perspektive, za uveljavljanje pravilnih prijemov (obrnjena velikostna razmerja med predmeti, antropomorfne lastnosti živali, ...), za dogajanja v nadrealistični logiki. Liki so tipizirani, k čemur je odločilno prispevala gledališka maska in kostumografija ter Meyerholdovsko precizno izdelan bio-mehaničen sistem igre, kjer je gib enak hieroglifu s točno določenim pomenom. Figure so tako predstavniki splošnih kategorij: "idiotizma ruralnega življenja", "hinavščine cerkve", "manipulacije vladajočega carističnega aparata", ...

Tipizacija je značilna operacija socialističnega realizma. Toda Medvedkinov koncept tipičnosti se bistveno razlikuje od uradne estetske doktrine sovjetskih tridesetih in štiridesetih let, saj se ne skuša vključiti v podobo "realnega sveta", marveč je nosilec sistema reprezentacije kot označevalne prakse. Površina socrealistične ogledalne slike realnosti je le sredstvo za posredovanje tistega, kar želi neka demagoško-ideološka vizija videti v realnosti. Temu abstraktno-ideološkemu konstrukt, ki je podložen pod gladino mimetične slike, se zoperstavlja Medvedkinov koncept, ki ideje pretaplja v slike. Idejno-ideološka podstat *Sreče* je brez sprenevedanja prevedena v materialnost posameznih elementov irrealne uprizoritve.

Materialnost, ki je tipizirana na osnovi kulturno-antropološke tradicije, je filmska realizacija kolektivnih domišljjskih predstav (pijanost kot vrtenje v glavi je prikazana s traktorjem, ki orje brazde v krogu). Rušenje realistične mizanscene je še posebej vidno v anti-realistični





- 1 Aleksander Medvedkin se je rodil 8. marca 1900 v Penzi. Med državljansko vojno se je priključil Rdeči armadi in se posvetil političnemu delu. Vodil je satirično-kritično gledališče in urejal časopis-pamflet. S sedemindvajsetimi leti je zapustil vojsko in se lotil filmskega ustvarjanja, najprej kot scenarist in asistent režije. Med leti 1930—1932 je režiral kočljive satirične agitke, ki skupaj s filmi "film-vlak" veljajo za izgubljene. Leta 1932 je Medvedkin izumil filmski vlak, ki je bil opremljen z osnovno filmsko tehniko in z njim potoval v kraje, kjer so gradili pomembne gospodarske objekte (tovarne, elektrarne, mostove...). S filmi je neposredno analiziral napake in uspehe "socialistične graditve". Leta 1934 je režiral prvi celovečerni film Sreča (Sčast'e), leta 1936 pa drugi Čudežna deklica (Čudesnica). Nato je snemal predvsem dokumentarce in montažne filme.
- 2 Srečo je "odkrila" francoska militantna filmska skupina SLON leta 1971. Po birokratskem ukrepu iz tridesetih let, ki je delo potisnila v "zatišje", sta film in avtor doživela zgodovinsko in kritično rehabilitacijo šele v sedemdesetih letih. Od filmskih zgodovinarjev ga omenja samo Jay Leyda v knjigi Kino, A History of the Russian and Soviet Film (London, 1960).
- 3 Medvedkinova Sreča je bila predstavljena v ljubljanski kinoteki v okviru programa "Ruski ekscentriki", ki ga je pripravilo Društvo slovenskih filmskih delavcev v začetku letošnjega leta. Prikazani so bili filmi Kulešove delavnice, Mož s kamero Dzige Vertova in predvsem opus laboratorija FEKS (Tovarne ekscentričnega igralca). Gibanje FEKS, ki so ga ustanovili Kozincev, Traubert in Jutkevič, je bilo najprej gledališko usmerjeno. Njegovi predstavniki so v tradicionalno gledališko reprezentacijo vpeljali dinamične elemente cirkusa in kabareta. Podobne inovacije so kasneje vnašali tudi v svoje filmske projekte.
- 4 Giovanni Buttafava, Soavi licori, succhi amari e il riso rosso di Medvedkin, Bianco e Nero, N. 1/2, 1973.
- 5 Sergej M. Eisenstein, I bolscevichi ridono, Bianco e Nero, N. 1/2, 1973.
- 6 Sergej M. Eisenstein, I profittatori, Bianco e Nero, N. 1/2, 1973.
- 7 Kratka vsebina filma: Nekoč je živel reven mož z imenom Kmir. Dolgo je potrpežljivo čakal na boljše življenje. Ko pa so življenjske razmere postale neznosne, ga je žena poslala na pot, da poišče srečo. In usoda se mu je nasmehnila; na poti je našel torbico, polno denarja. "Tu je sreča", Kmir veselo zavpije. Potem sta z ženo odšla in kupila vse, kar se jima je zdelo potrebno za srečno življenje. Kupila sta vse, kar sta videla skozi špranjo v platu pri svojem bogatem sosedu Foki. Toda kakor koli je Kmir stvari obračal, srečno življenje ni in ni hotelo priti. Konj se je izkazal za požeruha in lenuha. Ko je jeseni napolnil shrambo, so bile v trenutku prazne, saj je moral vrniti dolgove Foki, plačati davke... Kmir je ponovno postal žalosten. Da bi bila mera polna, so mu ukradli še konja. In tako se je odločil, da bo umrl. Prične si tetati krsto, toda vznemirjeni caristični služabniki mu prepovedo umreti, kajti kdo bi obdeloval njihovo rodovitno zemljo. Zaradi njegovih čudnih idej se odločijo, da Kmira pretepejo in pošljejo v vojno, v tisto umazano stvar, ki jo "gospoda" nerada počne. Toda še dolgo po revoluciji Kmir zaradi svoje preteklosti ne more verjeti, da se njegova sreča skriva v obdelovanju zemlje. Šele čisto na koncu filma spremeni svoje prepričanje in postane kolhoznik.
- 8 Sergej M. Eisenstein, Sur la question d'un approche matérialiste de la forme, Cahiers du cinéma, 220—221, 1970.
- 9 Berthold Brecht, Sul realismo socialista, v Scrittura sula letteratura e sull'arte, Torino, 1975.
- 10 Martin Walsh, Political Joke in Happiness, Screen, Vol. 19, N. 1, 1978.
- 11 Sergej M. Eisenstein: Sul la question d'un approche matérialiste de la forme, Cahiers du cinéma, 220—221, 1970.

povezavi posameznih kadrov, saj se prostor enega a-logično nadaljuje v prostoru drugega. Ta ekscentričnost v uporabi oblikovnih postopkov tvori preišljeni del Medvedkinove formalne prakse, ki se je morda nekoliko izzivalno označila za materialistično. Eisenstein je v eseju *Vprašanje materialističnega pristopa k formi*(8) zapisal: "Revolucionarna forma je proizvod pravilnih tehničnih metod, ki konkretizirajo nov način gledanja in obravnavanja stvari in fenomenov, se pravi, novo razredno ideologijo, ki je ne samo avtentična obnova socialnega sporočila, marveč tudi tehnično-materialnega bistva filma". Eisensteinovo razumevanje integrira formo v označevalni proces, ki mu mora le-ta služiti, ne pa se od njega oddaljovati, zapadati v formalizem in z njim v staro delitev med obliko in vsebino. Podobno je ugotavljal tudi Brecht(9), saj pravi, da je nemogoče preprosto pustiti nedotaknjeno obliko reprezentacije in se omejiti samo na zamenjavo buržoaznega gledanja na svet s socialističnim (proletarskim). Medvedkinovi formalni prijemi vračajo filmskemu jeziku "izgubljeno" materialnost in uveljavljajo Eisensteinovo koncepcijo materialističnega pristopa. Lep primer je scena pretepa med dvema duhovnikoma, ki jo je obširno obdelal Martin Walsh v študiji *Politična domislica v Sreči*(10). Medvedkin nas ne skuša prepričati o živalskem pohlepu duhovščine na ta način, da bi nam prikazal krvavi medsebojni pretep, marveč tako, da v žarišče postavi materialno artikulacijo celuloida (filmskega medija), da nas usmeri na ritmično in abstraktno prostorsko logiko reprezentacije (anti-realistični spoji kadrov). S takšno operacijo veliko bolj omaja lažno dostojanstvo in identiteto duhovščine; z "noro logiko" gaga iz dogajanja tako izlušči absurd, ki deluje na dveh različnih nivojih: kot pri Sennetu smeši, hkrati pa poudarja preiskovalno in kritično aktivnost. Tu posredi se vpisuje Medvedkinova preišljena uporaba postopkov ameriške burleske. Ameriški gag je podredil ideološki korekturi, ki ga je pretvorila v "traktor, ki orje na dnu duše gledalca v smeri razredne opredelitve"(11). Eisenstein je bistrovidno opazil tudi razliko med ameriškim (Chaplin) in Medvedkinovim gagom. Oba družita a-logična osnova, ki je pri Chaplinu individualistična, pri

Medvedkinu pa socialistične narave. Medvedkina ne zanimajo individualni izhodi, marveč je njegova pozornost usmerjena v iskanje kolektivnih socialnih rešitev.

Če na kratko uporabimo Freudove psihoanalitične ugotovitve in primerjamo Medvedkinovo mehanizem komičnega s tehniko domislice, je film Sreča domislica z izrazito ideološko tendenco. Njena napadalnost je usmerjena v smešenje avtoritet carističnega aparata, izkrivljene religiozne zavesti, reakcionarne folkloristične miselnosti. Užitek, ki ga poraja domislica že s svojim navidez nesmiselnim poigravanjem, vračanjem na nivo otroško neobremenjenega mišljenja in obnašanja in ki je proizvod prihranjenega psihičnega napora, je še povečan zaradi jasno uperjenih ciljev domislic. Le-ti dvigajo zapore cenzure in osvobajajo inhibicije in potlačena, ki jih je povzročil represivni družbeni sistem.

Parodična reprezentacija nekoč nedotakljivega in neoskrunjenega družbenega ustroja je tako vir komičnega ugodja.

Osrednji izvor Medvedkinove motivike je ruska folklorna tradicija. Toda "ljudsko vedenje" je v *Sreči* neprestano izpostavljeno ostem domislic.

Predmet parodije je ljudska resnica, da konj, hiša in polna shramba predstavljajo srečo. Medvedkin je tudi v tem pogledu opravil ideološko korekturo, saj je le tako lahko izigral in spodrnil posestniško miselnost v imenu kolektivističnega sporočila. Pamet muzika, ki je mislil, "če postanem car, bom jedel slanino s slanino", je moral "popraviti" v skladu z razredno vsebino, ker je le tako bilo moč predvidevati, da bo mužik našel srečo v kolhozu (konkretna izpeljava kolektivizacije v Sovjetski zvezi je problem zase in presega okvire tega zapisa).

Medvedkinova Sreča je tako podobna Brechtovim "poučnim igram", ki v sebi združujejo vzgojno dimenzijo in ugodje.



# Film kot način korekcije lažje duševno prizadetega otroka

Borko Radešček

Populacijo otrok, ki obiskujejo posebno osnovno šolo, določa Pravilnik o kategorizaciji in razvrščanju otrok z motnjami v razvoju. Meja IQ = 70, ki naj bi ločila to populacijo od še običajne minus variacije v razdelitvi duševnih sposobnosti med prebivalstvom, ima svojo teoretično in statistično utemeljitev, nekoliko nasilna pa le ostane. Inteligenčni količnik sam po sebi nikakor ni zadostna osnova za prognoziranje socialne uspešnosti. Celotna osebnostna struktura posameznika pride do polne veljave šele v interakciji z okoljem. Subnormalnost zato dobi v neustrezni družbeni konstelaciji še svojo osebnostno nadgradnjo, ki se neugodno odraža v socialni prilagojenosti osebe.

Izrazi, ki skušajo opisati populacijo teh otrok, dobijo, zaradi neustreznih stališč in vrednostnega sistema okolja, kaj hitro neprimeren ali celo žaljiv prizvok. Tej terminološki zagati se skušam v tem sestavku izogniti tako, da bom uporabljal izraz "naš otrok", pri čemer bom s tem označeval populacijo lažje duševne prizadetih otrok (orientacijski IQ = 70—50).

Kljub nevarnostim posploševanja pri ocenjevanju posameznih sposobnosti našega otroka, pa vendar zaradi boljšega razumevanja problematike, podajam nekaj značilnosti populacije teh otrok.

Mišljenje ostaja na področju konkretnega. Sposobnost tvorjenja abstraktnih pojmov je omejena. Pozornost vzbujajo navadno le močnejši dražljaji iz okolja. Pozornost je tudi krajša in jo je lahko odvrniti. Področje interesov in radovednosti je zoženo. Pogoste so tudi motorične, govorne in druge kombinirane motenosti.

Zaenkrat odkriva navadno našega otroka šele šola in to z zamudo, ko je že koncentrirano obremenjen na svoji najšibkejši točki. V kolikšni meri bo tak otrok ujel korak z družbo je odvisno od njegove emocionalnosti, oziroma karakternih značilnosti, in pa

seveda od okolja in vseh interakcijskih vplivov, ki od tod izhajajo.

Film bi moral imeti v procesu vzgoje, izobraževanja in rehabilitacije našega otroka pomembno mesto. Zaradi specifičnosti avdiovizualnega komuniciranja pozitivno vpliva na razvoj intelektualnih procesov in sposobnosti že pri enostranski komunikaciji (gledanje filma), še bolj pa pri aktivnem filmskem delu in ustvarjanju.

Film bo tudi edina oblika kulture, s katero se bo naš otrok srečeval v življenju tudi kasneje kot odrasel človek. Zato je filmsko vzgojno delo pri tej populaciji še toliko pomembnejše in odgovornejše.

Na področju otrokove filmske ustvarjalnosti pa velja za našega otroka enako kot za kateregakoli otroka dejstvo, da ima polno pravico do filmskega ustvarjanja, enako kot ima pravico do likovnega, glasbenega ali kateregakoli drugega področja kreativnosti.

Na posebni osnovni šoli "Janez Levček" v Ljubljani sem leta 1974 začel voditi filmski krožek kot novo obliko interesne dejavnosti. Interes za tovrstno dejavnost je bil pri otrokih že primarno navzoč, zato so bile skupine mladih filmarjev številčno zelo močne. S tem je bilo delo oteženo, saj zahteva praktično delo na področju filma individualiziran pristop. Problem rešujemo tako, da znotraj filmske skupine sestavljamo manjše skupine, ki se zbirajo okrog nastajanja posameznega filma.

Fotografija, statična ali dinamična, je gotovo izrazni medij našega časa. Slika in film zmoreta informacijo posredovati na zaznaven in spoznaven način. Film razpolaga z vsemi možnostmi izpovedovanja: ekspresivnega, impresivnega, konkretnega in abstraktnega. Film nam govori s svojim specifičnim jezikom, ki je bolj konkreten in direkten kot katerakoli druga oblika komunikacije. V filmu govore stvari in bitja sama po sebi. Soočenje je torej

neposredno. Osnovno filmsko gradivo-slika je tudi izredno predstava, saj nam vedno podaja drobce dejanskosti. Na tej ravni sta oblika in vsebina nerazdružljivi. Filmski jezik temelji na sliki-misli in je kot tak izredno konkreten in nedvoumen.

Z rojstvom filma ni nastala le nova oblika umetnosti, temveč tudi nova sposobnost v človeku to umetnost občutiti in dojeti. Nastala je nova vrsta komunikacije. Prav ta oblika komunikacije pa je zaradi svojih značilnosti posebej primerna prav za našega otroka.

Osnovna oblika filmskega dela, ki pa predstavlja tudi pomemben trening otrokovega opazovanja, je direktna filmska komunikacija z okoljem. Otroci naj v poznanem, vsakdanjem okolju beleži dogajanje okoli sebe s filmsko kamero. Komunikacija z okoljem naj bo povsem prosta in spontana. Interes za tovrstno dejavnost je pri otroku že primarno navzoč. Zato bo otrokovo opazovanje v takšni obliki tudi primarno kvalitetnejše. Zorni kot filmske kamere pa bo točno kanaliziral in usmerjal otrokovo pozornost k dani situaciji ali objektu, ki bo otroku vezala njegovo zanimanje. Zorni kot kamere lahko pri sodobnih kamerah z lahkoto spreminjamo in tako lahko prilagajamo zahtevnost in natančnost otrokovega opazovanja.

Filmsko snemanje predstavlja otroku igro, s to igro pa si povečuje sposobnost opazovanja, kanalizira in usmerja pozornost, ki postaja tako trajnejša, preko teh osnovnih sposobnosti pa pozitivno vpliva tudi na ostale duševne sposobnosti in funkcije, saj je dobro konkretno opazovanje podlaga in osnova vsem ostalim duševnim in intelektualnim sposobnostim.

Posneti filmski material pa nam predstavlja povratno zvezo in nam nudi zanimivo in dragoceno informacijo o vseh parametrih otrokovega opazovanja.

Pomemben je vpliv filma na razvoj mišljenja. Ko si človek ustvari odnos



do nekega dogodka, bodisi kot opazovalec ali kot udeleženec, ga skuša tudi razumeti, potreba po razume vanju pa je gibalo drugih miselnih procesov. Filmski jezik temelji na zakonih asociativnosti in tako razvija prav asociativno mišljenje.

Animiranemu filmu lahko pripada na področju korekcije psihofizične motenosti prav posebno mesto. Aktivna filmska animacija predstavlja pomemben trening miselnih procesov. Zato smo od vsega začetka delovanja našega krožka posvečali posebno pozornost prav filmski animaciji. Prvo leto so nastali trije animirani filmi, narejeni na principu čiste filmske risanke. Naslednja leta pa smo se načrtno ukvarjali z različnimi načini in oblikami filmske animacije, da bi našli za naše otroke najprimernejše in da bi poskušali ovrednotiti pomen aktivne filmske animacije nasplošno in posebej posamezne oblike te zvrsti.

Otrokovo aktivno delo pri animiranju filma lahko enačimo s konkretnim treningom miselnih procesov, predvsem analize in sinteze.

Otrok mora pri tem delu analizirati dogodek ali akcijo do najmanjše enote, časovno vzeto do osemnajstega dela sekunde (1 sek = 18 sl). Ta njegova analiza je vezana na konkretno predstavo in akcijo, na risanje posamezne risbe in risbo samo. Tako je miselni proces analize konkretiziran, kar je za našega otroka zelo pomembno, saj vemo, da je mislec predvsem v sferi konkretnega.

Sinteza je v procesu filmske animacije v svojem bistvu nekoliko abstraktnjša, toda le v fazi trik filmskega snemanja, končni produkt-film pa predstavlja zaključno, povsem konkretno sintezo celotnega dela. Tako je miselni proces analize in sinteze sklenjen. Otrok ga je aktivno doživljal, večkrat ponovil, vseskozi se je miselno gibal na nivoju konkretnega, konkretna pa je tudi rezultat dela-film.

Vrednost tega načina miselnega treninga je tudi v visoki stopnji motivacije, ki spremlja delo. Motiviranost pa je porok za aktivno vključevanje intelektualnih potencialov v proces dela. Le aktivno koriščenje razpoložljivih intelektualnih sposobnosti pa vodi v razvijanje le-teh.

Našemu otroku se je kot najbolj dostopna pokazala čista oblika risane filma blok sistema z močno reducirano animacijo. Pri tej obliki otrok postopoma izvaja gibanje in mu je hkrati omogočen tudi stalni pregled nad že narejenim. Miselno je vezan na risanje posamezne risbe, oziroma na risbo samo. Otrok riše posamezne risbe na prosojne liste, ki so speti v blok. Riše od spodaj navzgor. Tako vsako animacijsko fazo enostavno izpelje iz prejšnje. Pri tem delu se otrok tudi najlažje seznanja z osnovnim bistvom in principom filmske animacije.

Ostale oblike animiranega filma so vezane na direktno animacijo pred filmsko kamero. Faza miselne analize je s tem pomaknjena na abstraktnjše področje. Konkretna je le v dani-trenutni animacijski fazi, ta pa je hkrati že tudi konkretna faza miselne sinteze. Otrok pri takem delu izgublja smisel za orientacijo v dogajanju, vendar pa bo pedagogova prisotnost v smislu "vodiča v manj znani situaciji", privedla do končnega rezultata.

Čprav so te oblike filmske animacije težje dostopne našemu otroku, pa zanj nikakor niso neprimerne. Ob postopnem in individualiziranem delu lahko približamo tudi zahtevnejše oblike animacije večjemu številu naših otrok.

Pomembna vrednost direktnega animiranja je v motorični angažiranosti otroka pri takšnem delu. Animacija lutkovnega ali kolaž filma zahteva izredno precizno premikanje filmske lutke iz faze v fazo. To delo zahteva precizno in dolgotrajno angažiranje fine motorike rok. Napore, ki iz tega izvirajo pa bo otrok kompenziral ob visoki stopnji aktiviranja volje za doseg cilja. V takšno delo lahko uspešno vključujemo tudi motorično prizadete otroke, kar je smiselno iz stališča korekcije njihove prizadetosti.

Glina in plastelin predstavljata že kot material pomembno sredstvo za psihofizično korekcijo in razvoj. Pri animaciji teh materialov, pa se združujejo pozitivni vplivi, ki jih doprinašata material in tehnika dela.

Najenostavnejša oblika direktne animacije je animiranje predmetov, ki v posameznih fazah spreminjajo le svojo lego, ne pa tudi obliko. Lesene kocke predstavljajo zelo ustrezen tovrstni material. Ustrezen tudi zato, ker so pogosto predmet otrokove igre. Otrok se s kockami igra, to igro pa beleži s trik filmsko kamero, pri čemer sebe seveda izpušča kot objekt snemanja. Tuti to zanj predstavlja igro. Nastali animirani film je igra v igri, kar pa lahko predstavlja tudi prehod k zahtevnejšim oblikam direktne filmske animacije.

Preciznost, ki jo zahteva animacija, vpliva na razvoj fine motorike rok. Vztrajnost in dolgotrajnost dela pa zahteva notranjo disciplino in smotrno usmerjanje impulzov za pretirano akcijo, ki so značilni za hiperaktivnega otroka. Ob pravilni in zadostni motivaciji bo zato delo ob animiranem filmu hiperaktivnega otroka umirjalo in usmerjalo njegovo akcijo v smiselno dejavnost. Lastne izkušnje kažejo, da filmsko delo nasploš umirja hiperaktivnega otroka, s tem da aktivira njegovo voljo, usmerja pozornost in jo tako disciplinira, da jo vodi v smiselno akcijo.

Ta aktivnost pa lahko preraste tudi v ustvarjalnost. Otroci se radi likovno izražajo. Animirani film dodaja risbi novo dimenzijo-gibanje; posneti film pa statični fotografiji dinamičnost.

Tako postane otroška domišljija svobodnejša, saj jo ne omejuje več statičnost. Z večjo svobodo izražanja pa je olajšano tudi izpovedovanje. Otroško izražanje tako ne pridobi le nove dimenzije ampak se mu poveča tudi izpovedna vrednost. Vrednost otroške kreativnosti je vsekakor v spontanosti in neposrednosti izražanja. Zato mora biti pedagogova prisotnost neprisična in vezana na vlogo vzpodbujevalca in enakopravnega člana skupine.

Do danes smo na Vzgojnem zavodu "Janeza Levca" realizirali 42 filmov, od tega 18 animiranih. Razmišljanja, ki sem jih podal, izhajajo iz izkušenj pridobljenih ob nastajanju konkretnih filmov. Risani filmi večinoma ostajajo na nivoju animirane otroške risbe.

Nekateri med njimi pa s spontano pridobljeno idejno smiselnostjo preraščajo v samostojni film. Podobno je tudi pri animacijah, ki nastajajo v drugačnih tehnikah. Snemani filmi so narejeni povečini kot direktna oblika filmske komunikacije. Stopnjo višje predstavljajo igrani filmi, ki pa so v osnovni obliki delani po istem principu. Le situacija je manj splošna in bolj konkretna.

Otroci nam s svojimi filmi povedo tudi marsikaj o sebi. Iskrenost, preprostost in izpovedna konkretnost so glavne vrline njihove pripovedi. S filmsko pripovedjo in izpovedjo nam približujejo svoj svet, o katerem tako malo vemo, in nam je zato vsaka informacija o njem toliko dragocenejša.



Knjiga Francéta Brenka *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*, ki je izšla v letošnjem letu, je 13. zvezek zbirke *Dopisne filmske in TV šole*, ki izhaja v okviru *Dopisne delavske univerze Univerzum* v Ljubljani. Po dolgem založniškem molku se je v ljubljenem kulturnem prostoru ponovno pojavilo zgodovinsko-raziskovalno delo, ki skuša analizirati razvoj slovenske kinematografije. Po Travnovem prispevku *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih*, ki je bil objavljen v *Filmskem vestniku* in kasneje v reviji *Film* med leti 1950—1951 in Brenkovem *Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji*, ki je bil kot dodatno poglavje priključen *Sadoulovi Zgodovini filma*, izdani leta 1960 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani, v Sloveniji do današnjih dni ne srečamo kakega podobnega poizkusa. Travnova študija velja za prvo znanstveno-raziskovalno delo v jugoslovanskih okvirih, za Brenkov *Oris* pa Dejan Kosanović v knjižici *Uvod v preučevanje zgodovine jugoslovanskega filma (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1976)* ugotavlja, da se na žalost ni razvil v "celovito zgodovino jugoslovanskega filma". Kje so vzroki za tako dolgo trajajočo odsotnost zgodovinskih (prav tako tudi teoretičnih) pristopov in obravnavanj slovenske kinematografije? Po našem mnenju, je eden izmed odločilnih razlogov za takšno stanje slovenske (jugoslovanske) filmske zgodovine in teorije v zapostavljeni vlogi, ki jo je imel (ima) film v družbi, če ga primerjamo z drugimi področji kulturne dejavnosti. K temu je na Slovenskem v nemajhni meri prispevala tradicionalna kulturniška zavest, ki je film, "tehnično" in "folkloristično" umetnost, večinoma obravnavala kot manjvredno umetniško zvrst. To so najbrž vzroki, da v Sloveniji nimamo pogojev, ki bi znanstveno-raziskovalno delo na področju kinematografije sploh omogočali. Šele pred nekaj leti se je pri nas pričel oblikovati *Filmski muzej*, nimamo pa inštituta za film, in film, razen na AGRFTV, kjer sta vsled umetniškega značaja te šole zgodovina in teorija filma prisotna kot sekundarna predmeta, še ni vključen v okvire visokošolskega študija (Filozofska fakulteta, FSPN).

V tem pogledu je srečanje z Brenkovo knjigo *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*, ki je v osnovi plod individualne iniciative, vsekakor ohrabrujoče. V njej je dokaj izčrpno obdelana zgodovina slovenskega filma do leta 1945.

Pri obdelavi zapletene slovenske povojne celuloidne produkcije, pa se je avtorjeva deskriptivna zgodovinska metoda izkazala v precejšnji meri za neustrezno in nezadostno. Nemogoče pa je izpodbiti zgodovinske vrednosti, ki jo ima knjiga kot celota. Predpostavka, da je pojave iz bližnje preteklosti nemogoče podrediti zgodovinskemu razlagalnemu aparatu je tu "postranskega" pomena. Problem, ki se postavlja pred celovito zgodovinsko analizo slovenskega povojnega filma, je v dejstvu, da na Slovenskem še nimamo opravljenih študij o posameznih obdobjih, pojavih in posameznikih naše filmske preteklosti.

Čeprav navidez neobsežna, "skromna" pa je zgodovina slovenskega filma obsežna zaradi dinamičnega družbeno ekonomskega in političnega razvoja, kakor tudi odprtosti (ne izpostavljenosti in podrejenosti tujim vplivom) slovenskega kulturnega prostora. Celovita zgodovina slovenske kinematografije, ki ne bo enostavna kronologija podatkov ali romanizirana pripoved, marveč prostor kompleksnih analiz, tako z družbenoekonomskega, ideološkega in estetskega vidika, je tako stvar prihodnosti. Da bo ta naloga uresničljiva, mora družba podpreti ne samo proizvodni proces, marveč tudi tisto področje, ki je bilo doslej v veliki meri zanemarjeno: teoretično analitično in znanstveno raziskovalno dejavnost.

Silvan Furlan

Foto-kino zveza Slovenije in Foto-kino klub Mavrica Radomlje sta 27. oktobra organizirala v Radomljah XVI. festival amaterskega filma na katerem je sodelovalo 19 kino-klubov in krožkov s 67 filmi.

Ob festivalu so se osvežila vsa tista vprašanja, ki vseskozi obremenjujejo amaterski film. Festival ostaja še vedno edina možnost, kjer se amaterski filmi predstavijo javnosti, kar navadno pomeni žiriji in peščici entuzjastov. Nadalje ostaja nagrajevanje edina satisfakcija, kanalizacija amaterske ustvarjalnosti, kaj kmalu vrtičkarska pravda, vsekakor pa edina možna potrditev amaterske filmske ustvarjalnosti. Le ta pa avtorje še vedno bolj zadovoljuje, kot pa ocena ali kritičen zapis o filmih (z vsemi da in ne), ki bi jo žirija lahko posredovala avtorjem, saj to potrebujejo bolj kot plakete.

Ovrednoten s kriteriji profesionalnega filma, amaterski film ne pride do širšega kroga gledalcev (ker pač ne dosega profesionalnega filma), kar tudi pomeni, da mu ni dana prilika soočenja oziroma možnost kritične refleksije. In ker ostaja vedno na pragu profesionalnega filma, sprejema tudi njegova pravila: žirije, težnje k čim večji perfekciji, oziroma identifikaciji z "odraslimi".

Na letošnjem festivalu je bilo precejšnje število otroških in pionirskih filmov, potrebno je omeniti filme, ki so opozarjali na vedenjsko motene otroke in njihovo dislociranost iz sveta normalnih (Ino-oni ali slika v razdalji, Um srca).

In kaj se Slovencem še zdi potrebno zabeležiti na filmski trak: *-družino/Tisti dan smo jedli le enolončnico/*, *šola/športna tekmovalnja/prosti čas/Zimske počitnice*, *delavne brigade-Pomagamo jim preživeti/*, *obče človeško-Slovensko problematiko:*

alkoholizma/Komu/,  
smrti/Soočenja, Strašilo/,  
ljubezni/Dobiva se na trgu/,  
idealov/Kam? Gor!/,  
osamljenosti...

Žirija je podelila nagrade in priznanja skoraj tridesetim filmom in sicer v zvrsti igranega, žanrskega in dokumentarnega filma, nagrade za kamero, montažo, zvočno opremo, posebna priznanja za poizkus parodije na moč in nemoč TV medija, za smotrno gradnjo filmskega gaga, za uspešno anekdotično obravnavo aktualnega problema, za tehnično dovršenost, za igro, za angažirano družbeno tematiko...

Bili so zadovoljni.

Majda Širca





Jean Renoir

Da je film mlada umetnost, edina, "ki je rojena pred našimi očmi" (Bela Balasz), z znanim rojstnim dnevom, se morda nekoliko groteskno potrjuje z dejstvom, da "pred našimi očmi" umirajo ljudje, ki so jo ustvarjali. Med njimi Jean Renoir, znameniti francoski režiser, ki je umrl letos v 85. letu starosti v Los Angelesu, kjer je živel zadnjih 20 let.

Sin znanega slikarja Augusta Renoirja je v svojih filmskih delih rad uporabljal slikarske motive svojega očeta, in si je morda prav zaradi izrazitih slikarskih kvalitiet kadiranja pridobil naziv "poetičnega realista". V mladosti, kot sam pravi, je videl nekaj čudovitih filmov, kar ga je tako navdušilo, da je sklenil keramično obrt zamenjati za filmsko. Najprej je stopil v filmski svet kot producent, nato pa je leta 1924 posnel svoj prvi film — "Deklica iz vode", pomemben morda le zaradi svojega z gledovanja pri Chaplinu in Griffithu, čeprav je hkrati že napovedoval režiserjevo naklonjenost kmečkemu realizmu in seveda slikarskim elementom.

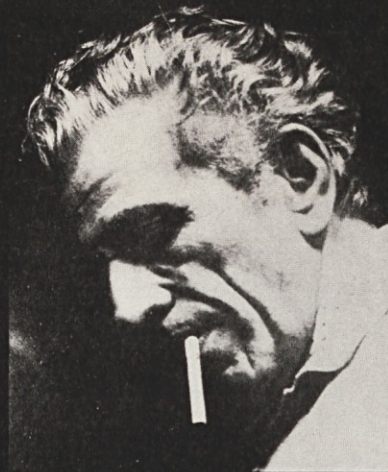
Iz njegovega obdobja nemega filma se je v zgodovino filma vpisala ekranizacija Zolajevga romana "Nana" (1927): odlična transpozicija pripovedi na rob realizma, ki ga skuša preseči s stilizacijo in pravim "dekorativnim delirijem". Noelu Burchu pomeni ta film eno "ključnih del v zgodovini filmskega jezika", ker predstavlja poskus izčrpnega izkoriščanja prostora izven kadra in njegovega sistematičnega postavljanja nasproti prostoru v kadru; tu se je prvič pokazalo, da je prisotnost prostora izven kadra enako pomembna kot prostor v kadru.

Ko se je pojavil zvočni film, je bil Renoir eden redkih režiserjev, ki ga to ni zmedlo, ker ni menil — kakor njegovi avantgardistični prijatelji (Epstein, Delluc, Clair) — da ima film svojo specifično govorico, formo in moč. V zgodnjih tridesetih letih so pomembni trije njegovi filmi, ki so jih kasneje visoko častili predstavniki francoskega "novega vala": to so "Psica" (z odličnimi dialoškimi scenami, povsem inkorporiranimi v dogajanje, ki je lahko s svojo amoralno zgodbo o nekaznovanem zločinu socialna drama ali farsa, na vsak način pa je izvrstna predstavitev oseb v vseh njihovih slabostih), "Noč na križišču" (po Truffaultovem mnenju prva prava filmska kriminalka) in "Iz vode rešen Boudu".

S filmom "Toni" (1935) in še posebej z "Zločinom gospoda Langea" (1936) je Renoir začel obdobje svojega družbenega angažmaja, ki ga je kronal s propagandnim filmom "Življenje je naše", 1937 (posnetim za francosko komunistično partijo), in z "Marseillaise", 1939 (zelo napadan film, vendar bolj iz političnih kot umetniških razlogov, čeprav tudi slednjih ni v celoti zadovoljeval, razen s posameznimi sekvencami iz kraljevega dvora).

V letih pred drugo svetovno vojno je Renoir posnel tri filme, ki so mu verjetno v največji meri zagotovili sloves velikega režiserja: to so "Velika iluzija" (1938), "Človek in zver" (1939) in "Pravilo igre" (1939). Vsi trije so njegovi "klasični" filmi, kolikor dokazujejo dovršeno obvladanje filmskega stila





Nicholas Ray

in obravnavane teme. V prvem primeru je to vojna oziroma njena posledica ločevanja in združevanja ljudi iz različnih razredov in ras (večje od državnih mej so razredne); v drugem (posnetem po Zolajevem romanu) delo in družbene okoliščine, ki obvladujejo ljudi kot obok, pod katerim se več ne prepoznajo; in v tretjem kritična farsa francoske aristokracije.

Renoir se je med vojno preselil v Hollywood (v zelo kratkem času posnel tam šest filmov, med njimi: "Ta dežela je moja", 1943, "Pozdrav Franciji", 1944, "Južnjak", 1945, "Dnevnik sobarice", 1946), da bi po indijskem dokumentarnem filmu "Reka" (1951) in italijanski komediji "Zlata kočija" (1952) posnel tam med drugim tudi svoj zadnji film "Testament doktorja Cordeliera" (1963).

Jean Douchet je v članku o Renoirju zelo izpostavil njegovo težnjo, da bi "zlomil diktaturo kadra", kader obdeluje sicer na klasičen način, kjer deluje kot "zapor", ter močno vztraja pri njegovi gledališki strani, da bi lahko njegove osebe tam različneje artikulirale svojo željo po ubežanju iz te vklenjenosti. V tem vidi Douchet tudi manifestacijo Renoirovega "dionizičnega" bistva in poganškega misticizma.

Med pomembnejšimi monografijami o Renoiru (C. Beylie, Leo Braudy, Raymond Durgnat) izstopa z bolj radikalnimi pogledi delo Francoisa Poulla ("Renoir 1938 ou Renoir pour rien?", Paris, 1969), ki postavi odločilno zarezo v Renoirovi filmografiji ob delu — "Človek in zver", ki pomeni zadnji in najbolj dognan poskus socialnega angažmaja, kajti potem se je Renoir posvečal samo še "večnostnim" temam.

Zdenko Vrdlovec

Diplomiral je iz arhitekture, vendar se je kmalu posvetil delu v gledališču. Leta 1944 je asistiral E. Kazanu, 1947. pa je zrežiral svoj prvi celovečerni film Oni živijo ponoči (They Live by Night), v katerem je razvidna značilna poteza njegovega ustvarjalnega koncepta: ekonomično pripovedovanje. Že prvi film je napovedoval odličnega režiserja, ki se je radikalno lotil obnove ameriškega sklerotičnega filma, podrejenega ponavljajočim se modelom in žanrski anonimnosti. Struktura in fotografija, pripoved in montaža prepričljivo govorijo o individualnem ustvarjalcu, inovatorju filmskega jezika. Vse to, kakor tudi njegov izjemen interes za socialne probleme, potrjujejo tudi Rayevi naslednji filmi Potrkaj na katerakoli vrata (Knock on Any Door, 1948), Na samotnem kraju (In a Lonely Place, 1949), Predrzni možje (The Lusty Men, 1952).

Leta 1953 je sledila mojstrovina Johnny guitar, ki predstavlja odmik od klasičnega vesterna. Film ni več oblika ameriške epske pesnitve, marveč "baročna" tragedija o času, ki mineva, o življenju ne več mladih junakov Zahoda, ki z žalostjo pregledujejo svojo ne preveč junaško preteklost, drama o bolečih posledicah seksualne represije.

Dve leti kasneje je Nicholas Ray zrežiral drugo temeljno delo Upornik brez razloga (Rebel without a Cause, 1955). V času nastanka ga je puritanska kritika obsodila za "izdajalsko delo", ki nima nič skupnega s pravo umetnostjo. Film je alegorična pripoved, ki se naslanja na tradicijo krščanske ikonografije. Poudariti je treba, da je Ray v tem filmu mojstrsko izrabil igralske sposobnosti Jamesa Deana, emblematične figure mladih tistih let.

Filmi, ki so sledili Uporniku brez razloga, so manj uspešna in manj pomembna dela. Izjema je le Dekle za zabavo (Party Girl, 1958). Dekle za zabavo predstavlja izjemen doprinos gangsterskemu filmu, saj je nabit s kritičnimi motivi, tako v pogledu obravnavanja žanrske tradicije, kakor na nivoju etične konstrukcije, ki se je drzno uprla shematičnemu moralističnemu modelu.

Filmi po letu 1958 jasno kažejo avtorjev ustvarjalni zaton. Preusmeril se je v izdelavo superspektaklov, s katerimi je zapadel v anonimnost hollywoodskih obrtnikov. Njegovo obdobje je trajalo deset let (1947—1958), njegovi kasnejši filmi so malo pomembni za razvoj filmske umetnosti. Toda teh deset kreativnih let je bilo dovolj, da se je Ray neizpodbitno vpisal v zgodovino svetovnega filma kot osrednji ustvarjalec ameriške žanrske kinematografije. Le-to je "obnovil", saj je le tako lahko vanjo vnesel kritične socialne dimenzije in drugačno moralo, različno od "vzorčnih" produktov Hollywooda.

Silvan Furlan



**ŠKUC pri nas**

Odkar je bila v 5/6. številki Ekra na podana informacija o začetku projekcij ozkometražnih kratkih in celovečernih filmov (med njimi: Srbski OFF film, Holandski eksperimentalni film, Jon Jost-Richard Schmidt ZDA), se je v ŠKUC-u vzpostavila možnost kontinuitete predstavitev od kinematografskih podjetij ignoriranih filmskih dosežkov. To možnost vzpostavlja predvsem nakopičen material (nikakor pa ne stalna odvisnost od izposojanja opreme), ki ga bogati produkcija filmarjev v ŠKUC-u, zato ne bo težko izpolniti obljubo iz prejšnjega zapisa ter dopolniti sliko ŠKUC-a kot posrednika z dodatno osvetlitvijo ustvarjalnosti, ki postaja svojevrsten fenomen na filmskem področju.

Center za film je že v prejšnjih letih omogočal posameznikom realizacijo neobsežnih filmskih nekonvencionalnih projektov, ki so se pojavljali na različnih festivalih amaterskega in alternativnega filma. V letošnjem letu pa so se avtorji lotili obsežnejših projektov, ki so doslej tudi najštevilnejši. Na MAFAF-u je npr. sodelovalo sedem avtorjev (Davorin, Valentinčič, Kastelic, Slak, Bibič, Škvor, Barbič, Kralj), vendar bi bilo neprimerno Center za študentski film opredeljevati s takimi pozitivističnimi ugotovitvami. Prvič ne zato, ker je sedanji fenomen posledica konstantnega naraščanja aktivnosti, ki je prepleta snemanje z organiziranjem projekcij, seminarjev, pedagoškimi delom ter s teoretično-informativnim zbiranjem gradiva za katalog in biltene.

Drugič ne zato, ker se golorokemu 8mm in 16mm jurišu, ki je dosegel največjo udarnost v kolektivnem projektu poletne kolonije na Krasu, pridružujejo v svojih osamljenih poskusih že pozabljeni filmarji-amaterji. Kot tretjič pa ne predvsem zato, ker center ne sprejema klišejev profesionalnega filma (tudi finančnih ne!), na drugi strani pa močno načenja dosedanje pojmovanje amaterizma kot ljubiteljskega trošenja prostega časa v rezervatu društva. Drugače povedano, če hočemo govoriti o produkciji ŠKUC-a, moramo govoriti o kvaliteti, ki revolucionira dualizem — profesionalno : amatersko. Zaradi presejanja obojega, zadeva ob konkretno obstoječa družbena razmerja, ki ga ignorantsko postavljajo v vlogo zapostavljenosti; s predznakom amaterizma (v kar je organizacijsko-prisiljen) je odrinjen od potrebnih produkcijskih sredstev in virov financiranja (čeprav so oboji nepopolno izkoriščeni), z radikalnejšimi posegi v filmski medij pa ne sodi v amatersko festivalske kriterije, ki so bolj očarani od tehnične estetike izdelka, kot od vsebinsko-socioloških in parcialno-znakovnih prvin. To se je jasno pokazalo na letošnjem puljskem festivalu jugoslovanskega amaterskega filma.

Žirija je bila po pregledu več kot 130 prispelih filmov mnenja, da je letošnje leto čas zamenjave generacij, zato je v izbor vzela po en film iz skupinic med seboj podobnih. Tako je v pričakovanju nove generacije Foto-kino zveze, dobronamerno rečeno, spregledala poskuse ŠKUC-a, ki ima v trenutku očitne krize amaterskega filma, velike možnosti. To je potrdil že spomladanski seminar za filmske animatorje v organizaciji Zveze kulturnih organizacij Slovenije v Kopru, katerega se je udeležilo nekaj članov ŠKUC-a.

Alternativnemu filmu je poleg monopolne zapostavljenosti imanentna statusna diskriminacija (tako kot amaterskemu), s tem da je unikat in da nima možnosti množične distribucije, vendar z inovativnostjo ne sledi diletantskemu posnemanju profesionalne administrativne produkcije.

Ravno to ga loči in dviga nad zapostavljenost, čeprav išče učinek znotraj dano omejenih materialnih dejstev.

V Kopru se je s popolnejšim izkoriščanjem zvoka, uporabljanjem dvojne ekspozicije, animacijo, kot popolnejšim obvladovanjem in kontroliranjem slike ter dodelanim ritmom, razširil izbor elementov za gradnjo filmskega sporočila že znotraj amaterskega dometa. 16mm format pa je v že omenjeni poletni koloniji, ki jo je ŠKUC organiziral v sodelovanju z Ateljejem animiranega filma iz Kopra presegel ta okvir (do sedaj organizacijsko nujen) z osnovno zamisljo koncepta: eksperimentalni projekt naj prične pri osnovnih elementih branja znakov, da bo gledalcu prepuščen emocionalno kreativni odnos razmišljanja, ne pa na refleksno naučenih odzivih.

Podobno velja za individualne poskuse, ki so se, glede na vse doslej povedano, uveljavljali lahko le na festivalih v tujini. S tem mislim na letošnje gostovanje Slobodana Valentinčiča in Miha Vipotnika v Franciji (Mednarodni underground festival Nancy) in na gostovanje Francija Slaka, Slobodana Valentinčiča, Tonija Gomiščka kot kritika na JER-u. Izjema je Festival alternativnega filma v Splitu, ki se ga člani centra redno udeležujejo kot tudi omenjenih polemik v Pulji.

Na tem mestu je nujno še enkrat omeniti prostore ŠKUC-a kot "dvorane" za permanentni festival, na katerem se je pred kratkim predstavil starejši individualni ustvarjalec znotraj ŠKUC-a Tomaž Kralj.

V kratkem bo predstavljenih vseh enajst kratkih filmov letošnje produkcije ter en celovečerni film, s čemer bo ŠKUC verificiral letošnjo delavnost. V prihodnjem letu se bo število filmov podvojilo, s tem pa bo ŠKUC postal reden in ne samo občasen gost Berlinskega festivala (Forum mladih), Mednarodnega festivala filmske avantgarde v Londonu, Mednarodnega filmskega festivala v Locarnu, Mednarodnega festivala mladih filmarjev v Hyrresu, Tedna domačega filma v Celju, Mednarodnega festivala filma-vidca v Lublinu, FEST-a, poljske turneje.

Produkcija 20 kratkih (super 8), 10 kratkih (16mm) ter treh srednjemetražnih (16mm) bo skupaj s kopiranjem najboljših iz letošnjega leta nosila stroške 1 (enega) kratkega filma v profesionalni proizvodnji. Financerji interesnih skupnosti (SKS, LKS, RIS) bi se morali ob taki delitvi po delu zamisliti in s polno soodgovornostjo za dogovarjanje na tem nivoju omogočiti razvoj novim poskusom, ne pa proračunsko dvigovati indeks dodeljenih sredstev v preteklem letu, že zato, ker pomeni letošnji zagon prevrednotenja tistih amaterskih filmov povojnega obdobja, ki so bili začetni poskusi tistih amaterjev-filmarjev, ki se sedaj s filmom ukvarjajo profesionalno.

**Zorko Škvor**





## novo v revijah

## CAHIERS DU CINEMA (PARIZ)

## No. 304 (oktober 1979)

Uvodni del je posvečen Mauricu Pialatu in njegovemu novemu filmu "Napravi najprej maturo" (Passe ton bac d'abord). Sledijo poročila o festivalih (Benetke, Locarno, Deauville, Hyères) in kritike filmov (med njimi so nedvomno najbolj zanimive Daneyeva in Bonitzerjeva kritika "Apokalipse" Francisa Coppole in Daneyev zapis o filmu Sembena Ousmana "Ceddo").

## No. 222 (september 1979)

Ta številka nadaljuje z obširno predstavitev Coppolove "Apokalipse" (z analizo odnosa filma do Conradovega romana, z intervjujem s snemalcem Storarom itd.). Obširneje pa sta predstavljena še dva avtorja: Woody Allen ("Manhattan") in Werner Herzog ("Woyzck").

## No. 223 (oktober 1979)

Gotovo najzanimivejši prispevek predstavljajo zapiski Josepha Loseya o pripravah na snemanje filma o Mozartovi operi "Don Giovanni". Tu sta še obširni predstavitvi dekoraterja Alexandra Traunerja in igralca Al Pacina ter "dosjeja" o Jerry Schatzbergerju in Yves Yersinu.

## SCREEN (LONDON)

## No. 2 (poletje 1979)

To je že dolgo ena najpomembnejših evropskih filmskih revij, ki izstopa s svojimi strogo analitičnimi in teoretičnimi prispevki. V tej številki je to nedvomno študija Paula Abbota o avtoriteti, oprta na Foucaultove analize oblasti in analizirajoča učinke politične avtoritete v filmski reprezentaciji. (Vsekakor bo treba o tem še kako drugače poročati).

## CINEMA NUOVO (Torino)

## No. 258 (april 1979)

Nuccio Orto:

Una ideologia contadina come progetto integrakista (Kmečka ideologija kot integracijski projekt) Analiza Ölmijevega filma Drevo za cokle razkriva njegovo "reakcionarno ideologijo". Delo interpretira kot apologijo trpljenja in resignacije, ki ne kaže na nikakršno možnost spremembe nepravilnih družbenih odnosov.

Sveta Lukič:

L'attività teatrale di Wajda un modo diverso di fare film (Gledališka dejavnost Wajde kot drugačen način ustvarjanja filma). Primerjava Wajdine gledališke prakse in njegove filmske metode.

## No. 259 (junij 1979)

Joan Mellen:

Mae West, un simbolo del sesso inedito in Italia (Mae West, simbol v Italiji neobjavljenege seksa). Ameriška filmska kritičarka ugotavlja, da ustroj Westinega "filmskega lika" spodbija tradicionalno vlogo ženske, ki je bila socialno in erotično podrejena moškemu svetu.

(v. a.):

Ipotesi di un rapporto nuovo tra cinema e televisione (Hipoteza o novem odnosu med filmom in televizijo).

## No. 260 (avgust 1979)

Sergio Micheli:

La cinematografia bulgara tra moralismo e didattica (Bolgarska kinematografija med moralizmom in didaktiko)

Guido Aristarco:

L'utopia, segno ambiguo di un "ragazzo della via Marx"? (Utopija, dvoumni znak "fanta iz Marxove ulice"?) Neomajno prepričan, da je med vsemi metodami marksistična bistvena, italijanski filmski kritik in teoretik zarisuje okvire marksistične filmske misli v odnosu na vprašanja, ki jih je postavilo leto 1968.

## BIANCO E NERO (RIM)

## 3 (maj-junij 1978)

Vittorio Martinelli:

I gasterbaiter fra le due guerre ("Gasterbajterji med dvema vojnama") V tej nezanimivi številki je omembe vreden le historiografski prikaz italijanskih filmskih ustvarjalcev, ki so med dvema vojnama delali v tujini.

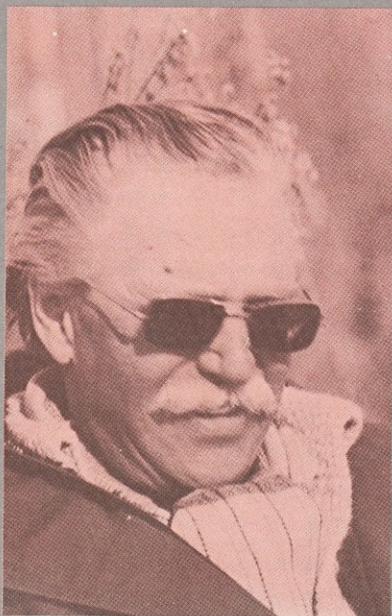
## FILM COMMENT (New York)

## Vol. 15, No. 4 (julij-avgust 1979)

(v. a.):

TV: The New Nickelodeon (TV: nov kino za groš) Obsežen dosje o mediju, ki je sodobna "muholovka" za povprečnega gledalca.





***Francetu Štiglicu  
iskrene čestitke  
z najboljšimi željami***

**uredništvo**