

E K R A N



1



2



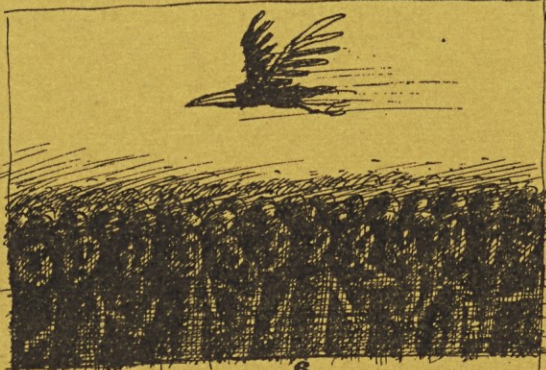
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

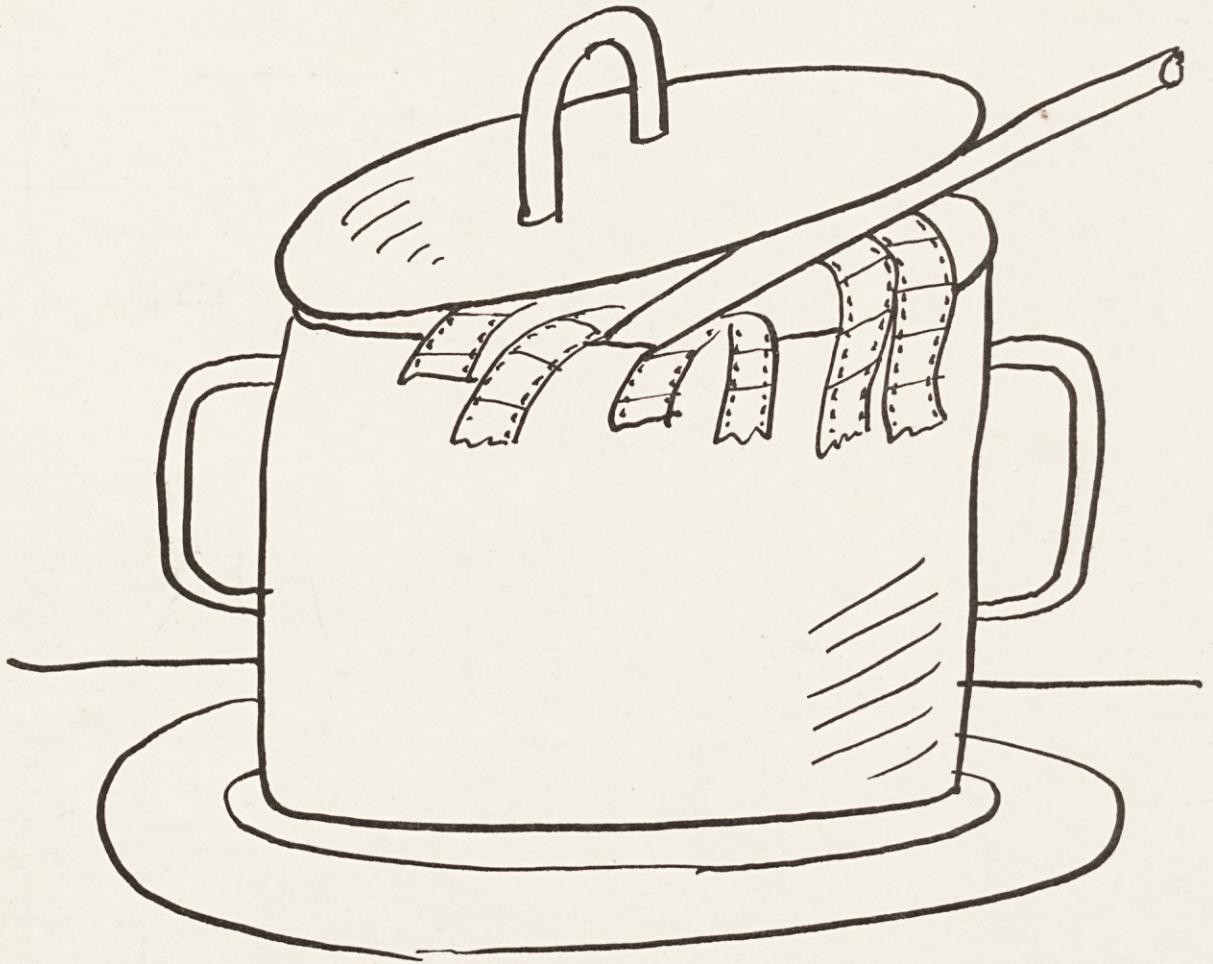


14



15

revija za mlade in srednje mlade 1970 / 4-15



KAJ SE SPET OBETA V LETOŠNJEM PULJU

(karikatura Andrej Novak)

Risbe na ovitku je posebej za EKRAN narisal Borislav Šajtinac

E K R A N

ŠTEVILKA 74-75 LETNIK VIII.

vsebina

Pogled na moralni lik samoupravljalca v kinematografiji (France Kosmač)	201
GEFF 1970 (Igor More)	203
Costa Gavras in analiza političnega umora (Denis Poniž)	209
Costa Gavras, PRIZNANJE (Matjaž Zajec)	213
Filozof filma Igmor Bergman (Ivo Pondeliček)	215
Dvojni dialog z Želimirjem Žilnikom (Taras Kermauner)	219
Erotika v filmu prvo nadaljevanje (Raymond Durgant)	231

TELEVIZIJA

Dve leti slovenskega televizijskega dnevnika (razgovor z urednikom Markom Kozmanom je pripravil Denis Poniž)	241
Monitor 3 (Igor More)	243
Naše Malo misto (Igor More)	244

TELEOBJEKTIV

Filmska kronika, marec 1970 (Brane Šömen)	245
Oskarji 1970	249

ODMEVI

Pulj 69, razmišljanje o človeku (Dimitrij Pisarevski)	250
Proslava v Kinoteki (Miša Grčar)	255
Karl Grossmann ali fenomen filma (Igor More)	256
Godardova resnica (Miša Grčar)	257
Nemška filmska senzacija (Hennig Harmssen)	259
Pobesnena eksistenca, razmišljanje o filmu INCIDENT (Tomaž Kralj)	261

VODNIK PO REVIJAH

Isskustvo kino, marec 1970 (S. G.)	261
Filmkultura 70 št. 1	262
Kino 70, št. 2 in 3	262
Film a doba 70, št. 2	263

KRATKI FILM

Situacija in igra (Vili Vuk)	264
Dva drugačna filma (Neva Mužič)	267
Kje je moj mili dom (Neva Mužič)	269

AMATERSKI FILM, ŠOLA, KLUBI

Amaterja Tone Rački in Marko Jovanović (Igor More)	270
Ali so luči res ugasnjene? Na rob trojnemu razmišljanju o 7. festivalu amaterskega filma Slovenije (Tine Arko)	270

Nekaj informacij o amaterskih filmih »made in yu« ter meni (Igor More)	277
Festival je edina institualizacija filmskega projekta (Jože Perko)	278
Kasselski pro et contra (Viktor Konjar)	281
Pot v filmski svet Stanka Šimenca (Igor Gedrih)	284
Vloga televizije v izobraževanju (Vladimir Petrić)	285

KRITIKE

Jaz žena II. del (A. I.)	290
Matt Helm ureja račune (A. I.)	290
Vroči pesek otoka Sylt (A. I.)	291
Upor (B. G.)	292
Shalako (D. R.)	292
Praznik brez veselja (D. R.)	293
Življenje, ljubezen, smrt (A. I.)	293
Helga in Mihael (D. P.)	294
Čudni doktor Dolittle (S. G.)	294
Pravijo mi tujec (I. M.)	295
Amerika, obljubljena dežela (I. M.)	295
Barbarella (A. I.)	296
Žene vladajo (A. I.)	296
Stan in Olio prodajata mišolovke (J. P.)	297
Tri korake skozi blaznost (J. P.)	297
Moj prijatelj Ben (I. M.)	298
Nezvesta žena (D. R.)	298
Nihče ne more pobegniti (J. P.)	299
Križni ogenj (A. I.)	299
Rimska cesta (M. G.)	300
Ločitev po ameriško (I. M.)	301
Arizona colt, maščevalec (I. M.)	301
Srce je samotni lovec (I. M.)	301
Z (M. G.)	302
Mayerling (D. P.)	302
Nekega večera neki vlak (A. I.)	303
Da, Gospod (D. R.)	303
Večer naslednjega dne (A. I.)	304
Plameneča reka (I. M.)	304

EKRAN 1970. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja ubredniški odbor: Žika Bogdanovič, Mirjana Borčič (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Janko Kos, Lado Kralj, Vesna Marinčič, Vitko Musek, Božidar Okorn, Marjan Rožanc, Denis Poniž (urednik rubrike Televizija), Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Bogdan Tirnanič, Toni Tršar (glavni urednik), Vili Vuk, Matjaž Zajec. Tehnični urednik France Anžel. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 X 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

pogled na moralni lik samoupravljalca v kinematografiji

france kosmač

Ko si skušam pred očmi izrisati nekaj bistvenih potez moralnega lika samoupravljalca na filmskem področju, se hočeš nočeš prepuščam tveganju, da namesto imaginarne ankete s čim večjim številom znanih in manj znanih filmarjev podam zelo subjektivno sliko provokativne ali celo čisto zmotne vsebine. Naj bo — k mnogim zmotam še ena, vendar spet dobronamerna.

Filmsko področje je med družbenimi dejavnostmi tako, ki ga veljavna zakonodaja šteje za gospodarsko dejavnost posebnega družbenega pomena. Film kot trak ter film kot stvaritev sta tako nerazdružno povezana in tako rekoč neločljivo zavozlana kot gospodarstvo in negospodarstvo. Zelo star pregovor nas opozarja, da kdor sedi na dveh stolih, ne sedi na nobenem. In nekaj podobnega se dogaja samoupravljalcu v kinematografiji. To stanje si je zaslužilo ironijo, ki veje iz vrstic v znani rubriki DELA »Pa še to«: »Predstavnika hrvatskega zavoda za planiranje je na seji odbora za kulturo ilustriral zapletenost naše filmske politike takole: »Podjetja za proizvodnjo filmov so uvrščena v industrijsko, podjetja za razdeljevanje filmov v trgovinsko, kinematografi pa v kulturno dejavnost...« Ali je potem še čudno, če so nekateri naši filmi, plodovi tako zapletene filmske politike, tudi tako zapleteni, da gledalec marsikdaj ne ve, kje imajo rep in kje glavo...« (Delo, 17. januar 1970) Ta jasni pogled na tako zapletene reči je z novinarjevim komentarjem vred vendarle šele en pogled. Radi bi se na isto problematiko ozrli od spodaj navzgor in če nam bo toliko jasna, kot nam je bila ob prvem pogledu, bodimo kar veseli.

Svetla poteza na liku samoupravljalca v filmski proizvodnji je nedvomno poteza njegove zvestobe temu poklicu. Filmarjem, ki še vztrajajo v svobodnem poklicu, se zdi to samo po sebi umevno. Ko pa se hočemo prepričati, ali ti samoupravljalci »v bistvu razpolagajo z novo ustvarjeno vrednostjo«, sprevi-



dimo, da je stvar res spet zelo zapletena. Ne da bi samoupravljalna praksa posebno proizvodnega področja pri filmu ne bila bogata in celo ustvarjalna. Tega ne moremo reči. Toda film kot blago in film kot umetnina, ali recimo vsaj kot nosilec neke ideje, posebnega vzdušja, ali narodnostnega obeležja, ali vsaj razvedrila — ta film, kakor je zvit, tako je tudi življenje okrog njega in zanj v času nastajanja in v času njegovega romanja po belem svetu zvito in pa zavito.

Proizvajalci - samoupravljalci ne razpolagajo z novo ustvarjeno vrednostjo. Njihov položaj je takšen, da smejo z delom začeti šele po dolgih, včasih škodljivo dolgih procedurah, pri katerih smejo sodelovati v glavnem le po svojih maloštevilnih predstavnikih. To so odločujoče seje na upravnih odborih in po komisijah Sklada za pospeševanje filmske proizvodnje, kjer se dodelijo projektu za film prva sredstva. Nato odločajo in razpravljajo še v strokovnih in samoupravljalških organih proizvodnega podjetja, nato — če so priprave temeljite — se odvijajo še razgovori z morebitnim bodočim kupcem filma, distributorjem, in ko so vsi ti pogovori zaključeni, tako ali tako, sme ekipa začeti hitro z delom. Pri direktni realizaciji postane čas zlato. Ko pa je film gotov, se čas lahko spet začne vleči po mili volji. Takrat odločajo o vrednosti izdelka nadaljne instance, o vrednosti, o kateri se je proizvodno podjetje na samoupravnih sejah sicer že izrazilo z določeno prognozo. Ko je torej film gotov, odločajo o njegovi vrednosti: mimo kritike, manjše ali večje reklame, bolj ali manj ugodnega roka v programu, boljše ali slabše projekcije, večje ali manjše skrbi upravnikov kinematografov odločajo o njem še komisije za tako imenovano predikativizacijo, od česar je spet odvisen dotok določene vsote sredstev, nadalje komisije za pošiljanje filmov na domače in tuje festivale in ne nazadnje še služba, ki z monopolno pravico nudi filme tujini na prodaj, pa še — čez določen čas — televizijska mreža. Od vseh teh faktorjev je zavisen skupni dohodek filma, s tem pa tudi dohodek njegovega ustvarjalnega kolektiva.

Nič hudega. Taka je narava filmskega posla in ustvarjanja. Filmski ustvarjalci samoupravljalci ne morejo razpolagati z ustvarjeno vrednostjo, ker do te vrednosti prihaja po mnogih kanalih, na katere sami s svojo prizadevnostjo, nadarjenostjo in pripravljenostjo nimajo nobenega vpliva.

Nekaj se je v tem stanju stvari prav v zadnjem času le premaknilo: »Komisija za proizvodnjo filmskega sklada je prepustila projekte za celovečerne

filme, ki so prispeli na razpis sklada, Društvu slovenskih filmskih delavcev, da jih oceni ter izbere. To delo je opravila avtorska sekcija Društva, ki pa je poslovala, zaradi objektivnih okoliščin, kot je bilo zagotovljeno — v tako ozki strukturi, da od sedmih ocenjevalcev le eden ni bil neposredno prizadet ob predloženih načrtih. Rezultat je bil ta, da so avtorji scenarijev oziroma predvideni režiserji postavljali pri glasovanju na prva mesta svoje načrte. Končni izbor je torej kazal precej subjektivno podobo ocenjevanja . . .

Razpisana sredstva sklada v višini 3,300 000 din omogočajo snemanje treh, največ štirih celovečernih filmov. Predlog Društva filmskih delavcev obsega pet naslovov. Kateri naj izpade?

Člani upravnega odbora so menili, da ne gre upoštevati glasovanja, ob katerem se prizadeti avtorji niso vzdržali, zavzeli pa so se tudi za to, da mora biti končni sklep sprejet z vso odgovornostjo . . . « (S. G., DELO, 4. 12. 69). Citirano poročilo o zadnjem premiku v odločanju o bistvenih stvareh pri filmski proizvodnji sem navedel zato, ker menim, da je objektivno. Novost pa pomeni seveda znamenit premik v smeri samoupravljanja. Za program zadnjih let ni mogel odgovarjati kolektiv neposrednih ustvarjalcev, saj je bila večina odločujočih avtorjev zunaj kroga filmarjev. Odslej pa prehaja večji del odgovornosti za vodenje programske politike v filmski proizvodnji na rame na samih neposrednih ustvarjalcev. Vendar vsi ostali mehanizmi, ki sem jih omenjal v prejšnjih odstavkih, še nadalje ostajajo v veljavi.

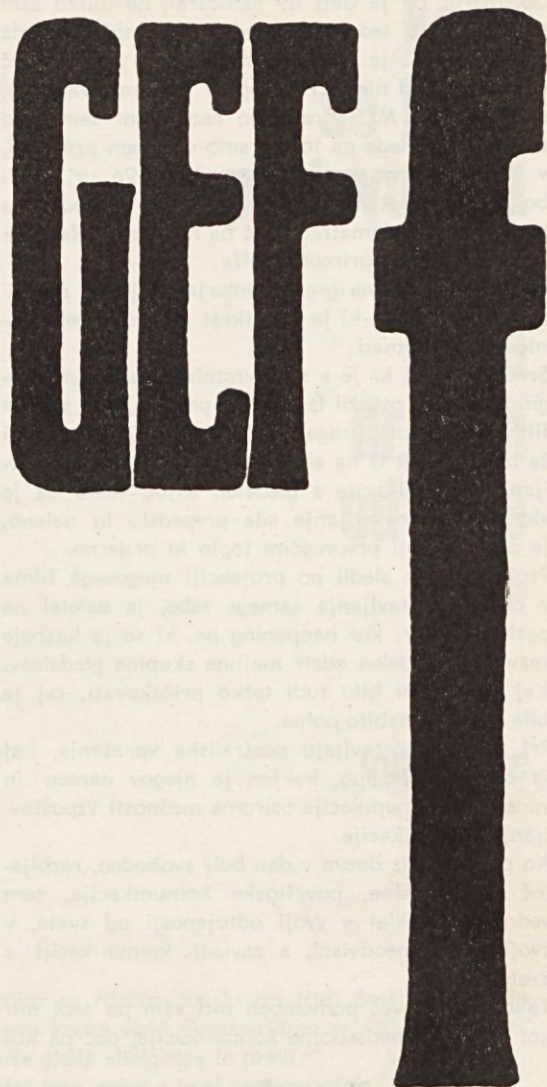
Samoupravljalca na filmskem področju — kot sicer na vseh ostalih — čaka torej množina nalog ekonomskega in organizacijskega značaja. Za te je potrebno široko ekonomsko znanje in pa zavest socialističnega ustvarjalca z izrazitim poslušom za novo. Na ta način je začela misliti vrsta samih ustvarjalcev, okrog katerih so se začele formirati samostojne skupine, ki konkurirajo s svojimi projekti enakopravno s poklicnimi ustvarjalci in vsemi državljani.

Razvoj do tega stanja je bil seveda mučen in dolgotrajen: mnogi posamezniki so medtem obupali in vstopili v delovno razmerje pri televiziji ali v drugih delovnih organizacijah. Mnogi pa vztrajajo pri svojem svobodnem poklicu, kljub temu da ni niti najmanjšega (minimalnega) zagotovila za delo in kljub temu da so dajatve za socialno zavarovanje zelo visoke, tembolj, ker jih mora plačevati marsikateri brezposelni filmar.

Gordijski vozal problemov pri filmu se je še bolj zavozljal z nastopom televizije. Nekaj kinematografov smo v Sloveniji kmalu zaprli. Drugi so se zdramili in začeli izboljševati pogoje filmske predstave, same programe in tehniko. Filmska proizvodnja pa še do danes ni uredila svojih odnošajev s televizijo v zadovoljstvo obeh strani — avtorjev in proizvodnje. Vendar že poteka razumno in po mnenju filmarjev neizogibno sodelovanje med obema medijema tako v izkoriščanju ateljejskih kot kadrovskih sposobnosti in moči, kot tudi v programskem in finančnem oziru. Vsako zapiranje v svoj ozki krog, vsako izogibanje javnih delavcev pri odločanju o razvoju bi moglo obema medijema le škodovati. Tega se zavedajo samoupravljalci posebno pri filmski proizvodnji.

Valovom seksualne revolucije je tudi kinematografija navrgla svoj prispevek, plačala pa jim je tudi davek. V grenki ugotovitvi Zvoneta Kržišnika v aprilskem Borcu, da »marsikdaj nismo zmožni uveljaviti rentabilnosti tiska in filma s poštenejšimi sredstvi«, je mnogo resnice. Samoupravljalci v filmski proizvodnji se tega prav dobro zavedajo, tembolj zato, ker je med filmskimi deli na svetu že precej takih, ki na popolnoma sprejemljiv način izpovedujejo prav skozi seksualnost pota in poteze novega humanizma. Zato bo nemara kar pravilna pot, ki jo iščejo najbolj napredne skupine med filmarji, namreč pot, ki se izogiblje kramarskemu zaslužkarstvu pa tudi cenanim ilustracijam na videz provokativnih socialističnih idej in parol. Ko bi se prepustili zaslužkarstvu s kičem in šundom, bi ravnali podobno, kot če bi načrtno poglobljali prepad med revnimi in bogatimi z izgovorom, da hočemo okrepiti proletariat in delavski razred.

Samoupravljalcu pri filmu, pa naj bo to v kinematografih ali v proizvodni dejavnosti, gre torej za to, da bi deloma z lastnimi napori in sredstvi moderniziral svojo dejavnost, vplival na spremembe zakona o filmu, pomagal pri koristni integraciji dejavnosti iste tehnologije in pri tem priboril pravično mero dohodka za svoje področje in zase. Hkrati pa gleda samoupravljalca tudi na poglobljeno učinek svojega proizvoda, na učinek, ki je tako rekoč neizmerljiv: na vpliv umetniškega v filmu. Mera in moč tega vpliva opravičuje samoupravljalca v kinematografiji, da zahteva od družbe vsake vrste pomoč takrat, kadar gre na področju slabo brez subjektivne krivde samih filmarjev. Takrat bo družba, kot smemo upati, tudi rada trošila, da bi se bolje ustvarjalo. Dober film namreč ne more biti nikdar — nepokrita investicija.



od Geff-a o Geff-u o meni po meni —

— Srečo od Nuša Dragan +

+ Naško Križnar + Beli ljudje + happening × 19

Ko listam po biltenih ter časopisih Geff 69 ter se trudim, da bi nekako uredil vrste misli, ki se mi pode po glavi, se zavedam, da je to nemogoče. Prva knjiga Geff 63 mi je kot biblija, neizčrpen vir novih, že znanih pa še nedojetih nians tega samosvojega sveta. Malo žal mi je, da pišem o Geff že zdaj, ko stojim šele pred durmi.

Gotovo je, da je Geff 69 razočaral, ne toliko sam po sebi, kajti teoretično gledano — možnosti ima velike, pač pa je razočaral nas. Morda smo preveč pričakovali od njega. Pravzaprav se nismo zavedali, da smo Geff MI. Torej smo razočarani sami nad seboj, (ne) glede na to, da smo v danem prostoru, v katerem smo se znašli za nekako 96 ur, imeli bolj samoiniciativno kot pa objektivno možnost, da ne bi bili le »posmatrač« pač pa resnično »učesnik« (barem) »jedne priredbe Geff«.

Pri tem seveda ne gre zanemarjati izjeme, resničnega »učesnika«, ki je nekajkrat zaživel z Geff resnično v polni meri.

Srečo Dragan, ki je s svojevrstnimi, vsak dan drugimi projekti osvežil festivalski prostor, je s svojim filmom od Nuše Dragan: 72 ur Zime 72 ur Jeseni še bolj pa v R G na eksperimentalni poti vzpostavljaja komunikacije z gledalci. Kljub temu da je videti to vzpostavljanje sila preprosto in naivno, je prav v svoji preproščini toplo in prijetno.

Projekt, ki je sledil po projekciji njegovega filma v obliki razstavljanja samega sebe, je naletel na pasiven odpor, kot happening pa, ki se je kasneje razvil, le na delen odziv majhne skupine gledalcev. Kaj več pa bi bilo tudi težko pričakovati, saj je bila dvorana nabito polna.

Pri tem se postavljajo postranska vprašanja, kaj je sploh happening, kakšen je njegov namen in vprašanje komunikacije oziroma možnosti vzpostavljanja komunikacije.

Ko postajam iz dneva v dan bolj svoboden, razbija-joč spone lažne, površinske komunikacije, sem vedno bolj uklet v svoji odtujenosti od sveta, v svoji lastni, neodvisni, a zavisni komunikaciji s svetom.

Tako film ni več pomemben niti sam po sebi niti kot sredstvo medsebojne komunikacije, pač pa kot



r g sreča dragana

FILM ŽELI DA GLEDALCI GLASNO BEREJO
NASLEDNJO SKLANJATEV

VietnaM

VieTNamA

VietnamU

ViETNaM

Pri VIETNamU

Z viETNAMoM

Pri tej površinski komunikaciji, ki se vzpostavlja med gledalci in filmom, se pojavi možnost notranje komunikacije, ki je popolnoma svobodna na temo sklanjatve besede VIETNAM.

Zgoraj: GEF 69. Režiser Želimir Žilnik (ZGODNJA DELA) je dobil nekaj dni prosto — služi namreč vojaški rok — in se srečal s svojima prijateljema in filmskima kritikoma Slobodanom Novakovičem in Matjažem Zajcem

Spodaj: Manca Košir v družbi režiserja Lordana Zafranovića (NEDELJA)

medij vzpostavljanja lastne komunikacije s svetom oziroma z VIETNAMOM.

Ko zadnji večer Geff 69 gledam beograjske Lase, ki jih je nekdo označil kot možno obliko eksistence, sem nezadovoljen. Sprašujem se, kaj je happening in kje so nove možnosti komunikacije.

Happening je dogajanje, samo po sebi in zase, zavestno, igra in mi v njem, brez komunikacije, popolnoma sami, sami zase — zadostujemo? Igramo se, nekaj nenavadnega, neobičajnega, svobodno, neuklenjeno v kakšna koli pravila in istočasno v pravih igr. V tej igri pa neogibno prihajamo do sodelovanja ter medsebojne povezave.

Happening vidim kot revolt, revolt proti lažni morali, dogmam, zmehaniziranosti, nečutnosti in avtomatičnosti, kot željo po lepem, po vseh tistih malih stvareh, preko katerih gremo iz dneva v dan popolnoma avtomatično, kot željo, da jim vdihnemo malo lepote, lastnega odnosa ter pozornosti. Toda happening je istočasno tudi beg, beg od stvarnosti, življenja in ljudi. Zdi se mi, da je še preveč zaprt in nekomunikativen. Šokira, je pošten in resničen, a žal ostane osamljen.

Beli ljudje (v filmu Naška Križnarja) igrajo, dajejo poudarek samemu dogajanju, so happening. Film pa, ki ga je Naško Križnar posnel, je »filmski« happening. N. Križnar je bil tu seveda prvi perceptor happeninga Belih ljudi, iz katerega pa je naredil svoj happening. Tako gledamo happening N. Križnarja in ne happening Belih ljudi. Smo le drugi perceptor happeninga Belih ljudi in prvi perceptor happeninga N. Križnarja, osiromašeni tako za happening Belih ljudi.

Torej gledamo Križnarjeve Bele ljudi. Do neke mere mi ugajajo, tam, kjer bolj čutim Naškov happening, kot pa tam, kjer izpade kot ponesrečen poskus prenosa happeninga Belih ljudi na filmski trak.

Tako čutim ta film kot mešanico dveh happeningov — Belih ljudi in N. Križnarja, žal ne preveč posrečena kombinacija (ali bolje) škoda, da Naškovega happeninga ne čutim kot popolnoma njegovega. V vsej množici filmov, ki mi jih je (ne)uspelo videti, od Žilnikovih Zgodnjih del pa do ameriškega undergrounda, sta se mi, od »made in Yugoslavia« najbolj vtisnila v spomin: Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk, kjer je Karpo Godina Ačimović dosegel izredno harmonijo barv ter uglajenega notranjega ritma, tako da se film samo gleda, gleda in zopet gleda — en sam užitek, ter film Tomislava Gotovca 19, ki pa je vreden malo temeljitejše analize, kljub temu da sam sebi popolnoma zadostuje in da mu uspe dokaj lepo dolgočasiti nas.

kako se kaže proizvodnja srečo nuša dragan od jure

igor more

Sedim na rdečem kavču pri Nuši Sreču Dragan in pijem Racke viski. Pogovarjamo se, kako se shujša. Nuša gleda »Brigitte« in pravi:

»No, Jure, začni,« in si natakne očala.

72 ur Zime — 72 ur Jeseni

NUŠA PARK TIVOLI IN SREČO PREDLAGAJO PROGRAMIRANO SREČANJE V PARKU TIVOLI S PARTNERJEM

Srečo mi prične razlagati, da gre preprosto za program. S pomočjo Einsteina se je pokazala **možnost**, da pride zima pred jesenjo.

In Srečo si je zaželel 3 dni zime pred 3 dnevi jeseni.

NUŠA OD ANŠU PROGRAMATORKA

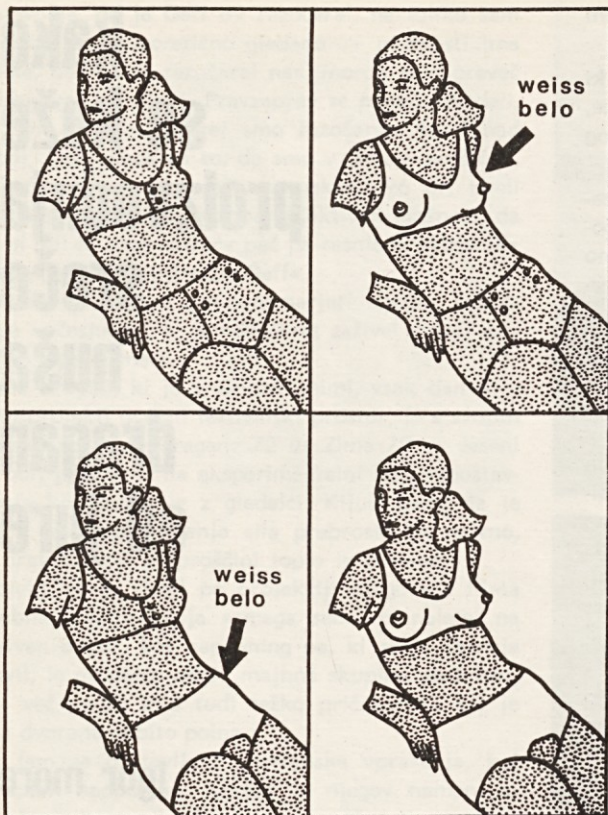
SREČO OD ČEORS PROGRAMATOR

EINSTEIN OD EEIINNST PROGRAMATOR

20, 21, 22, 10.69., 01^h 24^h V TIVOLIJU

23, 22, 21 DECEMBER 69

20, 19, 18 DECEMBER 69



Letak z mednarodnega festivala kratkega filma v Oberhausenu, kjer je sodeloval s filmom BELI LJUDJE (Neoplanta film, Novi Sad) tudi Naško Križnar

križnar

beli ljudi weisse leute

V PARKU TIVOLI ALI 72^h ZIME 72^h JESENI
ČASOVNI IZBOR

Projekt se je kazal kot avdiovizualen in taktilen. Film pa, ki je enostaven posnetek projekta, je brez vsebine, ideje, je samo avdiovizualen. Taktilna komponenta je prešla v miselno. Časovni izbor je nespremenjen, dan že pri projektu. Glasba filma je programirana — štetje: 21, 22, 23, 21, 22, ... ter neprogramirana — to so šumi v dvorani, ki nastajajo ob projekciji. To pa že zadeva prostor projekcije ter možnost komuniciranja med prostorom projekcije in gledalcem.

SREČANJE DRUG NASPROTI DRUGEMU BREZ DOTIKA Z DREVESOM V SREDI

Nuši se ne da nič povedati — drugič.

Nuša gleda svoje nove čevlje. V njih je visoka 172 cm — prvič.

v sobi srečo nuša dragan od jure 17^h, 18^h od 10.4. '70

HONI SOIT QUI MAL Y PENSE

nadamo se da če geff postati i ostati dio vašeg iskustva, to mu i jest cilj. postiči ga možemo zajedno aktivnim sudjelovanjem i bezrezervnom medjusobnom komunikacijom.



Zgoraj: GEFF 69. Kader iz filma SRNEC — LUMINOPLASTIKA 2 zagreškoga avtorja Vladimirja Petka

Spodaj: Prizor iz Petkovega filma NOĆ

Održane pregeffovske priredbe:

24. i 25. 3. 70. u Zagrebačkom dramskom kazalištu i na Komornoj pozornici SC Gledališće Pupilije Ferkeverk PUPILIJA PAPA PUPILO PA PUPILČKI

31. 3. 70. u

20.15 sati

RS »Moša Pijade« Otvorenje izložbe crteža i kipova RENE HOLLOS: FALLIKOS ANTROPOS

dragomir zupanc

film

tiho, tiho, miki dušo

izrezak iz stripa miki i mini

ona:

on:

sve će trajati samo minut

zar može tako brzo?

Od 109 (stotinu i devet) prijavljenih filmova za GEF 69, selektor Dušan Stojanović je za prikazivanje odabrao 33 (tridesettri) filma.

VI STE SADA UČESNIK JEDNE PRIREDBE GEF-a.

15. natpis: GRATINIERTES HIRN VON PUPILIA FERKEVERK

u velikom planu kocbek

16. natpis: CERVELLE GRATINEE DE PUPILIA FERKEVERK

u velikom planu svetina

17. natpis: BROWNEED BRAINS OF PUPILIA FERKEVERK

u velikom planu bard

18. natpis: CERVELLA GRATINATA DI PUPILIA FERKEVERK

u velikom planu jesih

(namera ovoga filma je da pouspeši naklonost ka konzumaciji najvećih vrednosti civilizacije dvadesetog veka. istovremeno on ima nameru da otvori nova tržišta, kako unutarnja, tako i izvanska, za visokokvalitetnu produkciju potrošnih predmeta naših radnih socijalističkih firmi.

jovanović karmo mašić co '70)

VI STE SADA UČESNIK JEDNE PRIREDBE GEF-a

SEKSUALNOST KAO PUT U NOVI HUMANIZAM
BORBENO SEKSUALNO ORUŽJE JE PERVERZIJA

Kazali su o Geffu:

na geffu ove godine nema učesnika. ima samo posmatrača

slobodan novaković

sve u životu važno, to je imati dobar sluh i pravilnu stolicu. ostalo sve je metafizika. to je jedino što momentalno mislim o geffu

ivan rakidžić

filmovi prvog dana konkurencije su, po mom susu, zanatski katastrofalno diletantski, idejno oskudni a seksualno-puritanski, to je seks na viktorijanskoj razini.

igor mandić

sav sam se tresao.

slobodan šembera

neću ništa kazati.

naško križnar

postoji: 1. misaoni prostor geffa, 2. osječajni prostor geffa,

3. filmozovni prostor geffa i 4. perceptivni prostor geffa i mogućnost prostora geffa na visini od 1000 m.

nuša srečo dragan

VI STE SADA UČESNIK JEDNE PRIREDBE GEFF-a
geff 69 — 4 — bulletin 4

nagrade članova žirija
mira trailović

rođena godine 212. ostala pa zaboravljena. ponovo se rodila posle kose.

prva nagrada mire trailović (veliki lingam):

našku križnaru i grupi oho: BELI LJUDI
za sprovođenje svojih avangardnih ideja, i uspešnu transpoziciju happeninga na filmu.

druga nagrada mire trailović (mali lingam):

za otvoren i neposredan pristup ulogama u filmovima rani radovi i tiho, tiho, miki dušo, glumici MILJI VUJANOVIĆ

VOLJELA BIH DA SAM HERMAFRODIT PA DA SE MOGU I SA ŽENAMA

Aurora

geff 69 — 5 — bulletin 4

nagrade članova žirija
taras kermauner

filozof i filmski kritičar iz Ljubljane. direktor drame slovenskog narodnog gledališča.

prva nagrada tarasa kermaunera (veliki lingam):

karpo godina ačimović: GRATINIRANI MOZAK

druga nagrada tarasa kermaunera (mali lingam)

naško križnar: BELI LJUDI

Slikari su uvijek masturbirali. Nikada se ne bave ljubavlju. To je dobra navika.

Druga je navika hrana.

S. Dali

geff 69 — 6 — bulletin 4

nagrade članova žirija
dušan makavejev

bavim se filmom od svoje pete godine. tada sam prvi put gledao film u zabavištu. bio je to »mačak feliks«

prva nagrada dušana makavejeva (veliki lingam):

želimir žilnik: KOMPARTIJO ZLATO MOJE

SEKVENCA U FILMU RANI RADOVI

za ljubavnički odnos prema našoj revoluciji.

druga nagrada dušana makavejeva (mali lingam):

miša budisavljević: NEOBAVEZNI POGLED NA SVIJET BROJ 4

za čuvanje najboljih istraživačkih tradicija geffa.

4. aprila održat će se razgovori o temi

SEKSUALNOST KAO MOGUČNOST ZA NOVI HUMANIZAM

film o funkciji humaniziranja seksualnosti i seksualiziranju humanosti

ČLANOVI ŽIRIJA (BUIĆ, TRAILOVIĆ, MAKAVEJEV, VUKOTIĆ) DODELJUJU ZAJEDNIČKU NAGRADU (VELIKI LINGAM) FILMU:

GRATINIRANI MOZAK PUPILIJE FERKEVERK, KARPA GODINE AČIMOVIĆ.

(druga odluka žirija)

isti članovi žirija dodijeljuju zajedničku drugu nagradu (mali lingam) dragoljubu aleksiću za sudjelovanje u filmu »nevinost bez zaštite« (režisera dušana makavejeva).

(treća odluka žirija)

VI STE SADA UČESNIK JEDNE PRIREDBE GEFF-a izvršni biro lige džentelmena u sastavu: ivan rakidžić, božidar zečević, vladimir roksandić (i senad prašo u odsustvu) proglašava za najfiniju damu festivala katalin ladik

JOHN LENNON

HAIR PEACE

BED PEACE

Sve ovisi o seksu

izložba kipova i skulptura renea hollosa skinuta je (zabranjena) mimo želje geffa. organizacioni odbor geffa nema komentara. (no comment)

... i nastavi svoj put, udarajući onamo kamo je konja volja, jer to i smatra pravim načinom za pistolovine

Cervantes: Don Quijote

VI STE SADA UČESNIK JEDNE PRIREDBE GEFF-a

Jean-louis ferrier: striptiz, 1968

Puno se zahvaljujem organizacionom komitetu Geff-a 69 što mi je pružio mogućnost, da sam učesnik jedne (ove — t. j. moje) priredbe Geff-a.

costa gavras in analiza politi- čnega umora



**denis
poniž**

Gavrasov film Z nas že samo s svojo fabulo postavlja pred vrsto vprašanj, ki nastajajo kot posledica pojavov nasilja, boja za oblast, korupcije, bestialnosti in odkritega zločinstva. Poleg tega pa nam tudi filmska realizacija kot osebno umetniško delo odpira nove poglede na vlogo posameznika v boju s kolektivom, na vlogo političnih, vojaških in policijskih institucij pri ustvarjanju psihoze sovraštva, nasilja in koristoljubja. Vsa ta vprašanja obsega tisti del Gavrasovega angažiranja, ki bi ga lahko imenovali »avtentično« in »dokumentarno« v Gavrasovem filmu. Poleg tega pa je v Z prisotna še nota grozljivosti, ki nastaja kot posledica junakove nemoči, prepada med njegovo voljo in njegovim delovanjem, tako značilne za grško klasično dramo. V Gavrasovem filmu je namreč ves čas prisotna nota »usodnosti«, ves čas nam je namreč jasno, kako in kdaj bo glavni junak Z fizično uničen in s tem potrjena naša teza o prepadu med njegovo voljo in usodnostjo, ki mu prepreči sodelovanje v

svetu, pravično in pravilno spreminjanje oziroma poskus spreminjanja sveta po njegovi duhovni podobi, po podobi modernega »Mesij«. Zato je tisti del filma, ki sledi smrti glavnega junaka, ko se analitsko razkrivajo zločinci in njihov načrt, ko so zločinci za svoj zločin kaznovani (pri tem ni niti najmanj važna teža kazni, gledalec je zadovoljen z »moralnim« učinkom kaznovanja in se ne sprašuje po resničnosti kazni), mnogo manj homogen, zaključen in umetniško izdelan. Gavrasova končna vizija sveta političnega nasilja, zločincev in zločinov je optimistična. S tega stališča tudi edino lahko razumemo konec filma, ki je izrazito črno-bel, kjer je preiskovalni sodnik kot »pravičnik« vsemogočen, policijski oficirji in njihovi najeti zločinci pa kot »krivci« (čeprav to v resnici tudi so) neboljjeni, smešni, komični.

Gavrasova fabula je zgrajena na resničnem dogodku, na avtentičnem političnem umoru, vendar pa je ta osnova prestavljena v deželo, ki je ni, postala je univerzalna, s tem pa opomin, da se to, kar se je zgodilo pred sedmimi leti v Solunu, še lahko ponovi, da se pravzaprav ponavlja. Gavras torej ni iskal »idealnega« junaka, ki bi s svojim pasijonskim življenjem dejal zgled, ki bi s svojimi mukami učil in svaril, temveč je želel svet političnega nasilja univerzalnosti, ne da bi mu pri tem dajal predznake ideološkosti ali politične opredeljenosti.

Ves čas se vračamo k pojmu »političnega nasilja«, ki je pravzaprav bistvo filma, njegovo gonilo, brez

katerega se ne bi nič zgodilo, vsaj nič takega, kar daje filmu njegovo posebno vrednost: dokumenta in politične analize, umetniškega filma in Gavrasovega protesta; to je »deus ex machina« filma in »božja jeza«, ki pogubi upornega individua Z. Politično nasilje je v Gavrasovem filmu prikazano iz toliko zornih kotov, da je v resnici univerzalizirano. Spoznamo ga kot nekaj strogo zasebnega, kot nekaj, kar je v »službi države in naroda«, kot koristoljubje, kot zabavo, kot voljo do uničevanja ali mučenja. Sicer pa politično nasilje, naj bo kakršnokoli, ni nikoli do kraja opredeljivo, saj je preveč zapleten pojav, da bi ga bilo mogoče razložiti enodimenzionalno. Tega se je zavedal tudi Gavras, saj je politično nasilje v njegovem filmu, pa naj bo prikrito ali odkrito, prikazano v vseh plasteh, v vseh pojavnih oblikah, v vseh posledicah in nagibih, ki jih sproža. Politično nasilje je vedno bolj odtujeno od človeka, vedno bolj vlada nad njegovim bistvom, nad njegovimi željami in hotenji. Gavras je prikazal politično nasilje v tem njegovem »nezavednem zavedanju«, v tem odtujevanju od človeka, ki se spreminja v človekovo pogubljenje in njegovo spreminjanje iz bitja v stvar. Gavrasu je uspelo izpovedati in prikazati osnovno idejo: da postaja nasilje pri nekaterih ljudeh vodilno občutje, povezano s pojmom »politika« pa se spreminja v pošasten stroj, ki uničuje z enako doslednostjo tistega, ki ga je sprožil, kot tudi tistega, proti kateremu je bilo usmerjeno.

Jean Louis Trintignant kot preiskovalni sodnik v francoskem filmu Z



Gavras je politično nasilje prikazal v vseh njegovih stopnjah, v njegovem retroaktivnem delovanju. Zločin, umor voditelja Z se rodi v najvišjih vrhovih policije, potem potuje preko stopenj do »podzemlja«, do ljudi, ki so pripravljeni za denar moriti, mučiti, provocirati. Nasilje je torej v svoji zadnji stopnji zamenjalo predznak »političen« s predznakom »podzemeljski, zločinski«. Odkrivanje zločina, njegovo bistvo, pa se prične razkrivati pri zadnji stopnji, pri izvrševalcih zločina, pri ljudeh, ki so dejansko sodelovali v umoru Z-ja. Kajti zanje nasilje predstavlja samo določeno dejanje strogo materialne narave (daj denar in storil bom), nima političnega, ideološkega predznaka, za katerega ali v imenu katerega bi bili za nasilje pripravljeni žrtvovati ne samo svoje prepričanje, temveč tudi sebe »in corpore«. Zato je tudi mogoče, da se prične ozadje političnega zločina razkrivati od konca proti začetku, od realizacije proti zasnovi.

Proti tej hierarhični zasnovi »političnega zločina« stoji Z z nekaj pristaši, »oborožen« samo s svojo idejo in trdno prepričan v to, da je mogoče svet in ljudi spreminjati brez nasilja, samo s pomočjo besede. S tem da je Z postavljen (da se postavlja sam) izključno v sfero idejnosti, pri tem pa zavestno zanemarja materialnost sveta, materialnost, brez katere ni mogoče spreminjati sveta, pravzaprav izreče sam sebi smrtno obsodbo. Toda njegova smrt ima globok smisel, ki se nam razkrije šele takrat, ko gledamo sekvenco z demonstranti, ki nosijo Z-jeve slike. Njegova smrt je postala nekaj materialnega, nekaj, kar privlačuje ljudi bolj kot živi, idej-

ni Z. Hkrati pa se zavemo, da je bila ljudem potrebna Z-jeva smrt, potrebna jim je bila zato, da so lahko doumeli vso razsežnost njegove ideje, tako da si jo vsak zase »individualizira« in predvsem »materializira«. Ideja voditelja Z se spreminja v religijo, saj ne eksistira več v svoji čisti, nematerialni obliki, temveč se materializira, postaja mit, pojavljajo se »razlagalci, pojasnjevalci« njegovih idej, vse skupaj se spreminja iz nove, aktivne in spreminjevalske ideologije v statično, ničemur (razen človeškemu egozimu) potrebno religijo.

Tako je Costa Gavras v svojem filmu združil pravzaprav tri poglede na svet: analizo političnega nasilja z njegovim nujnim in neizprosno retroaktivnim delovanjem, ki pogubi tudi tiste, kateri so zločin spočeli, problem sodobnega individualnega »mesijanstva« in njegov razvoj preko fizičnega uničenja v sfero religioznosti, malikovalstva, ter osebno dramo Z-ja, ki se bojuje predvsem za spreminjanje sveta, a spreminja svet le v skladu z neko naprej izdelano idejo.

Gavras se je s filmom Z angažiral tako, kot se je malokateri režiser od Eisensteina dalje (Oklopnicu Potemkin lahko razumemo kot »sočasnost« dogodka in njegove realizacije, čeprav je med obema minilo nekaj let). Ustvaril je svet, ki je tako blizu resničnemu, pri tem pa tako simbolen in alegoričen, da vseh njegovih razsežnosti v prvem trenutku ne moremo dojeti, šele miselna analiza jih priključuje iz »teme« in nam jih predstavi kot eruptivno umetniško delo nenavadnih kvalitiet.

Popolnost, ki jo je dosegel Gavras v skladnosti med idejo filma in njeno realizacijo, je izpričana tudi s tem, da je film Z dobil in bo verjetno še dobival nagrade v deželah (tu mislim predvsem na Združene države), kjer je sistem političnega nasilja realiziran v tako grozljivi popolnosti, natančnosti in nespremenljivosti, kot je to storil samo še režiser Gavras v svojem filmu. To pa je hkrati tudi paradoks, ko politično nasilje hvali svojo pravo, resnično podobo, ko v tej podobi uživa, saj se v njej spoznava, kot spoznamo v ogledalu svoj pravi obraz.

Gavrasu je torej v celoti uspelo realizirati vizijo političnega nasilja, ki preplavlja in učinkuje na vse sloje ljudi v nekem političnem sistemu. To mu je uspelo s sintezo vseh filmskih elementov gibanja, barve, zvoka in besede, prepletajočih se v izredno intuitivno izdelanem scenariju, ki ni samo rezultat hotenja ali ideje o dobrem filmu, temveč režiserjeva študija o političnem nasilju, njegovih vzrokih in posledicah.

costa gavras prehaja k prizna- nju...

Nesporno je, da je film PRIZNANJE Coste Gavrasa najbolj skrivnosten film leta. Nedostopen novinarjem. Nobenega intervjuja. Vendar nam je bilo precej do tega, da se snidemo z avtorjem Oddelka ubijalcev in Z in mu izsilimo nekaj... PRIZNANJE.

— Costa Gavras, zakaj tako skrivnostno molčite?

— Kako pa si predstavljate, da boste v nekaj vrsticah obrazložili, kaj je PRIZNANJE Arthurja Londona? Poznam le dve rešitvi: kupiti knjigo ali počakati na film...

— Vendar, ali lahko napovemo, da gre ponovno za vsebinsko težko temo?

Lažje pristanem na izjavo, da mi te teme leže, da jih imam rad. Kolikor bom deležen zaupanja, kolikor bom dobil denarja, toliko bom delal v tej smeri. Film mora s starega tira (s shojene poti). Zakaj bi poneumljali publiko? Treba je le razumeti. Dokaz: Z.

— Ali nam lahko poveste, kdo je Arthur London?

— To je človek, ki je preživel eno velikih obdobij. Rojen je bil 1915 v Ostravi — v rokodelski družini. 1936. se je priključil Mednarodnim brigadam in se je v Španiji bojeval vse do padca Catalogue. Avgusta 1940 se je priključil odporiškem gibanju, 1944. je bil odpeljan v Mauthausen... Danes živi v Parizu, lahko govorite z njim...

— 1949. je bil imenovan za vice-ministra čehoslovaškega zunanjega ministrstva — in aretiran 1951. Tako se začena vaš film, kajne?...

— Nanaša se na Londonovo življenje. Toda o tem ne bi več govoril...

Costa Gavras očitno ni zgovoren. Na njegovi delovni mizi — v montažni dvorani — je en izvod PRIZNANJA. Na hrbtni strani romana lahko preberemo: »Arthur London je bil aretiran istočasno kot minister Clementis, sojeno pa mu je bilo v procesu imenovanem »zapupni center zoper državo, ki jo vodi Slansky«. Obsojen na dosmrtno prisilno delo, je bil rehabilitiran 1956. in je poleg Hajdna in Löbla eden od trojice, ki je pobegnila s

praškega procesa, v vseh ozirih zelo podobnega moskovskemu...«

— Costa Gavras, ali soglašate s to ugotovitvijo?

— Da in ne. Po mojem mnenju neka ugotovitev ne more v nobenem primeru ustrezati delu na 400 straneh ali filmu, ki traja več kot dve uri...

— Vendar, ali lahko trdimo, da je PRIZNANJE mehanična neukrotljiva zgodba, ki je zdrobila najboljše vojščake revolucionarnega pokreta v nenehnem samoobtoževanju iz dneva v dan: Stalinistična skrivnost celo v Kafkovi deželi...

— Da, res je tako, a to ste rekli vi...

— Med dvomesečnim snemanjem ste bili nedostopni. Še danes zavračate številne novinarje in ne dajete izjav. Od igralcev ste zahtevali, naj vas v tem posnemajo... Ali ni to tudi svojevrsten način, da se o filmu govori — da je pravzaprav to njegova publiciteta?

— Ne. Resnost obravnavane teme zahteva od mene, da počakam na predvajanje filma v javnosti in da potem o njem govorim...

— Se po Z... ne bojite, da bi vam prisodili, da ustvarjate le politične filme?

— Ne. Danes je ta zvrst edina, ki me zanima. Moj način, da se izkričim in se razburim... Jutri bo morda drugače...

— Že tretjič ste dali vlogo Yvesu Montandu... Ali nam lahko poveste zakaj?

— Zakaj? John Ford je več kot desetkrat dal vlogo Johnu Wayneu... V Franciji je Jean-Luc Godard prav tako pogosto delal z Anno Karino... Truffautom, Jeanne Moreaujevo itd...

Yves in jaz sva si v mnogočem sorodna. Končno je po mojem mnenju on eden redkih francoskih igralcev, katerega problemi, ki so obravnavani v Z in PRIZNANJU — prizadevajo ... to pa je pomembno.

— Angažirali ste tudi Simone Signoret ...

— Da, zasedena je v vlogi Londonove-Montandove žene. Njena vloga je čisto majhna. Cenim to, da jo je sprejela. Moram reči, da so vsi igralci in tudi tehnična ekipa dali vse od sebe.

— Ali je Arthur London prisostvoval snemanju?

— Da, vsak dan. In njegova hči pri montaži od jutra.

— Z je film, ki je obložen z odličji ... katero je za vas, Costa, najbolj pomembno?

— V Aixu, kjer je poučevala mlada učiteljica, katera je naredila samomor, so bili vsi židovi na univerzi popisani z Z. Tudi v mestu, kjer so odkrili mladega Thevenina mrtvega v jetniški celici, je bila črka Z povsod. To so moje največje nagrade ...

— Če govorimo o načrtih ...

— Da. Najprej film o Komuni po scenariju Georgea Sempuma. Zatem so mi ponudili realizacijo Kavkaškega kroga s kredo po Bertoldu Brechtu. To je zgodba dveh mater, ene prave in druge hranilke. Dogaja se med vojno v Georgiji, ko se ta upira Iranu.

— Niti sledu o kaki komediji?

— Moje sanje. Rad bi v osebi Michela Simona Belmondu dal očeta.

— Končno, Costa Gavras, nič priznanj za PRIZNANJE ...

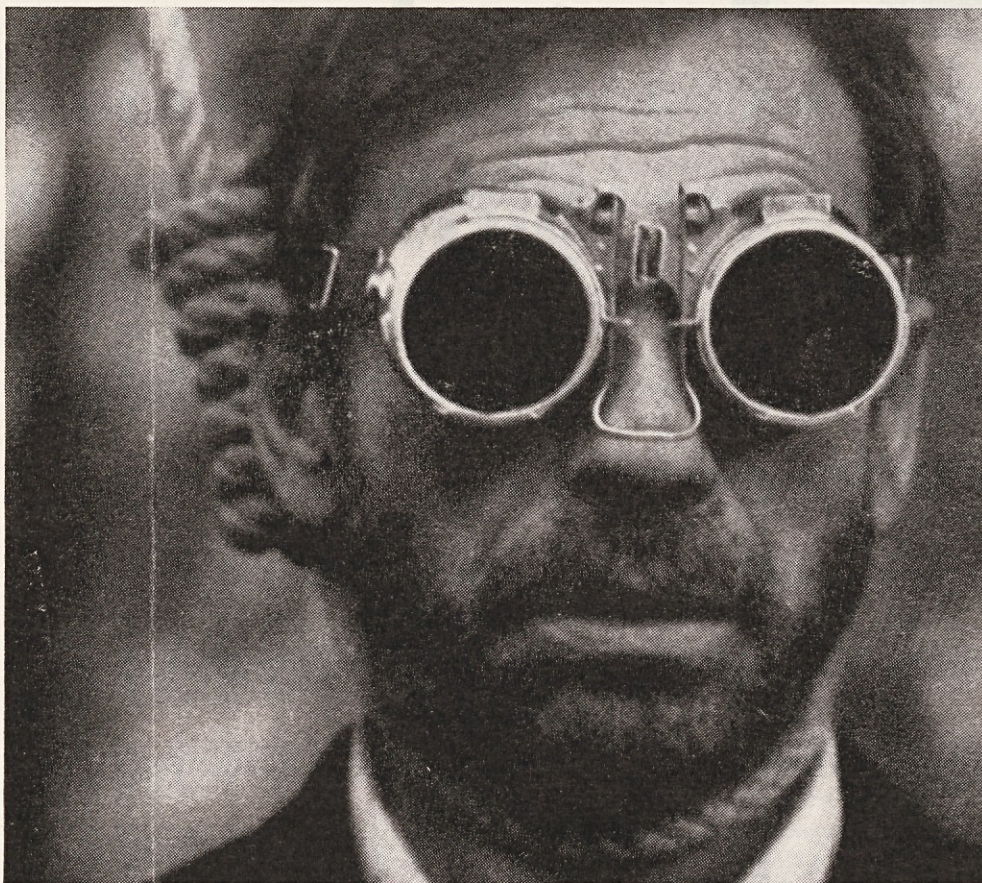
— Se vam zdi? Nasprotno, še nikdar nisem bil tako zgovoren.

costa gavras, priznanje

matjaž zajec

Po filmu »Z«, ki je režiserja Costa Gavrasa uvrstil med najbolj zanimive in angažirane ustvarjalce sodobnega filma, je letošnji »oskarjevec« nadaljeval z ostro družbeno kritičnim filmskim ustvarjanjem. Njegov najnovejši film PRIZNANJE se namreč brezkompromisno loteva obdobja stalinističnih čistk, ki so na Češkoslovaškem doživele svoj vrhunec leta 1952 s procesom proti vrsti najvišjih partijskih in državnih funkcionarjev. Med štirinajstimi obtoženimi je padlo enajst smrtnih obsodb, trije pa so bili obsojeni na dolgoletno ječo.

Kot osnovo za svoj film je Gavras uporabil pričevanje zakoncev London. Arthur London je bil namreč kot nekdanji podminister za zunanje zadeve



PRIZNANJE (L'Aveu) Yves Montand v vlogi Arthurja Londona

eden izmed žrtev praškega stalinističnega procesa. Obsojen je bil na dosmrtno ječo in rehabilitiran šele leta 1956 na češkoslovaškem partijskem kongresu. Bivši španski borec in organizator francoskega odporiškega gibanja je bil obdolžen zahodne špijonaže in pristaštva Titovi Jugoslaviji.

V svojih spominih sta z ženo razkrinkala zrežirani praški proces, nevzdržne razmere v preiskovalnem

zaporu, ki so od vsakogar izsilile priznanje, naravnost neverjetne politične razmere, v katerih je prihajalo do preobratov čez noč, tako kot je pač hotela Moskva.

Gavras se je dosledno držal literarne predloge za koncev London, celo do te mere, da njegov film deluje dokumentaristično. Gavras je bil pošten, dosleden in brezkompromisen. Zavedal se je namreč,

da se je lotil politično delikatne teme iz ne tako daljne preteklosti, teme, ki je razburila predvsem vzhodne politične kroge. Ta razburjenost je bila tako velika, da so napovedali bojkot canskega festivala v kolikor bo v program uvrščeno Gavrasovo PRIZNANJE. Zvoljo tega je priznanje doživelo svojo svetovno premiero v enem izmed canskih kinematografov v času festivala. Torej je Gavras prišel na festival skozi stranska vrata, brez možnosti za festivalska priznanja sicer, toda vzbudil je malone enako pozornost kot da bi bil predvajan v veliki festivalski dvorani.

Vrnimo se k samemu filmu. Gavrasovo režijsko delo je izvrstno. V bistvu dialoški film je spremenil v napet film, ki je poln dinamike. Z gibanjem znotraj kadra je razgibal dogajanje, z ostro montažo pa je dal filmu edinstven ritem. Omeniti moramo še izredno primerno izbrano zvočno kuliso.

Dramaturško se je Gavras odločil za princip pričevanja glavnega junaka. To mu je omogočilo, da je dogajanje razširil v sedanost prek dogodkov pred praškim procesom in s procesom samim. Ta neposredni pristop je film močno približal resničnosti in Gavrasu omogočil, da je v sklepnih prizorih problematiko aktualiziral. Film namreč konča s povratkom Arthurja Londona v Prago v avgustu 68, na isti dan, ko so sovjetske vojaške enote vkorakale v glavno mesto Češkoslovaške.

Osrednji vlogi sta v filmu zaigrala Yves Montand in Simone Signoret, podala sta vlogi zakoncev London. Yves Montand je vlogo Arthurja Londona, ki je bila izredno zahtevna in naporna, odigral v velikem slogu. Montand ima to magično igralsko moč, da že s svojo prisotnostjo napolni filmsko platno, pri tej vlogi pa je našel pravo razmerje med obsežnim dialogom, gibanjem in podajanjem notranjih stanj glavnega junaka. Gre skratka za izvrstno kreacijo.

Vedno je delikatno posneti film o še boleči preteklosti, ki se marsikje na podoben način še danes ponavlja. Zelo težko je najti pravičen odnos, ki je najbližji objektivnosti. Navadno je za to potrebna zgodovinska odmaknjenost. Te Gavras ni potreboval pri prikazovanju mističnosti političnih odnosov, diktatorskega vodenja, perfidnosti preiskovalcev in zrežiranega sodnega procesa; prostorska odmaknjenost mu je to omogočila in seveda iskreno napisano pričevanje zakoncev London.

PRIZNANJE je politično potreben film, govori namreč o usodah posameznikov v razmerah totalitarizma in te razmere so aktualne tudi dandanes. Zvoljo tega je Gavras PRIZNANJE tudi posnel.

filozof filma ingmar bergman

ivo pondeliček

Vsaka nova stvaritev švedskega filmskega umetnika Ingmarja Bergmana je nesporno dogodek. Tako je gotovo vsaj že od leta 1956, ko je na festivalu v Cannesu s filmom Nasmeh poletne noči avtor stopil v svetovno zgodovino kinematografije. Ne samo na Švedskem, ampak tudi v Franciji, ZDA, Italiji, Nemčiji in tudi na Češkoslovaškem so izšle o Bergmanu, ki praznuje letos svojo petdesetletnico, prave monografije.

Pod pokroviteljstvom in v založbi Čs. filmskega zavoda je izšla obsežna studija Iva Pondelčeka: »Bergmanov filozofski film in problemi njegove interpretacije«, ki se po ugotovitvah kritike vsekakor zelo razlikuje od večine monografij o Bergmanu. Najprej zato, ker si prizadeva Bergmana dosledno razumeti in ga razložiti v kontekstu z modernimi **filozofskimi** tokovi, tako da je predvsem odkrival vse globine filozofskega pomena v njegovi kinematografiji s pomočjo fine pojmovne aparature filozofije Kierkegarda, Heideggerja, Sartra, Abbagnana in Camusa, katerim je vse Bergmanovo delo zelo blizu. Drugič s tem, da interpretira Bergmanov film v okviru filmske znanstvene metode z gledišča različnih form njegovega bivanja ali — drugače rečeno — z gledišča **njegove ontološke** razsežnosti. Avtor je bil za to svojo studijo o Bergmanu počaščen z vsakoletno filmsko nagrado za leto 1967. Zdaj njegovo monografijo prevajajo v različnih deželah.

(Iz te studije Iva Pondelčeka priobčujemo nekaj misli, ki jih ilustriramo z nekaterimi manj znanimi fotografijami iz Bergmanovih filmov.)



Da je s filmom možno tudi pre-mišljevati in podrediti vse, tudi »filmski jezik«, globoki filozofiji, je Bergman zelo jasno dokazal v vseh svojih znamenitih avtorskih filmih. Obenem je v filmu **MOLK** tudi dokazal, da s **filmom filozofirati pomeni posredovati pomen sveta, ki ga je treba razumeti in da je taisti svet nujno treba pre-**

nesti v svet upodobljenih simbolov.

Za to obstoje določeni teoremi, po katerih se je ravnal in ki so bili zanj predvsem obvezni.

Sprejeti moremo na primer avtorjevo pojmovanje pomena tistega dela, kjer Bergman govori o »božjem molčanju — negativni stopinji«, formulacijo, ki hoče doseči najsplošnejši pomen. Tu gre očitno za parafrazo Pascalovega stališča, da filozofija pri razmišljanju, ki se tiče religioznih zadev, ne more najti nobenih dokazov božje eksistence, ampak samo znamenja ali signale — **stopinje boga**. V tem Bergmanovem delu so te stopinje negativne: **bog tu molči**.

MOLČANJE — to ni »molk kot prostor duha« v smislu Saint-Exupéryja. Iz njega odmeva bolj to, kar karakterizira odnose med ljudmi v skeptičnem bergmanovskem umu: odnosi med ljudmi bi mogli biti odnosi ljubezni, ko bi ljudje mogli biti v resnici prozorni ter čisti zase in za druge. Kjer tega v resnici ni, je v vsakem Bergmanovem delu **sfera nejasnosti in molka**, ki je brez ljubezni nepredirljiva.

Pri Bergmanu tudi ni ontološkega problema boga. Pri njem eksistira problem boga le **v etičnem smislu**, to je v antropološki formi užitka ljubezni in vere. Prav zato — četudi se Bergman nikjer ne trudi dokazovati boga racionalno, ga vendar vselej trajno občuti kakor problem. Ne more se ga znebiti, čeprav tudi v njegovi najbolj problematični podobi.

Junakinjo filma JEČA prepričuje pridigar (duhovnik) najprej o tem, da mora bog eksistirati kakor protiutež — zato ker eksistira tudi hudič. Ampak v zaključku pravi: »Prepričan sem, da je Bog mrtev in da je hudič absolutni vladar sveta. Na svoje molitve ne dobivam odgovora in v svoji notranjosti sem nem, toda glejte, prav zato moram verovati.«

Po drugi strani pomeni eksisten-cialno etična perspektiva človekove svobode (paradokсно izražena z naslovom filma JEČA) spojitev s tem, kar upodablja tipično bergmanovsko dvomljivstvo, naj bo to splošno etično in tudi religiozno (vštevši omenjeno relacijo »bog — hudič«). Tudi ta skepsa je pozitivna, kajti dvomljivstvo je pri Bergmanu — kakor pri mnogih drugih — najvišja stopnja sodbe, na kateri se dopolnjuje resnica in je tudi tukaj, kakor smo dejali najprej, najgloblji izraz svobode duha. (Prav tako tukaj spregovori prastari eksistencialni etos, naj bo to že po formulaciji sv. Avguščina o dvomljivstvu v večno svobodo, bodisi da je to izoblikovalo določeno distanco med človekom in predmetom njegove vere.)

Tesnoba, ozkost, dvomi, svoboda, končnost življenja — to so kategorije, ki fascinirajo Bergmana. Junakinja JEČE, Birgitta-Carolina odgovarja pastoru: »Zakaj stojimo tako nespametno nemočni spričo zla? ... Če je zemlja pekel, ali v tem primeru eksistira Bog?«

S to tematiko je Bergman zaprl človeka v ječo absurdne, toda zato svobodne usode, v njegovo lastno **usodo brez boga, toda venomer v nekaj upajočo usodo**; smisel njegovega življenja je od tega trenutka skrit v njem samem.

V KOVNOVI NOČI se principal Albert zjutraj zbudi bogatejši za nov velik užitek, bogatejši za najusodnejšo izkušnjo, ki se jasno nanaša na odločitev, načelno drugačno od tiste, h kateri se je nagibal doslej — zdaj je to nujnost eksistiranja, katero doživlja, zato zakliče svojim glumačem: »Potujemo dalje...«

Vzvišen nad splošno nenaklonjeno usodo izgovori besede, s katerimi prisili v polemiko vse interprete, ki — prima vista — vrednotijo KLOVNOVO NOČ kot brezupen krik. V KLOVNOVI NOČI je zavr-

žena splošna prevzetnost, pri čemer je bila absurdnost življenja, ki ošabnost premaguje, sprejeta s ponosom — nikakor ne v smislu resignacije, temveč kakor fakt, s katerim je treba na nadaljni poti računati. Tragično je upodobljen lik človeka, ki so ga kontradikcije in zmote tako pretresle, da se je dokopal do **modrosti**. Ob oblikovanju podobe te absurdnosti v tem svojem »izmodrovanju«, ki je potlačilo vso nekdanjo smešnost in slabost, se pokaže pred Albertom nova, morda nič manj problematična »stvar-

nost« — pričakovana solidarnost tistega, ki je vržen v enako usodo: Albert in Anna se ponovno začneta shajati. Zopet se v dežju in mrazu odpravita na pot s potepuškim razpadajočim cirkusom. Ta dvojica se zopet združi, da bi morda bolje kljubovala človekovi osamljenosti. Prav to imamo za zelo značilno, kajti če eksistira pri Bergmanu kaka možnost »transcendentnosti«, je to upanje v umik iz zapuščenega in brezupnega življenja: **to je preskok posameznika do dvojice.**

Zdi se, da smo na zaključku tega Bergmanovega dela priče dejanju,

ki je prevzelo tudi Camusa. Sprejem absurdnosti usode in tista negibnost eksistence, ki čez noč naglo zraste iz Albertovega najusodnejšega doživetja, se v camusovskem smislu definira kot **akt revolta** (tedaj to niso točno nasprotni kriteriji kakor tisti, ki so definirali Albertov zaključni akt kot »akt resignacije«).

Razumljivo ne gre spregledati, da nekatere Bergmanove osebe v resnici **ljubijo**, toda tudi tedaj se ne izognejo paradoksu. Trenutni užitek in njegova sreča, s čimer Bergman v komedijah riše svoje pojmovanje



človekovega obstoja, pomeni pri njegovih junakih večinoma ljubezen in erotiko, ki se menjavata, ki sta minljivi, po katerih ti junaki bodisi hrepenijo bodisi plačujejo kakor žrtve ter postanejo **absurdna bitja**.

Galerijo bergmanovskih absurdnih junakov v tem pomenu najznačilneje predstavlja sam prototip: to je Don Juan, glavni junak filma HUDIČEVO OKO z značilno primeranim podnaslovom »rondo capriccioso«. Bolj primernege ironičnega dopolnila Kierkegaardovemu delu Dnevnik zapeljivca si ne moremo misliti. Kakor je Kornelija po prekletstvu dosegla Johanna, tako je tudi Britt-Marie prišla do Don Juana šele, ko se ji je posrečilo prav do korenin vrniti vse njegove lastne najbistvenejše esence in prvobitni smisel njegove nekdanje in edinstvene avtentične eksistence. Kje je potem ponosno sovraštvo do neba in pekla, kakršnega je Don Juan nenehno izpovedoval v svoji mitični podobi! Pri prvem srečanju je še sam po sebi drzen zapeljivec, osvojevalec, ne ozira se na kakršno koli etiko. Ne moremo ga pojmovati kot konkretni individuum, ampak samo kot mytus, zato ker je »utelešeno načelo čiste miselnosti« (Kierkegaard), v katerem ni prostora za nikako etiko. Pri drugem srečanju že sam sebe ironično »uničuje«. Ko ne bi bilo njegove prošnje (»Dajte mi vero samo za en sam trenutek!«), sploh ne bi verjeli v njegovo eksistenco, toda prav ta trenutek ga razodeva in izpričuje.

Ta zvodniški zapeljivec nima nikakršne časovnosti, je neke vrste quasitemporalnost sestavljena iz trenutkov, v katerih se uresničuje in realizira. Življenje tako obdrži samo od trenutka do trenutka, k novim in novim zapeljevanjem. Zato nas zanima zmerom samo **začetek** njegovih zapeljevanj in **začetek** in

število teh trenutkov, v katerih je postal »virtuoz slučajnih dotikov«. Ta kvantiteta je za Don Juana kvalitativno določilo.



Evokativna tehnika flash-backa je sistematično uveljavljena zlasti v Bergmanovem filmu DIVJE JAGODE, kjer je tako rekoč neposredni del samega pomena dela, konstitucije njegove značilnosti in del njegovega filozofskega bistva.

Ne le da so evocirane scene, v katerih se stari doktor Borg vrača v svoje otroštvo in v svojo mladost, lahko že same po sebi lepe (kakor mora biti filmska »slika« v Chiarinijevem smislu), temveč po našem nazoru nudijo tudi še nadaljnje možnosti, predvsem psihološko možnost k napeljevanju v posebno klimo nostalgije (kakor dela to podobno — in čeprav pod vplivom drugačnega učinka — Bergmanov arhaični prijem, oblikujoč določeno »psihologijo anahronizma«), kar zopet ni brez povezave z izrazi, ki nas pri Bergmanu najbolj zanimajo. Bergmanova nostalgija po preteklosti je obenem — kakor vemo — tudi nostalgija po absolutnem. Z gledišča temporalnosti je treba reči, da je absolutna samo preteklost. Tako tudi nostalgija, ki je ena najbolj vidnih in jasnih čustvenih kvaliteta Bergmanovega dela, ni samo čustvo, temveč uteleša tudi njegovo mišljenje, ker — vice versa — »človekovo mišljenje je predvsem njegova nostalgija« (Camus).

Tudi Bergmanov človek je bitje, ki ve za svojo smrtnost in za svojo »odprtost« v prihodnost, kjer vidi na njenem koncu smrt. O svoji umrljivosti ve predvsem zato, ker si v svojem stvarnem dejanju in nehanju, s katerim oblikuje vrednote, razdeljuje čas na prihodnost, sedanost in preteklost in ker svojo »eksistencialnost« realizira v aktih, zaradi katerih se vidi v preteklosti, traja v sedanosti in projektira v prihodnost.

Tehtno filozofsko dejanje v DIVJIH JAGODAH je potemtakem nenehno klicanje preteklih časov, tiste preteklosti, ki je — kakor že povedano — adekvatno upodobljena s flash-backom. Tu ne gre nikakor za naivni, arhaični ali popolnoma smešni način, s katerim bi Bergman hotel ponavljati metode kinematografije tridesetih let, ali da bi bilo to samo sebi namen. Tukaj imajo nasprotno te evokacije, ta način lovljenja subjektivne snovi svoj točno določeni pomen in namen, ker podajajo — kon conditio sine qua non Bergmanove estetike — hkrati potencialni obseg njegove filozofije. Skozi preteklost dobiva upodobljena sedanost in potemtakem resnična pot Isaka Borda zelo konkretno fenomenološko relacijo glede na »odprtje« prihodnosti, na koncu katere je smrt. Z drugimi besedami: najbolj samosvoj način Borgove eksistence v DIVJIH JAGODAH ni že »živeti za smrt« kakor v Heideggerjevi filozofiji. Bergman ustvarja tukaj obratno relacijo: **človekov čas ne teče brez haska in brez upa, ampak se lahko stalno obnavlja v spominih**, sama smrt ni ne »vnemarna spokojnost« in tudi ne zato »temeljno tveganje eksistence«, kajti ni zanikanje življenja, temveč priložnost za njegovo uveljavljanje in vrednotenje.

Prevod iz češčine

Bogo Smolej

dvojni dialog Z želimirjem žilnikom

taras kermauner

1.

V svojem intervjuju, objavljenem v **Problemih (Aktualnosti)**, 1969, št. 81—82) zavzema Željko Žilnik odnos do lastnega filma (ZGODNJA DELA, 1969) in do sveta, v katerem je ta film nastal. S tem je prišlo do zanimive podvojitve. Beremo film, beremo intervju, dva teksta, ki sodita sicer v različna medija (filmski in publicistični), stopata pa med sabo v določeno razmerje. Pri veliki večini filmov (pri tradicionalnem filmu) je takšno razmerje med obema tekstoma poljubno in za filmski tekst povsem neobvezno. »Resnica« je v filmu, intervju je reklama, publiciteta pa tudi filozofsko utemeljevanje, ki film transcendirata in je do njega v istem odnosu kot kritike kritikov. Tradicionalni film je samostojno delo, ki se ravna po vrhovnem kriteriju Enotnosti, Skladnosti, Reda, Samozaključnosti, Avtonomnosti, Popolnosti, Organizma; zato mu publicistična dejavnost njegovega avtorja ne more nič dati nič odvzeti — nahaja se v drugi, spet povsem avtonomni sferi. — Povsem drugače je s filmom, kakršnega je posnel Žilnik. Tu gre za odprt tip komunikacije, ki se ravna po drugačnih pravilih. Ni mu do tega, da bi dosegel popolnost v samozaključnosti, temveč narobe: njegova temeljna intencija je nepopolnost na način provokacije, teksta-sinopsisa, teksta-ki-je-v-delu, teksta-dialoga. Bistveno zanj je, da je nedovršen, da ga dovršujejo gledavci. Sleherno sekvenco, ki bi se imela skleniti in doseči »izdelanost«, režiser kot vseprisotni avtor pri priči prekine, odseka, jo de-realizira s publicizmom. Na svetu čutno otipljive skladnosti, čutne nazornosti (svet tradicionalne umetnosti), cepi svet intelekta, misli, racionalnega stališča, znanosti, ideologije. In narobe. Sekvence začenja s parolo, citatom, filozofijo ali politiko, nakar jih utopi v čutni otipljivosti. Nobena od obeh sfer se ne more osamosvojiti. Druga po drugi sta blokirani. Vendar: ta blokada je hotena. Film se avtorju ni ponesrečil v samooneemogočanju. Samospodbijanje je avtorjeva volja: svet njegovega filma. Nobena realiteta ne sme biti sama zase, stoječa, temeljna, avtonomna. Svet ne pozna biti. Sleherna stvar kaže na drugo, je z drugo v zvezi, drugo nadomešča, je z drugo v dialektičnem — spodbijajočem — odnosu: svet je vrsta podob, ki niso podobe, temveč brutalna stvarnost, a hkrati podoba. Ta vrsta podob se ne zaključí. Nadaljuje se v gledavcu, v druge filme, v druge segmente sveta. Načelo, po katerem

je tak film delan, je: asimetrija, disharmonija, ne-skladje tako med idejnimi kot formalnimi prvimi, nered, ki prevaja temeljni nered sveta, a ga hkrati tudi ustvarja: je ta nered sam (ker je film dejanskost, ne le podoba).

Tipičen primer: film je sestavljen iz naravnost vse-mogočne avtorjeve navzočnosti in dokumentaričnosti. Režiserjeva volja je povsod. Tako rekoč nobena gesta, noben akt se ne more odigrati, ne da bi režiser posegal vanj, ga usmeril ali preusmeril (zaustavil, deformiral). Film ne teče tako, kot smo »navajeni«. Nima zgodbe, nima celote. Teče, a postrani, v neznanu smer, izginja skoz nepredvidene odprtine, se skoz luknje, ki jih nismo pričakovali, spet pojavlja, v nenehni destrukciji naše običajne pameti in normalnega (malomeščanskega, tradicionalnega) življenja. Stresa. Odbija. Muči. Dolgočasi. Deformira. Uničuje. Ali hoče uničevati? Ali hoče odbijati? Ali hoče deformirati?

Če sledim tradicionalnemu tipu branja, potem bom prevaran (in temu tipu je sledila večina gledavcev in kritikov). Film je nabit s parolami in citati — vzetimi iz zakladnice vseh mogočih revolucij in njihovih profetov; te citate podkrepljujejo še bojne pesmi in revolucionarna dejanja (streljanje kot temeljna eksistencialna kategorija filma; ponavljam: streljanje, ne smrt). Tradicionalno branje dešifrira: ali se film vnema za Totalno revolucijo che guevarovskega tipa, se pravi, da slavi vse oblike revolucionarnega dejanja in nehanja, ali pa je do teh oblik v negatorskem odnosu, pridobitve — in simbole — revolucije smeši ter kaže njeno popolno nemoč. Takšno branje bere (išče) tezo. Kaj naj bi bilo za film, ki je zvrhan vseh mogočih tez, bolj naravno (celo neogibno), kot da je film Teze (revolucionarne ali antirevolucionarne, vsekakor pa skrajno angažirane: publicistične, politične). In vendar se takšno branje vara. Film ni zaprta, dokonč(a)na enota, film ne trdi ničesar enoznačnega, obveznega, politično koristnega (uporabljivega). Nima militantne platforme. Vrsta tendenčnih platform (ali pa, če hočemo, ena sama: Revolucija, kakršno je poznala tradicija, to je Revolucija kot dokončna Razrešitev sveta, Odrešenje, rožnata eshatologija itn.) je vzetih za témo, ponujanih, obravnavanih in spodbijanih. Ali sploh ostane v filmu kaj trdno mimo spodbijanja?

Odgovor je preprost: svet. Svet ostane. Realiteta ni teza. Če pravim: dol s svetom, in kažem na filmskem platnu neprebojni, vseobstojni, mastni, trdni, motni, močni, blatni svet, če kažem ta mišičasta telesa, te cunje, te razžrte obraze, te razpa-

dajoče tovarne, kažem polnost sveta. A ne polnost v smislu teze: svet je sočno, napeto, rdečelično jabolko. Niti teze: svet je nagnit, črviv, smrdeč, kup gnoja. Teze ni. Teze so teze, ki jih spodbijajo antiteze — na ravni tendenčnosti (publicizma) — in dokumentaričnost — na ravni slikovnega gradiva (čutna nazornost). Avtor je v filmu bog in vendar nič ne more. Nenehoma predlaga, popravlja, znova začena: pripravlja gradivo za snemanje tradicionalnega filma, a nenehoma mu njegovi nameni propadajo, saj ima opravka z gradivom, gradivo mu pa nudi nepremagljiv odpor. Gradivo (dokument: tovarne, panonske vasi, vode, telesa) zmerom znova vstaja, noben strel ga ne zniči v odsotnost, nobena korozija ne spravi z zemlje. Dokument, to je zemlja (svet). Dokument se ne podreja. Gradivo niti na enem mestu ne postane izbrano, iz snovi ne preide v Idejo, iz možnosti v dovršenost, iz razbitosti v Popolnost, iz laične stvarnosti v posvečeno Umetnost. Avtor snema film o filmu, za katerega ve, da ga ne bo nikoli posnel, ker ga noče posneti: ker tradicionalnega, »malomeščanskega« sveta Umetnosti (izdelanega filma) ne prizna. Dialogizira (polemizira) z nečim, česar ne bo, a je (je v nešteti primerkih drugih režiserjev, primerkih, ki krožijo okrog nas, ustvarjajo povsem določeno atmosfero: delajo svet Smisla, Harmonije, Logosa, Celote — metafizičnega življenja). Zato filma ni mogoče brati, ne da bi brali (upoštevali, gledali) tisto, kar je v filmu odsotno. Zato lahko svojo prejšnjo trditev obrnemo: avtor ne snema filma o filmu, temveč film o ne-filmu.

Tradicionalni film deluje po naslednji logiki: svet, ki ga snemam, je sicer sam v sebi celovit, zaključen, smiseln, jaz pa, ki ga snemam (Avtor, Ustvarjavec), ga bom vzdignil na višjo raven, spremenil v gradivo za moj — višji — smisel, izbral iz njega elemente, ki se skladajo z mojo Vizijo, ga — v svojem nastajajočem delu — prečistil, ga torej spremenil v še Višji smisel in organizem. Pri tem prenosu, transformaciji se zgodi, da se svet spiritualizira, iz telesnosti postane Ideja. Nastala Umetnost ima dve plati: na eni strani se je duhovnost, smiselnost sveta skoncentrirala, njegova harmonija še okrepila, na drugi pa je iz materialnosti postala podoba: odsev. Odsev je na eni strani pridobljena Moč (Moč ideje), na drugi izgubljena (moč v Pôdobi). Umetnost je vrhunska duhovna realiteta, a hkrati quasirealiteta. — Film, ki s tem tradicionalnim svetom-filmom obračunava, trdi, da je Umetnost fikcija, saj je prepričan, da svet ne temelji na Logosu, na duhovni substanci, na Lepem, na Svetem

(Bogu), da je breztemeljen, da se samoutemeljuje (seveda gre ves čas za svet, ki je človeški svet — drugega ni), in da zato umetniška dela ne prevajajo osredotočenega transcendentnega Smisla. Če tega predhodnega, v temelju sveta navzočega Smisla ni, potem je moč spiritualizirane Ideje, ki se v filmskem delu kaže, slepilo. Če ni predhodne Lepote, potem je slepilo tudi Lepota, ki jo ustvarja film. Ustvarja subjekt. Ustvarja svet, ki ga ni, a ki — z navzočnostjo — umetnosti je. Tako se svet podvoji: v prvi svet, ki ni ne harmoničen ne smiseln ne lep, in v drugega, ki je harmoničen, smiseln, lep (pa čeprav s tezo, da vse propada: tudi ta teza mora biti podana na lep, smiseln in harmoničen način; drugače — po pravilih Umetnosti — ni umetnost); v prvega, ki je brez Biti, in v drugega, ki Bit ima (saj jo je ustvaril). Ker pa je Bit le v ustvarjenem svetu-podobu, je le podoba: podoba nečesa, česar ni: izmišljena podoba. Podoba, ki si v samoslepilu predstavlja svojo ogromno (posvečeno itn.) Moč, dejansko pa je le lep okras na zunajlepem svetu.

Besedo dejansko smo lahko uporabili zato, ker smo v premišljanje vključili nov moment: konkretno živo realno skušnjo živega konkretnega posameznika. Ta je, ki se je v netradicionalnem filmu zrevoltiral. Ne more več pristati na svet avtonomne Lepote, če v svoji konkretni (osebni, socialni, politični, psihični, telesni, znanstveni itn.) skušnji čuti in ve, da ta svet Lepote oznanja nekaj drugega, kar je (oznanja svet Harmonije), da nekaj drugega priča: da je v odnosu do posameznikove konkretne skušnje ne le fikcija, temveč že laž. Ali prekrivanje tega, kar je, z nečim, kar ni, ni Laž? To je danes, ko že približno dobro vemo, kako je s svetom (svet moči, svet subjektov, ki so volja do moči, svet različnih centrov moči, ki se med sabo bore za samouveljavitev), načrtno prikrievanje dejanskega stanja. — Tako rezonira kritik tradicije.

Oglasi se staro, preizkušeno, a zmerom nanovo obnovljeno vprašanje: kaj storiti? Kako spraviti v sklad realni svet in svet podobe (film)? Kako narediti, da bi svet podobe odseval breztemeljni svet, v katerem ni Biti (Ideje) in njenih odsevov, svet, v katerem so vse realitete quasirealitete (ker nimajo Realnosti v pomenu Biti), a hkrati edine realitete, ki so (dopolnila, dodatki, nadomestki, naknadnosti — če se opremo na Derridaja)? Nobena stvar ni več samo podoba nečesa, kar ni podoba, in hkrati je samo podoba tega, kar je tudi samo podoba. Med podobo in »realnostjo« se je vzpostavil drugačen odnos. Prav tako med subjektom in ob-

jektom. Med avtorjem in kreacijo. Svet ni več samo predmet (snov) umetnikove (subjektive) Kreacije, kot je menila tradicija, hkrati pa v tem svetu prav tako ni več Temelja-Biti, na katerem bi vse počivalo in ki bi se na mističen način prenesel v umetniško delo ter v njem izrazil. Umetniško delo je postalo vprašljivo, mesto raziskovanja, eksperiment. Ne eksperiment v tradicionalnem smislu: poskušanje, da bi zanesljiveje prišli do Resnice. Resnice kot enoznačne podobe Temelja ni. »Resnica« sama je »eksperiment«. Svet ni fiksna — stabilna — celota, temveč poskus. Svet je poskus sveta. Svet je na vseh koncih odprt, sleherno označujoče se spreminja v označeno. Umetniško delo je tematizacija stikov med različnimi svetovnimi segmenti, med označenimi in označujočimi (ter narobe).

Téma ZGODNJIH DEL je odnos med revolucijo in stvarnostjo. A kaj je revolucija in kaj stvarnost? Revolucija je na eni strani Gibanje, ki je bilo, ki se je institucionaliziralo, spremenilo v restavratorstvo in v obrambo danega: torej v kontrarevolucijo; na drugi strani je revolucija gibanje, ki prihaja in ki v imenu Gibanja, ne-danosti, nepristajanja na to, kar je, to, kar je, razbija in negira; na tretji strani je revolucija ideologija — ta pa pokriva obe prvi strani: tako zaustavljeno gibanje, ki je postalo kontra gibanje kontragibanju (torej kontrakontragibanje) prisegata skorajda na iste ideološke postavke. ZGODNJA DELA so tematizacija razmerja med človekom (ki se kaže kot neposredni konkretni živi posameznik) in temi tremi oblikami revolucije. Ker pa spadajo v netradicionalni model filma in pristajajo na film, kakršnega smo skušali opisati v začetnem delu tega eseja, ima ta tematizacija svojo posebno obliko.

Film začena z geslom. Geslo — izbrano, aforistično, popularno — ostaja do konca filma njegovo glavno besedno orodje. Revolucije so potekale v imenu gesel. Gesla so skoncentrirana ideologija revolucije. Gesla so (kot Zastava, kot simboli) svéta. Gesla so — za Revolucijo, kakršno poznamo — Resnica. V njih je spravljen Smisel sveta, Temelj in Cilj. Gesla so v zdajšnjosti navzoča transcendenca. Če pa naš svet ni več svet, ki bi bil utemeljen na transcendenci Biti, Vrednoti in se tudi k njej več ne razvija (ni več teleološko strukturiran), tudi gesla niso več to, kar so bila v prejšnji revoluciji. Zdajšnja revolucija ni več — po bistvu — enaka prejšnji revoluciji. Kaj je tisto, kar ju sploh družijo in po čemer se obe imenujeta Revolucija?

Gesla, ki niso več Resnica, so izgubila pomen, vsebino. Postala so fikcija: fraze. V ZGODNJIH DELIH so ves čas navzoča kot parole. Nimajo maziljene oblike sakralnosti. Brechtovsko potujevalno udarjajo med gledavce, v pogovornem jeziku, v hoteni laični — banalni — izvedbi, enolično, brez strasti, brez zanosa, brez krvi: brez eksistencialne zavezujočnosti. Niso nič drugega kot besede. Ideologija je izgubila svojo nekdanjo utemeljevalno naravo. Izpuhtela je in se spremenila v reklamo. Ker pa je med ideologijo in reklamo temeljna razlika, prva je namreč sveta, druga uporabnostna, prva obvezna, druga igriva, prva proizvaja Novi svet, druga je služabnica potrošnje tega, ki je in kar je, te vrste ideologija nikoli ne more postati reklama; s tem ko postane, preneha biti ideologija. Besede, ki ostanejo po fonični strukturi iste, povsem obrnejo svoj pomen. V svetu reklame, igre, breztemeljnosti je ta pomen lahko kakršen koli: kakor ga beremo. Odvisen od bravca in njegove strukturnosti. Če je ta bravec (gledavce filma) sentimentalni revolucionar, bojo te besede svetoskrunstvo. Če bo bravec mladenič-potrošnik, preslepljen z vrednostnim (seveda navideznim in — s strani reklamnih servisov, s strani industrije hotenim) premazom, ga bojo dolgočasile. Itn. ZGODNJA DELA ne sugerirajo pravega branja. Takšna, kakršna so, ga sploh ne morejo sugerirati. To ni v njihovi moči. Pravega branja — z njihovega stališča — ni. Breztemeljni svet je svet igre, svet možnosti, svet odprtosti. Resnice filma ni. Film dobiva svojo resnico v bralcih. Ta resnica pa ni Resnica, temveč je nadaljevanje filma: življenje. Film je le provokacija k življenju, k odgovarjanju, k mišljenju, k zavzemanju stališča: odpiranje zaprtih vrat, spreminjanje bravca iz posnemavca, iz pasivnega določenca (po tradicionalnem filmu, po njegovi tezi in Resnici) v aktivnega določevalca, ki prevzema zase in za film (za svet) odgovornost. Film ni več film (samostojna entiteta, ki ostaja trdna v svoji samozaključenosti do konca sveta), temveč ga bravec uporabi, razstavi, potroši.

Torej smemo pristati na trditev, da je film ideološki (in to ne glede, v kakšnem pomenu: za pravo revolucijo ali zoper njo)? Iz povedanega smo dolžni sklepati, da ne.

Vendar: spoznanje o tem, da revolucija ni utemeljena na Resnici, na Svetem itn., živih konkretnih posameznikov, ki jih film snema, ne potisne v malomeščansko, filistrsko logiko-spoznanje: revolucij ne bo več; revolucije so fikcija; edino, kar je, je to, kar je; treba je pristati na svet, kakrš-

nega vidimo, na svet kapitala, lastnine, stratifikacije, uživanja, potrošnje itn., na vse tisto, zoper kar so se revolucije uprle. Takšne logike (spoznanja tehnokratizma) v filmu ni zaslediti. Narobe. V film so vstopili ljudje, ki se revolucionarni ideologiji ne odreka. Ti ljudje — nekaj posameznikov, katerih premikanje ves čas spremljamo — skušajo revolucijo obnoviti, ravna po geslih, ki jih imajo za upravičena. V ZGODNJA DELA plane dvojnost: jaz, bravec-gledavec Taras Kermauner berem film na določen način (in film me k temu poziva, film je napravljen zame in za mojo potrošnjo, za moj odnos), ugotavljam, da so v njem gesla izgubila utemeljenost, da so prazna in da nikogar ne obvezujejo; ponavljam: nikogar, ne mene ne kogar koli drugega. Ta gesla doživljam kot samoparodijo, kot spoznanje revolucije, ki je prišla k samo-zavesti in odkrila, da ji manjka ravno to, na čemer je zidala, ravno to, k čemer je težila, brez Cilja in Temelja pa ne more biti več revolucija. Spoznala je, da je ni in da je ni nikoli bilo. Konkretna revolucija (konkretni živi ljudje, ki so jo ustvarjali) pa tega ne sme priznati, ker ne more: ne sebi, ker je preveč žrtvovala, preveč je preteklo krvi, preveč je bilo žrtve na moji in nasprotni strani, da bi se jim lahko odpovedala, saj bi žrtve na moji strani postale nesmiselne, zločinske, prav tako in še bolj pa žrtve, ki jih je prizadejala nasprotni strani. Celotni do zdaj koherentni svet revolucije bi se podrl. Vse, kar je, bi postala samo volja do moči. Ta volja pa se v očeh revolucionarja, ki se odreka revolucije, a ostaja še moralist, spreminja v zločin. Kdo bi to prenesel? Tega spoznanja tudi drugim ne sme priznati: njena sveta vojna bi se spremenila v krivično, upravičenost v krivdo. Figura, do katere smo dospeli, je značilna: priznati in ne priznati, morati (si) priznati in ne moči (si) priznati. Prišli smo do meje, ki je neprehodna. Ostane »praktična« rešitev: priznati de facto, v konsekvencah realnega življenja, v tem, da se odrečeš revolucionarni zasnovi družbe, jo (postopoma) kapitaliziraš, restavriraš, priznaš premoč Materije nad Človekom, snovi nad Idejo, odnosov nad Voljo, objekta nad Subjektom ipd. Obenem pa tega priznanja ne tematizirati: ne priznati. Ohraniti nekdanjo (revolucionarno) ideologijo, v besedah — v ideologiji — še prisegati na nekdanja izhodišča, na revolucijo. Vzpostaviti dvojnost: življenje na dveh ravneh, ki se izključujeta.

ZGODNJA DELA iz tega spoznanja izhajajo (tako jih berem). To dvojnost kritizirajo. Delajo na vzpostavljanju identite: gesla izničijo, ideologijo od-

pravijo. Tisti hip pa, ko bi morala identiteto doseči (se povsem podrediti restavraciji, tehnokratizmu: svet koncipirati kot spor med centri moči, zato težiti k ravnovesju med močmi, k funkcionalizaciji moči in subjektov), se ji odpovejo in se odločijo za revolucijo. Tako vzpostavijo novo dvojnost, le da ravno narobešnje. Živi konkretni posamezniki, ki jih film snema, so se odločili za revolucijo (pravo, brezobzirno, radikalno kritiko in negacijo vsega obstoječega), jo pričajo, jo delajo, vejo pa, da je ideologijo, na kateri ta revolucija počiva, neutemeljena. Vejo? Si to priznajo? Si in si ne. Delajo, kot da bi ideologije ne bilo, a revolucija brez te ideologije ni mogoča. Revolucija sploh ni nič drugega kot uresničevanje te ideologije. Zato morajo geslom slediti in jih realizirati. Grejo na kmete, vzpostavljat razredno zavest, izboljševat pogoje delovnega razreda, pridigat delavsko kmečko zvezo, grejo v tovarne delat, odrekajo se svoji malomeščanski, študentski, fiktivni kondiciji in hočejo biti proletarci, učijo, se učijo, dokler te revolucije ne začnajo konkretno izvajati: združijo se v partizanske odrede, se oborožijo, napovejo oborožen upor in začno streljati. Če je svet, kakršen je, slab in napačen, če se mu nočem podrediti, če hočem drugačen svet (v temelju drugačen, ne le izboljššan in kvantificiran), ga moram skušati podreti. Novi partizani so dosledni. Ravna se po neogibnosti revolucionarnih naukov in prakse. A rezultat?

Rezultata ni — vsaj ne v smislu realizacije revolucije. Pohod na kmete je igra, nikogar ne prepričajo, nikomur se ne približajo, kmetje jih naženejo, pretepejo in posilijo. Pohod v partizane je igra. Streljajo. A koga? Edini, ki ga lahko dosežejo, so oni sami. Če se hoče streljanje (revolucija) iz igre spremeniti v realiteto (v sakralnost, obveznost), mora postati streljanje med živimi. Igra se mora razigrati. Za to pa je en sam način: da se streljajo med sabo. Drugi se te igre ne grejo. Na realizacijo revolucionarne ideologije ne pristanejo (samo na ideologijo, a brez konsekvenc). Drugih v tem filmu ni. So mrtva materija na obodu. Revolucija jih ne more doseči. Doseči pa jih ne more, ker je dejansko neutemeljena: ker ve, da teh drugih, tega drugega ne more ubijati. Ne posreči se ji, da bi si bila naredila sovražnika: Zlo (brez sveta Zla pa je nemogoče verovati, da sem jaz svet Dobrega). Zla ni (Zlo je negativni temelj sveta). Je le svet, kakršen je, svet, v katerem sta Dobro in Zlo (obe podobi Temelja) padla drug v drugega in se razblinila. Je le igra (to je: neskon-

na možnost fakticitete in imanence). A če je poglavitna zahteva — neizogibnost — revolucionarja negacija sveta, kakršen je, svet, kakršen je, pa je igra, potem je treba igro ukiniti. Torej: igra, ki ne pristaja nase in se hoče (mora) ukiniti. Kako je to mogoče? S smrtjo? Revolucionar (prejšnje revolucije), ki je bil prepričan, da ustvarja Novi svet, je tvegat lastno in množil tujo smrt povsem upravičeno; šlo je za sveto smrt. Revolucionar (nove revolucije), ki ne veruje v Novi svet, lastno in tujo smrt spreminja v igro. Igrive narave smrti sploh ne more ukiniti. Z igro smrti ne more doseči. Ljudje pod puškami padajo in znova vstajajo. Če ne bi več vstali, bi obležali dokončno: se pravi, svet bi obležal, revolucija bi obležala. Če ni Novega sveta, se žrtev po smrti ne vzdigne v Novo — večno — življenje, temveč ostane mrtva. Je torej revolucija, ki spozna v sebi nemožnost revolucioniranja sveta, ustvarjanje smrti? Tisti hip, ko živi konkretni posameznik zares pade, ko zares priteče njegova kri, je revolucija izenačenja z ubijanjem. Dosežena je vrhovna vrednota filma ZGODNJA DELA; neposrednost. Vendar: ali je res dosežena? Ali res priteče kri? Ali ni film le podoba?

ZGODNJA DELA predirajo krog estetike, skušajo biti konkretna stvarnost. A kako se jim to posreči? Kot kritika tradicionalne revolucije? Kot kritika nove revolucije? Najbrž kot oboje. Kritika tradicionalne revolucije neogibno potegne za sabo tudi kritiko nove. Revolucija je utemeljena na neki predhodni ali prihodnji transcendenci (obratu), ali pa je ni. Če zanikam to transcendenco pri nekdanji in zdajšnji, kje sem se znašel? Tam, kjer so Zgodnja dela. V radikalizirani igri samospodbijanja, v kateri avtor nenehoma postavlja določene teze, z njimi eksperimentira, jih verificira, ugotavlja njihovo nevzdržnost, jih znova vzpostavlja in znova ponavlja celotni — izrazito znanstveni — postopek. Ples, ki ga pleše po površini zemlje nekaj konkretnih posameznikov, ki se družijo v grupico, pa spet padajo nazaj vsak nase, v svojo osamljenost, ta ples na tej zemlji ne zapusti sledov. Zemlja golta vse, tudi kri, tudi kosti, tudi uspele (to je ponesrečene) revolucije. Voda jih zalije. Vendar — kaj lahko stori človekova volja drugega, kot da nenehoma poskuša, se upira, agira, prodira na vrh, priča in se zgublja? Zgodnja dela so pozna dela. Zgodnja dela niso začetek sveta — rožnata revolucija —, temveč observacija te že izvršene in navidez znova poskušane revolucije, refleksija, ki izvotli v polnost sveta odprtino brez dna: praznino, odsotnost. Kaj sem čutil najmočneje, ko se je film



Detajl iz filma
ZGODNJA DELA



Milja Vujanović
kot Jugoslava v
filmu
ZGODNJA DELA

odvrtel? Praznino. Poziv? Da, a k praznini, k zemlji, k tlom. Edina resnica igre je njena sivina in neskončno obnavljanje.

2.

V prvem delu pričujočega eseja sem ekspliciral svoje branje filmskega teksta, zdaj je na vrsti branje publicističnega teksta (intervjuja). Žilnik bi — po mojem mišljenju — ravnal dosledneje, če bi stopil v dialog, v polemiko bolj s svojim filmom kot z javnostjo in oblastjo. Publicistični element filma išče v publicističnem delovanju avtorja svoje nadaljevanje. Vendar — kakšno nadaljevanje? Ugotovili smo, da je publicizem v ZGODNJIH DELIH geslo, parola: videz in konec ideologije. Igra. V intervjuju se avtor odreče in ravna tradicionalno. Razlaga, utemeljuje, razčlenjuje. Film sam je edinstvena kritika tistega sentimentalnega revolucionarstva, ki se je danes razširilo po naših livadah kot gobe po dežju, postal moda, poza, najlažja pot, malomeščanski snobizem, salonski komunizem — revolucionarstva, ki je brez slehernih konsekvenc — realne konsekvence pa so tiste, ki revolucionarnost sploh šele delajo za revolucionarnost. Edinstvenost te kritike je na eni strani v tem, ker je film samokritika revolucionarstva, tematizacija njegovih konsekvenc (igra in brezuspešen poskus to igro preseči), samonegacija, na drugi strani pa je kljub temu, kljub tej strogosti do samega sebe, kljub »razkrinkovanju« revolucionarosti film dejansko revolucionaren. Znašel se je namreč v svetu, ki takega samospodbijanja revolucionarnosti (še?) ne prenese in je nanj reagiral na stereotipen način preizkušene revolucionarnosti: kot na kontrarevolucijo. Pred nami je formula, enačba: ukrepi, ki so bili zoper film podzvati, odpor, ki ga je zbudil, oboje je mera njegove revolucionarnosti. Ta revolucionarnost pa je najbrž s strani avtorja le deloma zaželena. Če bi jo hotel, bi napravil drugačen film: kritiko restavracije, kritiko poburžoaznega sveta, alienacije, reifikacije, socialističnega meščanstva, kapitalizacije ipd. — torej film, kakršnih poznamo na pretek. Dosegel bi, kar so dosegli vsi ti filmi: da jih je restavratorska stvarnost lepo brez težav pogoltnila, jim celo ploskala, jih nagradila, s tem udomačila: češ to so

resnični, izvrstni filmi, saj izhajajo iz revolucionarne ideologije, znova utemeljujejo naše vrednote, izhodišča naše revolucije, torej našo zavest, nas same, naš svet, našo stvarnost; kritizirajo le deformacije in zastoje in ponesrečene realizacije — glavno je, da ostajajo zvesti Ideji. Ti in takšni filmi nasedajo limanicam »revolucionarne oblasti«, kolikor jim te limanice sploh niso cilj (morda quasirevolucionarnost). Stvar je jasna: z revolucionarnega ideološkega stališča se delajo danes restavratorski filmi, s stališča samospodbijanja (a ne preprostega spodbijanja odzunaj) revolucije se delajo danes revolucionarni filmi. Ta paradoks pa ima še nadaljne nasledke: s samospodbijanjem revolucije dela Žilnik revolucionaren film, s tem da je naredil revolucionaren film pa restavrira revolucijsko socialno politično situacijo, torej našo najboljšo tradicijo. Avtorji, ki izhajajo iz afirmacije revolucionarnih izhodišč in delajo zaradi tega restavratorske filme, pa vzpostavljajo nerevolucionarno, transrevolucionarno situacijo potrošniške družbe, v kateri je celo revolucionarna ideologija potrošnja, enaka milu ali stripu. S tem vnašajo, ti filmi, v potrošniško družbo njeno samoslepilo, njeno novo ideologijo: da so potrošni predmeti nekaj več od samih sebe; da je za njimi transcendentca, na kateri so utemeljeni; da s tem, ko jih uživamo, rabimo in trošimo, dosegamo transcendenco. Ti filmi torej restavriraajo metafizično ideološki svet, v katerem so stvari utemeljene na Vrednoti, na Cilju, na Duhu-Ideji. S tem proizvodno-potrošniško družbo čiste imanence — znanstveno družbo — nadgrajuje s transcendentno ideologijo, s formami nekdanjega sveta, z nepotrošniško, z ustvarjalno, s sakralno družbo. ZGODNJA DELA pa se nenavadno uspešno in posrečeno vklapljaajo v dejansko proizvodno potrošniške družbe, saj tematizirajo njenega človeka, človeka, ki se ne more podrediti Materiji in hoče uveljaviti svojo Svobodo, vendar človeka, ki pri tem ne naseda sentimentalnim obujanjem Vrednot-Idealov, temveč sam sebe kaže kot »begunca«, »brezdomca«, poskuševalca, akterja, ki se mu vsa dejanja spreminjajo v geste, ki mu strukturirani svet njegovega dejanja požira, jemlje, ki se v tem svetu kljub svojemu nenehnemu gibanju utaplja: kaže torej realno podobo proizvodno-potrošniškega sveta, spor, ki se odgirava v njegovem srcu, spor med strukturo in svobodo, med živim konkretnim posameznikom in neprehodnimi sistemi, spor med človekovo Voljo po drugačnem svetu in njegovim lastnim spoznanjem, da gre za realizacijo Volje, ne pa Ideje-Vrednote. ZGODNJA

DELA so film sodobnega sveta in podajajo njegovo »resnico«, vrsta »revolucionarnih« filmov pa sodi v zidavo fiktivnega sveta, sveta samoumevnih in sakralnih ideologij (mitologij).

Vsega tega pa Žilnik v intervjuju ne nadaljuje. Intervju je nekoherentno nadaljevanje njegovega sveta. S tem ko skuša svet izvesti na eno — samo v sebi sklenjeno — enoto, celoto, resnico, s tem ko postavlja jasne fronte, ko misli — še zmerom in pretežno — v kategorijah nekdanjega revolucionarja, ki vidi v sebi — samoumevno — Dobro in v drugem — samoumevno — Zlo, z vsem tem nehuje biti revolucionar in se pusti od sveta-družbe, kakršen je, posesati (medtem ko je pomen njegovega filma, da je to posesavanje kazal, sam pa se ni pustil ujeti). Krivda intervjuja je, da poenostavlja: da odpravlja paradoks, razliko, ki gre po sredi »realitete«; da sprejema jezik, ki ni jezik filma; da si je dovolil vsiliti pomensko strukturo ideološkega okolja. (Zato se nikakor ne strinjam z vrsto kritikov, ki so trdili, da je Žilnik boljši razlagavec svojega filma kot filmski avtor.)

Recimo. V intervjujih pravi, da »film lahko zares fiksira človeka v trpljenju, človeka, ki krvavi«. Ni je večje pomote od tega stavka. (Pomote s stališča Žilnikovega filma.) V imenu krvi in trpljenja nastopajo sentimentalni ideologi. Njihovi filmi (drame, romani, spisi) kažejo človeka, ki krvavi, avtentično čustvuje, avtentično umira. Le če je umetnost (notranja zveza s Smislom sveta), je kri, trpljenje, umiranje, podano na platnu, lahko resnična kri: smisel krvi: Resnica. V breztemeljnem svetu umetnosti-igre je kri, ki teče po platnu, filmska kri, barva, odtonek, gibanje luči, intencija avtorja, samoprevara omamljenega bravca-gledavca. V takšnem svetu ni avtentičnosti. Vse, kar je, je posredovano. Beseda — kriterij — pristnost odpada kot »malomeščanska« (ideološka) izmišljotina. ZGODNJA DELA so film, ki je onkraj, ne pa tokraj Brechta.

Nato. Žilnik se zavzema za »prepričljivost« film ne govori »v imenu« nekoga. Zakaj se je avtor zbehal? Zakaj si ni ostal dosleden? Zakaj pristaja na tujo govorico? ZGODNJA DELA resda ne govorijo v imenu Revolucije, Zgodovine, Boga, Partije, Naroda, Ljudstva, Socializma, Domovine in drugih naših odlikovanih svetinj. Vendar ne govorijo brez imena, anonimno. Govorijo v imenu Želimirja Žilnika, konkretnega živega posameznika, ki na tem breztemeljnem svetu sam sebe utemeljuje, se pojavlja kot temelj sveta, hoče »resnico«, hoče svet, noče tega in onega, hoče, noče, udarja, upodablja: dela.

Vse, kar pri svojem delu uporablja, je njegov instrument: Komunizem, Narod, Partija, Revolucija, Želimir Žilnik. Človek je postal — tematizirano — sam svoj instrument. Film, ki je avantura — odvíja se nepredvidljivo od neke začetne točke, ki jo je sprožil Želimir Žilnik k neki točki, ki so jo sodoločili in sopogojili vsi mogoči faktorji (čas, pogoji dela, igralci, spoznanja, naključje, ves »iracionalni« del sveta, s katerim je avtor rokoval, ga vnesel v film, a ga le majhen del lahko obvladal; netradicionalni film ni obvladani, temveč odprti, načeti, potipani, provocirani svet!) z Želimirjem Žilnikom, tem nenehnim uspešno-neuspešnim koordinatorjem dogodkov vred — govori v čisto določenem imenu, prevzema odgovornost, hkrati pa ugotavlja, kako prevzema odgovornost za nekaj, kar daleč presega njegove sile, njegovo moč, da bi predvidel in obvladal sproženi svet. A kljub vsemu jasno pravi: tu sem, to je moje delo, ta film je rezultat moje volje do moči. To ni nežen, bled, ponižen, uslužen, skromen film, v katerem, kot pravi Žilnik, »obstoječa osebnost sporoča, kaj jo muči«. Je veliko več. Zakaj ta neambiciozni ton? ZGODNJA DELA so tematizirala voljo, ki je nemoč, a je še zmerom in kar naprej volja; zakaj intervju skriva to — avtorjevo — voljo, zakaj si izbira za izhodišče, za izpoved nemoč (in voljo pripíše — eo ipso — logiki od humanističnega posameznika neodvisnega sveta)?

Potem. Avtor karakterizira »brezobzirne branivce vsega obstoječega: privatni lastniki vseh vrst, ki imajo enak cilj. Obdržati svoj lastniški položaj. Posebno pa privatni lastniki občin dobrin — ideologije, resnice, monopola na progresivnost — svoje lastništvo uveljavljajo z avtoriteto hierarhije.« Ti kritični stavki so resnični in niso. Človek si ne more kaj, da jim ne bi pritrdil. Pred sabo vidi čisto nazorno omejene uradnike, ideologe brez fantazije, nasilnike, ki bi radi gospodovali in krojili drugim usodo. Vendar — sprašujem se, ali je nivo, na katerem je avtor zastavil svojo kritiko, primeren nivoju filma? Ali ni predstava o malomeščanu-lastniku, ki je na čelu boja zoper vse novo, človeško ipd., preveč poenostavljena? Takoj ko je na nasprotni strani hudič, je na moji Bog, takoj ko je nasprotna stran črna, je moja bela — čeprav tega ne izrečem. Takšna kritična tematizacija — znana pod imenom brezobzirna kritika vsega obstoječega — velja samo nasprotniku, drugemu, temu, kar nisem jaz, medtem ko mene ne zajema; in čeprav se eksplicite ne hvalim, se samoumevno nahajam na poziciji Pravega (saj sem tisti, ki imam

pravico do brezobzirne, to je totalne in radikalne kritike vsega drugega, ta kritika pa ne zajema mene: jaz ne spadam med »obstoječe«, jaz sem kreator tega obstoječega, njegov sodnik, varuh, zanj odgovoren — subjekt, ki s skrbjo motrim svoj podivjani objekt).

Tudi tu spet opažamo, da nivo intervjuja ni enak nivoju filma. V filmu ni bilo niti enega predstavnika Zla: lastnika nad družbo, monopolista na resnico in napredek, film ni napadal hierarhične ureditve sveta, govoril je o nekaj mladih ljudeh, o sebi; tu je tudi dosegel nenavadno prodornost, silo, učinkovitost. Intervju pa restavrira znano so-realistično sliko manihejskega tipa: na tej strani sem jaz, ki hočem resnico, na drugi so oni, ki hočejo svojo korist. Treba pa bi se bilo vprašati: ali so res oni lastniki, jaz pa nosivec resnice? Ali res jaz resnico iščem, oni jo pa skrivajo? Ali je res tu morala, tam amorala? Tu boj za svet, tam boj zase? Tu boj za obče dobrine, tam ohranjanje privatnih privilegijev? Misel, ki bi bila bolj v skladu z ZGODNJIMI DELI, bi najbrž odkrila, da na svetu ne vlada boj med Dobrim in Zlim, temveč smo vsi živi, konkretni ljudje — posamezniki. Ali ni usoda tega, ki je na oblasti, moja usoda? Ga smem zanikati in narediti za absolutnega ne-sebe? Ali ni moj alter ego? Če ga bom zanikal, bom storil, kar so delale vse revolucije, vse empirične religije, vse eshatologije in bojevite ideologije: moral ga bom pobiti — kajti prva človekova moralno človečanska dolžnost je, da se postavi zoper Zlo, da skuša Zlo izkoreniniti. Kaj pa nam kažejo skušnje in rezultati celotne zgodovine? Najsi sem še tako pobijal (in pobijanje je neogibna posledica radikalne kritike, ki ni samokritika), Zlo se je nenehoma znova porajalo, kjer sem odbil eno glavo, jih je zraslo devet. Uničil sem lastnike — meščane in z njimi vred buržoazno razredni kapitalistični izkoriščevalski svet, v ta boj sem šel z natančno takšnim prepričanjem, kakor ga izpoveduje v intervjuju Željko Žilnik, in kaj se mi je dogodilo? Zmagal sem, skušal svet svojega prepričanja realizirati, preteklo je nekaj let in prišel je Željko Žilnik z intervjujem, Taras Kermauner z nešetimi članki v Perspektivah, Jože Pučnik, Veljko Rus, ljubljansko študentsko gibanje 1964, beograjsko študentsko gibanje 1968 (ljubljskega študentskega 1968 ne štejem, ker je imelo drugačno naravo — kolikor je pri posameznikih poskušalo biti radikalna kritika, se je sprevrglo v farso in komedijo) in vsi preostali kritiki danosti v imenu ne-danega (drugačnega) človeka, da bi mi zabrusili v brk, kar sem sam

brusil svojim nasprotnikom, da bi me tolkli natančno tam, kjer sem sam tolkel druge. Če se ta zgodba ponavlja ne enkrat, temveč nešetokrat, potem najbrž ne gre za mojo zasebno nemoč vzdržati na pozicijah Ideje ali svobode, temveč za nekaj drugega, neprimerno bolj usodnega. Vprašati se je treba, ali je sploh drugače mogoče? Odmislimo ta hip razliko med bolj neumno in manj neumno, med bolj in manj spodobno, kulturno itn. oblastjo (razliko, katere zmanjševanje v korist manj neumne in bolj sposobne je najbrž najbolj primerna naloga nas vseh kot citizenov) in se vprašajmo: morda pa na tem svetu ne gre za boj med Pravim in nepravim, temveč za boje med različnimi voljami do moči, različnimi centri teh moči, med katerimi vsak predstavlja določeno vizijo, prakso, teorijo obvladovanja realitete? Če na to vprašanje odgovorimo pritrdilno, potem bo naša debata stekla na povsem drugačen način. Dobro in Zlo sta si religiozno, temeljno, kvalitativno različna, eno je Človek, drugo ne-človek; človek, ki ne preganja, ne odpravlja nečloveškosti, je slab človek. Sveta vojna zoper zlo je dolžnost. V svetu, na katerem ni Dobrega in Zla (kjer sta morala in amorala isto, kot je zapisal Ivo Urbančič celo v naslovu svoje filozofske študije, PROBLEMI 1966/67), temveč le ljudje, ki so vsi strukturirani kot volje do moči, pa nobeden od nas nima nikakršne moralne in svete dolžnosti, da bi uničeval, negiral to, kar mu ni všeč, kot Zlo, temveč se zaveda, da skuša uveljavljati sebe, da je to njegovo uveljavljanje egoizem, težnja po pollaščanju, (ob)lastništvo. Če to prizna, vidi v drugem sebi enakega: oba žene ista sla, oba sta realizacija iste potrebe. In tu nastopi morala le kot razumna korist: v spoznanju vesplošne volje do moči je mogoče obvarovati mojo moč (mene) le tako, da se te moči domenijo za fair play, za gentleman's agreement, za pravno ureditev medsebojnega življenja, ki maksimalno in optimalno ščiti vse, ki je kompromis med močmi, ki vsakomur priznava pravico do moči in do uveljavljanja moči, enako pa tudi pravico do obrambe pred močjo (kar seveda ni nič drugega kot pravica do naraščanja ne dovolj velike in do zmanjševanja prevelike moči). V takem pravnem sistemu konflikti ne izginejo, spremenijo pa svojo ideološko podobo. Oziroma točneje: sam pravni sistem ne more prečiti ideologij, v katere ga ljudje kljub vsemu oblečejo. Zato ne gre samo za pravni sistem, temveč za temeljni odnos, ki ga ima neki posameznik, grupa ali družba (država) do sebe in do drugih. Če sebe deificira, če išče razlogov, ki naj bi njeno

moč opredelili moralno, religiozno, ideološko, jih bo vsekakor našla obilo (mislimo na naše najnovjše ideologiziranje slovenskega naroda, na devizo: slovenstvo je človečanstvo, s čimer je dan moralno metafizični temelj vsem konkretnim izvedenkam o moralno človečanski upravičenosti slovenske volje do moči). Lahko pa bi se, posameznik ali grupa, takšnemu mistificiranju odpovedala, kar je v daljši perspektivi tudi učinkovitejše (Izrael dela stroje in spreminja puščavo v vrt, Arabci govorijo o sveti vojni; eni se ukvarjajo s konkretnim, drugi z globalnim; ti zavračajo pomoč, ki jim jo Perzija ponuja v zlatu, in zahtevajo od nje ideološke opredelitve, prekinitve diplomatskih odnosov z določenimi državami itn.). Vsaka odločitev ima svoje konsekvence. Konsekvence prve poznamo: boj na življenje in smrt: kdo bo fizično obstal. Konsekvence druge so »malomeščanske«: kdo se bo bolje uveljavljal z »nenasilnimi« sredstvi. Tretje variante ni. Varianta uveljavljanja »resnice« sodi med prvi dve: obe uveljavljata moč-resnico, le da ena globalno, druga delno, prva nasilno, druga pravno, prva revolucionarno, druga evolucijsko. Obe pa uveljavljata svoj prav. Moja moč je moj prav. Če hočem sebe, hočem svoj prav. Če hočem svoj prav, hočem sebe. Obeh terminov ni mogoče ločiti. Naše družbeno življenje je konflikt med različnimi predlogi, uveljavitvami različnih prav-ov, od katerih ima vsak bolj ali manj natančno izdelan koncept družbenega gibanja, družbenih odnosov in vsak dokazuje, da je boljši, primernejši, uspešnejši, obsežnejši (ker gre zmerom za predloge, katerih efekt se pokaže šele v prihodnosti, se pravi za še neverificirane ali samo delno, ne zadosti verificirane prakse — Kardelj je nedavno tega recimo zapisal, da se bo tudi socializem verificiral šele čez nekaj sto let —, je naravno, da iz medsebojnega kompetiranja ni mogoče izločiti nobenega). Tisti, ki so zaradi teh ali onih razlogov manj uspešni, so tudi manj zadovoljni, bolj kritični, in narobe. Kdo ima prav? Eno je gotovo: nikakor ni nujno, da ima prav tisti, ki bolj kritizira, ki je v svoji kritiki bolj radikalen. Danost kot taka — gibljemo se znotraj religiozno nemistificiranega sistema, znotraj sveta moči, ne pa znotraj sveta, ki se deli na Добро in zlo — ni sinonim za pomoto, slabost, napačno pot. Z ničimer ni že vnaprej, neodvisno od konkretne vsebine rečeno, da ima kritika bolj prav od danosti, negacija od pozicije, nezadovoljstvo od zadovoljstva, neuspeh od uspeha. Če kaj drži, potem drži ta — sama po sebi seveda še zmerom negativna, čeprav v odnosu do ideologije, ki postavlja

Negacijo za Bit in Prav sveta, že prekleto pozitivna in stvarna — trditev.

Na tem mestu se vmeša v probleme civilnega življenja »umetnost«. Žilnikov film mi ugaja, ker je tematiziral moč-prav, razprl njegovo nemoč in njegov problematični prav — ne da bi ga zanikal in potrdil drugi prav. Segel je v notranjost sklopa moč-prav, v spor, ki ga doživlja konkretni posameznik v samem sebi in s svetom. V svetu kot polom iluzij, deformacijo prakse, spodbijanje začasnih razlogov, socializiranje lastnega samoumevnega izhodišča, ki ne loči med imeti prav in imeti moč, ki meni, da je lasten interes zmerom interes Dobrega. To spoznanje — ta razpor v posamezniku — je sijajna samokritika, ki že vnaprej onemogoča, da bi drugega pojmoval kot samoumevno zlo, saj si zlahka lahko zamisli, da vsak deluje po istem samoumevnem načelu: moj interes je ne le moj, temveč obči prav. Ko napravi lastno samoumevnost za vprašljivo, napravi tudi tujo. To pa se pravi, da drugi niso »buržujki«, »lastniki«, hinavci, reakcionarji, izkoriščevalci, lažnivci itd., se pravi ne-ljudje, temveč moj alter ego, jaz sam, ki imam drugačne interese, drugačna prepričanja in drugačen prav. Naloga filma je torej, da razpoko iz sebe prenese tudi v druge: da odkrije pri njih natančno enako muko in tragiko kot pri sebi. Tudi oni se ne znajdejo v sporu med ideologijo in eksistenco, med svojo potrebo po svobodi in svojim interesom in skupnim interesom in svojim vedenjem o svojem interesu in skupnem interesu in o sredstvih za doseg tega skupnega interesa in svojimi reakcijami na militantno uveljavljanje drugih interesov itn. Tudi njihova moč-prav se razkrajja, zadeva na odpore, doživlja poraze, se boji zase in se spreminja v nemoč-nepprav (to smo lepo videli v začetku tega eseja, ko smo premišljevali o izgubljanju vere revolucionarjev v revolucijo). Če je kaj »človeška« vsebina njihovega življenja — vsebina torej, ki je na razpolago »umetnosti« —, potem je to nesoglasje, nerešljivo razhajanje svobode in nujnosti, moči in pravice, interesa in razloga, vizije in realitete. Vsega tega Žilnik v intervjuju ne vidi. Nasprotnike prikaže kot blok, ki je sam v sebi trden, zaključen, samozadovoljen, nasilen, lažen, kot blok ljudi, ki niso realni konkretni ljudje, temveč vloge: cenzura, lastništvo, privatnost, monopol. Zamenjuje dvoje: ljudi in njihove vloge. Zamenjuje dva nivoja: spopad vlog, spopad socialno političnih praks in konfrontacijo ljudi. Res je, da ljudi in vlog ni mogoče povsem ločiti: da za neko prepričanje (ideologijo) izkrvavi realni

konkretni živi posameznik, ne pa ideologija. Prav tako pa je res, da oboje ni isto. In da je ravno naloga literature, filma in tiste publicistike, ki ne želi ustvarjati mitologij, temveč se soočati z dejanskostjo: kazati neidentičnost obojega, razkrivati funkcioniranje človeka, ki se spreminja v vlogo, ki se od cele vrste svojih vlog ne more odtrgati (če bi jih odtrgal, bi odtrgal dele lastnega telesa), ki teh vlog ne more uskladiti, ki išče svoje »avtentično« človeško bistvo, pa ga ne najde in ne ve, ali je v vlogi-prav, v vlogi-moč, v vlogi-interes, v vlogi-ljubezen, v vlogi-upanje, v vlogi-svoboda, ne ve, kaj sploh je, kaj hoče, kam gre, na čem je utemeljen, kdo je in kdo so drugi (vse to po mojem mišljenju zelo ustrezno podajajo ravno ZGODNJA DELA: to človekovo fanatično nemoč bivanja), ne ve in ve, ravna in ne zna ravnati. Tu bi moral Žilnik nadaljevati svoj film: razkriti »človeško« bistvo birokrata, ne pa ga konstituirati v simbol (v Zlo).

Podobne so tudi druge Žilnikove izjave: »uradnike revolucije meče film iz ravnotežja, saj je njegovo sestavljajoče ga gradivo v neposrednem soglasju z realnostjo, ta pa se v naših filmih kaže drugačna, kot se zdi uradnikom, da so jo ustvarili«. Takšno Žilnikovo reagiranje je prav tako ideološko kot reagiranje uradnikov revolucije. Intervju loči med »našimi filmi«, v katerih je gradivo v neposrednem soglasju z realnostjo, se pravi podoba soglasna z dejanskostjo, in vizijo uradnikov, ki se od »našex loči ter je zato ne le drugačna, temveč tudi napačna (lastniška itn.). Po Žilnikovem opisu uradnik ravna takole: »občutek, da je življenje kontrolirano in programirano, vse, kar se izmika kontroli, pa ni »naša stvarnost«, je le skrajni produkt birokratske jalovosti«. Tu je Žilnik točno zadel ideološko podobo neke plasti bivših revolucionarjev (vendar samo neke, nikakor pa ne vse današnje oblasti), ni pa zadel njihove »človeške« vsebine; a samo ta mu bi smela biti dostojen partner, le tako bi svoj film ustrezno nadaljeval v publicističnem delovanju in odpiranju sveta. S tem ko je ustvaril poenostavljen simbol nasprotnika, je reaktivno zašel tudi v poenostavljeno simbolizacijo sebe (»nas«, »našega filma«). Če pristanemo na breztemeljnost sveta in na druge opredelitve, o katerih smo v tem eseju pisali, potem si ne stojita druga nasproti drugi prava in napačna stvarnost, potentna in jalova itn., temveč dve enakopravni stvarnosti, dva enako storna segmenta dejanskosti, od katerih pa vsak govori svojo ideologijo (iluzijo, vizijo, projekt, sistem, kriterije...). Kadar se spo-

padata ideologiji, tedaj smo v zastarelem, tradicionalnem svetu evropskega devetnajstega stoletja (v svetu, ki ga tako radikalno, smešno in grozljivo, bedno in pretresljivo uresničujejo današnje dežele v razvoju), v sporu mistifikacij, mitomanij, eshatologij, nacionalizmov in »socializmov« (nacionalnih socializmov in socialnih nacionalizmov); takšen spor je namera uradnikov revolucije, zato Žilnik nanj ne bi smel nasesti — poklic le-teh namreč ni prihajanje do samo-zavesti, pač pa je to naloga »umetnika«: konfrontiranje dveh segmentov stvarnosti med sabo in v samih sebi. Uradnik revolucije, navsezadnje ni nikakršen izdajavec konkretne revolucije, temveč dosleden izvajavec in branivec njenih konkretnih načel in interesov (enotnosti, avantgarde, partije, države, v kateri se proletariat realizira, plana itn.), udejanja določeno vizijo, brani njeno realizacijo in realiteto. To je stvarnost, za katero pravijo nekateri, da je dobra, drugi, da je slaba (vsi se seveda strinjajo, da bi bila lahko boljša, vendar ravno to strinjanje problem zamegljuje): stvarnost, v kateri vlada partija, ki se je iz revolucionarnega gibanja institucionalizirala v državno silo (kolikor ni bila institucionalizirana že od začetka in je pojem o čistem revolucionarnem Gibanju le fikcija, le ideološka podoba, le sredstvo za oživiljanje, regeneriranje skrajno trdne institucijske strukture; čisto gibanje je realiteta, kakršno si je želel Kocbek kot avtentični, radikalni, »večni« revolucionar, ne pa partija, katere realni cilj in realiteta je bil predvsem — kot se je temu ideološko reklo: delavska — oblast). Med ideološko razlago, kaj in kako je pri nas, razlago, ki je plod »uradnikov revolucije«, in realiteto, tem, kako to naše stanje doživljajo, skušajo konkretni ljudje (med njimi tudi apologeti revolucije, ko odložijo svojo uradno vlogo in se obnašajo kot živi konkretni posamezniki, kot »privatniki«), je velika — morda celo bistvena — razlika. To vemo vsi, to priznavajo — privatno — celo apologeti. A vprašanje se odpre šele tedaj, ko postavimo: ali je ta razlika tako velika, da ideologija sploh ni več v nikakršni bistveni zvezi z realnostjo, ki jo pokriva, in je torej čista fikcija, izmišljotina »laž«, propaganda; ali pa se ta zveza vendarle vzdržuje in gre samo za — deloma subjektivno, deloma objektivno pogojene — deformacije, ki se jih bo dalo v limiti časa popraviti. Od odgovora na to vprašanje je odvisno naše ravnanje. Vprašanje bi lahko tudi nekoliko spremenili: ali se pod plaščem te — zmerom mislim na uradno revolucionarno ideologijo z njeno tezo o državi kot diktaturi pro-

letariata, partiji strukturirani kot demokratični centralizem itn. — zamisli ne razvija realiteta, ki jo ta zamisel sicer ovira, ne more pa bistveno zaustaviti — mislim na tehnokratsko realiteto dohodka, kapitala, razredne sprave, pluralizma moči, znanstvene organizacije dela, menagerstva, podjetništva, znanstvenega in tehnološkega elitizma, socialne stratifikacije, ki pa je vertikalno prehodna za ljudi podjetniško-znanstvenega tipa itn.? In se politične sile zoper njo bore samo ideološko, torej na besednem planu, ne pa de facto, v gospodarsko socialni realiteti? In s tem, ko branijo vizijo Revolucije pred novimi revolucionarji (pred ZGODNJI MI DELI, ki so razpiranje revolucije, njeno samospodbijanje), dejansko ne branijo nekdanje revolucionarne vizije (državo diktature proletariata), temveč novo tehnokratsko realiteto, s tem pa tudi njen spremljevalni pojav (ki pa je za posameznike zelo pomemben): malo lastnino in malo oblast, malo iniciativo in malo varnost? Kaj torej zagovarjajo: ideologijo ali realiteto? Ali so res birokratsko jalovi? Ali niso morda tehnokratsko učinkoviti, saj nasprotujejo dejanski realizaciji tistih revolucionarnih načel, ki nameravajo podreti ne le birokratsko zgradbo družbe, temveč tudi njenega — polagoma čez glavo rastočega ji — otroka: tehnokratsko družbo? ZGODNJA DELA ne spodbijajo tehnokratizma, ki temelji na priznanju moči in skuša biti optimalna funkcionalizacija organizirane, harmonizirane moči vseh. Spodbijajo samo njegovo iluzijo, da ustvarja popoln, srečen, urejen svet (v tej iluziji je tehnokratizem identičen birokratizmu). Kažejo na človekovo orealno nemoč v tem svetu, pa čeprav je tehnično še tako dobro urejen (a zaenkrat tudi to ni). »Uradniki revolucije« vidijo v ZGODNJI MI DELI nekaj drugega, kot so (ideologijo permanentne revolucije, težnjo anarhizma), zato jih tolčejo, boječ se, da bi — seveda v perspektivi združenega gibanja vseh nezadovoljnejšev, vseh tistih, ki jim je vrhovni združevalni kriterij Kritika, Negacija, Nezadovoljstvo — podrla to, kar je. To, kar je, pa je... kaj? Tehnokratska ali birokratska struktura družbe? ZGODNJA DELA, ki so samospodbijanje revolucionarnosti, pomenijo v očeh »uradnikov revolucije«, ki branijo danost (to je tehnokratizirajočo se družbo) na način birokratske (to je stalinistično revolucionarne) ideologije, nevarnost, ki se ji da prilepiti tako birokratske kot tehnokratske ali novo revolucionarne tendence. V tem popolnem samozakrivanju realitete (ki pa je vendar praktično učinkovito), je seveda »umetnost« nemogoča; to je svet praktičnih akcij,

kjer so dovoljena najrazličnejša sredstva; merilo je eno samo: uspeh. »Umetnost« ima drugačen namen in druga merila: tematizacijo tega zakrivanja kot samozakrivanje, njegovo eksplikacijo v razliko med realiteto in ideologijo, razliko, ki jo je toliko težje določiti, ker postaja ideologija realiteta, realiteta ideologija, vsaka stvar se obnaša kot druga in je ne moremo nikoli fiksirati kot identiteto. Filmskemu tekstu ostane torej jasna naloga: razpiranje teh razlik, te neidentitete, tega spora, ki teče v vseh stvareh. Žilnik je to storil. Če bi hotel isto nadaljevati tudi v intervjuju, bi moral pisati o tem, kako tisto, kar naslavlja na birokrate, velja ne le zanje, temveč tudi za nove revolucionarje, za junake njegovega filma. Ali ni osrednji trud teh quasijunakov, da bi življenje programirali in kontrolirali, da bi ga podredili geslom, načelom, viziji, dobrim namenom, dolžnostim, to življenje pa jim uhaja spod prstov, postaja nekaj povsem drugega in tudi oni sami so prav tako nekaj povsem drugega od tistega, kar so si programirali in kar so menili, da so. Njihovo realno življenje, ki ga vidimo na filmskem platnu, je dejansko »skrajni produkt« njihove ideološke »jalovosti«. Ko quasijunaki to volens nolens ugotovijo (oziroma kot to ugotovimo mi kot gledavci), spoznajo (mi spoznamo), da življenje, ki ga živijo, ni »naše življenje«, ni moje življenje; a pri tem ne merim na življenje, ki ga kritizirajo, na življenje zunaj njih, na življenje, zoper katerega se postavljajo kot absolutni in radikalni negatorji, temveč na njihovo najbolj dejansko življenje, na rezultat, ki je nastal iz konfrontacije med njihovo aktivno negacijo in svetom, rezultat, kakor se je razkril njim samim, njihovem življenju. Izgubili so svojo stvarnost. Njihova »avtentična« stvarnost je le v iluziji, v projektu, v ideološki volji, ki so jo projektirali v stvarnost zunaj njih. Spoznanje je kruto, a čez vse jasno: avtentične stvarnosti (realitete: Resnice: Biti: Vrednote: Ideje itn.) sploh dejansko ni (razen kolikor ni tudi iluzija in projekcija del dejanskosti). Ni Doma. Ne Domovine. Ne Komunizma. Ne Človeka. Ne ničesar, kar meri na absolutno dezalienacijo, »počlovečenje človeka«, na človeka kot Identiteto. V tem smislu s(m)o vsi brezdomci. Jalovci. Ljudje brez realnosti. Ljudje s projekcijami in iluzijami. Begunci. Derealizirani. Nerealni. (Če realiteto pojmuje kot Bit, Temelj, Svet.) ZGODNJA DELA so to pokazala: razliko med predpostavko metafizičnega, logocentričnega, na biti (ideji itn.) utemeljenega sveta in svetom, kakor se daje naši konkretni reflektirani skušnji — misli.

erotika v filmu

2

raymond durnat

V filmu **Nekateri so za vroče** Billy Wilder poskrbi za pritrjujoč smeh, ko se poigrava z žarometom okoli in okoli Marilyninih pičlo oblečenih prsi; prav ko se osredotoči žaromet na cilj, pa se Marilyn s prikupnim obratom umakne. V filmu **Les Nymphettes** uprizori Colette Descombes kot študentka, ki nori za gledališčem in bi na smrt rada igrala Racinove tragedije, namišljen strip-tease, pa je pri tem povsem oblečena — metafizičen strip-tease, ki dokazuje, da tudi v erotiki — kot vsepovsod — duh zmaga nad pomanjkanjem materije.

V dokumentarcu **Paris la nuit** prikazuje režiser Jacques Baratier predpisane strip-tease, vmes pa nekaj prizorov dokaj grotesknega mladega bitja, ki med plesom tako naglo kroži s pomponi, obešenimi na prsi in zadnjico, kot bi šlo za propelerje. Teoretično lahko razumem, da za nekatere gledalce ta grotesknost povečuje erotični učinek, resnično romantično čarovnijo pa doseže Baratier tako, da prekinja nadvse prekipevajočo ženskost tega dekleta z demonskim obrazom rokohitca v viktorijanskem kostumu, ki gleda mračno v svet in je videti kot pogreta smrt, iz nosu in ust pa jemlje tako slavnostno, kot bi šlo za ektoplazmo z drugega sveta, žogice za pinpong.

Notte brava je pravcata vejavnica poetične erotičnosti. V njej je prav izreden trenutek, ko v ospredju krčevito in sočutje vzbujajoče maha gluhonem stavec in se sredi tega nenadoma brezglasnega prizora zavemo, da na postelji za njim leži napol nago čudovito dekletko — ogledalo nad posteljo in za njo pa kaže »razkosano« podobo njenih udov. Nenadoma smo sredi sveta sočnih pohabitev, patosa in lepote . . .

V Pabstovi **Atlantidi** izzove legionarja Pierra Blanchara, ko je ujet v barbarski Atlantidi, kraljica Antinea (Brigitte Helm) k partiji šaha, da bi videla, če je vreden postati eden izmed njenih ljubimcev. Cikcakasti premiki čez šahovnico in Pabstove na desetinko sekunde preračunane reakcije ustvarjajo pravcato blaznost, ko zaskrbljeni moški jemlje oholi kraljici drugega za drugim njene kmete, ona pa samo kratko, spokojno ponavlja »Šah . . . šah . . . šah . . .« Pohotni dekor (leopard, služabnice) presenetljivo spreminja običajne šahovske asociacije, divji kontrast med protagonistoma, popolno uničenje običajnih šahovskih »tempov« in nenavadna uporaba igre za seksualen boj te kar preganjajo. Franju je ustvaril v filmu **La première nuit** sanjski prizor, katerega navidezna vsebina je čisto neerotična, ki pa je skrajno vznemirljiv. Bogat fantek je ušel svojemu šoferju in

je bil vso noč zaprt na zapuščeni postaji podzemne železnice. Podnevi je bil ujel bežen pogled na tuje dekletce s sijoče plavimi lasmi in nekoliko odsotnim pogledom — pravega franjujevskega angela. Zdaj sanja, da se vozi na prazni, skrivnostni »železnici strahov«. Njegov vlak se pomika vzporedno z drugim in v enem izmed vagonov tega drugega zagleda plavalaso dekletce. Obrnjena je proti njemu, negotovo se smehlja in v njenih očeh je nekaj skrivnostnega. Ko vozita vlaka vstric, strmita otroka skoz šipe drug v drugega. Najprej prvi vlak rahlo prehití drugega, potem drugi prvega in nekaj hipov sta »ljubimca« zajeta v čudovit valčkov ritem. Nenadoma pa se dekletovo okno pomakne naprej in navzgor in izgine — tiri obeh vlakov se razidejo v predore izvrtane v različnih višinah. Vlaka se razideta kot žuželki, ki sta pravkar v letu opravili nekakšno čudno ceremonijo parjenja. »Sijajno podzemno ceremonijo!«

Spet in spet so najbolj učinkoviti erotični prizori tisti, ki beže od eksotike in se koncentrirajo na toplo domače okolje, mirno udobnost. Autant-Larajev **Vrag v telesu** vsebuje zelo lep prizor, ko odpre Micheline Presle gimnazijcu Gerardu Philipu vrata — fant je ravnokar tekel razoglav po dežju — mu nato zdrgne premočeno telo in mu prinese juhe. V Sjöströmovi **Škrlatni črki** igra Lilian Gish mlado mater, ki ne mara razodeti, da je oče njenega zunaj zakona rojenega otroka pastor stroge novoangleške vasi. Vsak večer sedi zelo sama v svoji koči in prede; poškrabljeni beli ovrtnik puritanske obleke ji prikriva prsi in ogenj meče senco vrtečega se kolesa pri kolovratu na njen predpasnik. Nasprotje med njeno bogato ženskostjo in samoto; med togo obleko in drhtečo milino Lilian Gish; njena krotkost in marljivost, vse to vsebuje odlično erotično solidnost, ki je menda švedska skrivnost.

SATURNALIJE V KONZERVAH

Umazane perverzности sodijo od nekdanj k praznovanju saturnalij. Ljudje so se menda, kar svet stoji, neovirano veselili prebrisano mehkužnih šal, kot je preoblačenje moških v ženske in žensk v moške. V filmu **Calamity Jane** je Doris Day ves čas oblečena v kavboja. Ko odide z dežele v Chicago, jo nagovori lahko dekle. Njen prijatelj (Howard Keel) nekaj stavi z njo in stavo zgubi; zato se mora v javnosti pojaviti kot »skvav«, ki doji otročička. Da bi transvestitsko temo še poudarili, teče vzporedno drugi zaplet, v katerem skuša revijski igralec zadovoljiti seksualno prestradane kavboje tako, da se preobleče v zapeljivo dekle in lovi strastne poglede kosmatih gledalcev, dokler ne odkrijejo, kdo da je in ga skoraj linčajo od besa.

Dolgoletni tabu na homoseksualskih temah so zdaj vsaj v Angliji uradno preklicali, napol pa še zmerom deluje. Filmi kot **Žrtev** in **Oscar Wilde** se ukvarjajo s pederastijo kot **idejo**, niti malo pa ne skušajo lirično portretirati homoseksualnih nagnjenj. Filmi kot Franca Rossija **Prijateljeva smrt** ali **Pevce, ne pa pesem** pa so lirično homoseksualni, vendar ne da bi omenjali to grozno besedo.

Hudobni junak filma Roa Bakerja je mehiški bandit Dirk Bogarde. Novi vaški župnik John Milles je nasprotnik, ki je vreden njegovega jekla; pa se zaljubi vanj. Duhovnik se bojuje za to, da bi rešil banditovo dušo, bandit pa trdno, smehlja se trdi, da ljubi pevca, pesmi pa ne. Bledo in brezupno ljubi bandit tudi Mylene Demongeot; ta pa skrbi za to, da se ji ne približa. Tudi ona namreč ljubi duhovnika; duhovnik pa je enako daleč od nje kot od bandita. »Nedolžen« je, kar se tiče zavestne homoseksualnosti, toda banditova dvojna ljubezen, do duhovnika in do dekleta, je enako nesebična kot duhovnova moralnost. Bandit si je izbral boljši del. In človek si ne more kaj, da bi ne videl, kako se je duhovnik nehote vendarle ujel v banditove mreže. Zakaj moška umreta skupaj, za roke se držita, ko padeta sredi nekega pretepa s streljanjem (živo spominjajočega na heteroseksualni višek v filmu Dvoboj na soncu), v prah. In nekakšno podobnost med moškima poudarja tudi njuna nemoralna obleka — bandit nosi črne usnjene hlače, duhovnik sutano. Nikoli ni videti, da bi duhovnika ženska kakorkoli mikala; uporablja jo kot



Silvana Mangano v filmu **GRENKI RIŽ** (*Riso amaro*) režiserja Guiseppa de Santisa, 1949

kmeta v šahovski igri, pri kateri zastavlja svojo moralno bistrino proti banditovi; zakaj bandit je hkrati mogočnejše abnormalen in bolj normalen kot njegov dobrohotni, pa hladni nasprotnik.

Rossijev film nudi veliko več opor za razumevanje dvoumnih elementov v prijateljstvu njegovih junakov. Čeprav se mlajši zaljubi v čedno, privlačno mlado dekle, ga starejši indirektno uniči; hkrati pa nas izdatni namigi opozarjajo na to, da je prijatelja zapeljal bogat gangster, ki mu je — začuda — ime de Amicis. Za hrbti svojih debelih, prostaških ljubic izmenjavata lepa, občutljiva fanta nič koliko ljubosumnih pogledov zatrtega hrepenenja.

Končni prizori smrti so prav izredno čutni. Kot duhovnika in ubijalca ustrela tudi mlajšega, pasivnejšega fanta v hrbet — celo poudarek na čedni okrogli rani, ki se je zavrtala med njegovi lopatici, je podoben. Prizor fantovega smrtnega boja ima vse fizične attribute ljubezenske scene — torzo je razgaljen, ranjeno telo zdrkne v omahujočo, predajajočo se pozo, starejši se mu bliža kot zapeljivec, ki ga bo vsak čas poljubil.

Skoraj edini film zadnjega časa, v katerem je lezbijstvo obravnavano lirično, je neestetika in surova francoska zdrzljivka («shocker») **Vročje ure**. V njej je robot, pa pristno erotičen hip, ko se dve čutni sestri, ki jima manjka moški, skorajda ljubkujeta, pa se gresta namesto tega goli kopat v mesečini. Vadimovo študijo sapfičnega vampirstva v filmu **In od slasti umreti** (*Et mourir de plaisir*) so za predvajanje zrezali tako, da je izpadel minuto trajajoči bližji posnetek poljuba — ugriza Else Martinelli in Annete Stroyberg.

Ta senca od nekdaj pada vsa dolga in težka na »ljudsko« zabavo; in komercialni film se ni nikoli trudil, da bi bil izjema. Vse zgodnje filmske serije, od **Fantomasa** do **Pavline v nevarnosti** (The Perils of Pauline), so bile eno samo dolgotrajno razpredanje groze in okrutnosti. Hitchcockova razvpita **Psycho** je samo mešanica **Charleyeve tetke**, **Modrobradca**, **Kralja Ojdipa**, **Sweeneya Todda** in **Umora po Lawrelovo in Hardyjevo** (The Laure and Hardy Murder Case).

Po pravici nam je ostal v spominu divji beg Fay Wray pred Kongom in Zaroffom (ki sta nedvomno alter ego Kana in Ahaba). O tej očarljivi zvezdi so rekli, da je »izpolnitev sadistovih molitev« in njena igra v obeh divjajočih, kričečih in obleke trgajočih filmih Ernesta B.Schoedsacka presega celo mračno bedo Antonelle Lualdi v filmu **Mefiez-vous, fillettes** četrto stoletja pozneje.

Tarzan med opicami (Tarzan of the Apes) W. S. Van Dyka iz leta 1932 vsebuje kratek, pa zelo oster prizor, v katerem mišičasti domačini divje vrešče, brcajo in grabijo po vrvi, ki jih stiska za vrat, jih duši in spušča v gorilino votlino (prihodnja bo na vrsti junakinja).

V dobrih starih časih je bilo moderno pomuditi se pri nežnem spolu in ga opazovati, kako se zvija in vrešči v krčih groze, ali kako je tesno zvezan in opremljen s čepom v ustih in meče mučilcem čudovito usmiljenja proseče ali pa užaljene poglede. Neuničljivi Frank Tashlin je zelo čedno privezal na stol Shirley Mac Laine v **Slikarjih in modelih** (Artists and Models). Ko se je trudila, da bi se rešila, je bila prisiljena v skrajno ne- navadne poze; enkrat je stala na glavi, njena spodnja plat se je zasvetila pred kamero s široko razprtimi nogami in med stegni se je prikazal narobe obrnjeni obraz. Vendar je dandanes vezanje junakinj in njihovo zvijanje razmeroma redka stvar; navdušenje zbuja namesto tega pesti, škornji in noži — ali pa vrela kava, ki jo je pljusnil Glorii Grahame v obraz Fritz Lang v filmu **The Big Heat**, svoji grozni poslednji mojstrovini. Japonski in južno ameriški filmi so pravcata zakladnica ali topla greda sadističnih in mazohističnih podob; in Modrost Vzhoda knock-outira v tem pogledu vse. Podrobnosti iz bolj strahotnih japonskih filmov gledalcem na Zahodu skrbno prikrivajo; človek mora na tradicionalna japonska tržišča ali pa v Honkong, da jih vidi. Številni kritiki so opazili, da princesa v **Skriti trdnjavi** pretirano maha z dolgo bambusovo paličo, ko zelo učinkovito izpričuje svojo oholost; število japonskih filmov, v katerih je tortura izdatno erotizirana, je tolikšno, da ne moremo biti niti najmanj v dvomih, zakaj — vsi na novo demokratizirani prostaki v prvih vrstah si žele, da bi mogla stopiti lepa princesa s platna in jih krepko po fevdalno namlatiti.

Po drugi svetovni vojni je ameriški film močno erotiziral moški mazohizem. De Millov neverjetno sprevrženi film **Samson in Dalila** slavi s svojo starinsko, pa spretno govorico temo »samouničevalske moške moškosti«, ki se vleče od neobvladljivo nasilnega psihopata Burta Lancestra v filmu **Blood on My Hands** do viskija in berglam zapadlega Paula Newmana v filmu **Mačka na vroči pločevinasti srehi**. Tudi od nežnega spola povojni ameriški junaki rajši pospravljajo udarce, kot da bi jih delili — od žensk in od tekmecev. V filmu **All the Fine Young Cannibals** obdelava ljubezni lačna Susan Kohner uporniško telo svojega moža z jahalnim bičem (in si potem prereže žile); v **Salomonu in kraljici iz Sabe** pa uporabi Gina dolg, zvijajoč se vozni bič, da izlušči kar velike kose mesa Georgu Sandersu z obraza.

Ameriški mazohizem doseže višek v filmu **Muha** (The Fly) Kurta Neumanna, v katerem se molekule sijajnega mladega znanstvenika, ki dela poskuse s prenosom materije na daljavo, pomešajo z molekulami zablodele muhe. Ena roka se je spremenila v grozen krepelj (podobnejši rakovim škarjam kot mušji nogi), obraz pa je postal črna kosmata krinka z nešteti ploskvami. Ta svoj ogabni jaz skriva znanstvenik pred svojo lepo ženo, ki mu nastavlja krožnike z rumom pomešanega mleka. In pod tem pritiskom



Zgoraj levo: Maurice Ronet in Jean Seberg v filmu ODRASLI (Les grandes personnes, 1960) režiserja Jeana Valèra

Zgoraj desno: Jean Paul Belmondo in Jean Seberg v filmu DO ZADNJEGA DIHA (A Bout de souffle, 1959) režiserja Jeana-Luca Godarda

Christine Martell in Carlos Raena v filmu ADAM IN EVA (Adam y Eva, Mehika, 1956) režiserja Alberta Gouta

se mu um polagoma mrači, medtem ko žena, sin in gospodinjska pomočnica v skrajno smešnemu prizoru iščejo po vsej hiši muho z belo roko in belim obrazom, ki sta njegova. Na koncu ga žena usmiljeno zmlinči v krvavo gmoto v hidravlični stiskalnici; film se konča z orjaškim bližnjim posnetkom muhe, ki nosi njegov obraz in zaman vreči »Na pomoč!«, ko jo použiva »orjaški« pajek.

Nekrofili pridejo na svoj račun tako pri truplu Dawn Addams, ki žari v tehnikolorju in črnem negližeju v filmu **Voulez-vous danser avec moi?** kot pri Cecile Aubry v Clouzotovi **Manon**, kjer ljubimec njeno truplo v puščavi že napol pokoplje, preden ji za slovo poljubi iz peska moleče roke in obraz. Filmi Luisa Buñuela, ta **summa** erotične morale, kar prekipevajo od seksualnih sprevrženosti in fetišizma: od prizora v filmu **L'âge d'or** (1931; pri pisanju scenarija je sodeloval Salvador Dali), kjer dva mlada zaljubljenca veselo skačeta in se zvijata po blatu, ki ga v prelivu prepoznamo kot fekalije, prek filma **El**, katerega paranoidni junak skuša presenetiti svojo nedolžno ženo, pa do starega samca v **Viridiani**, ki se žalostno opazuje v ogledalu, oblečen v steznik svoje mrtve neveste, ki ga je nosila na njuno tragično poročno noč pred dvajsetimi leti. Skoz to sprevrženo gesto žari pristna in tragična strast.

Čeprav so Buñuelovi filmi običajno zelo iztanjšani, niso »navadni« gledalci, kar se tiče seksualnih perverznosti, kot so sadizem, mazohizem in homoseksualnost, kar nič naivni; saj te stvari v vsakdanjem življenju še malo niso redke. Toda občinstvo se lahko celo, kadar je **soudeleženo** pri erotični perverznosti, odzove zelo toplo, zdravo in velikodušno. Presunljiv primer tega je prizor v **Gervaise** Renéja Clémenta (adaptaciji Zolajeve Beznice). Gervaise (Maria Schell) se je zaupno dala zapeljati neznatnemu postopaču; ta ji ukrade denar in ga porabi za eno izmed vlačug, ki stanujejo v hiši nasproti. Pozneje ji izropa vse stanovanje in jo do kraja zapusti. Gervaise se zave, da bo odslej vse njeno življenje nenehen boj, da bi obdržala v predmestni džungli otroke in sebe pri življenju. V neki javni pralnici sreča Valerijo, sestro one »druge« (Suzy Delair); ta se iz njenega ponižanja še ponorčuje. Ženski se stepeta, Virginija pljuskne skoraj vrelo vodo po Gervaise in toliko da ji ne zlomi roke s krepkim udarcem z žehtarjem. Gervaise joka od bolečin, pa ji vrne milo za drago tako, da ji iztrga uhan iz mečice in nazadnje sede okobal na nasprotnico, ji vzdigne spodnjice in jo s težkim loparjem temeljito naklesti. (Zadnjico žrtve je pri tej priložnosti dublirala slavna striptizerka, znana pod imenom Rita Cadillac). Bližnje posnetke krvi iz strganega ušesa in obilne ženske zadnjice, ki jih dobiva z loparjem, je angleška cenzura izrezala, čeprav je njihova erotičnost zvesta očitni slabosti Zolajeve knjige. Saj, bržčas ni pomembno, da kar precej »umazani«, ki jih prodajajo pod pultom v oguljenih knjigarnah Soha, prikazuje ženske, kako druga drugo polivajo z vodo, se šeškajo in tako dalje. Presenetljivo je, da imajo kupci moškega spola rajši žensko zasedbo kot bolj vsakdanjo heteroseksualno situacijo; toda povpraševanje kaže, da je res tako. Bržčas je to mogoče razložiti s psihoanalitičnimi termini kastracije in proicirane agresije. Če sprejmemo tezo, da pomenijo seksualne perverzности samo pretiravanje nagibov, ki so v nas vseh, potem razumemo, da se celo tisti del občinstva, ki se ne zaveda erotičnega podteksta v **Gervaise**, vznemiri na ravni »skritega prepričevanja«. Toda tudi zavestni del občuti globoko, toplo in velikodušno ginjenost, ker sočustvuje z glavno junakinjo in trepeče za njeno usodo. Pornografski in velikodušni odziv nikakor nista nezdržljiva — nasprotno: drug drugega krepjta.

BOGOVI IN »NIŽJA« UMETNOST

Prizanesljivost filma »za ljudstvo« do spolnosti in nasilja ima očitne paralele v »visoki« umetnosti in misli. Marsikaj štejeemo zmotno zgolj za filmski »ščeget«, v resnici pa je aktivna nostalgija, ki nas mogočno nosi proti najglobljim globinam erotike. Grki so svoje celodnevne tragedije ponavadi končali s kratko, nespodobno »kozlovsko igro«, nekakšno priapično himno, kot bi hoteli praznovati ponovno rojstvo narave (plodnost) potem, ko so posameznike uničili njegova tragična zmeta in bogovi. Izvirni greh naše civilizacije ni toliko prometejski (kraja ognja, seksualne strasti) kot — da govorim z Evripidom — hipolitiski: nezrelo preziranje strasti, ki je razsrdilo Venero. Danes je »zabavni« film kamuflaža, pod katero se ljudje vračajo k »posvečenemu« — k čustvovanju, ki ga ustvarjajo notranje napetosti v sami erotiki in pa njeno nestalno ravnovesje z egom, moralo, družbenimi ideali in čistimi družbenimi tabuji. Cenzura je seveda

ena izmed ovir, toda za njo preži hujši problem tradicionalnih in vztrajnih poskusov »visoke« kulture, da bi izključila erotiko kot stvar, ki je onkraj resnega mišljenja, moralnosti in religioznega dostojanstva — ali pod njimi. Ker šteje komercialni film k »nižji« umetnosti, ki ji vladajo v glavnem relativno slabo izobraženi gledalci (in torej tudi umetniki), nikoli ni sprejel cele vrste predsodkov srednjega sloja. In ker se le malo opira na besedo, se mu je posrečilo v molčečem sporazumu z občinstvom preiti idejne tabuje. Komericalni film je veliko tanjši in bolj prebrisan — četudi po estetski plati naiven — kot običajno mislimo; pa to je, seveda, druga stvar. Na drugi strani pa privlačuje film tip umetnika, ki se nam zdi nerazumljiv samo, ker je njegova estetska pretanjenost zapleteno križanje med dramatičnim in slikovitim — prav tako kot naš medij sam.

KUPIDO PROTI LEGIJI DOSTOJNOSTI

Najbolj grozna evokacija puritanizma na filmskem platnu je verjetno bitka proti erosu v filmu Carla Dreyerja **Day of Wrath** (Dies irae).

Dogajanje se odvija leta 1523. Martho, slaboumno starko, osumijo, da je čarovnica, jo preganjajo, ulove, mučijo in sežgo. Ne več mladi vaški pastor se poroči z Anno (Lisbeth Movin), hčerko njene pajdašinja. Njegova mati Merete, veličastna in gospodovalna ženska, snaho sovraži. Pastor, zelo odkrit in nikakor ne neprijazen človek, zmerom tiči v knjigah in pripravlja svojo dušo na smrt. Mlada žena se neizbežno zaljubi v njegovega možatega sina. Pastor umre ob pretresu, ko izve za resnico in nad njegovo krsto obtoži tašča mlado vdovo. Cerkvena skupščina, Annin ljubimec in končno Anne sama začno verjeti, da je čarovnica. Film se konča s pripravami za še eno grmado na vaškem trgu.

Vsi dostojni državljani filma **Day of Wrath** so oblečeni v dolga, črna ogleta oblačila, ki oklepajo njihova telesa kot krste. Od vratu navzdol so vsi mrtvi. Celo ljubimca sta pri idiličnem sprehodu skoz gozd v črnem in vidimo ju večkrat zgolj kot silhueti, kot bi ju vest kaznovala s tem, da ju loči od prostih, blagih — četudi še vedno žalostnih — sivin narave. Vsaka oseba, vsak predmet je ločen od ostalih, izoliran, sam zase. Figure so skrbno razpostavljene po prostoru: pri pogovorih ostanejo ljudje vzravnaní, sovražni, ločeni, med njimi so prepadi prostora. Podoba tega, kako zanaša ljubimca po reki navzdol, je čudovito lepa in polna erotičnega hrepenenja, pa vendar siva, žalostna, nema. Kot bi njuni duši hrepeneli druga po drugi, telesi pa bi bili izbrisani. Do najintimnejšega fizičnega kontakta v filmu pride po naključju, ko se eden izmed krvnikov skloni čez Martho, da bi jo privezal na lestev, na kateri bo živa zgorela. Njeno telo je skorajda edina zaokrožena ženska oblika v vsem filmu (v enem prizoru poudarjena s kupom okroglih košar) in edino meso, ki ga vidimo, je meso te stare, slaboumne coprnice, ko jo mučijo.

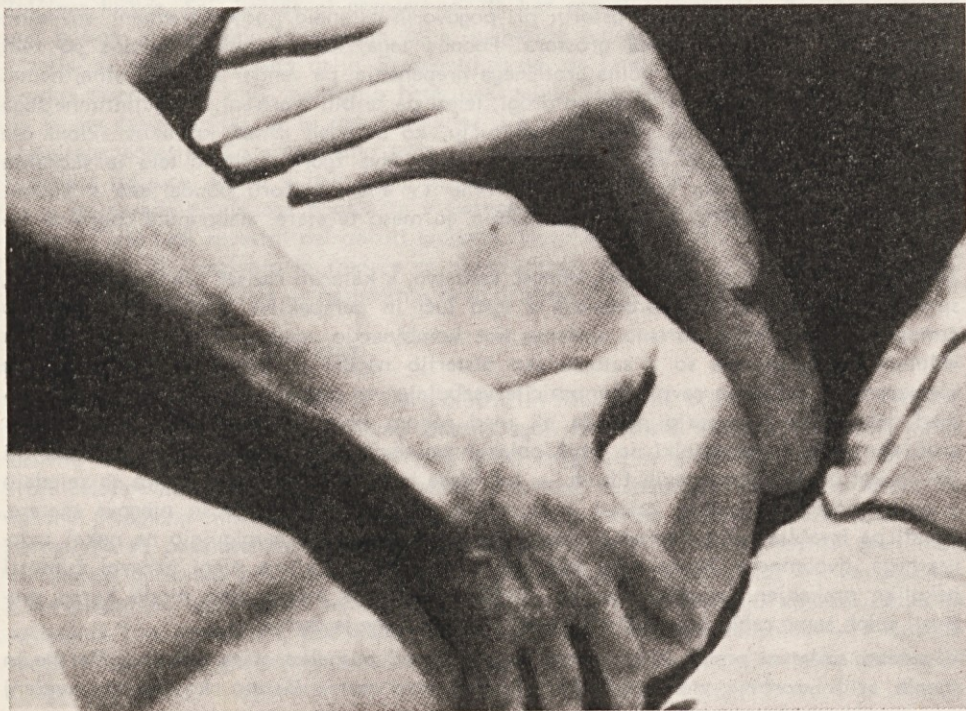
Zorni koti kamere niso samo **koti**, temveč sredstvo, s katerim režiser preoblikuje obraze, spreminja njihove črte in proporcije z igro luči in perspektive. Skrivnostno vizualno atmosfero filma lahko obrisno opišemo kot kombinacijo rembrandtovske igre senc in volumnov, med katere so s saturninsko histerijo napete in potegnjene ostre, ploske vermeerovske oblike in ravni. Kompozicije vsebujejo vse polno tesnobno ostrih kotov — med držo glave in smerjo pogleda ali med robom krste in dveh vanjo postavljenih sveč. Ovratniki in zapestniki na črnih oblekah poudarjajo in izolirajo roke in obraze, ki jih — kot v vseh Dreyerjevih filmih — luč kleše izrazilo ekspresivno. Sence se zajedajo v vsako brazdo in gubico žalosti in hudobije na obrazih pastorja in njegove matere, hkrati pa izvablja luč z Anninega obraza bel sijaj. Njene oči namigujejo na nekaj trdovratnega, dvoumnega. Nemara je dala zatirajoča duhovna klima njeni naravni čutnosti nekoliko prekanjen, nekoliko okruten nadih. Nemara je mogla tako mrzlo klimo preživeti sploh samo rahlo demonična čutnost. Nemara Anne je čarovnica . . .

V začetni sekvenci preide Dreyer z ostrim rezom od posnetka stare coprnice Marthe in njenih »zlih vzorcev« v borni kolibi na pastorjevo mater Mereto, ko pograbi sveženj



Zgoraj: Kleopatra Róta in Vangelis Joannides v filmu **MLADI AFRODITI** (Mikres Aphrodites, Grčija 1963) režiserja Nikosa Koundourosa

Spodaj: Emmanuelle Riva in Eiji Okada v filmu **HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA** (Hiroshima mon amour, Francija 1959) režiserja Alaina Resnaisa



ključev — svoje »zle vzorce«, ki pomenijo posest. Njuni imeni sta podobni, Marthino gibanje po kolibi se kot v zrcalu ponavlja v Meretinem gibanju po njenem meščanskem domu. Dve coprnici sta — mračna pa bržčas neškodljiva starka, ki misli, da je čarovnica in katere kletve, ki jih pred smrtjo bruhne iz plamenov, se »po naključju« uresničijo; in oblastiželjna stara matriarhinja, ki se ljubosumno oklepa svoje hiše, svoje oprave, svojega sina, in snaho sovraži ne samo, ker bi lahko ogrozila njeno oblast, temveč tudi, ker sluti njeno naravno čutnost in jo ta čutnost odbija.

Moški še malo niso brez krivde. Pastor se poroči z Anne, ne da bi mu sploh kdaj prišlo na misel, da si more njena narava divje želeli nekaj, česar ji ne more nuditi; menda se sploh ne zaveda, da jo je vzel v svoje varstvo prav zavoljo njene skrivne erotične privlačnosti. Pri drugih manifestacijah zla pa samo žalostno prikima; znane so mu tudi najbolj skrivnostne oblike njegovega sovražnika. V zelo ganljivem prizoru, ko tolaži umirajočega prijatelja, se njegova stroga odkritost spremeni v zelo globoko ljubezen in resnobo. Toda svetohlinstvo in moralna šibkost ga od znotraj spodjesta. Plavolasi, možati sin nazadnje kapitulira pred črnino svojih oblačil, pred črnino krščanskega farizejstva, in verjame, da je Anne čarovnica. Nemara jo prav njegova obtožba prepriča; morda uniči njegovo sovraštvo njeno voljo do življenja.

Začetni prizor tega filma vodi do izbruha surovosti, sežiganja Marthe na javnem trgu, kjer **cerkev trepeče** v vročem zraku nad plameni. Končni prizori pa se zvijajo v še vse ožji vibi sovraštva. Nobenega fizičnega oddiha ni, nazadnje si gledalec naravnost želi, da bi treščil na vse skupaj Dies irae in rešil njegove občutke te neznosno toge zadržanosti; pa ni nič drugega kot visoki, skoraj izgublajoči se zvoki flavte . . .

Atmosfera je še bolj zadržana v zadnjem Dreyerjevem filmu **Beseda** (Ordet). Farizejska meščanska družina naših dni ne verjame v čarovnice, njena pobožnost pa je sama pravična jeza in morbidna krepost. Nazadnje nōri sin, ki misli, da je Jezus Kristus, zbudi od mrtvih mlado nosečnico, katere ženskost je bila njihovo edino življenje, čeprav tega niso vedeli. Coprnica v tem filmu ni; namesto njih je norec . . .

Strogost in krutnost Dreyerjevega sloga sta tolikšni, da si ga človek le težko zamišlja kot erotičnega režiserja. Vendar prežema njegove filme ne samo verska, temveč tudi erotična tesnoba in znak integritete tega nesporno velikega umetnika je ravno to, da ju nikoli ne moreš razmotati. Njegovih manj zahtevnih filmov pri nas skorajda niso kazali; v tistih, kar smo jih videli, opaziš štiri motive, ki jih neprestano premika, preoblikuje, prikriva. Prvi je coprnica (ali vampir); drugi ženska, ki predstavlja rodovitnost in življenje; potem materialistično, surovo, poburžoazeno krščanstvo, ki se skoz trpljenje končno prikoplje do pritrjevanja življenju. V zmed in napetostih med temi silami izstopa erotika zavoljo svoje neprisotnosti in se izraža v skrivljenih podobah; v hudobnem sovraštvu starih do mladih, v zavratnih nadnaravnih silah, v uničevanju in mučeništvu. Zveze med čarovniško močjo in seksualno histerijo so številne in močne. Toda kot vedno je nemogoče reči, kje se neha erotika in začenjajo druge družbene sile. V časih ekonomskih in kulturnih preobratov in zmed propadejo številne norme vedenja; in stiske družbenega izvora se lahko izražajo v erotičnem besnenju. Pregarjanje čarovnic je izbruhnilo tik pred reformacijo in je prav gotovo odgovor na duhovne napetosti tega časa, pomešane nemara z novim preganjanjem poganskega kulta plodnosti, ki se je obdržal še iz predkrščanskih časov. »Simptomi« čarovniške moči so imeli močno erotično vsebino. Čarovnice so obtoževali, da so spolno občevale s hudičem, čigar falus je bil baje ledeno mrzel; da so poljubljale njegovo zadnjico; da so nage plesale okoli njega in mu žrtvovale novorojenčke. Psihoanaliza vidi v na metli jahajoči čarovnici erotično sanjsko podobo (metlišče-falus, letenje-seksualno vznemirjenje) in coprnica v sanjah in pravljicah simbolizira kot »hudobna mačeha« otrokov strah pred hudobno, ljubosumno materjo.

V filmu Benjamina Christiansena **Čarovništvo skoz stoletja** (1920) je živa rekonstrukcija »Črne maše«. To je čudovito zamišljen fantazijski prizor o čarovniškem sabatu. Čokati

demoni z nakaznimi, kosmatimi telesi se rogajo in iztezajo dolge jezike, ki drhte od groteskne in morbidne erotičnosti. Film uporablja dokumentarno tehniko in učinkuje prav zato kot grozen sen.

Trud družbe, da bi si preskrbela »priznanje«, evocira mrzlo, še malo ne senzacionalistično prikazovanje mučilnega orodja tega časa — železnih ovratnikov; lesenih okovov, ki so vanje vtaknili osumljenkine prste in ji nato zlomili sklepe s težkimi bati; lesena bruna, ki kar srše od dolgih žebeljev in so jih polagoma privijali med meči. Končni prizori kažejo, koliko duševnih neuravnovešenosti, za katere bi te nekoč Cerkev in država mučili in sežgali, zdaj medicina olajša in pogosto brez posebnih težav ozdravi.

Christiansen je že pred Dreyerjem uporabil veliko nepoklicnih igralcev — podnapis nam odkriva, da starka, ki so jo izbrali, da bi igrala čarovnico v filmu, katerega namen je bil do kraja uničiti take zastarele predsodke, sama še trdno verjame v čarovnice. Podnaslov nam pove tudi, da je »ena izmed igralk po vsej sili hotela preskusiti vijake za palce«. Elegantna mlada dama se brezbrizno smehlja, ko ji natikajo nerodno staro pripravo; ko pa vijak samo enkrat ali dvakrat zavrtijo, se njen prevzeti izraz v hipu spremeni v izraz strahotne stiske; nato ji pripravo naglo snamejo. Toda rahla očaranost mlade igralk spričo torture in neprimernost tega, da je hotela preskusiti srednjeveška mučila, čeprav v igri, na samostojnem dekletu 20. stoletja, pričajo prav kot trdna vera starke v coprnice, da je iracionalno pod našo »uradno« kulturo še zmerom zelo živo. Saj, med bičanjem in obešanjem 19. stoletja pa med uvedbo mučenja v velikem obsegu v 20. stoletju je bilo samo prav kratko medvladje.

Dreyerjeva uporaba čarovništva kot dramatične podobe ni čisto osebna: coprnic in skoraj-coprnic je veliko pri Ibsenu, Strindbergu in Bergmanu. Tema je očito povezana z bitko med spoloma in zapeljiva je misel, da obstaja nespravljiv boj med krščansko, buržoazno, puritansko in patriarhalno kulturo, in starejšo pogansko, matriarhalno tradicijo, v katere simbolih (mlaji) in obredih (kres) so se ohranili številni ostanki starega kulta plodnosti. Posebno v razkropljenih agrikulturnih skandinavskih skupnostih se je posrečilo temu poganstvu, da se je uspešneje obdržalo kot v bolj centraliziranih in urbaniziranih deželah. Tako se v **Nasmehu poletne noči** bojuje mladi buržoazni teolog proti mesenemu poželenju, medtem ko je njegov oče precej manj fanatičen. Služkinja in kočijaž ne čutita nobenih zadržkov in babičin čarovni napoj pomore mladi ljubezni prek vseh od zmage. Res, videti je, kot da so stari obredi preživeli dovolj dolgo, da se povežejo z »moderno« svobodo v seksualnih stvareh — film **Plesala je eno samo poletje** postavlja nasproti srečo mladih zaljubljenecv pastorjevi hudobiji. Čeprav je film Arneja Mattsona v celoti precej okoren, so prizori led ljubimcema čudovito odkriti in velikodušni.

Švedski film je bil, kar se erotike tiče, zmerom zelo odkrit — pa če pogledamo psihološko bistrino **Čarovništva skozi stoletja** ali pa Stillerjev **Erotikon**, ki je že leta 1919 nakazoval Lubitschove komedije, nad katerimi se je Amerika še leta 1930 po malem zgražala in jih je krepko razvodenila, ko je tri leta pozneje obveljal Haysov kodeks. Anglosaški film se šele pričinja tipaje spoprijemati s temami, kot je homoseksualnost; Švedi so jo odkrito obravnavali že pred leti. In skandinavski režiserji so si od nekdaj upali pogumno prikazovati močno erotično nabite prizore. V Sjöbergovi **Gospodični Juliji** trešči Julija svojega zaročenca z bičem po zadnjici in zahteva, da skače kot pišček čez bič. V dolgem, treznem dokumentarcu o jetniškem življenju na Švedskem **Englight Lag** (V skladu z zakonom) je prikazan jetnik, kako žalostno strmi v steno, pokrito s pin-upi; v prihodnjem posnetku, kjer je obrnjen s hrbtom proti kameri, je jasno, da masturbira. In končni prizor prikazuje moškega v peščeni jami, kako se brezupno trudi, da bi splezal iz tega trošenja svojih dni. Skandinavski film so dolžili, da odseva nacionalno morbidnost. Tega so bili krivi predvsem nekateri mračnejši Bergmanovi filmi, ki jih švedsko občinstvo ne mara. Prav gotovo pa skandinavski film obravnava seksualnost z odkrito in resno zvedavostjo o poteh in lastnostih vsega človeškega, ki je pri zdravem človeškem bitju samo naravna.

te le vizija

dve leti slovenskega tele- vizijskega dnevnikarja

razgovor je pripravil
denis poniž

Minili sta dve leti, odkar je ljubljanski TV studio pričel predvajati slovenski TV dnevnik. Ker sodimo, da je TV dnevnik osrednja oddaja ljubljanskega studia, ki jo gleda vsak dan največ gledalcev, hkrati pa tudi ena najpomembnejših oddaj, v kateri se soočamo s številnimi gospodarskimi, kulturnimi in družbenopolitičnimi vprašanji, smo za naš prvi intervju izbrali prav urednika TV dnevnika, tovariša Marka Kozmana. Tovariš Kozman se je odzval našemu povabilu in odgovoril na nekaj vprašanj, ki se dotikajo najbolj zanimivih problemov v zvezi z nastajanjem in strukturo slovenskega TV dnevnika. Mislimo, da je prav urednik TV dnevnika, tovariš Kozman, najbolje seznanjen s problematiko TV dnevnika kot organske celote, ki posreduje gledalcu poleg informacij o dogodkih doma in po svetu tudi mnenja strokovnjakov in komentatorjev. V naših intervjujih se bomo od časa do časa še vračali k problematiki TV dnevnika in omogočili tudi drugim ustvarjalcem te oddaje, da odgovorijo na naša vprašanja in pojasnijo težave, ki jih na prvi pogled ne moremo opaziti.

Vprašanje: Kakšno je v slovenskem TV dnevniku razmerje med novicami iz Slovenije, iz drugih jugoslovanskih republik in iz tujine?

Odgovor: Sorazmerje je približno takšno: novic iz Slovenije je okoli 37 odstotkov, novic iz tujine okoli 28 odstotkov, novic iz Jugoslavije (s tem mislim dogodka v ostalih jugoslovanskih republikah in v zveznih organih) je okoli 15 odstotkov, športa je približno 5, vremena 4, ostalega pa okoli 10 odstotkov.

Popolnoma razumljivo je, da odstotki kažejo le povprečno razmerje v tako imenovanih »normalnih« dneih, medtem ko se razmerje ob izrednih dogodkih doma ali po svetu spreminja.

Slovenska televizija ima v Beogradu že dalj časa dopisnika, ki vsak dan obvešča gledalce o dogodkih v federaciji. Ostale filmane dogodke iz Jugoslavije pa dobivamo vsak dan od drugih jugoslovanskih TV studiov. Kako obširna je ta izmenjava, dokazuje podatek, da so v letu 1968 jugoslovanski studii medsebojno izmenjali 2104 filmske vesti, v prvi polovici leta 1969 pa že 2384. Ljubljanska televizija je v času od 1. 1. 1969 do 30. 11. istega leta posredovala drugim jugoslovanskim studiom 414 dnevnih filmskih novic in objavila 894 njihovih. Zanimivo je, da je bilo v preteklosti, ko smo imeli enoten dnevnik za vse jugoslovansko področje, objavljenih manj vesti o dogodkih iz življenja v posameznih jugoslovanskih republikah, kot pa sedaj



Urednik ljubljanskega TV dnevnika Marko Kozman

v »republiških« TV dnevnikih. Decentralizacija TV informativnih programov je vsekakor prispevala k temu, da so naši gledalci mnogo bolje obveščeni o dogajanju v drugih republikah, kakor tudi k večji odprtosti v jugoslovanski prostor.

Vprašanje: Slišati je očitke, da se ljubljanski TV dnevnik zapira v ozke slovenske nacionalne meje, da njegova struktura ni dovolj odprta pojavom in dogodkom v tujini, da so nekatere novice neaktualne ali pa premalo komentirane. Koliko resnice je v teh očitkih?

Odgovor: Če so ob začetku predvajanja TV dnevnika pred dvema letoma bili tudi takšni očitki, jih danes ni več. Zato nas predvsem zanima vir takih in podobnih očitkov in na čem temeljijo. Saj že dobronamerno gledanje programa in površna analiza govornika o nasprotnem.

O odprtosti slovenskega TV dnevnika v jugoslovanski prostor smo že govorili ob prejšnjem vprašanju,

kar pa zadeva očitke, da ni dovolj odprt v svetovni prostor in da so novice neaktualne, pa bi pripomnil tole: naša televizija sproti črpa informacije o dnevnih dogodkih po svetu iz naslednjih virov:

Iz agencije TANJUG preko teleprinterja, iz EVRO-VIZIJE preko dnevne izmenjave TV novic, od slovenskih dopisnikov v posameznih svetovnih središčih in v zajemstvu (New York, Rim, Pariz, Trst, Celovec).

Novice so od istega dne, le iz ZDA jih zaradi časovne razlike sprejemamo z 18-urno zamudo. Samo ob najpomembnejših dogodkih dobimo sporočilo iz ZDA preko satelita še isti dan. Razen tega nas s filmskim materialom o dogodkih v svetu oskrbujeta še agenciji UPI in VISNEWS, s fotografskimi posnetki o dnevnih dogodkih pa fotoservis agencije UPI preko telefona. Po selekciji prispelega materiala objavljamo v TV dnevniku povprečno po 8 do 10 filmskih novic z vsega sveta, kar je seveda spet odvisno od dogodkov.

Glede komentiranja: tedensko imamo v povprečju dva do tri zunanjepolitične komentarje. Sem štejejo tudi občasne komentarje in komentirana poročila naših dopisnikov iz tujine, kakor tudi poročila naših posebnih dopisnikov o pomembnih mednarodnih dogodkih (sestanev v Helsinkih, kongres KP Francije, KP Italije, KP Romunije, Tito v Alžiru, Tito v Afriki, Ribičič v Londonu itd.).

Razen tega pa tudi sama besedila pod filmskimi vestmi niso samo prevod agencijskih vesti, temveč zaokrožene in često tudi obširneje komentirane informacije.

Že nekaj časa redno spremljamo TV dnevnike drugih naših republik in tudi tuje dnevnike, predvsem RAI. Pri tem ugotavljamo, da niti v razmerju med informacijami in komentarji niti v tekočem poročanju v ničemer ne zaostajamo za njimi.

Vprašanje: Ali so po vašem mnenju politični, gospodarski in kulturni problemi postavljeni v TV dnevniku tako, da jih lahko razumejo skoraj vsi gledalci? Ali ne bi bilo mogoče strukture TV dnevnika izboljšati tako, da ne bi izražal samo enostranskih pogledov?

Odgovor: V nobenem sredstvu javnih komunikacij niso vsi prispevki sprejemljivi in dojemljivi za vse. Isto velja tudi za TV dnevnik. Toda trudimo se, da bi bili naši prispevki tako pripravljeni oziroma povedani, da bi čimveč naših gledalcev lahko razumelo tudi često dokaj zapletene družbene, politične, gospodarske, kulturne in druge probleme, s katerimi se vsak dan soočata naša družba in svet.

TV dnevnik je predvsem informativna oddaja, ki naj na čimbolj zgoščen in objektivni način seznanja gledalce z dnevnimi dogodki, s posameznimi stališči in mnenji. Zato je razumljiva selekcija gradiva, kar pa ne pomeni enostranskega prikazovanja dogodkov. Nasprotno, o nekem dogodku ali pojavi skušamo posredovati več mnenj in tako nuditi gledalcu kar najbolj objektivno sliko. TV dnevnik, kot tudi ves aktualno-politični program TV, je javna tribuna, ki omogoča javno izražanje vseh tistih mnenj, ki prispevajo k razvoju humane in samoupravne socialistične družbe. Popolnoma pa je razumljivo, da kot sredstvo poročanja, ki je v rokah naprednih socialističnih sil, ne moremo dovoliti, da bi kdorkoli spreminjal njegov medij v sredstvo za zastopanje zasebnih ali osebnih interesov, ne glede na to, pod kakšnim imenom se skrivajo.

Vprašanje: Ker je TV dnevnik tribuna, ki jo spremlja danes v Sloveniji največ gledalcev, je njegova vloga pri oblikovanju javnega mnenja (kot ste že poudarili) zelo pomembna. Ali je ljubljanska televizija že izvedla kakšno anketo o tem, kaj gledalci menijo o TV dnevniku?

Odgovor: Samo ob začetku predvajanja TV dnevnika smo izvedli anketo, ki je v glavnem podprla slovenski TV dnevnik. Rezultati, ki smo jih takrat dobili, pa vsekakor niso več uporabni, saj je naš TV dnevnik že v precejšnji meri prebolel »otroške bolezni«. Mnenja, ki pa jih od časa do časa posredujejo gledalci in posamezne družbenopolitične organizacije in skupnosti, pa so v glavnem pozitivna in vzpodbudna.

Vprašanje: Kakšne načrte ima ljubljanska televiziska hiša s TV dnevnikom v bodočnosti? Kako se bo spremenila njegova notranja in zunanja podoba, če je to seveda potrebno?

Odgovor: Če mislite s pojmom »podoba« na politični koncept dnevnika in na njegova idejna izhodišča, se le-ta ne bodo spremenila. Kar pa zadeva vsebino, si bomo še naprej prizadevali, da bi bil TV dnevnik še bolj odprt vsem samoupravnim strukturam naše družbe, da bi bilo naše poročanje čimbolj izčrpno in aktualno, komentarji pa čimbolj analitični.

Če pa s »podobo« mislite na televizijske oblikovanje TV dnevnika, potem moramo reči, da trenutno delamo z izredno skromnimi tehničnimi možnostmi. Nove tehnične naprave, ki bodo postavljene v nekaj tednih, pa bodo tudi nam omogočale sodobnejše predvajanje TV dnevnika.

Kot vam je verjetno že znano, bomo še v tem letu začeli predvajati slovenski TV dnevnik tudi ob deljahlah.

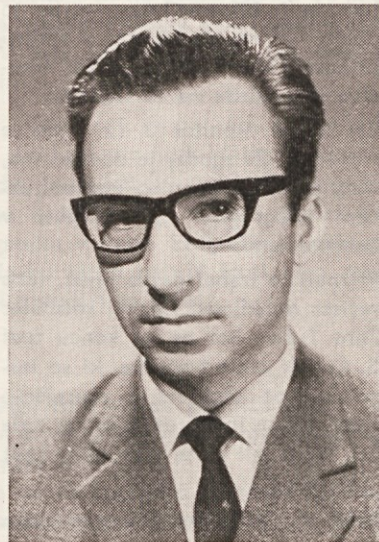
monitor 3 (X1)

igor more

Monitor, ki se je kazal na zaslonih RTV Ljubljana oni ponedeljek, je bil tretji — če se ne motim, sicer pa prvi, ki sem ga videl.

Pišem sebe, o sebi in o Monitorju 3 (x1).

Sandi Čolnik, ki je z interesantno temo ter prijetnim uvodom obetal veliko, je po vsej verjetnosti s



Scenarist in vodja oddaje Monitor Sandi Čolnik

(pre)obilnim materialom postavil pred režiserja precej težko nalogo. Le-ta jo je reševal na več načinov. Posrečena montaža posameznih pogovorov, intervjujev ter posnetkov pa se žal le ni mogla otepti preobilice, pa naj gre tu za isto ali pa raznovrstnost. Očitno je, vsaj meni, da mu ni zadostovala notranja lepota besed starih ljudi, ki niso v nekaj skopih besedah nikakor mogli popisati sreče in spoznanj o življenju v dvoje in življenju nasploh.

Sladkobno in po nepotrebem je opremil živo besedo s fotografijami (npr. laboda) ter z nežno razpoloženje vzbujajočo glasbeno spremljavo.

V osnovno temo, ženitno posredovalnico, njene izkušnje, delo in uspehe so se vpletali pogovori od mladih, zaletavo idealističnih, preko v zakonu izkušenih zakoncev, do zlato poročencev, ki so jim (na Magistratu) celo čestitali za njihovo zlato poroko, čestitali za 50-letnico skupnega življenja — kakšna omejenost.

Pogovori z raznimi svetovalci so se v celotnem konceptu vklapljali veliko bolj informativno — in to dobro — kot pa idejno, v smislu prikaza nekega življenjskega izkustva in pogleda na to izkustvo.

Žal je bil Monitor 3 (x1) malce razvlečen. Že zgodaj je dosegel vrh, nato pa se je le še po (ne)potrebem nadgrajeval ter utrjeval v osnovni zamisli.

Priznati je treba, da so imeli, tako režiser Miladinov, filmski snemalec Žaro Tušar, kot ne na koncu tudi S. Čolnik svoje trenutke, ki so resnično lepo obdelani s precejšnjo mero okusa in lastne estetike, toda žal, izgubljali so se v množici (ne) trenutkov.

Dejal bi, da do neke mere zavidam S. Čolniku in njegovim sodelavcem. Upam, da bom Monitor 3 (x1) še kdaj videl.

naše malo mesto

igor more

Zadnje nedeljske večere so nas bavali, tokrat iz RTV Zagreb, režiser Daniel Marušić pa scenarist Milenko Smoje, pravzaprav celotna ekipa, najbolj pa seveda »dotor Luigi«, njegova Bepina pa Roko ter še cela vrsta someščanov Maloga mesta



Karlo Bulić kot Dotor Luigi v TV seriji Naše malo mesto

Smejemo se jim; njim, njihovim težavam ter tegobam, njihovim kompleksom ter zaslepljenostim, kajti vse je tako sočno, polno pristnosti in resničnosti. Pravzaprav se smejemo sebi — nevede. Žal mi ni uspelo videti vseh 6 serij, tako da ne morem reči nič o celoti, zato pa o posameznih delih (predvsem zadnjih treh), ki ravno tako, če ne še bolj, izstopajo kot popolnoma zaključene celote, v vsej svoji navideznosti nerešenega in ne do konca izpeljanega koncepta.

Koncept je v bistvu popolnoma slučajno (ali pa namerno) izsek iz našega vsakodnevnega življenja, kljub specifičnosti »maloga mesta« popolnoma nevezan na kraj, čas in ljudi.

Zgodba je enostavna, preprosta. Da bi bila zanimivejša, je Smoje posegel nazaj, v čas NOB in pogumno ter z ironijo demistificiral herojstvo, ki je, hočeš nočeš, le rezultat danih in v situaciji rojenih okoliščin.

Vsi ti ljudje, ki so tako hudobni ter zlobni, kot so dobri in polni ljubezni, ti ljudje, ki so nemočno ujeti v dani čas in kraj, ti ljudje, katere je revolucija pokvarila ali, če hočete, jim dala možnost, da se nezavedno znajdejo ter ravnajo popolnoma človeško, brez misli na čas in ljudi pred in za seboj, ti ljudje živijo, pozabljajo na včerajšnje tegobe in se vesele jutri. »Dotor Luigi« (Karlo Bulić); začutim ga vsega, doktorja, lovca, šampiona v balinanju, polnega ljubezni do svojega psa pa skrite ljubezni do svoje Bepine, ki ga neprestano gnjavi s poroko in ne nazadnje v odkritem pogovoru z Rokom, tem novopečenim revolucionarjem. Vsi so tako prisrčni in topli v vseh svojih malenkostih in napakah, rad jih imam. Kljub temu da so včasih videti neresnični, so oni vendarle le Oni, obarvani s časom revolucije, izgrajene ter prosvetlitve »našega maloga mesta«. Še bi jih rad videl.

te le objektiv

filmska kronika

1. 3. 1970

Glauber Rocha je protestiral, ker so prijaviili njegov film ANTONIO DAS MORTES za nagrado Oscar. Izjavil je, da je ta nagrada zastrupljena s komercializmom in da predstavlja zelo slab okus.

Beograjski dokumentarist Krsto Škanata je govoril za NIN, kako je snemal svoj celovečerni dokumentarni film z naslovom TERORISTI.

2. 3. 1970

V Beogradu se je začel 16. festival jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma. Barvna televizija iz dneva v dan pridobiva odjemalce in gledalce. V ZDA je že 20 milijonov televizijskih sprejemnikov, na Japonskem 2 milijona, v Zahodni Nemčiji 500 000, na Angleškem 200 000, v Franciji 120 000, na Nizozemskem in na Švedskem po 75 000, v Švici 27 300, v Avstriji 12 000. Med socialističnimi deželami imata stalni barvni program samo Vzhodna Nemčija in Sovjetska zveza. V letu 1971 bodo pri nas izdelali 5000 sprejemnikov, vendar ne bodo cenejši od 9000 din.

3. 3. 1970

Direktor distribucijskega podjetja ZETA FILM iz Budve je izjavil, da je sklenil pogodbo o uvozu filma DOKTOR ŽIVAGO. Film je posnet po istoimenskem romanu Borisa Pasternaka, ki je dobil za roman Nobelovo nagrado. Igralka Vanessa Redgrave je napisala svoj prvi filmski scenarij, posvečen Garibaldiju. Glavno vlogo naj bi igral njen mož, Franco Nero. Lahko njemu, ko mu je začela žena pisati scenarije na kožo!

4. 3. 1970

Kritik ameriškega časopisa New York Times je napadel film Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI. Pri tem je naš režiser takoj ugotovil, da je kritik John Simon jugoslovanskega porekla in tako a priori nenaklonjen jugoslovanski filmski misli.

Dragan Gajer, filmski kritik Politike Ekspresa pa je takole zapisal o kratkem, igranem filmu BELI LJUDJE: In slednjič, lahko bi napisali posebno poglavje o nenavadnih BELIH LJUDEH Naška Križnarja, s sanjami naslikanim filmom — če bi imeli več prostora. Ponudili smo mu ta prostor v Ekranu, toda Dragan se je samo namuznil v brk in nas povabil na brizganec.

marec
1970

5. 3. 1970

V Hollywoodu je umrl v 69. letu skladatelj Alfred Newman, avtor glasbe takšnih filmov, kot so bili SVETLOBA VELIKEGA MESTA, ZELENA DOLINA, VIVA ZAPATA, TUNIKA in drugi.

6. 3. 1970

Veliko nagrado kinematografskih podjetij za najboljši francoski film je za 1969. leto prejel režiser Pierre Etaix za komedijo VELIKA LJUBEZEN. Njegov edini nasprotnik je bil film Coste Gavrasa Z.

V Varšavi se je začel pregled najboljših filmov v preteklem letu. Pred leti so ga imenovali Festival festivalskih filmov, zdaj pa nosi naslov KONFRONTACIJE. Poljaki bodo lahko videli med drugimi tudi Buñuelov film LEPOTICA DNEVA, Truffautov film UKRADENI POLJUBI, Tatijev PLAY TIME. Dodajmo, da tudi Peter Volk pripravlja za 1970. leto v Beogradu Festival festivalskih filmov, kar bo za filmske kritike pa tudi druge obiskovalce izreden dogodek.

7. 3. 1970

V Moskvi je umrl znani filmski dokumentarist Josif Posielski, ki je posnel mnogo na tujih mednarodnih filmskih festivalih nagrajenih filmov.

Francoska filmska cenzura je prepovedala predvajanje dokumentarnega filma Jorisa Ivensa LJUDJE IN PUŠKE. Film govori o partizanskih bojih v Laosu.

8. 3. 1970

V dunajskem kinematografu Apollo je bila premiera Bulajičevega filma BITKA NA NERETVI. Med mnogimi gosti je bil tudi mandatar za sestavo nove avstrijske vlade dr. Bruno Krajsky sicer pa predsednik Socialistične stranke.

V Beogradu se je končal Sedemnajsti festival jugoslovskega dokumentarnega in kratkega filma.

9. 3. 1970

Na minulem beograjskem festivalu dokumentarnega filma je prejel Veliko nagrado risani film Dušana Vukotića ARS GRATIA ARTIS.

Predsednik ameriškega Združenja filmskih proizvajalcev je pripravil v Washingtonu posebno projekcijo Bulajičevega filma BITKA NA NERETVI. Projekcije se je poleg režiserja udeležil tudi naš veleposlanik v ZDA Bogdan Crnobrnja.

10. 3. 1970

Francoska filmska igralka Brigitte Bardot je slednjič sklenila prodati svojo vilo v San Tropezu.

11. 3. 1970

Varšavski filmski tednik EKRAN je že drugič podelil filmsko nagrado po imenu Zbigniew Cybulski najbolj talentiranemu mlademu poljskemu igralcu. Tokrat jo je dobil igralec Marian Opania za vloži v filmu SKOK in SOSEDJE.

12. 3. 1970

Režiser Alfred Hitchcock je začel na Finskem snemati filmsko kriminalko z naslovom KRATKA NOČ. Film nastaja po istoimenski detektivki pisatelja Ronalda Kirkbirda.

**filmska
kronika**

13. 3. 1970

V Zakopanih se je začel Tretji pregled filmov o umetnosti. Poleg poljskih filmov so lahko navzoči videli tudi vse filme Alaina Resnaisa o umetnosti.

V Varšavi so podpisali poseben sporazum o sodelovanju med poljsko in češkoslovaško kinematografijo.

14. 3. 1970

Dosedanji dramaturg Jugoslovanskega dramskega gledališča Dragovan Jovanović name-rava debitirati kot filmski režiser. Njegov film ima delovni naslov KOSMAJSKI PARTI-ZANI.

Sophia Loren je začela snemati film o nenavadni temi — o problemu celibata v Italiji.

15. 3. 1970

V Mar del Plati se je končal Deseti mednarodni filmski festival. Največ nagrad je prinesel domov mladi poljski režiser Krzysztof Zanussi, ki je prejel za film STRUKTURA KRI-STALA kar tri nagrade, za najboljši scenarij, nagrado filmske kritike in nagrado za najboljši debut.

Zagrebski center za kulturo in informacije je stopil v stik z italijanskim režiserjem Pierrom Paolom Pasolinijem, da bi obiskal Zagreb. Režiser je povabil sprejel, vendar ni določil dneva obiska.

16. 3. 1970

Danes so začeli v Beogradu predvajati najnovejši film Puriše Djordjevića CROSS COUNTRY. Film je izbran, da nas zastopa na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu (poleg Klopčičevega filma SEDMINA).

Dosedanji režiser kratkih dokumentarnih filmov Srdjan Hadžić pripravlja svoj prvi celo-večerni igrani film. Za zdaj mu je dal naslov VSAKO LETO OKTOBER. To naj bi bila jugoslovansko-norveška koprodukcija.

17. 3. 1970

V New Yorku je umrl filmski igralec Conrad Nagel v starosti 72 let. Igral je v nemih filmih, med drugim tudi z Glorio Swanson, Polo Negri, Normo Shearer, z Greto Garbo. Nastopil je v več ko sto filmih.

18. 3. 1970

Francoski dokumentarist Frederic Rossif je začel snemati svoj prvi celovečerni igrani film. Naslov filma je TAKO DALEČ KOT LJUBEZEN.

19. 3. 1970

V Parizu je bila posebna slovesnost ob 75. obletnici rojstva Sedme umetnosti in Desete muze. Predvajali so filme od Flahertyja do Godarda.

20. 3. 1970

Nekdanji teniški igralec, zdaj pa ameriški producent jugoslovanskega porekla Ika Panajotović namerava ponuditi eno glavnih vlog v filmu RDEČI VOLKOVI Nedi Arnerić. Mlada Jugoslovanka snema ta hip v Izraelu.

21. 3. 1970

Eduard Molinaro je posnel v Parizu film z naslovom HOČEMO SVOBODO. Režiser je »obdelal« majske nemire v Parizu v 1968. letu.

22. 3. 1970

Mehiški režiser Abel Salazar je posnel antirasistični film z naslovom BELE ROŽE ZA MOJO ČRNO SESTRO. Film govori o tragični ljubezni med Američanom in črnko. Glavno žensko vlogo igra igralka iz Peruja Roberta.

23. 3. 1970

V Novem Sadu se je končal Šesti festival ozkotračnega amaterskega filma Jugoslavije. V konkurenci igranih filmov je prejel Zlati ključ film Tadeja Horvata iz Ljubljane. Naslov njegovega filma je ŽENSKA IN MOŠKI. Bronasti ključ je prejel Marko Jovanović iz Ljubljane za film ZASTAVA. Kino klub iz Ljubljane je prejel še pokal letošnjega festivala za najboljšo klubsko selekcijo, za najboljšega avtorja pa so na festivalu proglasili Tadeja Horvata.

V Zagrebu je umrl priznan filmski delavec Tito Strozzi. Leta 1925 je posnel svoj prvi igrani film DVORCI V SAMOTI.

24. 3. 1970

Beograjski režiser kratkih igranih filmov Dejan Djuković je dobil v Tamperu na Finskem nagrado za film PRESAJEVANJE OBCŪTKOV.

25. 3. 1970

V beograjski kinoteki so slovesno praznovali jubilej kinoteke. Ob tej priložnosti so pokazali nekaj filmov, ki segajo v najnovejšo zgodovino človeštva. Gledalci so lahko videli filme o kitajsko-sovjetskem spopadu, o kulturni revoluciji na Kitajskem, originalne prizore s sojenja Rudolfu Slanskemu, kakor tudi filmske prizore o oboževanju Stalina v Bolgariji.

26. 3. 1970

V domačem tisku se je začel spor glede filma LISICE Krste Papića. Titograjčani so lahko videli deset najboljših filmov, ki so bili nagrajeni na letošnjem Šestnajstem festivalu jugoslovskega dokumentarnega in kratkega filma.

27. 3. 1970

Poljski filmski režiser Andrzej Wajda je obiskal Prago in se tam pogovarjal o svojih načrtih v enem izmed klubov.

28. 3. 1970

Beograjski filmski režiser Bora Drašković obljublja v svojem filmu USPEH ČEZ NOČ zanimive filmske obraze. Tako je obljubil, da bo v njegovem filmu igral med drugimi Casius Clay.

29. 3. 1970

Režiser Tori Janković je odpotoval v Osako, kjer bodo na svetovnem filmskem festivalu predvajali tudi njegov film KRVAVA BAJKA.

30. 3. 1970

V Moskvi je bila premiera filma ZLOČIN IN KAZEN. Tokrat je avtor Lev Kulidžanov.

31. 3. 1970

Jugoslovanski filmski režiser Toma Janić, ki že nekaj let ni snemal, ker je zbolel, se ponovno pripravlja za snemanje. Režiserja se spominjamo po uspelem filmu ČRNI BISERI, zdaj pa pripravlja CELICE po scenariju Bore Draškovića in Josipa Lešića.

oskarji '70

Jacques Perrin, igralec v nagrajenem filmu Z, Claudia Cardinale, alžirski koproducent Hamed Rachedi in Clint Eastwood ob podelitvi Oskarjev



17. aprila je ameriška Akademija za filmsko umetnost podelila svoje nagrade — Oskarje:

Nagrado za najboljši tuji film leta je dobil alžirsko-francoski film Z (znak Z je v stari Grčiji pomenil »še živi«). Za Jugoslavijo ga je odkupilo ljubljansko distributorsko podjetje Vesna film in ga že predvajajo v jugoslovanskih kinematografih.

Oskarja za najboljši film z angleško govorečega področja je dobil film POLNOČNI KAVBOJ režiserja Johna Schlesingerja. Isti film je dobil Oskarja še za najboljšo režijo in za najboljši scenarij. Avtor scenarija je Waldo Salt.

Kot najboljši igralec leta je dobil Oskarja — prvič! — John Wayne in sicer za glavno vlogo v filmu RESNIČNA MOČ.

Oskarja za najboljšo žensko glavno vlogo je dobila angleška igralka Maggie Smith in sicer za sodelovanje v filmu LEPA LETA MISS BRODIE.

Nagradi za stranske vloge sta dobila komičarka Goldie Hawn, ki je igrala v filmu KAKTUSOV CVET in Gig Young za vlogo v filmu KONJE UBIJAJO, ALI NE? (Film je odkupila Vesna film.)

Za najboljšo filmsko proizvodnjo je dobil priznanje Francois Bonnot, koproducent filma Z.

Najboljši dokumentarec z angleško govorečega področja je postal film MAGIČNI STROJI, kot kratek film pa je bila nagrajena risanka Warda Kimballa TEŽKO JE BITI PTICA. Sicer pa je bil za najboljši tuji celovečerni dokumentarec proglašen film Bernarda Chevryja ARTHUR

RUBINSTEIN — LJUBEZEN DO ŽIVLJENJA. V zvrsti kratkometražnega dokumentarca je dobil nagrado film ČEŠKOSLOVAŠKA 1968 režiserjev Denisa Mandersa in Roberta Fresca. Oskarje so še dobili:

— za ton Jack Solomon in Murray Spiwack;

— za vizualne učinke v filmu IZKRCANI V PUŠČAVI Robie Robinson;

— za fotografijo Conrad Hall;

— za glasbo Lennie Hayton in Lionel Newman v filmu HALLO, DOLLY;

— za kostume Margaret Furse v filmu ANA ZA TISOČ DNI.

Posebne Oskarje pa sta dobila Cary Grant za življenjsko igralsko delo in komik George Jessel za humane zasluge.

odmevi

pulj 69 — razmišljanje o človeku

dimitrij pisarevski

Kaj je novega v filmski umetnosti jugoslovanskih kolegov?

Na to vprašanje daje odgovore vsakoletni filmski festival v mestu Pulju. 1969. leta so v njegovem nagradnem tekmovanju sodelovali vsi umetniški filmi, posneti v državi v enem letu. 31 filmov pomeni dokaj razgibano podobo glede snovi, zvrsti, različnosti ustvarjalnih prijemov in končno glede umetniških dosežkov. Prav tako je platno lanskega Pulja usmerilo pozornost na nekatere splošne pojave.

V primerjavi s prejšnjimi leti je bilo lani opazno manj komercialnih, zgodovinskih in zabavnih fil-

mov. Jugoslovanski film se vse bolj odločno vrača k problemskim delom. Festival je poživiljalo tudi lepo število prvih nastopov ustvarjalcev. Dvanajst mladih režiserjev se je predstavilo s svojimi prvimi celovečernimi filmi. Vse to je opredeljevalo ustvarjalno ozračje festivala in ostrino njegovih razprav. V starodavni puljski areni, kjer so se nekoč bojevali rimski gladiatorji, so se zdaj križali meči pristašev različnih, včasih zelo oddaljenih pogledov na sodobni film, na njegovo vlogo v družbi. Filmi, ki so se drug za drugim vrstili na platno puljske arene, so z rdečo nitjo podčrtavali poglobitveno smer navzkrižja. To je bila razprava o človeku. O zaupanju vanj in o nezaupanju. O utrjevanju lepote in moči človeka nove družbe, o socialnih osnovah pri oblikovanju njegove osebnosti in o neprisiljenih ali prisiljenih odklonih avtorjev v prikazovanju asocijalnosti, ki so tuje socialistični umetnosti, in »večnih« nizekotnih dejanj človeške narave. V tem sporu o človeku so se kot v žarišču zbrali najbolj žgoči problemi filmske ustvarjalnosti, v njem se zrcali vročičnost idejnega boja v sodobnem svetu. Ustvarjalčeva vizija človeka posebno v problemskih filmih, posvečenih sodobnim razmeram, je postala odločilen dejavnik za prikazovanje življenjske resnice in temeljni kriterij umetnikovega uspeha ali poraza.

Prvo nagrado festivala — Veliko zlato areno — si je priboril film S TOKOM SONCA, film, za katerega je značilen zavzet odnos ustvarjalcev do delovnih ljudi, do njihovega vsakdanjega življenja. Scenaristka Saša Borisavljević (to njeno delo je bilo nagrajeno z Zlato areno za najboljši scenarij leta) in režiser debitant Fedor Škubonja sta vznemirljivo in pošteno prikazala probleme in konflikte v sodobni jugoslovanski vasi. Mlada učiteljica, ki so jo poslali službovat v odda-

ljeno hribovsko vas, se sreča s prenekaterimi nepričakovanimi stvarmi. Začeti je bilo treba s tem, da šole še ni bilo. Morali bi jo šele zgraditi. In v vasi, sprti zaradi davnega rodovnega sovraštva, to ni bilo lahko, pa ne samo zaradi teh ostankov starodavnega izročila. Svojevrstni kmečki odnosi do zakonov, kmečko uporniško razpoloženje, skrivno sekanje državnega gozda za šolo so izzvali sodobne gospodarske razmere in formalizem krajevnih oblasti. Mlada junakinja se je srečala s pomanjkanjem, z revščino otrok, s prenekaterimi pojavi mračnjaštva, neizobraženosti in predsodkov.

Veliko bridkega in hudega se razkriva v tej umirjeno razglabljujoči socialni drami. Življenje ljudi je prikazano v njej brez ličila. Ampak v živi igri polsence se oglašajo tudi svetlejšje barve, veselejši toni, ki omogočajo umetniško doživetje perspektive. Razkrivajo se v ljudeh, v razvoju karakterjev. Tako upornik-resnicoljubnež Baja (D. Bojanić) kot učiteljica (D. Rutić) in s težavami pozabljeni simulant Nikola pa njegov sin, ki je zavrgel očetovo izročilo — vsi so polnokrvne, žive osebe. V njihovem razvoju se kaže, kam se nagiba življenje, kako se prebijajo v njem kali novega z mukami, vendar nepopustljivo. Film je prežet z vero v zmago dobrih, pravičnih načel. Ljudje nastopajo v njem kot oblikovalci dogodkov, kot gospodarji svojega življenja.

Kako vse to ni nič podobno drugemu filmu, ki prav tako prikazuje sodobno vas in ga je tudi posnel režiser debitant! Branko Gapo je zasnoval svoj film ČAS BREZ VOJNE ustvarjalno zanimivo, z realističnim prijemom. Toda pripoved o usodi mladega fanta, ki se vrne iz mesta v rodno vas, je izpolnjena z občutji tragične brezizhodnosti. Mesto je zapustil zaradi nemirov, ki so nastali v času stavke v podjetju. Pa tudi v vasi, kjer si prizadeva

urediti svoje gospodarstvo, čaka junaka hud poraz. Ko si vzredi ovce, mu kupčija z njimi ne uspe in zaradi konkurence ne more prodati niti volne. Vse to ga spravi v obup in junak uniči vse, sežge sadove svojega dela. V tej drami neurejenega življenja je človek videti kot igračka slepih, neznanih, sovražnih sil. Nihče in nič ne more pomagati junaku. Avtorji ne vidijo nikakršnega izhoda. Njihova nemoč spričo zahtev gospodarske resničnosti daje filmu priokus grenkega pesimizma.

Nismo po naključju začeli tega pisanja s filmi o vasi. Prevladovali so v sporedu.

Mestnih snovi je bilo občutno manj. Ni bilo na primer niti enega filma, ki bi bil posvečen življenju delavskega razreda ali ustvarjalnemu prizadevanju inteligence. Podoba sodobne družbe je bila osvetljena dokaj enostansko. Pa ne samo po temah. Festival je razgrnil široko panoramo ostrih kritičnih filmov, potem dokaj mračnih in krutih del. Ko razpravljamo o teh filmih, imenovanih »črna serija«, moramo pristaviti, da so mnogi povezani z določenimi pojavi v sodobni

jugoslovanski resničnosti. V njih je izražena zaskrbljenost umetnikov zaradi nevšečnosti v življenju družbe, njihovo vznemirjenje glede usode pridobitev socializma v državi. Filmarji se vse pogosteje lotevajo vprašanj brezposelnosti, premoženjske neenakosti, izmaličenih pojavov poburžoaznjenja in vznemirljivega razpoloženja mladine.

Enemu izmed takih bolezenskih problemov je posvečen film VRANE. Njegova avtorja debitanta L. Kozomara in G. Mihić, ki sta podala bridke skice mestnega »dna«, raziskujeta procese razkroja in deklasiranja ljudi, izvrženih iz življenja in brez dela. Tako postarani brezposelni boksar podkupljive človečnosti, ki ga je upodobil veliki igralec S. Perović, in njegovi mladi prijatelji trpijo revščino in padajo vse niže.

Avtorja raziskujeta socialno ozadje takšnih usod, takih značajev, opazita, da se ne morejo opreti na svoje moči in jih pehata v tepušstvo, v omrežje prestopništva, tako da se s takšnimi vranami izpopolnjuje svet kaznjencev.

Neprivlačno podoba nravi in morale, izhajajočih izključno samo iz

osebnih koristi in hotenj in laži prikazuje film NEKA DALJNA SVETLOBA, ki pripoveduje o tragični usodi sodnega preiskovalca, ta se sklene s samomorom. Galeriji majhnih, zavistnih in v intrige pogrezajočih se človečkov iz okolja sodniške birokracije so postavljeni nasproti notranje pošteni ljudje, ki so sposobni braniti svoja načela. Stališče in simpatije avtorja (tudi ta film je posnel debitant I. Lešić) so jasne in nedvomne. S svojim filmom nastopa proti brezdušnosti in upadanju nravnosti in daje misliti o perečih moralnih vprašanjih.

Če se v podobnih filmih, ne glede na to, da udarja iz njih zgoščena barvitost, zelo jasno oglašajo državljanski čuti in hotenja umetnikov usmeriti pozornost na dejanske bolezenske pojave v življenju in se spopasti z njimi, pa je v prenekaterih delih kritika resničnosti brez pravih nazorov in izhaja z abstraktnih, neredko pa tudi z napačnih idejnih izhodišč.

Verjetno so si avtorji filma HOROSKOP (režiser in soavtor scenarija je bil debitant B. Drašković) zamislili svoj film kot protest proti do-



NEKA DALJNA SVETLOBA.

Režija Josip Lešić. Proizvodnja Bosna film.
Na slici Rade Marković in Ljuba Tadić

ločenemu neduhovno usmerjenemu delu mladine. Ko avtorji prikazujejo »razvedrilo« petih odraslih fantov na dopustu, namreč njihovo divjaštvo — pretepe, opustošenje železniške postaje, barbarski odnos do ženske — se izmaknejo vprašanema, kdo so ti ljudje in kakšne družbene plasti predstavljajo. Pojasnila za njihove značaje iščejo v dozdevnih mladini večno lastnih nepotešenih željah, v pokvarjenih čutilih in nasploh v človekovi nizkotni naravi.

Sredi takšnih miselnih vaj, ki so javno v prodaji »po znižani« ceni, se je pojavil tudi film debitanta Ž. Žilnika ZGODNJA DELA. Avtor si je izbral temo anarhičnega protesta

mladine proti mnogim družbenim normam in jo razgrnil v obliki pamfleta.

Zgodba o »hoji med ljudstvo« treh uporniško razpoloženih fantov in njihove dobrotne prijateljice (Ljubimke za vse — vojskujejo se tudi za »seksualno revolucijo«) je polna kritičnih napadov na vse in na vsakogar. Mladeniči nastopajo tudi proti »rdeči buržoaziji«, proti brezposelnosti in proti praksi kolektivizacije. Hkrati dvomijo o vlogi Zveze komunistov v družbi in o revolucionarnem izročilu. Svojo histerijo stresajo tudi na nacionalne odnose v Jugoslaviji in na dogodke na Češkoslovaškem. Gre za junake, ki so vselej nekako »samosvoji«.

Njihovi poskusi vmešavanja v življenje se končajo klavrno. Na njihovo propagando jim kmetje odgovarjajo s pestmi. Za nemarno vedenje v mestu jim milica obrije glave. Nič koristnega ne nastane iz njihovega hotenja, da bi si delili z ljudstvom težko delo: delo se jim kmalu upre, opustijo ga in nadaljujejo potepanje. Kakšno pa je avtorjevo stališče? Težko je ločiti razumevanje od ironije. Ko razgrinja levičarski radikalizem svojih fantov, si tu in tam dovoli tudi posmeh nad njimi. Vendar v glavnem njihove tragikomične prigode rabijo avtorju kot povod, da zlije na gledalce dobesedno čeber strupenih namigov in političnih dvosmislov.

ZASEDA. Režija Živojin Pavlović. Proizvodnja Filmska radna zajednica. Prizor iz filma



Besedilo filma je sestavljeno tako, da bi osmešilo popularna gesla. V zmedenih ocenah in v političnih sprevračanjih postaja avtor podoben svojim junakom. Film zapušča vtis pirotehnične šalivke z dovolj sumljivim nadevom. V Jugoslaviji je izzval ostro kritiko in bučno polemiko (delo je doživelo celo sodni proces). To so nemudoma pograbili »dušebrižniki umetnosti« na zahodu. Še pred prikazom v Pulju je bil film Ž. Žilnika počaščen z glavno nagrado — z Zlatim mevedom — na zahodnoberlinskem festivalu in bil deležen navdušene ocene v takojšnjem reakcionarnem tisku.

V zvezi z mnogimi filmi tega leta ne smemo mimo neke težnje, ki opozarja. Potem ko je val seksa in krutosti preplaval zahodno umetnost, se zdaj preceja ali vali tudi sem. Na ljubo takšni »modi« zaključujejo avtorji filma HOROSKOP z zverinskim prizorom množičnega posilstva. Ž. Žilnik je hotel šokirati gledalce z epizodami še ostrejšega naturalizma. S takimi na primer, ko njegovi junaki skupaj s svojo prijateljico čepijo v krogu in opravljajo potrebo, ali ko se ljubita pod prho (v scenariju je to opisano takole: »Najlepše žensko telo v Srbiji — 400 kadrov neprekinjeno na platnu«) ali ko uporniki posilijo dekle, jo ubijejo, truplo polijejo z bencinom in ga zažgejo.

Primere krvavih obračunov, sadiščne krutosti, erotičnega naslajanja bi lahko našli tudi iz drugih filmov. Celó v resnih delih, ki prinašajo zdrave misli, se le-te včasih vežejo na »novomodne« prijeme emocionalnega draženja. Vendar pa je to že problem odnosa do človeka. Pa ne toliko zaradi njegove predstavitve v umetnosti, kolikor zaradi tega, komu je ta umetnost namenjena, se pravi zaradi — gledalca. Za ideologe in preroke »krutosti« v filmu je človek zgolj vsota živčnih končičev, strasti in pože-

lenj. In predstava mu zato ustreza, kakor pri boju, kjer ni prepovedanih prijemov, kjer se tolče tudi pod pas, kjer je vse dovoljeno.

Včasih dobiš vtis, da režiserji tekmujejo pri tem, kako bi bolj sadiščno in kruto usmrtili človeka na platnu. Nemara je najbolj učinkovito rešitev v tem smislu iznašel A. Petrović v svojem filmu KMALU BO KONEC SVETA. Njegovega junaka pijanega zvabijo v zvonik in ga obesijo na zvonove. Ko se izmika udarcem, začne z vsem telesom zvoniti. Do kraja ga pobijejo med zvonjenjem.

Ta film A. Petrovića daje misliti o tem, kako črn in krut lahko postane film, čeprav je živobarven, opremljen z glasbo in spominja na zabavni film. Avtor je privlekel cel panoptik zgubljenih, patoloških tipov: slaboumnega in večno pijanega silaka-svinjskega pastirja, noro beračico, cinično in pohotno »mestno levinjo«-učiteljico, pijanca traktorista, popa ženskarja in tem podobne. Njihova zgodba spominja na »kruto romanco« — besnijo usodne strasti, preliwa se kri, padajo nedolžne žrtve. Da bi to sprejeli kot ironično stilizacijo, ni mogoče zaradi na zemljo postavljenih dejanj, zaradi obilja naturalističnih detajlov. Pri upodabljanju pijančevanja, razuzdanosti, idiotizmov vaškega življenja je avtor uspešen, filmsko sočen in slikovit. Ali pa so ti tipi izjeme? Ne, zagotavlja film, »vsi ljudje so enaki«. Neprosvetljenost, kretenezem in podivjanost drugih prebivalcev vasi poudarjajo množični prizori. V enem izmed njih imajo kmetje po zgledu študentov zborovanje in zahtevajo, da bi zadruga kupila... svoje letalo. V drugem, na večer pred volitvami, divjajo po vasi krvavi obračuni.

Ves film spremlja potepuški ciganski orkester. Njegove pesmi so poseben komentar k dogajanju. Vse

govore kot izbrane o nezaupanju do človeka: vsakdo slepari, vsakdo je naprodaj, ljudje so slabši kot psi in nasploh »kmalu bo konec sveta«. Ta »črni musical« je zgrajen na eksotiki ciganskih napevov, na zlobnem posmehu nad značaji svojih sodržavljanov.

Režiser filma MOJA STRAN SVETA*, debitant V. Filipović, bi verjetno lahko našel prenekateri razlog za posmehovanje človeškim značajem, saj njegov film prikazuje življenje stare vasi še na začetku stoletja. Ampak s kakšno sinovsko ljubeznijo do rodne grude in s kakšnim spoštovanjem narodnih običajev in izročila je posnet! Tudi ta film govori o človeških strasteh in o ljudeh, vzeti iz množice ljudskega okolja. V žalostni zgodbi, ki jo pripoveduje umirajoči starec svojemu vnuku, se razkrije neprijazni usoda z dramami in preskušnjami, s poletji in padci. To je film z močnimi čustvi in z ljudmi, ki imajo nevsakdanje značaje.

Ženski lik, ki se ti za vselej vtisne v spomin, je upodobila Radmila Andrić in bila za to vlogo nagrajena z Zlato areno. To je ženska, ki jo glavni junak ljubi vse življenje; težka in zanimiva vloga. Junakinja prehodi pot od mladega in veselega kmečkega dekleta, ki se zgodaj postara in spozna tragedijo nerodovitnosti in propad družine. S pristno igralsko nadarjenostjo razkriva igralka globino značaja svoje Ivanke, ustvarja naravni čar in življenjsko silo te ženske iz ljudstva.

Film prikazuje, kako težak je človekov boj za obstanek na kamniti in od sonca ožgani zemlji Hercegovine. Impresivno so prikazani množični prizori, posebno tisti, ko vas spremlja može, odhajajoče za zaslужkom čez morje, in ko se hkrati

* Filme, označene z zvezdico, je odkupil Sovkспортfilm in jih bodo prikazali na filmskih platnih v Sovjetski zvezi.



ZASEDA. Režija Živojin Pavlović. Proizvodnja FRZ, Beograd, 1969. Na sliki prizor iz filma

čuje pesem o prekleti Ameriki, ki je nastala med ljudstvom; o Ameriki, ki kakor polip požira mlade sinove.

Med filmi, ki so nastali po literarni predlogi, je vzbudil največ zanimanja DOGODEK Vatroslava Mimica in si priboril drugo festivalsko nagrado — Veliko srebrno areno. Tega zanimivega mojstra poznajo naši gledalci po filmu PROMETEJ Z OTOKA VIŠEVICE, ki je bil nagrajen na V. moskovskem filmskem festivalu. Vendar pa so bili njegovi naslednji filmi oblikovno preveč zapleteni in si zato niso pridobili priznanja množičnega avditorija. Mimica se je resno zamislil nad tem konfliktom umetnika z občinstvom, ki je tragičen za umetnika, in svoj novi film izoblikoval realistično jasno, razumljivo, v prenekaterih prizorih s pronicljivo poetičnostjo. V tem delu se je režiser navezal na Čehova. Film pripoveduje o tem, kako se je deček odpravil z dedom na semenj, da bi prodala konja, kako so ju na povratku napadli roparji, kako je deček pred njimi zbežal in taval po gozdu in se zatekel v kočo gozdarja,

za katerega se izkaže, da je umoril deda.

Pripoved je polna dramske napečnosti in podana skozi prizmo otrokovega doživetja. Mračni gozd pred zoro, ki izziva v otrokovi duši nejasen strah, potem živahen semenj z množico ljudi, katerega veselje greni dečku žalost zaradi konja, ki ga prodajata, nadalje nagli beg pred zasledovalci in to, kako vnuk noče pustiti deda v nevarnem trenutku, vse to izziva pozornost s tenkočutno analizo otrokove psihologije, otrokove duše. V umetnikovem odnosu do dogodka in v njegovem stališču je zajet odgovor na vprašanje, zakaj je veljalo prenesti to žalostno zgodbo, ki jo je še v prejšnjem stoletju povedal svetu ruski pisatelj, v okoliščine sodobne Jugoslavije.

S spletom vseh svojih oblik film obsoja zlo in vzbuja človeška čustva in človečnost.

Razprava o človeku se je razgrnila tudi v delih o narodnoosvobodilnem boju. V filmu PETA ZASEDA na primer je glavni problem partizanskega odreda odkritje izdajalca v lastnih vrstah. Ljudje se vojsku-

jejo v morečem ozračju sumničnej in splošnega zasledovanja. V odredu, kjer divja posebno komisar, postane življenje pekel.

Še temnejša je videti zadnja etapa osvobodilnega boja v filmu ZASEDA Žike Pavlovića. V njegovi obravnavi je revolucija — veriga nepravilnih krutosti in krivic. Ljudje z ideali so zapisani smrti, zmagujejo pa nizkotneži. Ljudstvo je prikazano kot brezoblična, lena množica, ki jo izkoriščajo v svoje namene komolčarji in demagogi. Po svojem duhu je film v nasprotju z zgodovinsko resnico, v nasprotju s čistostjo in duhovnim poletom tistih ljudi, ki so jo ustvarjali, v nasprotju s svetlim in veselim doživetjem zmage, ki je za vselej ostalo v spominu tistih narodov, kateri so se bojevali s fašizmom.

Takšni mračni zanesenosti črtanja svetih strani zgodovine so se postavili po robu filmi, ki so odkrivali zlata področja človeške značajnosti, tisto neupogljivo moč, ki je omočila, da so miroljubni ljudje, ko so prijeli za orožje v zavesti, da je osvobodilni boj pravičen, končali ta boj kot zmagovalci.

O filmu KO SLIŠIŠ ZVONOVE*, ki je bil nagrajen s srebrno medaljo na VI. filmskem festivalu v Moskvi, je naš tisk že pisal. Rad bi samo poudaril, da pomeni ta film debitanta A. Vrdoljaka svojevrsten korak naprej pri obravnavi tradicionalne partizanske tematike v jugoslovanskem filmu. Tukaj je vse-splošni prikaz enotnega ljudskega upora proti okupatorju izpopolnjen z analizo socialnih sil, ki so sestavljale ta tok. Upoštevan je zamotan preplet razrednih, narodnostnih in verskih nasprotij. V središču pripovedi niso dogodki, pač pa ljudje, značaji. V življenjskem in pogumnem liku Kubura (za to vlogo je bil Boris Dvornik nagrajen z Zlato areno), v postavi modrega partizanskega poveljnika, ki ga je kot vedno sočno odigral Pavle Vujisić, v figurah komisarja in drugih partizanov, je tema zmage prikazana kot zmaga novega in boljšega v ljudeh. Tudi v akcijskem filmu MOST, nabitem z ostrimi spopadi in nepričakovanimi preobrti v dogajanju (to je posnel na odlični profesionalni ravni H. Krvavac), je poglavitno to, kakšni se pokažejo ljudje v trenutkih smrtne nevarnosti in boja. Ravno tile prizori grabijo za dušo s svojo človeško vsebino: ko nasprotnik zasleduje partizane, boj na močvirju, smrt odredovega ljubljence Bambina, stiska tovarišev, ki ne morejo pomagati fantu ali junastvo minerja na samem mostu. Na puljskem festivalu, ki je predstavil zapleteno in nasprotujočo si podobo razvoja jugoslovanskega filma, so zmagala dela, za katera sta značilna realizem in ljudskost.

Ti filmi so si priborili vse zlate in srebrne nagrade. To so dobre napovedi. To je velik prispevek k prizadevanju za kinematografijo, namenjeno ljudstvu, za film, ki dviga človeka in utrjuje veličino socialističnih idealov.

proslava v kinoteki

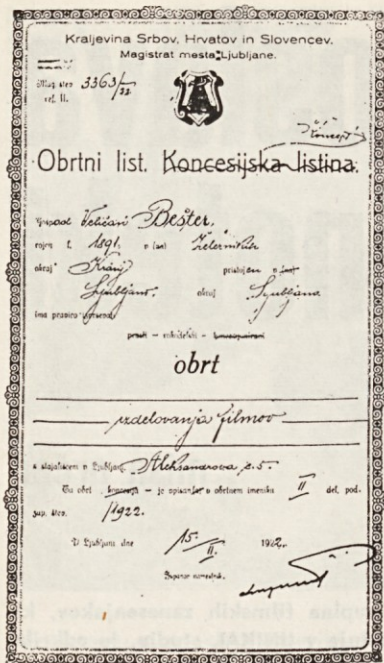
miša grčar

Ob 20-letnici Jugoslovanske kinoteke so potekale specifične nacionalne proslave v vseh kinotečnih dvoranah v Jugoslaviji. »Specifične nacionalne« zategadelj, ker je vsaka dvorana pripravila poseben program, ki se je navezoval na rekli bi, prazgodovino nacionalne filmske proizvodnje — če amaterske poskuse iz začetka stoletja lahko tako imenujemo, saj je šlo prej za nekakšno obrt, kot izpričujejo dovoljenja, ki so jih oblasti izdajale filmskim navdušencem za izdelovanje filmov.

Tudi v Ljubljani je bila marca takšna slovesna proslava, na kateri so prikazali najstarejše slovenske filme, ki datirajo vse od 1905. leta naprej, ko je pionir slovenskega filma doktor Karel Grossmann posnel prve tri naše dokumentarce: ODHOD OD MAŠE, SEJEM V LJUTOMERU in NA DOMAČEM VRTU. Vse tri je posnel v rodnem Ljutomeru in vse tri odlikuje prisrčno preprosto hudomušna kamera. Grossmann ni bil edini slovenski filmski pionir, kajti že leta 1909 je nastal izredno zanimiv film o naši metropoli, LJUBLJANA 1909, katerega avtor pa še ni znan.

Skupina filmskih zanesenjakov, ki deluje v UNIKAL studiu, je odkrila in ohranila številne naše najstarejše filmske dokumente, med katere sodijo poleg omenjenih filmov še prizadevanja Veličana Beštra. Vseh se jim ni posrečilo zbrati, kljub temu pa je ostalo lepo število filmov, izmed katerih so pokazali na proslavi KRALJA ALEKSANDRA NA BLEDU iz leta 1922, PREKOP JUDENBURŠKIH ŽRTEV iz leta 1923, PRVE SMUČARSKE TEKME V PLANICI leta 1926 ter PANORAMO KRANJA leta 1926. Vsi ti filmi predstavljajo prav gotovo enega najbolj izvirnih dokumentov iz naše preteklosti.

Veličan Bešter je bil po poklicu fotograf; tudi njegov stanovski kolega, Josip Pogačnik, ni mogel mirovati ob novem mediju. Zamikal ga je še naprej: začel je eksperimentirati z njim in tako je postal naš prvi filmski eksperimentator, ko je posnel risani trik film LJUBLJANA kot reklamo za ljubljanske znamenitosti, ki pa ga ni mogel spraviti v kinematografe. Ker ni mogel prepričati nerazumevajočega okolja, je prenehal snemati in njegovih prizadevanj ljubljanska kino-



teka ni mogla pokazati na svoji proslavi. Toda prikazali so še dva odlomka iz prvih slovenskih celovečernih filmov: V KRALJESTVU ZLATOROGA je posnel Janko Ravnik 1931. leta in v njem predvsem stilsko čisto opeval slovenske gore; v istem okolju pa je ostal tudi Metod Badjura, ki je že naslednje leto posnel TRIGLAVSKE STRMINE. S soprogo Milko sta posnela vse današnje dni že številne filme, izmed katerih so prikazali na proslavi nepozabne BLOŠKE SMUČARJE iz leta 1930 ter POHORJE iz leta 1940, oba humano etnološko obarvana, posneta z zelo lepo kamero in še danes presenetljivo sveže montirana.

Prvi, ki je pri nas eksperimentiral z zvočnim filmom, je bil doktor Marjan Foerster, ki si je svoje filmske spretnosti nabiral po Avstriji in Nemčiji ter skušnje prenesel na slovenska tla. Leta 1938 je nastal naš prvi zvočni film MLADINSKI DNEVNIK, njegov najsijajnejši predvojni film — ki so ga tudi pokazali na proslavi — pa je

bila O, VRBA, ki prikazuje Prešernovo domačijo in se v njegovi režiji ter v govornem besedilu Otona Župančiča in Franca Saleškega Finžgarja spominja našega velikega genija. Prav hudomušno prijetno je na proslavi izzvenela njegova reklama za Jugoslovansko knjigarno, v kateri je nastopil igralec Fran Lipah.

Marjan Foerster ni bil edini, ki se je pri nas spoprijel s tonom. Rudi Omota, ki ga tudi poznamo vse v današnje dni, je prvi pri nas konstruiral zvočno kamero ter z njo tudi posnel MLADINSKI DNEVNIK. S tem prav tako sodi med pionirje slovenskega filma, čeprav še danes velja za enega najboljših poznavalcev tonske tehnike pri nas.

Vsem tem, poleg njih pa še predsedniku programskega sveta ljubljanske kinotečne dvorane, Vladimirju Kochu, ki velja za enega najpomembnejših pobudnikov kinotečne dvorane v Ljubljani, je direktor Jugoslovanske kinoteke, Vladimir Pogačič izročil lične spominske plakete ter jim tako izrekel skromno priznanje za pomembno pionirsko delo, ki so ga ti navdušenci opravili za slovenski film.

S tem proslava še ni bila pri kraju, začel se je drugi del poznega večera, film-session. Na njem so pokazali filmskim ljubiteljem in vsem tistim, ki jih zanima avtentična dokumentarnost, vrsto filmov iz bližnje preteklosti, ki evocirajo spomin na pomembne dogodke v svetu (študentske demonstracije, ameriško invazijo na Svinjski zaliv, dogodke iz Velike proletarske kulturne revolucije v Pekingu) ali pa se boleče vračajo v neljubo obujanje spomina (sojenje Rudolfu Slanskemu v Pragi, objokovanju Stalinove smrti v Bolgariji).

Imenitna in nepozabna proslava, ki je trajala v prve jutranje ure, je bila enkratno doživetje za vse, ki jim je pri srcu film — naš ali drugih.

karl grossmann ali fenomen filma

igor more

S starimi reklamnimi lepaki, vabili ter obrtnimi dovoljenji za izdelovanje filmov so v sredo zvečer ponovno zaživeli dokumenti iz preteklosti slovenskega filma, ali bolje, v vsej svoji enkratnosti in edinstvenosti so oživele podobe krajev in ljudi, kot so jih zabeležile kamere prvih slovenskih »filmarjev«. Prizori Ljubljane iz 1909. in 1923. leta so učinkovali tako elementarno in preprosto; starejšim ljudem so se prebudili spomini, naslovi, ulice, imena, podobe, obrazi, vse to je prihajalo s platna preko ustnic spontano s priokusom davnega, morda lepega, kar so preživeli in preminili. Meni so prihajali vsi ti posnetki polnoma dokumentarno, čisto, brez spominov, popolnoma sami zase — in taki so zadostovali, sebi in meni.

Odrgnjeni, obrabljeni film Karla Grossmanna Na domačem vrtu je najlepši, najčistejši, najpreprostejši, najresničnejši; prvo soočenje, začudenje ter prvo navezovanje stikov med svetom in človekom za ka-

godardova resnica

miša grčar

mero. To soočenje in začudenje je igra, najpreprostejša igra vsakodnevnega življenja. Ko pa prestopi svoje okvire, ko postane pomenska v cilju neke ideje, zamisli, izgubi svojo elementarnost in lepoto, izgubi svoje življenje.

Največje priznanje, ki ji ni potrebno, pač pa največje veselje, ji je bilo dano s tem, da smo jo videli tistih nekaj minut na platnu, še več, da je tistih nekaj trenutkov zaživela v naših srcih in mi z njo, da smo bili tistih nekaj trenutkov eno in isto — Mi in Igra.

S tem pa, ko smo ji ploskali — ne njej, pač pa njenemu avtorju — kar pa je isto, je nismo le izločili iz sebe, pač pa smo tudi zanikali — sami sebe, Nas, našo Igro, naše življenje.

Avtorju je bilo podeljeno posebno priznanje, ploskali smo mu — ploskali smo njegovemu življenju, ki je bilo takšno, kot je naše. Zakaj je bilo zaploskamo sebi, kdaj bom dobil posebno priznanje za svoj 21-letni obstoj?

Eden Godardovih zadnjih filmov — kateri je zadnji in kateri predzadnji pri tem filmsko plodovitem ustvarjalcu ni lahko ugotoviti — je nastal lani na Češkoslovaškem in se imenuje PRAVDA. Posnet je na 16 milimetrskem traku, v barvah in v črno-beli tehniki, traja eno uro in doslej so ga prikazali v Muzeju moderne umetnosti mesta Pariza na oddelku A. R. C. (animacija, raziskava, konfrontacija) tri večere zaporedoma v februarju.

Vprašanje je, če bo prišlo PRAVDO gledat poleg obiskovalcev te privatne ali zaključene predstave še kaj ljudi, kajti film je popolnoma nekomercialen, še bolj hermetičen kot RADOST VEDENJA in ima z dosedanjo Godardovo ustvarjalnostjo skupno to, da se avtor angažirano »nekaj gre«, kar je videti zanimivo in s čimer ni nujno, da se vsi strinjamo, da ga pohvalimo ali odklonimo. Kakršnekoli so gledalčeve reakcije — Godard ni dolgočasen!

Kajpak je film po končani projekciji vzbudil pozornost, katere

glavna manifestacija je bila burna debata, v največji meri odklonilna. Film sicer nudi različne interpretacije, vendar je osnovna rdeča nit popolnoma jasna: to ni le rdeča nit, marveč rdeča vrtnica, ki ji je ime Rosa (morda je samo rosa-vrtnica, lahko pa je Rosa Luxemburg ali kakšna navadna češka Rozika) in ki dialogizira z moškim partnerjem (slišimo samo glas, ne gre za kakšen zvonček ali kakšno drugo rožico moškega spola) o dogajanju po svetu, recitira in deklamira, citira in meditira o svobodi, o kapitalizmu in imperializmu, seveda o socializmu in njegovih variantah, med katerimi je tudi jugoslovanska, o vsemogočem, kar se resnično dogaja na Češkoslovaškem, se je in se bo ali pa si samo Godard misli, da je tako bilo, je in bo. Poleg te vizualne jasne rdeče niti (vrtnice, ki zdaj stoji, zdaj se giblje in frfota v vetru, zdaj se upogiba in spet vstane, dokler končno ne obleži v blatu) je vse skupaj precej zmedeno. Godard sicer želi

prikazati — včasih s skrito kamero, včasih z metodo direktnega filma — neko resnico, ki si jo je vnaprej postavil sam in zato išče vse to, kar ustreza njegovemu konceptu pravde — resnice. Tu in tam dobi človek vtis, da mu je kar prav, da so prišli Sovjeti, ker so s tem zatrli vpliv imperializma — toda dlje od prikazovanja ameriških proizvodov in reklame zanje ne pride — včasih je, proti tovrstnim agresijam in sploh se zdi precej neopredeljen v svoji angažiranosti pri iskanju neke določene dokumentarne resnice.

Sam je film delil na tri dele, tri etape, ki so okarakterizirale realizacijo filma:

1. Najprej je to tako imenovan »politični« film ali pravzaprav »politični turizem«, katerega posnetki so nastali malce po naključju; vse — kadri, delavci, študenti, proizvodni odnosi, amerikanizem, revizionizem itd., na kratko, slika in ton sta posneta po dobri stari klasifikaciji buržoazne ideologije, ki ji navidez nasprotujemo.

2. »Toda to ni tako preprosto,« pravi Godard naprej, »ko se sprimemo s to »dokumentarno« grmado, odkrijemo, da je film političen, namesto da bi politično snemali film.« Prosto po Vertovu je stvar v montaži, v tem, da mora biti film politično orožje ali bolje povedano — politično-politična uporaba filma.

3. Montaža filma je torej izhajala iz resničnih idej o tem, kaj so hoteli posneti, se pravi, treba je bilo posneti »resnične« dokumente, »doživete«, ter jih politično organizirati na anti-revizionistični liniji.

Na teh treh postavkah snemanja počiva tudi montaža, ki ima prav tako tri dele, etape:

1. Vsakdanja anketa na Češkoslovaškem, majhni vsakdanji dogodki. Socialistična dežela, ki dela reklamo za Panam in Olivetti itd. Na kratko, bolna dežela.

2. Ime te bolezni: revizionizem. Taylor — Stahanov, Chytilova — Zanuck in Paramount, Ota Šik —

J. J. Servan-Schreiber, češki socializem — jugoslovanski socializem itd.

3. Sredstvo za ozdravljenje te bolezni: marksizem-leninizem. In naloge marksistično-leninističnih cinéastov (Godarda) — začeti postavljati tone, ki so že resnični, na slike, ki so še lažne. Ti toni so že resnični, ker izhajajo iz revolucionarnih bojov. Slike pa še lažne, ker so nastale na področju imperialistične ideologije.

Voilà, tako Godard, ko razlaga film in nekaj mora storiti, če želi biti bolj jasen. In temu filmu je kratkoma potrebno razlaga, ker je njegov rezultat prej podoben turistični osmički, posneti za domačo uporabo, kot dokumentu, namenjenemu publiki.

Sicer pa njegov namen najbrž ni bil ugajati, to Godardu lahko verjamemo, marveč prej šokirati zaradi nečesa, kar je odkril on kot angažirani cinéast, ki je poleg tega še marksist-leninist.



Francoski filmski režiser Jean-Luc Godard

nemška filmska senzacija

Hans W. Geissendörfer je predvajal svoj prvi igrani film: Jonathan

Z uporabo superlativov pri filmu mora biti človek previden, zlasti pri nemškem filmu. Vendar pa so pri tem začudenje vzbujajočem igranem filmu — prvencu 28-letnega Hansa W. Geissendörferja umestni: Jonathana, filmski debut inteligentnega in senzitivno izobraženega samouka, bodo brez dvoma pozdravili kot senzacijo, ko se bo pojavil v filmskih gledališčih in ga uvrstili med najboljše in najvažnejše stvaritve nemškega igranega filma po 1945. letu.

Kdo je Hans W. Geissendörfer, katerega imena doslej niso poznali niti najbolj razgledani poznavalci filma?

Rojen 1941 v Augsburgu, Brechtovem rojstnem kraju, zrasel v internatu v Neustadtu ob Aischi, je že kot 11-leten deček mnogo potoval po Avstriji, Italiji, Belgiji in Holandiji. Po pubertetniških umetniških izlivih (slikanje, pesnikovanje) je študiral

5 let germanistiko, filozofijo, psihologijo, gledališče in politične vede v Erlangenu, Marburgu, Zürichu in na Dunaju, medtem je razvil močno nagnjenje za eksistencializem, se izkazal pri študentskem gledališču, se podrobno ukvarjal z azijskimi filozofijami in 1966 vzpostavil svoj prvi praktični kontakt s kinematografijo, ko je posnel dokumentarni film Befriedung (Pomiritev) o Kurdih s pomočjo turške vlade. Po treh krajših dokumentih o ribolovu z dinamitom, o postnih dneh v Grčiji in ribolovu z mrežo v Egejskem morju je Geissendörfer 1967/68 posnel dva kratka igrana filma: Eins & Eins (Ena & ena) ter Anna Kahn in dokumentarni film o jazz kvintetu Manfreda Schoofa. Kot hospitant je asistiral pri Amerikancu Georgeju Morseju, ki je snemal v Nemčiji (Liebe und so weiter — Ljubezen in tako dalje) in v jeseni 1968 pripravil celovečerni televizijski film Der Fall Lena Christ

henning harmssen

Eleonore Schminke
in Paul Albert
Krumm v nemškem
filmu
JONATHAN
osemindvajsetlet-
nega debutanta
Hansa W.
Geissendörferja



(Primer Lene Christ). Po končanem filmskem prvencu Jonathan pa Geissendörfer dokončuje dva nadaljnja filmska scenarija: Mit Leichen leben (Živeti s trupli) in 1975. Projekt 1975 hoče prikazati — tako avtor — ponesrečeno revolucijo v Nemčiji. V Münchnu je Geissendörfer član različnih socialistično usmerjenih političnih skupin.

Brez dvoma je Geissendörfer izredno nadarjen samouk, katerega samosvoji razvoj bi težko našel enakega v nemškem filmskem delovanju. Da Geissendörfer obvlada filmsko oborožitev (dramaturgijo, zgradbo slike, ritem, glasbeno opremo, montažo itd.), obrazložimo lahko le z njegovim seizmografsko občutljivim smislom za optičnost in nenavadnim intuicijskim darom.

Geissendörferjev barvni film visokoestetskih kvalitiet Jonathan je vampir-film, ki prikazuje v vsaki fazi vse premalo izkoriščene možnosti teh filmskih zvrsti, pri katerih običajno prevladujejo trivialna in manjvredna dela (á la Jack Arnold ali Michael Carreros). Film je snemal holandski kameraman Robby Müller z romantično-morbidno občutljivostjo črne poezije, nastal pa je po motivih znane grozljivke Dracula pisatelja Brama Stokerja.

Z zanesljivim čutom za stil, ki ga občutimo do zadnje sekvence, z radikalnim črtanjem vseh neprijetnih efektov strahu in okornega senzacionalizma doseže Geissendörferjev film Jonathan umetniško

kvaliteto, ki se lahko meri s klasiki te filmske zvrsti: Nosferatu (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua, Vampyr (1932) Carla Theodorja Dreyerja, La Maschera del Demonio (1960) Maria Bave kot tudi s filmi Toda Browninga in Jamesa Whaleja. Pri tem razume Geissendörfer esence svojih parabolčnih basni o krvosesih in zatiralcih, ki jih Jonathan in zatiranci končno preženejo v morje, očitno kot politične: kot umetniško preoblečene prilike o nasilju mogočnih, ki ga lahko premaga samo nasilje. Nedvomno je ravno v tem, da je Geissendörfer približal prevladujoči fantastični element naravnemu in ni dopustil nobenega nefilmskega čara iz gledališča, veliki uspeh te filmske predstavitve. Tako gledano, lahko rečemo, da je Geissendörferjev film »realističen«.

Četudi opažamo v Jonathanu od časa do časa vzpodbudne vplive (Polanski, Hitchcock, Franju, Bergman) je ta filmski debut vendarle vseskozi samostojno delo in prek tega tudi umetniški dokaz o izrednem talentu, ob katerem je film sorodnega žanra Tanz der Vampire (Ples vampirjev) 1967 Romana Polanskega naravnost neumen in brezpomemben.

Mnogi izvedenci so tudi enotnega mnenja, da bi bil ta filmski prvenec z lahkoto pregnal vseh 17 konkurentov na XVII. Filmskem tednu v Mannheimu in dobil Grand Prix.



Eleonore Schminke
v prizoru iz nemškega filma
JONATHAN

pobesnena eksistenca

razmišljanje o filmu incident

tomaž kralj

Skupina potnikov, ki se pelje v vagonu podzemeljske železnice v New Yorku v poznih večernih urah, ni pomembna do tistega trenutka, ko vstopita mlada razgrajača. Šele od tega trenutka dalje se manifestirajo, čeprav preko ne-manifestacije kot skupnost s čredno moralo. Z bučnim vstopom obeh razgrajačev je vzpostavljena neka določena situacija, ki jo potniki v vlaku percipirajo kot nelagodje. Nanje leže občutek ogroženosti. Prav isto se

zgodí z gledalci. Gledalci kot potrošniki filma se identificirajo s potniki, ki so ogroženi. Tudi gledalci se počutijo nelagodno, tudi gledalci so ogroženi.

Razgrajača se nam pokažeta kot dve izgubljeni eksistenci. Svet potrošniške družbe jima je tuj, nočeta se mu pridružiti, vendar pa nista romantična revolucionarja, ki se bojujeta proti njej zato, da bi jo spremenila. Motiv njune permanentne akcije je utemeljevanje njune volje

do moči, ki pa se pokaže kot navideznost. Njuna volja do moči je le navidezna, oziroma je sploh ni. Potniki pojmujejo samoutemeljevanje obeh huliganov kot odkrit agresiven napad na njih same, na njihove ideale in celo na njihovo bivanje. Akcija obeh razgrajačev ima za njih le zunanjo dimenzijo, kar je razumljivo, saj so konfrontirani z vizijo smrti kot poslednjo mejo in zadnjo možnostjo akcije samoutemeljevanja obeh samopaš-

vodnik po revijah

ISKUSTVO KINO,
MAREC 1970

Osrednji sovjetski filmski mesečnik prinaša v marčni številki dokaj zanimivo gradivo. Vsebinsko slej ko prej obvladuje Leninov jubilej, ki se ga mimo teoretikov in filmskih zgodovinarjev dotikajo tudi kritiki, ko ocenjujejo nove, jubileju posvečene stvaritve sovjetskih proizvodnih središč.

V rubriki 100-letnica Leninevega rojstva ocenjuje G. Kar-

palov v sestavku Čas, dejstva, misli, nekaj novejših prispevkov v filmsko Leniniano, v kateri postavlja na prvo mesto Lenina na Poljskem Sergeja Jutkeviča, priznava vrednost celovečernemu dokumentarcu Potovanje v revolucijo, precej udržano in s pomisleki pa razčlenjuje eksperimentalni film Stran 100, v katerem sta režiserja Brusse in Kligman poskušala filmsko ponazoriti vsebinski fragment iz Leninovih filozofskih zvezkov, točneje stran 100, na kateri Lenin piše o okoliščinah, ki so privedle do prve svetovne vojne. Publicistično mnogo bolj živahen in zgovoren pa je v tej rubriki Citrinjakov prispevek Vrnitev v praznik, v katerem obuja spomine na snemanje prvega sovjetskega igranega filma, ki je oživil Leninov lik, na Upor scenarista A. Kaplera in režiserja Mihaila Romma iz leta 1937 in je prišel na platna pod naslovom Lenin v oktobru, v

njem pa je prvič odigral naslovnega junaka igralec Ščukin. Spomini ne oživljajo le elana in zavzetosti, s katerima je film nastajal, temveč — hote ali nehote — razkrivajo tudi etatično hierarhično lestvico, ki je bedela nad filmskimi načrti, jih odobraval, korigirala, podpirala, usmerjevala ter jim nazadnje izdajala dovoljenje za predvajanje. V rubriki Duhovni svet sodobnika in ekran piše Ana Ustinova v prispevku O usmerjanju ustvarjalnega iskanja o nekaterih idejnih odklonih v sodobni sovjetski kinematografiji, za primer pa jemlje filma Vrnitev domov in Tri noči. V razčlembi se zavzema za misel, da se film ne sme in ne more zadovoljiti zgolj z registracijo življenjskih dejstev, temveč da mora vztrajati pri odkrivanju nraavnstvenih resnic in vrednot, da mora, skratka, graditi na pozitivnem junaku.

Med preostalim omembe vrednim gradivom lahko mimo ocen novih filmov, scenarija Hrabrovičkega Povest o pošti, zapisa o kubanskem filmu in dokaj zapoznele analize Wylerjevega filma Najlepša leta našega življenja navedemo predvsem reportažo s snemanja Kralja Leara, ki ga v Litvi, z močnim sodelovanjem litvanskih igralcev ter snemalca, v starem okolju trdnjave Ivangorod snema Grigorij Kozincev, avtor odličnega filmskega Hamleta. Tudi ta film snema v črno-beli tehniki. Proizvodno podjetje Lenfilm je dalo mojstru, kot je mogoče razbrati iz reportaže, na voljo domala nomejena sredstva, tako da se bo pripoved o nesrečnem kralju in očetu lahko razmahnila tudi v monumentalne množične prizore. Tudi dialog za ta film je, kot je bil za Hamleta, prirejen po Pasternakovem prevodu. Prelistavanje informacij o filmskem programu pokaže,

nikov. Kljub temu pa so potniki še vedno pasivni, njihova čredna morala jih zabije na njihova sedišča, s katerih se ne upajo premakniti. Ko huligana po vrsti opravljata obred samoutemeljevanja, ki je vedno osredotočen na eno samo osebo ali eno samo skupino oseb, ki pa ni nikoli večja od treh ljudi, nemo sedijo in čakajo, da pridejo na vrsto. Celó v takih mejnih situacijah kot je konfrontacija s smrtjo (vsaj v njihovih vizijah), ne znajo in ne morejo premagati svoje čredne morale, svoje čredne kulture, ki se nam prav v tem trenutku razodene kot izrazit individualizem. Zveze med ogroženci ni in je ne more biti. Ideologija vsakega posameznika je še vedno močna, čeprav ne tako močna, da bi vstal in se postavil po robu razgrajaçema, vendar je v nasprotju (torej je osamljena) z ideologijo vsakega izmed prisotnih in celo sama s sabo. In prav tu je vzrok, da vsi skupaj ne

obračunajo z eksistenco-akcijo, ki jim je postavljena nasproti in ki jim streže po njihovem poceni udobju, navidezni varnosti in celo po življenju. Vsak ve, da bo prišel na vrsto, v tem je njegova določenost. In kakor vsak ve, da bo prišel na vrsto, tako tudi vsak upa, da ne bo prišel na vrsto. Zato nihče ne dvigne roke. Tudi če je že bil na vrsti, se boji, da ne bi prišel na vrsto še enkrat. Potniki so zaradi svoje lastne ideologije, ki se nam razkriva kot bojazen, strah, strahopetnost, prestrašenost, spoznanje ogroženosti, prikovani na sedeže. Njihova akcija se utemelji največ na besede, ki naj bi učinkovale kot prepričilo, vendar pa delujejo tako, da oba razgrajaça samo še bolj podžgejo. Besedam nasproti stoji akcija, ali kar je še močnejše: samoutemeljevanje.

Vrata so zaprta in se do zore ne bojo odprla. Vsaj taka je obljubagrožnja obeh huliganov. To vsek-

kor ni preveč ohrabrujoča perspektiva. Te perspektive se zavedajo tudi gledalci, ki se znajdejo pravzaprav v precej podobni situaciji kakor potniki v vagonu. Čeprav niso v direktni relaciji z nasilnostjo obeh razgrajaçev, se jih polasti nelagodje. Zavejo se, da je povsod okrog njih nasilje, da ni varno ponoči hoditi po parkih in samotnih ulicah. Nenadoma pridejo do spoznanja, da jih niti prisotnost drugih ljudi ne more rešiti iz krempljev nasilja. S svojo presenco na določenem kraju, s svojo apriorno eksistenco so zapisani in določeni nasilju kot akciji samoutemeljevanja, ki jo izvršujejo obsedenci, manijaki, huligani, skratka izgubljene, pobesnele eksistence.

Vendar pa se najde nekdo, ki se je pripravljen postaviti po robu samopašnosti nasilnikov, njenemu nasilju in se z njim(a) spopasti. Kako, s kakšnim sredstvom? Nasilje proti nasilju, seveda. Ideja

da so imeli na uvozni listi prednost madžarski filmi, da so uvozili filme iz ZAR, Indije, Peruja, Francije, Švice, Japonske in — z očitno zamudo — Dreiserjev film *Sestra Carrie*.

S. G.

FILMKULTURA 70

filmski mesečnik, številka 1, 1970. Urednica Yvette Biro, uredništvo Budimpešta 14, Nepstadion ut 97, Madžarska. Letošnja prva številka najpomembnejše madžarske filmske revije ni spremenila niti koncepta niti oblike, vsebinsko pa je celo bogatejša kot prejšnja leta. Kot mesečnik ima Filmkultura nekakšen trajnejši vsebinski koncept: od številke

do številke skuša postreči bralcu z izbranimi filmskimi teksti, ki so temeljite analize bodisi posameznih madžarskih filmov, bodisi najbolj zanimivih filmskih dogodkov doma in v svetu. Kod uvod objavljajo razgovor s predstavnikom Ministrstva za vzgojo Szilardom Ujhelyijem, ki skrbi predvsem za filmsko vzgojo na Madžarskem. Vprašanja in odgovori se sučejo okrog najmlajše filmske ustvarjalne generacije, ki se zavzema za aktiven, angažiran film.

Laszlo Nedasy razmišlja o poteh madžarskega dokumentarnega filma, analizira pa predvsem film Andrasa Kovacsca z naslovom TEŽKI LJUDJE. Mesečnik prinaša tudi oceni dveh najnovejših madžarskih filmov. Ferenc Kardos je režiral film *Gangsterji in mizantropi*. Film je groteska in ga kritik Istvan Eörsi visoko ocenjuje. Drugi film z naslovom *Ljubljena Emilija* je režiral Pal Sandor. Pred leti smo

gledali njegov film *Pajaci na zidu*, zdaj pa se je lotil filma v barvah. Ta pripoveduje o ženski, ki se znajde v zaporu, kjer začne individualni protest. Film je poln nostalgije, akcije in liričnosti.

Sandor Fekete ocenjuje angleški film *ČE*, ki je prejel lani v Cannesu Grand Prix. Zoltan Hegedüs pa se navdušuje nad filmom Vere Chytilove *Marjetice*.

Filmski portret tega meseca je pripravil Robert Ban. Predstavil je francoskega režiserja Francoisa Truffauta.

Še dve zanimivi stvari prinaša ta številka budimpeštanske Filmske kulture. Psiholog Ferenc Merei in režiserka kratkih igranih filmov Judit Vass se za okroglo mizo pogovarjata o filmskih metodah, ki pridejo v poštev pri uveljavljanju socialne psihologije.

Na koncu pa mesečnik objavlja drugi del filmskega scenarija znamenitega filmskega tandema Končalovski in Tar-

kovski-Andrej Rubljov. Film so videli samo filmski kritiki na lanskem Cannesu, potlej pa so ga v Parizu vzeli s sporeda ker je sovjetska vlada protestirala. Film je namreč v Sovjetski zvezi prepovedan.

KINO

filmski mesečnik, številki 2 in 3, 1970. Urednik Ryszard Koniczek. Uredništvo Ul. Puławska 61, Warszawa.

Uvodni sestavek v drugi številki čedalje boljšega poljskega mesečnika KINO je posvečen razmerju in odnosom med režiserji, ustvarjalnimi skupinami in proizvodnjo. Na ta vprašanja odgovarja in razmišlja šest avtorjev. Razgovor

akcije rešenika je jasna in razvidna vsem. Ideja akcije rešenika je močnejša, kakor je rešeništvo vedno močnejše od zla. Potrošniki (gledalci) to zahtevajo. Rešenik je močan zaradi svoje ideje rešeništva, zato ni važno, da ima eno roko v mavčnem ovoju in da je en sam. Rešenik se pojavi v podobi vojaka na bolniškem dopustu. Zaradi svoje trenutne hibe (poškodovana roka) je najmanj določen za odkrit fizičen spopad z razgrajaçema. Njegova ne-akcija ne bi bila deležna nobene obsodbe. Če je kdo določen, da ne naredi nič, je to prav on. Nihče izmed potnikov ga zaradi njegove ne-akcije ne bi imel za slabiča. Vendar pa se prav on postavi po robu obema pobesnelima eksistencama.

V nazorno prikazanem dvoboju vihti svojo z mavcem obdano roko in zmaga, čeprav je ranjen z nožem v trebuh. Z res zavidljivo tehniko se utemelji kot rešenik. Sicer pa je

vojak in kot tak obvlada najrazličnejše tehnike borjenja, ki bojo prišle prav, kadar bo treba braniti interese ameriške vlade in ameriških velekapitalistov povsod, kjer bo potrebna akcija (intervencija) ameriške vojske. Kje? Recimo v Vietnamu. Posnetki dvoboja, ki so posneti neverjetno naturalistično, so popolnoma podobni, naravnost identični posnetkom iz Vietnamu. Gledalci občutijo olajšanje takoj ob nastopu mladega vojaka. Končno se je le našel nekdo, ki bo branil družbo. Psihologija gledalcev zahteva junaka. Ker se je našel junak, gledalcem odleže. Zastane jim dih, ko je junak ranjen z nožem v trebuh. Identificirajo se z junakom, ko z močnim udarcem kolena v nasprotnikov trebuh manifestira svojo moč. Sočustvujejo z junakom (s samim seboj), ko junaka (njih same) odnesejo s prizorišča.

Filmska zgodba pa ostane odprta: junak nikoli ne umre. To ni do-

pusno. Vedno mora obstajati junak, bolje rečeno junaška akcija. Kdo bo nosilec junaške akcije, če umre mladi vojak? Rešenikove rane se bojo zacelile, ker njegova ideja rešeništva ni dovolj močna, da bi obstajala sama za sebe, sama po sebi.

Iz filmske zgodbe izvemo, da mladi vojak nima nikogar na svetu. S tem je vprašanje njegove prihodnosti frontalno odprto. V tej frontalni odprtosti pa je določeno, da se bo moral utemeljiti. Kot človek akcije bo iskal utemeljevanje in utemeljitev v akciji. Ker pa je haračenje po podzemeljski železnici v nasprotju z njegovo idejo, se bo moral obrniti drugam. Obrnil se bo torej nekam, kjer je akcija kot samoutemeljevanje dovoljena, kjer je taka akcija celo želena. In ker je junak vojak, je ta nekje že določen. Določili so ga ameriška vlada in ameriški velekapitalisti.

z režiserjem Kazimierzom Kutzem, ki je pred kratkim posnel RDEÇO SOL, zajema razmišljanje o družinski legendi ter o sodobnosti. O popularnem filmu oziroma o popularnosti v posameznih filmih razmišlja Zbigniew Kłazyński. Osrednja tema pa so številni članki in mnenja, ki jih je dobila redakcija, ko je v eni prejšnjih števil objavila daljša razmišljanja o šoli in filmu. Zdaj se je oglasilo več pedagogov in psihologov, ki pišejo, kakšno je stanje na njihovih šolskih zavodih.

Jerzy Plażewski je prispeval daljše razmišljanje o mladi italijanski kinematografiji v minulem letu. Pri tem je upošteval sedemnajst novih filmov. Na koncu poljski filmski kritiki razmišljajo o filmski anketi, ki je bila v eni prejšnjih števil. Na anketo je odgovorilo kar petindvajset znanih poljskih kritikov. Tudi tretja številka prinaša na uvodnem mestu razmišlja-

nje o odnosih med režiserjem, filmsko skupino in proizvodnjo. Filmski tandem Ewa in Czesław Petelsky pa odgovarjata na vprašanja o problemu vojne ter v zvezi s tem o svojem filmu RDEÇA JAZBINA. Posebno zanimiv je razgovor z enim najbolj nadarjenih mladih poljskih igralcev, z Danielom Olbrychskim. V srednjem delu revije piše Stanisław Kuszewski o igranem filmu na televiziji, filmski kritik Janusz Skwara pa o problemu tehnike in humanizma v filmih, Maurice Merleau-Ponty pa piše o filmu ter o novi psihologiji. Francoski filmski kritik Marcel Martin pa prispeva sestavek o francoski kinematografiji 1969. leta. Med filmskimi kritikami Ryszard Koniczek zelo pozitivno piše o našem filmu Horoskop režiserja Bore Draškovića, Jerzy Giżycki pa ocenjuje naš film Bitka na Neretvi režiserja Veljka Bulajića.

B. Š.

FILM A DOBA

filmski mesečnik, številka 2, 1970. Urednik dr. Antonin Novak, uredništvo Praga 1, Vaclavske namesti 43, Češko-slovaška.

Uvodni članek v drugi številki cenjenega praškega filmskega mesečnika Film a doba je sestavek Reneja Claira pod naslovom Filmska umetnost včeraj in danes. Sestavek je skrajšani referat, ki ga je imel priznani filmski estet in režiser pred tremi leti v Ženevi.

Eva Hepnerjeva in Sergio Micheli sta se posebej za revijo pogovarjala z italijanskim režiserjem Pierom Paolom Pasolinijem o njegovem zadnjem filmu Svinjak ter o nekaterih drugih stvarih, kakor piše v naslovu sestavka.

Posebno pozornost zasluži analiza in ustvarjalni profil

češkega avtorja Otokarja Vavre izpod peresa Miloša Fiale. Ta filmski kritik se je v zadnjem času razvil v preverjenega analitika domače in tuje kinematografije ter je eden najboljših filmskih kritikov v tujini, ki pozna predvsem jugoslovanski film, kakor mnogo drugih praških ustvarjalcev pa bo tudi on moral zapustiti svoje delovno mesto — bil je filmski urednik v dnevniku Rude pravo — tako da o filmu ne bo mogel več toliko pisati, kot je doslej. Posebej o najnovšem filmu Otokarja Vavre LOV NA ČAROVNICE piše Jan Kučera. Po njegovem je to eden najboljših zgodovinskih filmov, kar so jih posneli Čehi.

Zanimiv je tudi razgovor z enim najmlajših filmskih snemalcev in režiserjev Janom Špato, ki je predvsem zaslovel s svojimi filmi na mednarodnem filmskem festivalu v Oberhausnu.

kratki film

situacija in igra

vili vuk

Realizatorsko bistvo filma je kamera, torej popolnoma tehnična naprava, ki terja najprej nekaj eksaktnega znanja, šele nato se morejo sprožati estetsko-umetniške zamisli, dokončno urejene v podobi, kakršno vidimo pod pojmom film ali filmsko delo. Kamera je zato edina mogočnost, ki se lahko posredniško postavi bodisi pred situacijo, bodisi pred igro. Tak teoretičen stavek ima lahko dokaj banalen zven, če pomislimo, da je estetsko-tehnična plat filmske umetnosti vendarle precej popolno raziskana in da je v zavesti filmskih ustvarjalcev prav zanesljivo že od rojstva filmske umet-

nosti naprej. Pričujoči zapis se zato nikakor ne namerava (in ne more) spuščati v razmisleke, ki so jih na avtoritativni ravni teoretiki na področju filmske umetnosti že zdavnaj izrekli, na primer z začetkom pri Georgesu Mélièsu in s koncem, ki pa je že klasičen, pri Béli Balázsu.

Situacijo in igro si postavljamo za izhodiščni temelj spričo nekaterih spoznanj in miselnih hotenj, ki jih sproža sodobni jugoslovanski dokumentarni film, predvsem tisti, ki ga je bilo mogoče videti na letošnjem festivalu v Beogradu. Omenjali bomo tri kratke dokumentarne filme, ki imajo po naši presoji v svoji vsebinski strukturi toliko načrtnega ali nenačrtnega ekskluzivno »filmskega« in ekskluzivno trenutno »situacijskega« izraza, da sprožajo dovolj vprašanj o razmerjih med filmskim dokumentom in filmsko umetnostjo, med resničnostjo in ponaredkom, med dokumentom in rekonstrukcijo ter tako naprej. Misli, zbrane v zmanjšani širini, pa naj bi skušale opredeliti tudi kakovostno raven v jugoslovanskem dokumentarnem filmu.

Situacija in igra sta v filmski ontologiji osnovna pojma, ki po svoji eksistenčnosti razvrščata filmsko zvrst in do neke mere določata filmski stil. Situacija pravimo statični sliki, ki se iz trenutka v trenutek ali pa v enem samem trenutku dogaja v objektivnem svetu. Pojem statičnosti je seveda tu dosti širši in v izjemnem pomenu, ki opredeljuje tudi gibanje in nedovršenost, potemtakem neko stalno sliko sveta, ki je pogojena z brezčasnostjo prostora. Igra je subjektivni doživljaj sveta oziroma tega prostora, namišljena situacija in beg pred »situacijo«. V bolj preprosti obliki bi rekli, da je

situacija zgodovinski dokument sveta, časa ali človeka, igra pa je duhovno bistvo, ki naj interpretira svet, čas ali človeka.

Ker razpravljamo v filmskem smislu, mislimo torej predvsem na situacijo in igro, kakršni stojita pred kamero in kakor ju ima namen upodobiti njen objektiv. Potemtakem sta pred najpreprostejšo mogočostjo, da se prestavita iz danosti v »arhiv« filmskega traku, pri čemer pa pričinja vrednost posnetka zelo svojevrstno rasti in dobivati vizualnost, ki ima popolnoma določen in zavesten pomen. V tem trenutku, ko se ustvarja tehničen proces po svojih ustaljenih pravilih, nastaja tisto filmsko dogajanje, ki mu pravimo filmska predstava ali filmski izraz. Objektiv zaradi svoje razvidnosti vsak predsebojni položaj, situacijo ali igro objektivizira do vrhunske meje, tako da ostane zapisana v popolni resničnosti.

V elementih tega dogajanja je mogoče iskati nekatera razmerja, ki smo jih že omenili, in ki, če jih v nekoliko drugačni obliki ponovimo, predstavljajo čisto filmsko oziroma umetniško kreatorstvo, pa naj gre za zvrst dokumentarnega ali pa igranega filma. Če bi namreč pojem, ki smo ga v našem primeru imenovali situacija, aplicirali na filmsko ustvarjalno misel, potem dobimo v zapisu kamerinega objektiva dokument časovne ali prostorske dejanskosti, do poslednje podrobnosti avtentičen s situacijo, dogajajočo se ali trajajočo v minevanju časovne neminljivosti. Take situacije so dogodki vsakdanjega sveta, od kmečkih porok, na primer, do političnih dogodkov, od avtomobilske nesreče do psihologije človeka, ki je zadel na loteriji veliko

vsoto, in tako naprej. Drugače rečeno, dokumentarni film ohranja situacije, ki so se dogodile same po sebi, in tudi izpovedni sistem oblikuje samo okoli njihove resničnosti. Igra naj bi bila v taki definiciji diametralno nasprotje situacije, kar pomeni, da se pojavlja kot rekonstrukcija, kot zavestna in »narejena« predstava. Medtem ko je filmski kreator pri situaciji zmožen uresničevati svoje zamisli samo z usmerjanjem objektiva kamere, se pri igri ta zmožnost preseli tudi na drugo stran, namreč v igro samo, ki jo je mogoče podrežati različnim smislom, jo usmerjati po posebnih željah, skratka, gre za igrano situacijo. Ker se sučemo samo okoli pojmov igre in situacije, bi v sedanjem oziroma dosedanjem kontekstu dokončni pomen obeh pojmov določili tako, da je situacija sam po sebi nastajajoč svet, ki ima sinonim, če razpravljamo o filmski umetnosti, v dokumentarnem filmu, in da je igra zavestna interpretacija tega sveta, ki ima, analogno, sinonim v igranem filmu.

Poskusi take definicije pa so najbrž brez trdnega miselnega temelja. Četudi se dokumentarni in igrani film pojavljata kot dve različni filmski zvrsti predvsem zaradi tega, ker so navidezno bistveni razločki v metodologiji realizacije neke tematike, je vendarle v obeh zvrsteh nekaj skupnega. Skupnost jima daje izraznost filma, ki je najprej determinirana s tehničnimi principi in šele nato z estetskimi, tej skupnosti pa bi lahko rekli pripoved ali izpoved. Mislimo, da prihajamo do nekega novega razmerja, ki se pri teh odnosih pojavlja kot razumski pobudnik filmskega ustvarjalca in ki se v končni fazi izoblikuje v kvalitativno dimenzijo kateregakoli filma



Prizor iz slovenskega kratkega filma BREZJE scenarista in režiserja Milana Ljubića, proizvodnja FG KRANJ, Viba film, 1969

in katerekoli filmske zvrsti. Učinkovitost izpovedi in vtis umetnosti sta torej lahko enako močno zasnovana in oddana tako pri dokumentarnem kot pri igranem filmu.

O dokumentarnosti in igranosti se je v filmski zgodovini razvilo dosti teorij, znani so celo poskusi združevanja obeh elementov v enem filmskem delu. O tem ne bi razmišljali; pač pa bi lahko v tej zvezi vsaj za trenutek postali ob jugoslovanski kinematografiji, pravzaprav ob njeni dokumentarni usmerjenosti, kakršno je bilo možno letos v nekaterih podrobnostih videti na 17. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu. Trije filmi z letošnjega festivala, Mutapčičevo UPANJE, Mandićev MILAN IZ LEPENCA in Ljubičev BREZJE, izpričujejo tak snovni in filmsko-realizacijski izbor, da je v njihovi tematski postavki, v njihovem vizualnem konceptu in v njihovem pripovednem esteticizmu mogoče tudi zelo jasno opazovati razmejitev med situacijo in igro ter funkcijo, ki jo je prevzela kamera in ki je s svojo težnjo

BREZJE. Scenarij in režija Milan Ljubič



po objektivizaciji ustvarila neko »višjo« razvidnost.

Čeravno v pričujočem sestavku ne nameravamo vrednotiti filmskih del, je vendarle potrebno omeniti, da omenjeni trije filmi govorijo o nečem kolikor toliko prepričljivo. V tem spoznanju nastaja torej neka kvaliteta, ki te filme razločuje od niza drugih, nesposobnih, da bi bodisi s svojo dokumentarnostjo bodisi z igro karkoli povedali. Midhat Mutapčič v UPANJU govori o paradoksu časa, ki ima na enem koncu razvito filozofijo in znanost, na drugem pa množične ostanke najtemeljitejše zostalosti, vraževerja in človekove slepe predanosti podedovanemu življenjskemu nazoru; Aleksandar Mandić se v filmu MILAN IZ LEPENCA vživlja v dušo gluhonemega in slepega Milana Čukaranovića, pri tem pa postavi poanto o humanizmu in divjaštvu preprostega vaškega okolja; Milan Ljubič v BREZJAH razmišlja o čisto naravnem pojavu nekega sprevrčanja množic romarjev v množice sodobnih turistov.

Najbolj jasno je vprašanje o situaciji in igri v UPANJU in MILANU IZ LEPENCA. Mutapčičev film je skrajnje preprost, v svoji osnovi pravzaprav gola reportaža, ki se skozi celotno dogajanje ukvarja izključno z enim objektom, vendar je v svoji filmski celoti postal dosti več. Mutapčičeva kamera snema situacijo, ki nastane vsako leto 24. junija v cerkvi in okoli cerkve Janeza Krstnika blizu vasi Podmilačje. Resnica je v prehodu skozi objektiv zaradi popolne »objektivizacije« postala »metafizična« igra, situacija romarjev se je nenadoma pokazala v dimenziji, ki je najbrž ne bi nikoli videli, če bi gledali le situacijo v njenem resničnem dogajanju, ne pa njene filmske beležke. Enako se dogaja v filmu BREZJE, nekatere nove razsežnosti pa obuja Aleksandar Mandić v MILANU IZ LEPENCA. Ta film se sicer ne oddaljuje od svoje temeljne zvrsti, nov vidik pa predstavlja režiserjeva težnja, da bi objekt subjektiviziral že pred filmsko realizacijo. To pomeni, da si je situacijo prilagajal s svojimi vplivi in da se je igra spočenjela že pred uresničenjem tehničnega procesa filmske kamere.

Vsi trije omenjeni filmi so dokumentarni in pomenijo v svojem krogu v jugoslovanski kinematografiji določeno vrednost. Situacija in igra dobivata v njih neopredeljivo vrednoto, kar pa je pravzaprav bistvo filmske umetnosti. Nedoumljivost meje med močjo in mogočnostjo izpovedi ter izraza tako pri dokumentarnem kot pri igranem filmu je skorajda nujna, kajti v tej nedokončnosti se lahko razraščajo korenine za novo ustvarjalno delo.



Scenarist in režiser Milan Ljubić je za Vibo film pravkar posnel kratki dokumentarni film v barvah o pleterskem kartuzijancu prof. doktorju Edgarju Leopoldu-Lavovu **PORTRET MENIHA**. S svojimi humanimi dejanji in z odločilnim stališčem, da ne bosta ne on ne pleterska kartuzija sodelovala z okupatorjem, se je povzpel med izjemne osebnosti osvobodilnega boja jugoslovanskih narodov med II. svetovno vojno. Kartuzija Pleterje je zavoljo prizadevanj dr. Leopolda-Lavova postala pojem sodelovanja med vero in državo in pomemben činitelj v prizadevanju za vse, kar je svobodomiselnost in napredno.

dva drugačna filma

neva mužič

»Od tistega trenutka, ko umetnost ni več hrana za najboljši del človeštva, lahko umetnik uresniči svoj talent z eksperimentiranjem novih formul... Sem le človek, ki se javno zabava, ker je razumel novi čas.« (Picasso)



Avtorja sta mlada, zato bi lahko govorili o mladem filmu. A to ne bi bilo čisto točno, kajti mladega filma ni, je le film na pohodu, film v gibanju, film novosti. Vse stare formule se bodo prej ali slej razblinile. Mnogi umetniki širom sveta jih odmetavajo kar z lopato. Dva »sodobnovalovca« imamo tudi Slovenci. Ker sta Slovenca, morata seveda snemati za novosadsko Neoplanto. Imeni mnogi že poznajo: Naško Križnar in Karpo Ačimović-Godina. Letos se predstavljata vsak s po enim kratkometražnim filmom, ki krožita po raznih festivalih

in doživljata različne uspehe glede na usmerjenost in dovzetnost festivalov in žirij. Tudi pričujoči zapis bo subjektiven.

Naškovi Beli ljudje je predvsem tak film, ki je tudi za avtorja novo odkritje. Tu ni bilo vnaprej napisanega scenarija, zgodbe, ampak se je vse rojevalo na mestu snemanja, sprti, priložnostno. Vnaprej programirana je bila le bela barva, ki je edina vezna nit med posameznimi sekvencami. Kamera je statična, v vseh mogočih položajih, mizanscena pa zelo dostojanstvena in umirjena, kot je umirjen tudi notranji ritem slike. Ljudje, živali, predmeti in menjajoči se ambient so popolnoma enakovredni. Vsebine bi zaman iskali, ker tu gre za pojavnost in izredno vizualno učinkovitost. Prav to, da so gledalci našli v filmu celo vrsto vsebinskih interpretacij, dokazuje, da je film izrazito odprta struktura, ki ne vsiljuje nobenega pomena. In prav zaradi tega je v skladu z novim pojmovanjem filma. Tudi montaža je čisto avtorjeva stvar trenutnega izbora zaporedja. Morda bi gledali drugačen film, ko bi ga Naško danes še enkrat montiral. Takšen kot film je, je izredno doživetje.

Karpov film Gratimirani možgani Pupilije Ferkeverk je nekoliko drugačen. Tu ne gre več za čisto pojavnost, ampak se njegov film veže še na pojmovni svet. Nekatere scene so celo vizualna interpretacija pomena neke besede kot smrt, samomor, ljubezen; druge scene pa zopet učinkujejo kot reklama za posamezne artikle: cigare, Coca Colo, milo, LSD. A le na prvi pogled. Kajti kritično-posmehljiv podton nas sili k premišljevanju o nas samih, kakšni ujetniki potrošniške družbe smo in kako se pravzaprav nam »gratimirajo« možgani, ko bomo pod pritiskom usmerjevalnih reklam, nasvetov in prisil izgubiti vsako lastno misel. Film je barven in Karpo je še enkrat dokazal, da je neprekos-

ljiv mojster fotografije. Kamere ne premika, zato pa je slika polna notranjega ritma: menjavanje barvnega tona, valovito morje, človeški gibi, gugalnica, različna dolžina kadrov. Mizanscena daje vtis zaprtega in prostranega prostora hkrati. Predvsem zaradi ambientsa morja in neba, ki ju loči vrsta hiš na obzorju.

Medtem ko zapušča Naškov film v nas občutek racionalnosti, umirjenosti in hladnosti, pa je Karpov

film mnogo bolj topel. In kako od srca se nasmeješ.

Razlike med filmoma so. Imata pa tudi nekaj skupnih točk. Oba delata s skupino. Naško z Ohojevci, Karpo pa s Pupilijo Ferkeverk. Vse kaže, da ima skupinsko delo bodočnost. Nič več zvezd, ampak skupna zainteresiranost pokazati resnično, doživljeno, sedanje. Nič več scenarija od zunaj, ampak tisto, kar se rodi iz skupine, iz trenutka. Uporabljata tudi beat glasbo (Naško še

elektronsko), ki je zunanji znak današnjih skupin.

O prav specifični vlogi skupin v omenjenih filmih pa tole. Pri Našku so obrnjeni vase in zatopljeni v svoje početje. Pri Karpu pa igrajo bolj na kamero in koketirajo z gledalci.

Dovolj besedi, kajti filma je treba predvsem videti. Le kadar ju gledamo, res sta. V komunikaciji z njima se odločiš ZA ali PROTI. Vmesne poti ni.

BELI LJUDJE. Scenarij Naško Križnar, David Nez in Milenko Matanović. Režija in kamera Naško Križnar. Novi Sad, 1970



Prizor iz kratkega dokumentarnega filma, ki ga je v okviru študijskega programa FAMU pravkar posnel Pavle Gržančič. Film je snemal na Kornatih. Foto Lilijana Nedič



kje je moj mili dom

neva mužič

Sodelovali so:

Prof. Antonin Navrátil

Prof. Zdenek Forman

Prof. Jana Kresslová

Tone Lanišek

Ivanka Vidmar

Režija, scenarij, kamera, montaža

Pavel Gržančič

FAMU 1970

Film je dokumentarec o izseljencih, ki so bili lani na škofjeloškem pikniku. Posnet je v črno-beli tehniki na 16 mm trak. Avtor že nekaj let študira prav to filmsko zvrst na akademiji FAMU v Pragi.

Film ima tri dele. Prvi je na letališču ob prihodu, drugi na pikniku in tretji na letališču ob odhodu. Glasbeno sta prvi in zadnji primereno opremljena z ameriško popevko, srednji pa z našo koračnico. Besedila ni, razen živih zapisov, kjer se besede izgubljajo v vsesplošen vrvež. Edino smiselno zaokrožena celota je pismo, ki ga neka izseljenka bere svojcem v domovini. Avtor se je odločil predvsem za snemanje zunanje manifestacije sprejema in odlična je montaža z mikrofonom. Človek kar začuti, kako si po eni uri vnete pripovedi niso imeli več kaj povedati in da je intimnejši kontakt nemogoč, zlasti z mlajšimi. Le kaj bi počeli, ko ne bi bilo pojedine?

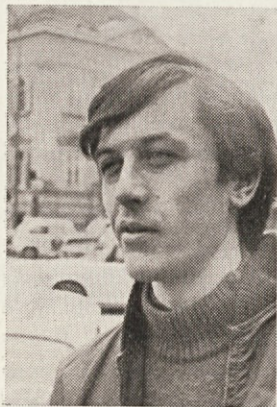
Slika je izredno sugestivna predvsem pri bližnjih posnetkih posameznih obrazov. Kljub temu da ni nikjer poceni solzavih prizorov, je

stalno čutiti vznemirjenje in tesnobo. Intimnost občutka, pri katerem se mešata smeh in jok, doseže avtor tudi z zelo ozkim izrezom posnetkov, celo skupinskih. Nikjer širine in sproščenosti in slika sama izžareva dogodku lastno intenziteto. Kadriranje je odlično in gledalec zasledi nekaj zelo lepih likovnih montažnih prijemov.

V filmu je čutiti češko šolo, mlademu ustvarjalcu pa gre pohvala za skrben in prizadet filmski izraz. Film ima umetniško nadgradnjo in ni le dokumentarec televizijskega tipa. Omenila bi še dve malenkosti, ki sta me nekoliko motili; prehitel prehod s piknika na letališče in pa nekaj trenutkov predolgo trajajoči vzlet letala, ki preveč ustavi prejšnji ritem. Sicer pa je film uspeh. Navduši predvsem po likovni in montažni plati in tudi vsebinski. Pri temi, ki bi kaj lahko zdrknila v solzavost in gledalca odbila, je avtor obdržal pravo mero. Navsezadnje se moramo zavedati, da so izseljenci obiskali le svojo ljubljeni country.

film šola klubi

**raste mi
raste
trav'ca zelena
ali
kako je
tone rački
pojedel
nekuhano jajce**



Slovenski filmski amater Tone Rački

»Sploh ne dajem izjav o filmih, jaz jih delam.«

Potem pa mi je začel pripovedovati, kako po cele dneve prebije z osnovnošolci. Ko gredo ven, se kepajo, delajo snežene može in istočasno snemajo ter se tako učijo. Razlaga mi, kako so danes delali animirani film: — »animirali smo žico« — in medtem bežno lista po novosadskih Poljih, preleti Šalamuna pa Antiča . . .

Po dveh letih »bivanja« na Akademiji za pedagogiko je sedaj v tretjem letniku Akademije za likovno umetnost, s filmom pa pravi, da se ukvarja, odkar ga pozna. Potem začne počasi pripovedovati o svojem novem filmu, da je barven — »primarno in sekundarno«, da je v bistvu igran, izvedba pa je animirana. Raste mi raste travca zelena mu roji po glavi že od prejšnje jeseni. »Ideja in realizacija — to sta dva filma.« Tako se mu od množice idej ena počasi izkristalizira ter končno realizira. Pokaže mi skice, slike in podobe za svoj zadnji film, v bistvu drugi (prvi je bil Kdaj je kuhano jajce). Prehitro preletiva skrbno zrisane podobe, nešete ure vložene delo in potrpljenja v majhnih slikah ženske, ustnic, srca, . . . V trenutku zagledam »resnico«, v kateri sta najbolj združeni

tako Mimičeva resnica — fantazija kot Tršarjeva resničnost — obrt oz. konkretno delo. Kar se amaterskega filma tiče: »Amaterski film je le tehnična ekshibicija, drugače pa v umetnostnem pogledu ne vidim razlike med amaterskim in profesionalnim filmom.«

Tone Rački je eden izmed redkih slovenskih kino-amaterskih animatorjev pa zato, in ne samo zato, ampak tudi zaradi njegovega resnega odnosa do animiranega filma in dela nasploh, zasluži skupaj z maloštevilnimi, pa zato nič manj inventivnimi soanimatorji, več pozornosti. Sploh pa zasluži slovenski amaterski animirani film več pozornosti.

Igor More

marko jovanović in njegovi načrti

»Trenutno se ukvarjam z eksperimentom za svoj novi igrani film. Predvsem iščem nove možnosti in poti komuniciranja.« Že v obeh igranih filmih Love ter Zastava je poskušal svojo hermetičnost, svojo »avdiovizualno vizijo sveta« obarvati s samosvojimi

odtenki komunikativnosti. Tako mu tudi ta zadnji eksperiment pomeni čisto študijo odnosov in transmisij.

Za tem ima v načrtu še dva filma; komedijo, ki bo grajena ne toliko filmsko kot idejno, na podlagi samostojnih esejističnih študij o pojavih smeha, ter svoj prvi barvni igrani film z naslovom Liza sa plavim očima (naslov je namenoma v srbohrvaščini). V želji po popolni filmski obdelavi pa se mu pojavljata dva problema. Fenomen barv ter fenomen amaterskega igralca v amaterskem filmu. Kar se tiče barv, priznava, da njenih funkcij, vloge in pojava kot samega še ni dovolj (po)študiral, tako da sedaj samo eksperimentira.

Problem amaterskega igralca, ki je v prvi vrsti amater ter šele nato igralec, pa mu odpira, žal le študijsko, precej široke poti iskanja lastnega izraza.

M. Jovanović, drugače študent III. letnika arhitekture, kaže pri svojem ustvarjanju precejšnjo »resnost«, »resnost« v tem smislu, da mu eksperiment še zdaleč ni toliko pojav sam zase kot čisti študij ter resna priprava za dokončne uresničitve trenutnih idej in pogledov.

»Ja, na koncu lahko še napišeš, če hočeš, da pripravljam tudi scenarij za ASE-FAS.«

ali so luči res ugasnjene?

na rob trojnemu razmišljanju
o 7. festivalu
amaterskega filma slovenije

tine arko

V zadnji, dvojni številki Ekrana troje nadobudnih avtorjev zelo prizadeto in temperamentno razmišlja o preteklem 7. festivalu amaterskega filma Slovenije. Zapiski vseh teh treh avtorjev izzvene v dvoje temperamentnih krikov: »PRIŽGITE LUČI!« in »Kaj film JE in kaj je njegov namen, in kar je najvažnejše, kakšen je in kakšen mora biti« ter nazadnje v obupan vzdih: »Zakaj kriza slovenskega filma?«

Prižgite luči! So res ugasnjene? Mislim, da niso! Toda kljub vsemu malo posvetimo z dodatnim reflektorjem na pretekli 7. festival in ob njem na vso problematiko amaterskega filma v Sloveniji, ki se ob njem odpira. Naj mi vsi trije avtorji, tako Dubravka Sambolec kot njena kolega Igor More in Boštjan Vrhovec, ne zamerijo, če kar vse tri njihove zapise naenkrat vzamem v pretres.

Prva ugotovitev bi bila, da vsi trije avtorji odločno premalo poznajo tako amaterski film nasploh, kakor tudi vsa prizadevanja kinoamaterjev po svetu, ki so organizirani v mednarodni organizaciji UNICA. Da o delu slovenskih kinoamaterjev niti ne govorimo... Sicer pa jim tega niti ne gre zameriti, saj so se s filmskim amaterstvom pričeli ukvarjati šele pred kratkim. Zato jim marsikaj ni znano. Tako šele danes jemljejo one lekcije, ki jih je amaterski

film v Sloveniji (in tudi v Jugoslaviji!) vzel že pred mnogimi leti. Problematika, ki jo naši trije avtorji načenjajo, je žgoča že leta in leta. Tako je po svoje zelo koristno, da so jo ponovno, pa čeprav na zelo temperamenten način, načeli. Dobro se zavedam, da je vsa ta problematika toliko obsežna, da je še zdaleč ne bom mogel obdelati tako temeljito, kot bi si želel in kot bi bilo nujno potrebno. Vendar bom poskusil vsaj v bežnem kroki pokazati na glavne probleme, s katerimi se kinoamaterji Slovenije, kakor tudi Jugoslavije, že leta in leta borimo. Borimo z večjimi, pa tudi manjšimi uspehi...

Naj se najprvo razgledamo po »bojnem polju«, kjer se bojuje ta »boj krvavi« za dostojno mesto amaterskega filma v filmski kulturi. Ugotovimo, kako je z organizacijo kinoamaterjev Slovenije in Jugoslavije in kako je pravzaprav s festivali kot najkompetentnejšim merilom o delu in nedelu ter o uspehih in neuspehih naših kinoamaterjev. To se pravi onih entuziastov, ki vse svoje sile, denar in talent vlagajo v delo za čim boljši nivo amaterskega filma, s tem pa tudi filmske kulture nasploh.

Kinoamaterji so organizirani v posameznih kino klubih in kino sekcijah. Ti so v Sloveniji povezani v Svetu za film pri Foto kino zvezi Slovenije. Svet za film pri Foto kino zvezi Slovenije je skupaj z vsemi svojimi organizacijami eden izmed sestavnih delov Kino zveze Jugoslavije. Vse te posamezne organizacije so sestavni del Ljudske tehnike Jugoslavije, povezane po vertikali in horizontali v ustreznih forumih. Takšna je organizacijska struktura v grobih obrisih. Kino zveza Jugoslavije je tudi redni član mednarodne organizacije UNICA, ki povezuje kinoamaterje po vsem svetu. Jugoslavija je torej polnopraven član UNICA z vsemi pravicami in seveda tudi dolžnostmi. Ena izmed dolžnosti pa je tudi ta, da smo moralno dolžni strogo držati se pravilnikov in ostalih uzanc za delo pri poslovanju in akcijah kinoamaterskih organizacij. Zaradi tega so tudi naši jugoslovanski pravilniki tesno naslo-njeni na pravilnike in uzance UNICA. Jasno je, da vse zgoraj omenjene organizacije delajo po točno preciziranih statutih in pravilnikih.

Za kinoamaterje je eden glavnih ciljev vsestranski in nenehen napredek filma in filmske kulture nasploh ter v vsakem elementu še posebej. V vseh pravilnikih in tudi v statutih je to posebej poudarjeno. Zaradi tega je kakršnakoli skrb za nadaljni razvoj amaterskega filma ter bojazen pred kakršnimikoli zaviranjem povsem odveč...

In kako se ta skrb za organizirano pospeševanje filmske kulture izraža? Izraža in manifestira se na

najrazličnejše načine, od organizacijske in strokovne pomoči preko raznih občasnih dotacij do organiziranja občasnih revij in festivalov. Tako smo prišli do točke, ko si moramo ogledati situacijo glede festivalov in revij, ki jih prirejajo organizacije Kino zveze Jugoslavije. V okviru Kino zveze Jugoslavije imamo vse to točno precizirano. Eksistira Pravilnik o festivalih in revijah ter Pravilnik o žiriranju. Ta dva pravilnika sta tesno naslonjena na tovrstne pravilnike UNICA. Vse to iz razlogov, ki so bili že omenjeni. Če bi jih torej naši trije avtorji temeljito pregledali, bi lahko takoj in zlahka ugotovili, da jim ti pravilniki dajejo polno svobodo filmskega udejstvovanja v vseh smereh, tudi v oni, za katero toliko pledirajo... Vendar pa bomo morali kljub vsemu z obžalovanjem konstatirati, da tehnične »šlamparije« nikakor ne tolerirajo... In to velja za VSE organizacije, ki so direktno ali indirektno povezane v okviru UNICA. Sicer pa se bom še vrnil na ta problem. Kaj nam torej omogočajo določbe teh pravilnikov? Po njih je predvideno, da je možno organizirati tako revije kot tudi festivale.

Kaj so revije amaterskega filma v smislu teh pravilnikov? Revije so javne ali poljavne projekcije amaterskega filma, ki ima namen prikazati širšemu ali ožjemu občinstvu dejavnost na področju amaterskega filma. Tu je po pravilniku predviden in tudi omogočen cel spekter različnih oblik in kombinacij. Tako glede na nivo (klubski, medklubski, republiški, zvezni, mednarodni), kakor tudi glede na zvrsti (igrani, dokumentarni, žanr ali eksperimentalni), vsebino ter tematiko in tako dalje in tako dalje. Ena izmed karakteristik revij je tudi v tem, da običajno pridejo na spored vsa došla dela in da se jih ne ocenjuje po uradnih žirijah.

In kaj so festivali? Pravilnik točno določa, da so to prireditve tekmovalnega značaja, kjer uradna žirija v duhu Pravilnika o festivalih in revijah ter Pravilnika o žiriranju filme oceni glede na kvaliteto ter tudi podeli nagrade, ki so po pravih predvidene. Pravilniki torej točno določajo razliko med revijami in festivali. Festival je torej po eni strani zelo podoben reviji. Vendar s to razliko, da je tukaj OBVEZNA selekcija in primerno rangiranje posameznih filmov, ki prejmejo tudi ustrezne nagrade. Nikar pa ni v vseh, dosedaj citiranih, pravilnikih predpisano, da VSE nagrade MORAJO biti podeljene. Če kvaliteta del ne ustreza, se nagrade ne podelijo. Toliko na kratko o splošnih pravilih in uzancah, po katerih se v organizacijah Kino zveze Jugoslavije organizacijsko izpeljejo posamezni uradni

festivali. Ti principi veljajo za vse nivoje in vse zvrsti festivalov.

To so torej principi, na katerih temelji vse delo kinoamaterjev Jugoslavije že dobrih 15 do 20 let. V teh dolgih letih je bilo med drugim prirejenih 13 zveznih festivalov, 7 slovenskih republiških festivalov, da o ostalih republiških festivalih po ostalih republikah ter o raznih klubskih in medklubskih festivalih širom po Jugoslaviji niti ne govorimo. Poleg teh festivalov je bilo še precej mednarodnih srečanj najrazličnejših oblik. Raznih revij in pregledov amaterskega filma pa sploh ne bi omenjali. Mnogo jih je bilo! Pri vseh teh prireditvah so imeli pomemben delež tudi slovenski kinoamaterji. Kdor je imel priliko sproti zasledovati rast našega amaterskega filma, se je mogel na lastne oči prepričati, da je rapidno rasel iz leta v leto. Res je sicer, da so bila tudi slaba leta, ko je bila bera bolj pičla. Vendar je eno treba ugotoviti: porast se je vsaj v enem elementu vedno kazal. Zelo zanimivo bi bilo vse to dogajanje skozi leta podrobneje popisati in natančneje osvetliti, vendar bi nas ta razglabljanja odvedla predaleč od snovi, ki jo v tem svojem razmišljanju obravnavam. To je trenutno stanje amaterskega filma v luči zadnjega, 7. festivala amaterskega filma Slovenije in ugotovitev upravičenosti pripomb naših treh avtorjev ob tem festivalu.

Ogledali smo si torej »bojno polje«, na katerem kinoamaterji bijemo »boj krvavi« za čim višji nivo amaterskega filma in filmske kulture nasploh. In kakšni so problemi, ki so trenutno v ospredju in s katerimi se Svet za film trenutno bori? Tu imamo dvojen kompleks problemov. Eden je ta, da bi radi filmsko kulturo in amaterski film čimbolj razširili. In to ne samo v republiškem centru, pač pa po vsej republici. Naš cilj je razbiti razne »monopole« posameznih klubov in posameznih skupin in skupinic. Zaradi tega je v naših vrstah še kako dobrodošel vsak pojav novega kluba v kakem novem kraju in pojav vsakega novega kinoamaterja, pa kjerkoli bi se pojavil. In če imamo tu opravka s kakim novim, dosedaj neodkritim talentom, je naše zadovoljstvo še tem večje. Taki talenti so lahko prepričani, da bodo deležni podpore z vsemi možnimi sredstvi, ki so na razpolago. Tako se je delalo že dosedaj, pa se bo brez dvoma tudi v bodoče. S tem pa nikakor ni rečeno, da so s tem v »nevarnosti« vsi že dosedaj uveljavljeni avtorji. Besede o podpori, moralni in v vseh drugih oblikah, veljajo v polni meri tudi zanje! Poleg prizadevanja čimbolj razširiti vrste kinoamaterjev in s tem tudi filmske kulture nasploh

(tako v Sloveniji, s tem pa tudi v Jugoslaviji) pa nikakor ni pozabljeno na drugi kompleks problemov ter prizadevanj. To je prizadevanje po čim večjem dvigu nivoja amaterskega filma. In to v VSEH elementih. Ugotoviti moramo, da je amaterski film v letih svojega delovanja prešel ogromno pot. Od prvih jecljajočih začetkov do danes, ko je v nekaterih elementih na nivoju, ki je vsaj zadovoljiv, če ne še celo prav dober. Opažamo pa v amaterskih

krogih Jugoslavije kot celote že leta in leta, da je naš amaterski film v mednarodnih tekmovanjih redno handicepiran zaradi tehnične neogljenosti. Tako se redno občutno slabše odrežejo naši kino-amaterji v skoraj vseh mednarodnih konkurencah, kot pa bi se lahko glede na svoje talente. To velja skoraj za vse naše nastope v mednarodni konkurenci. Tako pri nas doma kot v inozemstvu. V večini takih merjenj, kjer se vsaj v osnovnih črtah

BELI LJUDJE. Režija Naško Križnar. Neoplanta film, 1970



drže določil UNICA, naši avtorji zgube ogromno točk v splošni ocenitvi filmov. To dejstvo ugledu naših kinoamaterjev zelo škoduje. Še posebej, če upoštevamo, da je pri današnjih tehničnih sredstvih (ki so že dosegljiva kinoamaterju) nizek tehnični nivo izraz predvsem skrajne »šlamparije«. Te pa se ne da več tolerirati! Ti problemi hudo vznemirjajo vse, ki se v Jugoslaviji kakorkoli ubadamo z organizacijskimi problemi kinoamaterstva. Da bi izboljšali TUDI ta šepajoči element našega kinoamaterskega filma, že nekaj časa v ZVEZNEM merilu dajemo velik poudarek tudi tehničnim elementom amaterskega filma. V tem smislu je sprejel ustrezne ukrepe tudi Zvezni odbor Kino zveze Jugoslavije na svojem zadnjem zasedanju v Novem Sadu konec letošnjega marca. Ne bom izdal nikake »uradne skrivnosti«, če zapišem, da smo ob sprejemanju letnega proračuna prizadeto razpravljali ravno o tem problemu, problemu škandalozno nizkega tehničnega nivoja amaterskih filmov. Povod za to je bila postavka v proračunu Zveze, ki govori o naših finančnih obveznostih do UNICA. Nekateri izmed članov Zveznega odbora so imeli resne pomisleke, če ima sploh še smisel biti včlanjen v UNICA, ko pa na mednarodnih festivalih doživljamo poraz za porazom. Ko smo podrobneje analizirali vse te naše poraze, smo ugotovili, da je tega kriva samo naša neodpustljiva »šlamparija« glede tehničnih elementov filma. Posledica vseh teh ugotovitev je bil logičen zaključek: napovedali smo neizprosno vojno do iztrebljenja vsem tehničnim »šlamparijam« ... Zakaj sem zapisal vse to? Zapisal sem zaradi tega, da bi pokazal, kje je naš amaterski film v Jugoslaviji in s tem tudi v Sloveniji ter kam gre njegova pot. Ta je: elemente, ki jih že obvladamo, gojiti skrbno še naprej, a tiste, kjer še šepamo, odločno izboljšati.

Vse to se mi je zdelo potrebno zapisati, še preden sem se lotil konkretnega pretresa zapiskov naših treh avtorjev, ker se iz njihovih zapiskov jasno vidi, da jim vse to — ni znano ... Zaradi tega so na zadnjem festivalu amaterskega filma marsikaj napačno razumeli, nekaj stvari pa so potem še izkrivljeno prikazali ...

Kaj torej naši trije avtorji očitajo 7. festivalu in v čem nimajo prav? Naši trije avtorji zamerijo prirediteljem 7. festivala nekaj stvari. Moti jih selekcija, ki je bila izvedena. Dozdeva se jim tudi, da žirija ni imela posluha za nove težnje in eksperiment ter se boje, da ima tudi nerazumevanje do nadaljnjega razvoja slovenskega amaterskega filma. In nazadnje jih skrajno moti ter vznemirja letošnji oster pouda-

rek TUDI na tehnični neoporečnosti. Lepo pa je od naših avtorjev njihovo pošteno priznanje, da je njihov prispevek »zavestno in nujno subjektiven« (Igor More), oziroma »zelo subjektiven« (Boštjan Vrhovec). Ob takšnem načinu njihovega dojetanja problemov je zelo težko voditi objektivno debato o resnih problemih amaterskega filma v Sloveniji in filmske kulture nasploh. S tendenčnimi prikazovanji posameznih dejstev se ne pride nikamor ... Oglejmo si torej posamezne očitke in ugotovimo, kako je pravzaprav z njimi.

Res je sicer, da je od letošnjih 64 prijavljenih filmov bilo v uradni projekciji na festivalu prikazanih le 24 filmov. To se pravi približno slaba polovica. Vendar ne razumem tov. Igorja Moreta, zakaj ga to dejstvo toliko vznemirja. Saj delajo podobno na vseh drugih festivalih in nihče ne vije rok in ne vzdihuje nad nekompletnostjo ocene festivala s strani publike. Tega nikjer ne delajo; niti na amaterskih niti na profesionalnih festivalih ... Ko smo že pri selekciji in pri izboru tistih filmov, ki so bili prikazani publiko na obeh festivalskih projekcijah, je potrebno zapisati še tole. Avtorji so neinformirani še o dveh pojmih, ki jih je treba ostro ločiti med seboj. Eno je namreč festivalska lista (to se pravi seznam VSEH filmov, ki pridejo na program), drugo pa so nagrajeni filmi. Če bi bili avtorji seznanjeni z vsem tistim, kar je bilo v tem razmišljanju že zapisanega o prizadevanju za čim večjo razširitev filmske kulture, bi jim bilo takoj jasno, zakaj so bili posamezni filmi vključeni v festivalsko listo. Naša želja je, da bi mogli predvajati čimveč filmov iz čimveč klubov in čimbolj različne. Pri tem pa vedno visi nad organizatorji še en problem kot Damoklejev meč. To je problem običajno zelo omejenega časa. Že dolgoletna izkušnja nas uči, da je maksimum za take festivale dvoje največ dveurnih projekcij. To se pravi, da je organizator prisiljen vse zbasati na 3 do 4 ure projekcije. Pri tem pa mora računati še na vse odmore, ki so nujni med posameznimi filmi. Pri vsem tem pa ne moremo in ne smemo pozabiti dejstva, da je republiški festival vsakokrat pregled dela po naših klubih in sekcijah. Izraz tega dejstva je tudi vsakokratna festivalska lista vseh republiških (tako slovenskih kakor tudi ostalih) kot tudi zveznih festivalov amaterskega filma. Seveda, eno je festivalna lista, a drugo je podeljevanje nagrad. Če se pri festivalski listi upošteva zastopanost čim več klubov, pa tega kriterija pri nagradah ni. Pa čeprav bi večino nagrad (ali pa vsel) prejel en sam klub. Taka je praksa že leta in leta v Kino zvezi Jugoslavije in

mislim, da je najbolj kuristna za razvoj amaterskega filma v Jugoslaviji. Saj imamo za posebno gojitev posebnih zvrsti filmov in filmov s posebnimi težnjami na razpolago še celo vrsto medklubskih festivalov. Kolikor pa kdo pogreša še kaj posebnega v tem pisanem spektru festivalov širom po Jugoslaviji, si more mirne duše privoščiti organiziranje še nadaljnega festivala. Naši pravilniki so dovolj široki in forumi amaterskega filma v Jugoslaviji bodo tako pobudo na vsak način samo pozdravili. Upam, da je s tem dan direkten in konkreten odgovor na javno vprašanje tov. Dubravke Sambolec glede tega, »koliko lahko storimo in koliko smemo storiti«. Kakor vidite, tov. Sambolec, lahko storite vse in bodo vaše pobude samo pozdravljene. S konkretnimi predlogi na plan in — na delo!

Druga serija pripomb izzzveni v očitek, da žirija ni imela posluha za vse nove težnje, da je filme ocenjevala »po dokaj plitvem in ne nazadnje ustaljenem ter šolskem kriteriju« (Sambolec). Skratka, očitajo, da eksperimentalni filmi niso imeli možnost priti v izbor (pripomba tov. Vrhovca). Mislim, da so te njihove trditve zelo tendenčne. Saj je žirija nagradila z zlato medaljo za najboljšo idejo ravno Zdravka Papiča za film Prizor z vaze, ki je tekmoval v zvrsti žanr filma. Tudi ne razumem, kako je mogel tov. Vrhovec zapisati, da na festivalu sploh ni opazil eksperimentalnih filmov. Vsaj delo svojega z zlato medaljo nagrajenega klubskega kolega bi že moral »opaziti« ... Sicer pa tudi ostalih štirih filmov, ki so poleg Križnarjevih prišli na festivalsko listo, ni zanemarjati. Da pa tov. Vrhovcu vsi ti filmi ničesar ne povedo, je po njegovi lastni »teoriji« o gledanju filmov sam kriv. Saj, kakor on trdi, VSAK FILM ima svojo idejo ali neidejo. Zato je po »teoriji« tov. Vrhovca treba »gledalca prisiliti, da sam misli in se prikoplje do te ideje ali neideje, kakršen je pač cilj tega filma«. Zakaj potem ob posameznih filmih globoko vzdihuje, da mu od filma ni ostalo nič ter se vprašuje, kaj nam je ta film sploh posredoval. In ker se mu tako njegov lasten »avantgardistični« recept o gledanju modernih in sodobnih filmov nasploh razpoči kot balonček iz milnice, takoj obupano zastoka, da se vračamo v dobo lepih družinskih filmov. Oziroma pade pripomba o filmih »za stare tete«. Ali ni tukaj nedoslednost vseh nedoslednosti? Ali niso vse tiste leporečne tirade o bistvu sodobnega filma samo snobizem in ali se za vsem tem ne skriva samo globoko nepoznavanje filmskega medija? Pri priči pa ga moramo potolažiti, da je doba samo družinskih filmov že davno minila. Zato amaterski

film še vedno ima in bo v bodoče še bolj imel funkcijo, ki so jo je tako težko priboril; biti v avantgardi vsega filmskega dogajanja. Res pa je tudi, da pohabljeni nikakor ne morejo biti v teh prvih vrstah. Časi, ko so nam bili koristni tudi pohabljeni, so že davno minili... Tehnično slab film pa je brez dvoma pohabljenec! In s tem smo ob tretjem problemu, problemu letošnjega ostrega kurza žirije tudi za tehnično korektnost filmov. Kakšno je mnenje naših treh avtorjev glede tega, po mojem mnenju enega izmed ključnih vprašanj in problemov današnjega amaterskega filma v Jugoslaviji? Najprvo zelo tendenčno in neresnično prikazuje problem, ko trdijo, da za letošnjo žirijo »tehnika je prva (in edina). Je začetek in konec filma« (Boštjan Vrhovec). Po tako tedenčno in neresnično prikazanem osnovnem kurzu letošnje žirije še ugotavljajo: »Uspeh kjerkoli ne pride zaradi tehnične perfektnosti filma, ampak zaradi sporočila, ki ga film prinaša« (Boštjan Vrhovec). In dalje: »Meni se zdi, da je ideja filma, misel celotnega filma, daleč pred tehniko, da je tehnika le obleka, v kateri se nam prikaže ideja« (Boštjan Vrhovec). Vse pa isti avtor komentira z ugotovitvijo: »Kar se pa tiče tehnične absolutne perfekcije, se zdi, da je ta nujno potrebna za profesionalni film, medtem ko za amaterski film to ni nujno.« Pridruži se mu še Dubravka Sambolec z mnenjem: »Mi nismo pionirji tehnike, temveč pionirji misli, svetlobe in sence ter oblike.« Podkrepi jo Igor Mores, ki vzklikne: »To je vendar amaterski film in tudi tu ima tehnična izvedba svoje meje.« Kljub vsem tem tiradam proti tehniki pa le čutijo dolžnost, da omenijo: »Seveda je potreben neki tehnični minimum, da se film sploh lahko prikaže. Mislim pa, da so to osnovno selekcijo ŽE opravili posamezni klubi.« Tako torej naši trije avtorji.

Že iz dosedaj zapisanega o osnovni politiki Kino zveze Jugoslavije glede nadaljnega pospeševanja amaterskega filma v Jugoslaviji se da jasno videti odgovor, zakaj zadnje čase tak poudarek TUDI na tehnično korektni izdelavi amaterskih filmov. Ponočno poudarjam, da s tem nikakor ni rečeno, da so morda v bodoče eksperimenti prepovedani. Povsem pa se strinjam z enim izmed avtorjev, ki trdi, da »je tehnika le obleka, v kateri se nam prikaže ideja«. Vendar bi si dovolil skromno pripombo, da ta obleka ne sme biti zanemarjena, zamazana in scefšana... Povsem sem prepričan, da bi avtor primere o tehniki kot obleki za filmsko idejo zelo pisano pogledal svojo kolegico Dubravko, če bi se »prikazala« v kaki strgani, zamazani krpi, ki bi ji

rekla — obleka. Vem, da si njegova kolegica tega škandala nikdar ne bi dovolila, kar je seveda hvale vredno... In zakaj bi odtegnili enako skrb prav amaterskemu filmu, za katerega rast in napredek vsi toliko skrbimo? Zakaj mu mačehovsko odrivati samo strgane in zamazane cunje v obliki »šlampaste« tehnične obdelave? Zaradi tega se mi zdi povsem neprimerno mnenje, da je tehnična korektnost potrebna le profesionalnemu filmu, a da za amaterski film to ni potrebno. Zakaj s tako pohabljenostjo ovirati osnovni namen amaterskega filma, ki je v njegovi avantgardnosti na VSEH področjih? Taka mnenja o tehničnih zadevah amaterskega filma Jugoslavije že zdavnaj sodijo v ropotarnico zgodovine amaterskega filma Jugoslavije. Trmasto vztrajanje pri teh načelih je znak skrajnega konzervativizma... In če se na koncu ustavimo še ob mnenju tov. Sambolčeve, ki trdi, da »nismo pionirji tehnike, temveč pionirji misli, svetlobe in sence ter oblike«, moramo ugotoviti kruto dejstvo, da imamo pri kinoamaterstvu opravka tudi s filmskimi kamerami, ki navsezadnje sodijo pod pojem TEHNIKA. Pa če nam je to všeč ali ne! In ker imamo opravka s tehniko (radi ali neradi), jo moramo tudi obvladati. In če hočemo s pomočjo te tehnike izpeti kakršnokoli pesem (pa čeprav skrajno modernistično!), jo moramo perfektno obvladati. Sicer smo podobni onemu koncertnemu »mojstru«, ki hoče nastopiti z violino, pa ne obvlada niti osnovnih etud. Tak »mojster« si nikakor ne more lastiti naziva violinskega virtuozu, saj bi s svojim škripanjem pregnal vse miši in ščurke iz hiše. Povsem upravičeno bi mu tako glasbeno izobraženo kot tudi glasbeno neizobraženo občinstvo očitalo, da ni virtuoz na violino pač pa — odred za deratizacijo... Nekaj podobnega je tudi s kinoamaterji, ki do skrajnosti zanemarjajo elemente tehnične korektnosti. Tako je potem tudi zelo puhel izgovor tov. Moreta, da imamo vendar opravka z amaterskim filmom, kjer ima tehnična izvedba svoje meje. Pri današnji stopnji tehnike, ki je tudi amaterjem vedno bolj dostopna, je vsako tako mnenje zelo vprašljivo. Tako dajanje potuhe posameznikom pa je tudi skrajno neodpustljivo s strani onih, ki v kakršnokoli meri skrbijo za napredek našega amaterskega filma. Ravno tako je tudi tov. Vrhovec v kruti zmoti, ko misli, da so klubi ŽE opravili osnovno selekcijo glede tehničnih kriterijev. Dejstvo je, da se to pri zadnjem 7. festivalu NI ZGODILO. Človek se ob takih prilikah naravnost čudi, kako daleč

lahko gre ta tehnična »šlamparija«... Če hočemo amaterski film res dvigniti na dostojen nivo, na nivo, ko se bomo brez skrbi podajali v tekmo tudi v mednarodno areno, moramo ugrizniti tudi v to kislno jabolko, skrb za dvig tudi tehničnega nivoja amaterskega filma v Jugoslaviji. Drugače je ves jugoslovanski film obsojen na stagnacijo in nujno drsenje navzdol. Kakršnokoli namigovanje ob tej priliki, da nam gre samo za tehnične bravure, je skrajno zlobno in tendenčno. S takimi trditvami se želi izkrivljati dejansko sliko amaterskega filma v Sloveniji, kakor tudi v Jugoslaviji. Take trditve pa so tudi zelo nekonstruktivne in ne doprinašajo k iskanju poti nadaljnjemu razvoju amaterskega filma v Jugoslaviji.

Ko smo si tako ogledali glavne očitke naših treh avtorjev, bi za zaključek imel še nekaj pripomb. Dejstvo je, da je tako jugoslovanski kot tudi slovenski amaterski film rapidno rasel v svoji kvaliteti. Res je sicer, da ima še precej pomanjkljivosti, posebno glede tehnike. Vendar pa poznavalci amaterskega filma, ki ga imamo priliko zasledovati pri njegovi rasti že leta in leta, lahko z veseljem ugotavljamo njegovo nenehno rast. Situacija, ki smo si jo mimogrede bežno ogledali, pa velja le za oni del filmske dejavnosti, ki se razvija v okviru Kino zveze Jugoslavije in njenih organizacij. Zunaj teh organizacij pa je še široko polje, kjer se ukvarjajo s filmsko kulturo na tak ali drug način še mnogi ljubitelji filma. Ob svojem razmišljanju o amaterskem filmu se tega področja sploh nisem dotaknil, ker ni v ožji zvezi z obravnavanim festivalom.

Vem pa, da je tudi to področje potrebno pretresa. Če ne z drugim namenom, pa vsaj v iskanju stičnih točk med organizacijami Kino zveze Jugoslavije in ostalimi sorodnimi organizacijami ter posamezniki, ki delajo na istem področju. Ko zaključujem ta svoja razmišljanja, vzpodbujena z zapisi naših treh avtorjev, se dobro zavedam, da so le bežni krokiji, saj bi bilo za temeljito obdelavo vsakega posameznega problema, ki sem ga nakazal v teh razmišljanjih, potrebno vsaj toliko prostora, kolikor ga je zajel samo ta sestavek. Ko je tov. Igor More zaključeval svoj zapis v zadnji številki Ekрана, je vzkliknil: »Prižgite luči!« Jaz zaključujem svoje razmišljanje s starim pozdravom vseh foto in kinoamaterjev, ki zveni v naših vrstah že od časa Daguerra in Puharja, Lumiera in dr. Grossmanna: »DOBRO LUČ!«

nekaj informacij o amaterskih filmih „made in yu“ ter o meni

igor more

III. medklubski festival amaterskega filma na Jesenicah je, vsaj zadnji (beri drugi) dan, potekel v znamenju filmov, ki jim je po eni strani manjkala ali režijska obdelava ali pa več domiselnosti, po drugi strani pa večja komunikativnost oz. nehermetičnost v smislu sporočila.

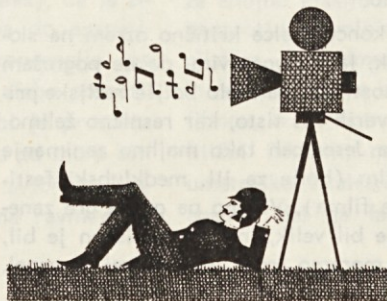
Od skupno 128 prijavljenih filmov jih je bilo sprejetih le 38, od tega kar 15 dokumentarnih, 12 igranih in 11 žanrskih.

Največ filmov je poslala Skupina kranjskih kinoamaterjev (15), najbolje pa se je odrezal Kinc klub Ljubljana (6 nagrad), ki je tako ponovno dokazal, da je eden »najmočnejših« kinoamaterskih klubov v YU.

Omeniti je potrebno močan (številčno) odziv neslovenskih klubov, predvsem srbskih ter sarajevskih (72 filmov, od tega 17 sprejetih).

Ne bi se spuščal v oznake posameznih filmov (nagrajenih je bilo kar 11, poleg tega pa je bilo podeljenih še 6 posebnih nagrad ter 7 pohval), ustavil pa bi se ob nekaterih.

Film Zvonimirja Buljevića (KK Split) Na kraju puta san, nam kaže usodo starih, nerabnih čolnov, njihovo propadanje v vrtovih, ob hišah, daleč proč od morja. S tehnično dovršenimi (v amaterskem okviru) ter lepimi posnetki morja, obale ter zasedranih čolnov v pristanišču je ta film zaplul, zaradi nezadostne režijske izdelanosti, v vode »družinskega« filma; žal mi tak nikakor ne opravičuje prve nagrade, ki jo je prejel med dokumentarnimi filmi.





Največ nagrad na jeseniškem festivalu je prejel amater Jaka Bregar iz Kino kluba Ljubljana

Vasja Herbst in Miro Krmelj sta se v filmu *Živimo za jutri* dotaknila problematike, ki sta jo žal obdelala le površinsko: z montažo originalnih posnetkov ubijanja nekje v Afriki ter mladih ljudi danes, s posnetki vojnih grozot ter mlade generacije, ki »živi za jutri«, njihove težnje po miru, ljubezni, svobodi, sta prikazala le cilje in ideale, nikakor pa nista opravičila oz. se opredelila do poti, po kateri stopajo. *We live for tomorrow* — vprašujem: Kako?

Janez Mayer (FKK Tržič) se igra z jacem («zametkom» življenja), ga spusti na tla, premišljuje o vojni, ubijanju ter se premisli. Celo jajce položi nazaj na mizo. Anatema je režijsko dovolj dobro obdelana, morda film ni dodelan, a je dober, poln in vsekakor zasluži več kot le pohvalo za idejo.

Največ nagrad na festivalu je prejel Jaka Bregar (KK Ljubljana). Vsi filmi: *Gora*, *Dolgost življenja našega* je kratka ter *Nekaj abstraktnega* se odlikujejo po dobri fotografiji, posebno pa *Gora*, kjer nam je s kamero ter izvrstno montažo ustvaril res prijetne trenutke.

Če se na (ne) koncu malce kritično ozrem na slovenski prispevek, lahko ugotovim, da ne pogrešam toliko inventivnosti kot pa malo boljše režijske prijeme, da bi ustvarili res tisto, kar resnično želimo. Škoda, da je na Jesenicah tako majhno zanimanje za amaterski film (bolje za III. medklubski festival amaterskega filma). Vseeno pa ga ne gre zemarjati. Trud je bil velik, in tudi poplačan je bil, saj nikakor ne moremo trditi, da festival ni uspel. Le tako naprej.

festival je edina institucionalizacija filmskega projekta

ali: Nekaj misli o jeseniškem festivalu amaterskega filma

jože perko

V tem razmišljanju želim osvetliti obeležje nedavno minulega festivala amaterskega filma na Jesenicah, kot član žirije pa hkrati razložiti kriterije vrednotenja posameznih del, ne nazadnje pa v marsičem dopolniti enostransko mišljenje, ki se izraža v pisanju o VII. festivalu amaterskega filma Slovenije, objavljenem v zadnjem EKRANU, avtorjev Igorja Moreta in Boštjana Vrhovca. Kdor ima film rad in če ima kaj povedati, posname film. Običajno je tako. Najbrž je to 8 mm film, opremljen z magnetofonskim zvočnim zapisom, ki je v odnosu s sliko bodisi kontrapunkten, ilustrativen ali največkrat na ravni »miljejske podloge«. Transformacija ideje na filmski trak, ki pri vodenju skozi projektor na osnovi optičnih in mehanskih zakonov dobi bolj ali manj gibljivo sliko, je vprašanje poznavanja filmskega medija. Vizualni faktor, ki ga materializira slika, je agens neke pripovedljivosti, ki se oplaja s figurativno dinamiko do neke subjektivne zadostnosti, kar pomensko označuje kozmično sporočilo KADRA. Tu nastane problem. Enota, ki sledi, ustvarja odnos, in metafizični rezultat tega odnosa je kategorija, preko katere »potuje« v določeno sporočilo idejnega kontek-

sta. Večina amaterjev se tega zaveda in ker je realizacija amaterskega projekta navsezadnje osmišljenje filmske in individualne svobode, se snovanje filma ob videnju omenjenih filmičnih vrednot kaj lahko sprevrže na raven igre, pri kateri medij ni več predmet ostvarjenja ideje in konsekvenčnega sporočila, temveč predmet »eksperimentalne zamaknjenosti«, ki kombinira odnose pogojenih kadrov. Takí avtorji-amaterji niso naivni, pač pa obsedeni z »avantgardnim kompleksom«, ki s krilaticami poskušajo konfrontirati vse, kar je »konvencionalno«, pri čemer uporabljajo za pretvezo problematiko najbolj občutljivih družbenih, političnih, socioloških in emotivnih kodeksov. To seveda ni specifičnost amaterskih ustvarjalcev, prenekateri profesionalni avtorji, ki jim je podarjen vzdevek »naprednega cineasta« s publicistično zaslonbo, na podoben in še bolj »hohštaplerski« način onanirajo s filmom. V tem razponu so filmi, ki jih avtorji pošiljajo na festivale. Filmov je relativno veliko in žirija, ki pogumno sede pred projekcijsko platno, se mora tega razpona zavedati. Nastane vprašanje kriterija. Za vsak film dobi član žirije ocenjevalni list, na katerem so približno tele rubrike:

- SPLOŠEN VTIS
- IDEJNA VREDNOST
- TEHNIČNA KVALITETA
- MONTAŽA
- ZGRADBA FILMA
- ESTETSKA VREDNOST

Kmalu žirija ugotovi, da po tem principu ni mogoče vrednotiti, razdrobljenost formalnih vrednosti onemogoča kristalizacijo enotnega kriterija, na koncu (vendar še pred začetkom projekcije) se odločijo, da bodo upoštevali skupno število točk, ki jih bo dal posamezni član žirije. Gledajo prvi film. Prižgo se luči. List je prazen. Sledi razprava. Imamo toliko konceptov, kolikor je

žirantov. Ti ljudje: filmski delavci, recimo režiser pa dva kritika, montažer, pedagog — sploh še niso žirija, temveč OMIZJE nazorov, govorniške spretnosti in privilegirancev javnega filmskega mnenja... Potem zmaga neka teza, ki je tudi okus, ki je tudi »prav« najbolj eminentnega, ki je tudi najbolj udobna rešitev delovnega koncepta. To je kriterij. No, in potem gre »delo hitro od rok!«

Posamezno delo na amaterskem festivalu je lahko žrtev orientacije, projekt je treba »uradno« razporediti v »lestvico hierarhične tabele«. V večini primerov je žirija prisiljena, da oceni v pičlih treh dneh kar več kot 140 filmov, kot se je to zgodilo na festivalu na Jesenicah. Boljše rešitve si v trenutni situaciji ni moč omisliti, saj prireditelj (kino klub ali ljudska tehnika), pa če ima ne vem kako petičnega pokrovitelja, ne zmora stroškov, ki bi jih prineslo samo vzdrževanje članov žirije, ki morajo ostati — tako maksimalno angažirani kot so — v kraju, ki si je usodil izpeljati festival. Žal to niso niti najmanj nepomembne stvari in vplivajo na delovno razpoloženje tistih, ki krojijo obeležje ovrednotenega dela filmskih amaterjev. Ob spoznanju, da bo žirija 15 ali več ur gledala in ocenjevala filme, je več kot jasno, da mora razpolagati s »seleksijskimi normativi«, da se sploh lahko pomudi ob zanimivih in kvalitetnih delih. Tehnična kvaliteta posameznega projekta je gotovo osnovno vodilo, s katerim žirija najbolj dosledno klasificira filme. Gre pa pri tem za nesporazum, ko nekateri mislijo (žal celo na glas), da je žirija toliko bogokletna do eksperimenta in idejne koncepcije pa strukturizmov, ki so slabo posneti. Tehnika sama na sebi je presneto malo važna, prav zato pa mora biti v redu. Le tako bo avtorjem resnično podrejena in na ravni obrt-

nega orodja, ki bo ubogalo tvorca in izdelalo natanko tak »artikel«, kot si ga je avtor zamislil. (Ni vseeno, če je slika temna, kjer bi morala biti svetla, potem če stilski kontekst narekuje sence in jih ni, pa če globinska ostrina niansira tisto, kar bi moralo biti »očičeno«.) Ideja, dramaturški kodeks posameznega projekta, je tisto, kar odmerja tehnično veljavo. Tega se žirija v kali svojega poslanstva živo zaveda in tisto o privilegiranju »leposličnih filmov« ne more biti več kot zlonamerna pubertetnost v svojo »genialnost« zagledanega spogledovalca s filmom.

Vso to problematičnost festivalskega kosmosa potrjuje in osmišlja letošnji amaterski filmski festival na Jesenicah, ki po svoji filmični in prostorski ekspanziji pomeni v bistvu neuradno žetev zveznega merila, saj so se ga udeležili filmski amaterji iz vseh jugoslovanskih republik, ne nazadnje pa so med njimi bili prav vsi, ki v našem amaterskem ustvarjanju kaj pomenijo (svoja dela so poslali nekateri že uveljavljeni profesionalci kot Želimir Žilnik, katerega igrani film Muke je morala žirija diskvalificirati, ker ni ustrezal propozicijam FKS Jugoslavije; potem Viktor Ačimović, Vladimir Petek in v koavtorstvu tudi Mihovil Pansini).

Splošnost in posebnost nekega tvornega rezultata, kot je festival amaterskega filma, je moč izluščiti le na osnovi videnja kompletnega gradiva, še ne selekcioniranega. Samo tako je približek »realnemu stanju« najmanj subjektiven ali institucionalno tipiziran, saj gre v tem primeru za enojno klasifikativno povzetje in nasprotju z dvojnimi, to je poseleksijskim, ko odmerjamo uspešnost in neuspešnost na bazi ožjega izbora filmov, ki mu botrujejo žal tudi politični faktorji, ne oziraje se na umetniško situiran potencial posameznih del na festivalu. Pri tem

žirija ni vedno na poziciji zastopnikov »institucionalizacije amaterskih filmskih projektov«, temveč tudi v vlogi nevhvaležnega političnega cenzorja, spričo katere jo celo »glava boli«. Jovanovičeva Zastava, ki na VII. festivalu amaterskega filma prav zaradi tega ni dobila mesta, ki ji po idejni izviranosti in filmični zasnovi in realizaciji gre, je bila rehabilitirana na jeseniškem festivalu (zlata medalja za idejo), pa ne zaradi »cenzorske liberalizacije«, temveč spričo kontrastov ostalih dosežkov. Žirija (Bojan Čebulj, Ivo Lehpamer, Tine Arko, Miha Brun, Slavko Humerca in Jože Perko) je na ta kompromis lahko pristala, čeprav ni imela kaj dosti izbire; po idejni vrednosti se je Jovanoviču najbolj približal tržaški ustvarjalec Janez Mayer s filmom Anatema.

Prvenstvena ugotovitev celotne jeseniške filmske bere je neenotnost med kategorijami dokumentarnega, igranega in žarnskega filma. Če je dokumentarni zadovoljil in potrdil tradicijo, je igrani komaj ostal na ravni pripovedniške konfekcije na eni strani ali stihijskega mešetaranja z »novimi prijemi«, ki jih nihilisti imenujejo kar eksperiment, na drugi. Žanrski film, ki bi moral dobesedno osmisлити eksperimentalno nujo in avtorsko svobodo, je v podobi, ki se je zarisala v najbolj preciznih konturah na jeseniškem festivalu, dobesedno in prav na koncu slepe ulice s svojimi iskanji tako znotraj medija kot v izpovednem navdihu. Vzrok, ki ne bi smel biti preprost, je celo zelo preprost. Večina avtorjev, ki je svoje filme prijavila v kategorijo žanrskega filma, se na ta ali oni način približuje »gefovski (ne)maniri«, katera je v večini primerov nič več kot samo bolj ali manj dosledna deziluzacija filmske slike in njene vsebine, oplojena s pojmovanjem filmskega medija na ravni fenomena, sklicujoč se na »absolutnost ideje«, ki ni transformirana (če sploh obstaja) niti

preko metafore in alegorije, torej v sestavu že teznega esteticizma. Nerazumljivost teh avtorjev je kot rezultat prva in zadnja negacija konformizma in nestrpnost do že obstoječega, dalj pa ne seže »eksperiment«, to pa preprosto zato, ker ti vrli filmarji sploh ne doumejo »modela« (GEFF). Dovolj jim je, če ponašajo nekaj kadrov »bez veze«, vmontirajo kakšen krilativni bulvarski »štos«, spraskajo emulzijo in to naj bo film (nekateri imajo srečo, da si omislijo besedno razlago za svoj veleintelektualni umotvor in ga embalirajo s filozofsko retorično hvalnico). Taki filmi so bili na Jesenicah v večini in v žiriji ni bilo razumnikov zanje, nekaj filmov pa: Živimo za jutri (Vasja Herbst in Miro Krmelj iz Ljubljane), Nekaj abstraktnega (Jaka Bregar, Ljubljana) pa Beli golob (Viktor Ačimović, Skopje) — ki niso bili samo nagrajeni, pač pa analogno predstavljajo tisto neznatno peščico, pri katerih sta si vsebina in oblika v odnosu iskrenega kreativnega zanaša in ideja logična konstanta pomečnega...

Življenje, ki je potrditev v svoji negaciji splošnega in posebnega, dobiva kot najvišji pomeneči produkt na osnovi povedanega iz filmov na jeseniškem festivalu podoba zrcalne slike grobe parolarske propagande, ki je v svoji izkrivljeni funkciji človekovega bita navadna laž. Razmetavati vedno in na vsakem koraku svoj družbeni NE, z motivacijo socialnih ekstremov in patoloških počtetij posameznikov (ki jih je »krstna« smrt doletela na stranišču), zato ni treba biti filmski avtor. Ustvarjalec, ki v tej tematiki ne dojame, da človek ne živi vedno svojega življenja do maksimuma intenzivno kot dvigalec uteži na odru, ni samo neodgovorno bitje in končno avtor, ki ga je treba instituciativno onemogočiti, temveč zrel klient umobolniškega zavoda. V filmih (tu vseskozi govorim o avtorjih in nji-

hovich filmih z jeseniškega festivala) ni »zraka«, ni čisto nič spontanosti, vedrine, pa ne da bi iskali teze, »kako lepo je živeti« pa »svet je čudovit«, temveč (če že moramo odkrivati smodnik), da z žarkom, ki osvetli sončno plat življenja, lahko rečemo le-temu konfliktnost konflikta, kar je v bistvu njegova najpreprostejša inverzija.

Gledamo film, v katerem je glavna in edina figura petnajstletni fante, pijan, da ga noge komaj zmagujejo. Ves čas govori, kako je svet krivčen in življenje brezizhodno, za refren preklinja v elegantnem južnjaškem slogu svojo mater. Medtem ko avtor pošilja fanta pred kamero kot produkt socialnih krivic in izrodek človekovih strasti, je človeku kar bolj jasno, da je problem stal »za kamero«. Bilo bi prebavljivo, če bi šlo za tisto obvezno svetobolje, ki ga mora kot ošpice preboleti vsak pubertetni, žal pa se problem forsira na raven »globoke, socialne poeme«, polne nostalgije in resignacije, ostane pa dovolj moči za tisti družbeni NE, ki avtorja tega in mnogih drugih podobnih filmov (presenetljivo podobnih) postavlja v luč prehlajenih oportunistov, ki posnemajo kakšnega Žiko Pavloviča.

Imeli smo tudi filme, čigar avtorje je zajela seksualistična mrzlica. Razgaljajo dekleta (kolikor ta pač privoli v slačenje, ki jih ne more narediti slavne), si seve izmišljajo sem in tja kakšen vzrok za to, potem jim akterji letajo po travnikih ali gozdu, se ustavijo in ljubijo, pri čemer pride do hlačk in modrčka in skrčene pesti v detajlu. Takih filmov je tudi zelo veliko in prav osuplo so si podobni v vsem: posnetkih, ritmih, celo igri (in praznini!).

Dobili smo lep, izčrpen, dokazan, definiran, oprijemljiv, nesporen primer, KAJ FILM NI.

NE BOMO PRIŽIGALI LUČI! (tudi projektov Naška Kižnarja ni bilo).

kasselski pro et contra

viktor konjar

Uokvirjen med 31. marec in 5. april 1970 je v zahodnonemškem — najdlje proti vzhodu odmaknjem Kasslu, metropoli dežele Hessen, potekel šestnajsti, že v vsakoletno tradicijo spremenjeni občni zbor nemških filmskih klubov, imenovan in prirejen tudi kot mednarodni mladinski filmski kongres. Prireditelji, katerih vrhovni »poveljnik« je že nekaj let zapored Reiner Keller, vodja združenja nemških filmskih klubov, so si za moto letošnjega filmskega srečanja izbrali v prenekaterem oziru povsem nevtralnno, neopredeljeno geslo: film — sredstvo za politično propagando. Seveda je motu ustrezala tudi celotna filmska in pogovorna vsebina petdnevnega srečanja, ki so se ga razen pripadnikov nemških filmskih klubov udeležile tudi francoska, nizozemska in jugoslovanska skupina (beri — slovenska, ali konkretnje — ljubljanska desetčlanska skupina, sestavljena iz pripadnikov kluba ljubiteljev fil-

ma, ki že več let deluje pod skupnim okriljem Pionirskega doma ter mestne Zveze kulturno prosvetnih organizacij).

Temeljni postavki programske zamisli sta bili prikazovanje tako imenovanih propagandnih filmov iz kar najbolj različnih obdobij filmske in politične zgodovine, upošteva je pri izboru vso raznoterost interesov, smeri in idejnih aspektov, ter sprotna, intenzivna in hkrati kar najbolj sproščena razprava o problemih, ki se ob zastavljeni večno aktualni temi nedvomno ponujajo.

Prvi kasselski dan je ponujal možnost prvega ali ponovljenega ogleda najzanimivejših »mladih« filmov šestdesetih let. Med njimi so bili poljski Molk režiserja Kazimierza Kutza, češkoslovaški Povratek zgubljenega sina režiserja Ewalda Schorma, madžarski film Oče režiserja Istvana Szaba, zahodnonemški Kruh zgodnjih let režiserja Herberta Veseľyja, Mladi Törless režiserja Volkerja Schöndorferja ter Slovo od včeraj režiserja Alexandra Klugeja, poljski Osebni opis režiserja Jerzyja Skolimowskega, jugoslovanska Zgodnja dela režiserja Želimirja Žilnika ter brazilski film Bog in hudič v deželi sonca režiserja Glauberja Rocha.

To pa je bil pravzaprav samo kongresni »aperitiv«, sicer vreden vse pozornosti, ne pa tudi vključen v tematski sklop kasselskega srečanja.

Temu je bil v polni meri posvečen še le drugi, »otvoritveni« dan, ki ga je uvedel nagovor kasselskega župana dr. Karla Brenerja. (»Kongres mladih ljudi, ki se sooča s filmom kot sredstvom politične propagande, bodi deležen naše velike pozornosti. V zgodovini nemškega flima ni malo primerov zlorabe sugestivne moči tega množičnega sredstva v politične namene. Znani pa so nam tudi primeri, ko je neposredna politična agitacija ob uporabi umetniških sredstev porajala nedvomno velike filmske stvaritve — denimo v obdobju sovjetskega revolucijskega filma. Mednarodni filmski kongres v Kasslu bo v razsežnem izboru prikazal raznolike primere politično angažiranega in propagandistično učinkovitega filma. Nihče ne misli in si ne želi, da bi za film zainteresirani mladi ljudje sprejeli ves ta prikaz pasivno. Na kasselskem kongresu se nadejamo ostre in živahne polemike, zavedajoč se njenega pomena, kajti le tako si je mogoče zamisliti prebujanje kritične zavesti.«)

V prvem programskem sklopu smo videli zanimive in predvsem filmsko izrazno imenitno narejene kubanske filme, vse z letnicami 1966, 1967 oziroma 1968. Stantiago Alvarez, avtor vseh petih kratkih filmov (Hanoi, v torek, trinajstega, Pozabljena voj-

na, Zdaj, Ura ognja ter L.B.J.), se je opredelil za izrazito političen filmski izraz, aktualen po vsebini in revolucionarno udaren po formi. Gre vseskozi za kubanski odnos do Združenih držav Amerike, natančneje: do njihove politike, izražene v vietnamski vojni in utelešene v osebi vrhovnega državnika — v konkretnem primeru predvajanih filmov: predsednika Johnsona. Kubanski aspekt (ali morda aspekt režiserja Alvareza samega) seveda ne sega v globlje plasti problema; zadovolji se z brezkompromisnim in celo porogljivim obravnavanjem Johnsonovega odnosa do ameriškega in svetovnega političnega dogajanja in z dokaj površno, enostransko, a propagandno prav gotovo zelo učinkovito označbo krivde za to dogajanje. Impresionirala so zlasti uporabljena filmska izrazna sredstva, ki jih — v kontekstu vsega, kar vsebuje kubanska revolucijska situacija — najbrž ne kaže označevati kot »zlorabo«. Nedvomno pa gre za zelo zanimiv filmski prikaz političnega odnosa do aktualnega dogajanja.

Drugi, za interese evropske filmske mladine še aktualnejši ter k identifikaciji z ustvarjalci usmerjeni sklop filmov, prikazanih na kongresu, je obravnaval predlanske študentske demonstracije v različnih zahodnonemških univerzitetnih centrih. Videli smo petnajstminutni Neugasljivi ogenj režiserja Haruna Farockija; petindvajsetminutni Film 68 režiserja Hannesa Fuchsa, sedemminutni duhoviti film Dietricha Schuberta-Rosentala z naslovom Samozavarovanje demonstrantov in šestdesetminutni film Od revolte k revoluciji, delo Kurta Rosenthala. (Škoda, da prireditelji niso preskrbeli za komparativno projekcijo Žilnikovskega kratkega filma, ki obravnava sorodno tematiko; prav tako škoda, da so Nizozemci lahko svojo serijo »demonstrantskih filmov« prikazali samo peščici zainteresiranih v enem izmed devetih oddvojenih kongresnih seminarjev tretjega dne; v obeh primerih je šlo za filmsko skladnejše, konciznejše pa tudi bolj uradno sporočilo.) Nemški filmi te serije so ostali samo na ravni angažiranih, ne pa tudi izrazno dognanih poskusov. Vse preveč so razvlečeni, nedisciplinirani in reportažno neizbirčni, tako da ne dosežejo želenega učinka — ob časovni distanci, ki nas loči od nemirne pomladi 1968, seveda.

Drugi kongresni dan je prinesel — razen debat, o katerih spregovorimo kasneje — dvoje izredno zanimivih, čeravno spornih razmišljanj, dileme in zavrnitve povzročujočih filmov. Zavaljo popolne različnosti ju ne kaže omenjati v dvojini; samo naključje je hotelo, da smo ju videli v enem dnevu.

Prvi je bil vzhodnonemški Dnevnik nemške žene, devetdesetminutni film v režiji Andrewa in Annelie Thorndike, čustveno propagandni, z obiljem lirike pomešani izliv domovinske ljubezni, ki gledalca, kljub vsemu svojemu strastnemu »prigovarjanju«, ni mogel prepričati o pristnosti čustvene zasnove, katera naj bi ga bila porodila. Odvrnjeni od vsake cenene patetičnosti smo temu lanskoletnemu »reprezentantu« Nemške demokratične republike (film so, kot povedo informacije, poslali na svetovno razstavo v Osako) odrekli tako izpovedno kot izrazno ceno, prepričani, da se ga bodo morali vzhodni Nemci sramovati kot mučne zablode — če se ga že ne, o čemer informacij seveda ne premoremo. (Prebrati nam je bilo dano samo odlomek iz intervjuja avtorice filma Annelie Thorndike, ki zatrjuje dobesedno: »Moj film je ljubezenska izpoved naši nemški deželi. Zato vključujem vanj tudi dragocene zaklade nacionalne kulture in želim pokazati, kako v tej moji deželi tradiciji posvečamo vso pozornost«.) To je nemara tudi res, čeprav so motivi »nacionalne tradicije« uporabljeni skrajno pristransko, prikrojeno in demagoško. Avtorica se namreč v svojih dnevniško samovoljnih asociacijah sprehodi na vse strani nemške stvarnosti, v vse dimenzije časa in prostora. Spotoma obiše tudi zahodno Nemčijo, kjer pa njena sicer »lepa« in vseskozi lirično zanosna kamera v nasprotju z vzhodno Nemčijo nenadoma odkrije popolno življenjsko zablodo, saj v starinskem mestecu ne naleti na nič drugega kot na plakate, ki pozivajo k zborovanju neonacistov, in na omizje nekdanjih — še zmerom aktivnih nacionalsocialstov; o kakšnem industrijskem, urbanističnem in predvsem miselnem napredku ni — po njenem — v zahodni Nemčiji niti sledu. V nasprotju s tem pa je vzhodna Nemčija vsa v industrijskem, gradbenem in predvsem miselnem zagonu. Po njenem, seveda, kajti poznavalci razmer v obeh delih razcepljene Nemčije dobro vedo, kaj je res in kaj ni; tudi bistveno in avtentično znajo ločiti od nebistvenega in neavtentičnega. Dnevnik nemške žene je v tem pogledu ena sama velika laž, bolje — ena sama velika zloraba filmskih izraznih sredstev v propagandne namene. O tem, ali je namerna ali ne, seveda ne moremo soditi, ker ne vemo ničesar določnega o spoznavnih dimenzijah režiserske dvojice, vsekakor pa je propagandni efekt možen v deželi, katere prebivalci nimajo možnosti za preverjanje in primerjanje svojih izkušenj, saj so jim potovanja na »zahod« onemogočena.

Drugi zanimivi film drugega dne so poslali v Kassel Italijani. Gre za lani posneti film Eduarda Bruna z naslovom Njegov dan slave. Postavljen v nekoliko imaginarno okolje, če imamo v mislih njegovo italijansko oznako, sicer pa (domnevam) izredno zadeta ilustracija latinsko ameriškega revolucijskega gibanja, ki zajema predvsem mlado inteligenco, je v svojem izhodišču, pa morda tudi v konsekvenci, presenetljivo podoben Žilnikovim Zgodnjim delom. Filma ni porodila aktualistična spodbuda, temveč miselno doživljanje revolucijskega zorenja, dilem in dvomov, kar vse nam pravzaprav ne daje pravice, da bi ga uvrščali med propagandno politične stvaritve. Gre mnogo bolj za filozofski traktat — na osnovi politične vsebine dogajanja in odnosov.

Posebej zanimiv je bil program tretjega kongresnega dne, ko smo videli vrsto znamenitih starih filmov: Eisensteinovo Stavko iz leta 1925, nemški revolucionarno protestni film Komu pripada svet? iz leta 1932, Ivensov in Storckov (belgijski) film Borinage iz leta 1933, Vigojev (francoski) film Zero de conduite iz leta 1933, slovito prosluli nemški film režiserke Leni Riefenstallove Triumf volje iz leta 1935 in za slovo od kasselskega »delovnega« repertoarja še nekatere v letih vojne posnete filme z aktualno propagandistično motiviko.

Seveda pa je vsaj omembe, če že ne tudi vsakega priznanja vreden brazilski igrani film Puške režiserja Ruyja Guerre, ki so nam ga prireditelji ponudili v ogled nekako za nameček — po končanem razpravljanju o filmski propagandi in o zlorabi filmskega traku za namerno prikazovanje političnih laži.

Razprava je bila seveda osrednji del kasselskega srečanja.

Dotikala se je — izraz ni uporabljen nepremišljeno — mnogih bolj ali manj aktualnih vprašanj: takih, ki so bila v neposredni zvezi s temo kongresa, in takih, ki so se porajala sproti, neposredno. Jasno je zato, da so se udeleženci posameznih med seboj ločenih seminarskih pogovorov (bilo jih je, po načrtu, devet) večine tem samo dotaknili. Vselej skromno odmerjeni čas globljih, kaj šele dokončnih posegov in analiz ni dopuščal.

Nekatera izmed številnih vprašanj pa so vendarle odzvanjala globlje, bliže spoznavnim rešitvam.

Taka pozornost je veljala zlasti izrazom ogorčenja zoper t. im. konzumni film, ki so ga udeleženci v razpravi označevali kot najbolj nevarno zlorabo filmskega medija v propagandne namene, seveda na skrajno prikrit, preračunljiv način: moralni efekt konzumnih filmov je v končni konsekvenci zme-

rom namenjen malomeščanskemu zadovoljevanju gledalca z danimi življenjskimi in družbenimi razmerami, pravzaprav njegovemu zadoščenju ob porazu elementov, sovražnih nekemu že ustaljenemu redu, torej obstoječemu družbenemu režimu, zadoščenju ob tem, da rad slavi svojo povrnitev v prejšnje nemoteno stanje, pri čemer se ob gledalčevi nezavedni doživljajski podpori potrjuje. Mladi spoštovalci filma so take vrste dramaturgijo energično zavrnil kot izraz najbolj grobega politično propagandnega manipuliranja z ljudmi. Zavrnitev, kakršni smo bili priča v Kasslu, seveda razmer in razmerij v svetu filma ne spreminja, spreminja ali vsaj oblikuje pa zavest in estetske ter miselne (tudi politične) potrebe, torej odzivnost vse večjega števila mladih ljudi, ki se manipuliranju s samim seboj vse ostreje postavljajo po robu, kar vzbuja vsaj nekaj upanja za filmsko prihodnost.

Filmski klubi, ki gojijo tako razpravo v vseh njenih praktičnih in teoretskih konsekvencah, so zavoljo tega zrel in vse pozornosti vreden poskus spreminjanja nezadostnega položaja filmskega medija v sedanjem svetu. Iz njih raste ne le budna zavest, pač pa tudi nova ustvarjalnost, ki se konzumno manipulativni miselnosti vsaj nenehno upira, če je že ne more učinkovito zavrnil.

Nemško gibanje, ki združuje na stotine klubov ljubiteljev filma in doživlja tudi po zaslugi kasselskih dni novo spodbudo za razmah, si nedvomno zasluži našo pozornost in našo željo po vzgledovanju.

Iz Kassla smo se vrnili z gradivom, ki podrobno in intenzivno analizira film kot sredstvo za politično propagando (med gradivo smemo prišteti v prvi vrsti zbir tekstov, ki obravnavajo temo kasselskega kongresa in bi jih nemara kazalo prevesti), predvsem pa z izkušnjo več o tem, da se budni in napredni del evropske mladine — ne glede na dežele, iz katerih prihaja — zaveda svojega položaja, svoje navezanosti na film, svoje odvisnosti od filma, a tudi in predvsem svojega hotenja, da film iztrga iz rok režimu, ki si prizadeva pačiti avtentično podobo sveta, v katerem živimo, z mnogimi metodami splepenja in zavajanja.

Upamo seveda, da ta »del evropske mladine« ni zgolj neka intelektualno zainteresirana in v film v najboljšem pomenu besede zaljubljena manjšina; kako globoko in v kakšne razsežnosti med mlado generacijo so »prodrli spoznanja filmskih klubov, kot so se predstavili v Kasslu, seveda ne vemo.

Vemo, da smo pri nas šele na začetku poti in zelo daleč od cilja.

priročni informatorec

stanko šimenc:

pot v filmski svet

mladinska
knjiga 1968

igor gedrih

Pot v filmski svet Stanka Šimenca je knjižica, ki je namenjena prevsem šolnikom kot priročnik za filmsko vzgojo, prikladna pa je za vsakogar, ki mu je blizu sedma umetnost in bi se hotel spoznati z osnovami filmskega sveta. V uvodu kaže opozoriti, da S. Šimencu to ni prvi poseg v približevanju sedme

umetnosti šolski mladini, dvoje skript je izšlo poprej (prve s sodelovanjem F. Pibernika), kar opozarja, da je Šimenčeva usmerjenost v šolsko uporaben priročnik temeljila na spoznanju, da takih virov za filmsko vzgojo manjka, po drugi strani pa, da je filmska vzgoja nuja, kateri se ne bi smeli izogibati šolniki ne na osnovni, ne na srednji stopnji. Posebnost Šimenčeve Poti v filmski svet je jedrnata odmerjenost na najosnovnejša spoznanja, pri čemer postane očitno, da avtor ni hotel obremenjevati bralca (pedagoga) s takimi nadrobnostmi, ki bi otežkočale razumljivost in dosegljivost podane snovi. Seveda je očitno, da je film mnogo bolj kot npr. glasba ali književnost podvržen naglemu razvoju, menjavanju tehnik, slogov ipd., in da je tu filmsko-zgodovinski moment odločujočega pomena za dosegljivost filmske materije; zato se je avtor kolikor mogoče izogibal takim navajanjem, ki bi otežkočila sprejemanje snovi, vendar se povsod ni dalo izogniti navedbam filmskega gradiva, ki je malone nedostopno, a nepogrešljivo v razvojni kristalizaciji filmskega izraza.

Razvrstitev posameznih poglavij je dokaj ustrezna, le poglavje Kako gledamo in ocenjujemo film — o filmskem jeziku — bi kazalo uvrstiti pred filmske stile, saj je govorica filmskega jezika sestavina, ki s svojimi specifičnimi izrazili znotraj filma, sekvenc, kadrov, odraža posebnost manjših enot, ki šele tvorijo celotnost filma, medtem ko filmski stili dajejo barvito opredeljenost več filmom s sorodnimi slogovnimi izrazili. Šele govorica filmskega jezika omogoča celostno sprejemanje in opredelitev filma, več filmov sorodnih izraznih zahtev in slogov pa tvori posamezne filmske stile, ki se medsebojno razlikujejo. Brščas bi bilo priročniku v prid, ko bi se avtor nekoliko širše pomudil pri razlagi, kako nastane film. Obsežnejše je poglavje o filmskih zvrsteh. Gotovo je avtor uporabil tudi izkušnje pri

filmskovzgojnem delu, ko je kratko razčlenjeval filmske zvrsti. Pri komediji in burleski bi si želeli razvidnejših razločkov, pri komediji bi bilo nujno treba upoštevati razločnice med nemim in zvočnim komedijskim tretmajem, navesti pa bi kazalo čiste primere komedije. Pri glasbenem, znanstvenem, učnem filmu bi kazalo navesti primere; musical bi bilo primerneje navesti zase in tudi različno opredeliti to zvrst, ki je lahko precej drugačne narave kot glasbeni film v širšem ali pa ožjem pomenu besede. Tudi spektaklov ne kaže izpustiti spričo razširjenosti. Zmoten pa je zapis, da znanstveni film obravnava vprašanja, ki jih gledalci že poznajo in obvladajo. Znanstveni film je resda namenjen ožjemu krogu (specialistov) in nikakor ni dostopen širokemu krogu, četudi izobraženim gledalcem. Npr. film o atomskem pospeševalniku ali o kirurgiji očesne operacije govori izrazito le fiziku-atomistu oziroma kirurgu, ostalim pa je ob gledanju takih filmov ostalo premnogo neznan. Taka filma pa ne izpolnjujeta svojega namena, če bi oba strokovnjaka vedela prav vse, kar jima film nudi. Prav učne in poljudnoznanstvene filme pa bi kazalo spričo dostopnosti navesti, posebej tiste, ker je tako filmsko gradivo več kot zaželeno pri sodobnem pouku. Kratke, odmerjene oznake pri posameznih filmskih zvrsteh pa so v glavnem ustrezne, zadostne, primeri pa tudi ilustrativni in preračunani na tiste filme, ki so bili pri nas na programu, oziroma so dostopni.

Pri filmskih stilih je očitno, da se je S. Šimenc omejil na tisto, kar se mu je zdelo bistveno in nepogrešljivo; izognil se je nadrobnostim, ki bi zahtevale od bralca natančnejše poznavanje filma. Razlaga k ekspresionizmu pa je že kar osiromašena in utegne privedi bralca do napačne predstave, zlasti ker filmov — razen v kinoteki — ni moč videti in se je treba opreti skoraj le na besedilo. Kakor je oznaka socialističnega realizma v svoji

odmerjeni jedrnatosti nazorna, pa je socialni realizem in realizem v filmu obdelan manj razvidno, označujoče, zato pa je avtor pristno zajel poetični realizem, neorealizem; pri slednjem je pridržek le-ta, da prve poizkuse neorealizma zaznamujemo že pred drugo svetovno vojno, med vojno spričo fašizma ta smer v Italiji ni mogla obstajati, zato se je neorealistični film v polni meri in v vrhunskem vzponu izoblikoval šele po vojni. Nazorno predstavo dobi bralec o novem valu in filmu resnici; nadrealističnih filmov se avtorju spričo zelo skromnega števila ni zdelo navesti. Skrbno je Šimenc orisal pregled filmske umetnosti v Jugoslaviji in še posebej v Sloveniji. Prav gotovo bi čutili vrzel, ako avtor tega deleža ne bi upošteval. Šimenc je znal najti zgoščeno obliko, da je strnil bistvena zapažanja v okviru jugoslovanske kinematografije, kritično je pa zgošstil zapažanja iz zgodovine filma na Slovenskem. Škoda, da ob koncu ni izbral prilicnosti, da bi ilustriral konkreten primer filmskovzgojnega obravnavanja kakega filma, ustreznega šolski stopnji. V dodatku je posebno dragoceno dvoje: filmografija slovenskih dolgometražnih filmov ter bibliografija slovenske literature. Tako je opozoril na mnoge dragocene vire, kjer lahko bralec (ali pedagog) črpa nadrobnosti ali specialnosti o zgodovini, estetiki filma, filmskih izrazilih ipd. Šimenčeva zamisel, da poda informativen priročnik o sedmi umetnosti, docela ustreza namenu in obsegu. Kljub posamičnim pomanjkljivostim pa je celostna podoba Poti v filmski svet kakovostni dosežek, ki je prikladen zlasti za šolsko rabo. S. Šimenc je v svojem delu potrdil poznavanje zahtevne tvarine, a tudi potrebne možnosti, da v zgoščeni obliki posreduje bistvene elemente filmskega sveta preprosto in nazorno. Slikovno gradivo ni najbolje izbrano, vendar ugovor velja predvsem ceni: nedopustno visoka je, mladini kar nedostopna.

vloga televizije v izobra- ževanju

vladimir petrić

Televizija se kot najbolj množično komunikativno sredstvo vključuje v vsa področja človeških in družbenih aktivnosti in z močjo svojega vplivanja postopoma prevzema (da ne rečemo zamenjuje) tradicionalna sredstva medčloveških povezovanj, obveščanj in razširjanj človekovega spoznavanja zunanjega sveta. Če ne upoštevamo teze, češ da bo televizija popolnoma nadomestila tisk in knjigo, moramo kljub temu priznati, da očitno prevzema funkcijo časopisa predvsem zaradi tega, ker je obveščanje bolj neposredno, hitrejše, bolj atraktivno in bolj dokumentirano, predvsem pa, ker je posredovano na način (predvsem vizualno-avditiven in v direktnem prenosu), ki deluje na človeka bolj razburljivo in bolj popolno. Če dodamo informativni dejavnosti še spektakularno dramatičnost in filmsko dinamičnost, potem lahko ugotovimo, da televizija privlači pozornost množic, ne glede na to, da je vsebina teh informacij daleč bolj površna in nepopolna v primeri s tistimi informacijami, ki jih najdemo v časopisju. Vizualna spektakularnost (insertov) in igralska intepretacija (komentarjev) je tisto, s čimer televizija ANIMIRA svoje gledalce in močnejše deluje na javno mnenje (o tem bi bilo potrebno posebej razpravljati in upoštevati vse sestavine in odnose med tiskom, radiom in televizijo). Ustavili smo se ob informativnih televizijskih oddajah samo toliko, kolikor nam je bilo potrebno, da bi ugotovili KOLIKO, S ČIM in NA KAKŠEN NAČIN uspe temu mediju, da je določeno zvrst obveščanja, ki je bila še pred kratkim izključno v domeni tiska in radia, naredil zanimivejšo. V našem primeru je to potrebno zavoljo tega, ker televizija uporablja podoben postopek tudi v tako imenovanih izobraževalnih oddajah. Prizadevanja velikih televizijskih centrov pri informativnih oddajah predstavljajo iskanje kar najbolj živih in neposredno komentiranih dogodkov, iskanje avtentične ilustracije vesti in hitrih reagiranja na dogodke z vsega sveta. V tej smeri je še predvsem dobrodošel poseben talent nekaterih komentatorjev, ki presegajo vlogo suhih obveščevalcev-spikerjev in postanejo pravi *personnalité télévisionique*. Upoštevanja vredno je povezovanje vseh svetovnih televizijskih centrov (prek telstara), ki omogoča v vsakem trenutku neposredno vključevanje, prav tako pa je pomemben hiter prenos filmskega materiala, ki je bil posnet »na mestu samem«. Podoben je postopek tudi na področju vzgojnih in izobraževalnih oddaj: komentatorji niso več samo objektivni prenašalci dejstev, ampak so osebnosti, ki imajo poleg znanja in strokovnosti še izjemne govorne, igralske in animator-

ske sposobnosti. Snov, ki je predmet razlage, pa je potrebno ilustrirati na kar najbolj nazoren način in sicer tako, da se omogoči spoznavanje predmeta prek neposrednega stika gledalca s predmetom. In končno je tu velika pomožna služba strokovnjakov in organizatorjev, ki omogoča hitro reagiranje na vsa nova odkritja in dosežke vseh področij znanosti in umetnosti (to še posebej velja za popularno, vzgojno televizijo, ki jo je treba, kot bo povedano v tem sestavku, ločiti od šolske televizije).

V začetku tega članka moramo poudariti, da vloga televizije v množičnem izobraževanju ne predstavlja le golega izkoriščanja tega popularnega in ustreznega tehničnega sredstva za pedagoške in izobraževalne namene, marveč gre tu (oziroma: naj bi šlo) za veliko globlje razloge vse večje družbene funkcije tega komunikacijskega in izraznega sredstva, ki se vključuje v proces šolskega izobraževanja, v napore za dviganje in razširjanje znanja in kulture množic. Televizija prihaja v šolo ne samo kot tehnično pomagalo ali aparat, ki olajšuje pouk, ampak se nam ponuja kot sredstvo, ki lahko veliko bolj smotrnno, bolj neposredno ali bolj uspešno pojasni, pouči, zainteresira in uvede dijake v določeno šolsko in znanstveno problematiko, kot pa se je to doslej posrečilo s tradicionalnimi pedagoškimi metodami in sredstvi.

Kakršnekoli pripombe že imamo na račun TELEVIZIJSKEGA ŠOLSTVA, drži, da novi medij VELIKO BOLJ USTREZA DUHU mlade generacije, da je v skladu s splošnim razvojem tehnične civilizacije in da ga zlasti otroci sprejemajo brez najmanjšega odpora in nezaupanja; nezaupanje je značilno za staro generacijo, ki je obremenjena s tradicionalnim VERBALNIM ŠOLSTVOM. Poudarjati mnoge prednosti, ki jih ima VERBALNO ŠOLSTVO, je dokaj lahka stvar, nikakor pa ni mogoče — niti se ne sme — spregledati dejstva, da televizija osvaja novi svet in da je nesmiseln vsak poskus zaustaviti njen boom; če je že tako, potem je mnogo bolj pametno sprejeti televizijo kot novo komunikacijsko sredstvo, ga kolikor je mogoče izkorsiti za potrebe šolskega pouka ter ga razumno kombinirati s tradicionalnimi šolskimi metodami in, kar je videti še bolj neizbežno: vnesti v TELEVIZIJSKO ŠOLSTVO najboljše tradicionalne metode.

Televizija se je kot najbolj popularen komunikacijski medij zelo hitro izkazala kot najprimernejša in najučinkovitejša možnost za širjenje informacij, znanja, kulture in nasploh izobraževanja v najširših ljudskih množicah. Ti dve dejstvi sta kot posledica lastnosti televizijskega medija vplivali na to,

da se televizija veliko in uspešno uporablja v šoli, uporablja pa se tudi kot sredstvo množičnega izobraževanja odraslih. Lahko bi sklepali, da bo popularna izobraževalna televizija postala LJUDSKA UNIVERZA v pravem pomenu besede in da bo uspešno prevzela funkcijo, ki jo imajo še vedno prosvetne ustanove (kulturni domovi, ljudske univerze, popularni seminarji, večerni tečajji).

Nova doba, ki je zaznamovana z vsemi zvrstmi tehnicizma, čas, v katerem se vzgaja novi duh z novimi pogledi na svet zlasti pri mladi generaciji, zahteva tudi nove oblike ne samo v komuniciranju med ljudmi v vsakdanjem življenju, ampak tudi v institucijah, kakršne so šole, v katerih mladi ljudje preživijo večji del svoje mladosti. Če hočemo biti realni, potem moramo vedeti, da »ljubezni do knjige« ne bomo ohranili s tem, če bomo šolska vrata zaprli pred vsemi modernimi načini spoznavanja in novimi tehnikami, ki pomagajo širiti izkustvo in znanje; ukrepati moramo prav nasprotno: odkrito uporabljati moderna tehnična sredstva ne samo zaradi razširjanja znanja, ampak tudi zato, da bi opozorili na pravo vrednost knjige, da bi poudarili njeno bistveno vlogo v vzgoji sodobnega človeka. Kajti povsem zanesljivo lahko pričakujemo, da bo televizija, potem ko bo izčrpala svojo vlogo v dvigovanju ravni splošne množične kulture, postala medij, ki bo najbolj pripomogel, da bo prav knjiga zadobila svojo pravo vlogo v individualni vzgoji in da bo postala pomemben činitelj splošne kulture množic.

Skoraj vsi pedagogi menijo, da se mora današnji šolski sistem, ki je še vedno obremenjen predvsem s tradicionalnimi metodami pouka, spremeniti in uskladiti z zahtevami modernega časa. Niso se pa še zedinili, KAKO naj bi te spremembe izvedli. Številni so tisti pedagogi, ki menijo, naj bi spremembe izpeljali V OKVIRU tradicionalnih metod poučevanja, to je, da naj šolstvo ostane še naprej predvsem VERBALNO, da pa bi moderna tehnična sredstva uporabljali samo kot pomagala. Drugi zopet poudarjajo potrebo radikalne spremembe sistema poučevanja v šolah, to je: uporabljati moderna tehnična sredstva do takšne stopnje, da bi občutili nov duh, ki bi se bistveno razlikoval od tradicionalnih metod poučevanja. Tako piše Marshal Mc Luhan (v knjigi *The Medium Is the Massage*): »Skratka čas je že, da naše šole spoznajo, da se nahajamo sredi državljanske vojne med okoljem, ki ga povzročajo različni mediji in okoljem pisane besede. Danes smo v šolskih učilnicah priča srditemu boju za obstanek tradicionalnih metod proti »zunanjemu« nepopisno

bolj prepričljivemu svetu novih tehničnih medijev sporazumevanja. Vzgoja v šoli se mora premakniti z mrtve točke, to se pravi, odreči se mora kopičenju normografov, ki so tuji otroški psihi, preiti mora k sondiranju in raziskovanju, k preučevanju jezika oblik, premakniti se mora s tradicionalnih metod vsiljevanja dokončnih zaključkov k metodam direktnega raziskovanja materiala, k procesu spontanega odkrivanja sinteze«. Priznati moramo, da tako razumljena vloga televizije v šolstvu odpira nove, neomejene možnosti pouka in, kar je še dosti bolj pomembno, omogoča mnogo bolj celovito in neposredno sprejemanje znanja, razširjanja obzorja in poglobljeno spoznavanje narave. Celotna Mc Luhanova hipoteza izhaja iz njegove ideje, da je televizija od zdaj najmočnejši medij, ki pomaga širiti in poglobljati človekove percepcije. Po stoletju uporabljanja elektrike — pravi Mc Luhan — se zdaj nahajamo v zaključni fazi človekovega razširjanja in povezovanja: v fazi, v kateri bo s pomočjo tehnične stimulacije ustvarjalni proces spoznavanja kolektivno razširjen na celotno človekovo izkustvo, prav tako, kot smo s pomočjo različnih dosedanjih medijev razširili svoje čute in živčni sistem. Šola kot najpomembnejši činitelj v procesu ČLOVEKO-VEGA SPOZNAVANJA IN RAZŠIRJANJA nikakor ne sme ostati zunaj duha novega časa, ne more odbiti pomoči, ki ji jo nudi televizija. Če bi trdoglavo



ostala v okvirih verbalnega poučevanja, bi postala arhaična, zunaj stvarnosti in življenja, za katerega mora pripraviti mlade ljudi.

V tehnično visoko razvitih državah (zlasti v Ameriki) televizijo vse bolj in čedalje bolj uspešno uporabljajo v šoli. Skoraj vse univerze imajo nekomercialne oddajnike, ki posredujejo dvoje vrst programa: splošnovzgojne oddaje (ki dopolnjujejo šolski pouk in širijo izobrazbo kulturnega človeka) in učne oddaje (ki se direktno vklapljujejo v predavanja in so celo del njih). Razlika med obema vrstama izobraževalne televizije (splošnovzgojne in strokovno učne) se še bolj zrcali v srednješolskem televizijskem sistemu. Nekatera mesta so s pomočjo televizije povezala vse srednje šole: iz šolskega televizijskega centra prenašajo šolske ure, ki jih hkrati sprejemajo vse šole. V razredih so nameščeni televizijski sprejemniki, poleg njih pa je učitelj-animator, ki skrbi, da učenci vestno spremljajo in razumejo snov, katero učitelj strokovnjak predava prek televizije skupaj s potrebnimi ilustracijami in demonstracijami. Takoj po končani uri učitelj-animator ponavlja, razčlenja in razširja materijo, ki jo je njegov kolega (poseben strokovnjak) razložil prek malega zaslona. Tako celoten program šolske televizije planirajo kot razporeditev šolskih ur in po tej razporeditvi se odvija pouk v vseh mestnih šolah (včasih celo v šolah zunaj mesta). V prostem času predvaja isti televizijski kanal drugo (to je splošnovzgojno) vrsto oddaj, ki jo lahko učenci gledajo tudi doma in ki se vklaplja v pouk bolj kot njegova dopolnitev, zabava, razvedrilo. Vendar pa so tudi te oddaje podrejene zahtevam širjenja kulture, znanja, odkrivanju novih izkustev in zahtevam kulturne zabave (v teh oddajah največkrat sodelujejo dijaki sami in kažejo lastne sposobnosti, znanje in smisel za umetnost, šport, znanstvene panoge). Če televizijo uporabljamo na ta način, se torej popolnoma integrira ne samo s šolo, ampak s celotno vzgojo mladega človeka, z njegovim življenjem. Praksa je pokazala izjemne rezultate in, kar je še bolj važno, veliko naklonjenost dijakov do takega načina izobraževanja, kar torej pričra, da sprejemajo TELEVIZIJSKO ŠOLSTVO kot povsem naravno obliko moderne dobe, v kateri žive.

Druga vrsta izobraževalne televizije je vzgojna televizija, namenjena širjenju množične kulture in znanja. Čeprav so tudi te oddaje podrejene splošnim pedagoškim zahtevam, je vendar njihov cilj, da nudi osnovno znanje ljudem, ki se niso mogli dovolj izobraziti, ali ljudem, ki želijo poglobiti znanje iz stroke, ki je niso posebej preučevali in ki jih

zanima. Takšne oddaje so veliko bolj atraktivne in zabavne in lahko zainteresirajo dijake, da jih sprejemajo kot dopolnitev strokovne učne televizije. Znani televizijski teoretik Angelo D'Alessandro (v knjigi *Lo scenario televisivo*) takole pojasnjuje bistvo vzgojne televizije: »Izobraževalna televizija ni namenjena samo osebam, ki sodelujejo v procesu šolanja, to je učencem in študentom, ampak tudi starejšim osebam, ki se zavedajo, da si bodo s tem pridobile boljšo splošno izobrazbo. Če je torej večji del programa zamišljen kot neka vrsta univerzitetnega tečaja, ki se vključuje v pouk, pa so drugi tečaji pristopni vsem, kar pomeni, da so tudi drugače vodeni, da so podrejeni popularnejšim kriterijem in da so zasnovani bolj spektakularno. Prav takšne oddaje so potencialni nasprotnik komercialni televiziji, ker dvigujejo kulturno raven množičnega televizijskega občinstva in imajo jasno določen vzgojni cilj, namenjene pa so tistim posameznikom, katerim je namenjena tudi komercialna televizija (torej je še bolj pomemben problem oblikovanja izobraževalnih oddaj, da bi pritegnili pazljivost kar najširšega auditorija).«

Vsaj v splošnih obrisih si oglejmo vprašanje oblikovanja učnih oddaj, kajti od tega je odvisen njihov vpliv na dijake v šoli. Žal v praksi temu problemu posvečamo dokaj površno skrb: čim več razpravljamo o načinu oblikovanja zabavnih oddaj, toliko manj pozornosti posvečamo šolskim oddajam, kakor da bi šlo za najbolj navadno šolsko predavanje, ki ga televizija samo prenaša in ki je v najboljšem primeru ilustrirano z nekaj filmskimi inserti. Tako pojmovana šolska televizija zares nima nobenega smisla in vpliv na mlade ljudi je prav nasproten od tistega, ki ga je sposoben dati televizijski medij. Dejstvo, da radiu ni uspelo postati pomemben člen šolskega izobraževanja, jasno priča, da gre za sredstvo, ki nudi posebne specifične možnosti učinkovanja, te pa je treba znati izkoristiti v celoti. Celotni film ni postal organski del šolske vzgoje, ampak ga uporabljamo samo kot zelo učinkovito pomožno učilo v okviru klasičnega učnega pouka. Televizija pa se nam ponuja kot medij, ki se lahko — da ne omenimo možnosti popolnega prevzema učiteljevega dela — izredno dobro vklopi, amalgamira s tradicionalnimi metodami, ki jim daje povsem nov smisel in pomen. Vprašanje je samo, kako jo bomo uporabljali in kolikšno zaupanje bodo izkazale današnje pedagoške ustanove temu najmočnejšemu sredstvu komunikacij in izražanj.

Učitelj kot osebnost ostaja v šolski televiziji še naprej osnovni animator in posrednik med snovjo, ki

jo obdeluje in dijaki, ki jo morajo obvladati. Povedali smo že, da imamo v tem primeru opravka z dvema vrstama učiteljev: strokovnjak-predavatelj, ki razlaga snov prek malega zaslona, in učitelj, ki je v razredu in predstavlja zvezo med učiteljem s platno in vsem, kar se pojavlja na platnu, in dijaki, ki sede v razredu. Razlike v njihovih sposobnostih in funkcijah so več kot očitne. Prvi je bližje klasičnemu profilu učitelja v verbalno direktnem pouku, drugi pa je predvsem interpretator, ki mora biti za to delo posebej talentiran (celo fotogeničen naj bi bil!). Ker gre za osebnost, ki pred objektivom razlaga določeno snov (seveda ob nenehni zavesti, da ga v tem trenutku gledajo in poslušajo dijaki določenega razreda), vsebuje njegov postopek elemente, ki so značilni za komentatorja informativnih oddaj. Tudi tukaj je glavni problem kako vzpostaviti kontakt s poslušalci-gledalci prek TV zaslona. Vsi naporci urednikov informativnih oddaj velikih televizijskih centrov se gibljejo v smeri čim bolj živega in neposrednega komentiranja dogodkov, čim bolj avtentičnega ilustriranja vesti in čim hitrejšega reagiranja na dogodke v svetu. V ta namen moramo izkoristiti poseben talent komentatorjev (ponavadi jim pravimo *Personalité*), ki mora prekašati vlogo hladnega obveščevalca (spikerja), uporabiti moramo povezovanje vseh televizijskih centrov prek »telstara« (z njegovo pomočjo je možno direktno vključevanje vsakega centra v vsakem trenutku) in močno izkoristiti je treba močna sredstva bliskovitega prenašanja filmskega materiala, posnetega v predelih, od koder ni mogoč direkten prenos. Če jih primerjamo z radijskimi spikerji, televizijski komentatorji niso objektivni prenašalci dejstev in obvestil, ampak osebnosti, ki ne samo da so poznavalci določenih področij, ampak imajo tudi izjemne govorne, igralske in animatorske sposobnosti (prišli so celo do zaključka, da je bolje, če je animator manj strokovnjak in bolj sposoben impresivno, prepričljivo, dramatično govoriti o stvari in angažirati gledalce za določen problem). Snov, ki jo razlaga, je ilustrirana s čim bolj očiten način, tako da se spoznavanje s predmetom odvija prek direktnega, neposrednega stika gledalcev s predmetom ali pojavom. In končno, organizirana je obsežna pomožna služba, ki omogoča hitro reagiranje na vsa nova odkritja in dogodke. Skoraj vse značilnosti informativnega komentatorja, ki smo jih pravkar navedli, pa so potrebne tudi strokovnjaku-predavatelju v šolski televiziji, prilagojene seveda zahtevam posebnega auditorija. Etienne Lalou (v članku *Regards neuf sur*

la Télévision) še posebej poudarja, da mora biti predavatelj v šolski televiziji »posebno nadarjen« za razlaganje snovi in za vzpodbujanje učencev, da sami poglobijo problem, o katerem je predaval po televiziji; direktno pravi, da »mora dober pedagog-profesor biti osebnost, ki zna v poslušalcih spontano vzbuditi strast in zanos, kakršna se pojavljata tudi pri njem; brž ko začne predavati o predmetu, ki je postal smisel njegovega življenja, mora za ta predmet tudi izgorevati«.

Povsem razumljivo je, da se televizijski pouk ne more zreducirati na golo razlaganje učitelja, ki ga dijaki ne vidijo direktno, ampak samo prek televizijskega zaslona. V ilustracijo svoje razlage mora uporabljati filmske inserte ali pa mora neposredno prikazovati predmet, o katerem je govora pred televizijo. Če uporablja samo film, se ni kaj dosti oddaljil od klasičnega pouka, ki prav tako lahko uporablja film kot učilo, saj lahko 16 mm film predvaja kar v šolskem razredu. Mnogo bolj uspešno je direktno prikazovati sam predmet ali vse drugo, kar lahko pospeši boljše razumevanje tega predmeta ali pojava. Samo s takim postopkom se bomo dokopali do tistega pravega, specifičnega učinka, ki ga lahko ima televizija na gledalce. Če bodo učenci občutili, da gledajo avtentični prizor (recimo, da se v tem trenutku pred kamero opravlja laboratorijski eksperiment), bo njihovo razburjenje in zanimanje tem večje, njih želja, da bi prišli do bistva stvari, pa tem bolj intenzivna. Kajti povsem drugačen je učinek, ki ga ima film, emitiran prek televizije, ali pa ilustracija — to pa je takoj opazno — ki je predstavljena in uresničena s televizijskim postopkom, pa čeprav je predvajana z magnetofonskega traku. Samo na takšen način postane ilustracija organskih del predavanja, nerazdvojljiv del televizijske oddaje, ne pa samo infiltriran insert. Seveda se film lahko in tudi mora uporabljati v televizijskih predavanjih, vendar samo kot filmska ilustracija, samo kot pomožno sredstvo v okviru televizijskega medija, tako kot se uporablja v šolskem razredu.

Izhajajoč iz pojmovanja, da »film deluje predvsem na občutljivost subjekta«, D'Alesandro zaključuje, da filmskemu mediju »najbolj ustrezajo lastnosti predmetov, kakršni so književnost, zgodovina, zemljepis, to se pravi predmetov, ki ob sodelovanju domišljije tistih, ki jih poslušajo in razlagajo, uporabljajo moč emocije in domišljije, kakršno filmska slika vedno izžareva; in nasprotno, s pomočjo televizije je lažje preučevati in razlagati snov iz eksaktnih znanosti, kakršna je na primer anatomija,

to pa pomeni, da tematika, ki izhaja iz logične premise, uporablja specifičen značaj televizijske slike, upoštevajoč, da predvsem televizija vzbuja v subjektu kritično zavest.« K temu bi lahko dodali, da je televizijski medij primernejši za laboratorijska predavanja, za discipline, ki za popolno razumevanje zahtevajo direkten kontakt predavatelja s poslušalci-gledalci, pri čemer največkrat predavatelj sam sodeluje pri eksperimentih. Filmski medij lahko več koristi tistim področjem, kjer zavzema pomembno mesto prikazovanje dogodkov, predelov in dokumentov, za katere zadostuje, da jim učitelj doda svoj (kritični) komentar.

Ob koncu zaključuje D'Alesandro, da »niti film niti televizija ne moreta povsem zamenjati učitelja v razredu, njegove žive, zavestno angažirane izkušnje, učitelja, katerega stil in oblika predavanja se prilagajata subjektu vsakega učenca,« da se »morata televizija in film pri pouku dopolnjevati« in končno, da »televizija omogoča podaljševanje pouka in izobraževanja tudi po končani šoli«. Prav zavrlojo tega, ker je važno, da učitelj upošteva individualnost vsakega posameznega učenca, se televizijsko šolstvo nikakor ne omejuje samo na predavanja prek malega zaslona, ampak zahteva popolno koordinacijo med učiteljem pred kamero in učiteljem v razredu. Problem dopolnjevanja filma in televizije v sodobnem pouku se v televizijskem šolstvu skoncentrira ob vprašanju, koliko filmskih insertov naj bi prikazali prek malega zaslona, kajti tu je mogoče ustvariti mnogo boljši in funkcionalnejši izbor, kot pa če film enostavno vrtimo v razredu. Vključevanje televizije v šolstvo in splošno izobraževanje zahteva brez dvoma radikalno spremembo lika učitelja, njegove vloge (pa najsi predava prek platna, ali pa v razredu vodi gledanje televizije), zahteva iskanje novih učnih metod, ki naj bi ne samo uspešno uporabljale moderna tehnična sredstva komuniciranja, ampak naj bi tudi ustrezale psihologiji nove generacije; ta, neobremenjena s tradicionalnimi normami, sprejema duh modernega časa in odkritja, ki omogočajo direktnejše in širše spoznavanje objektivnega sveta in vseh njegovih vidnih in nevidnih manifestacij.

V množičnem izobraževanju je z družbenega stališča vloga televizije še bolj pomembna. Ne samo zato, ker omogoča dvig ravni splošne kulture, ampak zato, ker predstavlja edino konkretno reakcijo na komercialno televizijo znotraj samega medija. Kakšen in kolikšen učinek bodo takšne oddaje imele na gledalce, je odvisno predvsem od načina, kako so množičnemu avditoriju predstavljene.

kritike

jaz ženska II. del

Jeg-en kvinde II. Scenarij in režija: Mac Ahlberg. Igrata: Lars Lunoé, Goi Petre. Proizvodnja: Novaris Film AIS, 1968.

O tem filmu je težko govoriti, ker je očitno več kot tretjina izrezana. Gre za skromno pornografsko delce, ki — kakor smemo sklepati — doživi svoj višek v posteljnem odnosu med Siv in postavnim zamorcem. Perverzen je motiv prikritega gestapovca, ki iz — očitno — zatrtih nacionalsocialističnih čustev muči svojo ženo, iz prvega filma znano nimfomanko Siv. Le-ta se mu na koncu upre: a ne zato, ker bi ji ne bile všeč njegove perverzije, ampak zategadelj, ker jo uničuje njegova skopost in njegova fašistična ideologija. Siv gre v hotel, tam sreča zamorca, obeta se mikavna situacija, ki pa je izrezana, kakor so izrezane mnoge druge delikatne situacije. Film je torej v vsakem oziru prikazan nekompletno. Ni nam preveč žal, saj je osrednja igralka že ovenela. Škoda le, ker cenzor ni znal skriti svojega moralizma. Bolje



Prizor iz filma JAZ ŽENSKA, II. del

bi bilo, če bi filma sploh ne gledali: premišljeno doziranje pornografije je nesmiselno, ker se problematičnost z njo samo stopnjuje. Bolje nič, kot pa to prestrašeno in počasno seksualno moderniziranje (prevzgajanje) slovenske katoliške mentalitete.

A. I.

matt helm ureja račune

The Wrecking Crew. Scenarij: William Mc Givera (po istoimenskem romanu Donalda Hamiltona). Režija: Phil Karlson. Igrajo: Dean Martin, Elke Sommer, Sharon Tate, Nancy Kwan, Nigel Green, Tina Louise. Proizvodnja: A Meadway-Claude Production, Irving Allen. 1968. Distribucija: Vesna film.

Film je standardiziran, serialen izdelek, ki spretno izkorišča konjunkturo. Napol parodija Jamesa Bonda, napol njegova resna varianta. Hiperpotenten moški, spreten policaj, mnogo lepega ženskega mesa. Izid je jasen vnaprej: zmagal bo Matt Helm, sistem, ki ga je postavil in ga naredil močnega — to pa je socialen in obenem seveda prebrisano uprizorjen »naturalen« sistem, družba-natura — bo slavil zmago-slavje, nesramni tatovi ogromnih količin zlata bodo spravljene za zapah. To je prva plast filma, drugo predstavljajo že omenjene ženske. Seks. To pa je nenavaden, amerikanizirani seks, seks z aluzijo, posreden seks. Dekleta so v trikojih bar-

ve kože, dekleta nič ne »kažejo«, dajejo samo slutiti. Tako kot je Matt Helm odkrito prebrisan in zvit, tako so dekleta kar nekam sramežljiva, ker so lepa.

Film je seveda duhovit, čeprav postane čez določen čas utrudljiv, človeka neustavljivo potiska v pohleven dremež. Je to potemtakem že konec (ali vsaj prvo znamenje konca) njegove konjunktornosti? Je matthelmovščina tudi sama že utrujena? Se je trg »nasitil«? Vse kaže, da. Posebej, ker vse kaže, da je film izgubil tudi tisto svojo funkcijo, ki se ji pravi smeh, zabava, napetost, duhovitost itn. in na kateri je bil — kot poseben žarn — tudi utemeljen.

A. I.

vroč pesek otoka sylt

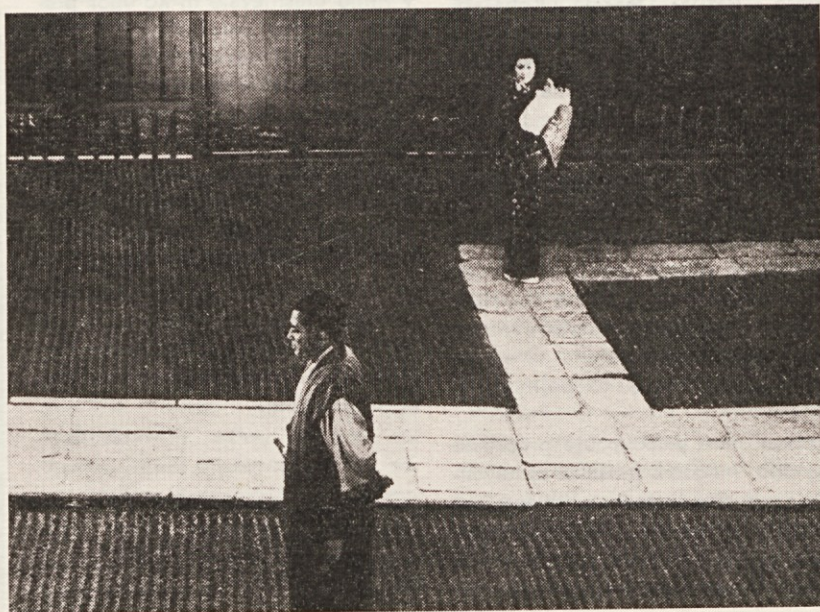
**Heisser Sand auf Sylt. Scenarij: Jürgens Kropp. Režija: Jerzy Macc. Igrajo: Charlotte Kerr, Alexy Burg, Hort Tappert idr. Proizvodnja: Kunstfilm, 1968. Distribucija: Kine-
matografi Zagreb.**

Film je pravzaprav pretveza, da lahko gledamo gole ženske in moške, homoseksualno (ta je komaj naznačena) in lezbično (ta je dovolj direktna) epizodo, različne vrste ekshibicionizma, ki presenečajo po svoji odkritosti: niti najmanj niso moralistične. Kolikor pa vendarle so, je to posledica dovolj očitnih cenzorjevih škarij. Filmu je potrebno priznati dobršno mero duhovitosti, pa tudi mnogo obrtnega dilentantizma. Bolj od nudizma preseneča idejna poanta: gospod Bergmann se gre na Sylt po dolgih in napor-
nih letih sodelovanja v nemškem gospodarskem čudežu odpočivati, da bi pozabil na vse tiste dolge in naporene ure, ko sploh ni vedel, »kaj je to življenje« in ko je bil zaprt k sicer lepo ohranjeni, vendar ne-



Zgoraj: Prizor iz filma VROČI PESEK OTOKA SYLT

Spodaj: Prizor iz japonskega filma UPOR



dvomno postarani ženi. Sylt mu odkrije svobodo, callgirls se ponujajo, da je kaj; zdaj pa se zgodi nekaj, kar se mora zgoditi in v to negotovost so avtorji položili »poslanico« filma: gospod Bergmann ne ve, kaj je to svoboda, ki je temelj uživanja na Syltu, hotel bi namreč v novih okvirih in podnebjem reproducirati iste, stare odnose, kot jih je že prej pri stari ženi doma: zaljubi se, hotel bi torej malo ženskega posladka, hotel pa bi ta posladek samo zase. Gospod Bergmann ne ve, da velja ista svoboda tudi za druge. In ko ga deklica že v prvi noči, ko je ne nadzoruje njegovo budno oko, prevara, se njegova svoboda v hipu poruši v nič in pred nami je samo še prestrašena, neustrezno »zgrajena« podoba kreatorja nemškega čudeža, ki je hotel, a ni znal postati playboy. Duhovito, lepa dekleta, lepa narava, tragikomičen psihologizem. Seveda vse to v narekovajih.

A. I.

upor

Joi Uchi. Scenarij: Šinobu Kašimoto. Režija: Masaki Kobajashi. Igrajo: Toširo Mifune, Tsujoši Kato, Yoko Tsukasa, Tatsuya Nakadai. Proizvodnja: Toho-Mifune, 1967. Distribucija: Vesna film.

Film UPOR bi težko prišteli k tistim japonskim filmom, ki so nas navduševali v preteklih letih. Ta drama, ki posega nekaj stoletij nazaj v japonsko zgodovino in pripoveduje o takratnih fevdalnih razmerah, ni posebno uglašena na evropski okus in evropsko pojmovanje filma.

Režiser nam pripoveduje preprosto zgodbo: mogočni fevdalec se naveliča svoje mlade žene, s katero ima sina, in jo bolj ali manj nasilno poroči s sinom svojega vazala. Mlada zakonca se vzljubita in rodi se jima

hčerka. Takrat pa umre fevdalčev starejši sin in naslednik postane sin fevdalčeve zavržene žene. Kot mati naslednika bi se mlada žena morala vrniti na dvor, a njen mož in njegov oče se temu upreta.

Film ima nekaj tipičnih odlik skoraj vseh japonskih filmov, kar smo jih videli pri nas. Najvažnejša med njimi je likovna čistost in dogmatičnost. Zaradi tega in zaradi spretne fotografije nas izredno majhno število prizorišč niti ne moti, oziroma, bolje rečeno, tega skoraj ne opazimo. Druga odlika je likovno popolno razvrščanje igralcev po sceni, tako da se figurativnost teles zliva s sceno in jo dopolnjuje. Tretja odlika je nevsiljiva, a do potankosti izdelana zvočna kulisa.

Dogajanje v filmu nas pritegne predvsem zaradi zgodovinske informativnosti. Za Evropejca, ki svojo fevdalno preteklost dojema povsem drugače, sta samovolja in nasilje, ki se pretakata po okostenelih kanalih tradicije in lepega obnašanja, zanimivi. Čustveno pa tega ne more v celoti sprejeti. Zato postane za gledalca zadnji del filma, ko odpade vse, kar je medsebojne odnose oseb v filmu utesnjevalo in ko upor prestopi bregove, šele zares privlačen in zanimiv. Predvsem zato, ker ga lahko razume in čustveno spremlja. Film lahko štejemo po tematiki med »kavbojke vzhoda«. Kot vse kaže, so odkrili Japonci v svoji bojevitosti preteklosti in v svojih samurajih prav iste lastnosti in privlačnosti kot Američani v svojem Divjem zahodu in v svojih legendarnih junakih revolverja. Razlika je samo v tem, da redke »kavbojke« dosejajo kvalitetno raven »samurajskih« filmov.

B. G.

shalako

Shalako. Scenarij: J. J. Griffith, Hal Hopper, Scot Finch (po romanu Louisa L'Amourja). Režija: Edward Dmytryk. Igrajo: Brigitte Bardot, Sean Connery, Stephen Boyd, Jack Hawkins, Peter Van Eyck, Honor Blackman, Woody Strone. Proizvodnja: Warner Pathe, Euan Lloyd, 1968.

Nekoliko neobičajna indijancarica, saj v njej nastopajo evropski plemiči, grofica z mnogo sex-appeala, služabniki, ki strežejo s šampanjcem in celo nekdanji kandidat za predsednika ZDA. Neobičajna tudi zato, ker je razvlečena, saj pravzaprav ne gre za drugega kot za odločitev junakinje med samopašnim evropskim grofom in iznajdljivim junakom Zahoda. Zahod zmaga.

Res je težko razumeti, morda pa tudi ne, zakaj se je o tem filmu toliko pisalo. Film je preprosto dolgočasen, Sean Connery je izgubil svoj bondovski čar, Brigitte Bardot kaže, da ni več najmlajša in pod nerodno masko prav izziva k ne preveč galantnim opazkam. Da ne govorimo o kopiji, ki je pretirano rjava. Boji z Indijanci so običajni klišeji, Shalakovi pogovori z njimi so naivna gledališka predstava (kretnje in vzkliki). Edino, kar je filmskega, so razglednice, pa še teh se počasi naveličamo. Duhovita se zdi zvijača z ognjem, ki prevari Indijance, sicer pa je vse ostalo stereotipno, malo domiselno, posneto z leno kamero, z značilno hollywoodsko glasbeno spremljavo, ki je pisana direktno na sliko (romantični prizori — violine, napad — trobente), brez presenečenj, brez dramatične moči. Francoska sinhronizacija je prav tako motila. Film, ki ni niti napet niti očarljiv. Glavni adut naj bi bila Brigitte, ki na žalost dokazuje, da je njena zlata doba že preteklost.

D. R.



Zgoraj: Brigitte Bardot v filmu SHALAKO
Spodaj: Laurent Terzieff in Fernandel v filmu PRAZNIK BREZ VESELJA

Prizor iz filma LJUBEZEN, ŽIVLJENJE, SMRT. Na sliki Amidou



praznik brez veselja

Le voyage du père. Režija: Raymond Danon. Igrajo: Fernandel, Lili Palmer, Laurent Terzieff, Amidou, Car Cellier. Proizvodnja: Comacico, Filmes Ariane, Film 13. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

To je ena najbolj žalostnih Fernandelovih vlog; igra namreč nerodnega, boječega očeta zapeljane deklice, ki je iz idilične vasi med gorami prišla v mesto za frizerko. Velemestne luči zavedejo »nespametno«
dekle na pot prostitucije, v razmerja s petičnimi moškimi... Mati hoče hčeri vse najboljše, ambiciozna kot je, verjame, da si hči utira pot v veliki svet. Ko je za Veliko noč ni domov, pošlje očeta, naj jo pripelje vsaj za kakšen dan nazaj v domače okolje. Oče se poda v Lyon skupaj z dekletovim zaročencem in tam počasi zvesta za resnico. Vendar ne izgubita upanja: dekle je v srcu gotovo ostalo dobro in ne bo moralno propadlo, dasi njena pot poteka po čudnih ovinkih. Dobra duša je bistveno, zato dekle ne izgubi ljubezni mladega, zanesenjaškega, humanističnega učitelja. Popotnika se vrnete v domačo vas z vestjo, da gre dekletu vedno bolje in da je celo odšla v Pariz. Mati je srečna, zaupa svoji iluziji, oče pa noče razkriti resnice. Velika noč mine v tišini upanja in zupanja.

Film je »zanič«
in celo nerazumljiv. To je nekoliko groba, vendar iskrena ugotovitev, ko odhajamo iz dvorane. Nekaj sentimentalnega spogledovanja, nekaj božjega zupanja, nekaj družbene kritike, nekaj blagega Fernandelovega očetovstva, nekaj stupidnih Terzieffovih kretenj. Poenostavljena dilema med grešnim mestom in zdravo, čeprav

težakšno kmečko eksistenco. Kaj hočemo, to je najenostavneje narediti — sestopiš na najnižjo stopnico pogledov bogaboječih buržujev in skromnih tetk in babic — pa sestaviš film. Udeležba mehanično, reproduktivno usmerjenih slojev je zagotovljena. Prizori z vasi, s cingljanjem kravjih zvoncev so ganljivi. Prav tako so grozljiva mračna stopnišča mestnih bordelov. Sramujmo se in postanimo boljši!

D. R.

Življenje, ljubezen, smrt

La vie, l'amour, la mort. Scenarij in režija: Claude Lelouche. Igrajo: Amidou, Caroline Cellier, Rita Malden. Proizvodnja: Les Artistes Associés, 1968. Distribucija: Croatia film.

Prvo, kar v tem filmu preseneti, je popolna nedvoumnost osrednje situacije: Toledo je brez dvoma morilec vseh treh prostitutk. Dilema, na kateri se utemeljujejo skoraj vsi podobni filmi — tudi Cayattovi — in ki je dilema o tem, ali je obsojenec zares kriv ali pa je samo žrtev sodišča, sveta, ki ne more ali ne zna zares domisliti njegovega kriminalnega dejanja v vseh skritih in odločilnih razsežnostih, ampak ga obsodi z apriornimi predsodki, površno, z odporom do slehernega dejanja, ki le malo presega ali prebija površino konvencije, ta dilema je v pričujočem filmu izginila. To pomeni, da je Lelouche ne utemeljuje več s tisto levičarsko pozicijo, ki je obenem kritika konvencije (kodeksa) in silovita obramba »nedolžne«
žrtve. Toledo je kriv umora, zato bo sam ubit. Tu ni dileme. Njegovi zločinski nagibi ga ne opravičujejo: čeprav je zadavil prostitutke zato, ker se mu je ob njih prestopano razkrivala impotentnost,

čeprav so njegovi morilski nagibi torej popolnoma spontani in niso naklepni, je obsodba na smrt razumljiva. Res je, da bo moral pod giljotino zločinec, ki je že ozdravel — epizoda s Toledovo »zadnjo« ljubico ga ozdravi impotentnosti — vendar to nič ne pomeni.

Ta popolna nedvoumnost osrednje situacije je režiserju seveda omogočila, da se je z vso intenzivnostjo naravnal v oblikovne probleme filma. Na tej ravni je dosegel očitno mojstrovino. Na prvem planu je film dokument, ki kaže Toleda od njegove »zadnje« ljubice do trenutka, ko pade smrtno rezilo na njegov vrat. To je liričen in obenem hudomušen film. Družinska idila z ženo in majhno hčerko se neprisljano prepleta z erotiko, ki je je Toledo deležen pri ljubici in ki je docela čista, »lirična« erotika. Zgodba teče, Toleda zasledujejo policaji, ga tako rekoč v postelji aretirajo, izsilijo priznanje... ne da bi sploh vedeli, česa je kriv. Šele iz njegovega čakanja na smrt se pred nami razpre »retrospektiva«, ki »pojasnjuje« sovražno razmerje med policaji in Toledom. Zadeva nam postane jasnejša, zgodba je zdaj razvidna: ne vemo pa, kaj **pomeni**, kaj hoče. Film o tem ne zastavlja nikakršnega vprašanja, našo pozornost neprenehoma odvrta na svojo specifično filmsko plast, na to, kako je narejen, po katerih zakonitostih teče logika njegove »proizvodnje« slik in glasov. Tako je vse do trenutka, ko se vrnemo nazaj v ječo in ko je pred nami docela zlomljeni Toledo, ki se na vso moč boji smrti. Zdaj se vprašanje o **pomenu** znova zastavi. In je tudi odgovorjeno nanj: v zadnjih besedah, ki so seveda samo formalno položene na jezik Toledovega branilca, povedati pa bi jih moral avtor sam, se razkrije, da je šlo pravzaprav za filmsko agitko proti smrtni kazni. Vendar: z isto pravico,

kot je Toledo davil svoje prostitutke, je sodišče giljotiniralo njega. Situacija je torej znivelizirana. Prav v tej zaprtosti je, kakor se zdi, višek Lelouchovega filma. Konec je moralizma: pred nami je — na eni strani — film o dveh načinih samovolje (umora) in — na drugi strani — film, ki pripoveduje zgodbo o samem sebi. O tematizaciji njegovih esteticističnih razsežnosti, ki v njem prevladujejo. Film se reflektira.

A. I.

helga in mihael

Helga und Michael. Scenarij: dr. Roland Cämmerer in Erich Baender. Režija: Erich Baender. Igrajo: Ruth Gassman, Felix Francky, Elfie Rütter. Proizvodnja: Constantin film, 1968. Distribucija: Morava film.

To je nemški spolno vzgojni film, nadaljevanje pri nas že predvajanega filma Helga. Film prikazuje specifičnost spolnih odnosov pri človeku od rojstva do spolnega akta in nekatere sopojave, ki spremljajo človekovo spolno življenje.

Filmu lahko očitamo marsikaj. Predvsem to, da so se avtorji zavestno naslonili samo na teorije Sigismunda Freuda, ki danes v celoti ne veljajo več, saj je vedno več tistih, pri katerih so pomemben faktor tudi drugi človeški nagoni in zavestno delovanje. Teh seksologov film ne upošteva niti ne govori o njihovih teorijah. Nekateri prizori so v filmu popolnoma odveč, tu mislim predvsem na tistega, ki prikazuje mlade ljudi na zabavi. Ta prizor ne le, da se ne vključuje v zasnovo filma, temveč tudi pomeni odmik avtorjev iz sfere kritičnega prikaza človekovega spolnega živ-

ljenja v čisto in poceni namigovane, ki je tako značilno za nemški erotični film. Poleg tega pa je v filmu tudi nekaj trditev, ki jih je moderna seksologija že pred leti zavrnila, Helga in Michael pa jih znova prinaša kot odkritje. Tu mislim predvsem na tisto trditev, da lahko ženska pri koitusu doživi spolni višek samo v trenutku ejakulacije. To niso več pomanjkljivosti filma, temveč napake v metodi, ki jih prepuščamo strokovnjakom v razsojo in kritiko.

Kot film je Helga in Mihael posnet precej šablonsko, s klasičnimi filmskimi izraznimi sredstvi, tako da nam s tega aspekta ne nudi nobenega posebnega doživetja. Njegovo seksualno vzgojno vrednost pa bodo, kot smo že zapisali, lahko potrdili ali zavrnilo samo strokovnjaki. Omeniti je treba tudi to, da so podnapisi pomanjkljivi, včasih tudi netočni.

D. P.

čudni doktor dolittle

Doctor Dolittle. Scenarij: Leslie Bricusse (po zgodbah Hughha Loftinga). Režija: Richard Fleischer. Igrajo: Rex Harrison, Samantha Eggar, Anthony Newley, Richard Attenborough, Peter Bull. Proizvodnja: An Arthur P. Jacobs, 1967. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Pravljica povest Hughha Loftinga o izrednem možu, doktorju Dolittleu, ki se je znal pogovarjati z živalmi, je zelo popularna med angleškimi in ameriškimi mladimi bralci. Pisatelj je v njej z dobrim čutom za otrokom priljubljeno fantastiko in s prav takim občutkom za humor, s katerim pogosto ošvrkne svet odraslih, nanizal vrsto neverjetnih, zabavnih, pustolovskih pripetljajev, ki bude bralčevo domišljijo. Kar je

dobro povedala njegova beseda, je poskušala povedati tudi filmska slika, seveda barvna in na širokem platnu, podprta z vsem, kar zmore filmski trik in debela producerska denarnica.

Ko so snemali Loftingove zgodbe, so se producenti odločili posneti velik film. In to je bila njihova napaka. Namesto preproste, slikovite pravljíčne zgodbe so, zaneseni od komercialnega uspeha filmskih musicalov, tudi oni posneli z dogodki, kupleti in rekviziti prenatrpano filmsko zgodbo, ki je odločno predolga in pregosta, da bi pravilno zaposlila domišljijo najmlajših gledalcev. Namesto da bi iz pisateljeve priprave skrbno izbirali, so ji še nepremišljeno dodajali. Tako film ni celovit, razpada v vrsto bolj ali manj posrečenih epizod, ki presenečajo gledalčeve oči, otežkočajo pa mu zasledovanje tega, kar je Lofting hotel povedati med vrsticami. Čudni — bolje bi izvirnemu naslovu dodali čudoviti — doktor Dolittle je zajetna, pestra filmska slika, ki ji daje vrednost nosilec naslovne vloge, že spet odlični, razigran in tekoče vigran Rex Harrison.

S. G.

pravijo mi tujec

I'll go i'll kill and i'll come back.
Scenarij: Tito Capri. Režija: Enzo G. Castellari. Igrajo: George Hilton, Edd Byrnes, Gilbert Roland, Kareen O' Hara. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

Pravijo mu Tujec, neprestano je na sledi, živi od roparjev, oddide, ubije in pride nazaj.

Napeti »western«; poln zapletov, prevar in goljufij, nasmeškov, pretepov ter atraktivnih skokov, malo ljubezni, pa zato več zlatnikov.

Denar premami vsakega, celo Tujca, ki vse do konca igra z njim »po-



Zgoraj: Rex Harrison kot doktor Dolittle
 Spodaj: Prizor iz filma PRAVIJO MI TUJEC

šteno« igro. Ne le z denarjem, z vsemi — z vodjo bande, bančnim uslužbencem, zavarovalnim agentom in ne na koncu tudi s seboj — igra svojo igro, ki čeprav je videti nepoštena in umazano povezana z denarjem (kar vedno bolj postaja), je nekje v svojem začetku, v svojem bistvu ravno taka kot naša igra. Razlika je le v tem, da je Tujcu denar prvo in zadnje in čimbolj se zapleta v dogodke, tem manj je dosleden v pravilih svoje igre in na koncu je dokončno premagan.

Film je poln surovih pretepov, ki so na prvi pogled smešni, v resnici pa irealni oziroma strašni. Kot protiutež temu pa se kažejo igralci — bolj oni kot pa igralci; vrsta lepih obrazov, oči, nasmeškov in kretenj. Ameriško-italijanski film, daleč od pravega westerna, kaj šele filma.

I. M.

amerika, obljubljena dežela

America, paese di Dio. Scenarij: Augusto Marcelli, Luigi Vanzi. Režija: Luigi Vanzi. Proizvodnja: Alonso Sansone. Enrico Chroschicki, Sancto Film, 1966. Distribucija: Croatia film.

Pred nami se zvrsti vrsta dokumentarnih posnetkov, od poskusov v astronautskem centru ter gradenj vesoljskih raket do revnih črnskih četrti, od razkošnih vil — pravih dvorcev — v Hollywoodu do najrazličnejših verskih sekt in organizacij.

Amerika, obljubljena dežela, kar naj bi bila, se nam kaže v vsej svoji bedi in blišču, tehničnem napredku in človeški nečlovečnosti. Kombinacija čistega filmskega dokumenta ter komentarja je tu in tam odlična, sugestivna in popolna. In ko se oko kamere spreha ja po





Prizor iz italijanskega filma **AMERIKA, OBLJUBLJENA DEŽELA**

obrazih revnih in umazanih otrok, zariše njihove poteze in kretnje toplo in prijetno. V vsej umazaniji in enem samem propadanju je v njihovih očeh neusahljiva volja do življenja, kot da bi bilo nekaj pre-roškega v teh revnih belih naselbinah.

Komentar je kdaj pa kdaj prenatrpan, sicer pa dober. Edino, a zato veliko vrednost daje filmu res dobra kamera.

Vrsta posnetkov, ki naj bi nekako dali čimbolj objektivno, a zavestno subjektivno podobo utripa Združenih držav danes, je povsem poprečna, brez izrazite težnje — morda je tako še bolje. Tako se režiserjeva volja ne kaže nič kaj preveč očitno, saj se filmov take vrste da narediti še več.

I. M.

barbarella

Barbarella. Scenarij: Terry Saut-hern, Roger Vadim. Režija: Roger Vadim. Igrajo: Jane Fonda, Anita

Palenberg, Ugo Tognazzi. Proizvodnja: Paramount-Dino de Laurentis, 1968. Distribucija: Kinema, Sara-jevo.

Rogeru Vadimu je potrebno priznati dobro mero ironije: ekranizacija istoimenskega stripa, ki je bil na višku popularnosti pred leti in ki smo ga, zastaranega, lahko gledali tudi v slovenskem prevodu, ni brez humorja. Duhovito je izpeljano slahčenje slavne agentke na začetku, dovolj pervertiran tudi prostor vesoljnega mesta Soga, poln vsakovrstnih (spolnih) variant in totalitarizma. Barbarella je dovolj lepa in privlačna. Žal v ta gladki film vdre moralizem: avtor ne zdrži brez »poslanice« gledalcem, ki jo v zaključnih sekvencah izpovesta agentka in skoraj prav tako kot ona lepi pol človek pol ptič. Ljubežen je, kar svet drži pokonci. Tudi v brezračnem prostoru. Preprosta in banalna poslanica potrošnikom tega filmastripa; poslanica, ki v marsičem dezavuirá duhovito uprizorjeno ve-

solje, seksualni akt s tabletami in množico podobnih domislekov. Film, ki ne zdrži sam pred seboj.

A. I.

Žene vladajo

La matriarca. Scenarij: Ottavio Jenna. Režija: Pasquale Festa Campanile. Igrajo: Catherine Spaak, Jean-Louis Trintignant, Philippe Leroy, Frank Wolf. Proizvodnja: Clesici Cinematografici San Marco, 1968.

Pričujoči film — komedija o mladi vdovi, ki odkriva skrivnostni, rahlo pervertirani svet seksa, ki se mu je z vso tehnično domiselnostjo vdajal njen pokojni mož — je predvsem izredno duhovita satira: ne gre pa za moralističen »napad« na sodobno seksualno inflacijo niti za kritiko njenih pervertiranih oblik — sadizma —, ampak za parodijo tega moralizma in te kritike. In navsezadnje tudi za parodijo satire same. Filmu je treba priznati do-

bršno mero fantazije, predvsem pa solidno poznavanje seksualne materije. Nenadkriljiv je domislek z živim hroščem, obešenim na lepih ženskih prsah kot nekakšen medaljon, ki pa ima v resnici vlogo spolnega stimulatorja. Prav tako je v skladu s kontekstom zaključek filma: mlada vdova, ki jo je mogoče spoštovanje omejevalo pred pravim »uživanjem« življenja in ki je zategadelj preskusila po njegovi smrti vse, kar se preskusiti da, se zaplete — resno, do poroke — z novim možem, ki jo navsezadnje docela ukroti ter jo spet izmakne njenemu pojmovanju »uživanja«. Pokaže se torej, da je ljubezen, pojmovana na meščanski, institucionalen način, še zmerom živa — in da »uživanje«, ki poteka mimo nje, pravzaprav ne vodi nikamor drugam kot v dolgčas. Film je potemtakem spreten proizvod za trg: ne razkrajja uveljavljenih, standardnih vrednot — med njimi posebej ne zakona in zakonske ljubezni — hkrati pa vendarle odkriva vsaj toliko »prepovedanega«, da se njegova konzumacija ne zatika v grlu. Parodija, ki za lepim, slokim telesom Catherine Spaak spretno in uspešno skriva svoj moralični kličaj.

A. I.

stan in olio prodajata mišolovke

Režija: John Greiten. Igrata: Stan Laurel in Oliver Hardy.

Neizčrpna je serija filmov, ki sta jih posnela Laurel in Hardy kot Stan in Olio. O tej neizčrpnosti govori prav pričujoči film, kjer so scenaristi poslali priljubljena filmska junaka kar v švicarske Alpe, da bi tam prodajala mišolovke in tako spet ustvarila niz komičnih si-

tuacij, s poudarkom na novosti oziroma neponavljanju. Kaj kmalu pa je mogoče ugotoviti, da je zgodba — milo rečeno — močno prisiljena in da komikoma komaj nudi osnovne možnosti poprečnega uspeha, če se seveda spomnimo njunih najboljših filmov.

Kljub temu pa je tudi v tem filmu mogoče zaslediti vse bistvene sestavine komike, s katero operira v zadnjem času vse bolj popularni filmski par. Popularnost temelji na nenavadni simpatičnosti oziroma ljubki naivnosti. Sem sodi očetovsko-pokroviteljski odnos Olia in Stana; pa Stanova radoživa infantilnost v kontrastu z Olijevimi namišljenimi modrostjo; najraje sta postavljena v učinkovit podrejen položaj, tako da sta njun veličastni nastop in uspeh vedno samo navidezna; nazadnje sodi v osnovno lestvico njunih komičnih nastopov še Stanova bolj ali manj ekshibicijska točka — v tem filmu zelo učinkovit prizor s psom reševalcem, kateremu je treba izvabiti skrbno čuvano pijačo — ki je verjetno v vsem filmu najkvalitetnejši nastop. Da vedno vse pokvarita, česar se lotita, je že samo po sebi razumljivo, seveda pa tudi tedaj pridobivata simpatije občinstva.

Z eno besedo: kljub slabemu in za lase privlečenemu scenariju smo priča šarmantnim točkam in pa seveda občinstvu, ki se že vnaprej dobrohotno smeji tudi manj posrečenim peripetijam.

J. P.

tri korake skozi blaznost

Histoires extraordinaires. Režija: Roger Vadim, Louis Malle in Federico Fellini. Igrajo: Jane Fonda, Alain Delon, Brigitte Bardot, Terence Stamp.

Edgar Allan Poe je bil izhodišče trem renomiranim režiserjem za filmske zgodbe, ki naj bi med drugim dokazale »aktualnost« tega klasika grozljivk oziroma umetniško moč v prestižno tekmo postavljenih filmskih ustvarjalcev.

Namen producenta je bil dosežen: Roger Vadim, Louis Malle in Federico Fellini so v tej tekmi ustvarili najboljše, kar so mogli. Rezultat so tri različne interpretacije groze, od katerih sta prvi dve, se pravi Vadim in Malle, ostali v mejah klasično pojmovane in občutene grozljivosti in nista prerasli zgodovinskega okvira zgodbe, v katerem sta nastali.

Tu niso Vadimu pomagale niti lepo izpeljane poetične sekvence, niti premišljene barvno-likovne rešitve, niti zanimiva glasbena oziroma zvočna oprema, ki je bila nekonvencionalna v dobrem pomenu besede. Zgodba o lepi razvratnici, ki jo kaznuje lastna objestnost ljubezni, ostaja slej ko prej prirejeni E. A. Poe.

Isto se je zgodilo z drugo zgodbo o dvojniki. Louis Malle je imel še manj sreče in mu ni v ničemer uspelo ubežati literarnemu okviru. Edino Fellini je resnično dokazal modernost klasika grozljivk in z radikalnim posegom scenarija prenesel Poeja v današnji čas. Gre torej za sodobno in čisto avtorsko variacijo na dano temo. Gre za grozljivost našega časa, ki jo sestavljajo človek-posameznik; svet, v katerem ta posameznik živi, in pa mistična pregraja absolutni svobodi, ki jo je junak do konca zaobjel.

Zgodba o izgubljenem in osamljenem filmskem igralcu, okoli katelega se kot v polsnu odigrava odmaknjena igra življenja, za vedno izgubljena v čudne barvne zorne kote, prerašča v problem, ki ni lasten samo tej osebi. Ta simbol ali bolje rečeno aluzija neke agonije in vegetiranja govori predvsem naše-

mu času in ne neki klasični literaturi. *Osrednja oseba postaja izvoljeni zastopnik človeštva v neoprijemljivem boju na infernalni fronti človeške eksistence in z njenim koncem pade važna postavka v tej vesoljni igri.

Od tod tudi grozljivost višje vrste, ki jo stopnjuje privid perfidno deformiranega nasprotnika kot zaenkrat nepremagani branilec tiste nesvobode, preko katere lahko stopiš samo premagan in uničen, z zamolčano besedo zmage.

Od fenomenalne igre Terenca Stampo do vseh že znanih elementov Fellinijevega filmskega izraza (tistega od vključno Osem in pol naprej) sega ta filmski zapis in se brez dvoma uvršča med pomembne filmsko-oblikovne ter vsebinsko-izpovedne dogodke sodobne umetnosti na sploh.

J. P.

moj prijatelj ben

Gentle Giant. Scenarij in režija: James Neilson. Igrajo: Dennis Weaver, Vera Miles, Ralph Meeker, Clint Howard. Proizvodnja: Paramount. Distribucija: Inex film, Beograd.

Majhen deček je vzljubil mladega medvedka, katerega pa njegov gospodar zapira v kolibo, pretepa in slabo hrani. Deček medvedka naskrivaj vodi na sprehode, mu nosi hrano in tako postaneta dobra prijatelja. Po dolgem prepričevanju mu ga oče kupi in od tedaj naprej sta medved Ben in deček neprestano skupaj. Toda ko medved Ben nekega dne napade svojega bivšega gospodarja in ga rani, je konec njune medsebojne sreče. Pošljejo ga v živalski vrt, a jim med potjo uide.



Zgoraj: Brigitte Bardot in Alain Delon v omnibusu TRI KORAKE SKOZI BLAZNOST

Spodaj: Prizor iz filma MOJ PRIJATELJ BEN



Čez dobro leto medved Ben poišče svojega starega prijatelja. Sedaj ima Ben že družino. In tako sta se »prijazni Ben« ter deček sestajala, imela rada in bila srečna še vrsto let.

Lepa zgodbica o dečku in velikem medvedu Benu je kot pravljica. Črno-bela tehnika — vsakdo je poplačan za svoj trud, dobri ljudje žive srečno, hudobni so kaznovani, in srečen konec — vse govori o filmu, namenjenem predvsem otrokom.

Igra Dennisa Weaverja — dečka je prijetna. Edino, kar bi mu lahko očitali, je, da govori za svoja leta kar malce preveč resno.

I. M.

nezvesta žena

La femme infidèle. Scenarij in režija: Claude Chabrol. Igrajo: Stephane Audran, Michel Bouquet, Maurice Ronet. Proizvodnja: Filmes de la Boetie. Distribucija: Croatia film.

Dogajanja je relativno malo. Ljubosumni mož ubije ljubimca in to tako dobro, da ga ne dobijo. Dobi ga le žena, ki pa sežge zadnji dokaz (ljubimčevo fotografijo). Življenje teče dalje, vsak po svoje sta odreagirala monotono potekanje zakonskega življenja, vsak imata svojo avanturo in si jo dovolita. Mož je uspešen manager, prekupčevalec z umetninami, ona zdogločasena, brezdelna, od moža živahnejša ženska s pohotnimi očmi. Stakne si ljubimca in z njim trosi odvečno energijo, da lahko mirno in ljubeznivo zaspi ob utrujenem možu z ne preveč fantazije. Mož želi trdne odnose, ljubi svojo ženo, vendar na tradicionalen način — brez lastnega tveganja. Ljubimčeva lahkotnost in

bonvivantstvo ga tako razjezita, da je zmožen uboja. In celo perfektnega.

Chabrol je precizen opazovalec, odličen tehnik. Nevidena je scena, ko mož pride k ljubimcu. Njun pogovor je dialoška mojstrovina in igralski dosežek prve vrste. Michel Bouquet je odličen prevarani soprog z dostojanstvom. Tudi odlaganje trupla poteka dramatično — s prepričljivim zelenim močvirjem, ki počasi, kos za kosom požira mrtvega lahkoživca. Tudi Ronet je dober, predvsem pa ni videti star, kot je v resnici. Mercedes je dobro izbran, vsi statusni simboli so na mestu, tako komaj prebavljiva spalnica z zeleno posteljo. Moti le ritem, ki je sicer funkcionalen z ozirom na vsebino (lagodno, nevznemirljivo življenje zakonskega para v izobilju), vendar nekoliko pretiran za žanr, ki je konec koncev kriminalno-ljubavna štorija. Solidno delo, brez presenečenj.

D. R.

nihče ne more pobegniti

Nobody runs forever. Režija: **Ralph Thomas.** Igrajo: **Rod Taylor, Christopher Plummer, Lilli Palmer.**

Angleška filmska proizvodnja predstavlja v zvrsti kriminalnega filma že nekakšno garancijo. Navajeni smo pričakovati vsaj solidne izdelke, če gre za filme pod angleškim naslovom. Klasično dognani elementi filmske kriminalke podkrepiljeni s solidno igro in presenetljivimi zapleti so značilni tako rekoč za vsak film te narodnostne proizvodnje.

Tudi v primeru obravnavanega filma ni mogoče zanikati vse te bolj ali manj izvirne dognanosti, vendar komaj kaj več. Zgodba o avstral-



Zgoraj: Michel Bouquet in Maurice Ronet v francoskem filmu NEZVESTA ŽENA

Spodaj: Prizor iz ameriškega filma KRIŽNI OGENJ



skem diplomatu, ki je neustrašen borec za mir med narodi, pa se je menda na zločinski način znebil svoje prve žene, je motiv tega akcijskega filma. Do tod bi bila stvar lahko celo angažirana, če bi se film oprijel protiigre na področju junakovega boja za svetovni mir in tu ustvaril tisto osišče, ki bi brez dvoma preraslo okvire serijske kriminalke. Tako pa film razpada v dve polovici: na eni strani nekako nebulozna diplomatska igra za dobre cilje in atentatorji, ki hočejo to igro preprečiti, na drugi strani pa diplomatova žena s svojo slutnjo in nerazumljivimi končnimi odločitvami, ki film razpletajo, istočasno pa se uvrščajo med elemente klasične melodrame. Vrh vsega je pravi akcijski junak nekdo tretji, ki torej v bistvu ne nosi problematike celotnega filma, in nejasnost, s tem pa tudi manjša učinkovitost projekcije sta na dlani.

Nastal je film z ustreznim filmskim tempom, zelo standarden, standarden v dobrem smislu, ki mu ne manjka dobro obvladanih sestavin napetosti in za film tega žanra učinkovite nenavadnosti. Slej ko prej pa ostaja v mejah serijske kriminalke in dobrega poprečja.

J. P.

križni ogenj

Operation Cross Eagles. Scenarij: **Vincent Fotre.** Režija: **Casey Diamond.** Igrajo: **Richard Conte, Rada Djurićin, Relja Bašić, Demeter Bitenc, Boris Cavazza, Janez Vajevc.** Proizvodnja: **Noble Production, 1968.** Distribucija: **Morava film.**

To je spet ena od jugoslovanskih in ameriških koprodukcij, ki so — preprosto rečeno — zabavne predvsem v svoji naivnosti in očitni pro-

fesionalni (formalni) neusposobljenosti. Scenarij, ki je hotel biti izrazito akcijski, je dolgočasen, zgodba teče počasi, zatika se, zraven pa posega po samih znanih in preskušeni trikkih. O režiji skorajda ni mogoče govoriti, prej o avtomatičnem preslikavanju situacij, v katerih se amerikanizirani partizani tepejo in pobijajo s prav tako amerikaniziranimi Nemci. Škoda je le, da se pobijajo nevesče, brez tiste dinamike in tempa in domiselnosti, s katero so narejeni »pravi« ameriški filmi na podobne teme. Podobne koprodukcije bi mogel opravičiti le finančni uspeh jugoslovanskih partnerjev, za katerega pa je znano, da praviloma izostane. Zategadelj o tem filmu ni mogoče govoriti niti tako niti drugače.

A. I.

rimska cesta

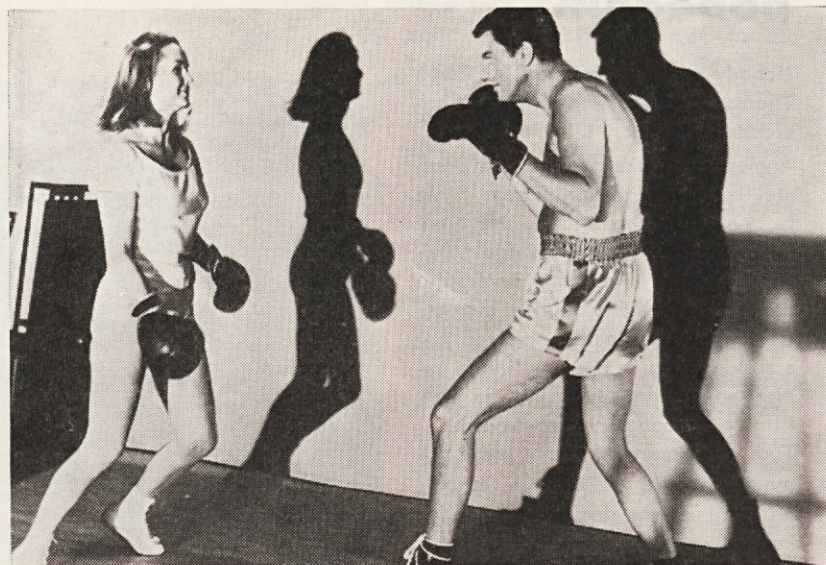
La voie lactée. Scenarij: Luis Buñuel, Jean-Claude Carriere. Režija: Luis Buñuel. Igrajo: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Delphine Seyrig. Proizvodnja: Serge Silberman, Greenwich Film Production S. A. (Pariz), Fraia Film (Rim), 1969. Distribucija: Zeta film.

Potem ko je Buñuel posnel LEPTICO NOČI, je dejal, da ne bo več snemal. Vendar je ustvaril RIMSKO CESTO in za njim je tudi že TRISTANA. Z RIMSKO CESTO se je spet vrnil k svojemu priljubljenemu razmišljanju, osebni preokupaciji, ki je to pot našla navdih v španskem romanu iz 16. stoletja. Vendar je narativnost tega romana povsem nerelevantna, Buñuelu je le okvir za vrsto epizod, ki jih doživljata dva potepuška romarja na poti v Compostello.



Zgoraj: Pierre Clementi v francoskem filmu RIMSKA CESTA

Spodaj: Prizor iz ameriškega filma LOČITEV PO AMERIŠKO



Čas in kraji, v katerih se gibljeta ta potepuha, so z realističnega stališča povsem nepomembni. Buñuel prepleta vse čase, res prav vse, od Kristusovega rojstva do današnjih dni. V prepletanju časov in dogodkov je podoben Godardu, le da je njegova angažiranost drugače: ne v družbenopolitičnem razmišljanju, marveč v dilemi boja proti Cerkvi kot instituciji in iskanja proti in za v religioznem (ne)prepričanju. Film je težaven za gledalca mlajše generacije, ki ni seznanjen z biblijo, z vero, z evangeliji. Težavno zanj je razumevanje pojavljanj Kristusa v različnih podobah, Marije, apostolov in končno tudi hudiča. Ne bo si znal razlagati citatov iz evangelijev v povsem absurdnem kontekstu, ironičnega »travestiranja« religiozne blaznosti v seksualno perverzno, smešnja čudežev, znanih in potrjenih iz biblije. Ta Buñuelov film je pravi religiozni traktat v smislu poznavanja dogme, ki vedno prinaša kazen in celo smrt, če se ji kdo postavlja nasproti.

Kljub temu da RIMSKA CESTA ne sodi med najboljše mojstrovine tega umetnika, zasluži vse občudovanje in spoštovanje.

M. G.

ločitev po ameriško

Divorce american Style. Scenarij: Norman Lear. Režija: Bud Yorkin. Igrajo: Dick Van Dyke, Debbie Reynolds, Jason Robarts, Jean Simmons. Proizvodnja: Tandem production. Distribucija: Makedonija film, Skopje.

Mrs. in Mr. se prepirata iz dneva v dan — vsakodnevne (enodnevne) muhe. Toda nenadoma padeta s svojimi prepiri v roke odvetnikov in

konec — ločitev — urejene razmere zanj in skromno življenje zanj. Vsa naprezanja, da bi se oba ločenca ponovno, vsak po svoje, poročila ter tako uredila njegove finančne razmere, propadejo. Na koncu se le »srečata« ter ponovno zaživita s svojimi vsakodnevnimi prepiri.

Ločitev po ameriško ironično prikazuje ne le ljudi v njihovih »prepirčkih«, pač pa tudi kot igračke v rokah pravnih predpisov in pravnikov, katerim so ločitveni procesi že rutinsko delo. Ta mirni družinski par, s svojimi svetlimi in temnimi trenutki nenadoma pade v kolesje, kateremu ni več kos. Prepustita se toku, misleč, da je bolje, če plavata vsak po svoje; toda naključje pokaže, da je le nekaj neodtujenega v njiju. Ponovno na skupni barki izplujeta iz kolesja, ne pa iz množice preprirov, sebičnosti, nerazumevanja, kateremu pa na začetku dirigira z dirigentsko palčko pravnik, kot da ima vse nianse in višine vsakodnevnega življenja pod svojo kontrolo — žal precej nedomiselnega prispodoba ameriških družbenih razmer.

I. M.

arizona colt, maščevalec

Arizona Colt. Scenarij: Ernesto Galdini. Režija: Michele Lupu. Igrajo: Giuliano Gemma, Corrine Marchand, Fernando Sancho, Rosalba Neri. Proizvodnja: Orphé. Distribucija: Inex film, Beograd.

Ponovno eden izmed italijanskih westernov, tokrat v francoski koprodukciji ter kar prijetno gledljiv. Tolpa razbojnikov napade zapore, pobije posadko ter osvoboditi jetnike. Vsi so se jim prisiljeni pridružiti, le Arizona Colt se izmuzne, vendar se hote ali nehote zapleta v

njihove akcije in tako pripomore do njihovega dokončnega uničenja.

Arizona Colta, njegovega nesojenega spremljevalca kot tudi vodjo bande — vse združuje lov za denarjem in denar. Toda denar jim ni prvo in zadnje. Denar in lov za njim jim je le opravičilo za tisto, kar v bistvu počenjajo in v čemer najbolj uživajo.

Arizona Colt je večni popotnik, lepega obraza, mirnih potez ter hitre roke, vedno na lovu na »razpisane glave«. Rad igra poker, na veliko goljufa, rad pa igra tudi (ne)razočaranega ljubimca.

Njegovemu prijatelju je najbolj važna pravzaprav pijača, za drugo se ne meni, tudi pobijanje brez razloga mu je odvratno. Njegov šef, vodja bande, je pravi sadistični ubijalec. Vsako svojo žrtev spremlja s krohotom, je elementaren, preprost, brezčuten razbojnik — revolver govori namesto njega.

In vsa tolpa se, najprej zadržano, nato pa sproščeno zakrohota, ukleta v pobijanje in smeh v večnem lovu za denarjem. Le-ta jim iz dneva v dan postaja manj pomemben. Vse, kar se dogaja ob robu tega lova, jim je življenje in le-to jih počasi, enega za drugim ugonablja ter dokončno fizično uniči.

I. M.

srce je samoten lovec

The Heart is a Lonely Hunter. Scenarij: Thomas C. Ryan (po noveli Carson McCullersove). Režija: Robert Ellis Miller. Igrajo: Alan Arkin, Sondra Locke, Laurinda Barrett, Stacy Keach ml., Chuck McCann, Biff McGuire, Percy Rodriguez, Cecily Tyson. Proizvodnja: Warner Bros. — Seven Arts. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Gospod Singer se preseli v mesto, kamor so v tamkajšno umobolnico poslali njegovega prijatelja. Sobo najame pri mirni družini. Oče je poškodovan in ne more normalno delati. Hči hodi v gimnazijo, ljubi glasbo ter odraščča. Gospod Singer je po naravi občutljiv in dober človek. Zapleta se v nesreče in težave drugih, jim pomaga in jih tolaži. On je sam, gluhonem. Ko mu umre najboljši prijatelj, se v agoniji samote (ali bolje) osamljenosti ubije. Zgodba je vzeta iz vsakdanjega življenja, pretirano napolnjena na eni strani z bolnimi ljudmi, na drugi pa z likom svetnika, mutca, ki je vedno pripravljen poslušati, vedno pomagati, vedno najde nasmech ter razumevanje — je popoln. Kako prazno, kako neživljenjsko, kako lažno.

Ljudje okoli njega so stvarni, resnični, on pa, ki deli z njimi njihove težave in jim pomaga, je neživljenjska figura, svetnik in potem spregledan svetnik, ki nam šele na koncu s svojo smrtjo pokaže, da je le človek, ki si kot vsak želi malo topline, nežnosti ter družbe.

Družba je bolna ter zaslepljena, tako da ne vidi sočloveka. On pa irealno izstopa ter jo hoče s svojo osebnostjo spremeniti — a preveč je (naj bi bil) človek, da bi mu to uspelo. Ne zaveda se svojega poslanstva in ga na koncu s svojo smrtjo, kot človek, zanika. Tako se njegova smrt ne razlikuje od drugih. Pokopali so ga, mrtev je, misel nanj ne popravi ničesar, kolo je preveč štirikotno, da bi steklo kot kolo.

Film je malce razvlečen, režijsko nesvež, poslanica pa, ki naj bi jo film nosil, se sveti medlo; premalo človeška, da bi bila resnično človeška.

I. M.

Z

Z. Scenarij: Jorge Semprun, Costa Gavras (po romanu Vassilija Vassilikosa). Režija: Costa Gavras. Kamera: Raoul Coutard. Glasba: Mikis Theodorakis. Igrajo: Jean-Louis Trintignant, Jacques Perrin, Yves Montand, Francois Perier, Charles Denner, Irene Papas, Bernard Fresson, Renato Salvatori. Proizvodnja: Jacques Perrin, A Reggane O. N. C. I. C. Production, 1969. Distribucija: Vesna film.

V morju političnih, politično angažiranih, politično navdahnjenih, družbeno političnih in podobnih, vseh v politiko ubranih filmov, ki preplavljajo tržišče, festivale, kinematografe v zadnjih letih, je težko nalleteti na film, ki bi imel poleg omenjenih (sicer dokumentarnih in angažiranih lastnosti) tudi resnične umetniške kakovosti. Predzadnji film Costa Gavrasa je tak: sijajen politični dokument, hkrati pa ima tudi vse filmsko estetske lastnosti, ki ga dvigajo na visoko kakovostno raven. Ima pa še nekaj: privlačne komercialne lastnosti, izhajajoče iz dramaturgije, ki približajo film tudi tistim, katerim nista mar ne politika ne zahtevna filmska mojstrovina.

Dogodki se naslanjajo na sodobno Grčijo, na politični umor levičarskega poslanca Lambrakisa, ni pa nujno, da filmske dogodke omejemo le na to deželo, saj ni edina v svetu, ki ji vladajo težnje drugih velikih držav, kjer se hotenja vlade v rokah imperializma bijejo z interesi in razvojem naroda.

V to politično ozadje se vpleta osrednja filmska pripoved, raziskava umora, iskanje krivcev in neposrednih zločincev. Ta pripoved je predstavljena na izredno ritmični podlagi, brez sentimentaliziranja, nizanje dogodkov in značajev je filmsko sijajno dramatično in nevsiljivo impresivno. Vsi posamezni elementi so enkratno uglaseni in ta

silovita mojstrovina, za katero smo posebej hvaležni ljubljanski Vesnik, je domala neponovljiv filmski dogodek.

M. G.

mayerling

Mayerling. Scenarij in režija: Terence Young. Igrajo: Omar Sharif, Catherine Deneuve, James Mason, Ava Gardner, James Robertson Justice, Genevieve Page, Andrea Parisy, Ivan Desny. Proizvodnja: Les Films Corona in Winchester Film 1968. Distribucija: Makedonija film.

Mayerling je melodrama, posneta po zgodovinskem dogodku, pravzaprav škandalu, ki ga je sprožil samomor nadvojvode Rudolfa Habsburškega in njegove ljubice Marije Vetschery.

To je film, ki skuša kar se da verno predstaviti gledalcu fin-de-siècle, kot ga je doživljala Franc-Jozefova Avstro-Ogrska. Hkrati pa so ustvarjalci filma želeli vključiti v film kot osrednji dogodek že omenjeni samomor, ki je pred devetdesetimi leti razburkal vso Evropo, saj je bil v resnici nekaj nezaslišanega: nadvojvoda Rudolf, prestolonaslednik, »srečno« poročen se zaljubi v mlado baronico Marijo in se želi z njo poročiti. Ker to zaradi interesov dvora in države ni mogoče, naredita oba (potem, ko je nadvojvoda zapleten tudi v neuspelo madžarsko revolucijo) samomor v zimskem gradiču Mayerling.

Trdimo lahko, da so ustvarjalci zelo dobro združili obe dogajanji, zunanje »zgodovinsko« in notranje »psihološko«, ki so mu podrejeni vsi igralci. Če pri tem zgodovina ni vedno predstavljena v svoji avtentični podobi, nas to ne moti; prišli smo, da si ogledamo film, ki nas bo pritegnil s svojim bliščem, obrtniško dovršenim dogajanjem, dobrimi igralci in posnetki. Kajti film

je tehnično res dobro posnet in mu s tega stališča ne moremo ničesar očitati. Z zgodovinskega stališča pa filma ne moremo ocenjevati, saj ni bil posnet s tem namenom, temveč želi obuditi spomine na dogodke iz »romantičnega« devetnajstega stoletja. Za tiste, ki pa se teh časov spominjajo iz svoje najzgodnejše mladosti, pa bo film še bolj privlačen, saj jim bo v prijetni obliki predstavil še enkrat to, kar so nekoč doživeli.

Omeniti je treba vsekakor odlično igro Catherine Deneuve, medtem ko so ostali glavni igralci bolj ali manj stereotipni in podrejeni »zgodovinski« fabuli. Poseben blišč pa dajejo filmu Meyerling neštnevilne sekvence sprejemov, dvornih plesov, parad in poedin, ki so posnete z vsem razkošjem, kakršnega nudi sedma umetnost.

D. P.

nekega večera neki vlak

Un soir, un train ... Režija: André Delvaux. Igrajo: Yves Montand, Anouk Aimée, Adriana Bogdan, Michel Gough. Proizvodnja: Parc Film,

1968. Distribucija: Inex film, Beograd.

Izredno naporen film. Spogledovanje s tistim, kar je na prvi pogled razvidno v romanih Franza Kafke. Film, o katerem ni mogoče reči ničesar. Neskončne vožnje z vlakom. Nepotrebno in nerazumljivo izstopanje iz vlaka, ki pomeni konec ljubezni: dekle na koncu stopi pred nas s krvavo glavo, mrtva po železniški nesreči. Dolgočasno tavanje preko gole, zimske planjave. Zakaj ni mogoče o filmu reči ničesar? Zato, ker njegova zgodba ni z ničimer motivirana, zategadelj, ker tudi v svojem jeziku ne prinaša ničesar, zaradi česar bi bila odsotnost (ali nemotiviranost) zgodbe kakor koli jasna ali razvidna. Gre potemtakem za filmski poskus (ali za preprosto samovšečno filmanje), ki si ni na jasnem samo s seboj. Izjema: v skromnih okvirih je dovolj spodoben edinole Yves Montand, seveda samo s tem, da v filmu jè. Isto velja tudi za malenkosten prispevek, ki ga je dala Anouk Aimée. Mojstrovina dolgega časa.

A. I.

da, gospod

Sissignore. Scenarij: Tonino Guerra, Franco Mallerba, Uzo Tognazzi. Režija: Ugo Tognazzi. Igrajo: Ugo Tognazzi, Maria Grazia Buccella, Gastone Moschin, Franko Fabrizzi. Proizvodnja: Fair Film S. p. a, Mario Cecchi Gori, 1968. Distribucija: Morava film.

Zgodba o gospodarju in služabniku, gospodarju vseh služabnikovih dni in poti, služabniku, ki mu v vsem popušča, ki gre namesto njega v zapor, ki mu mora odstopiti ženo, ki je žrtev in najnižji suženj. Napol komedija, napol satira na kapitalistično vsemoč, nekoliko italijanskega seksualnega kompleksa, skoraj znanstvena fantastika, ponekod kriminalka ...

Tognazzi nas v začetku prijetno preseneti. Kadri avtomobilske dirke so prav vznemirljivi. Tudi ko še čisto ne vemo, v čem je poanta (popolna oblast nad malim človekom), se nam zdijo prizori bizarni in okušamo nekoliko tistega italijanskega temperamenta, ki ga poznamo iz novega realizma. Ko opazimo, da se frustracija nadaljuje,



Prizor iz francoskega filma NEKEGA VEČERA NEKI VLAK

da ubogi služabnik nikdar ne bo prišel do svoje žene... nam zadeva postane dolgočasna. Absurdni položaji se ponavljajo, služabnik se nikdar ne bo rešil svojega tirana. Kafkovska pripoved uradnika, ki je pred našim junakom doživel podobno usodo, nam dokončno zmeša pričakovanje glede angažiranosti filma. Tognazzi preide v skoraj surrealistično fresko, v rahlo sentimentalno, rahlo banalno in — vendarle privzdignjeno štorijo o večni neuspešnosti in večni neumnosti.

Film bi lahko kritizirali predvsem z vidika doslednosti, z vidika komplementarnosti in zgoščenosti uporabljenega gradiva — zdi se, da je režiser Tognazzi pretiraval s postavljanjem igralca Tognazzija v prvi plan.

D. R.

večer naslednjega dne

Night of the Following Day. Scenarij in režija: Hubert Corntfield. Igrajo: Marlon Brando, Richard Boone, Rita Moreno, Pamela Francklin. Proizvodnja: Universal, 1968. Distribucija: Avala film.

Film govori o ugrabitvi mladega dekleta, za katerega seveda zahtevajo visoko odkupnino. To je prva raven, na kateri nastaja tudi zgodba. Druga raven bi hotela biti »globlja«, a ji nikakor ne uspe, da bi se rešila tradicionalnih ameriških shem: med njimi je na prvem mestu še zmerom psihologizem-erotizem (dekle je mlado, komaj dozorelo, zato zamika enega od ugrabiteljev, polasti se je na očitno perverzen način) in moralističnih dilem, ki bi jih lahko označili z besedo: dober-slab ugrabitelj. Treba je priznati, da Marlonu Brando nikakor ni uspela kreacija mračnega, a vendar moralno

neoporečnega kriminalca. Na dilemi »dober-slab« se ne polomi samo ugrabiteljski podvig, ampak film v celoti, ki se nazadnje spremeni v dolgočasno, utrujajočo zgodbo brez vsakršnih perspektiv za gledalca. Teh perspektiv nikakor ne morejo odpreti številni bizarni domisleki kriminalnega in erotičnega žanra, čeprav je na primer francoskemu policaju treba priznati nekaj ljubeznivosti in neskončnim nefunkcionalnim vožnjam z avtomobili nekaj poezije. Film je potemtakem obupno žalosten.

A. I.

S kritikami so sodelovali: Bogdan Gjud, Stanka Godnič, Miša Grčar, Andrej Inkret, Igor More, Denis Poniž, Janez Povše in Dimitrij Rupel



Prizor iz filma VEČER NASLEDNJEGA DNE

plameneča reka

River of Dollars — The Hills Run red. Scenarij: Dean Craig. Režija: Lee W. Beaver. Igrajo: Thomas Hunter, Henry Silva, Dan Duryea, Nicoletta Machiavelli. Proizvodnja: United Artists, 1966. Distribucija: Inex film, Beograd.

Naključje je hotelo, da se je eden od dvojice rešil s kopico denarja, obogatel, pozabil na prijatelja, njegovo družino, drugi pa je šel v zapor. Po petih letih se je vrnil ter maščeval. Pravici je zadoščeno, Happy End se ponuja.

Po standardnem kopitu narejen ameriški western nam z rahlimi osvežitvami nudi možnost misliti malce več.

Ko se drugi vrne iz zapora, najde zapuščen dom. Poskušajo ga ubiti. Ko zve, da se je njegov prijatelj izneveril obljubi ter denarju, da je bogataš, nasilnež in pohlepnež, se v njem naseli mržnja, ena sama velika želja po maščevanju. Le-ta, ki izvira iz popolnoma osebnih razlogov, postaja zaradi okolja ter naključij, ki se pletejo okoli njega, vse bolj želja po maščevanju nad zlom, ki ga obdaja. Pravijo, da le klin izbije klin; zlo odpravi zlo; kopica mrtvih poravna račune.

Če gremo preko ustaljenih režijskih prijemov, preko nekaterih nedomiselnih domislic ter nasilja in pretepov, ki smo jih že vajeni, nas na momente presenetijo živahna kamera, malce sveža je.

Glavni junak ni vedno Junak. Včasih je kar malce ali pa precej živčen in takega ga radi vidimo — bliže nam je.

I. M.



iskra

industrija
za elektromehaniko
telekomunikacije
elektroniko
avtomatiko in
elemente

iskra

industrija
za elektromehaniku
telekomunikacije
elektroniku
avtomatiku i
elemente

iskra

electromechanics
telecommunications
electronics
automation
components

Združeno podjetje Iskra Kranj



BORISLAV ŠAJTINAC
NIJE PTICA SVE ŠTO LETI
PRODUKCIJA: NEOPLANTA-FILM
1969 - 70