

revija za film in televizijo

ekran

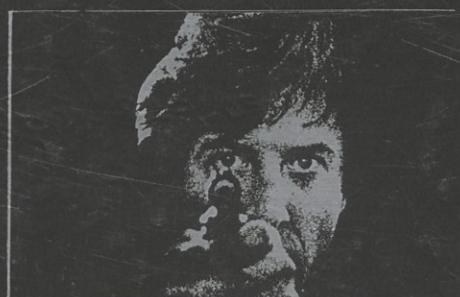
vol. 2
(letnik XIV) 1977/cena 25 din



KODAK TRI X



KODAK



KODAK

ekran

revija za film in televizijo

vol. 2

volumen je 10 števil

številki 1 in 2/1977

(letnik XIV)

ustanovitelj

Zveza
kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet

Boris Bavdek, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič, Vladimir Koch
(predsednik), Viktor Konjar,
Majda Lenič, Milan Lindič,
Marjan Maher, Janez Marinšek,
Franc Mikec, Božidar Okorn,
Jurij Poje, Tanja Premk,
Rajko Ranfl, Franček Rudolf,
Sašo Schrott, Sandi Sitar,
Koni Stajnbaher, Dušan Voglar,
Vili Vuk in Jože Zlender

ureja uredniški odbor

Srečko Golob
Boris Grabnar
Vladimir Kocjančič
Viktor Konjar (glavni urednik)
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovalka)
Stanko Šimenc
Matjaž Zajec

tiska

tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana,
Dalmatinova 4/II soba 9
žiro račun: 50101-678-49110
devizni račun: 50100-620-107-870
poština plačana v gotovini

oproščeno prometnega davka
po pristojnem sklepu 421-1/1974
z dne 16. 1. 1974

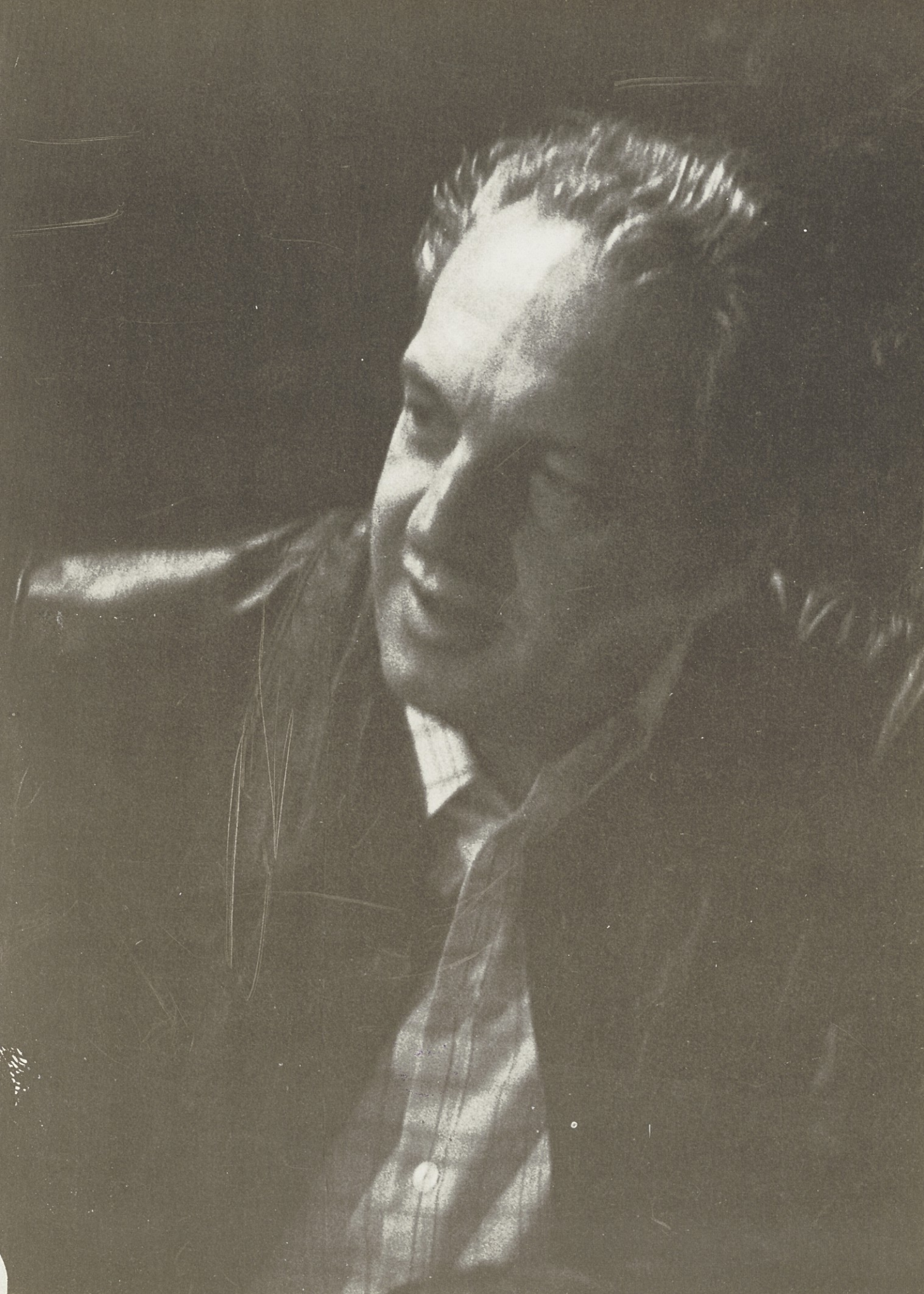
nenaročenih rokopisov in
fotografij ne vračamo

1 in memoriam	Igor Pretnar	
4 komentar	Uvertura k razpravi	Viktor Konjar
6 v razmislek	Izgubljanje prednosti	Branko Šömen
7 novi slovenski film	Vdovstvo Karoline Zašler	
8-16	Tematska usmerjenost domačega filma	pripravil Viktor Konjar
8 avtor	Pogovor z Matjažem Klopčičem	Zdenko Verdlovec
17 mnenja	Vili Vuk, Peter Kolšek, Viktor Konjar, Branko Šömen, Vesna Marinčič, Dorica Makuc, Peter Milovanović-Jarh	
22 FEST 77	Barry Lyndon Buffalo Bill in Indijanci Dvajseto stoletje Markiza D'O Odlična trupla Taksist Gospod Klein Naslednja postaja Greenwich village	(J. Dolmark) (S. Schrott) (J. Dolmark) (S. Furlan) (T. Tršar) (T. Tršar) (V. Konjar) (V. Kocjančič)
36	Platno in ekran	Alain Masson
46 Beograd 77	24. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma	Stanka Godnič
49 reproduktivci	Tehnični vidiki filmske predstave Kvaliteta reprodukcije	Alojz Dolenc Jože Zlender
52 anketa	Poti in stranpoti (1) Primož Kozak, Franc Šali, Dimitrij Rupel, Jože Volfand, Sašo Schrott, Ivan Potrč	
58 teorija	Stil in snov v filmu (2)	Erwin Panofsky
61	O ikonografiji filma	Lawrence Alloway
63 slovenska filmska zgodovina	Gibljive slike Božidarja Jakca	Božo Šprajc
67 nove knjige	Te slatke filmske laže F. W. Mornau	Ranko Muntić Vladimir Koch
68 dosežki	Otroci otrokom	Silvan Furlan
70 amaterji	Zbor ustvarjalcev jugoslovanskega amaterskega in alternativnega filma	Janez Mužič
71 razmišljanja	Projekcija Izkušenj	Naško Križnar
72 filmi na TV	Kantata o Čilu Tuji sin Nenadna osamljenost Konrada Steinerja Tuja pisma	
78 na naših platnih	Peščen grad Dolina nesrečnih Plamen nad Alžirom Sredi morja — sredi poletja	
80 pobude	Predlog koncepta mednarodnega filmskega festivala v Ljubljani	
81 novi filmi		pripravil Matjaž Zajec
85 vsebina revije EKTRAN, letnik 1976		



PO 2728/1978

naslovnico oblikoval Jurij Jančič



in memoriam

Igor Pretnar

V petek 8. aprila zjutraj, nekaj pred zoro, smo izgubili Igorja Pretnarja. Za njim ostaja boleča vrzel v slovenski, pa tudi jugoslovanski gledališki in filmski umetnosti, ki ju je soustvarjal tri desetletja in jima obenem krepil organizacijske temelje. In vendar se zdi praznina, ki jo je Igor Pretnar zapustil v slovenskem filmu, še bolj bridka — kajti kot je v gledališču delal in dajal veliko, so bili vse preredki trenutki njegovega filmskega ustvarjanja. Še bolj kot mnogi njegovi vrstniki je občutil breme ustvarjalca v majhni in skromni nacionalni kinematografiji, pa čeprav mu za prispevanje vanjo ni manjkalo ne privrženosti in zagnanosti, ne talenta in izšolanega znanja, pa tudi bogatih, obetajočih načrtov ne. Slednjim se je moral vse prevečkrat in iz vzrokov, ki so naravnost nerazumljivi, odpovedovati.

Njegova življenjska pot se je začela 3. aprila 1924. leta v Ljubljani, njegovo umetniško potrjevanje kmalu potem, ko so v ljubljanskem pomladnem maju zasijale rdeče zastave svobode. Začela se je s šolanjem, najprej pri Bojanu Stupici in nato v Moskvi, pri Sergeju Eisensteinu, od koder se je leta 1948 vrnil s trdnimi obrisi svoje ustvarjalne estetike. In že naslednje leto je pod nizko številko 182 v Filmografiji jugoslovanskega filma mogoče prebrati njegovo ime — ime scenarista, režiserja in montažerja dokumentarnega filma »Planica 1949«. Obenem je bil tudi načelnik programskega oddelka Triglav filma, a vendar je našel čas za dokumentarne filme, med katerimi ostajajo v posebej mehkem, prijaznem spominu njegovi »Spomini na partizanska leta« (ki jih je kot borec Prešernove brigade tudi sam neposredno doživljal, ko se je vrnil iz internacije).

Razmeroma kmalu se mu je ponudila priložnost za naslednji pomemben razvojni korak, za uveljavitev, ki jo je dosegel v igranem filmu obenem s Francetom Kosmačem in Janetom Kavčičem: v »Tri zgodbe« je leta 1955 prispeval »Na valovih Mure« in jugoslovanska filmska kritika mu je v Pulju izrekla za ta debut svoje priznanje. Dela za režiserja Pretnarja pa v slovenskih ateljejih kljub dokazu, da obvlada filmsko razpoloženje, kompozicijo, kako izvabi iz igralcev najtanjše odenke pristnosti, ni bilo. Svoj naslednji in za ves jugoslovanski film nemara najpomembnejši načrt, »Pet minut raja«, je uresničil v Bosni, ki je sprejela tedaj tudi scenarista Vitomila

Zupana ter igralca Stevana Žigona in Lojzeta Rozmana, da so skupaj upodobili pripoved o človeškem dostojanstvu v času preizkušenj in odpovedovanja. V začetku šestdesetih let se je v tedanji srečni razcvet slovenskega filma vključil z dostojanstvenimi, nekoliko stiliziranimi »Samorastniki«, ki so postali drugi najboljši film 1963. leta, prinesli režiserju in igralci Majdi Potokarjevi zlati areni, nagrade pa tudi snemalcu Miletu de Glerii, scenografu Mirku Lipužiču in scenaristu Vojku Duletiču.

Potem pa je prišlo za ustvarjalca Pretnarjeve energije in sposobnosti do tragičnega zastoja: zataknilo se je s scenarijem za »Alelujo«, »Martin Kačur«, ocenjen za najboljši scenarij 1968. leta, pa je bil posnet šele osem let kasneje, tako da je postal res praznično ustvarjalno dejanje Cankarjevega leta in Pretnarjeva zmaga nad leti tihega čakanja in zorenja. Še jo je dočakal, čeprav je v njem žal zorela tudi že smrt. Dočakal je kot drugi slovenski filmski ustvarjalec, najvišje priznanje za svoj prispevek v nacionalno kulturo, Prešernovo nagrado.

Njena zgoščena utemeljitev ne pozablja omenjati za Pretnarja značilnega in odločilnega ustvarjalnega nagnjenja, ko zanj pravi, da je »ustvaril kvalitetno povezavo med slovensko literaturo in filmom«.

Že od vsega začetka je Igor Pretnar v filmu slutil in odkrival možnosti za estetsko in emocionalno sugestivno nadgradnjo literarnega izročila, za luščenje njegovih najglobljih resnic v sporočila gibljive slike.

Trikrat je posegel po domači književnosti, dvakrat po njenih velikih tekstih, po Vorančevem in Cankarjevem. Njegovo sodelovanje s pisateljem Vitomilom Zupanom je bilo, po »Petih minutah raja« in »Idealistu« sodeč, naravnost vzorno medsebojno dopolnjevanje, ki mu ne gre za primat, pač pa za umetniško resnico. In če je to izpovedovanje umetniške in obenem zato tudi človeške resničnosti Igor Pretnar znal tako neizmerno zaupati slovenskemu igralcu, je tudi to ena svetlih posebnosti njegovega opusa.

K njej se bodo morali vrniti pisci študij, ki jih Pretnarjevo delo globoko zasluži. Napisane vrstice so le skromen, otožen spomin, zgolj izraz obžalovanja izgube in spoštovanja dela, ki bo ostalo.

Igor Pretnar (3. 4. 1924—8. 4. 1977)

Filmografija:

Celovečerni filmi

Na valovih Mure (Tri zgodbe), Triglav film, 1955
Pet minut raja, Bosna film, 1959
Samorastniki, Viba film, 1964
Idealist, Viba film, 1975

Kratki filmi

nekaj obzornikov
Planica 1949, Triglav film, 1949
Plazovi na Tolminskem, Triglav film, 1950
Spomini na partizanska leta, Triglav film, 1959
Plavž v Štorah, Triglav film, 1954

Nagrade

Na valovih Mure, nagrada žirije kritike, II. FJF Pula, 1955
Pet minut raja, diploma žirije kritike, VI. FJF Pula, 1959
Samorastniki, Zlata arena za režijo, Pula 1963
Idealist, Zlata arena za najboljši film, Pula 1976
Prešernova nagrada za življenjsko delo 1977

Uvertura k razpravi

Viktor Konjar

V javno razpravo so prišli Vibini filmski načrti za leto 1977 in obenem za naslednje tri snemalne sezone tja do leta 1980. Uradni naziv dokumenta je »predlog programa domače filmske ustvarjalnosti za kinematografijo in televizijo«, razdeljen pa je v dvoje medsebojno ločenih razdelkov: v program kinematografskih in v program televizijskih filmov. Idejno obeležje celotnemu načrtu dajeta dva uvodna teksta: besedilo »programskih smernic« in besedilo »izhodišč za sestavo programa 1977«. Ker smo povabljeni k javni obravnavi razgrnjenega programa in h kritični presoji tega, kar se nam obeta izza kamer in z montažnih miz filmske ustvarjalnosti v bližnji prihodnosti, si najpoprej na kratko oglejmo, kaj napovedujejo idejne smernice in neposredna delovna izhodišča. Zapisano je, da bo Viba film posvečal svojo skrb zadostitvi kulturnih potreb slovenskega človeka z repertoarno pestrostjo v okviru petih vrst celovečernih igranih filmov, »ki so se izoblikovale v preteklem četrstoletnem razvoju domačega filma«. Te vrste so: filmi s tematiko iz NOB, filmi s sodobno tematiko (»ki zrcalijo podobo naše vsakdanjosti — vedre in tragične trenutke življenja delovnega človeka«), mladinski filmi, filmske komedije in filmski eksperimenti. Toliko o programskih smernicah. V izhodiščih za sestavo programa 1977 pa je zapisano, da ne gre za enoletni, pač pa za dvoletni predlog, nekateri predloženi projekti pa so predvideni za realizacijo celo v letih 1979—1980, kar še zlasti velja za program posameznih televizijskih filmov ter za »projekte večjih razsežnosti«. Povedano je, da moramo pri sestavljanju večletnega programa »nujno upoštevati, da lahko prihaja do sprememb, dopolnil ali delnih odstopanj«, kar pomeni, da bodo v program vključeni projekti, ki se bodo »pojvaljali bodisi v okviru organiziranih natečajev bodisi mimo natečajev« in bodo — seveda — pozitivno ocenjeni, zanje pa bodo na voljo tudi finančna sredstva. Za zdaj, beremo, naj bi Vibin programski predlog za kinematografske filme v letu 1977/78 predvideval realizacijo petih projektov, vendar pa so med njimi tudi dražji in zahtevnejši, tako da je potrebno imeti v mislih sredstva, ki bi ustrezala za približno osem povprečnih celovečernih filmov. »Večji in dražji projekti«, piše, »so utemeljeni tudi z večjo in trajnejšo vrednostjo, bodisi da obravnavajo pomembne dogodke naše zgodovine, bodisi da izhajajo iz znanih del naše literature.«

Tem in takim formulacijam sledijo obrazložitve posameznih projektov, ki so jih, pred njihovim vstopom in avditorij javnosti, obravnavali strokovni kolegij, programski svet, upravni odbor in delavski svet Vibe oziroma — ko gre za televizijske filme — ustrezni organi zavoda RTV Ljubljana. Tu nas glede same forme posamičnih obrazložitvev pa tudi celotnega repertoarnega predloga — neprijetno zmoti disproporc med vnaprej napovedano ali vsaj deklarirano tehtnostjo teh besedil na eni in njihovo izrazito neizenačenostjo, površinsko skopostjo, nerazčlenjenostjo in mestoma celo skrajno površnostjo na drugi strani. Stil, notranja in vnanja urejenost ter idejna, sporočilna, fabulativna in informativna celovitost besedil so vse prej kot poenoteni. Videti je, kot da so predlogi za posamezne projekte zbrani z vseh vetrov. Temu ali onemu zapisu so botrovali poskusi

šolskega povzemanja fabule, drugim spet docela splošne tematske utemeljitve. Povsem očitno je, da pisanju predloga ni stregla ena sama urejajoča roka. Odtod ne le vtis, temveč neizpodbitna ugotovitev, da je predlog programa, predvidenega za leto 1977 in sezone, ki mu bodo sledile, samo kompilacija idej, ki ne izhajajo iz skupnega ustvarjalnega oziroma organizacijskega jedra. Tega predlagatelji sploh niso prikrivali. V svoj predlog so nanizali nekaj del, ki so v malhi ponudbe že več let (Visoška kronika, denimo, pa Zlatorog, pa Zbiralec umetnin), nekaj scenarijev, ki jih je ponudil natečaj iz leta 1976, ter nekaj zamisli, ki bi se šele utegnile realizirati na papirju, če bi se javna razprava zanje ogrela. Opraviti imamo torej z dokaj raznorodnimi in na različne načine obdelanimi predlogami: s trdno zastavljenimi snemalnimi knjigami na eni, z bolj ali manj dodelanimi scenariji na drugi, s sinopsisi, ali idejami na tretji pa — kot vse kaže — celo samo z željami na četrti strani. Iz vse te raznolikosti pa je seveda zelo težko izluščiti, kaj so že izoblikovani projekti in kaj samo neoprijemljivi predlogi za projekte. Z gradivom, kakršno je, si javno razpravljanje najbrž ne bo znalo kaj prida pomagati, vsaj v tem smislu ne, da bi ločilo zrna od plev ter določilo prioriteto scenarijev, ki naj bi jih Viba oddala v takojšnjo realizacijo.

Sicer pa si ponujeno blago oglejmo nekoliko pblížje. Med kinematografskimi filmi je (kot Vibin predlog za medrepubliško sodelovanje) ponujen scenarij Meše Selimovića in Stjepana Čikeša na temo Rušilec Zagreb, zgodba iz prvih dni okupacije, tretirana med drugim tudi kot poskus ponazarjanja socialne, politične in moralne atmosfere v Jugoslaviji po razpadu monarhije in v trenutku rojevanja revolucionarne vojne... Istemu času, le da se je v njem ogenj narodnoosvobodilne vojne že razgorel, se posveča koprodukcijski projekt Vibe in RTV Ljubljana na temo Dražgoše, po scenariju Ivana Ribiča in na podlagi scenosleda skupine avtorjev: Frančka Rudolfa, Ivana Jana, Franceta Štiglicca, Antona Tomašiča ter dramaturgov Vladimira Kocha in Marjana Brezovarja... Vojni sta posvečena tudi projekta, ki ju Viba vključuje v program za obdobje okoli leta 1980: Pohorski bataljon, Ljubljana — mesto heroj, v nič manjši meri pa televizijske filmske serije o partizanski saniteti (Manj strašna noč), o notranjih dilemah in konfliktnih ljudeh, vrženih v »surovi, nerazumljivi tok vojne« (Rodna letina — po istoimenskem romanu Janeza Vipotnika) in o trnovih poteh slovenskih izgnancev (Pregnanci — po knjigi Franca Šetinca)... V tesni zvezi z vojno, čeravno pripovedovane v reminiscenah in retrospektivah iz aspektov doživljanja povojnih dni, so tudi zgodbe, prek katerih je ponujeno snemanje filmov Moja draga Iza (scenarij Vojka Duletića po romanu Iva Zormanca), Mala vojna poštevanka (scenarij Sandija Sitarja na temo otroštvo v vojnem času) in Zbiralec umetnin (scenarij Milana Ljubiča po drami J. Krasinskega na temo psihološke reminiscence na travmatične dogodke iz vojnega časa).

Drugi sklop predlogov je posvečen ekranizaciji klasičnih del slovenske — pa ne samo slovenske — literature. Sem sodi zamisel o Visoški kroniki, že dolga leta ujeta v scenarij, izpod peresa Marjana Krambergerja. Potem je tu še načrt v zvezi s Prežihovo Požganico in ob njem projekt o nadaljevanji v treh epizodah po drami Ranka Marinkovića Glorija. Novejšima romanoma, ki pa sta si že kar takoj ob vstopu pred javnost pridobila sloves klasičnih stvaritev, naj bi sledile filmske upodobitve Grmade (dela Bena Zupančiča) ter Stricev (dela Miška Kranjca) — v scenarijski adaptaciji Franceta Štiglicca). V svet starobitnih slovenskih kulturnih vrednot pa sta obrnjena tudi Klopčičev scenarij o Zlatorogu po ideji in zgodbi Metoda in Milke Badjura kot tudi predvideni scenarij Dimitrija Rupla za televizijsko nadaljevanje v sedmih epizodah o Prešernu. V ta motivni krog sodi naposled tudi predlagani izvirni scenarij Frančka Rudolfa o Praznovanju pomladi, katerega dogajanje se spleta okoli kurentovanja v času pred približno dvesto leti, njegov namen pa je, kot je v predlogu zapisano, »skozí folklorni in zgodovinski okvir spregovoriti o večni človekovi borbi za pristnost in zvestobo samemu sebi«.

Bolj kot vsi ti potrebni ali nepotrebni filmski izleti v preteklost nas v predlogu ustvarjalnih načrtov slovenskih filmskih delavcev tja do konca sedemdesetih let zanimajo tako imenovane sodobne teme. Ne zanikamo sicer možnosti izražanja umetniških spoznanj o življenju in vsem, kar je

človeško, prek optike soočanja z zgodovino, tisto izpred dvajsetih, tridesetih, petdesetih ali sto in več let. Idejni, filozofski in predvsem estetski dosegi sedanjega filmskega izraza lahko najdejo svoje utelešanje v sleherni kreativno zastavljeni in trdno vodeni stvaritvi sedme umetnosti. Toda odnos do stvarnosti, ki jo živimo in smo jo dolžni ponazarjati, jo interpretirati in se ustvarjalno ter angažirano soočiti z njenim bistvom, je vendarle nenadomestljiv. Kreativnih moči nekega časa, neke družbene skupnosti ali neke dejavne generacije ni mogoče premeriti zgolj in samo na osnovi njenih bolj ali manj spoštljivih interpretacij preteklosti, še zlasti ne, če so te interpretacije oprte na že znana in preskušena spoznanja in se torej sučejo v območjih že obvladanih in ustaljenih resnic. Moč umetniškega in vsakršnega drugega ustvarjanja je v intenzivnosti odkrivanja in uveljavljanja novih spoznanj oziroma novih, doslej neznanih resnic. Priložnost za to pa je v soočanju z amorfno, zagonetno, še neopredeljeno gmoto življenjske sedanjosti, z realnostjo, ki zadobi prav z ujetjem v organizem umetniške stvaritve svojo prvo kolikor toliko trdno formo.

V predlogu slovenskega filmskega repertoarja, ki je pred nami, se k sedanjosti zatekajo komaj trije, štirje naslovi: Zlatolasje, Naj poje čuk, Ko zorijo jagode in Tam daleč za vodo. Docela samostojen je samo scenarij Željka Kozinca, posvečen življenjski usodi dveh mladih, iz preproste vsakdanjosti našega časa povzetih deklet: učiteljice in bolniške sestre. Partljičev scenarij Naj poje čuk je adaptacija lastne drame, Potrčev Ko zorijo jagode pa filmska predelava mladinske povesti Branke Jurca. Adaptiranju lastnega romana — bestsellerja se bo, ko razberemo, posvetil tudi Miodrag Bulatović, ki se bo lotil presajanja svojih Ljudi s štirimi prsti v filmsko zgodbo.

Pomen in vrednost aktualnih družbenih dram, ki naj nam in svetu povesta kaj več o nas in našem sedanjem dogajanju, imata, kot vse kaže, v celotnem repertoarnem predlogu le scenarija izpod peres Željka Kozinca (Zlatolasje) in Toneta Partljiča (Naj poje čuk). Dve zgodbi iz našega sedanjega življenja, obe na relaciji vas—mesto, obe — če iz ne kdove kako posrečenega povzetka vsebin povzemamo prav — nekako trpko kontemplativni... Ne vemo sicer, kaj nam bosta dali vedeti in čutiti, ko bosta filmsko materializirani, dovolj očitno pa je, da si ju želimo videti.

Toda očitno je hkrati vsaj še dvoje. Najprej to, da je delež sodobne, aktualne oziroma aktualistične tematike v celotnem predlogu Vibinih kinematografskih in televizijskih filmov sila skromen in že kar v izraziti manjšini. In obenem dejstvo, da je načrtnega spodbujanja k te vrste tematiki — vsaj po dosedanjih rezultatih sodeč — zelo malo, premalo, skorajda nič.

Prav v tem pa se razkriva tudi izrazit disproporc med deklariranimi programskimi smernicami (torej teorijo) na eni in predlaganimi konkretnimi projekti (torej prakso) na drugi strani.

Scenarijem na sodobno temo je botrovalo naključno individualno odločanje avtorjev, da se pozabavajo s svojimi snovmi in jih skušajo uveljaviti kot predlogo za filmsko snemanje. Načrtnega in organiziranega spodbujanja tovrstnega pisanja — razen deklaracij — domala ni, v nasprotju s spodbujanjem projektov, ki sodijo v območja ekranizacije literarnih del ali pa k obdelavi pomembnih dejstev iz zgodovine narodnoosvobodilnega boja. Načrtno delo in zahtevnejši dražji projekt, ko gre za spomenike preteklosti, in prepuščanje zasebni ustvarjalnosti in morebitnim srečnim naključjem, ko gre za življenjsko in družbeno sedanjost. Pa čeprav si je načelo, da bodi angažirana sodobna tematika, ki bo sodobnemu, predvsem mlademu gledalcu omogočala zavestno in čustveno identifikacijo, prioritetenega pomena v ustvarjalno-proizvodnem načrtovanju. Zanimivo je, da se za vsekakor pomembne teme, kot so okupirana Ljubljana, Dražgoše, Prešeren in podobne, oblikujejo organizacijski, dramaturški pa celo zgodovinarski teami, ničesar podobnega pa ne zasledimo v obrazložitvah projektov, ki se ubadajo s socialnimi in psihološkimi dogajanja v sedanjosti. Preteklosti torej namenjamo celoviti in do kraja pretehtani odnos, kompleksni, idejno, sociološko in moralno prežarjeni tretman sedanjosti

pa prepuščamo individualnim pristopom, iz kakršnih pa se, kot povedo izkušnje, le malokdaj porodijo stvaritve velikih dimenzij. Tudi v tem oziru je disproporc med enim in drugim ravnanjem očitno. Sodobna tema zahteva prav tako usmerjeno, z vseh strani pretehtano, na način teamskega dela urejeno pripravo projektov. Samo taka organiziranost priprav bi lahko zares adekvatno spodbujala scenariste k celoviti umetniški obravnavi časa, ki ga živimo in katerega umetniška resnica nas zanima bolj kot vse drugo. Samo tako bi se v predlogu domačega filmskega programa lahko znašli projekti, ki bi s svojo vrednostjo odtehtali deklarirano željo po filmskih zgodbah iz naše sedanjosti.

Predlogi, kakršni so letošnji, nam ne vzbujajo upanja in nas ne navdušujejo. Iz njih veje neke vrste pasivni odnos med Vibo na eni in ustvarjalnostjo, kakršna pač je, na drugi strani. Nujen pa je namesto njega aktiven in kreativen, organizacijski, programski, idejni in dramaturško oblikovalni odnos institucije, ki ne sme biti zgolj zbiralec avtorskih pobud, temveč vsestranski spodbujevalec medsebojno povezanega in teamsko usklajenega avtorskega dela. Šele ko bo delovalo take vrste tvorno jedro, predlogi filmskega programa ne bodo šibko zlepljena kompilacija, temveč trdno skoncipiran repertoar posameznih filmskih projektov. Nanj — nezadoščeni ob letošnjem programu — še zmerom čakamo.

v razmislek

Izgubljanje prednosti

Branko Šömen

Neverjetno je, kako je slovenski film v trenutku svojega intenzivnega iskanja samega sebe, svojega stila in aluzije vsakdanjega življenja ostal osamljen. Ko dosega kulminacijo čedalje bolj realističnega, razumljivega izpovednega jezika, ko se skuša vključiti v dinamičen proces kulturnih, samoupravnih odnosov, so mu začeli obračati hrbet tisti, ki so bili v preteklosti vedno zadovoljni z njegovimi drobtinami, ki pa so ves čas živeli na njegov račun, ki so ga bili pripravljene prvi pustiti na cedilu. Mislim na tiste filmske delavce in statiste, ki so se zbrali okrog edinega slovenskega podjetja Viba film, da bi razvili slovensko filmsko industrijo, pa jo v bistvu osiromašujejo in onemogočajo filmski misli razpeti ustvarjalna krila. Čeprav ima slovenski film vsa zagotovila, da bo dobil denar za normalno proizvodnjo, pa je v bistvu vendarle tako, da slovenska filmska proizvodnja iz leta v leto nazaduje. Sklenili smo, da bomo vsako leto posneli štiri do pet celovečernih filmov in dvajset kratkih. Samo v tem primeru bi lahko podjetje normalno zaživel, dramaturgi bi lahko krojili program, gledalec bi se navadil na kontinuirane premierske praznike. Toda lani smo posneli namesto petih filmov samo dva, leta 1975 smo namesto petih posneli samo tri in leta 1974 namesto petih štiri celovečerne filme. To pomeni, da smo v zadnjih treh letih izgubili šest celovečernih filmov. A tudi za prihodnja leta Viba film načrta srednjeročne filmske proizvodnje še nima. Sicer je res, da je podjetje predložilo odboru za kinematografijo pri ljubljanski kulturni skupnosti kar šestnajst filmskih naslovov, vendar je treba poudariti, da gre v tem primeru bolj za INVENTURO kot za izdelan PROGRAM filmskega podjetja. Iz predlogov so postrgali vse, kar se je v zadnjih letih nabralo in kar je bilo ob tekoči filmski proizvodnji tudi ves čas NEUPORABNO in ZAVRNJENO. Zdaj pa je vse to nenadoma postalo kvalitetno, kajti po najrazličnejših odborih in komisijah so se menjali ljudje, prišli so novi, ki ne poznajo starih projektov, predlagalec pa si je mislil, da bo kdo vendarle nasedel in začel potiskati v ospredje dva ali tri filmske naslove, ki so že zdavnaj zastareli in odvečni v živem organizmu slovenske kinematografije. Takšna strateška igra na črno-beli šahovnici slovenskega filma pa postaja popolnoma škodljiva, saj sodi v trenutek, ko bi načrtovalci slovenske filmske misli morali govoriti o popolnoma drugih, pomembnejših stvareh.

Kot je znano, se je od leta 1970 do danes znotraj slovenske filmske ustvarjalnosti izoblikovala filmska smer, ki spremlja SODOBNOST, sega po gradivu iz avtentičnega življenja in si skuša izoblikovati svoj angažirano realistični stil, čeprav tega mnogi kritiki niso hoteli opaziti in priznati.

Korenine sodobnosti so v RDEČEM KLASJU, ki ga je leta 1971 posnel Živojin Pavlovič po romanu Ivana Potrča Na kmetih. Sledili so trije filmi, ki so skušali stopati v soju te nove možnosti slovenskega filma, vendar s precej manjšo umetniško močjo. To so bili filmi POSLEDNJA POSTAJA, MRTVA LADJA in POMLADNI VETER. Kritika je na hitro opravila z njimi, ne da bi skušala analizirati pomanjkljivosti znotraj vsakega filma posebej — kajti naša skromna kinematografija bi se morala učiti tudi na svojih lastnih napakah! Živojin Pavlovič je po RDEČEM KLASJU, ki je zastopal slovenski film v Berlinu in dobil nagrado Cidalc — torej enako priznanje kot lani v Berlinu Goran Paskaljevič ZA ČUVAJA PLAŽE V ZIMSKEM ČASU — posnel še sodobni film LET MRTVE PTICE. Sledile so BELE TRAVE Boštjana Hladnika in film Matjaža Klopčiča VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER. Nadrobnejša analiza bi lahko pokazala, koliko sta oba slovenska avtorja sledila Pavlovičevi vizualizaciji sveta in nista napravila kvalitetnega koraka v smeri izvirne dramaturške in režijske nadstavbe osnovnega gradiva, scenarija. Toda vsi trije režiserji so odkrili pokrajino severovzhodne Slovenije in njeno fotogeničnost, pogovorni filmski jezik je postala štajersčina in delno prekmurščina, kamera se je zazrla v kmečko življenje, v razpadanje družine, v vzpone in padce odnosov med moškim in žensko, med zakoncema. Omenjeni filmi so skušali analizirati patriarhalno življenje na vasi, njeno modernizacijo ter odgovoriti na vprašanja, kaj se dogaja z našim človekom v našem času. Film je postal sooblikovalec, sicer rahlo naznačenih družbenih procesov, pa vendarle procesov na robu našega življenja. S filmi, ki smo jih posneli, smo v jugoslovanskem prostoru dobili določeno prednost, vendar bo slovenski film najbrž že letos v Pulju na repu aktualnih izpovednosti, kajti na festivalu bodo filmi s tematiko, kot so mladinsko prestopništvo, sezonsko, problemi mladih, prva ljubezen, odnos med vasjo in mestom. To pomeni, da se stvari v širšem jugoslovanskem prostoru urejujejo in bistrijo: Slovenci smo bili v Pulju nosilci sodobnih tem, odslej najbrž ne bomo več. Izgubili smo namreč prednost, bili smo zaverovani vase in v nagrade, ki smo jih dobivali med drugim TUDI ZATO, ker so bili filmi iz drugih središč SLABŠI od naših. Bili smo dobri med poprečnimi in tega si nismo upali priznati. Zdaj niti še nismo ugotovili, KAM usmeriti filmsko proizvodnjo, KAJ snemati in KOMU zaupati nove filmske projekte. Tako smo ta trenutek znova na začetku, kajti na seznamu naslovov, ki jih v »paketu« ponuja Viba film, žal, ni niti enega naslova, ki bi lahko nadaljeval razvoj slovenske filmske misli, ki so ga utrlji filmi Pavloviča, Hladnika in Klopčiča, filmske misli, ki se je ustavila ob Vdovstvu Karoline Žašler. Ta trenutek je namreč tudi slovenski film postal vdovec: umrla mu je ideja sporočilnosti.

jugoslovanska premiera
slovenska premiera
18. II. 1977 v Ljubljani

proizvodnja
Viba film, Ljubljana
scenarij
Tone Partljič
režija
Matjaž Klopčič
direktor fotografije
Tomislav Pinter
scenograf
ing. Niko Matul
kostumograf
Alenka Bartl
glasba
arhivska
snemalec tona
Marjan Meglič
montažer
Darinka Peršin
direktor filma
Boško Klobučar

V glavnih vlogah

KAROLINA ŽAŠLER
Milena Zupančič
TENOR
Boris Cavazza
PRUNK
Zlatko Šugman
ŽAŠLER
Polde Bibič
KORLEKOVA ŽENA
Miranda Caharija
KORLEK
Anton Petje
HARMONIKAR
Radko Polič
UČITELJICA
Milena Muhič
PREDELAVEC
Boris Kočever
GABRIJEL
Dare Ulaga
TOČAJKA
Marjeta Gregorač

distribucija
VESNA FILM

posneti material
20.618 m

dolžina filma
2980 m

tehnika
Agfa color normal

laboratorij
CFL Beograd

Število snemalnih dni
47

cena filma
skupaj
KSS

Viba film
(še ni dokončnega obračuna)

vdovstvo

Karoline Žašler

Med tednom domačega filma 1976 v Celju je bilo tudi dvodnevno posvetovanje filmskih kritikov in publicistov Jugoslavije. Posamezne referate s tega posvetovanja, posvečenega domačemu filmu in njegovi vsebinski oziroma tematski usmeritvi, smo objavili že v prejšnjih številkah naše revije. Tokrat vam posredujemo še kratek povzetek razprave, ki se je sicer navezovala na prebrane referate, a iskala obenem tudi lastno pot v nerazredčeni gozd problemov in dilem naše filmske sedanosti.

Tematska usmerjenost domačega filma

Prvi dan

Po referatih Toneta Frelha, Blagoja Kunovskega, Majde Knap, Miroslava Cepinčiča in Mirjane Borčič je razpravo sprožilo razmišljanje BERNARDE RAKOVEC o pomembnosti in potrebnosti filma, ki bo postavljen v naš čas in v naš prostor kot način njene verifikacije in obenem kot možnost za preseganje stvarnosti in za doseganje novih kvalitativnih... »To, da je jugoslovanska filmska kritika,« citiramo ugotovitve TONIJA TRŠARJA, »v zadnjem obdobju postavila v ospredje tako imenovano sodobno temo, je upravičeno, saj je opredeljevanje dobrega dela proizvodnje za teme iz polpreteklosti in iz zgodovine odpiralo pot oportunitizmu in konformizmu.« Ekranizacija literarnih del filmskega avtorja le malokdaj sili v družbeni angažma; tema, ki postavlja dogajanje v sodobni čas, pa mu onemogoča vsakršno koketiranje. Ergo-citiramo Tršarja: »Če se je jugoslovanska kritika začela striktno opredeljevati ZA sodobno temo, se je v bistvu opredelila proti temu, da bi režiserji zakrivali svoj angažma, saj je ob sodobni temi neposredno razpoznavna...«

MILOVAN ŠIBL (Zagreb)
je izrečenemu v nekem smislu ugovarjal. Zanima nas,

avtor

Prepričanost v svoje delo

*Pogovor z Matjažem Klopčičem
režiserjem »Vdovstva Karoline Žašler«*

● Družbeno okolje, v katerem se odvija »zgodba« vašega filma, razpira s svojimi prelomnimi odnosi med tovarno in zemljo določeno »krizno situacijo«, kjer se individualne usode in značaji izrisujejo v svojem razmerju do spolnosti. Preko njihove vpetosti v socialne odnose se dogaja torej določena artikulacija družbenega in spolnega; vzemimo to kot pobudo za vprašanje o vaši zamisli v ta okvir vpete filmske pripovedi.

Klopčič:

Menim, da se tem vprašanju spolnosti posveča veliko preveč pozornosti in da v tem grešijo vsa kritična mnenja. Mislim, da bi po gledanju filma morali govoriti o vse čem drugem in ne toliko o teh scenah, ker nimajo v sebi ne posebne drznosti niti niso ključne za ocenjevanje filma.

Moj namen je bil — ob realizaciji tega teksta — povedati v osnovi samo zgodbo o človeku, ki bi raje živel boljše in popolnejše, kot živi. Ker pa sem seveda to zgodbo želel peljati na več nivojih, sem skušal dodati še nekaj drugih misli in opozoril, med njimi eno, ki me je v glavnem navduševala in vodila: pokazati skozi stremljenje in napake tega življenja na to, da za tega preprostega človeka — Karolino Žašler — zunaj naših občil, radia, časopisja in televizije tako rekoč ni drugega medija, ki bi jih lahko zavestno oblikoval in jim dajal vzore za to, kaj početi, kako se prilagajati času in kako poiskati svoje mesto v tej spreminjajoči se družbi. V poplavi zelo brezosebne člankov, govorov, splošnih obvestil in poročil zanj verjetno ni posebej prirejene, individualne »besede«, ali pa jo je težko najti. Vse ostaja na nivoju tega, kar, recimo, naše »filmske novice« že desetletja uporabljajo: ko gledaš poročila s sej v skupščini, spremlja obraze poslušalcev in govornikov kakšna blaga zabavna glasba, kadar gledaš vojake na vežbi, je kakšen Čajkovski s svojimi koncerti, kadar govorimo o nesrečah, je glasba izbrana bolj tolažilno in podobno. To je popolnoma operetni koncept podajanja poročil o delu in naših naporih. Kako torej pokazati ljudem, da je delo v skupščinskih odborih naporno, da je dogovarjanje težko, da se človekove bolečine težko izrazijo v podobi.

Zato sem rekel v intervjuju v »Mladini«, da je ena ključnih scen v filmu ravno dialog ob prižganem televizorju, kjer ima Žašlerca stavke: »da je na televiziji samo neka zgodovina, pa revolucija, pa govori... Kaj to ni revolucija, da se sama tak tolčem skozi življenje...?« Ne bi se rad zadrževal samo na tem stavku, ker je povezan z drugimi, vendar nas prav gotovo obvešča tudi o glavni nameri izbora te junakinje, ki je del obveznega žrtvovanja v tem našem prilagajanju in spremembi življenjskih pogojev: ob tem prehajanju proletarskega življenja v meščanske oziroma malomeščanske sloje, ki se jih, ali pa se jih ne zavedamo.

Ne bi seveda hotel na tem detajlu ali resnici preveč insistirati, ker tudi trdim, da je pripovedovati o sodobni problematiki dokaj težko in se pravzaprav to nobeni naših umetniških zvrsti tudi prav ne posreči, še najmanj v gledaliških tekstih. Moj namen pa je, da zdaj, ko sem skozi vrsto let praktičnega dela

natančneje spoznal stroj in vse vzporedne faktorje, ki oblikujejo film, posvetim velik del svojih stremiljenj ravno temu, kako s sredstvi filmskega jezika zgraditi neko našo posebno podobo, nekakšno vizijo današnjega trenutka v naši družbi.

Zato bi verjetno ob razmišljanju o takih nesrečnih ljubezenskih zvezah, kakršne doživlja Karolina Žašler, razmišljal verjetno o čem drugem, najbrž o tistem, kar tvori pravo moč in tudi čar erotike. V tem skromnem, dokaj nezavedno ali naključno vodenem življenju, kakršnega živi Karolina ob možu, ki nima nobenega vznemirljivega razvoja več pred seboj, se ji verjetno dozdeva, da ji življenje poteka blede, vsak dan bolj šibko; vsak dan je sama vse bolj samo naključje v tem svetu in ne dosti več. Ta njena šibkost pred časom, ki jo počasi gloda, verjetno v njeni močni, a neomikano vodeni naturi, povzroči v začetnem iskanju ljubimkanja z mladim tesarjem, s katerim jo zaloti Žašler, tiste bežne trenutke hlastanja po vznemirljivem in ljubljenem, s čimer se ljudem poraja občutek, da čutijo in živijo še za nekoga drugega razen samega sebe. In mislim, da je ta podvojenost ali obogatitev notranjega sveta tisti privlačni čar, s katerim se erotika tako močno vsiljuje ljudem v današnjem času, ko manjka transcendentnih vrednosti.

Če se kljub temu zadržimo nekoliko pri spolnosti: le-ta ima — kot je razvidno iz Karolinine usode — pečat »prekletstva« (nekdo jo, ne vem natančno, tudi izrecno prekolne). Ta pečat (to ožigosanost) si pridobi Karolina s »škandalom«, ko počne pri belem dnevu, vsem na obeh, kar spada v temo (skrito, »nejavno«). To »prokletstvo« šele nastavi dramo, potisne Karolino v razliko (v figuro »čarovnice«) ter prek odnosa okolja reproducira krščansko priliko o grehu.

Klopčič:

Ob adaptiranju scenarija Toneta Partljiča, katerega verzijo je sprejel že programski svet Viba filma, sem se največ ukvarjal z vprašanjem ekspozicije filma. Sam začetek filma namreč je in ostaja v veliki meri glavni razpoznavni znak zanimivega ali spretno peljanega filma. In v tem naročenem režijskem delu pri pripravi smenalne knjige za VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER sem se tudi zavedal, da je eden ključnih problemov vendarle predstavitev glavne osebe. Podjetju sem takoj povedal, da menim, da je treba scenarij dopisati in v nekaterih delih popraviti. In v načelu sva se o tem s Partljičem tudi dogovorila. Potem sem prebral njegovo prozo in si izpisal vse zanimive situacije, ki so se ponujale ter sprožale v meni vrsto prizorov. Oklenil sem se novelice o Rihtariču in scenariju dodal ta začetek. Zdelo se mi je, da je lahko tak dvoumen prizor začetka dovolj živ in nenavaden in da lahko opozori na pojav Karoline kot na lik nekoga, ki se s svojim vedenjem nekolikanj izmika splošnemu predznaku Sladkogarčanov.

Seveda se je moral ta prizor vezati na zaključek, na pogreb in vanj sem vpletel motiv »črne ženske«, motiv iz »Večera«, o katerem mi je Partljič pripovedoval, ko sva se sprehajala na pokopališču na Velki, in sem poslušal zanimive zgodbe tam pokopanega dramatika, ki je napisal čudno in mračno dramo o zamorki in njenem umorjenem dojenčku.

Mislim, da bi Karolina morala biti s tem svojim posebnim žarom, ki ga ljudje čutijo v njeni bližini, nekakšna sodobna »čarovnica« — če bi smel uporabiti priljubljeno šeligovo metaforo — in človek, ki se izmika povprečnosti, ki vznemirja, okrog katerega se vedno nekaj plete in dogaja. Ta posebna oblika nemira bi seveda morala znotraj tega začetnega in zaključnega predznaka zrasti v nekaj, kar bo v narodu ostajalo tako kot kakšen motiv starih pesmi ali kronike. Če bi mi bilo to uspelo, bi film verjetno dobil monumentalnejšo barvo, Karolinina usoda bi ostala zanimivejša, dodal bi ji možnost ponarodelega motiva.

Ker se zopet oglašate z vprašanji okrog spolnosti, moram ponovno poudariti, da sem se temu direktnemu vezanju osebnosti Karoline in nekakšne njene agresivnosti in lakote po fizičnem odnosu z moškimi v filmu prav jasno izogibal. Razen začetne scene, pa še ta je vodena skoraj humorno, in scene, ko šofer sili vanjo v baraki, pravzaprav ni nobene spolnosti namenjene scene.

povzemamo, all je neki film umetniško all neumetniško delo, ne oziraje se na čas, v katerem poteka njegova zgodba. Očitno pa je, da je sleherni umetniško dognani film sodoben že po svoji naravi. Odločilnega pomena za to, all bo neki film ocenjen kot umetniški in sodoben, sta avtorjeva iskrenost in globina občutenja problematike...

TONETA FRELIHA je razpravljanje o filmski angažiranosti in o umetniškem all neumetniškem pristopu k filmu spodbodlo k premišljevanju o filmih s tendenco in o filmih brez tendence. Ni seveda nujno, da bi tendenci pripisovali samo negativne predznake. »Vredno se je pogovarjati,« je rekel, »o filmih, ki izkazujejo izpovedno tendenco in so zavoljo tega dobri, ne oziraje se na to, all gre za filme s sodobno all s kakšno drugo temo...«

FRANC ŠALI se je s kresanjem misli o angažmaju, tendenci, sodobni tematiki in umetniški vrednosti filmskega ustvarjanja spoprjel v nekoliko širšem kontekstu. Bistvenega pomena je, sledi iz njegovih besed, da mora filmski ustvarjalec življenje poznati in imeti moč, da dojame njegovo dialektiko; dialektika mora biti vgrajena v filmsko izpoved. Zato se seveda ustvarjalcem ni prav nič odveč vprašati, kako v tem pogledu obvladajo preteklost in kako sedanost.

Nič manj pomemben sestavni del umetniške, torej tudi filmske ustvarjalnosti ni uprnanje vsakršnemu nasilju nad človekom in človeškimi duhom. Film naj človeka osvobaja in ga navaja na bolj humane odnose. »Pri vsem tem,« citiramo, »naj bo filmsko ustvarjanje prežeto z vsemi družbenimi dimenzijami in s celoto odnosov, vendar ne tendenciozno, temveč resnično.« Resnica je namreč rezultat celote odnosov in prav to resnico je treba prikazovati. Z ozirom na vse to tudi vprašanje, all posegati all ne posegati v sodobno tematiko, zagotovo ni pravo vprašanje. Problem je namreč v tem, all filmski avtor to tematiko, ki jo lahko polmenujemo tudi sodobna resnica življenja, obvlada dovolj ustvarjalno in dovolj sodobno. Da bi dojeli situacijo, v kateri smo, v vseh njenih dimenzijah in vsej njeni dialektiki, je treba veliko človeškega in ustvarjalnega poguma pa tudi veliko volje. Potreben je namreč poseg v globino življenjskih problemov... K vsemu temu

Je MARTIN BIZJAK (direktor puljskega festivala) izrekel kratko repliko: bistvo sodobnega ali nesodobnega pristopa k neki filmski temi je iskati v ustvarjalčevi iskrenosti... Predsednik jugoslovanske zveze filmskih kritikov in publicistov DR. MILAN RANKOVIĆ si je zastavil povsem nedvoumno vprašanje: »S kakšnih aspektov lahko neko filmsko delo ocenimo kot sodobno?« Prišel je do spoznanja, da imamo dvoje vidikov: govorimo lahko o filmih, ki se tematsko vežejo na sodobno življenje in njegove situacije, ter o filmih, ki so sodobni po svojem tretmanu snovi, kot jo obravnavajo.

Problem ocenjevanja sodobnosti v filmu moramo razumeti globalno, ne zgolj z vidika tematske strukture. Tudi film z zgodovinsko snovjo je namreč po svoji strukturi in s svojim sporočilom lahko še kako sodoben. »Pomembno je torej,« je zatrdil dr. Ranković, »da neki film ovrednotimo kot sodoben z vidika njegovega pristopa k izbrani temi, ne pa samo v ozkem tretiranju vsebinske povezanosti med samim filmom in sodobnostjo.« Iz teh ugotovitev je izpeljal trditve, da tematske hierarhije — z drugimi besedami povedano: hierarhije tem — v našem filmskem vrednotenju ne bi smelo biti. Ozko povezovanje sodobnosti s sodobno tematiko filma je celo nevarno. Res seveda je, da želi gledalec v filmu prepoznati sebe in svojo življenjsko situacijo; od tod težnja k filmu, ki bo obravnaval sedanost; toda obravnavanja sedanosti ne smemo enačiti z estetsko kategorijo. Vztrajati moramo pri gledalčevi težnji po identifikaciji oziroma prepoznavanju samega sebe v filmu, toda prepozna se lahko v vsaki, tudi zgodovinski situaciji. Film bo v polnem pomenu besede sodoben, če bo do gledalčevega prepoznavanja samega sebe v njegovih situacijah prišlo — ne glede na temo. Sodobna vrednost nekega filma je izražena v tem, da se katerikoli temi približa in se ji posveti s celovito idejno angažiranostjo. K vsemu povedanemu pa si je dr. Ranković zastavil tudi vprašanje o tem, »kakšni so pogoji za nastanek tematsko sodobnega filma?« Velikega pomena je nujnost poznavanja življenja in konkretne tematike, čeprav tudi to — o tem nas poučijo zdanovska praksa pošiljanja umetnikov med delavce in iz nje izhajajoči »rezultati« — ne more biti železno pravilo. Zato je mnogo bolj odločilna avtorjeva ustvarjalna sposobnost. »V jedru problema,« je zaključeval svoje glasno razmišljanje dr. Ranković, »je osebnost,

Nasprotno! Mislim celo, da je vrsta ljudi prezrla, da so vsi prizori — tako s Korlom, Lojzom in Tenorjem — kjer se Karolina prepušča nežnostim in ljubezni, povsem humorno obarvani in pravzaprav služijo kot scene popolne razigranosti, še posebej scena objemanja in padca z mize, ki ga Karla doživlja s Tenorjem. To je seveda barva scen, v katerih ni sama! Toda nivo razpravljanj o tem filmu na način, kot ga je predstavila revija JANA, in še podoben spis naše znane sufražetke, spravljata te prizore v povsem drugačno luč z besedami, ki so verjetno plod zelo površnega gledanja in relativno pičle omike.

Opozoril bi še na skromne, a vendarle zelo jasne besede, ki se nanašajo na Karlino želje po otroku. Njihov vzrok prav gotovo tiči v jalovem zakonu z Žašlerjem in še dodatno v motivu njegovega nevzračanja z razvojem tovarne, v katero zdaj prihajajo novi, kvalificirani delavci. To pomanjkanje očetovstva seveda ni kak direkten znak njegove življenjske nemoči, lahko je tudi znak negotovosti obeh partnerjev. Zdi se mi pa, da je to njeno hrepenenje po nekakšni jasno odrejeni funkciji in koristnosti v življenju vendarle jasno nakazano z mnogimi predznaki.

Kaže, da bi lahko nastale odnose na socialni in psihološki ravni opazovali tudi kot krizo navezanosti, priklenjenosti (»tal pod nogami«). Če vzamemo konkretne primere: stari Žašler ima zelo krhke vezi z ženo in nič manj s tovarno — je dovolj »destabiliziran«, da ga lahko ženin »škandal« požene v blaznost in smrt. Korl ni niti delavec niti kmet: beg v spolnost plača s smrtjo. Karolina visi v praznini in išče priklenjenost: njen zlom je prav v »nesreči« tega poskusa navezanosti. Stik s Karolino »preživi« edino Tenor...

Klopčič:

Če obstoji ta predznak negotovih tal pod nogami in se vsi ti posamezniki, ki so v tem stanju, tudi tako izgublajo, potem bi nekdo lahko trdil, da je potemtakem v osamljenosti tudi največja človeška nesreča. Z drugimi besedami: v našem času in pri nas so individualnost in želje posameznika sploh nekaj, kar mora vsakdo gojiti, hraniti in vzdrževati, tako kakor občutek poguma, pridnosti, vztrajnosti.

Verjetno je karakteristika mnogih sodobnih družbenih nauk popolna nemoč pred vprašanji posameznika, ki se mora slej ko prej sam soočiti z vprašanji osebnega uspeha in neuspeha, z biološkimi faktorji staranja, bolezni in podobno. Zelo malo ideologij se ukvarja s problemom notranjega človekovega sveta. V tem oziru odkloni v polaščanje, potrošniško mrzlico in tudi pretirano ukvarjanje s spolnostjo, kar vam dokazuje pogled v naslovnice časopisov kateregakoli kioska, gotovo niso naključni.

Tenorjevo odločanje je drugačno, on je invalid. Njegovo vračanje na zemljo bi seveda brez tega predznaka bilo bolj neprepričljivo. V Partljičevi predlogi je bil sicer Tenor najbolj enigmatični lik in jaz sem svetoval, da damo Tenorju barvo kakega poškodovanega nogometaša, pa je Partljič dejal, da si nogometaša ne more zamisliti na Sladkem vrhu. Potem se je strinjal s temi omoticami, ki Tenorja velikokrat onesvestijo. Podobnega človeka sem sam poznal, ko sem pred leti delal v Nemčiji; zdelo se je zanimivo, da bi opremili s takim predznakom Cavazzo. Morda bi lahko ta občutek materinstva in zavetja, ki naj ga Korlova vdova prinaša s svojim življenjem, bolj poantiral. Vsekakor je bilo to kasneje mnenje Stanke Godnič, ki mi je omenila, da je to menda edina točka, za katero ji manjka podatkov.

Mislim, da je Tenor zanimivo karakteriziran v sceni, ko zaspri pri vdovi — Mirandi Caharijevi — in se potem nenadoma zbudi. Ni mi šlo za to, da zaspri od utrujenosti, šlo mi je bolj za občutek neke varnosti in miru, ki ga zazibljeta v spanje. Mislil sem, da je to za občutenje nekega nemira, ki verjetno bega Tenorja zaradi možnosti vrtoglavice in omedlevice z žerjava na trdna tla, dovolj.

Skoraj bajeslovni motiv razbojnika (metaforična povezanost lova na razbojnika z lovom na čarovnico), prizor s svečo na veselici, pogreb in groteskna sekvenca Karolinine smrti — to so nekateri elementi, ki povzdigujejo Karolino na skoraj »mitološko« in obenem poetično raven.

Klopčič:

Najprivlačnejša točka Partljičevega scenarija je bil prizor s svečo, avtentičen sladkogorski motiv. Celotna scena pogreba je bila zanimiva, edino Karlina smrt je bila najprej predvidena kot posledica neozdravljive bolezni.

Omenil sem že, da sem konec spremenil, dvakrat sem ga korigiral, tudi po nasvetih članov programskega sveta Viba filma. Moja prva verzija je vsebovala sceno samomora — Karolina naj bi se obesila na novem mostu avtoceste. Potem sem brskal po elementih, ki so se še ponujali, saj sem čutil, da se lahko zgodba zanimiveje izteče, vsekakor pa na meji med nesrečo in samomorom.

Dodatna skrb je bila posvečena spremembam, ki bi jih vse večja Karolinina osamljenost proti koncu filma morala prinašati v kompozicijo filma in v reducirane prizore, v katerih bi se njena negotovost in izgubljenost dovolj skladno prelivali tudi z elementi filmskega jezika.

Vključil sem tovarno, predvidel ozadje za napise filma, ki v grobem opozarjajo na to, kako se iz mase odpadkov in zamazanega papirja počasi navija po vsem tehnološkem procesu bel, aseptično čist papir: neopazno sem ga uvedel v začetek, kasneje pa sem motiv tega boja s papirjem dodatno vključeval. Takrat sem prebral v DELU neko reportažo o prožilcih raket v Slovenskih goricah. Rakete so se mi zdele zanimiv dodatek scenariju, posebno še, ker so se lahko vezale spet na element sveče. Govorila sva o tem s Partljičem, ki mi je rekel, da je menda brat igralca Kočevarja nerodno ravnal z eno takih raket in ga je predlanskim razneslo. Tako je bil konec hitro dodelan in scenarij spremenjen.

Paralelnost dveh situacij začetka se v koncu ponovi, zaključek bi moral biti bolj enoten, da bi povezoval vse nastopajoče. Imel sem smolo, da je bilo poldrugi mesec nepretrgoma lepo vreme. Kot zadnje smo snemali sceno pogreba. Vsi igralci so bili oblečeni za zgodnjo pomlad, snemali pa smo skoraj v visokem poletju, ker se je zaradi zamud in muhastega vremena tudi prejšnja filmska naloga podjetja zakasnila. Igralci so se v vročini, ki je lila z neba in iz zemlje, znojili in opotekali, konji so bezljali in po pokopališču je vel obupen smrad. To sceno smo posneli skoraj v rahli nezavesti. Sam zaključni kader ni izrabil tistega, kar mu je ponujala snemalna knjiga: ekipa je bila zaradi vseh peripetij in vročine do skrajnosti izčrpana. Zato je morda ta scena manj izdelana, kot bi lahko bila.

Sam sem komaj zdržal te zadnje dni: nevšečnosti z igralci so bile tolikšne, da je samo eden od treh avtomobilov naredil v tem mesecu in pol dvaindvajset tisoč kilometrov, zdaj pa prištejmo k temu še negotovost okrog kamere in angleškega traku, kvarjenje v laboratoriju in ponavljanja, pa dobite resnično prizadevno, a do skrajnosti izčrpano ekipo, z bolno glavno igralko, z bolnim direktorjem filma, z igralci v temnih oblekah in z vročino okrog 35 stopinj.

Tu moram resnično poudariti visoko profesionalnost naših igralcev, od Milene Muhičeve, Šugmana, Poliča, Ulage, Gregoračeve do vseh statistov in članov amaterske gledališke skupine Sladki vrh, ki so brez tarnanja prenašali vse napore tega snemanja.

Seveda je glavno breme prenašala Milena Zupančičeva: že v prejšnjih vprašanjih sem skušal nakazati, da mi je bilo jasno, da bi njen lik lahko dobil na teži in film na moči, če bi mi bilo uspelo doseči s podobo Karlina življenja nekakšno mitsko podobo človeka te naše industrializacije. K temu sem težil z vsem tem iskanjem začetka, z vpeljavo vraževernosti, ki se pojavlja na koncu, z elementi papirnate bale, z razgovorom ob televizorju ter s selektivnostjo elementov tega hladnega reda tovarniškega dela.

Morda bi lahko v iskanju zvočnega kontrapunkta podaljševal sceno, ko poslušá Karolina prvič nekaj, kar se ji kaže, kot da govori tudi zanjo in o njej; v sceni s tranzistorjem, ki je nekakšno njeno »dodatno srce« in seveda tudi darilo, ki jo veže s spomini na srečne dneve s Tenorjem, ko poslušá Schumannov klavirski koncert sredi odpadkov starega papirja, v ostrem soncu, sama. Šele potem to njeno samoto zmoti viličar, tranzistor se izgubi v papirju; ko se nato v gostilni znese nad glasbenim avtomatom, se dogodi nekakšno soočenje z realnim, stvarnim, morda pa le samo njenim svetom.

ki stoji za ustvarjalnim dejanjem.« Kar zadeva talente, pa je o krizi jugoslovanskega filma seveda potrebno govoriti.

MARJAN MAHER, urednik filmskega programa na ljubljanski televiziji, je apeliral na pospešeno oblikovanje ustvarjalne klime, ki bi morala zagotavljati delovne in umetniške rezultate že na samem začetku, v fazi nastajanja filmskega projekta. Seveda pa se zavedajmo, da gre za zapletene in dolgotrajne procese, pa ni zato prav nobenega razloga za vznemirjanje ali nestrpnost, če do vrhunskih filmov ne pride vsako leto... FRANČEK RUDOLF si je v zvezi z vsemi temi razmotrivanji zastavil vprašanje, kdo pravzaprav odloča o avtorjevi tematski usmeritvi bodisi v preteklost bodisi v sedanost. Odgovor je: izključno avtor sam. Toda za naš film pa tudi za našo književnost je značilna usmeritev v zgodovino. V zgodovino pa posega pisatelj v dveh primerih: kadar želi neko tudi za naš čas aktualno resnico izpovedati v simbolni obliki jasneje, kot bi jo lahko izpovedal v njeni konkretnosti; ali pa, kadar ima namen v njenem imenu lagati. »Dilema med sodobnim in nesodobnim filmom, postavljenim v katerikoli čas,« je izpeljal svojo trditve, »potemtakem ni.«

Drugi dan

Po referatih Branka Šómna, Ahmeta Črezlija, Georgija Vasilevskega, Stanke Godnič, Hanibala Dundovića in Miše Grčar je razpravo sprožil BOŽIDAR ZEČEVIĆ (Beograd) z uvodom zastavljenim vprašanjem: kaj je tipično jugoslovanska tema? Ali obstaja tipični jugoslovanski scenarij? Razmišljanju o tem bi se bilo vredno posvetiti z obsežnejšo raziskavo, četudi si kakega posebnega rezultata take raziskave ne kaže obetati. Ne glede na to pa bi odkrili nekaj tipičnih lastnosti jugoslovanskega scenarija. Njegova tipična lastnost je zanemarjanje temeljnih postavk filmske dramaturgije. Naši scenaristi vse preradi ignorirajo sedemdesetletno dediščino filmske obrti in se namesto tega izživljajo v »izvirnosti« za vsako ceno — na škodo scenariju in njegovi dramaturški celovitosti...

RUDOLF SREMAC (Zagreb) se je namenil govoriti o odnosu med tematiko in žanrom. Očitno je,

da je tematika našega filma dokaj insuficijentna z ozirom na dinamiko naše sedanosti, ki jo lahko poimenujemo tudi zenit v življenju naših narodov. To nesorazmerje si lahko razlagamo tudi kot spopad med ustvarjalnostjo na eni in dogmatizmom na drugi strani. Ustvarjalnost je sama po sebi upor, dogma pa je izraz statičnega pojmovanja sveta. Dogmatizem je uveljavljal ne le cenzuro, pač pa celo avtocenzuro, ki je vodila v tematsko eskivažo in v prikrivanje izpovednih hotenj. Zdi se, da se je bilo najlažje skriti za strukturo tega ali onega žanra. Kinematografija do žanrov ni prišla po naravni poti tematskega razporejanja, zasnovanega na temeljih kreativnega procesa. Zanri so posledica industrializacije filmskega ustvarjanja. Njeni temelji so klišeji in ne živo življenje oziroma živi ljudje. Mi vsi pa smo vse preveč podvrženi žanrskemu strukturiranju naše tematike. In prav to je pogubno. Žanrsko strukturiranje deformira in eskivira stvarnost življenja. Odločanje za ta ali oni žanr pomeni pristajanje na klišeje, ki nam že vnaprej onemogočajo pravi in celoviti ustvarjalni pristop. Žanrovske gledanje na film je naš filmski proizvodnji v škodo, s televizijo je na srečo že drugače. Govorec o življenju, kakršno je, žanrov pravzaprav sploh ne jemlje v obzir. Film pa je takemu načinu razmišljanja še zmerom podvržen...

Smer razprave je zaobrnil SAŠO SCHROTT s svojo ugotovitvijo, da je celjsko srečanje filmskih kritikov pravzaprav namenjeno samo sebi. Ocenjevanje tega, kaj smo v jugoslovanski kinematografiji delali trideset let, je seveda velikega pomena, saj vodi vse to med bistvene in nemara celo usodne probleme; na temelju takega pogovora se moramo dokopati do odločitev o tem, kaj bomo delali naslednjih trideset let. Do vsega, kar je bilo povedano v referatih in v razpravi tega posvetovanja, se je v svoji dolgoletni publicistični praksi tako ali drugače dokopal »vsak izmed nas, ki pišemo o filmu«. O tem pričajo objavljeni komentarji, eseji ter kritična in teoretična razmišljanja. In kaj se dogaja? »Sedimo tu,« je menil Schrott, »ter drug drugemu obujamo spomine na naša stara spoznanja.« Polemika o nekaterih nerazčiščenih pojmih, če seveda vodi k razčiščevanju, ni odveč, toda osrednjega pomena pri vsem je vendarle tema dvodnevne posvetovanja — in to so

Vendar je film kazal že čudno dolžino in bal sem se, da bi postal preekspliciten. Zato sem to sceno krajšal, kolikor sem mogel. Naj omenim še to, da je Milena Zupančič neverjetno zvest in delaven sodelavec. Njena pripravljenost in njena prilagodljivost situacijam, mizansceni, njeno gibanje skozi prostor, občutek za dograjevanje, stopnjevanje scene z lomljenjem ritma v tudi zelo zamotanih mizanscenah je neverjetna. Lahko bi skoraj trdil, da je v veliki večini glavnih scen njena disciplina vodila in dramila tudi marsikaterega soigralca.

Temu podvajanju realnega z mitološkim bi verjetno veljalo dodati še učinek ironiziranja, ki zaresnost uspešno podvaja (in sprevrča) s komičnim. To je nedvomno močan garant komunikativnosti, obenem pa se zdi, da deluje kot »udomačitelj« samega dogajanja.

Klopčič:

Verjetno je spretno uporabljena ironija eden pogojev uspele komunikacije z gledalci. Zdi se, da zato, ker je nekakšna avtorjeva sugestija, ki gledalcu s svojim pomežikovanjem razkriva o nastopajočih več, kot o sebi vedo predstavljene osebe. Gledalec ima zato občutek odkrivanja, sodelovanja in zaupanja. Dobi občutek superiornosti ob odkrivanju posebnosti karakterjev, ki jih opazuje. Namesto skupnega uživanja v smehu, ki ga ponuja preprosta komika, se ironija vsiljuje gledalcu kot zaupno sporočilo. Odtod najbrž tudi večji gledalčev užitek.

To pa je seveda le delno pojasnilo prodorne moči in komunikativnosti ironičnega oblikovanja posameznih del. Druga resnica je prav gotovo tudi v občutku nepomembnosti ali majhne veličine dejanja, ki ga spremljamo. V zmedi in ogromnosti vsega, kar napolnjuje problematiko človeškega sveta, je vsak posamezni slučaj, ki ga film navadno ilustrira in riše, samo neznamen drobec v prelivanju časa in usod.

Morda bi se še zadržali nekoliko pri vašem režiserskem odnosu do teksta, scenarija — s posebnim poudarkom na določenih filmskih rešitvah zastavljene tematike.

Klopčič:

Okrog scenarija in mojega sodelovanja s Partljičem je bilo že veliko besed, kar preveč. Realizacija se je pač usmerila v željo, da bi dobila Karolinina usoda neko širšo vrednost in moč (zato sem tudi spremenil začetek in konec); v to smer pa so bile naravnane tudi pripombe in mnenja članov programskega sveta Vibe, še zlasti Andreja Hienga in Marjana Brezovarja.

Mislil, da je prav, da nisem bil zadovoljen z že sprejetim tekstom in da je moja upornost prinesla tudi nekaj kvalitet narejenemu filmu.

Moj pristop k snovi, ki jo nameravam ekranizirati, je zmeraj enak: treba je vrtati in grebsti po snovi in refleksijah, ki jih vzbuja branje, in potem to vztrajno slutnjo nečesa, kar lahko film še izboljša, nenehno preverjati in dopolnjevati. V tem pogledu menim, da Tone Partljič doslej ni bil vaje iskanja, ki ga film zahteva: iskanja, ki povezuje slikovno in muzikalično koordinacijo besed, podob, pokrajine in nastopajočih (tako preverjanje je celo pri delu z mojimi študenti velikokrat negotovo). Film, ki je samo napisan, pač ne obstaja, in sam scenarij tudi ni nikakršen garant za malo ali veliko delo.

V najboljšem primeru je dober osnovni scenarij zapis zelo zelo zanimive ideje, ki jo je treba previdno oblikovati, jo prilagajati filmskim sredstvom. V tem konkretnem primeru se je Partljič oklenil paralelnosti rasti tovarne ter dozorevanja in staranja njenih prvih uslužbencev, preprostih, razslojenih ljudi. Tovarna je zmeraj bolj blestela, njihove usode pa so se vedno bolj izgubljale v nepreglednosti, kot v nekakšnem drobljenju: v tem mestu »sladkega življenja« je bilo tudi veliko grenkobe.

Okrajno vodstvo je pred 15 leti poslalo v tovarno človeka, ki naj bi jo počasi likvidiral. Okolje in ljudje pa so ga prepričali o nasprotnem: tovarna je obstala, marsikateri njenih prvih mojstrov pa se je v tem razvojnem obdobju izgubil — zaradi nemoči, naključij, pa tudi zaradi šibke omike.

Karolina Žašler naj bi bila tipična oseba tega časa: ogoljufana, nezadovoljna in v svojem uporu proti bledemu vsakdanu in topemu industrijskemu delu osamljena in končno tudi sama. »Kam sodim, kaj sem drugačna od ostalih; slutim, da bi lahko pomenila in nudila več, kot od mene lahko jemljejo, pa tudi dajejo mi zelo malo... Predvsem nobenega vzora in nobene besede z mojim imenovalcem!« Tako bi lahko zvenelo njeno opozorilo.

Ekranizacija vsakega scenarija pomeni veliko in odgovorno nalogo. Prav gotovo dober film ni le ilustracija nekega teksta. Razen tega pa film tudi po izpisanju snemalne knjige še nima dokončne podobe: sam neprestano dopolnujem in poskušam popravljati svojo predstavo ob samem snemanju, kjer se naj kmalu pokaže, kaj je v predstavi treba popraviti in dopolniti. Naj podčrtam še posebej Partljičev občutek za govorno besedo: tu je izreden mojster.

Mislím, da je v tem dopolnilnem delu sploh eden glavnih čarov filmskega snemanja: režiserjeve predstave se menjavajo, ko nanje vplivajo žive osebe, ki zamišljene vloge prevzemajo in jih s svojim gibanjem, glasom in obrazom tudi spreminjajo.

Tu je še obvezno vprašanje kritike: le-ta se je v primeri s publiko nekoliko bolj deljeno opredelila do vašega filma. Bi hoteli opredeliti svoje stališče do mnenj ocenjevalcev in morda do kritike širše?

Klopčič:

Ne bi preveč zanesljivo govoril o »kritiki«, če mislite na vse, kar se je o Žašlerci pisalo. Kritika, ki je izšla v naših vodilnih listih (DELO, NAŠI RAZGLEDI), je bila v glavnem zelo dobra, skoraj odlična. Morda bi si v ocenah in še posebej v kritikah — v bolj specializiranih časopisih želel več strokovnih opazanj, več podatkov o uporabi ritma, zvočne kulise, organizacije celote; več pripomb glede izrabe filmskih izraznih sredstev, selektivnosti dekoracije, izbora svetlobe, glasbe in podobno.

Kritika, ki se je pojavila v reviji JANA in v mariborskem tedniku 7 DNI ter v sobotni radijski oddaji »Gremo v kino«, ki jo ureja Rapa Šuklje, pa je bila velikokrat tudi še kaj drugega. Zdi se mi, da se je v tem ocenjevanju pojavil nek princip, ki je popolnoma nesprejemljiv, odkar je kritika dobila kreativno vrednost. Tu se pojavlja problem poistovetenja s prikazanim življenjem in osebami. To ocenjevanje ne vključuje celotne vizije, ampak se ustavlja na faktografiji, na opravljanju in podtikanju. Zdi se mi tudi, da se za večino dokaj ostrih in malomarnih ocen skriva tudi zelo šibka omika in svojevrstna poniglavost, včasih še kaj drugega. Če bi se spomnili starih spisov enega naših vodilnih kritikov iz oddaje »Gremo v kino«, bi lahko spoznali, da je nekdanj, ko je ocenjeval domače filme, pisal tudi pobalinstva, predvsem o Štiglicu in meni. In če se še zadržimo pri tej radijski oddaji, lahko ugotovimo, da pišejo filmske kritike kolegi-realizatorji, scenaristi različnih veličin in manj uspele igralke-modrijani. Preseneča samo dejstvo, da se to dogaja samo v teh oddajah in da podobnih dejanj naša zgodovina filmskega ustvarjanja ne pozna v nobenih drugih obcih ali publikacijah.

In če stalni kritik DNEVNIKA piše povsem neprimerno o večini naših del in s svojo topoumnostjo samo na tak način zelo živo opozarja na sebe, je to lahko za koga samo delna resnica: če ob vsem tem napiše še o predzadnjem filmu Scorceseja povsem negativno kritiko, isto delo pa dobi letno nagrado Angleškega filmskega inštituta kot najboljši film leta, je pa seveda lahko za koga tudi vznemirljivo!

vsebinski problemi jugoslovanske kinematografije. »Toda na srečanju ni niti enega filmskega producenta in niti enega filmskega avtorja. Njih ta tema, očitno, ne zanima; ne zanima jih slišati, kaj kritiki mislimo o teh rečeh in kakšen je naš resume filmskih rezultatov zadnjih tridesetih let.« Schrott je ugotavljal, da smo na srečanju, kakršno je pač bilo, obnavljali stara spoznanja, ki pa so veliko bolj sistematično obdelana v treh ali štirih temeljnih knjigah, posvečenih filmu in natisnjenih v jezikih jugoslovanskih narodov. Ni pa prišlo — in ne prihaja — do komunikacije z ljudmi, ki filme ustvarjajo in ki so jim vsa razmišljanja o »dobrem« filmu dejansko namenjena. Ni se še zgodilo, da bi se sestali avtorji in se pogovorili o vsebini svojega dela, o tem, kaj delajo in kako so naredili svoje filme. Sestajajo se sicer producenti, v glavnem zato, da bi si delili fevde; in prav tako distributerji. Avtorji se ne sestajajo. Sestajamo pa se kritiki — in drug drugega poučujemo o znanih stvareh, v očitni želji po dobrem jugoslovanskem filmu, po ustvarjanju klime, v kakršni naj bi nastajal. Toda ljudi, ki filme delajo, med nami preprosto ni. »Zato se sprašujem,« je sklenil, »ali je smiselno, da drug drugemu solimo pamet mi, ki tiskamo svoje članke v milijonskih nakladah tač rekoč vsak dan, če nimamo zagotovila, da bodo tisti, ki so jim namenjeni, razmišljali o njih in upoštevali njihova dognanja. Toda vse tako kaže, da smo v popolni pat poziciji. Mi govorimo eno — oni delajo po svoje.« Tako je, povzemamo, le malo upanja, da bodo besede, izrečene na celjskem srečanju filmskih kritikov, imele za posledico eno samo spremembo v neposrednem ustvarjanju filmov.

Vtisu poraznega resumeja o pomenu dvodnevne srečanja se je skušal (kot edini izmed avtorjev, prisotnih na srečanju) izogniti FRANCÉK RUDOLF, ko je problem kvalitete ozioroma nekvalitete domačega filma povezal s položajem domačega filmskega avtorja, torej scenarista, režiserja ali igralca. »Ta pravni položaj je preprosto nemogoč in ni v skladu z mednarodnimi avtorskimi normami.« Rudolf je skušal dokazati, kako malo je možnosti za nastanek zares dobrega filma, saj je vse odvisno samo od srečnih naključij, ne pa tudi od zares profesionalnega dela in od urejenih delovnih odnosov, ki pa smo jim le malokdaj priča.

K vprašanju smisla in učinkovitosti samega srečanja se je povrnil RUDOLF SREMEC ter razmišljal o občutjih, ki jim utegne biti vzrok izollranost filmskih kritikov, njihova osamljenost. Potrebo po vključitvi kritikov "zvezo filmskih delavcev so začutili že pred petnajstimi leti, natančneje leta 1961, ko je bila v Zagrebu »izumljena« beseda digniteta. Šlo je za to, da bi si pridobili ugled in dostojanstvo v družbi, dostojanstvo, »ki si ga seveda pridobivamo s svojim stalnim delom, s svojimi razmišljanji, s svojo vztrajnostjo«. Tudi tokratni sestanek je namenjen ustvarjanju atmosfere za možnost objektivnega, poštenega in pokončnega pisanja. Knjige, ki so bile napisane, nas ne odvezujejo novih nalog, novih obličij naše kinematografije. Do vsega, kar se dogaja, moramo vselej spet izraziti svoj odnos. Zato sestanki take vrste, kot je srečanje jugoslovanskih filmskih kritikov, niso brez pomena — kot tudi naše pisanje in naši poskusi ustvarjanja vzdušja, v katerem bo živeła poštena in pogumna kritika, začetovo niso brez učinka. »Naše delo so naši teksti,« je končal svoj pledoaje Rudolf Sremec.

Polemičnemu tonu razprave se je pridružil JOŽE ZLENDER, ki je oporekal pozivom posameznih filmskih kritikov, češ da bi si morali kot skupna pridobiti pravico odločanja o tem, kaj naj se snema in kaj ne. V ta namen imamo, je sodil, natanko določene samoupravne organe, ki svojih nalog sicer vselej ne opravljajo dobro, toda v tem primeru jih je treba kritizirati, ne pa jim jemati njihove legitimne pravice in jim odrekati vsakršen dober namen. Vprašati smo se namreč dolžni, zakaj ta ali oni namen, to ali ono hočenje ni bilo izpolnjeno. Prav gotovo zaradi pomanjkanja te ali one možnosti. Če je torej filmski kritiki do tega, da bi pomagala, naj prek svojih medijev ustvarja klimo, ki bo afirmativna do filma oziroma filmske proizvodnje.

TONI TRSAR je v zvezi z vsem tem opazil pomanjkanje možnosti za kakršnokoli dogovarjanje in obenem tudi občutek odvečnosti slehernega intelektualnega napora na tem področju družbene oziroma kulturne dejavnosti. »Vzrok, da smo se sestali,« je rekel, »izhaja iz nezadovoljstva s stanjem duha na tem področju.« Materialni položaji filmske dejavnosti je eno, stanje

Upam, da bodo kdaj kasnejše generacije lahko brale in primerjale vrsto filmskih del z vsem tem pisanjem in da bodo ob sklopu vseh podatkov lahko brez težav ocenile vso to poniglavost in površnost kot opazen **znak časa**.

Pređen naredim kakršenkoli film, moram zelo težko delati (sam in s sodelavci). O delu, ki je predstavljeno publiki, lahko seveda vsak objavi svoje mnenje. Žaljivo pa je, da se za vestno opravljeno delo nizajo ocene, ki izpričujejo slabo poznavanje filmske estetike in splošne kulture ter nikakršnega razvoja v načinu ocenjevanja in gledanja filmov. Če bi naši režiserji ustvarjali s tako »prizadevnostjo«, kakršna je značilna za večino naših kritikov, bi počasi nazadovali tja do nemega filma.

V preteklosti so me marsikatero krivične pa tudi nesramne besede teh ljudi tudi prizadele. Svoje napake sem plačal s trdim in požrtvovalnim delom, ki me je stalo zagrizenega iskanja. Mislim, da bi lahko le malokdo med našimi filmskimi poročevalci za svoje delo ponudil spričevalo tako iskrenega napora.

Še najbolj žalostno pri vsem tem pa je, da sem med poplavo komaj formuliranih misli v JANINI anketi zasledil tudi ime ženske, katere uvode v zbirki »Sto romanov« sem večkrat prebiral. Zato se mi zdi, da je med vsemi temi mnenji mnogo neresnega in da je zelo težko ohraniti ravnotežje v poplavi teh okrnjenih resnic.

Nikakor ne mislim, da bi večina naše filmske produkcije zaslužila tako pristne ocene, in kljub mnogim pomislekom o njenem ocenjevanju, vidim v njenih naporih, neuspehih in vrlihah neprimerno svetlejšo bodočnost kot v takem siromašnem, malenkostnem paberkovanju, ki opravi s filmom v operetno lahkem tonu. Žaljiv je ta lahkotni, omalovažujoč in šegavo zabavni ton teh ocenjevalcev. Če se spomnim, kako se je pokojni Jean Vilar pred leti v Avignonu trudil, da je na nebogljen vprašanja študentov odgovarjal z občutkom moralne odgovornosti in z oznojenim, nagubanim obrazom, v katerem si zasledil spoštovanje, omiko in vestnost; kako je na ta vprašanja skušal odgovarjati bogato in spodbujati bleščeče asociacije..., če pomislim na obraz tega izgorevajočega in izjemno vestnega ustvarjalca, mi je jasno, da naša kritika s svojim jecljanjem in naduto poniglavostjo ni ravno tisti del naše družbe, za katerega bi lahko rekli, da trka na vrata jutrišnjega dne.

Kako v okviru svojega dosedanjega dela sami ocenjujete »Vdovstvo Karoline Žašler«? Film izstopa s svojo sodobnostjo (mislim tematsko), ki pa je obenem — vsaj po izbiri ambienta — sorodna še nekaterim slovenskim filmom. Ali morda vidite v tem kakšno težnjo slovenskega filma, ali drugače: v čem se vam kaže ta afiniteta slovenskega filma do tega okolja? Če bi to vprašanje še razširili: ali je film dejansko tako odvisen od scenarija, ali pa bi lahko ubral lastna pota?

Klopčič:

Osnova za Rdeče klasje je gotovo izvrstni, polnokrvni Potrčev roman. Drugi filmi, veliko bolj podvrženi žurnalistični anekdoti, so si to področje verjetno izbrali zaradi izrazito industrijskega značaja te pokrajine, ki se najbolj jasno in zanimivo odpira proti našim sosednim republikam in državam. Industrijska moč tega področja seveda močno kontrastira s problemi, kot je zaostalost Kozjanskega, emigracija Prekmurcev, moč trgovskih vozlišč Ptuja, Maribora in Celja. To so naša najpomembnejša križišča in obenem mesta z najbolj izrazitim prirastkom delavcev.

Razen tega je pokrajina našega severovzhodnega dela zelo podobna srbski in vojvodinski. Ta odprtost horizonta in absurdne situacije medsebojnega zničevanja moči v trenutkih šibke osveščenosti, močnih komponent življenja in socialne rasti — vse to prav gotovo ustvarja tiste intenzivne situacije, ki utegnejo filmske ustvarjalce, posebej še kroniste ali tiste, zaznamovane z dokumentarno fakturo, tudi zanimati in stimulirati.

Na odvisnost filma od scenarija bi moral odgovoriti pritrđilno. Vendar tudi s pomisleki. Vsak film nastane tako, da se utrne zanimiva ideja, ki jo nato razširi, opremi z dialogi, jo razčleni ter pripravi za snemanje. Toda prav v zaporedju in načinu odvijanja teh faz nastanejo velike razlike.

Od običajnega, konfekcijskega ali proizvodnega filma, kot ga je včasih imenoval prof. Vladimir Koch, pa do umetniškega dela so velike razdalje že v samem pristopu k realizaciji. Če vzamemo npr. filma »Enooki šerif in dama« Stuarta Millerja in »Maratonec« Johna Schlesingerja, lahko ugotovimo precejšnje razlike v režijskem delu. Oba filma sta med slabšimi, čeprav je »Maratonec« bravuroznejši. Prvi je stereotipna ilustracija zgodbe, drugi ambiciozna tehnična bravura s posebnim poudarkom na avtentičnosti ambiena in polnosti prizorišč. Pa vendar je tudi drugi v bistvenih podatkih površen in plitek, čeprav je na oko izjemno kinematografsko delo. Med tema dvema filmoma in »Taksistom« je že v samem iskanju konstrukcije, ki se veže na filmski jezik, elipse in figure, ki jih režiser uporablja, predvsem pa v načinu vgrajevanja ritma velika razlika. Tudi »Taksist« je verjetno le srednje dober film, vendar nosijo vsi trije filmi v načinu oblikovanja ogromne razlike. Pa vendar, kdo bi v startni točki filmov lahko zagovarjal relativno skromnost »Šerifa in dame« pa izjemno razkošje »Maratonca«; spomnimo se samo zahtevnega snemanja na newyorških ulicah!

Ocenjevanje filmov bi lahko potekalo šele na osnovi točne analize režijskih konceptov, preverjanja polnosti predstavljenih oseb, strogosti sredstev, s katerimi se podatki osrednje ideje vpišejo v fakturo filma, in podobno. Navedene tri primere seveda ne moremo na dolgo razčlenjevati, naj omenim samo to, da je film kljub svoji mladosti zgradil že toliko različnih osnovnih pristopov k realizaciji, da je že v samem osnovnem režijskem konceptu moč razlikovati izjemne inovacije povezav med zvokom in sliko, med koncentracijo zgodb, ritmom, ki ga narekujejo režiserji, večplastnostjo cen itd.

Zato menim, da je za vsak film v bistvu odgovoren režiser. Dober film lahko nastane samo na zanimivi osnovni ideji, ki mora biti v nadaljnji fazi dela oblikovana s posluhom literata, režiserja in dramaturga. Mislim, da je priprava scenarija za snemanje nemogoča brez pravega in trdnega posega režiserja.

Ob tem ne zanikam pomembnosti dodelanega scenarija, posebej še dialogov. Vendar moram ob tem opozoriti na razgovor, ki sem ga imel pred kratkim o zadnjem Kazanovem filmu, narejenem po Fitzgeraldovem romanu »The Last Tycoon«. Menim, da je film resnično slab, ugledni kritik iz sosednje Italije pa mi je zagotavljal, da je izvrsten in da je narejen točno po Pinterjevem scenariju. Tudi ta dodatni podatek mi ne pomeni nič, če se mi zdi, da je stilna dovršenost, intonacija romana in sploh Fitzgeraldov svet z realizacijo in takimi glavnimi junaki, posebej še z junakinjo, popolnoma neodgovarjajoče predstavljen.

Nazadnje naj omenim še to: dober film je podoben dobri arhitekturi in zanj morajo veljati isti kriteriji. Oblika se mora skladati z vsebino! Elementi filmskih izraznih sredstev **se morajo zlivati** z idejo in konstrukcijo filma **v enoten, zaokrožen vtis** filmskega dela. In to je odvisno vselej od režiserja, ki izpeljavo osnovne ideje, konstrukcije zgodbe in snemalne knjige dograjuje in izpeljuje z vsemi člani filmske ekipe. Prav z vsemi. Brez dobrih sodelavcev ni dobrega filma in ga ne more biti!

Tudi film, kot je »Vdovstvo Karoline Žašler«, je v svojih dosežkih odvisen od maskerke Berte Meglič, od razvrščenih mikrofonom Marjana Megliča in obarvanosti ateljejskih prizorišč Nika Matula, pa tudi od objektov Bausch in Lomb, od nove Arriflex kamere, od članov igralske skupine Slava Klavora, od Janeza Zemljica s Sladkega vrha in od Boška Klobučarja, in ne samo od Partljičevega službovanja na Sladkem vrhu, od njegovega pisanja in Mileninega ter mojega povezovanja vseh teh podob in usod.

Če je film »Vdovstvo Karoline Žašler« morda tisti moj film, ki ima najmanj napak, je to tudi zato, ker mi je zdaj uspelo zbrati okrog sebe izvrstne sodelavce. Menim, da je to eden glavnih dosežkov mojega desetletnega dela. Težave realizacij vseh teh projektov so me naučile vztrajnosti in potrpljenja, kritike in dela z igralci, prav gotovo pa tudi pozornosti do izgovorjene besede.

Vsekakor je povratek k aktualni temi eden izmed dolgov času in problematiki, s katero rastem. Morda bo zdaj težavnost slikanja refleksije o današnjem dnevu enostavneje prebroditi: z obnavljanjem ene inačice mojih prvih misli v filmu »Zgodba, ki je ni« je zaenkrat sklenjen krog večletnega dela, ki naj bi kazal večjo skladnost pristopa in večjo skromnost režiserja pred živim in neposrednim, ki prepričuje bolj kot govori in več sprašuje kot odgovarja. In v tem ustvarjalnem nemiru čutim še vedno veliko spodbudo za živi tok našega filma.

pogovarjal se je
Zdenko Verdlovac

duha pa drugo vprašanje. Bistvenega pomena pri vsem je status intelektualne ustvarjalnosti v previranju, ki ga doživljamo. Kadrovski problem je vsaj tako pomemben kot materialni, če ne še bolj. Dejansko ugotavljamo, da naš film, našo televizijo in druge avdiovizualne medije še zmerom obvladuje stanje nekakšne absolutne harmoničnosti ter idilnega odnosa do stvarnosti. To so vprašanja, ki jih moramo načeti, namesto da nizke rezultate nenehno opravičujemo s težko materialno situacijo.

VIKTOR KONJAR se je temu tonu razmišljanja pridružil z razglabljanjem o koreninah doseganje dezintegriranosti posameznih institucij, organizacij ali sekcij, ki delujejo v okviru filmskega področja. »Ta dezintegriranost je tolikšna, da se med seboj dejansko niti ne srečujemo niti ne spodbujamo, kaj šele, da bi drug na drugega učinkovali in tako prihajali naprej.« Rezultati iake dezintegriranosti samoupravni organiziranosti ustvarjalnega dela niso v prid. Smoter naših prizadevanj pa je v tem, da bi se v skuoni krog organizirali vsi, ki delujemo na različnih sektorjih te skupne filmske fronte. Avtor je v sedanjih razmerah prepuščen samemu sebi in lastni iznajdljivosti, namesto da bi bil del intenzivnega kreativnega kroga. Smisel filmske kritike pa je prav v soustvarjanju kroga. Kritika je namreč bila in ostaja pomemben sestavni del takega intenzivnega kreativnega umetniškega ustvarjanja. Od tod tudi naša potreba, da bi prek stalnega in organiziranega medsebojnega srečavanja — prek neke vrste stalnega »dogovornega omlzja« — dejansko vplivali na prihodnje tematske pristope, ne pa stali ob strani in z naperjenim orožjem kritike čakali samo na to, kaj se bo zgodilo. Obeti za prihodnost niso posamezne ustvarjalne lučke, ki so se tu pa tam razžarele zavoljo srečnega spleta okoliščin. »Obeti za prihodnost so edinole v naši zares trdni delovni organiziranosti,« je sklenil Viktor Konjar.

MILOVAN ŠIBL (Zagreb) se je v razpravo vpletel z razmišljanji o nasprotju med »dogmatiki in ustvarjalci«. Denar za film, je dejal, daje »država«, kot je zavestno poenostavil. In ker daje denar, tudi želi, naj se snemajo povsem določeni filmi. Tu prihaja do nasprotja med dogmatikom na eni in ustvarjalcem na drugi strani. Ustvarjalec je že po naravi svojega dela kritičen do družbe in občutljiv za njene probleme.

In prav tu se — po sodbi Milovana Sibra — zaplete; kajti politični forumi dejanski kritiki družbe niso naklonjeni. Zato se dogaja, da scenarije pogostoma pišejo in filme pogostoma snemajo ljudje, ki tej nalogi niso kos, ustvarjalci, ki stvarnost vidijo kritično, pa so nemalokrat onemogočeni ali odrinjeni — zavoljo dogmatikov. Tudi v razreševanju teh in takih vprašanj je pomembna naloga filmske kritike. »Naši filmi bi morali biti umetniške stvaritve. Potrebujemo filme, ki bodo ustvarjalno kritični, kajti umetnost mora biti v službi resnice in osvobajanja človeka, to pa pomeni obenem tudi v službi komunistične misli, marksistične kritike in vsega, kar je povezano s tem.« Sodil pa je, da vzdušja svobodne in kritične ustvarjalnosti ne morejo oblikovati filmski kritiki; omogočajo ga lahko samo ljudje, ki »izdajajo vizume«.

K temu je nekaj replik izrekel BOZIDAR ZEČEVIĆ (Beograd). Če je plačnik filma na zahodu producent in na vzhodu država, pri nas pa ne ta ne oni, temveč samoupravljanje, ki pa na področju kinematografije še zdaleč ni organizirano tako, kot so drugi družbeni segmenti, je prav tu ključni problem, zavoljo katerega je naša kinematografija izrazit »zamudnik v celotnem družbenem gibanju«. Pogovarjati bi se torej kazalo prav o tem.

Razpravo na srečanju je sklenil dr. MILAN RANKOVIĆ (Beograd), ugotavljajoč, da je eden naših problemov sicer res v neodzivanju filmskih avtorjev na vse, kar »pišemo in govorimo mi, filmski kritiki«. Vendar to ni le naš, pač pa tudi njihov problem. Toda ne glede na to je velikega pomena tudi naše lastno srečevanje, naše soočanje, naše preverjanje kriterijev, s katerimi pregledujemo in ocenjujemo našo filmsko produkcijo, hkrati pa oboroženi z njimi tudi družbeno in ustvarjalno delujemo. »Sestanki te vrste,« je sklenil dr. Ranković, »nas zbližujejo in povezujejo, nam vlivajo zaupanje v delo, ki ga opravljamo, in naravnost kličejo po tem, da bi postali ena izmed tradicionalnih dejavnosti naše zveze filmskih delavcev.«



mnenja

novi slovenski film

Vdovstvo Karoline Žašler

Vili Vuk

Vdovstvo Karoline Žašler je film, ki ga lahko prenese vsakršen gledalec. S svojo humorno izpeljano zgodbo, ki je nikakor ne more zatreti niti tragika razmer in človeških usod, je vabljev za sprostitve občinstva, ki v Karolini Žašler ne bo maralo iskati kakšnega posebnega pomena. Tak pomen pa film ima, torej zadovoljuje tudi gledalstvo, ki mu ni dosti mar za fabulativni razvoj in zabavo ob njem in ki potemtakem strmi v glavnem v medvrstičje filmskega pripovedovanja.

Tako bi se reklo, da dobiva slovenska kinematografija po Rdečem klasju in Letu mrtve ptice z Vdovstvom Karoline Žašler kolikor toliko kompleten film, kompleten seveda v tem smislu, da ga je mogoče sproščeno gledati in tudi zahtevneje pogledati vanj, najti njegovo bistvo ter premisliti ne njegovo zabavnost, temveč njegovo težo, ki se sama po sebi oblikuje ob dinamiki njegove filmske izpeljave.

Prav tisto, kar je bilo imenovano kot »samo po sebi«, je prijetna in ustvarjalno dokaj pomembna značilnost tega Klopčičevega filma. Prejšnje Klopčičevo filmsko delo se vsaj do Cvetja v jeseni ne more pohvaliti s kakšno dojemljivo odprtostjo in razumljivo filozofičnostjo. Klopčič se je oprijemal v glavnem estetskih stebel, ki pa so šele v Strahu rodila rdeč sadež, medtem ko je v Cvetju v jeseni svojo estetiko spopolnil s preproščino, jo smiselno populariziral in se znebil strahu pred morebitno globinsko neučinkovitostjo.

Vdovstvo Karoline Žašler je očiten primer režiserjevega poguma, realno zadeti v realizem in v filmskem prizoru zasnovati lepoto, ki daje misliti in ki daje celotnemu filmu tudi pravo in smiselno ozadje. Klopčiču se je v Žašlerčinem primeru taka lepota prikupno, domiselno in dopovedljivo nakopičila predvsem v Žašlerjevem odhodu v reko, v prireditvi Pokaži, kaj znaš, v gasilski veselici z balo papirja kot uničujočim znamenjem industrije, v Žašlerčinem pogrebu in gotovo še kje. Izjemno učinkovito situacijo je napovedal — ali zastavil — s Karolino na ogromnih kupih zrezanega papirja, kjer bi se bilo lahko zgodilo nekaj podobno pretresljivega, kot je znal doseči Sam Peckinpah v filmu Getaway (glavna junaka v smeteh, na poti v uničenje);

Klopčič je tu sicer omagal, toda viličar, ki je brezbržno segal po papirnatih gmotah, je vendarle opozoril na vtis, ki bi nastal, če bi segel tudi po obupani Karolini Žašler.

Erotična agresivnost, ki jo spodbuja Karolina in ki je tudi po scenariju postavljena z določenim pripovednim namenom, se pri Klopčiču nekoliko izrojeva na račun popularnosti in sploh gledljivosti filma, o tem ni dvoma. Zato se erotične scene tudi vseskozi dogajajo za praviloma nezaklenjenimi vrati, četudi Karolina v drugih primerih pozna zaklepanje. Toda to so vendarle malenkosti, ki ne motijo nobene od dimenzij filma, pa tudi v prid jim niso.

Film Vdovstvo Karoline Žašler je dokaj verjetna podoba o odmaknjem podeželskem okolju, ki ga razgibava pravo ljudsko življenje in ki mu zadnja leta prinaša večino konfliktov še novi način življenja, prihajajoč iz naraščajoče industrializacije. Prav v tem dotiku je tista zahtevnejša in tudi smiselnejša dimenzija tega filma, saj je scenarist Tone Partljič hotel gotovo pogledati nečemu v oči, Klopčič pa svojega pogleda tudi ni odmikal od aktualne dejanskosti. Socialna ravnina filma, pripeta na velike probleme drobnih kmetov in bajtarjev, ki ne vedo, ali bi bili vozniki viličarjev in vratarji v tovarni, ali pa bi ostali pri domačih kravah, je torej dokaj jasna, kritična, razsodna in opozarjajoča.

Pri tovrstni uspešnosti filma Vdovstvo Karoline Žašler verjetno ne gre spregledati trdnega scenarija, ki predvsem v dialogih, v njihovi koherentnosti, kaže Partljičovo dramatično in dramaturško izkustvo.

Velika vrednost filma so tudi igralci: Milena Zupančič, sicer v neustrezno modnem kostumu Alenke Bartlove, Marjeta Gregorčeva, Radko Polič, Polde Bibič, Zlatko Sugman in Boris Cavazza.

Peter Kolšek

S filmom o Karolini Žašler, ki je že mlada postala vdova, doživela še nekaj nesrečnih erotičnih zvez, nesrečnih zanjo in za njene vsiljive podeželske ljubimce, dokler se ni

tragično pogubila nad industrializirano vasjo, sega režiser Matjaž Klopčič v zanj povsem novo tematsko območje, v tako imenovano družbeno aktualnost, ki jo s svojim znanim in velikim smislom za umetniško refleksijo bolj človeškega kot socialnega stanja vsekakor prepričljivo obvladuje, toda obenem so njegove tovrstne ambicije toliko zveste njegovi osnovni umetniški usmerjenosti, da ne tvega nikakršnih angažiranih poant, ki bi film morda ideološko relativizirale. Ta koristna previdnost, ki se zaveda svojih izpovednih izhodišč, je gotovo v veliki meri tudi zasluga prvotnega scenarista Toneta Partljiča, ki je svojo — skoraj bi lahko rekli naturalistično povest — priredil za film, toda povejmo kar takoj: Matjaž Klopčič ni avtor, ki bi kdaj zaslovel s tendenciozno umetnostjo, saj je njegovo izpovedno področje subtilna registracija stanj. To je dejstvo, zaradi katerega bi ga lahko v naši filmski kulturi veliko bolj spoštovali in cenili.

Toda naj obračamo oči tako ali drugače, dejstvo je, da se je Klopčič lotil tako aktualne snovi, kot je soočenje vaško patriarhalne srenje z industrijsko modernizacijo. Film ujame ta proces v trenutku, ko je sklenjen podeželski svet dokončno zapravlil svojo staro, neokrnjeno in častivredno človeško združbo in podlegel osvajalskemu pohodu industrializacije. Toda razlika med obema civilizacijskima možnostima je še vedno prisotna, in to precej izdatno, očitno na prvi pogled; prav v tej razliki pa se kopiči prostor za življenjska neskladja vseh vrst, za bolj ali manj grobe tragikomične manifestacije in vsaj minimalno ironijo. Vse te pomene je film rafinirano ujel, nanje pokazal s senco satire in jih dramatično razgibal do tiste mere, da so postali jasni kot čisto določen socialni proces, a najbolj razvidni na nivoju razrahljanih medčloveških odnosov.

Metaforično je to stanje najnazorneje prikazano z veliko tovarniško balo papirja, ki se vedno hitreje odvija po bregu navzdol in trešči v tipično podeželsko gasilsko slavje. Preplah, ki nastane ob tem dogodku, je natančna ilustracija položaja, ko ljudje izgubljajo svoj prvotni socialni status in se počasi prilagajajo drugačni resničnosti, tako da niso niti eno niti drugo, ne več vaščani in še ne meščani, brez svojega trdnega jedra torej in kot taki zelo dojemljivi za različne človeške deformacije. Stanje, ki ga fiksira omenjena metafora,

je pravzaprav vse, kar nam film o tej temi pove. Njena pomenska aktualizacija je osvetljena z rahlo ironično distanco in pa seveda tipičnim ter naravnost razkošnim Klopčičevim smislom za prefinjeno atmosfero.

Toda oglejmo si **Karolino Zašler**, nenavadno vdovo s podeželja. Največ nam o njenem poreklu pove že površna primerjava med Partljičevim in Klopčičevo koncepcijo junakinje, kajti bistveni režiserjevi posegi v scenarij zadevajo prav njen eksistencialni status. Iz krepke, starejše, polnokrvne in narurne ženske je Matjaž Klopčič ustvaril dokaj sublimirano, krhko in v vseh pogledih nemočno žensko postavko, ki je namesto rustikalne seksualne moči pridobila veliko bolj rafinirano kvaliteto. To je hrepenenje. Karolina namreč ves čas hrepeni po drugačnem življenju, intenziviranem v telesna ali duhovna erotična območja, neopredeljenem, kakor so pač neopredeljena vsa resnična hrepenenja. Karolina pravzaprav ne ve, kaj si želi, reče sicer, da otroka, vendar ji tega ne moremo verjeti, zaveda se svoje posebne vloge, ki jo imenuje revolucija, vendar je tudi to stvar, zaradi katere se lahko Karolini zaradi njene neosveščenosti samo posmehujemo. Tako je Karolina s svojo vpadljivo vlogo na vasi, ki vzbuja tako zgražanje kot občudovanje, nekaj posebnega, tako kot samo podeželje v razkroju, tudi ona ni niti vaščanka niti meščanka, v vsakem pogledu je nekje vmes, eksistencialno razpeta med etiko in čutnost. Skratka, kot avtonomni lik je to tipična findsieciolovska figura, s kakršnimi nam je Klopčič v obilni in res estetski meri postregel že v Strahu. Vse to pa seveda govori o izrazito nerealistični figuri, o tako imenovani usodni ženski, ki naravnost štrli iz socialnega okolja, zato ni čudno, da sta okolje in Karolina v nenehnem konfliktu, ki je v tem primeru zastavljen pač na erotičnem nivoju. Njene nerealistične razsežnosti so posebej občutne na dan njenega pogreba, ki se odvija v rahli folklorno mitološki osvetlitvi.

Toda Karolina mora biti nerealistična, če hoče postati simbol! Karolina simbolizira vas v razpadu. Njen razkroj in smrt je razkroj in smrt patriarhalne vasi. Tako sta obe tematski območji, ljubezenska in socialna naravno sklenjeni, to pa je tudi tista notranja skladnost, ki daje **Vdovstvu Karoline Zašler** kot umetniški refleksiji določenega civilizacijskega stanja nadčasovno in ne le preprosto aktualno ali zgolj zanimivo erotično veljavnost. Skratka, Klopčičev najnovejši film postaja tako kot Strah središče zavezujočih umetniških dogodkov v slovenskem filmu.

Viktor Konjar

Poskušam si odgovoriti na vprašanje: ali imam ta film rad? Mi je razkril nova spoznanja in mi dal globlje čutiti ljudi in čas? Je posegel v moj notranji doživljajski svet?

Od žalostno zapite in v črni grob položene Karoline Zašler se poslovimo z občutji nostalgije, pomešane z obešenjaškim posmehom vsemu, kar se je zapletlo v njeno usodo in v usodo ljudi, sredi katerih je

živela. Kot da se je z njenim odhodom s tega zmedenega, nikoli zadoščnega sveta končalo nekaj, kar ni bilo pravzaprav niti lepo niti dragoceno, vse prej, toda v trenutku preminotja je vendarle zadobilo vrednost neponovljive življenjske enkratnosti. Zato ni prav nič nenavadno, da se udeleženci te tragikomične usode, ki je ujeta v »vdovstvo Karoline Zašler«, s pogledi, uprtimi v prazno, sprašujejo: »Kaj bomo zdaj brez tebe, Karla?«

Nekako tako se je od Sladkega Vrha, od svojih krajev in ljudi, poslovil Tone Partljič. Skozi njegova doživljajska očala se je mikrosvet sladkogorskega zakotja, ki pa je seveda še ena izmed metafor šentflorjanstva, zarisal v niansah komičnega videnja, vendar z izrazitimi primesmi nostalgičnega doživljanja in človeškega sočutja in razumevanja.

Klopčič je tem tonom in podtonom Partljičevega videnja ne le verno, pač pa tudi dovolj sugestivno sledil.

Toda s temi ugotovitvami si na vprašanje o gledalčevi spoznavni in čutni nevezanosti na film o vdovstvu Karoline Zašler še nisem odgovoril. Ali je ta film, te ljudi (ta njihov doživljajski in moralni razkroj, to nenehno izničevanje, ta brezsilni, grozljivi, trpki, ničevi, brezupni, sarkastični pa seveda tudi žalostni, čeravno nazven smešni »arrivederci, Mars«) mogoče imeti rad? Tu je odgovor kajpak na dlani: seveda ne. Storjeno je bilo namreč vse, da bi bili pred našimi pogledi okarakterizirani kot nadležne muhe, ki se smešno zaletavajo druga v drugo, uboge in nebogljene v svojem ozkem in nekako brezizhodnem svetu. Vse je kot na dlani: primitivizem, poniglavost, streženje nagonom, kič, grde malomeščanske navade, egoizem, prignan do skrajnosti — in nikjer pravzaprav niti sledu kakršnekoli plemenitosti, kakršnegakoli duha, kakršnegakoli človeškega razumevanja. V teh ljudeh in okoli njih je en sam razkroj. Njihovo življenje je životarjenje brez vrednot in ciljev, nesmiselno tavanje, iz katerega se ta ali oni izmakne v smrt, ki je po pravilu vrhunec pijane onemoglosti, drugi pa bodo, kot je videti, v tej svoji puščobni brezizhodnosti kar obtičali.

Lep ta Partljičev svet vsekakor ni — kljub čudovitemu pejsažu, ki ga je vase ujelo oko Pinterjeve kamere. Ljudi, ki ga poosebljajo, preprosto ni mogoče vzljubiti. A saj to očitno tudi ni bil Partljičev namen. Skušal jim je izkazati predvsem razumevanje, ne ljubezni. Njihova pijanska otopenost, njihovo ravnanje, zreducirano na povsem konkretna, telesna, prebavna opravila, je razgrnjeno pred nami kot posledica življenjskih okoliščin, ki so implicite prisotne, a dejansko izven filma in njegove zgodbe. Ta zgodba, v kateri se vse suče okoli neke lepe, a neumne, nesrečne, propadle, za življenje na tem svetu nesposobne ženske, je samo sklepno dejanje veliko širše, v desetletja, v čas in prostor ter v socialno in nacionalno bitnost tega ljudstva zakoreninjeno dramo; dramo, ki je tragična in komična obenem — in je zato ni mogoče gledati drugače kot skozi tragikomična očala.

Seveda vs vprašamo še, ali je ta v Partljičevem doživljanju porojena in v Klopčičevem podoživljanju ponazorjena žalostno-smešna »dolina sladkogorska« resnična, resnici življenja, ki mu je poddržala ogledalo, ustrežna. Nikarte no! skuša

kategorično ugovarjati naš notranji razmislek. Življenje v naših sladkogorskih gnezdih je sicer preprejeno z niansami, ki jih je odkril in poudaril Partljičev pogled, toda dimenzij, ki ga obvladujejo, je v njem dokaj več. In le stežka bi se bilo mogoče sprijazniti z ugotovitvijo, da so izluščene barve zares merodajne. Podoba časa, nasnuta okoli »vdovstva«, sicer ni izmišljena in ne da se ji očitati vnanje zlaganosti; toda v svoji zreduciranosti na nizke strasti in primitivno animalnost človeškega ravnanja — brez vsakršnega sledu družbene ali intelektualne zavesti — je, milo rečeno, enostranska. Lahko nas sicer zgane, toda zadostiti in prevzeti nas ne more.

Branko Šömen

O usodi slovenskega filma je možno razmišljati in govoriti na več načinov. Novinarska praksa je pokazala, da pri nas skorajda vsak gledalec nosi v sebi svojo vizijo slovenskega filma. Čeprav je najbrž res, da je slovenska kulturna javnost priznavala znotraj slovenske filmske misli eno samo usmeritev, sta se javno predstavljali vsaj še dve. Je namreč neka rdeča nit v slovenski proizvodnji, ki je v zadnjih desetih letih vsilila javnosti svoj vzorec konvencionalne kinematografije in ki se razodeva predvsem v filmih, kot so Amandus, Pastirci, Cvetje v jeseni, Strah, Povest o dobrih ljudeh in delno tudi Idealist. Avtorji teh filmov so France Stiglic, Matjaž Klopčič in Igor Pretnar, in kar je značilno, scenarist, soavtor scenarijev ali pisec dialogov pri vseh omenjenih filmih je bil Andrej Hieng. Vsi drugi avtorji, ki so stopi s te romantično-sanjske, razgledniške, neresnične, v ničemer angažirane, razen v primeru Idealista, najčesteje na obrobno literarno izročilo naslonjene izpovedi, so doživeli žvižge namesto aplavzov, kajti v zaspano zavest slovenskega gledalca so prinašali predloge za razmišljanje, izzivi za aktivno opredeljevanje, za preseganje danega stanja. Takšni, še danes nekako nepriznani, lahko bi celo rekli »neslovenski filmi« so Rdeče klasje, Poslednja postaja, Let mrtve ptice, Bele trave, Med strahom in dolžnostjo, Mrtva ladja. Tokrat ne mislimo analizirati njihove dejanske umetniške vrednosti, gre predvsem za ugotavljanje smeri iskanja, novatorstva, tveganja, ki jih filmi iz prve skupine zvečin, nimajo v sebi.

Vsak domači film pričakujejo kritika in gledalci kot delo, ki bo enkrat za vsele razrešilo gordijski vozle filmskih želja po uveljavitvi našega filma bodisi doma bodis na tujem. Vsaka premiera je ovrednotena kot delo, pred katerim ni bilo ničesar, po katerem bo sledila renesansa. Z drugo besedo: slovenska kritika ne upošteva vsakega novega filma kot smiselno, nepretrgano nadaljevanje slovenske filmske tradicije, kot dela, ki je vraščeno v to naše podnebje in v razmere, ki jih vsi prav dobro poznamo.

Zato lahko mirno rečemo, da je najnovejši film Matjaža Klopčiča **VDOVSTVO KAROLINE ZAŠLER** smiselno nadaljevanje tiste filmske podobe, ki jo je v slovenskem filmu najbolj dosledno in uspešno zastavil Zivojin Pavlovič. Avtor se je namreč izognil urbanemu videnju sveta in se lotil analize

socialnih dram na vasi. Zanimal ga je posameznik in njegova odzivnost za politizacijo vasi. Filmski gledalec je tako v zadnjem času odkril realistično, konkretno podobo severovzhodne Slovenije, ki je popolnoma potisnila v ozadje lepa področja Gorenjske, zanimiv kraški svet, ljubljanske ateljeje. Med drugim najbrž zato, ker so ljudje v okolici Ptujja, na Kozjanskem, pod Pohorjem, v Prekmurju in tokrat tudi na Sladkem vrhu, drugačni po temperamentu, po odnosu do sveta, do sočloveka. Predvsem gre za njihovo odprtost in za njihovo jasno opredeljevanje za dobro ali za zlo. Tako je tudi Matjaž Klopčič izbral snov, ki je v slovenski in jugoslovanski filmski areni preverjena: snov, v kateri živijo junaki skozi AKCIJO in DIALOG, vodilo njihovega ravnanja pa je ČUSTVO, ne pa ZAVEST. S tem se Klopčičev film po socialni opredelitvi približuje izpovednosti Leta mrtve ptice, pri tem pa ne dosega Rdečega klasja, pa tudi v odnosu do Belih trav je enoplašten.

Režiser je za filmski scenarij uporabil dve Partljičevi zgodbi, Vdovstvo in pogreb Karoline Zašler in Rihtarič. Zašler je učinek polovičen, saj ni do kraja razvil imenitne vloge učiteljice iz črtice o Rihtariču, zagrešil pa je še dve dramaturški napaki, ki bremenita glavna junaka, Zašlerico in Tenorja. Zašlerica je pri Partljiču ženska, ki izgubi moža pijančka in se mora preživljati sama z otroki, poleg tega jo še daje bolezen, za katero se na koncu izkaže, da je rak. Njena spolna sla je v noveli pogojena opravičljivo, torej globlje: v filmu je poenostavljena pač na to, da si Zašlerica želi otrok in gre zato z vsakim v posteljo. Njena drama, ker je med drugim izrazito prelepa za okolje in ljudi okrog sebe, je zato za gledalca še bolj neprepričljivo motivirana. Podobno je s Tenorjem: bilo bi bolje, če bi gledalci že od začetka vedeli, kako je z njim, tako bi bil dramaturški lok med njim in Zašlerico bolj napet in za gledalca zanimivejši. Kljub tem pripombam, ki jih lahko ugotovijo vsi, ki poznajo Partljičevo literarno snovanje, smo vseeno dobili film, ki sicer ne pomeni nobenega odkritja, uspešno pa dopolnjuje razmišljanje o našem svetu, ki so ga v preteklosti že nakazali nekateri domači filmi. In če odmislimo iz filma pijančevanje in erotiko, postane film nenadoma osiromašen, pod plastjo teh dveh čustvenih strasti ni človeka, ki bi nas zanimal, ali pa bi se nam lahko razkril kot moderen sopotnik našega časa. Posebna pozornost velja tokrat dobri režiji, kameri in scenografiji, predvsem pa igralcem. Bili so vsi od kraja sproščeni in najbrž prvič v slovenskem filmu tudi v nadrobnostih prepričljivi. Njihova igra pod Klopčičevim vodstvom zasluži posebno razmišljanje in bi vsekakor presegalo okvir te ocene. Vdovstvo Karoline Zašler je torej film, ki bo pritegnil gledalca, kritikom bo dal možnost za polemike, v Pulju pa avtorjem in ustvarjalcem dokaj možnosti za priznanja. To pa je v tem trenutku dogodek, ki se ga lahko vsi veselimo.

126. KLANEC POD VELKO

Ext - Dan: sončno

815. TOTALE, ZASUK

Klopotec na levo nad klancem, po klancu se vije pogrebni sprevod KARLE. Kolesa škripljejo, veter zanikrno udara: voz s krsto se le počasi pomika v strmino.

HARMONIKAR igra, PRUNK strumno hodi, ro-kavice se mu svetijo. Receptor se lesketa.

816. AMERIKEN, VOZŃJA

DEBELUŠKA in MALI MOŠKI, za njima UPOKO-JENKA

DEBELUŠKA

...še dobro, da Karolina ni pustila otrok

MALI MOŠKI

To je v krvi, vam pravim!

GLASOVI

Kakor mož je končal!
Ni imela miru!

Pritajene besede

817. SREDNJI, VOZŃJA

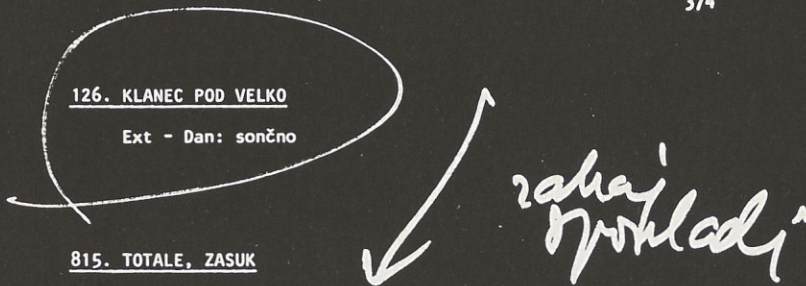
GABRIJEL se je od žalosti napil. Oprla se ob voz s krsto, PRUNK ga skuša tu in tam zadržati. Tudi ANICA hodi previdno za njim.

GABRIJEL

Proklete rakete, saj sem vedel, da bo nekaj narobe... Pa nisem jaz kriv!

Vesna Marinčič

Njeno vdovstvo najbrž ni bilo nič drugačno od življenja, ki ga je živel, ko je bil Zašler še živ. Tudi tokrat je imela rada, da jo je



imel kdo rad in je bila po vsakem razočaranju pripravljena takoj spet verjeti in se spet predati.

Čas njenega vdovstva je bil drugačen od njenega prejšnjega življenja v toliko, da je zdaj v vsakem ljubimcu iskala tudi človeka, ki bo ostal z njo. Da ne bo sama, ker sama ni zdržala. Zato je postalo njeno življenje tako žalostno. Niti Zašlerja ni imela več, da bi se po vsakem porazu lahko h komu vrnila. Zašlerju je bilo namreč tega vračanja enkrat za vselej dovolj, za zasmehovanje se niti ni toliko menil, pa se je utopil.

Vem, kako bi se lahko za Zašlerico vse dobro končalo; o tem sem namreč premišljevala takrat, ko so jo vozili navkreber, na pokopališču. Toliko pogrebov smo zadnje čase namreč videli tudi v slovenski televizijski dramatik, da sem pač začela iskati rešitev... Saj sami veste, pokopavali so že Partljičevo Stop, umrla je mama, pa deklet iz Senc pod Ostrim vrhom, da ne govorim o Luciji in Meti iz Cvetja v jeseni.

Francozinja Nelly Kaplan je namreč pred leti posnela film o Prekleti Mariji, ki je prav tako živela precej bogu za hrbtom in ki je imela že zaradi poklica svoje pokojne matere sloves, ki se mu nihče, mlad ali star, debel ali suh, lep ali grd, ni mogel upreti. Tako kot se je dogajalo naši Karolini, ki jo je zagotovo preklelo tudi nekaj ljudi, tista vdova, katere pokojni mož je hodil k njej, pa čisto zagotovo. Le da je bila »prekleta« Marija bolj zvita, bolj preračunljiva, da ne rečem celo bolj na tleh kot »prekleta« Karolina. Prva je spregledala svojo vas že zaradi družinskega izročila, kajti če je potegnila kratko njena babica, je bila njena mati že gotovo spretnjša. No, za Karolino pa nikoli ne izvemo, od kod je, niti zakaj se je sploh poročila z Zašlerjem; vztrajala je ob njem zato, ker je bila nerada sama in ker je bila šibka ženska natura, tako si vsaj predstavljam.

Zašlerica ni spregledala nikogar. Kar verjela je, pa žal niti ne samo zato, ker bi bila tako **dobra**, ker bi o ljudeh mislila vedno vse **najlepše**... Resda je prekipevala od čustev; vsa **mehka** je bila, samo posejal si, pa je raslo, in **zato** je prav mogoče, **da drugačnega** konca ni **mogla** dočakati. So **ljudje**, ki morajo biti **nesrečni**, sicer sploh ne **živijo**. In ko bi Karolina prvič lahko bila **čisto malo** zares srečna — to je takrat, ko **so možje** iz gostilne na njeni strani, ko si **želijo**, **da** bi zadržala svojega črnega Tenorja, **čeprav** bi ta bil tako ali tako spet poguba zanj — to srečo spregleda.

Francoška Marija je dajala ljubezen vsem, ki so se slinili okrog nje. Bila je manj poštena od slovenske Karoline, ker se je pretvarjala, boste rekli. Tako je. Marija, preveč janka, jih je vse spravila na led in odšla s svojim postavnim filmarjem, Karolina pa se je končala, medtem ko je njen postavni Tenor odšel k drugi vdovi; in to še brez pravega razloga, ali pa se je jaz spet ne spoznam na njegovo preteklost.

Lepo je, da s kom sočustvuješ, in s Karolino moramo sočustvovati, a usmiljenja se kar malo naveličaš.

Mogoče je tudi, da ne poznam svojega rodu preveč dobro in da je dobro, da sta mi ga

v malo bolj jarki luči naslikala prav takšna dva Slovenca, kot sta Matjaž Klopčič in Tone Partljič.

Dorica Makuc

Veliko smo se pogovarjali o Karolini Zašler, bolj o Klopčičevi — ne toliko Partljičevi — Karolini Zašler. Če bi bil to tuj film, bi verjetno ne izgubljali toliko časa za nekaj, kar se nam je ponudilo kot dragoceno blago, pa smo ostali ob njem skorajda brez besed.

Ker pa je to slovenski, naš film, ker je zgodba vzeta iz sodobnega življenja, ker nas pota in stranpota našega človeka v zdajšnji družbi vsestransko zanimajo, je razumljivo, da smo si film ogledali in da intenzivno sledimo kritičnim besedam, ki ga spremljajo.

Ne bi hotela biti hudobna, toda zdi se mi, da nas je naš trenutno najboljši režiser speljal na tanek led. Ponudil nam je na videz perečo družbeno-socialno temo z našega velikega podeželja — ki zaobjema že skoraj vso Slovenijo — ponudil usode nekdanjih pa tudi sedanjih polkmetov in poldelavcev, in povrh še tragično podobo vdove Zašlerjeve, da bi se nad vsem globoko zamislili. Pa se na žalost nismo; ni nam dal povoda za to. Ljudje, ki jih vidimo v glavnem ob šanku in v postelji, so tako neprepričljivi, tako brez krvi in mesa, da ti med predstavo postane dolgčas in si vroče želiš, da bi šel spet med ljudi, tiste prave, pa čeprav v prvo gostilno za vogalom. Tam bi našel resnične ženske in moške. Tiste moški, ki obkrožajo Zašlerco, pa so nekam čudni, kot bi ne bili ljudje, ki mislijo — eni lahko bolj, drugi manj — ki ne dejstevujejo, temveč zgolj životarijo, da o čustvovanju sploh ne govorimo. Uporabljeni so kot oprema, brez katere Karolina Zašler ne more živeti, pa bi prav lahko, ravno ob takihle — kakršne nam ponuja avtor filma. Vse kaže, da je to naše veliko podeželje predaleč od njegovih predstav, da si je vse skupaj lepo izmislil. Ze res, da je med nami mnogo takih, ki ne vedo, kako in kam, toda vzroki za to so bili nekoč nekje dani, in vloga umetnika je, da nam jih posreduje. Tako pa gledamo nekakšno realistično zgodbo, pomešano s simboličnimi uvodnimi in zaključnimi prividi, da se ob gledanju dogajanja na ekranu, pa tudi kasneje, ob treznejšem premisleku, vprašamo, ali smo Slovenci res takšni, kot nas včasih malce hudomušno, pa brez zlobe označujejo bratje onkraj Sotle: ja, Slovenci, saj veste, radi pijejo, Slovenke, saj, veste, gredo zlahka v posteljo... Tako preproste pa te stvari vendarle niso, tako hitro, kot nam je bilo prikazano v filmu Vdovstvo Karoline Zašler, pa naš kmet, pa tudi delavec, ki se je priselil od drugod, še ne postane lumpenproletarec, kajti le tega smo lahko začutili v Klopčičevem filmu. Morda pa je bilo napačno le to, da je vso zadevo postavil pod Sladkogorski vrh. Če bi jo v predmestje kakega vele mesta — tega žal, ali na srečo, na Slovenskem še nimamo — bi mu morda verjeli. Tako pa! Škoda. Škoda za ta trenutek slovenskega filma, ki je spet pokazal, da mu manjka najosnovnejše: avtor filma, ki bo svoje znanje in dušo zлил z umetniško stvaritvijo, po kateri Slovenci že dolgo hrepenimo.

Peter Milovanović-Jarh

S Klopčičevim filmom o Vdovstvu Karoline Zašler postaja v slovenskem filmu vse bolj prisotna tista tendenca oziroma že kar produkcijski model filma o naši sodobnosti, ki ga je pred leti scenaristično zasnoval Branko Šómen.

Ob tem modelu slovenskega filma je čedalje bolj očitno, da postaja čedalje bolj sterilni, neizpoveden in že kar prazen, ker se ob produciranju tega domačijskega realizma sproža med njim in slovenskimi režiserji (in sedaj s Partljičem še scenaristi) nek usoden paradoks, ki ga je rešil in uspešno premagal, žal, edinole gost iz Srbije Zivojin Pavlovič, ki je z Brankom Šómnom ustvaril dvoje izrednih del: Rdeče klasje in Let mrtve ptice. Ob novem slovenskem filmu, o tako razvpitem Vdovstvu Karoline Zašler, pa se ta nesporazum samo še pogloblja in, v škodo filma, radikalizira.

Partljičeva zasnova lika Karoline Zašler je kljub vsem avtorjevimi zagotovilom, da gre za zvest posnetek nekega resničnega življenja, ki da ga je imel priložnost videti in doživljati, presenetljivo soroden že uprizorjenemu dogajanju v Pavlovičevem Letu mrtve ptice. Ne gre pri tem za neko posnemanje, čeprav bi našli v historijah obeh slovenskih filmskih del nemalo identičnih dramskih točk, saj gradi Partljič svoj film tako rekoč izključno skozi eksistenčno problematiko svoje centralne osebe in mu ni tolikan do nekkih drugih, sodobnejših, recimo družbenih, socialnih razsežnosti. Partljičeva in Klopčičeva Karolina Zašler je problematična predvsem zaradi tega, ker je preveč ženska, preveč jo obvladuje tisti necivilizirani, nepotešljivi fizis, tista neustavljiva in gola, pa nič pokvarjena čutnost ženske, ki se ji hoče ljubezni in si jo tudi poišče in vzame.

Vendar očitno ta naravnost lika Karoline, ta tako preprosto in seve nemoralno zastavljena ženskost ne more biti dovolj niti scenaristu niti režiserju, saj, čeprav do kraja paradoksalno zasnovana, taista ženska nenadoma želi imeti dom, družino, celo službo in tako naprej, kar je še takih vrednot. In v tem trenutku, ko se začne scenaristična nadgradnja lika Karoline, v tem trenutku začne lik izgubljati svojo intenziteto in polnost svoje izvirne tragične zavezanosti fizisu in postaja bled in prazen in čedalje šibkejši. In ni slučajno, da nenadoma sploh Karolinin lik izgine iz svoje centralne pozicije, na njegovo mesto pa stopajo posamezne epizode in anekdote Partljičeve storije — zdaj ta s hribovskim kmetom-proletarcem, zdaj veselost vaške krčme, zdaj ljubezen Karolininega Tenorja z vdovo s hribov in tako naprej. Ob vseh teh epizodah je lik Karoline v ozadju, prazen in nem, tako rekoč iztrgan iz svoje začetne usodne tragike. Ta čedalje bolj rastoča neavtentičnost lika Karoline Zašler, ki se na koncu prav smešno razvoden in razblini v špekularni eksploziji, se začne, ko scenarist in koscenarist Klopčič svojo prvinsko zasnovano figuro nenadoma civilizirata, ji pripiseta nedvomne in spoštovane vrednote, kot so dom, družina, služba, ki morajo zakriti in utišati tisto izvorno Karolinino sžrsto, ki očitno ni mogla zdržati niti v tako rahlem okviru svojega zakona z Zašlerjem... Prav ta nasilna civilizacija Karolininega lika, ta uklenitev in

prikrivanje njene tako čiste, vendar nemoralne ženskosti ima za film očitne posledice, ki pa niso v praksi slovenskega filma žal nobeno presenečenje: na tej točki se Klopčičev film začne dogajati točno tako, kot se je to zgodilo na primer z junakinjami Prežihovega Voranca v slovenskem filmu, ali s Sömnovimi liki v obeh slovenskih filmih: v slovenskem filmu je prvinska čutnost, ta goli fizis, vedno nemoralen, nesprejemljiv, nezadosten, tako rekoč neestetski. Usoda tega domačijskega realizma v slovenskem filmu pomeni razen obeh Pavlovičevih filmov polom in nesporazum, kajti očitno je, da Slovencem gola čutnost in realiteta nista dovolj estetski, ampak morata biti vedno vkomponirani v nek višji sistem vrednot, v civilizacijo in tako naprej.

Iz tega pa izvira tudi bistveni nesporazum Klopčiča in Partljiča s Karolino Zašler: oba ji namreč ne pustita biti ženska, v tem najbolj naravnem in čistem pomenu njene strasti, v njeni lastni in usojeni ali kakršnikoli avtentičnosti, ampak jo vedno znova in znova hočeta kot MATER, ZENO, DELAVKO, se pravi kot neko civilizirano podobo njene naravne ženskosti. In to je tisti bistveni nesporazum, ki na koncu Karolinin lik mora razbiti in razvodeniti, kljub tragični in vendar tako intenzivni podobi, ki jo ima na začetku filma. Zdi se, da sta avtorja vse preveč pričakovala od svoje Karoline, ki lahko nosi le svojo usodnost in tragičnost, ne more pa biti nekakšna podoba sedanjega časa in celo socialnosti slovenske domačije, kakor hočeta Klopčič in Partljič. Z Vdovstvom Karoline Zašler pač Slovenci nikakor nismo dobili filma o naši sodobnosti, kakor ga po vsej sili hočemo, ampak slej ko prej le anekdotično glumljenje življenja slovenskega podeželja... Nič tragičnega, nič tako zavezujočega in polnega ni v tem novem slovenskem filmu Matjaža Klopčiča, ki pa je zopet izpričal svoje za slovenske razmere resnično izjemno obrtništvo...

382

127. POKOPALIŠČE NA VELKI

Ext - Dan: sončno

838. AMERIKEN, TOTALE-VOZNJA

Trije gasilci in GABRIJEL dvloniso krsto in jo postavijo na deske nad grobom. GABRIJEL zvlja med rokami vrv, s katero se spušča krsta v jamo.

Mrmranje ponehuje, Drdranja voza ni več!

PRUNK

No, dajte blagopokojno Karolino v jamo!

GABRIJEL se sklanja, kar solzan je malo: vrvpa je pritrdil slabo, zdaj jim zdrsi rakev navpično v jamo.

839. SREDNJI, IZ ROKE

Rakev zaropota in pade navzdol, pokrov se malo odpre, da se vidi od leve strani ble-
do Karlino lice, ki ga pokriva splet las.
Kakor bi se naslonila na rob groba!

Ljudje kriknejo

840. TOTALE, ZOOM

Ljudje se malo razbežijo: vsi naši znanci so med njimi

841. AMERIKEN, VOZNJA

GABRIJEL leze v jamo in popravlja, zapira krsto. Še en gasilec skoči za njim in skupaj zaneseta krsto po dolgem v jamo. Ko GABRIJEL leze tako omotičen iz jame, podre sosednji nagrobni spomenik. Ljudje čakajo okrog groba, zapor spuščajo malo nižje in z njim pozdra-

to je prebci

revija za film in televizijo

ekran**Barry Lyndon**

(Barry Lyndon)

scenarij: Stanley Kubrick po romanu W. M. Thackereya

režija: Stanley Kubrick

fotografija: John Alcott

scenografija: Ken Adam

glasba: Leonard Rosenman (adaptacija)

vloge: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patric Magee, Hardy Krüger,

Gay Hamilton

produkcija: Vellka Britanija, 1975, Stanley Kubrick prod.

distribucija: Zeta film, Budva

Kubrick ima smisel za presenečenja in spremembe. Futuristični trilogiji (D-R. STRANGELOVE-nuklearna grožnja, 2001-vesoljska odiseja, MEHANIČNA ORANŽA-problem nasilja) sledi BARRY LYNDON, adaptacija Thackereyevega romana o napoleonski avanturi otoškega mladeniča s tipičnimi lastnostmi velikih junakov evropskega romana. Žanrsko pikareskno zgodbo prišleka, ki si iz nične pozicije pridobi ime in titulo v visoki družbi, ki pa po neki usodni zmoti in uveljavljeni tradiciji konca klasičnih evropskih romanekskih junakov propade tudi zato, ker zanj podpisuje le Lady Lyndon, je Kubrick izoblikoval v sodobno lekcijo o 18. stoletju.

Roman kot za film razpoložljivi material je karakteristična moralna parabola v seriji angleške prosvetljenske proze (Defoe, Fielding, Smollett, Sterne), Kubrick se ga je lotil z dobrim poznavanjem Todorova in ga predelal v filmsko literaturo s potrebnimi okrajšavami v smeri karakterizacije osrednjega junaka, irskega »rouge-a« kot »človeka, ki ni uglajeno divji, nemočen in nezmožen, da bi bil objektivni, kadar gre za njegove lastne interese. Tukaj pa je vsak njegov poskus uspeti skozi socialne institucije in hierarhijo obsojen na neuspeh, ker se stvari loteva iz neke svojskosti, ki je človekovi naravi za tako pot slejkoprej neustrezna.« BARRY LYNDON, kot vsi Kubrickovi filmi, v svoji zasnovi nadaljuje »realistično«

reprodukcijo načinov mentalnih izkušenj, tokrat še toliko bolj v območju misli, zdaj kartezijanske ali Spinozove, zdaj hegeljanske, zdaj intelekta, ki misli sam sebe, zdaj misli o »umu zgodovine«. Znotraj teh zasnov se Kubrick zopet znajde v svojem priljubljenem prostoru mehanike kot vizualnih modelov intelekta in započenja svojo grandiozno konstrukcijo. Izmislekov — srečan Zgodovine in Fikcije.

Izmisleki — modelčki 18. stol. — si sledijo v vpočasnjem ritmu skozi geometričnost in kolorizem Kubrickove slike, ki dosega utopijo idealne reprodukcije določene preteklosti. Ravno v tej »knjigi ilustracij«, katerih fotografska referenca se nanaša na velike slikarje angleškega 18. stoletja

od Gainsborougha do Hogartha, Kubrick ne gradi kulturološke figurativne vsečnosti, ampak realistično filmsko vizionarstvo mojstrov, kot so Stroheim, Herzog, Oshima ali Jancso. Ne gre za pinakoteko, za film, oprt »na slikarstvo neke dobe«, temveč (tudi po zaslugi obeh sodelavcev, snemalca Johna Alcotta in scenografa Kena Adama) za film »o slikarstvu«, o svetlobi in kompoziciji prostora; za film, ki razume sebe kot kinematografski medij in se zaveda svojih mej v obravnavanju slikarskega patna kot možnosti referiranja svojega vizualnega polja. Čudna in preobratov polna pot človeka, ki išče razkošje in slavo, ne ozirajoč se na kode drugih, še manj pa na to, kajti kodi prinašajo, se uokvirja znotraj

misli svobodnega človeka o 18. stoletju, o razsvetljenstvu, o dobi, v kateri se je zasnovo in izoblikoval moderni svet, od rokoka in Enciklopedije prek romantike in odločilnih znanstvenih odkritij do Kanta in Huma. Kubrickov BARRY LYNDON pomeni globalno soočanje z začetki naše modernosti, režiserjevo ironično in intelektualno raziskavo dobe, kjer razum dokončno dobi svoj primat, in slednjič intimni avtorjev izziv mediju, ki naj predoča napetost med naključjem (motorjem zapleta Thackerayevoga pikaresknega romana in nujnostjo (gibalom Kubrickove dramaturgije), med katerima se giblje junak, nezmožen kontrole in programiranja svojega lastnega življenja.

BARRY LYNDON deluje kot ilustracija Zgodovine: nastopajoči v kostumih znotraj okvirjev z dolgimi pogledi izražajo nezmožnost komuniciranja v tesnobi, ki je iluzija ljubezni in sreče. »Slike« se vrstijo, glasba (leitmotivi in razpoloženska glasba — Haendlova Sarabanda, Schubertov Trio za klavir, violino in violončelo št. 2 (op. 100) teče — oboje kot material nekega mehanizma, v katerega se stekajo osebe pripovednega materiala v meditacijo o 18. stoletju. Film funkcionira kot »zgodovinski stroj« z racionalnim redom stabilne družbe, ki tako dobro kontrolira napake in egoizem ljudi, težnjo po svobodi, strasti in osebno moč... to so nasprotja, znotraj katerih se skuša obvladati Barry Lyndon, klasični konflikti med Heglom in Nietzschejem, nekaj, po čemer je evropski človek zavezan že precej časa, in to nekaj nas vznemirja, ker je v središču kreativne aktivnosti.

* Daniel Dervries, the Films of Stanley Kubrick, p. 58 William B. Eerdman Publishing Co., Grand Rapids, Michigan, 1973.

Jože Dolmark

Stanley Kubrick

Na splošno zelo redko dajete intervjuje. O Barryju Lyndonu praktično še niste govorili.

KUBRICK: Vprašanje je čas. Sploh mi še ni uspelo govoriti o njem. Komaj je bil gotov, že je šel v distribucijo. Sicer pa ne maram intervjujev: človek se čuti obveznega dajati poduhovljene in briljantne poglede o svojih namenih, ali pa naj bi govoril o

svojem stilu in tehniki. So kritiki, ki to zelo dobro počno... Toda celo takrat to ni vselej v skladu s tistim, kar človek zares misli o filmu.

Zakaj ste po treh filmih, postavljenih v bodočnost, posneli zgodovinski film? Zakaj ste izbrali za osnovo Thackerayeva knjigo, ki je od prejšnjega stoletja sem niso več dosti tiskali?

KUBRICK: Zgodovinski filmi imajo vselej nekaj skupnega z znanstveno-fantastičnimi filmi, saj se v njih poskuša doseči nekaj, kar ne obstaja. Opisi na primer, ki so v romanu najbolj dolgočasna reč, na ekranu od gledalca ne zahtevajo nobenega napora. Zakaj sem izbral Thackeraya? Pritegnila me je vsebina, ki ponuja zanimive vizualne možnosti. Toda to ni bil edini razlog... Prav tako imam rad tudi njegov »Semenj ničevosti«, toda tega dela ne bi bilo mogoče zreducirati na relativno kratek čas treh ur.

»Barry Lyndon« je parabola o človeški usodi, o družbenem vzponu mladega Irca brez prebite pare, ki je stopil v vojsko, dezertiral, postal vohun, kockar, iz koristoljubja se je poročil, potem pa je končno propadel.

KUBRICK: Roman mi je bil všeč. To je vse, kar lahko rečem.

Knjiga je napisana v prvi osebi. Zakaj ste se odločili za komentar v filmu v tretji osebi?

KUBRICK: Funkcija prve osebe v knjigi je bila, da prikaže resnična dejstva na spretnen način. Meni se je zdelo, da bi moral biti film, ki bi na eni strani prikazoval objektivno stvarnost, na drugi strani pa bi bila ta stvarnost predstavljena spretno iz pripovedi glavnega junaka, komedija. Toda ta film ni mogel biti komičen. Slo je torej za postopek, ki je ustrezal romanu, ne pa filmu.

Alli ste razmišljali o tem, da bi komentar sploh elminiral?

KUBRICK: Treba je bilo prikazati mnogo dogodkov. Komentar je zelo primerno sredstvo, s pomočjo katerega je mogoče sporočiti razne informacije in se tako izogniti razlaganim scenam.

Komentar služi tudi za nevtalizacijo določenih čustev. Tako na primer komentator po zelo ganljivi poslovilni sceni med nemško kmetico in Barryjem primerja to mlado ženo s pogosto osvajanim mestom...

KUBRICK: Toda čustvo, kolikor ga je bilo, je obstajalo, in zato je komentar le nekakšen faktografski post-scriptum: sicer bi romantičnost bila, ali pa tudi ne, opazna. Na koncu koncev nujno srečanje niti ni tako romantično. Barry ni bil prvi vojak, ki ga je sprejela, medtem ko je čakala svojega moža... Na to komentar posebej opozarja. Sam postopek romana, ki sem ga ohranil zato, ker dobro funkcionira, pa je v tem, da vnaprej najavlja dogodke, ki so pomembni za zaplet. Zdelo se mi je, da ta postopek omogoča, da so vse anekdote, obrati in situacije videti neizbežni in s tem zmanjšujejo vlogo »deus ex machina«.

Psihologije je v filmu malo. Glavna oseba na začetku še precej govori o sebi, bolj ko se stara, pa vse manj in manj.

KUBRICK: Zato, ker je Barry Lyndon vse bolj in bolj osamljen. Same okoliščine so omogočale, da je v začetku vrsta ljudi, s katerimi prihaja v stik in z njimi komunicira. Po poroki iz koristoljubja pa je vse bolj izoliran od vseh, do katerih bi lahko čutil simpatijo in sočutje, razen do svojega sina. Toda mislim, da so njegove emocije na platno, glede na njegove reakcije v različnih

situacijah, dobro razvidne; še posebej glede na njegove postopke v drugem delu. To je tudi način, v kakršnem je povedana celotna zgodba, namesto poskusov samoopazovanja osebe v razgovorih z drugimi.

Občutek simpatije in antipatije do Barryja doživlja menjavo iz trenutka v trenutka.

KUBRICK: Thackeray pravi, da je napisal »roman brez junaka«. Kako bi ne čutili simpatije do Barryja Lyndona? Toda kako bi se ne zavedali tudi njegovih slabosti, kako naj ne bi videli zagat, v katerih ga vodita njegova ambicija in njegova omejena osebnost? Po tradicionalnih definicijah Lyndon ni niti junak niti pokvarjenec. In takšna je večina ljudi.

Na koncu prevlada občutek globoke zmede, ali če hočete, zagatnosti.

KUBRICK: To je tragedija. Melodrama ponazarja vse probleme in katastrofe glavnih osebnosti zato, da bi na koncu dokazala, da je svet vendarle pravičen. Medtem ko vas tragedija, ki poskuša predstaviti življenje na bolj pošten način, bližji stvarnosti kot melodrama, pusti neutolažljivo užaloščene.

V epilogu filma je stavek, v katerem je poudarjeno, da so danes vse osebnosti, ki so se toliko vojskovale, dejansko enake pred smrtjo. Ali to mogoče pomeni, da pristopate k stvarstvu nihilistično oziroma religiozno?

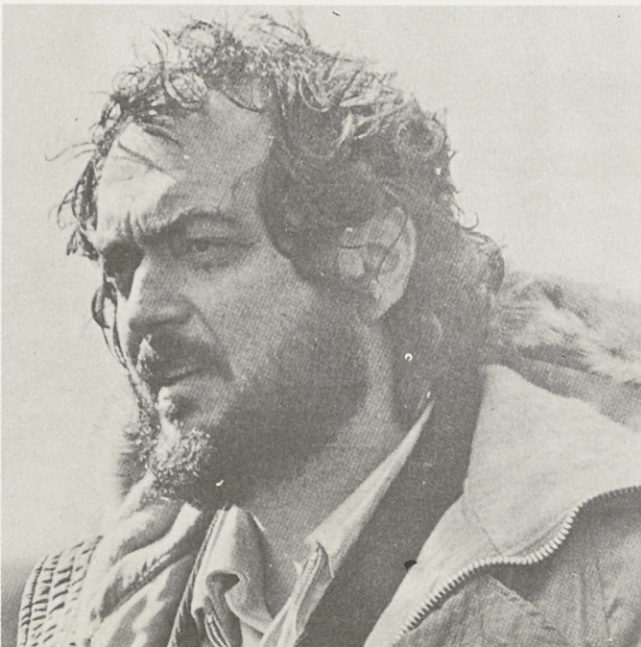
KUBRICK: Seveda ne. To je le ironični, žalostni post-scriptum, ki izhaja iz knjige. Če bi naredil optimistični konec, stvari ne bi bile takšne, kakršne so. Vselej znova se pojavlja vprašanje: ali je treba krepiti iluzijo, ki ustvarja melodramo, ali pa pokazati življenje takšno, kakršno je? To ne pomeni biti nihilist, temveč biti le realist. Dati ljudem lažno predstavlo o stvareh je mogoče le takrat, kadar gre za čisto zabavo.

Znani ste po preciznosti svojih iskanj, kadar se lotite nova teme, nove vsebine.

KUBRICK: Sem deloma kot detektiv, ki išče sledove, oznake. Za »Barryja Lyndona« sem naredil dosje vseh mogočih informacij, ki bi nam lahko koristile. Kupil sem vse knjige o umetnosti, ki jih je bilo mogoče dobiti, da bi razvrstil reprodukcije umetniških slik. Kar zadeva kostume, so narejeni natančno po slikah. Niti enega si nisimo izmislili. Film smo pripravljali več kot leto dni, kajti vselej je treba verjeti v zgodbo, ki jo pripovedujete.

Zakaj ste izbrali Ryana O'Neala kot interpreta Barryja Lyndona?

KUBRICK: Nikogar drugega si sploh nisem mogel zamisliti.



Newyorški tisk je bil svojčas neverjetno oster do »Odiseje 2001«, medtem ko angleški tisk ni prizanašal »Barryju Lyndonu«. All vas je to prizadelo?

KUBRICK: Opazil sem, da si mnogi kritiki po nekaj letih ustvarijo o posameznih režiserjih določeno predstavo, od katere potem ne odstopajo. Grupno psihologijo filmskih kritikov je zelo težko razumeti.

Vi ste novator, vendar pa se ne odrekate določeni tradiciji.

KUBRICK: Mislim, da je ena največjih napak umetnosti dvajsetega stoletja njena obsedenost biti za vsako ceno originalen. Celo veliki novatorji, kot je na primer Beethoven, niso nikoli popolnoma prekinili z umetnostjo svojih predhodnikov. Vnašati novosti pomeni iti naprej, pri tem pa ne zapustiti preteklosti.

Priredil S. S.

John Alcott snemalec filma Barry Lyndon

S Stanley Kubrickom ste sodelovali v treh filmih: »ODISEJA V VESOLJU-2001« (2001: Space Odyssey), »PEKLENSKA POMARANČA« (A Clockwork Orange) in »BARRY LYNDON«. All bi nam lahko povedali nekaj o vašem sodelovanju in delovnih odnosih?

ALCOTT: S Kubrickom sem začel sodelovati v filmu »2001«. Takrat sem bil namreč asistent direktorja fotografije Geoffreya Unswortha, ki pa je po šestih mesecih zaradi drugih obveznosti snemanje opustil. S tem so se vrata zame na široko odprla, saj se je Kubrick odločil, da jaz prevzamem mesto direktorja fotografije. Moram reči, da so najini odnosi odlični, saj se na področju fotografije najina mnenja in pogledi popolnoma ujema.

Kaj lahko poveste o pripravljalni fazi snemanja filma »Barry Lyndon«?

ALCOTT: Veliko smo razpravljali o možnosti novih fotografskih pristopov in učinkov — o možnosti osvetljenja s svečami, na primer. Prvzaprav se je ta ideja rodila že pri snemanju filma »2001«, ko se je Kubrick pripravil za film »Napoleon«. Vendar tedaj še ni bilo na voljo posebnih objektivov, ki so neobhodno potrebni pri tem principu fotografije, in žal načrta ni bilo moč realizirati. V pripravah za »Barry Lyndona« smo opazovali svetlobne efekte na slikah holandskih slikarjev-klasikov. Pri teh eksperimentih smo ugotovili, na primer, da je barvni efekt boljši pri osvetlitvi s strani

S Kubrickom ste snemali filma »Pekleńska pomaranča« in »Barry Lyndon«. Očitno je, da sta fotografska stila pri teh dveh filmih nadvse različne. Kako bi nam lahko razložili te stilistične razlike?

ALCOTT: V »Pekleński pomaranči« smo uporabili temnejše tone, kar je očitno bolj dramatičen tip fotografije. To je bila sodobna zgodba, prenešana v 1980. leto (kar sicer v filmu sploh ni bilo omenjeno). To obdobje je zahtevalo hladen, tog fotografski stil, medtem ko je »Barry Lyndon« bolj slikovit in zahteva mehkejšo, nežnejšo razdelitev svetlobe in sence. Gledano z mojimi očmi, se zgodba dogaja v romantičnem obdobju — kar sicer ne pomeni, da mora biti »Barry Lyndon« romantičen film. »Romantično obdobje« omenjam zaradi noše, dekoracije in arhitekture obdobja. Vse to je dajalo mehak občutek. Seveda bi lahko osvetlil »Barry Lyndona« na isti način kot »Pekleńska pomarančo«, vendar ne bi imel pravega efekta — ne bi nudil občutka mehkości.

Kako vam je uspelo prenesti »občutek mehkości« na filmski trak in s kakšnimi tehničnimi pripomočki ste to dosegli?

ALCOTT: V največ primerih smo pri snemanju interierov skušali ustvariti občutek naravne svetlobe. Za lokacijo smo med drugim uporabili izvorne, razkošne, impozantne zgradbe, zgrajene v obdobju, o katerem film pripoveduje, in opremljene z originalnimi slikami in tapiserijami. Naravna, dnevna svetloba, ki je skozi okna napolnjevala notranjost, je bila takrat praktično edini vir svetlobe. Moj namen je bil poustvariti ta tip svetlobe na osnovi opazovanja razsvetljave, ki jo ustvarja dnevna

svetloba, in nato poskušati doseči isti efekt. To večkrat ni bilo izvedljivo, saj smo nekaj sekvenc posneli v zimskem času, ko nam je bila naravna svetloba na razpologo le od 9. do 15. ure. Zato so se pred nas postavile zahteve doseči tak nivo svetlobe, da bi nam omogočil celodnevno snemanje z istim učinkom. Istočasno smo skušali posnemati situacije z risb in slik tega obdobja — kako so bile na primer osvetljene sobe in podobno. Lahko rečem, da so bile naše scene popolnoma istovetne prizorom s slik.

Z drugimi besedami — natančno torej ugotovite padec naravne svetlobe in jo zatem poskušate kopirati oziroma simulirati z umetno svetlobo, da bi ustvarili isti efekt, seveda na nivoju, pri katerem film še lahko eksponirate?

ALCOTT: Da. V nekaterih primerih je bil efekt celo bolj izrazit. Vzemimo primer sekvence v jedilnici, ko Barryjev sin vpraša očeta, ali mu je kupil konja. V tej sobi je bilo pet oken, eno izmed njih — v sredini — precej večje kot druga. Prišel sem do zaključka, da je za to sekvenco svetloba le iz enega vira primernejša, in smo svetlobo usmerili tako, da je zadela sredino mize, okrog katere so se zbrali h kosilu. Ozadje pa je padlo v ublažene, prijetne, nežne barve.

All ste se pri ustvarjanju tega efekta sploh poslužili naravne svetlobe?

ALCOTT: Ne, simuliran je bil z uporabo mini-brutov, ki sem jih stalno uporabljal, okna pa sem prevlekel s plastično folijo, ki mi je svetlobo sipala podobno kot prozoren papir.

Je bila večina filma posneta v avtentičnih lokacijah, ali je bilo potrebno zgraditi umetna prizorišča?

ALCOTT: Ne, ne — vsak kader filma je bil posnet v avtentični lokaciji. Vse notranje scene pa so bile posnete v dejanskih prostorih starih graščin in hiš na Irskem in v južno-zahodni Angliji.

Ste imeli pri snemanju v graščinah še kakšne probleme?

ALCOTT: Da, probleme smo imeli, vendar nas niso bistveno ovirali. Precej graščin je na primer odprtih javnosti, česar ni bilo moč preprečiti. Dogajalo se je torej, da so se pri snemanju obiskovalci mirno sprehajali mimo filmske ekipe. Vendar smo imeli na večini lokacij popolno svobodo v zgradbah, kjer smo snemali. Večjih problemov ni bilo, razen pri izgradnji velikih odrov za osvetljavo prostorov, kakor tudi premičnih odrov zunaj zgradb, ki smo jih uporabljali za snemanje interierov od zunaj. Na ta način je bila posneta sekvenca v spalnici grofice Lyndon.

All je bilo potrebno na okna postaviti filtre, ali pa ste morda drugače rešili problem dnevne svetlobe?

ALCOTT: Največkrat smo v avtentičnih interierih na okna postavili filtre. Uporabljali smo filtre nevtralne gostote (neutral density filter): ND 3, ND 6 in ND 9, ki so zadostovali kakršnikoli zunanji svetlobni spremembi. Naj omenim, da pri snemanju eksterierov nikdar nisem uporabljal filtra 85.

Zakaj ne?

ALCOTT: Prvi vzrok je, ker hočem doseči dosledno ravnotežje v celotnem filmu. To ravnotežje uporabljam v vsaki sceni (celo v tistih, kjer ni potrebno) z namenom, da zadržim doslednost vizualnega karakterja skozi ves film. Drugi vzrok je preprosto v tem, da je naravna svetloba včasih tako nezadostna, da rabim celo dodatni dve tretjini luči. Čeprav smo v eksterieru uporabljali predvsem Zoom, smo morali v mnogih primerih uporabiti široko odprte Canonove objektivne s svetlobno vrednostjo 1,2.

Z drugimi besedami, svetloba je bila torej včasih tako slaba, da je bilo potrebno odpreti zaslonko do konca?

ALCOTT: Da, da — do konca. To velja posebno za sekvenco o zasedi. Ko smo pričeli s snemanjem, je bilo vreme lepo in sončno, toda snemanje



zadnjega dela sekvence se je končalo s popolnoma odprto zaslonko 1,2.

Bi lahko povedali, do kakšne mere ste uporabljali difuzijo pri snemanju »Barry Lyndona«?

ALCOTT: Ko sva si s Kubrickom ogledovala lokacije, sva med drugim razpravljala tudi o difuziji. Zdelo se je, da obdobje zgodbe vsekakor zahteva difuzno svetlobo, ker pa je ta princip v kinematografiji že precej obrabljen, ga nismo uporabili. Podobno tudi nismo uporabljali mrežastih filtrov, ampak smo se namesto njih odločili za nizko kontrastne filtre št. 3 — razen pri poročni sekvenci, kjer sem hotel malo bolj kontrolirati svetle površine na obrazih. V tem primeru sem uporabil kombinacijo kontrastnega filtra št. 3 z rjavo mrežico, kar je ustvarilo poseben efekt. Nizko kontrastne filtre smo namesto difuzije uporabili zaradi čistega irskega zraka, ki pomeni za fotografa pravi raj. Efekt te čistosti bi bilo škoda uničiti z difuzijo, posebno pri snemanju pokrajine.

To je vsekakor osvežujoč pristop. Zdi se, da je princip difuzije danes vse preveč obrabljen, čeprav obstajajo ostrji, kvalitetni objektiv.

ALCOTT: Da, vsekakor. Celo sam sem to delal pri snemanju propagandnih filmov. Kakor že omenjeno, smo pred začetkom snemanja »Barry Lyndona« razpravljali o tej možnosti, vendar smo bili soglasni, da poskušamo nekaj novega, in odločili smo se za nizko kontrastne filtre. Testirali smo vrsto filtrov, od katerih je Tiffen pokazal najboljše kvalitete.

Ali ste uporabljali tudi Kodak kolor negativ 5247, ali samo Kodak 5254?

ALCOTT: Uporabljali smo 5254, ker 5247 ni bilo moč dobiti. Pojavil se je šele dva meseca zatem, ko je bil film že posnet. Ugotovil sem, da bi moral zaradi manjšega zrna pri 5247 uporabljati nizko kontrasten filter št. 5, da bi dosegel isti efekt kot pri uporabi št. 3 s 5254.

Mnogi snemalci so ugotovili, da ima Kodak 5247 negativ višji kontrast kot 5254. Ali se s tem strinjate?

ALCOTT: Ne vem, pravijo, da ima višji kontrast, vendar je to le posledica manjšega zrna. Manjše zrno povečuje kontrast. Z drugimi besedami — uporabo filtrov je treba prilagoditi filmskemu traku. V bistvu barva gradi kontrast: nov tip filma registrira že najmanjše sledove rdeče barve, medtem ko ga stari ne.



Kontrast je mogoče zmanjšati na drug način — ali z modifikacijo osvetlitve ali pa z ublažitvijo barv scene.

Na primer, pri snemanju interierov v »Barry Lyndonu«, je bilo precej belih površin, ki so pri osvetljevanju izrazito izstopale. Največkrat sem ta problem rešil tako, da sem te površine pokril s črnimi mrežami, ki so bile vidne le pri majhni razdalji. Zato pa pri širokih posnetkih o vidljivosti ni bilo govora in moram reči, da so (mreže) delovale čudovito pri ublažitvi svetlih površin. Uporabljal sem tudi NDF (neutral density filter — filter nevtralne gostote) pri nekaterih svetlih delih scene, kjer je razsvetljava prihajala od naravnega svetlobnega vira in jo drugače ni bilo moč ublažiti. Na primer, če je svetlobni vir prihajal z leve in zadal neki objekt, prek katerega ni bilo mogoče postaviti črne mreže, sem uporabil NDF na desni strani — ND 3 ali ND 6, odvisno od jakosti svetlobe.

Torej bi uporabljali NDF pri snemanju v interieru? To ni pogosta praksa, kajne?

ALCOTT: Ne, mislim da ni. Jaz jih uporablam pri različnih pogojih in nekateri v (filmski) ekipi se večkrat začudeno sprašujejo, kaj bom z NDF v interieru. Vendar se odlično obnesejo. Dali smo napraviti celo poseben nastavek za kamero Arriflex 35 BL, s katerim smo lahko uporabili te tri filtre. Naj dodam, da smo s kamero Arriflex 35 BL posneli celoten film.

Kakšno je vaše mnenje o tej kameri?

ALCOTT: Čudovita kamera! Kar se mene tiče, bi rekel, da je »kameranova kamera« — predvsem zaradi dovršenega optičnega sistema. Nekateri optični sistemi ustvarijo pretirani tunelni efekt — pred kratkim mi je nekdo dejal, da mu je prav ta efekt všeč in je sodil, da mu daje občutek, kot da je v kinodvorani. Meni osebno je bolj všeč občutek, da me filmska slika preplavlja — kar je moč doseči le pri Arriflexu 35 BL. Drugi vzrok je dejstvo, da je zaslonka tako vsestranska. Ima mnogo večji obseg, kar omogoča mnogo preciznejše prilagajanje pogojem kot večina drugih kamer. Ravno ta lastnost je posebno pomembna pri delu s Kubrickom, ki ne prekinja snemanja zaradi svetlobnih sprememb. V »Barry Lyndonu« — med sekvenco, ko Barry kupuje konja za svojega malega sina — se je sonce neprestano zakrivalo in pojavljalo. Staro pravilo, ki pravi »stop«, ko se sonce skriva, ne obstaja več.

Pri snemanju torej nevtalirizirate svetlobne spremembe z variranjem odprtine zaslonke?

ALCOTT: Da, Arriflex ima zaradi tega veliko prednost pred ostalimi kamerami. Mehanizem zaslonke je fleksibilnejši in se precizneje prilagaja svetlobnim spremembam med samim snemanjem.

Ste uporabljali Zoom objektiv v tem filmu?

ALCOTT: Da, često. Na Arriflexu 35 BL smo uporabljali Angenieux 10-kratni Zoom v povezavi z odlično »Joy Stick« Zoom kontrolo (Cinema Products — Ed DiGiulio). Deluje brez najmanjših sunkovitih premikov, kar je nadvse pomembno in z njo lahko manipulirate tako, da izgubite občutek kakršnekoli tehnične manipulacije. To je izredno težko doseči z nekaterimi avtomatiziranimi Zoom objektivi.

Kakšno svetlobno tehniko ste uporabljali?

ALCOTT: Predvsem smo se posluževali mini-brutov, kakor tudi Lowel reflektorjev. Te sem vedno uporabljal v kombinaciji z odbojnimi dežniki — princip, s katerim sem pričel že v »Peklenški pomaranči«. Ugotovil sem, da ima Lowel reflektor večje območje osvetlitve (od zelo široke do točkaste osvetlitve) kakor kateri koli drugi reflektor, ki ga poznam. Pravzaprav je edini reflektor tega tipa, ki zagotovi popolno koncentracijo svetlobe (če jo potrebujete) in obenem najširšo možno osvetlitev. Če postaviš, na primer, zaslon pred večino Quartzovih reflektorjev, redno dobiš dvojno senco — kar se ne pojavlja pri uporabi Lowel reflektorjev. Konec koncev je ta reflektor oblikoval kamerman.

Ste se pri snemanju »Barry Lyndona« veliko posluževali gibljive kamere?

ALCOTT: Pri nekaterih sekvencah — da. Na primer, v dolgi sekvenci na bojišču. Na 250-metrski tračnici smo postavili tri kamere, ki so sledile četam vojakov. Uporabili smo Elemack dolly na navadnem kovinskem podnožju, na kolesih s premerom od 180 cm, ker smo ugotovili, da se tako lahko rešimo vibracij pri delu z Zoomom.

Torej ste pri teh voznjih Zoom maksimalno uporabljali?

ALCOTT: Da, praktično so bili vsi veliki plani bitke med vožnjo posneti z maksimalnim Zoomom.

Katero sekvenco tega filma je bilo po vašem mnenju najtežje posneti?

ALCOTT: Verjetno je bil to prizor v klubu, ko se Barry namerava soočiti s plemičem, ki pa ga zavrne, in Barry se vrne k svoji mizi. Težave so povzročale stalne zunanje vremenske spremembe, ki so v kombinaciji z našimi skritimi reflektorji stalno rušile svetlobno razmerje. Vsakokrat, ko sem zamenjal filtre na oknih, sem moral zamenjati tudi zunanje reflektorje, da ne bi dobil preveč svetlobe v notranjosti in premalo zunaj. Kar se osvetljave tiče, mislim, da je bilo ta prizor najtežje posneti pri snemanju celotnega filma. Kar je še dodatno oteževalo snemanje, je dejstvo, da je graščina, v kateri smo to sceno posneli, ena od tistih, ki je odprta javnosti.

Ste med snemanjem v veliki meri uporabljali raznobarno svetlobo?

ALCOTT: Da, mnogokrat. Eden od primerov je scena v Barryjevi sobi, potem ko so mu amputirali nogo. Uporabil sem svetlobo, ki je prihajala skozi okno z dodatkom 1/2 sepie, tako da sem kontra in stranski svetlobi dal topel efekt. Podoben efekt sem uporabil na Barryju v sekvenci, ko umira njegov sin. Tu sem uporabil naravno modro dnevno svetlobo v ozadju — brez korekcije. Z izidom sem bil nadvse zadovoljen, saj je ustvaril efekt »dnevne svetlobe«.

Ne spominjam se, da bi bili v filmu kakšni nočni posnetki. Ste jih mogoče pri montaži izločili?

ALCOTT: Ne, nočnih posnetkov ni bilo. Eno izmed scen — ko Barry meditira ob ognju, potem ko je postal vojak — smo sicer posneli v mraku, v tisti »magični uri«, vendar to ni resnični nočni posnetek.

Dovolite, da sedaj preidemo na scene, ki so povzročile več komentarjev kot katerekoli druge v tem na splošno res lepem filmu — scene posnete pri osvetljavi sveč. Ali mi o tem lahko poveste kaj več, oziroma kako vam je to uspelo?

ALCOTT: Naš cilj je bil posneti nekatere scene izključno s pomočjo sveč — se pravi brez dodajanja kakršnekoli umetne svetlobe. Kot sem že omenil, sva s Kubrickom že pred leti razpravljala o tej možnosti, vendar nama takrat ni uspelo dobiti dovolj občutljivih objektivov. Stanleyu se je končno uspelo dokopati do treh 50 mm f/0-7 objektivov Zeiss foto-aparata, ki so ostale od zaloge, ki jih je uporabljala NASA pri Apollo programu pristajanja na Mesecu. Sami smo imeli nerefleksno Mitchell BNC kamero; poslali smo jo Edu DiGiuliu, ki jo je rekonstruiral tako, da smo na

njej lahko uporabili ultra občutljive objektivne. Potem ko je bilo delo opravljeno, smo kamero natančno testirali. Ta Zeissov objektiv se v nekem smislu bistveno razlikuje od ostalih objektivov. Ko gledaš skozi klasično lečo, kot na primer Panavision T/1,1 ali Angenieux f/0,95, gledaš skozi optični sistem, pri katerem s premikanjem fokusa lahko tako določiš ostrino. Ko pa gledaš skozi Zeissov objektiv, je območje ostrine skoraj neverjetno. Vendar smo potem, ko smo napravili fotografske teste, ugotovili, da ne daje nikakršne globinske ostrine — kar pa je bilo tudi pričakovati.

Pravite, da je bila žariščna razdalja 50 mm?

ALCOTT: Da, bila je 50 mm, vendar smo kasneje dobili projekcijske objektivne redukcijskega tipa, ki jih je Ed DiGiulio montiral na naš 50 mm objektiv, tako da smo dobili 36,5 mm objektiv za širokokotne posnetke. Originalni 50 mm objektiv pa smo uporabljali pri snemanju srednjih in velikih planov.

Scene ste torej osvetljevali izključno s svetlobo sveč?

ALCOTT: Da, izključno! V sekvenci v igralnici, kjer Barry igra z Lordom Luddom in izgubi veliko vsoto denarja, je bila scena osvetljena samo s svečami. Nad sveče smo pritrdili metalne plošče, da toplota, ki so jo oddajale sveče, ne bi poškodovala stropa — obenem so delovala kot neka vrsta svetlobnih reflektorjev in tako zagotovile celotno zgornjo osvetlitev.

Kaj mislite, koliko svečna je bila razsvetljava?

ALCOTT: Uporabljali smo 70 svečne lestence, kakor tudi 5 ali 3 svečne namizne svečnike. Pri teh sekvencah mi je bil v veliko pomoč Gossen Panalux elektronski merilec, ki je naravnost odličen za zaznavanje slabotne svetlobe.

Ste imeli pri snemanju z ultra občutljivimi objektivi, pri osvetljavi s svečami kakšne večje probleme?

ALCOTT: Najprej je obstajal problem, kako najti stranski zunanji okular, ki bi prenesel dovolj svetlobe, da bi bila scena sploh vidna. Konvencionalni okular je tu neuporaben, ker vsebuje prizme, ki povzročajo veliko izgubo svetlobe, tako da so podobe pri taki stopnji razsvetljave komaj vidne. Ta problem smo rešili tako, da smo na Mitchell BNC adaptirali okular stare

Technicolor 3-pasovne kamere. Ta deluje na principu ogledal in enostavno odbija, kar »vidi«, ter zagotavlja razločnejšo sliko. Ker je montiran ob objektivu, paralakse tu praktično ni.

Kaj pa problem globinske ostrine?

ALCOTT: Kakor že omenjeno, tu je bil problem zares velik. Žariščna točka je tako kritična, da z f/0,7 objektivom globine skoraj ni moč zaznati. Pri tem mi je pomagal moj ostrilec Doug Milesone, ki je s prenosno TV kamero meril razdalje s solidno preciznostjo. To kamero smo postavili v kotu 90° na pozicijo filmske kamere, monitor pa pritrdili nad filmsko kamero. Prek TV ekrana smo zarisali mrežo in z zaznavanjem različnih igralčevih pozicij enostavno določali dejansko oddaljenost igralca in s tem tudi ostrino.

Bil je to sicer precej tvegan postopek, vendar glede na končni rezultat dokaj uspešen.

Herb A. Lightman

Ken Adam, scenograf Barryja Lyndona

Ken Adam je rojen v Berlinu, leta 1921. V mestu je obiskoval francosko gimnazijo, leta 1934 pa je prišel v Anglijo in se vpisal v šolo St. Paul's. Studiral je arhitekturo na šoli Barlett. Pri filmu je začel delati leta 1947.

V pogovoru teče beseda predvsem o njegovem scenografskem delu za film »Barry Lyndon« režiserja Stanleya Kubricka.

Pogovor s Kenom Adamom, z enim največjih scenografov v filmu danes, ni le priložnost za seznanitev, pač pa tudi za razjasnitev in osvetlitev enega bistvenih pogledov na kompleksnost filmskega ustvarjanja. Kot že mnogi drugi režiserji, je bil tudi Stanley Kubrick toliko bister, da je izbral za svoj film Barry Lyndon talentirane sodelavce, ki lahko s svojo ustvarjalno osebnostjo po svoje pripomorejo h končnemu uspehu filma, in med njimi je treba še posebej omeniti scenografa Kena Adama. V odnosu produkcije in realizacije je tako očitno, da lahko posameznik da filmu svojevrstno barvo in ton, čeprav je sedva tudi v teh svobodnejših okvirih sodelovanja za film v končni fazi še vedno odgovoren režiser.

Barry Lyndon je zgodovinski film in ste ga snemali v naravnem okolju?

ADAM: Da. Pri filmu Barry Lyndon je želel Kubrick predvsem avtentično okolje, se pravi, scena bi morala delovati skoraj kot v dokumentarnem filmu. Snov seže v 18. stoletje, in ker zajema daljše obdobje, sem se znašel pred vprašanjem, kako razvijati dekor. Moja zamisel je bila, da bi uporabil za mladost Barryja Lyndona prvobitno irsko podlago. Zelo pa sem bil razočaran, ker mi ni uspelo najti irske hiše iz tistega obdobja. Zdelo se je, kot bi revolucije in vojne uničile vso takratno pristno arhitekturo. Končno smo sklenili: da bomo dosegli zaželjeni efekt z združitvijo treh objektov. To so bili: Caher Castle, Ormond House in Huntingdon. Porabil pa sem precej časa, da sem jih odkril. Prav tako sem želel, da bi bilo tudi kasnejše domovanje Barryja Lyndona, ki je pripadalo stari aristokratski družini, iz nekoliko starejšega obdobja, kot je 18. stoletje. V nasprotnem primeru je obstajala nevarnost, da bi naredila družina videz vojnih dobičkarjev. Prepričal sem Kubricka, da je na to pristal. Čeprav je v Angliji sicer veliko stavb v elizabetinskem in stuartskem ter jakobinskem stilu, pa je težko najti kaj dovolj lepega. Povrh so nam še v marsikaterem gradu zaprli vrata in niso dovolili snemanja. Še enkrat smo morali ustvariti enoten vtis arhitekture s pomočjo več stavb, kot so Wilton (Salisbury), Petworth (Sussex), Longleat (Wiltshire) in grad Howard (York), uporabljenih za zunanje posnetke.

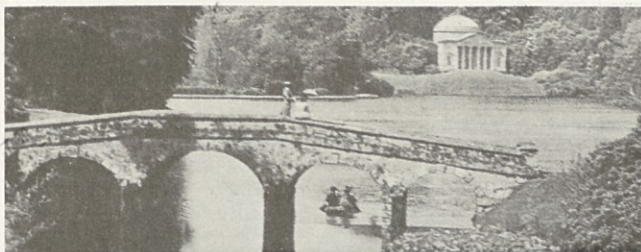
Ste pričeli delo za film, ko je bil scenarij že gotov?

ADAM: V bistvu je to roman. Režiser ni niti vztrajal, da bi imeli nekakšen scenarij po Thackerayevem romanu. Originalni tekst je bil za skript obvezen in vsi smo se tega držali. Seveda pa je Kubrick že prej naredil neke vrste montažo, ki naj bi ustrezala zahtevam ter njegovi predstavi o filmu. Naslednji problem je torej bil, da zvem, kje in kako bomo film snemali. Ko sem prispel v studio, je Kubrick že delal z nekim drugim scenografom. Spominjam se, da sta hotela za ta film spremeniti Pickett Manor počez in povprek. Njuna ideja se mi ni zdela prav nič praktična, kajti sam sem bil prepričan, da bi bilo film najboljše posneti v ateljeju, s pomočjo velike konstrukcije. Kubrick pa je bil proti, celo za kombinacijo studija in resničnih zunanjih posnetkov ni hotel niti slišati. Prepričan je bil, da ozračja in vtisa 18. stoletja v studiju ni mogoče doseči niti s stališča realizma niti s finančne plati. Po mojem ni imel prav in večkrat sem ga skušal prepričati

o nasprotnem. Pravzaprav je snemanje v resničnem okolju, če upoštevamo prestavljanje vse mašinerije in ekipe pa stroške bivanja, stroške podaljšanega snemanja, plačevanje najetih prostorov in tako naprej, lahko prav tako zelo drago.

Ste se pri sceni navdihovali iz slik tistega obdobja?

ADAM: Kubrick se je res hotel nasloniti samo na slikarstvo tistega časa. Osebo pa sem želel, že med branjem romana, izdelati svojo lastno zamisel 18. stoletja, seveda v dogovoru in soglasju z režiserjem. Tako bi s svojim odnosom vizualno predstavil, kar je romanopisec označil z besedami. V tem primeru mi ne bi bilo potrebno neposredno opazovati stavb in platen tistega časa. Z menoj je namreč tako, da si vselej, kakršnokoli knjigo že berem, že ob branju ustvarim lastno predstavo in zamisel. Kolikor tistega obdobja ne poznam, si skušam nabrati strokovnega znanja iz literature, vendar pa potem hote pozabim na dokumentacijo, se od nje oddaljim in pričenem ustvarjati po lastni interpretaciji. Seveda pa se Kubrick ni niti najmanj strinjal z mojo metodo. Zanj je najzanesljivejša pot za scenografijo, iskanje pomoči pri slikarji, kot so Gainsborough, Hogarth, Reynolds, Chardin, Wateau, Zoffany Stubbs (za lovske kostume) in predvsem Chadowiecki, umetnik, ki naju je oba sila privlačil. To je Poljak, ki je ustvarjal na kontinentu in ki je bil mojster risbe in akvarelov, z nadvse preprostimi stilom in vidnim smislom za kompozicijo. Kubricku so bila všeč tudi nekatera čudna Hogarthova platna. Na steni vidiš



viseti sliko in prav nič več. To je Hogarth. Zame je torej postalo delo pri filmu Barry Lyndon najprej nekakšno brezkončno iskanje, potem pa poskus, da reproduciram sadeže tega iskanja, kar ni niti najmanj v skladu z mojim temperamentom. Medtem ko pri drugih filmih praktično sploh ne neham risati, nisem pri tem filmu uporabil niti enega lista papirja. Vseeno pa je bilo to delo čudovito. Veliko truda je bilo vložnega v raziskave, kot na primer, kakšna je bila takrat zobna štčetka, ali pa obrambne metode, ki kasneje v filmu sploh niso prišle v poštev. Snemanje je bilo tudi velika skušnja, kako se je Kubrick vendar moral odločiti in potovati na kraj snemanja več kot trideset kilometrov daleč, kar je sicer pri njem največ, kar naredi. Njegova deviza je, da se premalo zavedamo, kakšne kraje vse lahko najdemo v najbližji okolici. Tokrat pa so bile slavne palače pač malo bolj oddaljene, in moral je popustiti. Kot scenograf vem, da bi lahko v tem filmu in pri Kubrickovem stilu ter pri snemanju v studiju dosegel boljše rezultate.

Kako ste snemali scene v Nemčiji?

ADAM: Snemala jih je druga ekipa. Kubrick ni šel nikoli tja. Dal si je prinesiti kolikor mogoče številne fotografije in diapozitive, nato je izbral. Njegova teorija je, da ni potrebno videti konfiguracije tal na lastne oči. Seveda pa v tistih sekvencah ni bilo oseb.

Prvi del vam je dopuščal več domišljajske svobode.

ADAM: Da, bilo je bolj zabavno. Ker smo že bili na Irskem, se je Kubrick domislil, da bi tam

posneli tudi sekvence, ki se sicer odvijajo na kontinentu. Treba je bilo torej najti avstrijski in nemški barok. Imel sem srečo, da sem blizu Dublinu odkril kraj Powers Court, ki je bil nekoč pod močnim nemškim vplivom. Tako smo tam lahko posneli glavne scene bitke. Do neke mere je taka rešitev sprejemljiva, vendar se tudi bije s Kubrickovo željo, da snema vse dokumentaristično, vsaj kar se tiče scene. Ta kompromis je trajal toliko časa, dokler se Kubrick vendarle ni odločil, da mora angleške scene posneti v Angliji.

Ste pripravili za scene bitke predhodne skice?

ADAM: Da, praktično je bil to edini primer v filmu. Vzrok je bila Kubrickova želja, da ve, koliko vojakov bomo potrebovali za napolnitev ekrana ter za ustvaritev primerne atmosfere napada, pa tudi, katere objektivne bomo uporabili. Tako smo preizkušali snemanje svinčenih vojakov pod vsemi možnimi koti.

V notranjih posnetkih ste imeli gotovo težave, ker je bilo potrebno prehajati iz enega v drug dekor?

ADAM: Ker smo uporabljali toliko različnih poslopij za pravzaprav eno bivališče, je nastala res precejšnja mešanica, ki pa jo je Kubrick odlično obvladal. Umetnostni kritiki bi prav gotovo opazili »preskoke« v dekoraciji enega in drugega prostora, zame pa to ni tako pomembno. V resnici je najti v angleških gradovih različne stile enega ob drugem.

Gotovo je za končni efekt važno vaše sodelovanje z snemalcem, saj je scena odvisna tudi od osvetlitve?

ADAM: Da, režiser in snemalec morata iz scene potegniti dramatično atmosfero. Sodelovanje s snemalcem je delikaten posel, ki me vedno bolj zaposluje. V idealnih okoliščinah bi želel vedeti, kdo bo snemalec pri določenem filmu, še preden se lotim scenografije. Često lahko prav nesoglasja obeh ustvarjalcev privedejo do uničenja scene in le redko se da kaj popraviti med snemanjem samim. Svoje skice naredim vedno v črno-beli tehniki, kjer lahko gradim na igri svetlobe in sence. Zame je barva nekakšen dodatek, ki lahko sceni le pomaga do še boljšega rezultata. Za vsako skico imam takoj v glavi tudi že najboljše osvetlitev. Zato tudi rad sproti sodelujem z direktorjem fotografije, saj je najino delo neločljivo povezano.

Prevedla Neva Mužič

Buffalo Bill in Indijanci

(Buffalo Bill and the Indians)

Chris Hodenfeld je zapisal, da Altman nima nič proti, če NASHVILLE primerjamo s Fellinijevim AMACORDOM. Primerjava gotovo ni neumestna. Toda ker je pri primerjavah določena mera poljubnosti v naravi stvari, morda na koncu koncev ni povsem nemogoče vzpostaviti določene zveze tudi med Altmanovim filmom BUFFALO BILL IN INDIJANCI ter Fellinijevim 8 1/2. V omenjenem filmu je Fellini »prikazal tragično nezmožnost umetnikove samoudejanjive v svetu, kateremu ni do umetnosti« (Jurij Lotman), medtem ko Altman v svojem zadnjem filmu sploh šele prične tam, kjer se je Fellini v 8 1/2 »vdal« — v cirkusu. Fellinijev umetnik (nekakšen svečenik prave umetnosti) konča svojo pot v s praktični ograjeni cirkuški areni (resignirano sprjaznenje z dokončnim porazom) medtem, ko je za Altmana (kot Američana) ta »poraz« dejansko kulturno-zgodovinsko neeksistenten, brez kakršnihkoli realnih korenin in podstati, kar seveda nujno in samo po sebi umevno konstituira Buffalo Billa Codyja kot mitični simbol **nove kulture** (t. i. sub-kulture — termin, ki ni bil slučajno skovan v Evropi) v vseh psiholoških, socialnih, političnih in ideoloških konsekvencah, oziroma dimenzijah **novoga sveta**.

V tej bistveni in seveda karakteristični distinkciji med evropskim Umetnikom in ameriškim Cirkusantom (že takrat show-manom v današnjem pomenu besede) je verjetno treba tudi iskati ključ za razmislek o Altmanovem BUFFALO BILLU IN INDIJANCIH, v katerem se je v primeri z NASHVILLEOM avtor več kot evidentno zaprl v ožji, specifični prostor in problematiko vendarle komajda 200 let stare nacije, česar nujna posledica je za evropskega gledalca pač precej manjša **berljivost** tega filma prav v primerjavi z NASHVILLEOM.¹

Altman: Buffalo Bill Cody je bil prva filmska zvezda, v določenem smislu prvi ameriški konfekcijski heroj.

Nedoločljiv ambient, v katerega je postavljeno Codyjevo cirkuško taborišče, v niti enem samem detajlu ne spominja na romantiko starega divjega zahoda, bahavo kičasta kuliserija cirkuške scene pa le še poudarjeno razgalja lažni blišč do skrajne poenostavitve prigrane predstave »Divji zahod«, v kateri je seveda Buffalo Bill glavna zvezda. Altman kot da s posebno naslado brska po blatu, prahu in smradu za cirkuškimi kulisami in praktični, pri čemer uporablja svoj specifični, na fragmentarnost temelječi, režijski postopek (ki pa v tem filmu namenoma manj teži za na zunaj vidno učinkovitostjo kot pa na primer v Nashvilleu), tako da z voyeurško potuhnjenostjo iz kadra v kader, iz sekvence v sekvenco, vse globlje in globlje prodira v mizerno praznost protagonistov, ki se lomijo pod pritiskom dvojne vloge, ki jo morajo odigrati do konca. Žive priče in nekoč aktivni protagonisti neponovljivo minulega, zato pa toliko bolj romantično idealiziranega časa, skozi cirkuško predstavo **re-aranžirajo** zgodovino, s čimer same sebe dokončno promovirajo v **mitološka** bitja »herojske dobe«, s tem pa tudi dejanska zgodovina in objektivni čas dobiva vse atribute mitičnosti. Prav to pa je bila očitno elementarna potreba mlade, pa zato toliko bolj ambiciozne in samopodrivne ter identitete iščooče ameriške družbe. Da pa je ta potreba dobila svoj prvi izraz prav v cirkuškem **showu** (show pa je brez dvoma ena najbolj avtentičnih oblik ameriške masovne kulture), ni slučaj, temveč logična posledica socialnih, ekonomskih in kulturnih konstelacij v ameriški družbi tistega časa, seveda že takrat v organski povezavi z besedico **biznis**.

Altman se še kako dobro zaveda, da Buffalo Bill Cody ni cenena cirkuška legenda, iz katere bi se veljalo zgolj prizanesljivo norčevati, temveč je hote ali ne hote eden važnih protagonistov nacionalne zgodovine. Buffalo Bill pravi v nekem trenutku Sedečemu Biku

scenarij: Alan Rudolph, Robert Altman
režija: Robert Altman
fotografija: Ed Koons, Jack Richards
glasba: Richard Baskin
vloge: Paul Newman, Burt Lancaster, Geraldine Chaplin, Joel Grey, Kevin McCarthy
proizvodnja: ZDA, 1975, Dino de Laurentis Corp.
distribucija: Kinematografi, Zagreb

približno takole: »General Custer je bil dober fant, bil je velika zvezda, zaradi njega ste Indijanci sploh postali znani in mu morate biti hvaležni.« V teh besedah verjetno leži kleč tistega, kar hoče povedati Altman in kar bi lahko strnili v naslednje:

1. zgodovina show-biznisa je hkrati ameriška zgodovina, in 2. pravzaprav je show-biznis tisti, ki je pisal in je hkrati edini **avtentični** razlagalec ameriške zgodovine.

Altman: »In ni slučaj, da je podnaslov filma 'Ura zgodovine Sedečega Bika'.«

Očitno res ni slučaj. Kajti četudi očitno sprjaznen z dokončnim porazom svojega rodu v Codyjevem cirkusu nastopajoči Sedeči Bik s svojim ponosnim molkom skozi ves film izpričuje tako velikanski prezir do vsega okoli sebe, da pravzaprav vsakokrat znova izničuje predstavo »Divji zahod«, ki izhaja prav iz ideje o superiornosti belca nad Indijancem. Buffalo Bill sicer po scenariju dobiva dvoboje v cirkuški areni, toda za kulisami je in ostaja večni poraženec, kajti v Altmanovi interpretaciji je Sedeči Bik utelešenje neuničljivega človeškega dostojanstva, pa naj to še toliko travmatizira vse tiste, katerih zgodovinska identiteta je mit o Buffalo Billu ali v drugačni obliki celo o generalu Custerju. Kajti gotovo ni slučaj, da je Altman Paula Newmana kot Buffalo Billa maskiral praktično povsem enako, kot je maskiral generala Custerja v filmu Veliki mali mož (Big Little Man, 1970) Arthur Penn.

Altman: »Ko delam filme, kot sta NASHVILLE ali BUFFALO BILL IN INDIJANCI, tega ne počnem zato, da bi dokazal, da smo najbolj grozna dežela na svetu, z groznimi ljudmi. Jaz pravim le, mi smo takšni in takšni, to pa je ... žalostno.«

V zvezi z njegovim imenom so se zlasti po zadnjih, zgoraj omenjenih filmih pojavile celo ocene, da je »Altman trenutno najbolj subverzivni ameriški režiser«.



V petdesetih letih bi takšna ocena pomenila katastrofo (mccarthizem), danes pa jo lahko vzamemo predvsem kot kompliment, ki se mu je mogoče brez večjih rezerv pridružiti. Kajti Altmanova največja zasluga je predvsem, da ne le tematsko in vsebinsko ruši vse vrste ameriških mitov, temveč vztrajno (in uspešno) razbija predvsem klasično (in »neoklasično«) ameriško filmsko dramaturgijo in uvaja v ameriški **profesionalni** film vse več in več prijemov, ki so bili doslej več ali manj **privilegij** Evrope in ameriškega undergrounda.

Sašo Schrott

NASHVILLE je (podobno kot AMARCORD) analiza in svarilo pred agresijo svetovne PROVINCE. Vrednostni kodeks svetovne PROVINCE ima namreč arogantno ambicijo postati **splošni** vrednostni kodeks, pri čemer dejansko razpolaga tudi s številnimi povsem realnimi postavkami, ki hranijo takšne ambicije (ekonomska moč, masovnost itd.). Altmanov NASHVILLE je torej univerzalna prispevka nevpodobne in zastrašujoče tendence, če ne že kar stanja.

Dvajseto stoletje

(1900)

»DVAJSETO STOLETJE« je invencija Zgodovine razrednega boja skozi Zgodbo/genealogijo dveh protagonistov, Olma in Alfreda kot arhetipov le-tega. To razmerje se odvija, se nam kaže v epsko-realistični pripovedi in nas postavlja pred lucidnost arheologije: preteklost sestavlja našo zgodovino, nas izoblikuje v biti-zdaj, tvori naše védenje. Pet ur se gledamo z Bertoluccijevo iznajdbo polovice tega italijanskega stoletja — ves ta dolgi čas, pomemben za nas kakor za naše sosede, ki se še ni končal in ga še živimo — je s filmom v nekaj kinematografskih urah padel v nas. Kako misliti odnos med politiko »NOVECENTA« in njegovo estetiko in kako vzeti sebe iz tega estetskega procesa gledanja v običajno življenjsko postavitev razumevanja zgodovine in politike?

»DVAJSETO STOLETJE« je klasično narativen film, ki s svojim »recit« dosega senzoričnost v sklopu spominov, s fantaziranjem dogodkov v vzpostavitev velikega odra, kjer ima vsaka kretnja svojo nepredvidljivo naravnost v velikem prazniku na meji sna, kjer se stvari dogajajo in kjer je vsa fantastičnost le želja, utopičen sen znotraj nemogočega.

Bertolucci je hotel gledati Zgodovino skozi optiko družinskih stvari, govorečih vzgibov in gest, z ustvarjenimi spomini, z očmi tistega, ki se spozna na film, na govoreče slike; tistega, ki zna gledati na realnost preko platna. Zgodilo se je, da je avtor skozi prostore dveh intimnih usod razvijal pripoved tudi na dejstvih Zgodovine v kinematografsko fikcijo, za katero velja neka lastna realnost, svojevrstna irrealnost do evidence stvarnosti. Odločil se je za klasično filmsko retro naracijo, kjer družina, hiša, otroštvo, določeni dogodki zadobijo duh mita in izpadejo iz možnih območij verodostojnosti kronika v kozmetiko utopičnih prostorov réverie. Tukaj se »NOVECENTO« zalomlja

v svoji investiciji libidinalnega, privatnega v sklope »dejstev«, odvajajo se Zgodba od Zgodovine, fabula od politike. Izstopa hollywoodska zgodba diskurz mase ljudi, ki poustvarja zgodovino, toda z vso zapletenostjo dogme in življenja »populizma« in retroja. Ne gre za odnose med »dejstvi« in njihovo predstavitevjo, originalom (Zgodovina 20. stoletja) in kopijo (filmska konstalacija), kolikor za kompleksna tekstualna jedra, v katerih fikciji ne uspe, da bi se zasadila, struktuirala, razvila in tako se daje kot posreden diskurz namesto neposrednega, namesto direktne govoric o političnem projektu italijanskega zgodovinskega kompromisa. Ne zagovarjam nikakršen cinéma-militant, ko govorim o »NOVECENTU« in Bertoluccijevi. odločitvi, da svoj film zasnuje na srečanju umetniškega, estetskega projekta v tradiciji velikih evropskih režiserjev z ameriškim kapitalom, ki že vrsto let drži evropski trg. Menim, da je bistven zlom »NOVECENTA« v tem, da njegova estetika ni našla skupne govoric z ekonomiko in da storjen kompromis ni takšen, da bi ideologiji dopustil govoriti v terminih, ki bi dopuščali pravnjo govorico tudi možnostim filmskega medija. Retro tehnika in »populizem« v tradiciji meščanskega romana 19. stoletja sestavljata žanrskost razrednega boja v ekonomiji velikega spektakla in to »NVECENTO« tudi je.

Dejstva drvijo skozi pejsaže menjavanja letnih časov v dobri kmečki vladi mitske patriarhalne realnosti, ritmi narave zaznajo kmečke in delavske borbe, prve štrajke, vojno, nasilja



scenarij: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci
režija: Bernardo Bertolucci
fotografija: Vittorio Storaro (technicolor)
glasba: Ennio Morricone
vloge: Burt Lancaster, Laura Betti, Robert De Niro, Dominique Sanda, Sterling Hayden, Gerard Depardieu, Stefania Sandrelli, Donald Sutherland, Alida Valli
proizvodnja: Italija, 1976, Alberto Grimaldi P. E. A., Rim
distribucija: Morava film, Beograd

fašistov. Hipoteka, v katero je naložen ves optimizem z vero v bodočnost. Metalingvistična parabola z dejstvi, ki se zoperstavljajo: črno na rdeče z vizualno jasnostjo, ki vleče simbolno zajete vizije, kjer so podzavestno, želja in živeto dolga veriga označujočega neke iznajdene Zgodovine, oseb in simbolov v prostorih imaginarnega. V zgodbo vstopajo in izstopajo idilčni odlomki z efektnimi gibanji, plani, ostre montaže, vrstijo kamere, nepričakovani veliki se mizanscene kitajskega filma-baleta ali podobne prostorske vragolije Jancsa. Namišljeni avtobiografija in zgodba (smrt, zapleti, emocija prvih radosti, bol prvih izkušenj, zlitje intime v kolektivni smisel antifašističnega boja in upanje v uspešnost socialnih bojev) se odkrivata s popularno dramsko narativnostjo in ju je lepo gledati, toda Bertolucci je »gledal« skozi površen spomin. Ponujeni figurativnost, odtisi časa in prostorov »NOVECENTA« kličejo ustreznejše kinematografske postopke, ker ravno preko filma na nek način lahko začutimo skozi konvencionalno ideologijo območja političnih iluzij in impotence in se vzburimo. »NOVECENTO« pa na tem nivoju uspava in razbije retorični optimizem. Tu zamerim Bertolucci, ker se vrača, tokrat preko imaginarnega v vznemirljivo melanholijo svojega prvenca PRIMA DELLA REVOLUZIONE (Pred revolucijo): è prima o dopo l'età della dolcezza? Ta šarmantnost se pred projektom takih razsežnosti in naravnosti, kot je »DVAJSETO STOLETJE«, strahotno razblini, kakor je strahoten prehod vlaka in metafora s starcem-

otrokom med tiri kot izziv: znak brezupnega kroženja ali napoved drugačnih časov? Oboje pa je nekaj vznemirjujočega.

Jože Dolmark



Bernardo Bertolucci

Nekje ste rekli, da ste posneli »Dvajseto stoletje« zaradi klobas...

BERTOLUCCI: Rekel sem, da je film priznanje klobasam. Klobasa je odigrala isto vlogo kot kolački »madeliena« v Proustovem »Iskanju izgubljenega časa«. Jedel sem klobaso in to me je, kot kolački »madeleine«, spomnilo na nekatere reči... Klanje prašičev in izdelovanje klobas, v kmečkem življenju velik praznik, veliko razburjenje, otroci se boje, dobro se jè in pije...

»Dvajseto stoletje« kaže, da sem se uprl Pasolinijevemu stališču, da je kmečka kultura mrtva in da je le delavski razred nosilec ideologije osvoboditve. Pokazal sem pravo kmečko okolje, odnos med kmeti in gospodarji. Kmečki upor je bil neizbežen, toda ne zato, ker bi bili imeli kmetje pred očmi Gramscija — on je bil zanje le nejasna senca — temveč zato, ker so spoznali, da nočejo biti še naprej izkoriščani. Njihova borba proti fašizmu, proti črnosrajčnikom, ni bila borba proti fašistični ideologiji, temveč je bil to boj proti določenemu razredu, ki je za seboj puščal le smrt. »Dvajseto stoletje«, kot sem odkril pred kratkim na neki psihoanalitični seansi, ni nič drugega kot nadaljevanje poezije mojega očeta. Težko se je izogniti identifikaciji z lastnim očetom...

Praden ste pričeli delati filme, ste pisali poezijo, tako kot vaš oče...

BERTOLUCCI: Moj oče je znan italijanski pesnik in tako kot vsi otroci imitirajo svoje očete, sem tudi jaz pisal pesmi, da bi imitiral... Toda od tistega dne, ko sem začel snemati filme, nisem napisal niti vrstice poezije več. Ko sem imel enaindvajset let, sem začel delati filme in prenehal sem pisati pesmi. Morda je bil to celo upor proti tej imitaciji in identifikaciji z očetom. Sicer pa poezije nisem jemal preveč resno, ker sem v resnici hotel snemati filme. Toda, med tem ko čakaš na to, zakaj ne bi pisal pesmi? In ko sem začel snemati svoj prvi film, sem verjel, da je mogoče delati filme prav tako kot ustvarjati poezijo.

Neki kritik vas je opisal kot marksista in romantika hkrati...

BERTOLUCCI: Zakaj pa ne? Toda ne verjamem, da sem romantik. Morda so moji filmi res

romantični, morda sem romantičen tudi sam, toda tega si ne želim. Področje, na katerem delam, je iskanje skladnosti med Marxom in Freudom. To me zelo zanima.

Kakšen odnos imate do svojih starih filmov?

BERTOLUCCI: Teško je govoriti o starih filmih. »La commare secca« je bil lažno naiven film. Pravo zadovoljstvo ga je bilo snemati. »Pred revolucijo« je prvi film, ki sem ga posnel po lastni zgodbii. Zelo je avtobiografski: težave politične in čustvene vzgoje mladeniča iz province. Potem pa so prišla tri leta, ko nisem mogel najti producenta. Vse bolj sem norel za filmom. Tako je »Partner« popolnoma nor film, film, ki ga je naredil nekdo, ki je preveč razmišljal o filmu. Bil sem prevelik suženj lastnih teorij. Odklanjal sem montažo, poskušal sem posneti dolge kadre itd.

Od česa ste živeli v času, ko niste snemali?

BERTOLUCCI: Delal sem za Leoneja (Nekoč je bil divji zahod), napisal sem nek scenarij in posnel za televizijo triurni dokumentarec »Petrolejska pot«.

Kakšno je bilo vaše sodelovanje z Leonejem?

BERTOLUCCI: Po neki zaprti projekciji mi je predložil, da bi delal zanj. Napisal sem sinopsis, toda plačali mi niso niti lire, kar me še danes čudi. Slo pa je za film, ki je stal tri ali štiri milijone dolarjev. Sinopsis »Nekoč je bil divji zahod« sem delal dva meseca, na koncu pa sem dobil kakšnih 400 dolarjev. Kasneje sem videl, da je Leone posnel določene reči točno tako, kot sem jih napisal. Toda ne glede na vse skupaj je bil to zelo dober film, tako kot še nekateri, ki jih je posnel. Leone me je prvi vpeljal v svet

filmskega biznisa, toda vidite, ni mi plačal... (smeh). Vendar ga imam zelo rad. Njegovi filmi so dobri, ker verjame vanje. Leone, Antonioni, Bellocchio — so italijanski režiserji, ki jih cenim.

In drugi?

BERTOLUCCI: Upam in želim si videti pravi italijanski film. Novih imen ni, stari pa so popolnoma odpadli.

»Dvajseto stoletje« ste delali cela tri leta. Kaj načrtujete sedaj?

BERTOLUCCI: Se vedno sem v »Dvajsetem stoletju«. Sedaj končujem angleško verzijo. Želim si le, da bi se ločil od »Dvajsetega stoletja«, saj sem v njem že četrto leto. Ta ločitev pa je zelo težka, saj jo občutim kot zapuščenje, odhajanje.

Priredil S. S.

Markiza D'O

(Die Marquise von »O«...)

Zadnji film Erica Rohmerja je nastal po istoimenski noveli nemškega romantičnega pisatelja in dramatika Henricha von Kleista. Od možnih variant prenosa literarnega teksta v filmski medij (adaptacija, aktualizacija...) se je avtor odločil za prividno najenostavnejšo. Prožno pripoved je dosledno »prevedel«, vendar na način, ki ne uporablja slike le za ilustracijo verbalnim konstrukcijam, temveč je le-ta filmska v polnem ontološkem smislu. Ta princip predstavitve je bil možen, saj dramsko-epška struktura Kleistovega dela oziroma njena plast predstavljenih predmetnosti ustreza takšni transpoziciji, vizualni prezentaciji. Doslednost filmske rekonstrukcije literarnega teksta pa se hkrati navezuje z doslednostjo rekonstrukcije v pogledu uprizorjenega sveta znotraj pravokotnih mej kadra varljive tretje dimenzije, ki je urejen v slikarski maniri neoklasicističnega naturalizma. Toda ta likovni element ne naruši, ne zaskoči bistva filma — v dimenziji časa razvijajoče se naracije. Napetost, ki je v filmu načelno podobna razmerju med sliko kot kazanjem in besedo kot

pripovedovanjem, je v MARKIZI D'O, v nekem smislu ekstremnem poskusu realizacije tega abstraktnega principa, intenzivno prisotna. Ti dve sili sta kljub odbojnosti konstantni tudi v vzratnem odnosu. »Ujetost«, »okamenelost«, »zadržanost« gibov, stanj in figur slikarskega »okna« je v skladu s pravo naravo filma, organizirana v ritmu časa, narativnem fluidu, težečem k sintagmatičnim razvrstitvam.

Za razumevanje filma, glavne junakinje in premis sveta, v katerem biva, je odločilnega pomena slika angleško-švicarskega predromantika Henricha Füsslija »Mora«. Je ključ za razvozlanje usodnega naključja, ki je povod vsem nadaljnjim konfliktom, vzrok dejanj in ravnanj

osrednjih protagonistov. Slika kaže meščansko žensko v oniričnem transu. Figura Demona, v katerega posestvu je, je simbolična materializacija njenih sanj, tistega demonskega v njej, kar je, kot pravijo psihoanalitiki, zaradi barier zavesti potisnjeno v podzavest. Tistega, v čemer so pogojene njene želje, želje po drugem in drugačnem. Ta fantastični lik je v nasprotju s kodeksi meščanske morale. Čeprav v filmu ni fizično prisoten, je pa skrit za navidezno lupino krščanskih moralnih zakonov in duhovnega zarisa sveta. Kompaktnost moralne strukture se v resnici izkaže za ambivalentno. V skladu s takšnim pojmovanjem pa je razumljiva tudi razdvojenost glavnih junakov. Grof je hkrati plemenit in prostaški,

»demon pekla«, po drugi strani pa »nebeški angel rešitelj«, grešnik in vitez. Markiza pa je vpeta med zavestno vzdržnostjo, pristajanjem na urejeni in zaključeni vrt meščanskih vrlin, ter podzavestnim kot reakcije kompenziranih kompleksov, libidinalnega in želja. Ob koncu, s happy-endom, pa je ustroj dualistične morale ne samo razkrit, temveč zadobi ironično dimenzijo. Demonsko, kar vrednostni sistem meščanskega sveta dosledno izključuje, ne samo nosi in pogojuje takšen svet, marveč je hipokritično v zavestni prisotnosti le-tega.

Silvan Furlan

Eric Rohmer

Ob priredbi nas je vodila misel, da moramo dobesedno spremljati Kleistovo besedo. Ko smo se ukvarjali s tem klasičnim besedilom, smo si prizadevali, da bi naslikali svet iz preteklosti prav tako nadrobno, kot smo slikali sodobni svet v »Moralnih zgodbah« (Contes Moraux).



V našem poskusu ni nič učenjaškega. Vendar pa smo bili prepričani, da ni povsem nemogoče, da bi po zaslugi filmske fakture bolje spoznali običaje in senzibiliteto preteklih časov. Osvežiti neko delo — to za nas ne pomeni »modernizirati ga«, marveč vrniti ga njegovemu času.

Odločili smo se, da bomo korak za korakom spremljali odtenke Klestovega dela, celo tudi takrat, ko se nam zdi izražanje občutja, kot ga opisuje, v primerjavi z našim današnjim obnašanjem pretirano. Take reakcije ustrezajo dogodku, o katerem pripovedujemo. Pojasnjujejo ga prav tako, kakor dogodek pojasnjuje in opravičuje njih.

Po prvi tretjini zgodbe dosežejo občutja vrhunec in napetost ostane do konca. Osebe razkazujejo čustva, tako da padajo druga drugi v objem, se rušijo na kolena, jočejo, se histerično smejejo, zardevajo ali pobledejavajo, izgubljajo zavest... Čeprav junaki jočejo, ostane gledalec brez solz. Prej bi lahko rekli, da občuti

namesto sočutja ironijo, ki jo izlove včasih tragika in včasih smešna situacija, ironijo, ki je ne vsiljuje soočanje s surovo usodo, marveč slepa ulica in obstajanje absurda v družbi in zakonih, ki se jim podrejamo.

Odlična trupla

(Cadaveri eccellenti)

Italijanski režiser Francesco Rosi se je našemu občinstvu prvič predstavil v začetku šestdesetih let s svojim izvrstnim filmom Salvatore Giuliano. Tega svojskega komentatorja — Neapeljčana, kar v njegovi umetniški biografiji ni nepomemben podatek — italijanskih družbenih in političnih razmer smo pozneje srečevali v filmih Roke nad mestom, Ljudje proti, Primer Matei in drugih. Njegov najnovejši film, nagrajen s priznanjem kritike na lanskem festivalu v Cannesu, Cadaveri eccellenti, vsekakor ni njegov najboljši film, je pa nedvomno eden najambicioznejših družbeno angažiranih filmov, ki so nastali v zadnjem času. »Moj film je esej o umiranju neke družbe, o njenih okostenelih mehanizmih«, pravi o filmu njegov ustvarjalec. Prav v tej režiserjevi ambiciji, v tej gorečnosti, da bi v dveh urah pokazal vso zapletenost družbenega konflikta v sodobni Italiji, pa je hkrati tudi temelj vseh nedorečenosti Rosijevega filma. Prav zaradi nje film angažira gledalca predvsem na ravnini sprejemanja izredno velikega števila informacij ter spremljanja asociacij, ki jih sprožajo. Osnovni vtisi, ki jih pušča film so hladnost, racionalnost, dosledna konstrukcija pri nadgrajevanju neke teze.

Nobenega dvoma ni, da se je vseh teh pasti zavedal tudi Rosi sam. Odtod uvaja paralelno dramaturgijo. Film gradi na eni strani kot napeto kriminalistično pripoved o manijaštvu neidentificiranih teroristov, katere protagonist je policijski inšpektor, predstavnik vladajočega režima, na drugi ravnini pa kot individualno

inšpektorjevo dramo, ko prodira v mehanizme režima, ki ga zastopa in brani. S tem pa postavlja pod vprašaj tako svojo človeško identiteto kot funkcijo, ki jo v družbi opravlja. Hotenja so v filmu jasna, nedvoumna, žal pa zaradi izrednega ritma dogajanja, pripovedi na ravni kriminalistične raziskave, osebna drama ne pride dovolj do izraza. Odtod izhaja že omenjena hladnost, občutek konstrukcije, četudi pogosto na ravni briljantnosti.

Najnovejši Rosijev film znova sproža vprašanje učinkovitosti takoimenovanega političnega filma kot zvrsti, ki je v zadnjem času tako priljubljena na zahodu. Če je namreč res, da je temelj učinkovanja filmskega sporočila na gledalca v zatemnjeni filmski dvorani identifikacija, potem lahko tudi ob tem filmu izrazimo dvom, da bo film učinkoval tudi zunaj krogov, ki družbeno dogajanje v Italiji vidijo drugače kot italijanska levica. Ali ne bo o stanju italijanskih družbenih razmer prepričeval zgolj že prepričane, ali mu bo uspelo pridobiti vsaj neopredeljene, oziroma vsejati dvom o svojem »prav« pri nasprotnikih? Nedvomno je to vprašanje, ki terja razmislek in zastavlja ga sleherni družbeno in politično angažirani film,

ki ne postavlja v ospredje individualne drame, točneje spopada posameznika s konkretno družbeno danostjo. Rosi se je, kot rečeno, očitno vsega tega zavedal. Nemara je prav zaradi tega svoj film imenoval — esej.

Toni Tršar

Francesco Rosi

Nameravate posneti zgodovino Italije? Vsi vaši filmi — mogoče z eno samo izjemo — tretirajo različne družbene sektorje, različne epohe italijanske zgodovine.

ROSI: Moj namen ni bil ravno konstruirati zgodovino, prav gotovo pa sem imel namen biti skromna priča svoje ere in svoje dežele. Začelo se je s filmom »Salvatore Giuliano« in nadaljevalo s filmi »Le Mani sulla Citta« in »Lucky Luciano« in, seveda, s tem zadnjim filmom »Cadaveri Eccellenti«. Toda celo v »Uomini Contro« gre za pričanje o določeni situaciji v določenem času: vojna v Italiji leta 1914—1918. Znotraj vojne proti tako imenovanemu sovražniku je tu še druga bitka — vojna med razredi. Kmet se je boril na strani uradnikov, nižji uradniki proti buržoaziji, od koder izhajajo uradniki višjega ranga. In prikazati to je ravno tisto, kar je zanimivo. Tako je bil »Uomini Contro« tudi

film o majhnem delčku italijanske zgodovine. Nekateri moji filmi so tesneje povezani med sabo z istimi argumenti: »Salvatore Giuliano«, »Mani sulla Citta«, »The Mattei Affair«, »Lucky Luciano« in »Cadaveri Eccellenti«.

Nameravate posneti tudi film o času fašizma, recimo o Mussoliniju?

Razmišljal sem o tem, toda rad bi se izognil zgodovinskemu filmu o fašizmu. Bolj me zanima način, kako je Mussolini prišel na oblast, kajti ta mehanizem še vedno deluje.

Nekdo je rekel, da dober režiser vedno snema isti film. Ali vi tudi?

Da. Moja tema je ista, oblast in institucije. Imam občutek, da vedno delam isti film, čeprav se vedno trudim ubrati drugačno pot, ker se bojim ponavljanja samega sebe. Sprememim subjekt, toda duh in misel sta vedno ista.

Vedno zgleda, da je v vaših filmih določena dvoumnost. Na primer, v zadnjem filmu v Rogasovem karakterju. Ne strinja se z metodami politične policije — vohunska sredstva — toda sam jih uporablja, ko posluša posnetek pogovora s šefom policije.

Ne. Življenje je tisto, ki je dvoumno. In ni veliko stvari v življenju, na katere se lahko z gotovostjo zanesemo. Predvsem takrat, ko se kdo sooči s kakršnimkoli kolektivnimi akcijami, zlasti tistimi, ki so na nek način povezane z oblastjo. V primeru umora v politični sferi je zelo težko odkriti resnico. Sicer pa, kaj sploh je resnica? Izbiram samo filme, v katerih lahko postavim določena vprašanja o naravi resnice. Kot za Rogasa: on NE uporablja enakih metod kot ostali. NI on tisti, ki snema telefonske pogovore, čeprav enkrat posluša neke posnetke. Zato ni korumpiran. Kot policaj bi to lahko počel, a to vprašanje ni zastavljeno v filmu.



Rogas odkrije, da gotovost, verodostojnost institucij in same pravice ne eksistira. Ko mogočež, ki slepo verjame v pravico, začenja razumeti, da je dvom potreben, začne trdna podlaga drseti pod njegovimi nogami.

Osrednja zamenjava v filmu je torej med Richesom — predsednikom sodišča — in Rogasom na temo Voltaira in filozofskih začetkov skepticizma do pravice in religije.

Da. To je ideologija reakcionarja kot je Riches, ki se je odločil obdržati oblast in delovati znotraj te oblasti. Izjavi, da v vsakem trenutku, ko pravica odloči, da je človek kriv, on sam ne dvomi o tem. Ko religija začenja upoštevati vprašanja, je konec. In ko si človek začenja postavljati filozofska vprašanja o pravici in oblasti, kadar je soočen z nezakoničnostmi in uporništvom, človek kot je Riches vidi eno samo pot: zdesetkati. Izbrati vsakega desetega in ga ubiti. To je odgovor reakcionarne strani v filmu.

To je prvi film, v katerem ste se tako zelo približali človeku. V ostalih vedno ohranljate distanco. Resnično, začenjate film z ekstremnim prvim planom po tistem prvem dolgem posnetku in vztrajate na tem vse do prvega umora.

To je res, čeprav sem po malem začel s tem že v »Lucky Luciano«. V drugem delu tega filma sem se zelo približal Luciano. V tem filmu sem se hotel močno približati Rogasu kakor tudi ostalim. Obenem sem hotel gledati kontekst, družbeno-politične zveze. In poskušal najti ravnotežje med obema — zunanostjo in notranjostjo, ekstremno bližino in distanco.

Kot vedno, le namigujete na osebno življenje likov — na primer z Lucianovo ljubico, v zadnjem filmu pa s telefonskim klicem Rogasove žene — odklanjate pa vstopanje v osebno življenje. Zakaj?

Ker za splošno ekonomičnost zgodbe osebno življenje nima resnega pomena pri osvetljevanju lika. Np.: Nottola v »Mani sulla Citta« ni nikoli prikazan z ženo, čeprav vem, da je poročen in ima celo sina. Prepričan sem, da gledalci razumejo, kakšno ženo ima in kakšno je njuno življenje, ne da bi jim to pokazal. Mislim, da to res ni potrebno.

V zadnjem filmu nam oprema Rogasovega stanovanja veliko pove o njegovem življenju — recimo, uokvirjene slike, prislone ob zid.

Verjamem v moč vizualnega. Film — to so podobe. Zato moram

uporabiti dekor ali način oblačenja ali način hoje ali gestikuliranje človeka. Sem toliko prevzet, da mislim, da sem sposoben pripraviti gledalce do tega, da razumejo preko takšnega slikanja, kakšnega človeka imajo pred sabo. Če bi bilo potrebno lotiti se človekovega osebnega življenja, njegovih intimnih razmerij, potem bi seveda izbral drugačno metodo. V zgodbah, ki sem jih posnel, so družbena, kolektivna dejanja in funkcije likov veliko pomembnejše kot njihova osebna življenja. Vendar upam, da vselej uporabljam gradivo v zvezi z likom na tak način, da vsak* lahko točno spozna človeka.

Nekateri vidijo enako moralno stališče v vaših filmih kot v filmih neo-realističnega gibanja: željo kritizirati stvarnost in željo, da bi to družbo spremenili.

Počutim se kot na gugalnici. Po eni strani sem razumsko bitje, pesimist. Po drugi pa sodelujem, sodelujem z voljo. Zato imam voljo upati in imam tudi upanje. Če se spomnite, je Gramsci rekel: »Pesimizem razuma in optimizem volje.« To sem jaz. Res je, da sem v nekem odnosu s filmi neo-realizma. Končno se je zame vse začelo z Viscontijem in »La terra trema«. To je bilo prvič, da sem kaj naredil v filmski sferi. In ta kontakt s stvarnostjo — z življenjem male vasice na

Siciliji, s pravimi ribiči, ki so postali igralci — je bil zame čisto osnovna izkušnja. Visconti je sledil strogi strukturi. Točno je vedel, kaj hoče. In to sploh ni bil dokumentarist. Tudi jaz ne delam dokumentarcev. Delam dokumentirane filme o določeni življenjski stvarnosti in v tem se čutim povezan z neo-realisti. Po drugi strani se trudim — po »Salvatore Giuliano« — interpretirati dejstva in dokumente. Ne poskušam predstavljati življenja bolj ali manj točno, marveč interpretirati tisto, kar vem o njem.

Rekli ste, da je Visconti delal v zelo preciznem okviru. Se to nanaša tudi na vas ali ste nagnjeni bolj k improvizaciji?

Pazite! Visconti je res imel točno predstavo o tem, kaj je hotel, toda to je dosegel delno preko improvizacije. V »La terra trema« je delal z ribiči in skupaj so si izmislili dialog, čeprav je imel definirano idejo o tem, kaj bo izrečeno. Stimulirali so ga ljudje in prostor, toda vedno je imel neko strukturo. Jaz tudi. Delam po čvrstem scenariju, vendar si dovolim dovolj široko mejo za improvizacijo. Veliko laže je improvizirati, koristiti stimulacijo stvari, ki se dogajajo in so del stvarnosti tistega trenutka, če že imaš jasno idejo, kaj nameravaš delati.

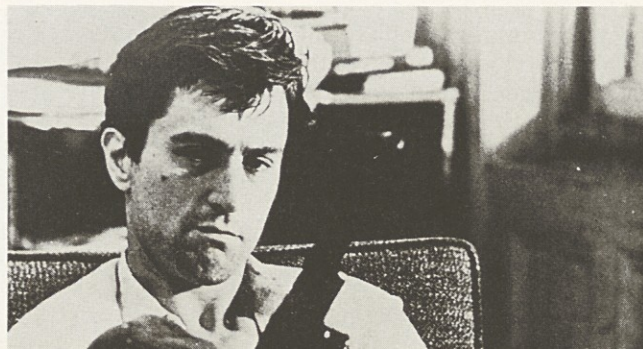
Taksist

(Taxi Driver)

Film Martina Scorseseja, ki je lani presenetil in ogrel mondeni Cannes, pomeni nedvomno enega najpomembnejših predstavnikov tiste smeri ameriškega mladega, družbeno kritičnega filma, ki je pred leti dosegel enega pomembnih vrhov s prvim delom Botra, Francisca Forda Coppole. Čeprav je bil Coppolov film zasnovan spektakularno, z izrazitim komercialnim učinkom, je vendar prvič definiral nek, imenujmo ga, »prazen prostor« sodobne ameriške družbe, ki omogoča učinkovito delovanje neformalnih skupin, kljub restriktivnim meram družbenih institucij Scorsese Coppolovo pot nadaljuje in pogloblja.

Četudi ameriška kritika — in nič manj naša — govori o filmu Taksist predvsem kot o filmu nasilja, je povsem očitno, da poudarjanje tega motiva močno zožuje

področje avtorjevega interesa, predvsem pa globino in prodornost fiksiranja nekega trenutka sodobne ameriške stvarnosti; zlasti zato, ker motiv agresivnosti povezujejo z deviantnostjo, s psihopatskim razvojem Scorsesejevega protagonista Travisa. Po tej interpretaciji kritikov naj bi bil vir zla velemesto, simbol odtujenih človeških odnosov ter proizvajalec psihopatskih osebnosti, ki s svojo agresivnostjo sicer ogrožajo naša življenja,



ogrožajo pa predvsem državljanov establishment. Na vso srečo so Scorseseju poenostavitve te vrste tuje.

Osnovna človeška situacija, ki v tem filmu zanima režiserja, je vsekakor osamljenost. Tisti »prazen prostor«, namenoma ga ne označujem s pojmom alienacija, natanko razkriva nemoč obstoječih institucij, da bi to stanje zaznale, evidentirale, kaj šele kanalizirale. Odsotnost sleherne socialne možnosti

za preseganje te osnovne človeške situacije, naj bo to ideologija ali konkretni politični program, blokira sleherno človeško akcijo ter samo širi »prazen prostor« v agresijo, bodisi v suicidnost ali agresijo proti drugim. Dejstvo, da junak filma po mesarskem obračunu v bordelu postane nacionalni junak, ne poudarja nespособnosti družbe, da loči razsodne od bolečnih ljudi, marveč zgolj ironizira nemoč družbenih institucij, da bi kanalizirale osnovno človekovo stisko, osamljenost in odtujenost, ki jih taksistove nočne vožnje v brezmejnem velemestu, skupaj z izvrstno glasbo zdaj že pokojnega Bernarda Hermana, tako zgovorno podčrtujejo zategli zvok saksofona, ob drhtenju bobonov, je eden najpomembnejših elementov režije, ne le pri oblikovanju atmosfere filma, marveč ostaja naravno artikuliran

scenarij: Paul Schreder
režija: Martin Scorsese
fotografija: Michael Chapman
glasba: Bernard Hermann
vloge: Robert De Niro, Cybill Shepherd, Peter Boyle, Leonard Harris, Jodie Foster
proizvodnja: ZDA, 1975, Columbia Pictures
distribucija: Avala pro film, Beograd

krik Travisove stiske, njegove nemoči, da bi presešel svojo temeljno stisko.

V tem filmu sta dve ključni dramski situaciji. Obakrat poskuša Travis preseči svojo osamljenost v ljubezni, obakrat neuspešno in obakrat reagira z agresivnostjo. Tretja pomembna dramska situacija je na isti ravnini, le da je Travisov razgovor s kolegom taksistom poskus vzpostavljanja komunikacije na socialni, pogojno jo imenujemo razredni ravni.

Prav ta pogovor, scenaristova in režiserjeva mojstrovina, ta dramski vozle med obema ključnima dramskima situacijama, izključuje možnost interpretacije Scorsesejevih hotenj zunaj socialne ravnine, zunaj režiserjevega družbenega angažmaja. Njegovo zgodbo je torej mogoče sprejemati zgolj kot obupen socialni krik, agresija v tem kontekstu pa, če hočemo ali ne, ne more biti razlog za kakršnokoli psihologistično ali njej podobno interpretacijo, marveč materializirana oblika tega krika.

Neka definicija psihičnega bolnika insistira na njegovi neprilagodljivosti družbenim normam. Po tej definiciji je možno razlagati Travisove postopke kot patološke. Vendar pa predvsem v primeru, če abstrahiramo družbene mehanizme, ki norme oblikujejo. Scorseseju očitno ni šlo za to. Zanima ga družba in posameznik v njej, ne kot individualna usoda, marveč kot globalna metafora sveta.

Taksist torej ni film o manijaštvu, niti o norosti nekega nesrečnega posameznika, marveč izredno slojevito delo, ki s svojo družbeno kritično analizo fiksira neko razsežnost sodobne družbe, ki opozarja in sili k razmišljanju. To razsežnost sem imenoval »prazen prostor«. Pred več kot štiridesetimi leti so tak prazen prostor izpolnile povsem konkretne družbene sile. Takrat, leta 1931, je nemški režiser Fritz Lang svojo slutnjo upodobil v filmu »M« (Mesto išče morilca).

Toni Tršar

Scenarist filma Taksist Paul Schreder

Preden sem začel pisati scenarij za film TAXI DRIVER (Taksist), sem še enkrat prebral Sartrov roman Gnus, ker sem nameraval prevzeti figuro junaka evropskega eksistencializma; karakterje, kakršni so v romanih Tujec, Gnus ali Zapiski iz podpodja, sem nameraval postaviti v tipično ameriško sredino. Pri tej »zamenjavi« se junak ni zavedal svoje nove problematike in problematičnosti; Travisova težava je ravno tako v tem, da se venomer sprašuje, kot večina eksistencialističnih junakov — čemu živeti? Toda Travis tega vprašanja ne razume in zategadelj išče odgovor povsod, in mislim,

da je prav v tem znamenje nezrelosti in neizkušenosti našega ameriškega sveta. Mi sploh ne razumemo narave tega tradicionalnega eksistencialističnega konflikta in zategadelj tega samomorivskega impulza ne obračamo navznoter, v sebe, kakor je to na primer na Japonskem, v Evropi in ostalih starih kulturah, ampak se venomer obračamo navzven, v svojo okolico, v svet okoli nas. Ko pride ameriški človek do svojega konca, bo začel pobijati druge ljudi, namesto da bi pokončal samega sebe. V filmu YAKUZA nekdo reče — ko Japonec čuti svoj bližajoči se konec, bo zaprl okno in se ubil; nesprotno bo Amerikanec odprl okno in začel pobijati druge...

Prav na tak način se spremeni tradicionalna evropska struktura eksistencialističnega junaka v ameriškem okviru. Ta dežela ima preprosto premalo intelektualne tradicije in premalo zgodovine za seboj, in Travis je premalo zrel, da bi kaj takega razumel.

Zanj bi bilo bolje, da bi se sam ubil že takoj na začetku, namesto da je postal »junak« in pobijal druge... Na koncu, ko pravzaprav »zaigra« svoj samomor, stori prav to, kar poskuša že vseskozi — priti do svojega konca. Filmi o mladeniškem doraščanju in zorenju — cela plejada motivov in filmov, kakršni so na primer Poletje 42 in drugi — me na smrt dolgočasi. Sploh me ne zanima, kako je nekdo doraščal in zorel skozi življenje, ampak me zanimajo zgolj kompromisi, ki jih je sklepal, ko se je končno naučil doumevati življenje. Morda je takó zategadelj, ker sam nisem živel neke prave mladosti; venomer sem se mučil z vprašanji, na primer — kaj se bo zgodilo, če jutri umrem? — ali pride človek v nebesa? in

tako naprej. Venomer sem se ukvarjal z religioznimi vprašanji, namesto da bi sanjari o tem, kako postati nogometni zvezdnik.

Človek pride včasih v do kraja nenavadno situacijo, ko mora uporabiti vse svoje sposobnosti, da se izvleče; o kompromisih premišlja šele pozneje, ko si zagotovi golo življenje; ko se že navadi in premišlja naprej, ga šele stresa mraz ob pomisli na vse, kar je za njim... Norman Mailer misli isto, ko pravi, da ljubi vojno. Do semkaj je prišel človek, ko se znajde v ekstremnih situacijah...

Na koncu filma, ko si Travis z mimično igro nastavi na senca revolver, se ne ve, ali se bo ubil ali ne. Vemo le, da móra umreti. Nimam pa nobenega natančnega odgovora zakaj Travis ni ubit, pa čeprav bi moral biti. Moč, ki jo uteleša, živi še naprej in preprosto sem čutil, da mora na koncu živeti še naprej. To je umetnost in nima nobene zveze z resničnostjo. Če bi, v resnični situaciji, ponoči nekdo vlomil k meni, bi seveda streljal; vendar v filmu je drugače; veliko bolj zanimivo bi bilo na primer, če bi se z vlomilcem vseda in se pogovarjala, pa čeprav bi imel možnost da se spravim nadenj z revolverjem. V vsakdanjem življenju človek kaj takega niti ne pomisli. Paulina Kael me je nekoč vprašala, zakaj sem pravzaprav ustvaril figuro Trávisa in ali je v kakšni zvezi z menoj. Odgovoril sem ji, da je pač Travisova figura zgolj plod moje domišljije in potrebe in nenazadnje tudi vzpodbude, da v svojem scenariju ustvarim tip figure, ki bo predstavljala zmago nad sistemom in bo lahko ponovila svojo pot znova, tokrat morda še bolj ostró in usodno...

Gospod Klein

(Mr. Klein)

V jedru filmske drame gospoda Kleina je junakovo postopno izničenje, odhajanje iz samega sebe in bolešno iskanje lastne identitete.

Gospod Klein je izrazito Losejev junak. Zdi se, kot da je sloviti avtor svojim pretanjenim portretnim študijam dodal še eno in tako le še izpopolnil galerijo svojih likov, katerih izrazita obeležja lahko že kar nezmotljivo opozarjajo na svojega stvarnika. Dalo bi se reči, da je Joseph Losey v enaki ali v celo večji meri

kot njegovi tekmeči na filmskem Olimpu zadnjega desetletja ali dveh, izoblikoval svojo umetniško fiziognomijo tako v idejno-

sporočilnem, izraznem smislu. Filmski junaki, ki jim posveča svoj avtorski interes in ustvarjalno-raziskovalno

invencijo, stopajo pred nas v trenutku svojih usodnih doživetij, ki so vselej zastrta v nekakšno skrivnost, pomenijo pa razkritje novih, dotlej neznanih in celo neslutelih dimenzij, pravzaprav nekakšnih duševnih in doživljajsko-eksistencialnih prepadov ter soočanje z novo, višjo resnico samozavedanja, z novimi življenjskimi vrednostmi. Natanko to doživi tudi gospod Klein — trgovec z umetninami — v času, ki je v filmu natančno opredeljen: med vojno, v Parizu, v obdobju



scenarij: Franco Solinas

režija: Joseph Losey

fotografija: Gerry Fischer (eastmancolor)

glasba: Egisto Macchi, Pierre Porte

vloge: Alain Delon, Jeanne Moreau, Suzanne Flon, Michel Lonsdale,

Juliette Berto, Michel Aumont, Massimo Girotti

proizvodnja: Francija, 1976, Lira Films, Nova Films, Pariz

Mondial Te. Fi Televisione, Rim

distribucija: Inex film, Beograd

do skrajnosti pritiranega nacističnega antisemitizma. Klein sam ni Žid — a živi na račun preganjanih Židov, ki mu za majhen denar nosijo naprodaj svoje umetnine; dokler se lepega dne po čudnem, sprva nerazumljivem in nerazvozljivem naključju sam ne znajde v kleščah sumničnej, da utegne biti tudi njegovo poreklo židovsko.

Smisel Loseyvega filmskega dramaturgiranja je Kleinovo iskanje odgovora na vprašanja, ki se mu zastavljajo ob soočenju z dogajanjem, osebnim in občim, nadosebnim, skrivnostnim, kufkajansko grozljivim. Priče smo človekovemu pogrezanju v izničenje in propad, od tistega prej, k tistemu potem, stran od sebe, pa vendarle k sebi v svoji globlji, resničnejši, bolj avtentični podobi. Ob koncu svoje drame, ki je kot nekakšna trnjeva pot, ni namreč Klein nič drugega kot eden izmed množice iztrganih, deportiranih, izničenih in brezimnih. Naposled je samo še — preganjani in pregnani Žid.

Psihološki lok Loseyve drame je študiozno natančen

in v vseh nadrobnostih prepuščen stopnjevanju Kleinove moralne preobrazbe. Vseskozi sivi, zastrti, času, kamor je locirana usoda gospoda Kleina, docela ustrezní ton, vceplja v dogajanje neponovljivo vzdušje, v katerem sta se ujela neizgledni pristop velikega mojstra ponotranjene režije in Alain Delon, ki mu interpretacij tolikšnega dometa in tolikšne psihološke koncentracije pravzaprav nismo pripisovali.

Očitno pa je seveda, da Loseya soočanje z likom gospoda Kleina ni zanimalo zaradi obujanja fabul izza minule vojne. Gospod Klein je prisposoda človekovega izničjenja in obenem prisposoda iskanja lastne identitete v svetu, kjer sistem neke nadosebne volje neusmiljeno spodžira vrednote individualnosti. To se je dogajalo — in se nemara bolj kot kdajkoli dogaja tudi nam, zdaj, na višku človeške civilizacije. Gospod Klein je torej »junak«, s katerim se lahko skupaj z Loseyem še kako globoko in prizadeto identificiramo.

Viktor Konjar

Joseph Losey

Lahko bi rekli, da je tema filma brezbriznost »človekova nečlovečnost do sočloveka«. Posebno nehumanost Francozov do delov svojega lastnega naroda. To ni film o peklenskih Hunih, marveč o tem, kaj so vsakdanji ljudje, ki jih srečamo na ulici, sposobni storiti drugim vsakdanjim ljudem, v tem primeru Židom in drugim pripadnikom narodnih in političnih manjšin v času okupacije in posebno v času »velike izdaje«.

Na začetku filma boste videli široko sodobno tapiserijo z nekaterimi klasičnimi detajli, ki se prodaja skupini elitnih kupcev. Voditelji akcije analizirajo tapiserijo in tako razbirajo z nje ravnodušnost, brezobzirnost, okrutnost, nasilnost, pohlep — vse ima svoj simbol...

Toda vrnimo se k ravnodušnosti, ki se v filmu vpleta z več nitmi: Kleinova ravnodušnost do Jannyne zaljubljenosti in njegova popolna brezobzirnost do njenega trpljenja; Kleinova ravnodušnost do ljubosumnosti, ki jo občuti Nicole; njegova brezobzirnost do predstojnice; njegova brezobzirnost do družine v mestu, ki je morda židovska; njegovo zapiranje oči pred scenami agonije ženske v avtobusu;

njegova popolna nezainteresiranost do odporniškega gibanja; popolno pomanjkanje zanimanja za lastnega očeta. In tako dalje.

V resnici Klein ne občuti ničesar globljega do nikogar in do ničesar, razen morda do tistega DRUGEGA Kleina, ki ga vznemirja — to zanimanje pa je predvsem uročenost, ki jo občuti žrtev pred pogledom steklastih kačjih oči. Klein je popolnoma ravnodušen do socialnih odnosov v svetu, v katerem živi. Ne opazi svojega notranjega antisemitizma. Končno je tu tudi njegova ravnodušnost do vseh tistih ljudi, ki jih deportirajo v Auschwitz. Samo do psa, a ne do svojega psa, pokaže resnično vznemirjenje.

So pa še mnoge druge stopnje brezbriznosti. Javna brezbriznost. Gledanje izza tujih spušenih zaves in zaprtih oken. Ljudje, ki »samo izpolnjujejo svojo dolžnost«. Ljudje (v vsakem primeru gre za večino ljudi), ki »ne želijo vedeti«.

Film ni natančno obnavljanje »velike izdaje«, marveč poskus, da se prikaže bistvo tega obdobja in omenjenih dogajanj v obliki skrbnega dokumeta in previdne izmišljotine.

Naslednja postaja Greenwich Village

(Next stop, Greenwich Village)

scenarij: Paul Mazursky

režija: Paul Mazursky

fotografija: Arthur Ornit (De Luxe color)

glasba: Bill Conti

vloge: Lenny Baker, Shelley Winters, Ellen Greene, Christopher Walken

proizvodnja: ZDA, 1976, 20th Century-Fox

distribucija: Avala pro film, Beograd

Režiser Paul Mazursky (rojen 1930. leta v newyorškem Brooklynu, po dokončanem študiju književnosti tudi igralec in scenarist) je sam opredelil svoj film kot izrazito avtobiografski. Takole je zapisal: »Potem, ko sem dokončal film Človek in maček (Harry in Tonto), leta 1974, sem živel tri mesece v New Yorku.

Tako sem se prvič po petnajstih letih dalj časa zadržal v svojem rojstnem kraju. Stanoval sem v hotelu v Greenwich Villageu, prav blizu kraja, kjer sem stanoval v petdesetih letih. Najbrž sem se prav zaradi tega začel spominjati dni, ko sem bil mlad igralec in sem sanjaril, da igram Hamleta, ki umre kot mladoletni delikvent. In po vrnitvi v Los Angeles sem začel pisati scenarij o teh mladostnih dneh v Villageu.

Nisem želel pisati o razlikah v načinu življenja mladih ljudi v petdesetih letih in danes, toda, ko je bil film končan, sem dojel, da je bilo to močnejše od mene in da sem storil natanko to. Rekel sem torej: »mi« smo mnogo več razpravljali, »mi« smo bili dosti bolj resni, »mi« smo bili zelo zelo ambiciozni — a na nič takega nisem mislil, ko sem pisal scenarij. Želel sem se samo spominjati in obuditi tiste trenutke, ki so bili

za mene zelo pomembni. Spominjal sem se nekaterih stvari, uspehov in porazov, prve ljubezni, odhoda od doma v času, ko to ni bilo v navadi...«

Ta izrazit avtobiografski vzgib pa je vendar ustvaril film, ki je zanimiv predvsem iz dveh vidikov: subjektivistična zasnova mladega junaka Larryja Lapinskega se je objektivizirala kot primer kateregakoli mladega,

ambicioznega, umetniško nadarjenega fanta, ki išče svoj prostor pod soncem; po drugi strani pa je to film, ki podobno kot že več drugih ameriških filmov iz zadnjega časa (Zadnja kinematografska predstava, Ameriški grafiti, Pot, po kateri smo šli, Paravan) obuja v določeni generaciji ameriških (in seveda tudi drugih) gledalcev spomin na petdeseta leta.

Objektivizacija doživetij mladega igralca pa bi sicer lahko ostalo samo fabuliranje nekih spominskih utemeljenih dogodkov, če ne bi Mazursky razmišljal o ambicioznosti in iskanju možnosti predvsem z vidika bega, odhajanja od doma (ali s prejšnje »postaje«), trganja od »popkovine«. Ta beg pa mu hkrati pomeni tudi osamosvajanje, in njegov filmski junak se lahko osamosvoji šele takrat, ko se



docela loči od doma, od načina življenja, ki ga je živel prej. »Postaja« Greenwich Village je samo učna doba, je razpiranje nekih možnosti, tipajoče spoznavanje ljudi in družbe okrog sebe, vendar vse še vedno dokaj tesno povezano z domom, zato je ta »postaja« v resnici lahko samo naslednja, samo povezava med domom in svetom, med navezanostjo na dom in osamosvojitvijo. Prva resnična možnost samostojnega življenja zato pomeni tudi dokončni odhod od doma po cesti, ki vodi v neznanost. Toda ta prva možnost hkrati že tudi pomeni dokončno osamosvojitve mladega človeka. To, menim, je temeljno sporočilo in hotenje filma in s tem dobiva film neko dimenzijo, ki ni strogo vezana na petdeseta leta in tudi ne na zgolj avtobiografski element.

Avtobiografski element pa se dosti močneje uveljavi v odnosu do filmske pripovedi: Mazursky ne želi (pa najbrž tudi ne more) biti povsem objektivni do »izmišljenega« igralca Larryja Lapinskega in prav tako ne do okolja in Larryjevih doživetij. Svojega filmskega junaka ima preprosto rad in ta prisrčen odnos veje skozi ves film. Simpatiji do junaka pa se pridruži še režiserjev spomin na mladost, spomin, ki je (prav zaradi povezave z domom, iz katerega je odšel »za petnajst let«) močno nostalglično obarvan. Filmska pripoved tako postane izrazito mehka, obarvana s toplimi barvami in v mejah te mehkoosti ostajajo tudi humoristični in žalobni dogodki. Nič ni pretirano, vse skupaj je pravzaprav nostalglična impresija. To je čutiti tudi v ritmu filma, ki je sicer po svojih filmskih izraznih možnostih dobro narejen, pa vendar dokaj tradicionalen.

Za razmišljanje pa mogoče postaja še bolj zanimiv drugi vidik interpretacije, namreč obujanje spomina na petdeseta leta. Ob filmski »modi« tridesetih let je pač mogoče skorajda vzporedno opazovati v (ameriški) kinematografiji tudi modnost (ali pač modernost?) petdesetih let. Večinoma so to filmi, ki prej kot v splošno veljavnih, »večnostnih«, filozofskih ali umetniških problemih, temeljijo v prikazovanju takratne družbene situacije in takratnega človeka — želijo

torej veristično opisati čas, ki je minil. To pa pomeni, da želijo ponovno prikazati čas, ki je bil sicer že posnet v sodobnih temah svojega »časa«, v takratni sodobni, aktualni interpretaciji.

Gre namreč za nek zanimiv pojav snemanja filma iz »preteklega« časa, ki je povsem drugačen kot recimo »pretekli« čas v Kubrickovem filmu Barry Lindon (ki je sicer zelo študijozna obravnava navad in razmer 18. stoletja): pretekli čas iz našega primera že sodi v »čas filma«, se pravi v čas, ki je bil dokumentiran v sočasnih filmskih posnetkih (tudi kadar je šlo za umetniške filme) ter v naši zavesti dosti bolj navzoč kot čas pred nastankom filma. (Tako je, recimo, dandanes italijanski neorealizem ob svoji umetniški izraznosti tudi dokument družbenih in socialnih razmer v povojni Italiji.)

Zastavi se seveda vprašanje, zakaj ponavljati čas, ki je bil sicer filmsko že posnet in takrat tudi snovno aktualen in filmsko avtentičen. Odgovorov je precej in na tem mestu najbrž lahko razmišljamo bolj z vprašanji kot z dokončnimi odgovori. Eden najbolj preprostih odgovorov je gotovo avtobiografski element, toda zgolj subjektivistično spominjanje ne more opravičiti filmske realizacije. Film, ki je narejen danes, je predvsem namenjen današnjemu gledalcu, torej mora tudi prinašati sporočilo, izpoved, ki bo govorilo temu gledalcu. To pa bi bilo pravzaprav preprosteje speljati s sodobno snovjo in z aktualnimi problemi.

Če izznamemo zgolj komercialni vidik takih filmov, ki naj današnje starejše generacije nostalglično spominja njihove mladosti, se ustavimo pred dvema temeljnima vprašanjema: ali je tak postopek skrivanje in preoblačenje sodobnih problemov v nenevarni omot »preteklega« časa (kar pa je samo možnost, ne pa tudi nujnost, saj je kritiko sodobnih problemov mogoče zaviti tudi v katerikoli pretekli ali celo povsem fiktivni čas ali pa je tak postopek korekcija časa, ki je bil v svojem sodobnem trenutku snovno in filmsko aktualen? Če sledimo tej misli: ali je bila torej ta aktualnost lažna, ali je mogoče šele z distanco gledati na nekdanjo sodobnost v pravilnejši luči,

ali je mogoče šele zdaj povedati resnico o ljudeh, o družbi, o življenju, o politiki iz te preteklosti, ali je treba zdaj kaj obsoditi ali opravičiti, ne nazadnje: ali je to resnicoljubnost ali travma?

Filmi, kot so iz ameriške kinematografije zadnjih let Zadnja kinematografska predstava, Ameriški grafiti, pa tudi Naslednja postaja Greenwich Village, so, če si jih ogledamo s tega zornega kota, predvsem potrjevanje generacije sedanjih štirideset in petdesetletnikov. So prikazovanje njihovih »korenin« v časih povojne revščine, ko se je svet z naglim razvojem standarda spreminjal tako rekoč pod njihovimi nogami, oni pa so polni idealov dozoreli, odšli od domačega ognjišča in nekateri med njimi so uspeli, drugi so obviseli nekeje na sredi, tretji so prezgodaj omahnili v grob. Za prej omenjene generacije je kljub nostalglični spominom na lepoto mladosti taka »korekcija« petdesetih let izrazito konstitutivna in optimistična. Toda: ali je to opomin ali navodilo današnjim mladim generacijam?

Navidezno močnejša in pogumnejša korekcija petdesetih let se kaže recimo v filmih, kot sta iz zadnjega časa Pot, po kateri smo šli (The way we were going) in Paravan (The Front). Obakrat gre v osnovi za obsodbo mcarthizma, za obsodbo časa, v katerem pošten in levo usmerjen umetnik ni mogel pričakovati svetle prihodnosti. A v obeh primerih se zdi, da je čas skorajda preveč zacelil rane: film Pot, po kateri smo šli je zavil v komercialno melodramo, film Paravan pa v nekoliko bridek posmeh (čeprav je pri tem filmu z režiserjem Martinom Rittom še sedem ali osem soustvarjalcev podpisanih, da so bili možje z McCarthyjeve črne liste).

Glavno vprašanje pa seveda ostaja slekorej odprto: zakaj vračanja v pretekli filmski čas?

Vladimir Kocjančič

Paul Mazursky

Ko sem leta 1974 končal film »Človek in maček«, sem preživel tri mesece v New Yorku. To je bilo prvič, da sem prebil dalj časa v svojem rodnem mestu. Stanoval sem v hotelu v Greenwich Villageu, samo nekaj vogalov od stanovanja, kjer sem živel v petdesetih letih. Domnevam, da je to obudilo številne spomine na dni, ko sem bil mlad igralec in ko sem sanjal, da igram Hamleta, ki končuje kot mladoleten prestopnik... In tako sem začel, potem ko sem se vrnil v Los Angeles in se lotil pisanja, snovati zgodbo o teh mladostnih dneh v Villageu. Nisem poskušal prikazati razlik med načinom življenja mladih ljudi v petdesetih in sedemdesetih letih našega stoletja, toda ko je bil film končan, sem dojel, da je bilo to močneje od mene in da govori film prav o tem. Tako sem približno rekli: »mi« smo mnogo več diskutirali, »mi« smo bili mnogo resnejši, »mi« smo bili zelo, zelo ambiciozni, uživali smo v pretencioznem filozofiranju. Toda na nič od vsega tega nisem mislil, ko sem pisal scenarij. Želel sem se samo spominjati in najti tiste trenutke, ki so bili zame zelo pomembni. Spominjal sem se nekaterih stvari, vzponov in padcev, prve ljubezni, odhoda od hiše, ko to ni bilo običajno. Enainvajsetletni mladenič je lahko tedaj zapustil svoj dom samo, če je odšel v vojsko ali v šolo. Samo boemi so odhajali v Greenwich Village in mi smo to tekrat imeli za zelo imenitno. Pili smo kavo, kadili cigarete in plesali po ulicah, toda bili smo še nekako razdvojeni med dvema svetovoma, med svetom otroštva (moje je minilo v Brooklynu) in svetom, ki ga je predstavljal Greenwich Village.

Mogoče se bo komu zdelo, da se v Villageu ni bogve kaj spremenilo. Toda danes je mnogo nasilja, vse je mnogo hitreje, največja razlika pa je v resnici ta, da mojih starih prijateljev ni več tam. Ko sem se sprehajal po ulicah, sem srečeval tujce... tudi strastne mlade umetnike, igralce, pesnike, slikarje. Greenwich Village je tudi zdaj edinstven, samo mene bega... Vselej sem mislil, da je pojasnjevanje filmov popolnoma odveč: film mora govoriti sam zase. Vendar moram priznati, da me, ko sem napisal te besede o Villageu, prevzemajo občutja, ki so bizarna mešanica vznepenosti in bolečine, smeha in občutka izgubljenosti, vznemirljive pustolovščine in drugorazredne komedije... Pravzaprav se zares ni nič spremenilo, kajne?

Pišem osebne komedije o resnih stvareh... a največji vpliv na moje delo je imelo moje lastno življenje.

Platno in ekran

Alain Masson

Najbolj strašno ni takrat, ko Komendnikov kip oživi, ampak tedaj, ko Komendnik okrepeni, kot bi bil kip. V filmski pripovedi, v kateri je vse izraženo z gibi in kretnjami, negibnost nujno dobiva neko posebno funkcijo: osebi, ki jo zajame, dovoljuje na primer, da se izogne sleherni opredeljenosti; ker se čustva in želje izražajo in izdajajo v obliki gestikulacije, tisti, ki se ne premika, ne pušča nobenega oprijema, temveč obvladuje relacije, ki jih imajo med seboj zasledujoči in zasledovani, želeči in nezaželeni, rablji in žrtve. Ta zagonetna suverenost utegne zadobiti politični oziroma metafizični pomen: v filmskih kriminalkah se tisti, ki ima moč, zvečine giblje kar najmanj, da bi tako ohranil svojo oblast; kakor da bi moč razvodenela ob pretirani razpršenosti. Od **Salvatoreja Giuliana** (1961) do filma **Cadaveri eccellenti** (1975) vsebuje delo Francesca Rossija številna pričevanja o tem, kako redko se razodeva resnična moč — dokaz za njeno mutavost in obvarovanost pred napadom: ko bi rekla karkoli, bi jo bilo v resnici mogoče spodbijati.

To je stara machiavellijevska tema. Po drugi strani pa more iz figure negibnega spodbujevalca nastati figura dobrohotnega gospodarja: tako na primer Leo G. Carroll iz filma **North By Northwest** (Alfred Hitchcock, 1959), ki postavlja mir zakonite vsemoči nasproti brezciljnemu beganju sodobnikov; prav tako velikanski kipi gore Rushmore niti ne zmignejo z obrvmi, ko Cary Grant in Eve Marie-Saint komaj odneseta živo kožo; to vrsto kontrasta so že preizkusili

— ob kipu Svobode — v **Saboterju** (1942). V tem se so pogosto hoteli videti namige na nekega negibnega Boga, kakršnega bi si mogel zamisliti Aristotel. Politična in metafizična tematizacija segata naravnost druga v drugo pri invalidu v filmu **Police Python 357** (Alain Corneau, 1976). Še najpogosteje pa ima negibna oseba preprosto moralno moč: tako na primer nemočni patriarh v filmu **Duel in the Sun** (King Vidor, 1974). V registru komike **slow-burn** (daljša odsotnost reakcije) ali **double-take** (zapoznili odgovor) ravno tako poudarjata nesmiselno tujost dejanja bližnjega.

Kakor se včasih zdi, da tišina odloča o besedi, tako imobilnost odloča o gibanju. Brez dvoma to prispeva k temu, da si razložimo očarljivost portretov: **Street Angel** (Frank Borzage, 1928) prikazuje mlado žensko, ki ji sežemo v jedro s pomočjo slike. Portret v filmu **The Woman in the Window** (Fritz Lang, 1944) jamči za resničnost izkušnje, ki bi jo subjekt utegnil imeti za naključno iluzijo. Za portret **Laure** (Otto Preminger, 1944) pa se zdi, da je medznak, ki združuje življenje in smrt. Portret iz filma **Vertigo** (Alfred Hitchcock, 1958) pa je na bolj pretanjen način zgrešeno izkoriščanje iste mitologije portreta: kakor se pogosto dogaja pri funkcioniranju verjetnosti, je zaupanje, s katerim sprejema James Stewart nenavadno dogodivščino, o kateri mu pripoveduje njegova klientka, opredeljeno od tega, koliko je takšna zgodba sprejemljiva za gledalca, glede na žanrsko tradicijo. Tu ostaja torej naravna povezanost

med neko osnovno danostjo filmske umetnosti in ikonografsko tradicijo. Druga se opira na drugo: pomen portreta veliko dolguje sugestijam, vsebovanim v izjemnosti negibnosti, toda ta izjema sama v sebi dobiva smisel šele s posredovanjem neke zgodbe. Konec koncev, če je Indijanec, ki preži na nekoga, negiben, to ni zato, da bi bil videti nevaren, ampak glede na neko izkušnjo iz realnosti. Sugestivna vrednost nepremičnosti pa se utegne opirati na kontrast, ki jo postavlja nasproti splošnemu gibanju pripovedi; ta nepremičnost (na delu) bo nazadnje tvorila neko ikonografsko temo ali motiv, ki še podkrepljuje njeno kontrastiranje. Sploh pa to potrjuje, kako težavna je semiologija filma: h kompleksnosti podobe, v kateri ni vse enako ali nedoločeno znamenje, se pridružuje nestabilnost pomenskih elementov, ki lahko vstopajo v igro samo po zaslugi fundamentalno umetniških izbir, določenih od estetske zgodovine.

Te pripombe bi mogle nedvomno prispevati k analizi fiksne podobe in še zlasti zaustavitve ob podobi, postopkov, ki imajo vsekakor ključno vrednost ali ki tvorijo ta končna markiranja. Toda problemi, ki jih postavlja razmerje med filmom in slikarstvom, ponujajo polje refleksije, ki je obenem bolj obmejeno in kompleksnejše, t. j. skratka konkretnjše.

Teoretiki filmskega zapisa, ki nam dovolj redko dajejo zadovoljstvo, da jih slišimo, si nikakor niso edini o perceptibilnosti ali

neperceptibilnosti kadra podobe na ekranu. Sploh pa mora biti to različno. Toda vsakdo pozna primere ponovnega kadriranja znotraj podobe: mreža, arkada, okno, okvir, zrcalo... V tem primeru je največje pozornosti vredno kadriranje, ki je najožje. Najbolj je tu pertinentna spet hierarhizacija pomenskih elementov v njihovi aktualni navzočnosti, ne pa njihova pripadnost nekemu neulovljivemu kodu. Pri sliki nepremakljivi okvir stoji nasproti spremenljivemu kadriranju; na račun samega sebe se ponuja pogledu, če ga situacija sploh ne potisne na stopnjo dekorja. To, vidite, izvrstno potrjuje očarljivo funkcioniranje slikarstva in prispeva k temu, da si slikovno umetnost predstavljamo kot dovršeno umetnost, nekaj, kar v resnici velja — na široko vzeto — za figurativno slikarstvo, katero citirajo filmi, medtem ko se film sam lahko prezentira samo kot živ, tedaj nedovršen. Filmano umetniško delo more zatorej postati mavzolej smisla. Tako konec filma **Lust for Life** (Vincente Minnelli, 1956) ali **Montparnasse 19** (Jacques Becker, 1958). Pomisliti utegnemo tudi na kontrast med nemirov Dorothy Malone, ki vrta po rokah lutko žerjava, in dobrodušnostjo njenega očeta (Robert Keith), ki drži na svojem portretu isto lutko v rokah, podobno kot so tolikeri meščani v holandskem ali flamskem slikarstvu obdelovali znamenje svojega uspeha v poklicu (**Written on the Wind**, Douglasa Sirk, 1956). V filmu **Madame Bovary** (Vincente Minelli, 1949) je ta vrsta možnosti



»Medznak, ki združuje življenje in smrt«. Gene Tierney in Dana Andrews v Lauri Otta Premingerja

»Mavzolej smisla« — Kirk Douglas in Everett Sloane v Strastnem življenju Vincenta van Gogha (Lust for Life) Vincenteja Minnellija



uporabljena skoraj v celoti. Mlada Ema odkrije romaneskno tako, da si ogleduje jedkanice, ki ilustrirajo knjige, katere skrivoma bere v samostanu: vložek, ki prikazuje neko podobo, naredi iz nje vso realnost; objektivno je to tisto, kar Ema vidi; v njeni misli — in tudi v pripovedi — ni navzkrižja med imaginarnim in realnim. Toda na skednju v Yonvillu, kamor se rada zateka, pa je na steni vse polno podob v neredu; te podobe niso več predmet, temveč smešen dekor. Nabitost sanj, s katero je te podobe prekrila prejšnja epizoda, samo še poudarja kontrast med njimi in čustveno revščino junakinje. Junakinja je izključena iz tega idealnega sveta, kajti njena realna, gibajoča se, prežemajoča podoba je s svojim skrbno kadriranim likom postavljena nasproti tem podobam, za katere pa se zdi, da ne morejo vstopiti v harmonično razmerje s kadriranjem. Kasneje bo na nekem plemiškem plesu njeni vsakdanji osebi uspelo, da bo slednjič srečala svojo bistveno osebnost: najde jo v zrcalu. Odsev nje same, obkrožen z odsevi njenih številnih spremljevalcev, naredi iz nje tisto romaneskno bitje, kakršna je hotela postati. Mizanscena razvija ta iluzorni, se pravi obenem zgrešeni in prepričljivi uspeh, v pomikih priprav in povezavah, ki sledijo in ustavljajo zamah plesa. Zakaj kader, naj bo še tako dragocen, ni slika: odsev je vselej pripravljen, da izgine. Počeno zrcalo v otožni sobi v hotelu, v kateri sreča Leona, pa nam dovolj dobro pokaže, da so njene sanje same postale lažne, ker se pač niso uresničile. Na mesto mladega dekleta, občutljivega za »zvočne tožbe romantične melanholije«, je režija zelo logično postavila žensko, ki jo privlači ugled cele vrste podob. V obeh primerih se enako trdno vztraja na materialnem značaju predmeta njene želje. Ravno tako kakor pri Flaubertu Homais oziroma pogovor sejarjev zaznamujeta banaliziranje govornice, sta v filmu Yonville oziroma grad sliki, ki razpadata. Isto bi mogli trditvi za prizor poročne noči, v katerem začetno postavitev, analogno tisti iz tolikih žanrskih slik s konca devetnajstega stoletja, rušijo predstave vulgarnosti svatov. Tematika

slikarstva, ki absorbira tematiko odseva in ki sem in tja prehiteva vodenje pripovedi — zakaj počeno zrcalo nam pove več, kakor pa pušča slutiti Emi — tako konec koncev obžareva film v celoti, na način, ki ga še zlasti dobro motivira zgodba, ki jo pripoveduje.

Iste elemente, uvedene veliko bolj poljubno, najdemo v filmu **Buffalo Bill** (1976, Robert Altman). V resnici se zdi, da je navzočnost slikarstva potrebna v kritiki **showbusinessa** samo zato, ker je filmu težko zaznamovati razloček med prizorom in realnostjo. Na začetku filma se znajdemo pred ponovitvijo filma **Wild West Show**, ne da bi bil gledalec o tem kakorkoli obveščen. Gibanje kamer pa postavlja dogodke v pokrajino, tipično za western, in jim sledi na tak način, da se sploh ne utegnemo muditi ob njihovih posledicah oziroma ugotavljati, da razen izjemoma ali po nerodnosti fikcija ne zadaja ran, ki bi zapuščale brazgotine. Za oporišče tedaj nimamo drugega kot neko določeno neadekvatnost: nenatančnost zadanih udarcev ne škoduje njihovi očitni učinkovitosti, toda to smo videli že stokrat — brez veliko zadrege — v westernu, narejenem brez veliko denarja; torej si ni moč ustvariti gotovosti. Z drugimi besedami: režija tu dobro zasluži svoje ime — realizacija, v tem smislu, da fiktivno nevtralizira nasprotje med domnevano realnostjo in priznano fikcijo. Ker je v resnici vselej — že gledan — prizor, ima kajpada tendenco, da asimilira prizor, katerega vsebuje zgodba (ki jo pripoveduje), s tistim, ki ga ta zgodba tvori po njeni zaslugi. Zdi se, da temelji na možnostih te vrste kar cel žanr — glasbena komedija. Kolikor vem, pa je edino v njem moč najti zglede za to, da globljivost pripovedi vdre v slikarstvo (**An American in Paris**, Vincente Minnelli, 1951, ali tudi **The Belle of New York**, Charles Walters, 1952). Toda tu gre za prestopanja običajnega; za film na splošno pa je slikarstvo nekaj, česar mizanscena ne more doseči, meja, ki je ne more prekoračiti: panoramski posnetki ne morejo zapogniti obzorja svojih pokrajin, kakor tudi **travellings** ne dosežejo tega, da bi ga

preskočili. Med filmom kot reprezentacijo in različnimi vrstami reprezentacij — od gledališča do cirkusa — ki jih utegne vsebovati kakšen film, ima zlivanje v njej svojo limito.

Temu se pridružuje še neka težava, ki jo ima film — da bi namreč citiral sam sebe. Nizozemskemu slikarju je bilo lahko postaviti svojo vizijo sveta zoper italijansko podobo humanosti, ki jo je hotel zamenjati: dovolj je bilo, da je na steno v ozadju obesil kakšno platno pobožne, romaneskne ali mitološke vsebine, preden je razpostavil svoje lastne osebe, ki se še malo ne menijo za veličastno podobo, kateri obračajo hrbet, temveč se vneto ukvarjajo s kakšnim vsakdanjim in prozaičnim opravkom. Tudi v romanu poseg pripovedovalca, preprosto sanjarjenje kakšne osebe ali streznjenje, ki ga izkusi, zlahka opozarjajo na romaneskno nasploh ali na to ali ono posebno pripoved. Da pa bi se film skliceval na kakšen drug film, pa je, narobe, potrebno, da so osebe ljubitelji filma, kakor pri Godardu iz modrega obdobja, ali vsaj gledalci, kot v **Bonnie and Clyde** (Arthur Penn, 1967) ali **Summer of 42** (Robert Mulligan, 1971). Možnost citiranja samega sebe je sicer olajšana po zaslugi nasprotja med barvami »pravega filma« in črnobelimi filmi v filmu, toda postopek ostaja drag. Altmanu bi prav gotovo ne bilo lahko citirati na primer **Buffalo Billa** Williama Wellmanna (1943), a si vendar ne moremo kaj, da ne bi pomislili nanj, saj zatrjuje, da je med pionirjem in človekom spektakla neka naravna kontinuiranost, katero si nova verzija prizadeva demantirati oziroma spreverniti, s sugestijo, da je bil v pionirju že komedijant in da so Amerikanci »delali film« že takrat, ko so osvajali Zahod.

V Altmanovem filmu preganja Buffala Billa njegov lastni portret, s katerim se skuša identificirati, ko se negibno postavi pred zrcalo; nato pa ga preganja negibna in nema prikazen Sedečega Bika. Za skupinsko fotografijo, za katero pozira celotna ekipa filma **Wild West Show**, osebe kar okrepnijo: eden od dvojice v prvi vrsti se postavi v takšno držo, za kakršno se zdi, da je mogla obstajati samo v kakšnem momentnem

posnetku. Transformacija sižeja v podobo bi se mogla dogoditi skoraj brez optičnih in kemičnih aparatov, saj se realizira v samem sižeju. V istem smislu, toda nekoliko drugače, je Buffalu Billu kaj malo mar, da Sedeči Bik stoji dejansko zraven Annie Oakley, saj ve, da je moč to nerodnost popraviti s trikom. Navsezadnje naj pripomnimo, da Neda Buntlinea, ki si je izmislil mitično figuro Buffala Billa, uteleša Burt Lancaster, tipična hollywoodska zvezda, čigar brema mitologije, ki pritiska nanj, ne zaostaja za tistim, ki teži Paula Newmana v vlogi junaka. Sicer pa, kadar Buntline prihaja v trenutke jasnovidnosti, ne gre to nikoli brez preroškega tona in drže. Uporaba slikarstva tedaj nima v sebi nič naključnega, temveč potrjuje osrednjo tematiko filma, za katerega se zdi, da ga je realnost zapustila: »kam je le izginil moj resnični jopič«, se sprašuje Buffalo Bill, ko mora enkrat prebiti brez svojega lažnega teatskega sijaja. Nekoliko arbitrarna uporaba slikarstva dobiva torej neko humoristično vrednost — navzočnost okrog Buffala Billa, sopranistke, koloraturke in kanarčka. Ravno zaradi zavajajoče ali prijetne motivacije, ki jo implicira, pa gre tu za zanimivo pričevanje o vlogi slikarstva na ekranu.

Citiranje pa ni edino razmerje, ki ga ima film s slikovno umetnostjo. Dva filma iz bližnje preteklosti **Die Marquise von O...** Erica Rohmerja (1976) in **Barry Lyndon** Stanleya Kubricka (1975) prikazujeta, kaj vse utegne film dolgovati slikarstvu. V razmerju do slikarstva imata oba ta filma — eden kakor drugi — dvojno relacijo — aluzijo in posnemanje.

Aluzija ni nekaj novega. Zlasti zgodovinski filmi so radi črpali svoje kostume, svoj dekor in druge pritikline iz del slikarjev, ki so živeli v času, o katerem pripoveduje film. Zgodilo se je celo — kar je že teže — da so si sposodili to gradivo od slikarjev zgodovine: Marija iz skoraj vseh filmov o evangelijih se lahko zahvali za skoraj vse svoje poteze italijanskemu slikarstvu med Rafaelom in Le Guidom, skoraj ničesar pa nima od flamskega slikarstva; ko govorimo o stari zavezi,

nas vsi veliki hollywoodski dekorji nepremagljivo spominjajo na Johna Martina: rekonstitucija Elizabetinega dvora dolguje mnogo več zgodovinskim slikarjem s konca devetnajstega stoletja kakor pa kakšnemu razmisleku o porajajočem se manirizmu ali baroku. V vseh teh primerih je prav lahko res, da igrajo fundamentalno vlogo debeli zvezki enciklopedij, priročniki zgodovine in koledarji. Ta ikonografija se je v njih dolgo časa zadržala in tehnični svetovalci utegnejo najti v njih — če že ne dokumentacijo, za katero lahko upamo, da si jo bodo šli poiskat kam dlje — vsaj natančno in nadrobno podobo reprezentacij, ki jih more imeti občinstvo. Jasno je, da slikovni repertoar ne igra zgolj vloge vira, ampak tudi alibija, brž ko slišimo za slikarje, ki niso vedeli več od De Milla, Curtiza ali Lubina o Dalilinem oprsniku ali Elizabetini ovrtnici. Začarani krog podob: Marcel Schwob, ki ga je srečal Valéry v Louvru in ki se mu je zdel Descartesov portret Franza Halsaa »zadet«. Ta podobnost, ki jo slikarstvo jamči filmu, pa utegne biti zelo oddaljena: obstaja določen občutek za antično, srednjeveško, klasično, ne da bi bilo nujno gnati distinkcijo še naprej. **The Private Life of Elizabeth and Essex** (Michael Curtiz, 1939) in **Queen Christina** (Rouben Mamoulian, 1933) se razločujeta bolj po stilu režije kakor po čutnem in ideološkem svetu, katerega evocirata: ista hladnost arhitekture, isti sistem mode s svojimi nasprotji med dvornimi in podeželskimi oblačili, med dvornim kostumom in uradnim kostumom (duhovniškim ali vojaškim), med žensko obleko in kraljevskim nakitom, isti obremenjujoči predpisi in ista prestopanja, ista ideologija suverenovih dolžnosti — predvsem hoče mir, nič bolj ne sme popuščati muham svojega ljudstva kakor se ga ne sme lotevati s svojimi lastnimi muhami. Ob **Juliu Caesarju** Josepha L. Mankiewicza (1953) je Roland Barthes obžaloval, da je bila resica las obravnavana kot splošno in zadostno znamenje rimljanstva. Dopusčati utegnemo, da reprezentacije te vrste delujejo osiromašujoče, prav pa je, da se najprej vprašamo, ali so učinkovite, in zdi se, da pogosto le je tako: nekoristno je privzemati vse

odvečnosti realnosti, zakaj slikarstvo — bolje rečeno spomini, ki jih gledalci ohranjajo o slikarstvu — dajejo filmu zajetno serijo med seboj ločenih elementov, ki mu dovoljujejo, da jasno evocira neko situacijo. Kolikor ta situacija ni bistveni predmet kakšne pripovedi, temveč samo njen dekor, se zdi, da je takšna raba popolnoma legitimna in ima za seboj vso klasično tradicijo.

Implicitnim aluzijam te vrste, ki morajo — da bi zares do kraja funkcionirale — ostati nezapažene, bomo postavili nasproti posnemanje, v smislu, kakršnega je dajala tej besedi nekdanja retorika. Gre za to, da se na jasen in pomenljiv način postavi v razmerje dve različni govornici, v našem primeru dve različni umetnosti. To postavitev bomo preučevali v filmih Comencinija, Kubricka in Rohmerja. Videli bomo, da utegne imeti konfrontacija to funkcijo, da ironično ohranja razliko, ali pa da, narobe, daje filmu modele form, ki so zmožni, da ga v znatni meri obogatijo.

Na sredo med aluzijo in posnemanje bomo postavili primer, ko se film navdihuje ob določeni zvrsti slikarstva in gre celo tako daleč, da napravi iz njega vzorec za pomemben del svojih podob, ne da bi bil ta slikovni karakter naravnost deklariran, ne da bi v filmu zavzel kakšno notranjo signifikacijo. To se dogaja na različnih stopnjah v kar se da številnih primerih. Neka določena vrsta dramatičnih kadriranj je invencija italijanskega šestnajstega stoletja; impresionizem pa je v primeri s tem veliko storil za navidez od naključja odvisno kadriranje, brez dvoma pa tudi za umetniško mehkobo; pogosto so omenjali vpliv različnih sodobnih slikarjev na Antonionijeva dela. O tem se je razpisal Roger Taillieur ob **Rdeči puščavi** v Positifu št. 67—68. Minnelli pa je izjavil, da je dobival navdih pri angleških krajinarjih devetnajstega stoletja (za film **Brigadoon**, 1955).

Naj bodo te inspiracije zavestne ali nezavedne — to določevati je popolnoma nemogoče — vselej so diskutabilne. Podobno, kakor se lahko v nedogled

igramo igrico, v kateri skušamo prepoznati, kateri slikarji so imitirani tu, kateri tam. Za edini kriterij si lahko vzamemo obilje elementov, ki se prilagajajo kakšni interpretaciji. Predvsem se utegne zgoditi, da se slikarska referenca osredotoči v odlomkih, ki niso prav dosti narativni, to pa prispeva k temu, da nastopa izolirano; obenem pa je gostota inspiracije brez dvoma v zvezi s homogenostjo slikovne celote, katero uporablja; in slednjici je vrednost fenomena prav gotovo odvisna od aktualnosti oziroma razpoložljivosti te slikovne celote za gledalca. Deskripcija pejsažev v **Brigadoonu**, obarvana z romantičnim sanjarjenjem, prav določno sugerira neko določeno vrsto podob. Zato pa postane inspiracija kar se da otipljiva in odpira mitološko situacijo filma — ta pa bi mogla ostati skrita.

V tem primeru je napor, ki nas najbolj zanima, nedvomno ustvaritev neke ideološke atmosfere po zaslugi slikovnih referenc. **Barry Lyndon** in **Marquise d'O...** sta dobra zgleda za to, najbolj dovršen tip te zvrsti raziskovanj pa ostaja **Jeder für Sich und Gott gegen Alle** Wernerja Herzoga, 1974. Režiserjeve vire inspiracije je potrebno iskati pri romantičnem nemškem slikarstvu. Inspiracija tukaj ne pomeni nikakršnega kopiranja, komajda aluzijo: podoba se sploh ne izdaja za slikovno in ne išče garantov zunaj; narobe, s svojimi lastnimi sredstvi skuša integrirati neko vizijo sveta. Gérard Legrand je v filmu dobro zapazil (Positif, št. 169, str 5) »zaporedje vinjet«, toda prav naglo zaporedje planov je tisto, kar daje gledalcu — kot nakazuje pisec — občutek, da stoji pred slikami. Gledalec se nikoli ne more ustaviti ob kakšni lepi ali ob kakšni prepričljivi podobi, niti za trenutek ga ne izpusti izmenjavanje stilističnih elementov neke reprezentacije: lista po nečem imaginarnem. Od Casparja Davida Friedricha si Herzog izposoja njegove nenavadne barve, obenem bleščeče, mehke in hladne. S tem povzroča v nas tisto »raztrganost«, ki jo je izkusil Kleist pred **Menihom na morskimi obali**: če hoče slikar odgovoriti na »zahtevo našega srca« in prikazati neko poduhovljeno naravo, ne more narediti, da bi

njegovo delo ne bilo objektivno, definirano in obmejeno; bolj ko Friedrich rafinira svoje pastelne barve, bolj postajajo preciozne in uglajene; nič več ne predstavlja narave, temveč daje slutiti nostalgijo po neki drugi naravi. To funkcijo imajo tudi prekrasne in presunljive podobe, ki nam kažejo Kasparja Hauserja, kako se spušča proti Nürnbergu. Ta tematika očitno predpostavlja nek razmislek o razmerju med notranjostjo in zunanostjo; zlahka ga zasledimo v Dahlovih ali Schadowovih oknih, ki se odpirajo na pokrajino, katere odsev se kdaj pa kdaj ujame v njihovih steklih, ali pa v Schinklovih in Blechenovih votlinah, ki, narobe, vztrajajo na nasprotju med vnanjim in notranjim: dva tipa interierov na isti način kontrastirata v filmu, v katerem je hiša Kasparjevega dobrotnika prav nenavadno svetla. Katedrale v razvalinah, impozantne kalvarije: zdi se, da se Friedrichovemu stavku »Bog je povsod, v najmanjšem kamenčku peska« vselej pridružuje in ga demantira trditev A. W. Schlegla: »Krščanstvo je uničilo čut za naravo.« Posledica tega v režiji je Kasparjeva slabost v katedrali, potem njegov razburjeni beg, z okrepelimi, nato pa dinamičnimi formami. Nostalgija po oduhovljeni pokrajini potegne slednjič za seboj izbiro pokrajinj, v katerih naj se čuti »obenem z različnostjo učinkov enovitost sredstev«, kakor pravi Schelling. Vihar in nevihta sta dala Reinhartu oziroma Kochu lepo priložnost, da sta izrazila ta občutek; v filmu pomislimo na podobo zelene prostranosti, ki jo prečka vrtinec. Trdovratnost pokrajine se utegne po drugi strani opaziti bodisi v čisto negativni sorodnosti prvega (opustelega ali praznega) ter oddaljenega (nedostopnega in nedoločnega) plana, bodisi v gostoti in obilju rastlinstva, ki zapira obzorje. Vrt in dežela v filmu **Skrivnost Kasparja Hauserja** ilustrirata ta dva nasprotna vidika ene in iste nedolžnosti prostora. Za Hauserja — in nič manj za slikarja romantične generacije — je to, kar se razteza pred njim, svet — opustel ali zaprt je to tudi njegov svet, ki mu vliva nezaupanje. Nikoli pa vse to ne doseže dokončnega in srečnega

ravnotežja. To pomeni implicitno referenco na slikovni kod v tem filmu.

Herz aus Glass (1976) ima z istim repertoarjem podobno, vendar bolj kontinuirano razmerje. V prvih planih tega filma ni srečati nobenega gibanja, razen monotonih krav, ki se brez obotavljanja vračajo tja, kjer so že bile. To, kar je posneto, je manj pokrajina kot njena identiteta. Resda ima na začetku filma Hias kar se da jasno socialno funkcijo: je varuh videza. *Kot nekdo, ki vidi naprej, je neobčutljiv za ugled iluzije in sposoben razločevati zaznavanje od vizije. Tako na primer namigne vaščanom, ki so prišli po nasvet, da so pomešali pritlikavca z velikanom. Ravno pravšnji je za nekoga, ki oporeka dragemu kamnu vrednost magičnega predmeta, se pravi, ne mara povezovati med seboj tehnike in ezoteričnega vedenja: ko pridejo k njemu, da bi našli skrivnost, po kateri je narejen ta čudež, se jim v odgovoru sklicuje na lov na medveda. Nobena umetnija ga ne zanima. Varovati in opazovati naravo, to je njegov posel: ali ga ne vidimo, kako sedi v skalnatem svetu odsekanih črt pred dolgo razpoko, ki je lahko alegorija za odpiranje očesa ali za prag rojstva in tako simbolizira začetek prostora oziroma izvir različnosti? Premik kamere, prvi v filmu, nam — sledeč njegovim besedam — pokaže tatu in lažnivca, ko gresta čez mostove. Na koncu pripovedi moramo v norosti oziroma na oceanu iskati to nedolžno ekstremnost narave, ki jo je noč v ognju in krvi za vselej odmaknila od naših vaščanov (rdeče je brez dvoma demonično).

Prostor izvira: goste megle, oblaki, sneg, vode, ki padajo v velikem slapu ali jih žene poplava, skladne proge obrežne pečine, vzporedno rastoči bori, monotonija oceana materializirajo tukaj — kakor pri Friedrichu, Carusu ali Blechenu — neko nediferencirano naravo. Bolje: te nevtalizirajoče forme imajo tesna metaforična razmerja; oblaki, beli kot sneg, neznanski kot morje, tečejo kot hudournik, v nepozabni podobi, v kateri je virtuoznost presežena — od čustva pred nerazloženo in nekako absolutno naravo. Ta prostor je tudi brez lestvice;



»Ena tistih drž, za katere se zdi, da je mogla obstajati samo v kakšnem momentnem posnetku.« John Considine, Geraldine Chaplin, Harvey Keitel in Loel Grey v filmu Buffalo Bill in Indijanci Roberta Altmana

»Dva med seboj nasprotna vidika ene in iste nedolžnosti prostora.« Bruno S. v filmu Jeder für Sich und Gott gegen Alle (Uganka Casparja Hauserja) Wernerja Herzoga



»Neprestano izmenjavanje med stilističnimi elementi neke reprezentacije« — Herz aus Glass (Stekleno srce) Wernerja Herzoga



vztrajanje slednjič doseže neko nedoločno formacijo; motne podobe, ki jih ni moč nikamor umestiti, se na široko porojevajo v Hiasovih videnjih. »Povsod se zdi, da je Narava navzoča v celoti,« je govoril Novalis. Naj poseže vmes rahla negotovost ali diskontinuiranost, že se fenomeni nehajo prikazovati kot opredeljeni v neki perspektivi in zadobijo nazaj svojo lastno identiteto v globini. To je občutek, ki ga daje naglo zaporedje Hiasovih razsvetljenj, uporaba — brez dvoma — fotografskega efekta, predvsem pa to, da stvari niso organizirane z distance. Zvišana gora, dolina, ki se odpira na obzorju, kljun barke — tukaj torej prepoznavamo vse situacije, v katerih je romantično slikarstvo nahajalo surovo konfrontacijo človeka z neskončnostjo, segajočo čez vse meje. Toda film lahko pokaže tudi to, da neskončnost obdaja opazovalca z vseh strani: s tem plemeniti romantično brezno z dinamičnim bogastvom, ki daje povod za pripoved. Eden najbolj presentljivih elementov **Steklenega srca** je v zvezi s stalnostjo, s katero nam je predstavljen ta porajajoči se dinamizem: nepremičnost začetka je nalezljiva. Zdi se, da se vrsta oseb hoče ohraniti v njem, togost pa je videti tako malo sumljiva, da se nihče ne obotavlja zaplesati z mrtvecem. Na podoben način sprejema racman svojo emblemsko funkcijo z veliko mero ravnodušnosti.

Vezi s slikarstvom pa ostajajo tu še naravnost neme; slikarstvo ni nikdar odkrito nakazano. Šele vedenje, ki je samemu filmu vnanje, nam pove za obstoj teh vezi, pa naj so še tako tesne. Brez dvoma bi mogli pripisovati to mutavost zadržanju dela, ki je skoraj zmeraj zagonetno, vendar pa obstaja za to prav gotovo še bolj natančen razlog. Razmerje s slikarstvom ostaja diskretno, se pravi, da je vidno, vendar nikoli nalašč razkazano, nasprotno od tistega, kar bomo videli pri filmih, ki jih bomo še obravnavali. Ta diskretni značaj velja razumeti tudi, kot da je vezan za izbiro. Niti slikovna umetnost niti ta ali ona slika in tudi ne formalna ali tematična organizacija neke umetniške vizije niso tu predstavljene v celoti in to tudi ne bi

smele biti. Če je legitimno, da režiser uporablja figure, ki jih je raziskovala ali si jih je izmislila pred njim neka tradicija, to ne sme seči kar do kopiranja. Romantična podoba človeka pred neskončnostjo, človeka, ki ga grabi in ogroža tesnoba, trmoglavost tistega, kar je daleč, za nasprotje pa neusmiljen nastop roba (pregraje so vizualne teme, skupne Herzogu in Friedrichu). Toda razmerje smisla med slikarstvom in filmi ostaja stvar preproste analogije, tudi če so črpal navdih pri njem. En smisel pojasnjuje drugega, ne da bi se mešal z njim ali ga spreminjal.

Film Luigija Comencinija **Infanzia, Vocazione e Prime Esperienze di Giacomo Casanova Veneziano** (1969) pa kaže, narobe, eksplicitno razmerje s slikarstvom: podrobno se pripoveduje o medaljonih, ki jih nosi rodovnik, s katerim se film začne. Proti koncu si Casanova sam riše skico slavnega nosoroga. Ta prizor je izredno pomemben: Giacomo se v njem sreča s tisto, ki bo njegova prva ljubimka. S svojo risbo si pomaga, ko zapelje neko novinko — prvi korak na poti h koncu njegovega duhovniškega »poklica«. Navsezadnje bi bil kateri si že bodi zgodovinar mnenja, da je ta študija — ko bi ne bila fiktivna — »delo, v razmerju« z dvema platnoma Pietra Longhija, med drugimi slikami na isto temo. V pripovedi, v kateri se mora oseba osvoboditi tiranije spektakularnega, tiranije, ki se najpoprej opira na gledališče, potlej pa na veličastne cerkvene obrede, ima slikovna umetnost tudi neko zdravilno vrednost. Tudi pomanjšana reprezentacija eksotične živali, pri Casanovi sicer natančneje kakor pri Longhiju, podeljuje neko vrsto moči nad živaljo, katere odslej ne gre več obravnavati kot nekaj strašnega.

Posnemanja vedutistov, žanrskih slikarjev, portretistov oziroma kdaj pa kdaj benečanskih krajinarjev imajo torej v **Casanovi** dvoumno funkcijo: če je nesporno, da imajo vlogo okrasa, pa imajo brez dvoma tudi nalogo, da sugerirajo neko kritiko. Ko se reprezentacija prikaže zares kot taka, tiranija spektakularnega preneha obstajati. Ne da bi bilo na tem mestu nujno

spregovoriti o zavzemanju razdalje, utegnejo gledalcu priti na pamet misli o relativnosti nekega podobarstva. Prav lahko, da imajo drevesa, ki rastejo ob podeželskem jarku, svoj čar od domišljjskih pejsažev kakega Zaïsa ali Zuccarellija. Znano nam je, da je ta ugled ravno tako iluzoren kot njihovo gibanje. Svoje mesto menja samo burchiello, od koder jih je moč videti. Ta isti čolnič nas utegne napeljati na misel o nekem platnu Giana Domenica Tiepola, toda nered, ki se nam dozdeva na platnu slikovit, postaja tu usmiljenje zbujujoč oziroma patetičen, saj se Casanovova mati prostituira tako rekoč pred njegovimi očmi — skoraj za prazen nič, bolj iz podrejanja kakor iz koristi. Skratka, Comencinijev film evocira slikarstvo zgolj zato, da bi nas razočaral. Kajpada prepoznavamo brez težav lege, ki so vedutistom najbolj pri srcu, vendar so opuščene, sive in brez perspektive. Benetke Heintza in Carlevarisa, še najpogosteje pa Francesca Guardija so slavnostne in preobljudene. Prostor Canaletta se jasno organizira v nagnjeni globini, ki v njem odpira perspektivo. Prostor Guardija pa oživlja vibracija bučnih udarcev. Tu pa ne srečujemo nič takšnega: pejsaži so sivi in kadrirani brez olepšav, množica je večkrat enolična kakor obarvana; ko se z zamudo prikaže nekam nasilen kromatizem, gre tu celo za enega fundamentalnih elementov mizanscene, ko na primer daljnogled prikaže pester pogled na obleko lahkomišelnih matere in jo postavi v nasprotje s črnobelo treznostjo skupine ljudi, ki jo gledajo. Prizor operacije, ki bo spravila Casanovovega očeta ob življenje, se očitno nanaša na Pietra Longhija. S tem v zvezi se vsiljujeta dve pripombi: najprej — ko govorimo o Longhijevih zaslugah — daje film jasnode prav njegovim privržencem; tam, kjer nekateri nočejo videti drugega kot nespretno načine spravljanja na papir, odkriva Comencinijeva mizanscena intelektualno atmosfero: denimo v nerazločnosti planov, v načinu, kako se dekor lepi na osebe. Po drugi strani pa se občutek piktoresknega oziroma burkastega, ki nam ga utegne zbuditi ruvalec zob, poraja iz kontrasta in simultanosti kaj malo

združljivih drž, obenem ko ga povezujemo z zagonetnim oziroma karikiranim značajem nekaterih nasilno imobiliziranih kretenj. Toda vse to nam je razloženo: radovednost mimoidočih, družinski ponos, zanimanje razsvetljenega ljubitelja za znanost, bolnikova vznemirjenost, vse dobiva od pripovedi neke vrste legitimnost, vsaka stvar posebej. To ničesar ne odvzema burkavosti prizora, oprti predvsem na groteskno zdravnikovo samozaupanje, dodaja pa ji nekaj, kar je neizpodbitno patetično. Še stvari, kot so tintnik ali predpastnik, sveder oziroma vrvi, izgubljajo nekaj svoje nenavadnosti, ko jih zajame pregledna mreža vzrokov in učinkov. Comencini nikdar ne daje slike globalno, temveč preiskuje in podaja sleherno njeno podrobnost.

Izposojo kostumov in lasulj pri slikarjih portretov korigira neka volja do karikiranja, ki je vsem na očeh v osebi senatorja, prav tako pa tudi vztrajanje na kemiji šminkanja in arhitektoniki spodnjih oblačil. Parodijo velikega slikarstva srečamo zelo oprijemljivo ob živi sliki, ki jo najde Casanova, ko se vrne v Benetke, v Giambattistu Tiepolu nizkega stanu, ravno zato, ker blišč in znamenja časti — tudi če sta dobrega kova — nista dovolji, da bi iz njiju nastala slika. Sicer pa se senatorjev pogled raje spreha po zelo realnih igralnikih prsih, kot po tistih, ki jih — trpinčene, toda iz papirjevine — po krožniku vlačijo sveta Agata. Gre za odpor telesa zoper slikovno goljufijo: ravno tako bo zanimiveje gledati pridigarja, kako vleče nase raševino, kot pa poslušati njegovo pridigo. Casanova skuša v Benetkah odvreči nekaj ugleda in hinavščine, ki sta pomešana med seboj. Nikakor pa ne gizdavosti: ta, ki mu dela skušnjava, je razgaljen moški v Boucherjevi maniri. Benečansko slikarstvo ni poznalo te drznosti... še zmeraj pa se prikazuje to spreobrnjenje k razuzdanosti precej povprečno — merjeno ob svetu, ki ga zapušča.

Rezerva spriči benečanskega podobarstva je zaznamovana tudi od neke odsotnosti. V ozadju galerije ni moč zapaziti ene same slike z mitološko ali versko vsebino, niti enega samega

Tiepola. To gre z roko v roki z opreznostjo pri rokovanju z nasilno barvo, še zlasti z rdečo, s katero se srečamo v sekvenci, ko teče fantu kri iz nosa in mu jo zaustavi čarovnica. V lepem prizoru, ko gredo iz gledališča — potem ko se je domnevno utopil oče — nam huškejno pred očmi nerazločne rdeče sence. To nas napeljuje, da pomislimo na dramatično nasilje non-finita pri Tiepolu. Toda tisto, za kar gre Comenciniju, je ravno lažniva dramatisacija. Tu ni niti rokokoja niti antagonističnih stilov: slikarstvo posega sem vmes samo zato, da bi bilo demantirano, nikoli zato, da bi rabilo za formalni model.

Zgodi pa se, da si režiser želi stopiti še korak naprej. V filmu **La Kermesse héroïque** (1935) je Jacques Feyder razpostavil svoje osebe, negibno razpostavljene v položaj, prekopiran od Franza Halsaa, kar jim daje kajpada narejeno držo, podobno kot igralcem iz filma **Austerlitz** (Abel Gance, 1960), ko se hočejo izdajati za Davidove figure. V teh okoliščinah slikarstvo ne rabi samo za alibi historični verjetnosti, pa tudi ne za estetski vir, temveč postane dokaz upravičenosti umetniškega ugleda. Kopija dela na gledalca pritisk: če tega ne maraš, je to zato, ker ne veš, kaj je lépo. Postopek se utegne zdeti naiven, toda ko beremo nekatere ocene **Barryja Lyndona** ali **Marquise d'O...**, se zavemo, da je še zmeraj učinkovit. Hvalnice, ki pripisujejo tema deloma čudovit pobeg v deželo večne lepote, puščajo v nemar pomen zatekanja obeh filmov k slikarstvu. Posnemanje tukaj ni zgolj reminiscenca, kakor pri Loseyu, ko se v filmu **M. Klein** (1976) bežno pokloni Magrittu iz filma **l'Empire des Lumières** ali Degouvu de Nunquesu iz filma **La Maison du mystère**. Medtem ko med Loseyevim filmom in slikarstvom ni nič insistentnega ali nujno med seboj povezanega, saj film ne dela drugega, kot da sugerira — ne da bi v resnici kopiral te stile — da obstaja tesna zveza med nezgodo M. Kleina in simbolistično ali nadrealistično vizijo sveta, pa ostane slikovno posnemanje pri Kubricku ali Rohrerju avtonomna modalnost signifikacije in mizanscene. Ne moremo



»Relativnost vrste podob« — Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova Veneziano Luigija Comencinija

»Odpor telesa do slikovne goljufije« — odraščajoči Casanova v Benetkah, Luigija Comencinija



se torej zadovoljiti s tem, da bi ob njih naštevali uporabljene slikarje, niti ne z organsko deskripcijo estetskih vrednosti, ki jih je prineslo njihovo posredovanje. Zakaj ta uvedba in uporaba sami ob sebi spreminjata film.

Nasprotja med podeželskim naturelom in narejenostjo mesta, med svobodno frivolnostjo mondenega sveta ter ozkim in ritualiziranim prostorom igre in razvrata so kajpada v **Barryju Lyndonu** močno poudarjena s ponavljanjem elementov, sposojenih od slikovnega koda, ki se je dovršil v času, v katerem se dogaja v filmu pripovedovana zgodba. Nanaša se na preteklost, na »žanrsko« slikarstvo. To so tako prizori igre v maniri Georgesa de la Toura kakor razuzdanosti à la Hogarth; je pa neka prihodnost v čutnih globinah, katere odpirajo ozadja kakega Gainsborougha, Wilsonovi pejzaži ali Reynoldsovi portreti. V tem smislu postane Diderot anticipativno najboljši Kubrickov kritik. Gre, skratka, za to, da se znebimo striktno moralne predstave o »prebrisanosti«: ta predstava je nesposobna, da bi se naslikala pozitivno, izraža se samo v moralizatorični viziji nekdanjih časov, pozablja pa, kolikšen delež senzibilnosti spravlja v delo. Neprestano drsenje žanrskega slikarstva k predromantiki neizpodbitno sugerira, da obstajajo med socialno igro in neskončnimi drhtljaji senzibilnosti bogatejša in tesnejša razmerja, kakor pa sta pretvarjanje in zapetost, ki ju terja. Ravno ta kompleksnost je tista, ki jo uteleša Lord Bullingdon. Ker ni Barry Lyndon nič posumil nanjo, je izgubil vse. Tudi Rohmerjev film po svoji strani eksploatira neki slikoven kod: epopeja v Grosovi maniri je pred ironičnim videnjem romanesknih situacij, kakršnega si je mogel zamisliti na primer Boilly (prva knezova vrnitev, njegova naglica, da se izreče; edino gledalec more zavohati razloge zanjo, razloge, ki jih ni moč priznati). Če je moč primerjati markizino vednje, ko se zgrne nad njo nesreča, z davidovsko vzvišenostjo, pa navsezadnje popusti v popolnoma grezvovski atmosferi razneženosti. Zgodovina slikarstva je tu uporabljena tolikanj bolj oprijemljivo, ker jo

pripoved povzema do markizine težave in tudi, da markizine težave in obotavljivosti, in katerih sloni ves film, v znatni meri motivirajo navzkrižje podob: angelska figura vojščaka, velika tema empirskega slikarstva, tvori zaslon za rousseaujevski odraz strastnega ljubimca. To je razlog, zakaj se markiza nemudoma ne poroči s knezom. Ob koncu priznava: »Ne bi se mi bilo zdelo, da si peklenšček, ko bi te ne bila — ko sem te zagledala prvič — imela za angela,« ali z drugimi besedami: »tisto vzvišeno mi je prikriilo sliko žanra«!

Vendarle pa učinkovitosti slikovnega posnemanja ne izčrpuje funkcioniranje koda, katerega vnaša v film, in tudi ne igra, katere materija postane ta kod. Čisto legitimno je, da se najpoprej vprašamo o sredstvih, ki se uporabljajo pri takem postopku, in o karakteristikah stila in smisla, ki jih implicirajo. Na prvem mestu si bomo zapomnili, da fotografija tukaj ne zasluži kakšnega posebnega privilegija. S tem nočemo zmanjševati vrednosti dela, ki sta ga opravila John Alcott in Nestor Almendros. Toda kdo si navsezadnje ne prizadeva, da bi našel na ekranu Veronesejevo zelenino, Poussinovo modrino, rdeče barve Rubensa ali Delacroixa, poltenost Tiziana ali Renoira? Ravno tako se zdi naiven, kdor verjame — kakor Peter Watkins o **Edvardu Munchu** (1976) — da more fotografija, na določen način zamegljena, sugerirati slikovno stilizacijo. Zakaj Munchov stil je docela na očeh in to v popolnoma pozitivnem smislu, v primeri s tem pa revščina, bolezen, seksualnost in smrt vse to niso in jih torej ne moremo filmati kot stvari. To pa poskuša napraviti Watkins, kakor da verjame na besedo slikarjevemu ibsenovskemu okolju. Zato nikdar ne doumemo, od kod prihaja Munchova moč, ki je vendarle bistveni element njegove umetnosti. Če ima fotografija — slednjič — kakšno vlogo, tiči le-ta prej v omejevanju barvne skale kakor pa v barvnem bogastvu, kajti variacija se izraža navzven bolj kontinuirano v fotografskem zrcu kakor v pikturalnem načinu slikanja. Ne da bi bil torej sineast žrtev iste nujnosti kot slikar, pa se mora lotiti predselektivne organizacije barv: temu bi

mogli metaforično reči paleta.

Pičla svetloba sveč v **Barryju Lyndonu** ni tedaj niti kakšna tehnična virtuoznost niti učinek realistične zadržanosti, temveč način, kako realizirati eksplicitno posnemanje slikarstva. V filmu **Marquise d'O**... obstaja — kakor v klasičnem in neoklasičnem slikarstvu — plastičen ritem barv; belina igra v njem eminentno vlogo, ne samo zavoljo obilja, v katerem nastopa, temveč tudi zavoljo svoje razporejenosti: markizine obleke in knezova uniforma vstopajo po zaslugi njenega posredovanja v medsebojno zvezo. Predvsem belina kar naprej obkroža silhuete. Zavese, uokvirjenja vrat, ovratnice in zavijih kostumov so torej deli iste celote. Ti učinki — neodvisno od slikovne aluzije — prispevajo k temu, da postane forma evidentna. Po eni strani filmi tako dobivajo neko svojo identiteto, po drugi strani pa je tako transpirirana realnost transformirana v fikcijo in konvencijo. Igralci ne reprezentirajo več do kraja oseb, ki so sposobne izražati svojo svobodo z delovanjem na svet, ki jih obdaja; narobe, postanejo zgolj figure, v katerih se kristalizirajo vrednote njihovega okolja. V obeh primerih učinkuje ta dispozicija z adaptacijo literarnih del tako, da ostane gledalcu občutek, da ima pred seboj kar narejene zgodbe. V filmu **Barry Lyndon** ta vtis potrjuje komentar **off**, izposoje od pikaresknega ter simetrična — torej predvidljiva — konstrukcija pripovedovanja v dveh delih; v filmu **Marquise d'O**... pa ga potrjuje flash-back, ki prinaša začetni prizor kabareta, katerega Kleistova novela ne pozna, prenos epiloga iz pravlje v končni naslov s svojimi »številnimi otroki«, pogosto zatekanje k **lieux communs** solzave komedije, ali kar razpored obeh delov v vzporednici — delov, ki pripovedujeta o dvojnem markizinem treznjenju.

Identifikacija slikovnega posnemanja torej ne sloni zgolj na uspešni analogiji podob, še manj na zaupanju, ki ga avtor izkazuje ikonografskemu znanju svojega občinstva. Da bi bila aluzija zares odprta, je potrebno, da je na neki način prisiljujoča, se pravi, da daje podoba dovolj elementov, ki

presegajo njeno pripovedovalno funkcijo in gredo čez njeno referencialno vsebino. Tako nastaja neka aluzivna nabitost, ki proizvaja določeno število učinkov, še preden pride do njene razrešitve. Naj pripomnimo, da je le-ta v filmih **Marquise d'O**... in **Barry Lyndon** obenem eksplicitna in zapoznena: potrebno je malo počakati, preden vidimo, kako Barry Lyndon kupuje slike in kako markiza dela za svojim stolom. Rekli bi lahko, da se slikanje zanima zanj, še preden se onadva začneta zanimati za slikanje, to pa je nekaj, kar dela oba filma za nekaj ravno nasprotnega od biografije, slikarja. Moramo pa dodati, da slikarstvo — navzoče, še preden je imenovano, potemtakem zagonetno — najprej tvori zaslon za naše videnje in konotira neko spregledovanje. **Barry Lyndon** kaže »sedemnajsto stoletje, kakor je gledalo samo nase«, daje pa tudi vedeti, da se je videlo zelo slabo.

Prvi odločilni element formacije neke slikovne drže je razpostavitev oseb v kadru. Ne da bi posnel katero koli platno posebej, se začetni dvoboj v **Barryju Lyndonu**, ki potaplja osebe v neznansko širino pokrajine, pridružuje veliki tradiciji baročnega slikarstva. Mizanscena daje skozi ves film oporo temu nakazovanju neskončnega ozadja. Tisto pa, kar je na sliki nemara le drobna skrb za romaneskno, zavzame tukaj vse kaj drugačno vrednost: če poznamo pozornost, ki jo film neprestano posveča svojim osebam, potem vztrajanje na teh brezmejnih globinah, ki se odpirajo neposredno za njimi in se drugi plan pogosto meša z zadnjim, konec koncev ustvarja nenavaden občutek — kakor da je tisto oddaljeno čisto blizu. Zato se junaki nepopravljivo počutijo tuje. To isto se dogaja prav presenetljivo in toliko bolj prijemljivo v nekaterih prizorih interierja, posebej pri zadnjem dvoboju. Diderot je učenjastvo razlagal, da je ideal slikarstva razdelitev globine v »neskončnost neskončno majhnih planov« — to pa lahko film doseže precej prej kot slikarstvo. Da bi se vrnil k nebogljenosti umetnosti, katero hoče posnemati, se bo torej zatekel k umetnim pomagalom: izbira objektivov, osvetlitve od

strani, kadriranja, vse je namenjeno temu, da poenostavi prostor. Toda spet: sredstva za posnemanje delajo posnemovalca bogatejšega. Tako se zgodi, da Rohmer, ki filma svoje osebe pred zaprtim ozadjem (da bi v koreninah zatl problem globine polja), konec koncev pripisuje kar se da veliko vrednost slehernemu odpiranju: preskočiti zid ali stopiti skozi vrata postane zategadelj pravi dogodek. To je razlog, zakaj imamo vsakokrat, kadar pride knez, občutek, da kar vznikne, in zakaj se družinska razmerja omejujejo na — vselej dramatično — odpiranje in zapiranje vrat.

Prav je, da podčrtamo tudi vlogo imobilnosti. Ko lord Bullingdon spet sreča Barryja Lyndona med ljudmi, v krogu katerih se predaja igri in pijačevanju, ga najde v skupini, sestavljeni po premisleku v Hogarthovi maniri. Tako nastane med obema oseba neki razloček po statusu. Pravega kontakta niti ne moreta imeti. Barry je — ne da bi vedel — že zapustil ta svet, v katerem se moraš boriti za denar, medtem ko je lord Bullingdon vanj ravnokar vstopil. Podobno se sekvence filma **Marquise d'O**... začenjajo in končujejo s postopno slabitvijo tonov neke slike, na kateri se gibanje pojavlja in izginja z zamudo. Osebe, ki nastopajo v njih, so pogosto negibne. Na začetku filma vidimo knezovo družino, okamenelo v strahu, nato pa še mrtve vojake med bitko. Slikovna imobilnost je tedaj obarvana od dramatičnih oziroma vznemirljivih nians, ki prejemajo svojo vrednost najbolj popolno v trenutku, ko markiza zaspri v položaju Fuselijevega **Cauchemarja** (zelo značilno je, da je tu edinokrat posneto neko prav določeno platno; vendar gre le za detalj). Drug za drugim jo pogledata Leopardo in knez, oba enako negibna. Tu se ustvarja cela vrsta dvoumnosti, pomembnih za nadaljevanje pripovedi.

Tretjič, kako more film po svoje prevzeti atemporalnost slike? Vsem tistim navkljub, ki delajo iz slikarstva sintezo več momentov, z Diderotom vred, ki trdi, da »ima slikar samo hip«, smemo misliti, da je »pripovedna figuracija« možna samo na račun



»Od davidovske zvišenosti do čisto grezovske atmosfere razneženosti« ...
... Edith Clever, Peter Lühr, Edda Seippel in Bruno Ganz v filmu Markiza iz O... Erica Rohmerja



»V maniri Georgea de la Toura« — Ryan O'Neal in Diana Keener v Barryju Lyndonu Stanleja Kubricka



življenja, kakršno se utegne utelesiti v zaporedju gibanj. Pripovednost slike sloni manj na kretnjah kakor na njihovem pomenu. Ne gre za sočasno prezentacijo več dejanj, temveč za sonavzočnost neke kretnje, obravnavane kot smisel, in odgovora nanjo, nekaj, kar jasno materializirajo dialogi v oblačkih sredi ene in iste strani stripa. To predpostavlja nujno vez med kretnjo in odgovorom nanjo; tu bi mogli navesti vse prizore igre iz **Barryja Lyndona** in opozoriti na analize Jacquesa Segonda o vlogi mehanike v tem filmu. Dvoboj na koncu se očitno izogiba vnaprej predvidenemu repertoarju, to pa mu dovoljuje, da obema — realni Bullingdonovi zmagi in »moralni« Barryjevi zmagi — pusti, da obstajata druga ob drugi. V istem smislu bi mogli postaviti nasproti spontani harmoniji praznovanja obletnice (ob kateri utegnemo pomisliti na kakega Giana Domenica Tiepola) mučni prizor ob pogrebu, ki ima iste pritikline. Popolnost medsebojnega ustrežanja pa nima drugega namena, kot da še podčrtuje kasnejše razhajanje. V filmu **Marquise d'O**... je problem veliko bolj zapleten. V primeri s Kubrickovimi osebami Rohmerjevi igralci pozirajo. Film je poln okrepenelih drž in zaustavljenih kretenj.

Na površju je to brez dvoma posnemanje slikarstva, vendar pa je s tem film tudi najbolj zvest literarnemu delu, katerega adaptira: medtem ko oseba deluje, linearnost govornice prepoveduje drugim, da bi storili še kaj drugega, kot da čakajo. Rohmer uporablja tu kompleksnost razmerij med diskurzom in podobo — nekako tako, kot je storil Pierre Klossowski v svojih romanih. Zelo analitični karakter usmerjanja igralcev, ki ločuje sleherno gibanje, in razrezave, ki nalašč izolira sleherno intervencijo kake osebe, očitno daje vsaki kretnji čim večjo mero, tehtnost in kar največjo dvoumnost. Toda zaznamovan je predvsem odmor: v njem se izraža prav vsa nezmožnost odgovarjanja. Ali ni prvi markizin odgovor na knezovo vprašanje prav v tem, da mu daje vedeti, da ne ve kaj reči? Če sprejmemo slikovno vizijo filma, moramo sprejeti tudi to, da je čakanje edini

odgovor, vse dotlej, dokler ga dogodek kakor po božji previdnosti ne nagradi — skladno s skoraj »kvietistično« avtorjevo teologijo.

Sredstva, ki jih Rohmer uporablja, navsezadnje tvorijo neprestano aluzijo na en sam tip slikarstva: neoklasično smer; pri Kubricku pa je aluzija, narobe, diskontinuirana in mnogoteri. V filmu **Barry Lyndon** funkcionira torej kot nasilno ponovno privzemanje oseb in dogodkov, drugega za drugim, v arbitrarnosti neke kulture. Poglejte si tole surovo zблиžanje: film **Cadaveri eccellenti** se začne v nekropoli in se končuje v muzeju, na hitro vzpostavljajoč stik z nekim platnom, ki predstavlja **Pogrebne svečanosti za Togliattijem**; s tem daje slutiti globino sorodnosti med smrtjo in kulturo, ki balzamira. Za Kubrickove junake pa njihova povezanost s kulturo nastaja še za njihovega življenja. S to temo se je Kubrick poskusil že v svojih prejšnjih filmih. Neprestana navzočnost enega samega slikarskega sloga v **Marquise d'O**... pa ima v primeri s tem namen, da ji dá življenje, v tem ko stori, da znova postane ganljiva — kakor je dobro pokazal Frédéric Vitoux.

Kajti če film veliko dobiva od slikarstva, ki ga sili, da se transformira in bogati, ko meče tehtno senco dvoma nad pojem filmske podobe, pa mu marsikaj tudi daje. Ko obrača klasično razdelitev žanrov na glavo, transformira celotno slikarstvo v zgodovinsko slikarstvo, zaradi česar dobro razumemo, zakaj pripisujemo velik pomen platnom, ki so jih njihovi sodobniki imeli za ne toliko vredna. Na vprašanje, ki ga je postavila George Sandova o osebah portretov, pa nam za povrh daje fiktivne, toda zadovoljive odgovore: »na kaj mislijo?« Na nič vendar, odgovarja Kubrickov film, ves, kar ga je! Drugega niso kot uboge pare: lady Lyndon s svojimi oblekami iz baržuna v prelivajočih se barvah ne prihaja s kakega Reynoldsovega portreta, ampak vanj vstopa. Kako bi njena zagrenjenost in brezbržnost mogli prodreti vanj z njo vred? Filmu je bilo prihranjeno, da je izrekel vso banalnost nesreče teh skrivnostnih figur. Rohmerjev odgovor je bolj izniansiran: obotavljajo se, zaustavljenost

njihovih kretenj ni zgolj učinek umetnosti, v njih je kaj drugega kot pa to, kar mislijo.

Dandanes potemtakem film interpretira slikarstvo. Umetnost podob, ki se gibljejo, bi se morala nekoč prav gotovo ujeti z umetnostjo fiksnih podob. Toda relacij med njima ni moč deducirati: zadovoljiti se moramo s tem, da jih opazujemo in da s previdnostjo uporabljamo indukcijo. Gibanje, ki tukaj vodi od preprostega navedka in aluzije k posplošenemu posnemanju, je samo ena od zgodovinskih tendenc, ki je ni moč izraziti niti z zakonom niti z imperativom. Toda nemara je bilo prav, da smo prehodili to pot, saj nam je omogočila, da smo presenetili slikarstvo tam, kjer ga brez dvoma nikakor ne bi pričakovali, in da smo raziskali nekatere njegovih oddaljenih učinkov in razloge za njegovo navzočnost, nazadnje pa verificirali, da se filmi ne odpovedujejo svoji specifičnosti, ko razširjajo svoj vpliv. Posnemanje nekega dovršenega repertoarja podob jih napeljuje k temu, da postavljajo svoje lastne podobe pod vprašaj; njihova spontanost in realnost sta tako omejeni. Treba je bilo še poudariti, katera so poglobitna sredstva tega posnemanja, in pokazati, da potegnejo za seboj druge učinke, ki navsezadnje ustvarjajo neki slog. Važnost, ki jo prisojamo slikarstvu, če delamo to količkaj kritično, zagadatelj — paradoksalno — samo verificira važnost mizanscene.

(Positif, januar 1977)
Prevedel Jani Razpotnik

Beograd 77

Iskanje novih prostorov

24. festival jugoslovanskega dokumentarnega in
krakega filma, april 1977

Stanka Godnič

Naiven optimizem bi bilo pričakovanje, da bo sleherno novo festivalsko leto uvedlo korak v nov, še neraziskan, neizrabljen prostor filmskega vsebinskega in stilnega izraza, pa čeprav gre za tako široko in nešteti možnosti polno kreativno območje, kakršno je domena kratkega filma. In vendar je tudi malce moteče, če se vse ponavlja, nikamor ne premakne, ostaja pri starem. In prav to se je primerilo 24. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma, ki je trajal od 18. do 25. marca letos v Beogradu.

Beograd publik, novi prireditelj festivala, je v svoji statistiki naštel le nekaj manj filmov kakor lansko leto. Ker pa so občutno narasla filmska naročila delovnih in družbenih organizacij, to pomeni, da se v odnosu do proizvodnje kratkih filmov v naših republiških in pokrajinskih kulturnih skupnostih še ni utrnili tisti premik, ki bi zagotovil pomembnejše družbeno mecenstvo tej pomembni filmski panogi. Ostalo je pri starem glede čedalje bolj sporne ukinitve informativne sekcije in glasovi, ki so se letos še glasneje kot lani potegovali za ponovno uvedbo kvalitativnega odbiranja, delitve festivalske ponudbe na tekmovalni in informativni spored, so se začeli sklicevati na še bolj izpraznjeno dvorano Doma sindikatov, kot je bila lani. Če se ozremo še v kuriozume, ne kaže spregledati, da je celo predsednik festivalske žirije letos ostal »lanski mož«, slovenski režiser in pedagog Jože Gale; pa tudi Slobodanu Novakoviću se je zdelo kot voditelju vsakodnevnih festivalskih pogovorov že na prvem srečanju pribiti, naj ne štartamo z ugotovitvijo, da je letošnji festival slabši kakor lanski (pa čeprav se je sprva tako zdelo in je tudi na koncu skorajda obveljalo).

Stara je navsezadnje ostala tudi razpredelnica ustvarjalnih moči. V vrh, kakršnega omogoča načrtno negovanje proizvodnje kratkih filmov, se je znova povzpел skopski »Vardar« — ne le po zaslugi nadarjene skupine risarjev, ki jih spodbuja zgled inteligentnega Darka Markovića, temveč tudi po zaslugi dramaturškega poguma, ki se ni ustrašil vračanja k lanski uspešni temi: dve leti zapored si je makedonski dokumentarec prislužil beograjski »grand prix« s pričevanjem o razseljenosti svojega nacionalnega življa, lani z ekonomsko nujno v »Avstraliji«, Avstraliji«, letos s politično tragedijo Egejske Makedonije v »Tulgešu«. Še več — Skopje je v kratkem filmu začutilo svojo možnost in je bolj izrazito kot kdajkoli doslej poseglo tudi na področje kratkega igranega filma z eksperimentalno ambicioznimi, zato nekoliko nepreglednimi in neurejenimi, a izrazito obetavnimi koraki »Dneva, v katerem se odpušča« in »Dneva, v katerem se mora nekaj zgoditi«.

Kar zadeva slovensko, Vibino proizvodnjo, je ostala v starih mejah neizrazitosti, letos celo odsotnosti igranega filma, šibkejšega nastopa risanke, blede dokumentarnosti, zato pa zgovorne namenskosti, ki je že lani navrgla lepa priznanja in so se letos ponovila. Tudi bistri zagrebški studio filmskih risank je letos še bolj očitno klonil pred prisilo komercialnega ponujanja in povpraševanja in se v glavnem posvetil zahodnonemškemu koproducentskemu profesorju Baltazarju. Kaže, da se znova

prebujajo sarajevska »Sutjeska« in da se lahko nadejamo nadaljnjih posegov zagrebškega »Jadran filma«, pa tudi v beograjskem »CFR« zasledimo znamenja stare dobre ustvarjalne volje, ki pa se še vedno močneje kristalizira v klasičnem »Dunav filmu«, medtem ko se v sosednji vojvodinski »Neoplanti« le s posamičnimi dosežki spominja svoje nekdanje udarnosti.

Več naklonjenosti kot gole pozornosti je bilo treba najti za iskanje novih premikov v stari situaciji našega kratkega filma na beograjskem festivalskem platnu leta 1977. Res pa je, da je to naklonjenost klicalo na plan nekaj takšnih svetlih dogodkov, ki iz prireditvenega ustvarjajo pravo, klasično festivalsko razpoloženje, vračajo zaupanje, budijo pričakovanja. In če natanko premislimo, smo jih srečali v vseh festivalskih kategorijah, čeprav jim je v vseh grozila nevarnost, da jih prekrije skrajnost povprečja.

Tako je bilo v dokumentarnem filmu. Bolj kot so letnice okrogle, bolj si želi nekako povezati preteklost s sedanostjo ali oživljati preteklost za sedanost, neizogibno pa seveda tudi tavati v varne vode tako imenovanih neoporečnih snovi. Letošnja dokumentarna proizvodnja je stala pred zahtevno nalogo beleženja pomembnih obletnic in se v njenem izpolnjevanju zadovoljevala s staro, že poznano in le malokdaj preseženo korektnostjo. Videli smo vrsto montažnih filmov, sestavljenih iz skrbno proučenega arhivskega, kinotečnega gradiva, natančnega kadriranja orumenelih fotografij, učinkovanja zvočnih kulis in podatkov iz doslej dostopnih filmskih krogov vojaških snemalcev (ki pa se bodo odslej še veliko širše odprle, kot se odpirajo tudi skrivni dosjeji dokumentacije o drugi svetovni vojni nasploh). V tem pogledu sta si uspešno podala roki studiozni Stole Janković z »Izdajalci in vojnimi zločinci« ter z zahtevnejšo, senzibilnejšo nalogo (izven konkurence) Krsto Škanata s »Titom«. Slednji je oblikoval, ne tudi dokončno dooblikoval iz bogatega gradiva vodilno nitko soočanja, ko je na slikah, portretih in filmskih materialih iskal neposreden pogled v Titove oči — odločne, mirne, tople, odeve v blagost razumevanja in v jeklenost volje. V tej sferi se je včasih znašel tudi Dušan Prebil kot oblikovalec »Pesmi«, spominskega zapisa o Partizanskem invalidskem pevskem zboru, ko je do polne mere učinkovanja izbral pričevanje starih, zavzetih obrazov polnih fotografij. A vendar se zdi, da se za takšno rekonstruiranje arhivskega gradiva bogato nadgraditi z iskanjem posebnega osebnega čutenja in občutenja, ki resnično oživlja preteklost za sedanost. Veliko tega se je utrnilo Novosadčanu Branku Miloševiću v dokumentarcu »SKOJ v Bečeju«, ko je vodil preživele upornike na kraje njihovih preizkušenj in njihovega slovesa od padlih sobojevnikov. Žal pa ostajajo takšna oziranja v preteklost pogosto tudi papirnata. Prizadevni veteran našega dokumentarca Žika Ristić na primer ni mogel ogreti z lepljenko o Drvarju, ker si je za dokumentarec privoščil le preveč ponavljanja znanih posnetkov, filmske montažne svobode na račun avtentičnosti in nesporazumov z »navdušujočim« ozvočenjem.



Tito — prvi potnik, režija Mihajlo Jovanović

Jurij Dalmatinac, režija Oktavijan Miletić



Kljub spoštovanju za njegov zgodovinski kronistični čut pa pričakujemo od dokumentarnega filma predvsem soočenje z njegovim časom, ki je problemski prostor njegovega gledalca. Beograjska stičišča so bila redka, čeprav je res, da niti v sferi tako imenovanih kulturnih dokumentarnih filmov nismo zabeležili nobenega starega samostana, niti ene zbledele freske (kar bi skorajda veljalo opremiti s klicajem). Že na filmskih pogovorih smo ugibali, zakaj nas letos dokumentarec ne ogreje in prevzame, pa se je oglasilo mnenje, da nas je v svoji razvojni poti razvadil — enačiti smo ga namreč začeli s kritičnim dokumentarcem. Če si vzamemo za opomin to misel, se znajdemo v nevarni bližini priznavanja našega, že zdavnaj in odločno zgolj v narekovaje postavljene »črnega vala«. Njegovo plagiatorstvo je preživelo, njegova čuteča prizadetost, na srečo in uspeh filmske ustvarjalnosti, živi. Če se je kamera odrekla neposrednosti in začela iskati ovinek refleksije, prispodobe, to ni znamenje previdnosti, temveč zorenja, iskanja globoke filmske senzibilnosti, ki zna biti še kako odmevna. Resda se je zaradi te usmerjenosti dokumentaristično sporočilo o doživljanju, občutenju in komentiranju konkretnosti občutno premaknilo v igrano — dokumentirano sfero filmskega oblikovanja. Je pa to nadaljevanje že v prejšnjih letih občutenega premika v iskanje novih filmskih izraznih prostorov. Zgolj v tej težnji sta iz dokumentarne v igrano kategorijo prestopila (in celo prerasla) »Kol« — recimo mu kar po srbsko »Malj« Aleksandra Ilića in »Poslanstvo Ismeta Kozice« Petra Ljubojeva. Izrazito nagnjenje k igranemu izrazu je v filmu o mladem umetniku, ki išče svoj prostor, pa se zaradi lagodnosti odreka kreativnosti, pokazal Milivoj Puhovski v filmu »Moj prijatelj N. P.« Po drugi strani rastejo nekateri igrani filmi iz izrazito dokumentarnega, to je stvarnega občutka resničnosti in si dovoljujejo premik zgolj zaradi učinkovanja. Takšna sta »jeznomladeniško« izpovedovanje našega filmskega proizvodnega zakulisja oziroma programiranja prek poznanstev v »Sporazumevanju« Srečka Jurdana in v izrazitejšem izstopu Zafranovičeva filmska (nagajiva) vizija ustavnega načela, da delavci razpolagajo z rezultati svojega dela, v »Filmu o delavcih in gostih«. Vsekakor je teh nekaj navrženih naslovov vredno samostojnih analitičnih obdelav. Ne le zaradi zadetih ali zgrešenih udarcev v dobro izbrano tarčo, temveč zato, ker kot celota nakazujejo filmski oblikovalni odmik od filma — resnice, od neposrednosti v sfero prispodobe, namiga in konstrukcije, ki pa izhajajo iz angažiranega odnosa do resničnosti. Tako se je oblikoval paradoksalno letošnjega pregleda kratke filmske proizvodnje v spoznanje, da je dokumentarnost našega filma slavila zmago pravzaprav v igranem filmu; v sožitju dokumentarnega občutenja in stilizirani nadgradnji se je najbolj izrazito oblikoval prostor novih možnosti. Kljub temu ne moremo prezreti klasičnih dosežkov naših naravoslovnih filmov (»Polh« Branka Marjanovića, »Okus po medu« Petra Lalovića), likovne čistosti kulturnega dokumentarca (»Juraj Dalmatinac« Oktavijana Miletića, »Kar je zapisano, ostane« Bakira Tanovića), socialne angažiranosti »Moje prvega delovnega dneva« Mirka Mikuljana, »Ledine« Rudolfa Sremca, »Blage Milcanove« Lakija Čemčeva, »Poti« Aleksandra Stasenka, »Frtaljca« Adija Ahmeta Imamovića, prisluškovanja najpreprostejši naivi ustvarjalnega občutenja in izpovedovanja (»Vojskovanje kamerada Meše« Suada Mrkonjića) in odpiranja novih, boleče perečih problemskih sfer (»Oči vidijo, srce naj pa spi« Meta Petrovskega o izpovedih železničarjev, povzročiteljev prometnih nesreč). Iz tega prgišča naslovov so nalašč spuščene spodbudniške teme in realizacije, ker je njihov skrbno grajeni optimizem zbledel pred naravnim in logičnim uveljavljanjem življenjske dobre volje nad vsemogočimi čermi v igranih prisodobah. V »Kolu«, v katerega znamenju oziroma poosebljenju črnega piščanca je izzvenel letošnji Beograd kot radosten trenutek zmagovanja vitalnosti nad nenaklonjenimi okoliščinami. In v »Poslanstvu Ismeta Kozice«, ki si je za prikaz in spoznanje zgodovinskega procesa razraščanja delavskega razreda, njegovega nenehnega pomlajanja z mladimi sokovi, v katerih bo nekoč utonil birokratizem z njegovim hierarhičnim oblastništvom vred, srečno izbral koreografsko stilizacijo filmske igre. Poglavlje filmske risanke je letos kratko, kajti o najmočnejši struji, o zagrebškem študiju, ni mogoče povedati nič spodbudnega. Razveseljivo protiutež zagrebškemu položaju te nekdanje v svetu vodilne jugoslovanske filmske šole,



Frtaljac, režija Adi Ahmet Imamović

Vojskovanje kamerada Meše, režija Suad Mrkonjić



Zlata obala Umaga, režija Zoran Predić



nad katerim bi se morale resnično zamisliti tako široke kot najvišje samoupravne kulturniške sfere v sosedni republiki, daje primer skopskega »Vardar filma«. Drugo leto zapored se je z risankami, bolje rečeno animiranimi filmi, povzpел na zmagovalni oder. Po ironiji žirijskega odločanja pa nanj ni stopil avtor, ki je od lani do letos ustvarjalno ponovno zrasel, Darko Marković, s svojimi tremi prispevki, »Belo žogico«, »Petimi filmi iz roke« in predvsem s »Puščicami«. V njih je pokazal tri zanimive filmske animacijske možnosti. V »Beli žogici« je ponovil oziroma variiral lanskoletni pristop k animaciji abstraktnega predmeta, kroglice (»Meja«), skorajda lutkarsko stilizirano animacijo človeške roke in nazadnje presegel svoj lanski risarski talent, s katerim je oživil risbe drugih (»Stop«) v duhoviti parafrazi o odklanjanju kakršnegakoli usmerjanja, ki ga poseeblja puščica kot svarilo, napotek, ukaz. Priznanje je prejel Petar Gligorovski za lepo, jasno risano staro svarilo pred nevarnostjo človeškega samouničenja v »Adamu, pet minut pred dvanajsto«.

O namenskem in propagandnem filmu bi — spet posebej — kazalo pisati s posebnega zornega kota neposrednih naročil OZD, družbenih in političnih organizacij. Kot ta naročila uveljavljajo filmsko delo in mu odpirajo nove možnosti, utegnejo biti te mikavne možnosti že takoj okrnjene, če naročnik vztraja pri svoji zahtevi in nefilmski zamisli ter ne pusti filmskemu oblikovalcu prostih rok. Na preprostem in vsakdanjem področju se v tem vidiku odpira in zaostre načelo ustvarjalne neoviranosti, svobode, ki je neodtujljiva pravica umetniške kreativnosti, po drugi plati pa se prav tukaj lahko začne graditi temelj neposrednega sporazumevanja. Nekaj namenskih filmov je svarilo pred negativnimi vidiki, drugi so spet zbujali zaupanje v njihove pozitivne možnosti. In ker je sleherno filmsko sporočilo obenem tudi kulturno sporočilo oziroma bi vsaj takšno moralo biti, se ob koncu razveselimo dejstva, da je žirija to usmerjenost v kulturno poslanstvo, preraščanje v ustvarjalnost, v celoti priznala slovenskemu propagandnemu filmu, ko je nagradila Pogačnikov »Toper« in oba napovednika za slovenska igrana filma, »Vdovstvo Karoline Zašler« in »Idealista«.

Nagrade

24. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma
Velika zlata medalja »Beograd« — »Grand prix« dokumentarnemu filmu »Tulgeš« režiserja Koleta Maneva.

Kategorija dokumentarnih filmov:

Tri zlate medalje »Beograd« režiserjem Mirzi Idrizoviću za film »Kasabe«, Milivoju Puhlovskemu za film »Moj prijatelj N. P.« in Janku-Aleksandru Koščaliku za film »Odprto vprašanje« ter zlata medalja »Beograd« snemalcema filmov »Juraj Dalmatinac« Oktavijanu Miletiću in »Kaplje in kamen« Rudolifu Sopiću.

Tri srebrne medalje »Beograd« režiserjem Nikoli Jovičeviću za film »Dva domača kraja«, Nikoli Majdaku za film »Led in ogenj« ter Branku Miloševiću za film »SKOJ v Bečeju«.

Kategorija animiranih filmov:

Zlata medalja »Beograd« režiserju Petru Gligorovskemu za film »Adam«, srebrna medalja »Beograd« režiserju Borivoju Dovnikoviću za film »N. N.« in režiserki Veri Vlajić za film »V aleji velikanov in velikih dogajanj«.

Kategorija kratkih igranih filmov:

Zlati medalji »Beograd« režiserju Aleksandru Iliću za film »Kol« in snemalcu Andriji Pavičeviću za film »Zenske«, srebrna medalja »Beograd« Petru Ljubojevu za film »Poslanstvo Ismeta Kozice«.

Kategorija namenskih filmov:

Zlati medalji »Beograd« režiserju Petru Laloviću za film »Okus po medu« in snemalcu Todoru Vinuu za film »Idvor, Pupin«, srebrna medalja »Beograd« režiserju Branku Marjanoviću za film »Polh«.

Kategorija ekonomsko-propagandnih filmov:

Zlati medalji »Beograd« režiserju Jožetu Pogačniku za film »Toper« in snemalcu Tomislavu Pinterju za napovednik filma »Vdovstvo Karoline Zašler«, srebrna medalja »Beograd« režiserju napovednika za film »Idealist« Dušanu Povhu.

Medalja za najboljši scenarij, idejo in besedilo Stoletu Jankoviću za film »Izdajalci in vojni zločinci«.

Medalja za najboljšo izvirno glasbo Tomici Simoviću za film »Odkritje zime Ivana Generalića«.

Medalja za najboljše zvočne učinke Miljenku Deru za filma »Bela žogica« in »N. N.«.

Zlata medalja »Beograd« za najboljšo selekcijo »Vardar filmu« iz Skopja in dve srebrni medalji za selekcijo »Dunav filmu« iz Beograda in »Sutjeska filmu« iz Sarajeva.

Diplome žirije:

Mirku Mikoljanu za režijo filma »Moj prvi delovni dan«, režiserju filma »Cetrinka« Adiju Ahmetu Imamoviću, režiserju filma »Odkar je življenje« Sejfudin Tanoviću, Stevanu Staniću za spremno besedilo filma »Veter v pustnji« in proizvodni hiši »Viba film« za pričevanje o Koroški »Ta hiša je moja, pa vendar moja ni«.

Tehnični vidiki filmske predstave

Alojz Dolenc

Kompletna filmska predstava obsega dvoje: vsebinski del predstave (sestavo primernega programa, reklamiranje sporeda ter sprejetje obiskovalcev na ustreznih kulturnih ravni) in tehnični del predstave. Svoje razmišljanje posvečam slednjemu. Poprej si kratko ogledjmo razvoj kinematografije v Sloveniji. Era nemega filma je prenehala pred 45 leti, tako da se je le redki spominjamo.

Nememu filmu je sledila doba zvočnega filma.

Do osvoboditve so kinematografi obstajali le v mestih in v večjih industrijskih središčih. Po osvoboditvi, predvsem pa v letih od 1950. do 1960. je bila zlata doba kinofikacije Slovenije.

V vseh večjih vaških središčih so bili po združnih in ostalih domovih urejeni kinematografi. S tem je bila dana možnost porabe filmske kulture skoraj slehernemu državljanu.

Žal smo v zadnjem desetletju priča, da se del teh kinematografov zapira.

Vzroki za zapiranje so slaba opremljenost dvoran ter premajhna zainteresiranost odgovornih za posodobitev kinematografije.

Tja do šesdesetih let so se v naših kinematografih predvajali filmi na klasičnem 35 mm formatu sprva samo v črno-beli tehniki. Pozneje se je vse bolj uveljavljal barvni film. Z izpopolnjevanjem kemičnih sestavin za barvni film ter tehnike snemanja, razvijanja in kopiranja filmov smo dobili vrhunsko kvaliteto posnetkov, ki smo je v naših dvorinah le redkokdaj deležni.

S splošnim dvigom življenjskega standarda v svetu in s pojavljanjem glavne konkurence filmu — televizije, se je porodilo iskanje možnosti, da bi kinematograf obiskovalcu ponudil nekaj novega. Kot prva novost se je pojavil »widescreen sistem«, to je široko platno. Osnova tehnike je ostala ista, le slika na formatu je bila po višini zmanjšana. Z odgovarjajočo optiko in povečanim izvorom svetlobe smo dobili večjo sliko v dvorani. Takoj zatem se

je pojavil sistem »vistavision«, ki se v tehniki predvajanja ne razlikuje bistveno od widescreena.

Snemanje opravijo na večji format, pri kopiranju pa se posnetek prenese na klasičen format iste širine, višina pa je zmanjšana v razmerju 1,75 : 1. Filmi v tem sistemu so posneti v barvah ter imajo izredno ostrino z občutkom globinske slike. Pri vseh teh sistemih je bil uporabljen klasičen svetlobno tonski zvočni zapis. V letih, ki so sledila, pa se je pojavil sistem »cinemascope«. Tudi ta uporablja 35 mm filmski trak. Snemanje se opravi preko posebne leče »anamarfot (hypergonar)«, ki po širini stisne sliko v razmerju 1 : 2. Pri projekciji takih filmov imamo poleg normalne predoptike še optiko anamarfot, ki to sliko razširi v razmerju 2 : 1. S tem smo dobili v dvorinah velika platna, ki gledalca izraziteje vključijo v tok dogajanja. Cinemaskopski filmi so opremljeni z različnimi zvočnimi sistemi.

Kot sezacija so bili dani v eksploatacijo filmi s štiri-kanalnim magnetnim tonom. Ta sistem zahteva poseben magnetni adapter za snemanje magnetofonskega zapisa, sistem zvočnikov za platno ter efektne zvočnike po dvorani. Kvaliteta reprodukcije zvočnega zapisa je odlična. Toda zaradi visokih stroškov preureditve aparatur ter višjih nabavnih stroškov za kopije in zaradi možnosti okvar magnetskih zapisov se ta sistem ni niti razširil niti obdržal.

Obstojijo sicer še verzije s kanalnim magnetnim tonom, s kanalnim magnetnim in svetlobnim tonom ter s perspecto tonom. Vendar se vsi ti sistemi v široki eksploataciji niso obdržali.

Obdržal se je enokanalni svetlobno tonski zapis. Pri tem sistemu se za reprodukcijo zvoka uporablja klasična svetlobno tonska zvočna naprava. Zadnji širše uporabljeni sistem je t. i. TOOD-AO sistem. Gre za filmski trak 70 mm širine, ki ima 6 magnetnih zvočnih kanalov. Ta sistem dobi svoj efekt v posebno grajenih dvorinah, kjer je možnost postavitve širokega platna. TOOD-AO sistem

zahteva posebne predvalne projektorje in zvočne naprave, prilagojene za reprodukcijo take tehnike. Na istih napravah je možno prikazovati tudi filme v 35 mm tehniki. Zaradi neprimernosti obstoječih dvoran, drage kinotehnične opreme, dragih filmskih kopij ter majhnega števila kinematografov, ki imajo vgrajeno omejeno tehniko, ta sistem izginja iz repertoarja naših distribucij.

V zvezi s tehniko predvajanja si na kratko ogledjmo stanje v naših kinokabinah. Podoba naše kinotehnične tehnike je bila — z nekaterimi izjemami — tja do leta 1950 več kot porazna. Šlo je povečini za stare in izrabljene projektorje različnih proizvajalcev, predelane iz nemega na tonski sistem. Enako porazno je bilo stanje zvočnih sistemov. Po letu 1950 smo naše kinematografe opremljali z aparaturami proizvodnje ISKRA Kranj. To je trajalo do leta 1970, ko je Iskra proizvodnja kinonaprav opustila.

Dotlej razen nekaj izjem ni bilo uvoza aparatur tujih proizvajalcev. Po prenehanju proizvodnje kinonaprav v Iskri se je začela stihija pri nabavi aparatur. Prevladujejo proizvajalci iz vzhodnih držav: iz ČSSR, iz Poljske in delno iz Sovjetske zveze, predvsem seveda zaradi ugodnosti uvoza iz teh držav ter njihovih razmeroma ugodnih cen. Kinotehnična oprema za zgodnja je razmeroma draga, zato jo je ekonomično vgrajevati le v kinematografe z večjim številom dnevnih predstav.

Kinematografi bi morali težiti predvsem k temu, da bi s sorazmerno majhnimi naložbami izboljšali kvaliteto predvajanja. To naj bi prišlo do izraza v dobri sliki in v kvalitetnem tonu v dvorani. Za dobro sliko je predvsem potrebno imeti zadosten in enakomeren izvor svetlobe. To lahko dosežemo le z »ksenon žarnico«. Strošek predelave projektorja na ksenon žarnico je pri dnevnem predvajanju ekonomsko poplačan šele v nekaj letih. Ker pa cena projekcijskega ogla v zadnjem času raste hitreje kot cena ksenon naprav oz. žarnic, bo taka predelava postala

ekonomska nuja. Naslednji element, potreben za dobro projekcijo, je kvalitetna projekcijska optika. V zadnjem času je na razpolago zelo kvalitetna projekcijska optika vzhodne proizvodnje po sorazmerno nizkih cenah. Za dobro projekcijo pa je seveda potrebno tudi primerno filmsko platno. Na zamazanih počrnelih platnih dobre projekcije ne bomo videli. Šele če bomo imeli tako urejene kinonaprave in če bomo od distributerjev dobivali tehnično brezhibne kopije, bomo našim obiskovalcem lahko posredovali kulturno in tehnično brezhibne filmske predstave.

Žal pa prihajajo v naše predvajalnice filmske kopije, ki so neostro kopirane, temne, s poskakujočimi podnaslovi, s pokvarjeno perforacijo ter s spraskano sliko in tonom. S takimi kopijami se zares ne da ustvariti kvalitetne filmske predstave. Proizvajalca in distribucijska podjetja bi morala skrbeti, da bi šle v eksploatacijo tehnično brezhibne kopije. Neposredni uporabniki filmskih kopij, torej kinooperaterji pa bi morali popaziti, da bodo filme predvajali na tehnično zares brezhibnih aparaturoh.

Pred nami pa je še eno vprašanje, ki je pri našem delu večni pastorek. Gre za uporabo 16 mm filmskega traku v manjših dvoranah. Današnja tehnika kopiranja slike in tona na 16 mm filmski trak je dosegla tolikšno kvaliteto, da je s stabilno 16 mm aparaturo mogoče posredovati tako kvalitetno predstavo, da povprečni kinoobiskovalec ne bo prikrajšan za svoj filmski užitek. Potrebno pa bi se bilo dogovoriti o smernicah razvoja kopiranja na 16 mm trak in temu ustreznega predvajanja.

Z razmahom zvočnega filma v vseh njegovih inačicah se je razvijala tudi ozvočevalna tehnika v kinodvoranah. Razvoj in uporabnost te tehnike sta bila vezana na razvoj elementa za ojačevanje, to je elektronke. Ta naprava je morala zelo šibke vhodne

zvočne signale pravilno ojačati, da je potem druga naprava — zvočnik v dvorani — obiskovalcem posredovala ustrezen ton.

Prva praktična in množično uporabljena zvočna aparaturo je bil kinoprojektor, vezan z gramofonom. Gramofonska plošča je tekla paralelno s filmskim trakom. Ta sistem je imel mnoge pomanjkljivosti. Mnoge teh težav (npr. problem sinhronizacije slike in govora pri izbrabljenih filmskih kopijah, problem kvalitetne reprodukcije in drugo) so bile odpravljene šele z uporabo svetlobno tonskega zapisa na filmskem traku ter z uporabo fotocelice. Fotocelica je razmeroma občutljiva naprava, ki ima omejeno dobo delovanja. Silen razvoj polvodniške tehnike je dal nove elemente, ki so praktično neuničljivi. To so foto upori, foto diode, silicij ali sončne celice. Ti elementi uspešno zamenjujejo fotocelice. Pri filmskih sistemih je bil že omenjen magnetni ton. To je vsekakor najkvalitetnejši tonski zapis in najboljša reprodukcija zvoka. Zahteva pa dodatne elemente za reprodukcijo in ojačanje zvočnih signalov. Tu nastopa problem zamenjave reprodukcijiskih magnetnih glav oziroma drsnih ploškev.

Za vse omenjene sisteme reprodukcije zvočnega zapisa so potrebni posebni kinoojačevalniki, ki te zapise kvalitetno ojačajo in preko zvočnikov ali zvočnih kombinacij posredujejo obiskovalcem kina. Ti ojačevalci imajo vgrajen material za dolgo dobo delovanja. Izhodna jakost je odvisna od velikosti dvoran.

V zadnjem času polvodniška tehnika uspešno odrija elektronke s tega področja. S tem se je velikost naprav zelo zmanjšala, prav tako pa tudi cena izdelave.

Za kvalitetno reprodukcijo tona v dvorani so pomembni naslednji elementi: kvaliteten tonski zapis, dober ojačevalec, primerna akustika kinodvorane in odgovarjajoča zvočna

kombinacija. Zato je ob novogradnji oziroma rekonstrukciji dvorane potrebno napraviti akustični proračun, predvideti akustične materiale in način njihove vgraditve ter napraviti ustrezne akustične meritve. Z istimi oziroma minimalno povečanimi gradbenimi stroški se da urediti akustično dobra dvorana. Pri dvoranah s slabo akustiko ne pomaga še tako kvalitetna zvočna naprava. Razumljivost tona oziroma kvaliteta glasbe ostaneta na nizki ravni.

Še nekaj besed o vzdrževanju kino-naprav. Vsaka naprava bo dolgo in varno delovala, če bo primerno vzdrževana. Mehanski vrteči deli kinoprojektorjev morajo biti oljeni oz. mazani po navodilih. Deli kinoprojektorjev, ki se obrabljajo, morajo biti pravočasno zamenjani. Naprave je treba stalno čistiti, predvsem filmsko pot, da ne pride do poškodbe filmske kopije. Ob morebitnih okvarah ali siceršnjih posegih v naprave naj operaterji, ki takih del niso vešč, svoje mesto raje prepustijo strokovnjaku. Predvsem je treba paziti, da bodo v naprave vgrajeni originalni rezervni ali nadomestni deli. Nekaj podobnega velja za vzdrževanje ojačevalnih naprav. Pregorele varovalke in oslabele elektronke se sme nadomeščati z originalnimi nadomestki, večje posege v ojačevalec pa kaže prepustiti strokovnjaku.

Poskrbeti pa je seveda treba tudi za vzdrževanje ostalih naprav, to je klima naprav, agregatov, zasilne razsvetljave in podobnega, kar je v stavbi kinematografa.

Po prejemu filmske kopije v kinematograf mora odgovorni (običajno kinooperater) kopijo pregledati, da ugotovi, če so priloženi ustrezni dokumenti in če stanje filmske kopije ustreza oceni v tehničnem kartonu. Ob tem pregledu mora kopije s slabšo oceno primerno popraviti in urediti, da ne bo težav med projekcijo. Po vsaki odigrani predstavi pa mora ob prevajanju ugotoviti, ali na filmu morda ni prišlo do okvare; v tem primeru mora seveda ustrezno ukrepati.

Kvaliteta reprodukcije

Jože Žlender

Kvaliteta reprodukcije je odvisna od treh poglavitnih faktorjev: od tehnične opremljenosti oziroma od naprav za predvajanje filmov, od kvalitete filmske kopije ter ne nazadnje od človeškega faktorja.

O tehnični opremljenosti objektov je bilo že veliko povedanega. To je zelo kompleksno vprašanje, ki ga rešujejo arhitekti ter cela vrsta izdelovalcev opreme. S tehnološkega vidika ne bi smelo biti problemov.

Toda težave nastajajo zaradi zelo skromne reproduktivne sposobnosti naših kinematografov. V veliki meri razreševanje tega vprašanja ni odvisno le od nas samih, temveč od širše družbene skupnosti. Položaj naše reproduktivne kinematografije se najbolj jasno zrcali v tehnični opremljenosti objektov, s katerimi razpolaga.

Veliko več lahko storimo za kvalitetno reprodukcijo s tem, da zagotovimo

kvalitetno filmsko kopijo. Stroški kvalitetne filmske kopije so, v primerjavi s stroški opreme, minimalni. Vendar prihaja do retroaktivnega delovanja, kajti slaba ali poškodovana oprema (mislim na projektorje) kaj kmalu poškoduje kopijo.

V Sloveniji imamo glede ohranjenosti filmskih kopij specifično situacijo. Po zakonu o filmu so distributerji dolžni, z redkimi izjemami, zagotoviti

slovensko podnaslovljene kopije. To pa pomeni, da bo kopija krožila izključno po Sloveniji. Tako lahko slovenski kinematografi vse poškodbe pripišejo sami sebi. Če se kopije v Jugoslaviji vrtijo po 400 do 500 krat, pri tem pa je kvaliteta projekcije še zadovoljljiva, lahko ugotovimo, da je v Sloveniji ta številka občutno nižja. Ne dosežemo je niti pri najbolj gledanih filmih. Po tem podatku sodeč bi morale biti slovensko podnaslovljene kopije v občutno boljšem stanju ob koncu eksploatacije filma. V resnici pa ni tako. Neredko se dogaja, da je slovenska kopija v slabšem stanju od tistih, ki so jih vrteli v ostalih republikah, ne glede na to, da je odigrala manj predstav. Ko razčlenjujemo ta fenomen, se nam nehotе postavlja vprašanje, ali so mar naši, slovenski kinematografi slabše opremljeni, in mar kader, ki se ukvarja s predvajanjem, nima niti jugoslovanskega nivoja usposobljenosti. Resnica je malce drugačna. Polarizacija v slovenski reproduktivni kinematografiji je velika. Na eni strani imamo majhno število večjih kinematografov, ki delujejo na ekonomskih temeljih gospodarjenja in je njihovo stanje še zadovoljljivo, na drugi strani pa smo priča razdrobljenosti glede stopnje organiziranja, načina organiziranja ter možnosti delovanja vseh tistih malih kinodvoran v Sloveniji, ki nimajo normalnih pogojev za lastno gospodarjenje na pridobitni bazi. Oprema v teh dvoranah je več kot porazna in strokovna usposobljenost kinooperaterjev je majhna.

Ko film prispe v eksploatacijo, ga relativno hitro odvrtijo v že prvi skupini kinematografov in praktično že v drugem letu eksploatacije nadaljuje pot po malih dvoranah, kjer so dani vsi pogoji, da se filmska kopija poškoduje. Tako ni čudno, da je kopija že po dveh letih eksploatacije v takem stanju, kot da bi odigrala dvakrat ali celo trikrat več predstav v dobro opremljenih velikih kinematografih.

Tako smo priča dejstvu, da je korist, ki so jo slovenski kinematografi pridobili z določilom filmskega zakona o obveznosti posebne kopije, ki se predvaja izključno v Sloveniji, zelo majhna.

Dosti bolj neugoden je pojav, dvojezičnih podnapisov, ki ga v zadnjem času prakticirajo nekatere distributerske hiše, s čimer poskušajo prištetiti pri uvozu kopij. Mislím, da je odveč govoriti, kolikšna škoda je narejena s tem. Dialog je skrčen, podnapisi pa zapolnijo več kot polovico slike. V prvi vrsti je prikrajšan gledalec, posredno pa tudi kinematograf. V takem primeru ostane od kulturne filmske predstave bore malo.

Zelo bistven pogoj za kvalitetno projekcijo filma je kvalitetno podnaslovljena kopija. V svetu sta se uveljavila dva načina podnaslavljanja kopij. Prvi je klasični, mehanski način, star domala toliko kot film. Osnovni princip podnaslavljanja v tej

tehniko je mehanska odstranitev emulzije s tem, da se z natančno odmerjenim udarcem klišeja poškoduje oziroma odstrani emulzija. Prednost takega načina je relativna enostavnost postopka. Ima pa slabo lastnost, da so podnapisi nekvalitetni. S pritiskom klišeja na kopijo se odstrani vsa emulzija, ali pa je del ostane. V tem primeru dobimo podnapise, ki so vse prej kot enakomerni in še manj kontrastni. Robovi črk na podnapisih so vijugasti.

Drugi način podnaslavljanja je kemični. Osnova postopka je, da izpostavimo tisti del površine kopije, ki predstavlja podnapis, kemičnim reakcijam, ki obelijo emulzijo. Ta način je zahtevnejši in tudi dosti dražji. Predvsem pa zahteva zelo veliko mero natančnosti ter dobrega poznavanja materialov in tehnike izdelave same filmske kopije.

Ni čudno, da so države v Evropi, ki imajo razvit tovrstni način obdelave filmskih kopij, le redke. Pri nas deluje tak laboratorij v Ljubljani. Vendar je njegova kapaciteta občutno premajhna za pokrivanje vseh potreb. Pokrije lahko le slabo tretjino vseh jugoslovanskih potreb.

Prednosti tovrstne obdelave so očitne. Kontrastni podnapisi, ki so vedno bele barve, so vidni na še tako svetli površini filmske slike. Robovi črk so ravni. Skratka, ob gledanju take kopije pri prebiranju podnapisov ne čutimo napora.

Pri obeh načinih pa dostikrat prihaja tudi do napak. Značilno je, da napak na filmskem traku ni moč več popraviti. Edina možna rešitev je, da se poškodovani del nadomesti z novim. To pa je povezano z znatnimi stroški. Zato smo velikokrat prisiljeni gledati filme, kjer podnapisi cvetijo, migetajo, jih enostavno ni, so previsoko, prenizko ter še marsikaj drugega.

Življenjska doba filmske kopije je med drugim odvisna tudi od vzdrževanja. Redni pregledi ter obnavljanje lahko povečajo življenjsko dobo kopije tudi za eno tretjino. Najvažnejše pri tem je, da morajo biti ti pregledi strokovno in temeljito opravljeni. Vsak površen in nestrokoven poseg lahko samo škodi filmski kopiji. Distribucijske hiše imajo svoje službe za vzdrževanje kopij, vendar so neredko prezaposlene in ne zmorejo dela. Po drugi strani grešijo pri sklepanju pogodb. V želji za čim hitrejšim eksploatiranjem filma se že vnaprej odločajo za minimalno število pregledov. Ko potem še velik del teh pregledov iz različnih vzrokov odpade, prihaja do hitrega amortiziranja kopij, ki bi se mu dalo izogniti. Naloga kinooperaterjev je, da ob prevzemu pregledajo stanje kopije in ugotovijo, ali po kvaliteti ustreza podatkom v kontrolnem kartonu. Če ne ustreza, je kinooperater dolžan o tem obvestiti distribucijo. Če bi se tega zares vsi dosledno držali, bi bila polovica dela že opravljena. Distributer bi takoj vedel, v katerem

kinematografu so poškodovani kopijo. Žal smo priča veliki malomarnosti na tem področju. Kinooperaterji filmov ne pregledujejo.

Naslednja nepravilnost in poškodba, ki je najpogostejša in je odvisna izključno od kinooperaterjev, je odstranjevanje predtrakov (blankov). Projektorji, ki so prirejeni za predvajanje 1200 metrskih zvitkov, silijo kinooperaterje k temu, da 600 metrske zvitke lepijo skupaj. Zelo malo je kinodvoran na Slovenskem, kjer se vrtil film toliko časa, da se to zares izplača. Pri tem pa odstranijo predtrakove. Ko film nato zopet razporedijo v 600 metrske zvitke, predtrakov ne lepijo več nazaj. Zato je povsem razumljivo, da so začetki posameznih delov filma potem izpostavljeni poškodbam. V ilustracijo lahko povem, da Vesna film porabi približno 50.000 metrov filmskega traku letno za nadomestitve teh odstranjenih predtrakov.

Vse naštetu in še kup drugih poškodb torej nastane izključno po krivdi človeškega faktorja. Kaj moramo storiti, da bi se izognili temu? Prav gotovo je treba posvetiti upravljanju s filmsko kopijo več pozornosti. Gre za strokovno usposabljanje ter ne nazadnje tudi za selekcijo.

Poti in stranpoti (1)

Služba za študij programa pri RTV Ljubljana je naprosila vrsto slovenskih publicistov in družbenopolitičnih delavcev naj na kratko ocenijo nadaljevanko *Poti in stranpoti*. Prispele prispevke so tovariši iz RTV Ljubljana dovolili objaviti tudi **EKRANU**, za kar se jim uredništvo iskreno zahvaljuje in v pričujoči številki objavlja prvi del ocen

Primož Kozak

Marodičeva televizijska nadaljevanka — po moji sodbi mora biti prav to izhodišče našega preiščevanja — ni mojstrovina. Določimo to misel natančneje: predvsem je treba poudariti, da govorimo o literarni predlogi za nadaljevanko, o samem dramskem tkivu. Drugič, ne da bi se spuščali v podrobnejšo analizo, je treba priznati, da je tekst preprost v svojih dokaj kliširanih figurah, v konfliktnih in navzkrižjih, ki so znani, in pa v moralnih akcentih, ki skoraj po pravilu ne presegajo dnevno aktualnih meril.

»Poti in stranpoti« je tekst, napisan, da tako rečem, za sprotno rabo in zato ne zelo blizu temu, kar si predstavljamo pod pojmom umetnost.

Ne gre, da bi se spuščali v specifično problematiko televizijskega dramskega teksta, ker lahko iz tega zornega kota pripišemo nadaljevanki »Poti in stranpoti« več pozitivnih lastnosti: je aktualna in konkretna, govori o problemih, ki so vsak dan na dnevnem redu, kar najzvesteje je vezana na stvarne konflikte in na to, »kar se zares dogaja«, skratka, ima vrsto tistih elementov, ki jo že približujejo eni izmed konjunkturnih televizijskih zvrsti, tipu, ki ga imenujemo »feature«.

Vendar ne bi želel razpravljati o Marodičevi nadaljevanki iz tega aspekta, ker je najbrž za pričujoče preiščevanje preveč specializiran. Če pa že, tedaj zgolj v okviru širšega konteksta, se pravi celovitega učinka, ki ga je ta oddaja imela v našem kar najširšem prostoru. Anekdota kroži, da so se ljudje po tovarnah ob svojih problemih pogovarjali, češ, »tako kot pri Marodiču«, kar pomeni, da je nadaljevanka opravila eno izmed nalog, ki jo najbrž vsako umetniško delo ima, namreč odprla je pot prepoznavanju problemov in pa vrednotenju. Določila je izhodišča, od katerega je lahko gledalec potem sam presojal neko dogajanje.

Torej ni dvoma, da pomeni nadaljevanka »Poti in stranpoti« v našem prostoru dogodek, ki mu komaj najdemo primer — vsaj v zadnjih letih. Prav to dejstvo pa me — kljub pomislekom, ki sem jih navedel zgoraj, ali pa prav zaradi njih — v pričujočem pisanju najbolj zanima: kaj se je zgodilo, da je ta, sicer spretno pisani tekst, presegel svoj obseg in v tolikšni meri posegel v zavest naših ljudi?

Že nekaj let se v naši javnosti uveljavlja zanimiva dvojnost meril, ki za umetnostno produkcijo ni kaj prida koristna: z ene strani se je namreč uveljavilo strogo in visoko merilo, ki se opira na velike vzore stoletij. Vprašanje, kaj je in kaj je lahko umetniško delo, določa pojem o umetnosti, kakršen se je izoblikoval ob najizrazitejših dejanjih ustvarjalnega duha. Ta kriterij je sam po sebi utemeljen in logičen — ima pa to lastnost, da mora skoraj vse, kar naredi, in lahko naredi, naš sodobni ustvarjalec, zavrniti, saj je prav gotovo res, da mojstrovina ni veliko.

Po drugi strani pa se je izoblikoval kriterij, ki pričakuje od pisatelja, oziroma od njegovega dela, predvsem razumevanje za prostor, v katerem živi, se pravi, za kar najbolj funkcionalno demokratizacijo namena in učinka njegovega dela. Tudi ta kriterij je utemeljen in logičen. Opira se na bliskovito urbanizacijo našega človeka, na neobhodno potrebo, da bi s kulturnim doživetjem zbudili njegovo zavest in čut za svet, v katerem živimo. Skratka, v prvi plan postavlja vzgojni, celo propagandni učinek. Vemo pa, da umetniško delo vzgaja na drugačnem nivoju kakor nauki.

Tako pravzaprav vse, kar se dogaja in kar bi se lahko dogajalo ob našem umetniško literarnem potencialu, »pade« ob enem ali drugem merilu, in čeprav je naša sodobna produkcija dovolj pestra pa tudi kar presenetljivo obilna, vendar ni najti možnosti, da bi jo ovrednotili realno, glede na njen domet, namen in dejansko moč.

Kako pa so si svojo smer utrle »Poti in stranpoti«? Ljudje so se razburjali, enačili so se z enim junakom in privoščili polom drugemu — skratka, oddaja je sprožila proces diferenciacije in opredeljevanja. Brez tega seveda ob delu, ki naj ponazarja življenje, nič ni. In vendar: »Poti in stranpoti« niso mojstrovina in ne vzdržijo strožjega umetniškega merila. Ampak izkazalo se je, da to niti ni tako hud greh. Hkrati pa — čeprav je konec dober in je krivični kaznovan — je pogledalo na dan precej problemov, ki ljudi tarejo in s katerimi se otepajo.

Ob tej ugotovitvi pa je potrebno premisliti, kaj to dejstvo pravzaprav pomeni. Preden nadaljujem, bi rad vprašanje določil natančneje: prav gotovo gre za fenomen kulture — pa tudi za vprašanje njene funkcije v našem svetu; ne kulture v celoti, tudi ne literature v celoti in tudi ne televizijske drame oziroma TV nadaljevanke v celoti. Ne gre niti za zvrsti niti za način in tudi ne za nivo. Najbolje bi opredelili naš pojem, če bi ga označili kot določen segment te kulture in — če opredelimo še natančneje: gre za tisti segment, ki ga imenujemo množična kultura.

Prav tod pa se je Marodičev tekst izkazal kot uspešnica svoje vrste. Mislim, da je skrivnost prav v tem, da so »Poti in stranpoti« obšle oba mejnika, ki tako določno opredeljujeta naše kulturno polje, in se preprosto stekle po strugi stvarnih antitez, pa tudi čustev, strasti in pojmov, ki jih te antizeze porajajo.

Prav gotovo ima vsaka zvrst literarne, ali še bolje, dramske dejavnosti celo vrsto funkcij v življenju neke človeške skupnosti; in v skladu z določeno funkcijo, ki jo hoče opraviti, določa tudi nivo problematike in njen formalni ustroj. Ena od funkcij, ki jih imamo v mislih, je — tako se je izkazalo — oblikovanje zvrsti, ki se v kar najbolj realni in konkretni obliki loteva težen vsakdanjega življenja. Najbrž ne bo pretirana trditev, da služi te vrste dejavnost tudi sebi ustreznemu cilju — imenujemo ga lahko urbanizacija ali pa tudi socializacija — in da ta svoj cilj z uspehom doseže

z odpiranjem, konfrontacijo, s tem skratka, da daje gmoti življenjskih pojavov ime.

Morda Marodić res ni segel zelo daleč v človeka. Brez dvoma pa je odprl pot, ki je ne bi smela zarasti trava: veliko premišljujemo, kako ljudem približati kulturo. Eden od odgovorov je že pred nami.

Franc Šali

Nedvomno je nadaljevanka »Poti in stranpoti« sad dosedanjih naporov RTV, da poseže tudi v aktualnost našega časa. Storjen je prvi korak, toda z delom bo treba pogumno nadaljevati, da bomo dobili na ekran zares dobro sodobno TV dramo.

Najprej nekaj besed o ideji v nadaljevanki, ki naj bi bila izraz naše družbene prakse. Če jo motrimo z vidika prakse, potem moram reči, da so takšna pota in stranpota že del naše preteklosti, ki pa se je seveda še vsi zelo dobro spominjamo. Nekaj takega je bilo v našem življenju v času liberalizma in eskalacije tehnobirokratske prakse in koncentracije moči v rokah vodilnih posameznikov. Vsega tega se še nismo v celoti otresli, toda napravili smo korak dalje od možnosti za takšne vrste deformacij.

Pri vsej stvari me ne moti ideja, ampak njena izpeljava. To je vendar železarna in domači kraj. Ob gledanju filma pa imaš ves čas občutek, kot da se nahajaš nekje na zapadu. Delavstvo, sindikat, organi preiskave in pregona so vse preveč v ozadju. Problem rešuje magnetofon in nočni ogled vodovoda in kanalizacije. Kot da gre za privatno zadevo v slogu ameriških detektivk in meščanske morale. Dogajanje je bolj odvisno od karakternih lastnosti (dobrih in slabih) posameznikov, pri čemer prevladuje maščevanje, ne pa od razredno-socialnih situacij, v katerih so se znašli ljudje v obdobju razraščanja grupno-lastninske in privatno-lastninske prakse do družbene lastnine.

Da končam, TV nadaljevanka je šibka v svoji razredni razsežnosti, v načinu razredne tematizacije svoje ideje.

In še nekaj, kadar črpamo snov iz naše družbene stvarnosti, potem jo tudi prikažimo na nam lasten način življenja. Domača vsebina mora poiskati svoj izraz v njej lastni formi, če hočemo doseči skladje. Skratka, ni nam treba »oblačiti« tujih »cunj«, to deluje nenaravno — smešno. Zdi se tudi, da brez pijače, cigarete in podobnih rekvizitov ne znamo začeti ali izpeljati nobene scene, kaj šele filma. Toda to je le obrobna pripomba.

Dimitrij Rupel

Kaj je namen tega spisa, oz. kakšen naj bi bil njegov namen? RTV Ljubljana, oz. njena služba za študij programa me prosi, naj ocenim »idejne, estetske in družbene vidike« nadaljevanke, ki je bila uprizorjena na TV. Namen omenjene službe je zbrati meritorna mnenja, s katerimi bo mogoče izdelovati nove nadaljevanke, postaviti vrednost Marodićevega dela, ugotoviti položaj nadaljevanke v programu, njeno družbeno relevantnost itd.

Ko so me poklicali k sodelovanju, sem odgovoril, da bom z veseljem napisal zaželeno oceno, in da se bom podredil izraženemu namenu RTV. Ob tem sem izjavil, da tudi mene samega muči »problem« te nadaljevanke, da sem o njej že razmišljal itd. Tako je moj namen (moj osebni, intimni

Poti in stranpoti

Predvajano na I. programu TV Ljubljana spomladi 1977

7 nadaljevanj

termin: nedelja 20.05

proizvodnja: RTV Ljubljana 1976

redakcija: Marjan Brezovar

scenarij: Aleksander Marodić

režija: Mirč Kragelj

scena: Seta Mušič

slika: Jože Tovornik, Tone Prelesnik

glasba: Urban Koder

kostumi: Marija Kobi

maska: Marina Križaj

kamere: Drago Repe, Matjaž Jamšek, Janko Berčič, Jože Suša

magnetoskop: Božo Kožar, Stane Otorepec, Dare Colnar

glasbena oprema: Ivo Meša

zvok: Luka Jaki, Igor Pfeifer

tehnično vodstvo: Janez Kermelj, Branko Pankovič

producent: Franci Zajc

mešalec slike: Vili Sever

lektor: Mirko Mahnič

rekviziti: Jože Marentič

vloge: Boris Cavazza, Marjan Hlastec, Boris Kraj, Janez Albreht, Jože Zupan, Andrej Kurent, Marija Benkova, Alenka Vipotnikova, Vika Grilova in drugi



namen, moja potreba) oceniti in razložiti nadaljevanke. Rekel bi, da bi sam rad prišel do dna temu televizijskemu pojavu, da ga hočem **razumeti, si ga razložiti**. Takšne potrebe ne čutim ob sleherni nadaljevanki ali oddaji, ki ji sledim na TV (čeprav nisem najbolj zvest gledalec): to potrebo čutim ravno ob nadaljevanki Poti in stranpoti. Zdi se mi, da me je »vznemirila«, da je vznemirila moje prijatelje in množico drugih gledalcev, da gre skratka za važen družben dogodek, ki ga želim (globlje) razumeti. Rekel bi, da sem motiviran za razlago, kot mi jo naroča zgoraj omenjena služba RTV: v nekem temeljnem smislu sta si namen RTV in moj namen enaka, našla sta se. Seveda moj namen in moje potrebe niso enake potrebam RTV. Ker ne morem in nočem razglabljati o globljih namenih RTV, bom na tem mestu ostal zvest svojemu lastnemu namenu. Zapisal bom, kako razumem in v čem vidim pomen omenjene nadaljevanke.

Kot sem že rekel, potrebe po razglabljanju ne čutim ob sleherni televizijski oddaji, ampak jo čutim v tem konkretnem primeru močneje kot sicer; lahko bi rekel, da že dolgo nisem čutil takšne intenzivne potrebe po razlagi neke televizijske oddaje, kot jo čutim v primeru Poti in stranpoti.

Zakaj? Ker ljudje veliko govorijo o njej, ker v nedeljo ni bilo važnejšega opravila kot sesti pred ekran? Je to pomen množične identifikacije s problemi in junaki — kot je nismo doživeli ob markateri, sicer tako pomembni, kulturni manifestaciji? Moč televizije? Vse to si moram na ta ali oni način razjasniti.

Iz povedanega je mogoče takoj skleniti, da poznamo dva (vsaj dva) načina odnosa do (kulturnega, televizijskega in vsakršnega) pojava. Navadno ju imenujemo **površni** in **globlji** odnos. Če govorimo o razumevanju, potem lahko zapišemo, da nekatere pojave razumemo površno, druge razumemo »zares«. Površno razumevanje zagotavlja (v našem primeru) že samo obvladovanje slovensščine: na ekranu prepoznavamo določene položaje, v katerih se brez težave »znajdemo«.

Seveda je morda tudi takšna trditev preostra, saj nadaljevanki najbrž ne bi mogel dobro slediti v slovensčini kompetenten gledalec, ki še nikoli ni gledal televizijske drame ali nadaljevanke. Obvladane televizije »tehnike« (rezov, hitrih menjav prizorov, prelivov, ki pomenijo »notranji« monolog, flash-backov...) spada danes v splošno izobrazbo, torej s površnim razumevanjem praktično nihče nima težav. T. i. površno razumevanje pa prinaša celo vrsto zanimivih posledic: tu mislim na nehoteno sodelovanje v dogajanju, vživetje, identifikacijo. Dogajanje dobi nek poseben status resničnosti. Izrekli smo besedo: vživetje. Površinski tip razumevanja lahko povežemo s pojmom »doživljanja«, »izkušnje«.

Vendar pravimo: »razumevanje ne more izčrpati doživetja« (Wolff). Tu je mišljeno poglobljeno razumevanje, ki nastopi z določeno distanco. Gre nam za dva tipa odnosov **naivno védenje** (predmet jemljemo kot samoumeven) in **reflektivno ali teoretično védenje** (kjer nastopijo problemi in distanca).

Razliko med preprostim doživetjem in kompleksnejšim razumevanjem lahko imenujemo tudi razliko med »neposrednim opazujočim razumevanjem« in »razlagajočim razumevanjem« (Weber), ki poskuša doumeti pomen, ki ga svoji akciji pripisuje akter (junak v nadaljevanki). Z drugimi besedami gre za razliko med manifestno in latentno funkcijo posameznega akta. Seveda je v sociološki (epistemološko naravnani) teoriji precej omahovanja glede določanja latentne vsebine; na žalost moramo to diskusijo na tem mestu opustiti.

Če smo se odločili za preiskavo latentne vsebine komunikacije, nam seveda ne more pomagati tradicionalna razlaga vsebine (content analysis), ki se večidel osredotoča na zunanjo vsebino komunikacije. Ko služba RTV za študij programa opisuje svoj namen, omenja idejne, estetske in družbene vidike nadaljevanke. Povedano drugače, gre ji za določitev namenov izdelovalca nadaljevanke (transmitting group), za preiskavo sestave kompleksa sporočila (message) in za njegov učinek pri publiku (audience): to so glavna področja, kjer se sploh giblje študij množičnih komunikacij. Po mojem prepričanju problemov občinstva in »oddajajoče« skupine ni mogoče razumeti, če se najprej temeljito ne lotimo sporočila.

V našem primeru sploh razpolagamo le s kompleksom sporočila. Glede na možnosti bom poskusil izpostaviti predvsem nekatere važne probleme v zvezi s samo nadaljevanko, s televizijskim »tekstom« Poti in stranpoti.

To bom storil na ta način, da se bom poskusil vživeti v različna gledanja nadaljevanke.

Prva ugotovitev je torej, da nadaljevanka Poti in stranpoti omogoča različna gledanja, različne razlage, da je v njej mogoče odkriti različne latentne, »globlje« vsebine. V dokončni izvedbi se je avtor nadaljevanke oddaljil od dveh ekstremnih rešitev, od katerih ena narekuje, da mora junak tragično propasti, druga pa — da srečno zmaga: Kerinov radikalizem ne uspe razdejati vseh zatiralskih vezi, prav tako pa v boju ni poražen; na koncu je le osamljen, odvrne prijatelje in ljubezenski partnerki. »Doza« katarze je izredno previdna in umerjena: **samovolja** (tipična za tradicionalne literarne junake) bi Kerina gnala k javnemu križanju vseh krivcev-antagonistov, h krvni osveti; medtem ko bi njegova **svobodna osebnost** (prav tako znak tradicionalne dramske strukture) zaslužila kompenzacijo v obliki srečne ljubezni in družine, vseslošne popularnosti med soljudmi itn. Marodičev Kerin je torej vseeno le polovični tradicionalni junak: razdejanje, ki ga doseže, ni prehod, nagrada, ki jo dobi, ni najslabša vseh nagrad.

Če se poskusim vživeti v štiri različne gledalce (A, B, C, D), lahko artikuliram vsaj štiri različne razlage vsebine Poti in stranpoti; dva od »mojih« gledalcev sta z obravnavo problematike in njeno razrešitvijo zadovoljna, dva sta nezadovoljna. Eden od zadovoljnih gledalcev je razumel, da je Kerin v svojem družbenem boju »v glavnem zmagal«, drugi pa je razumel, da je Kerin »v glavnem poražen«.

Enako sta se opredelila tudi nezadovoljna gledalca. Skratka, dva od mojih gledalcev menita, da je bilo pravici zadoščeno, dva menita, da ji ni bilo zadoščeno, vendar pa se tista, ki se strinjata glede tega vprašanja, razhajata glede pravilnosti ideje nadaljevanke: eden meni, da je nasploh prav, če junak zmaga, drugi meni, da morajo junaki v dramah propasti. Razlogi za takšno razliko v prepričanju pa so različni (in tu prehajamo na področje družbenopolitične zavesti, na torišče družbene, ne estetske, kritike): estetski argument bi lahko bil, da je najboljša oblika »epska«, »mitska«, oz. da je najboljša literarna rešitev tragična.

V ideološkem pogledu lahko evidentiramo vsaj dve prepričanju: da je obstoječi svet (ki ga kaže nadaljevanka) v temelju pravičen, oz. da je v temelju slab in krivičen. Boljšo predstavo o »paleti« različnih razlag naj pokaže tabela:

	Razumevanje izida	
	Kerin je v glavnem zmagal	Kerin je bil v glavnem poražen
zadovoljni gledalec	A: pričakuje, da bo Kerin zmagal 1. epska oblika 2. pravična družba	C: pričakuje, da bo Kerin poražen 1. tragična oblika 2. krivična družba
nezadovoljni gledalec	B: pričakuje, da bo Kerin poražen 1. iragična oblika 2. krivična družba	D: pričakuje, da bo Kerin zmagal 1. epska oblika 2. pravična družba

Pravzaprav je stališč (in gledalcev) vsega skupaj osem, ki se med seboj razlikujejo; »dobil« sem jih na podlagi hipoteze, da je mogoče izid nadaljevanke razlagati vsaj na dva načina, in da je mogoče med gledalci najti vsaj dva tipa reakcij: zadovoljen/nezadovoljen.

Ko pogledamo zgornjo shemo, lahko seveda takoj ugotovimo, da z njo še zdaleč nismo zajeli vseh možnosti razumevanja sveta in junaštva, vendar menim, da so v tej shemi predstavljene tiste razlage, ki so najbolj v skladu s strukturo sporočila Poti in stranpoti. Če resumiramo, kaj je zgornjim razumevanjem skupno, je očitno predvsem eno: da je Kerin ustrezen reprezentant problema, oz. da je ideja nadaljevanke v temelju pravilna. Z drugimi besedami: tudi nezadovoljni gledalci so v bistvu pristali na temeljno strukturo sporočila, namreč **boj posameznika zoper negativne pojave**, kot temu pogosto pravimo. Kakorkoli so že razumeli »tekst« in kakršnokoli je njihovo prepričanje o naravi umetnosti in stanju družbe, vsi so sprejeli osnovno

hipotezo, da je smisel umetnosti v okviru TV prikazovati konflikt med svojeglavim posameznikom in »trdim« okoljem, hierarhijo, svetom . . . , oz. da je to tudi pravi družbeni problem.

Razvidno je, da se ves čas ukvarjam s koncem zgodbe, z njenim izidom, in da me zanima problematika junaka Kerina; prav tako je tudi jasna moja predpostavka, da se drugi gledalci največ ukvarjajo s problemom junaštva. Vendar menim, da moja pozornost ni neupravičena. Narava **nadaljevanke** je povezana z odlaganjem katarze, s čakanjem na izid. Njena dramaturgija je v temelju dramaturgija klasične drame ali tradicionalnega romana.

Čisto drugače bi razmišljali, če bi gledali **nanizanko** o podvigih inženirja Kerina. Ko sem gledal Poti in stranpoti, sem se venomer spraševal, kako se bo to končalo, kako bodo prelisčili Kerina oz. Batiča? Napetost med poloma (tehnokratska mafija in samoupravljalvsko osveščena skupina s Kerinom) je rasla z vsakim nadaljevanjem. Posamezni prizori nam ne ostajajo v spominu kot posebno genialni prikazi posameznih življenjskih »resnic«, ampak le kot stopničke k vrhovnemu dogodku, k razpletu nasprotij.

Razmerje nezakonske matere, Batičeve tajnice, in njene hčerke ni »zaigrano« kot problem okrnjene družine, nerazumevanja generacij ali česa podobnega, ampak kot dogodek v verigi, ki je potreben, da lahko magnetofonski trak pride na pravo mesto, da se razkrinka direktorjev nizkotni značaj itn. Zanimivo je npr., da nas niso toliko motile povsem slaboumne scene, kot je bila na primer tista v slaščičarni z eno samo mizo, kjer sedita naša junaka. Nobene »štimgunge«, nikakršnega verizma! Vse je samo nakazano. Bolj veristične so bile scene v tovarni, kar je seveda zelo pomembno; tam se vse godi in zapleta. Vse, kar je v zvezi z rdečo nitjo, ki vodi k vrhuncu konflikta in njegovi sprostitvi, je skrbno prikazano, ostalo pa je stilizirano.

Kot vemo iz velikega števila ameriških in angleških serij, problem ni vedno v spopadu posameznika s svetom, ampak je lahko v posameznih dramatičnih ali komičnih situacijah v slikovitosti okolja, v spopadu dveh kolektivov, narodov, vojska, v mračni usodi družinske enote, v pozitivni vlogi kolektiva (policija) vis-à-vis posameznim neprilagojencem itn. Zgodba v Poteh in stranpotih je pravo nasprotje kakšne detektivske serije, kjer trepečemo za usodo predstavnika policijske organizacije. Kerin ne pripada nobeni organizaciji!

Ali je Kerin prikazan kot negativni, nesimpatični junak, ki se bori za napačno stvar? Morda kdaj posumimo, da je vse skupaj narobe zastavljeno, da na Kerinov način problema sploh ni mogoče rešiti? Rekel bi, da so tovrstne možnosti razumevanja spričo mentalnega dejstva, kot je televizijski izdelek Poti in stranpoti, omejene. Nezadovoljstvo, ki bi se izrazilo s stavkom: »slaba nadaljevanke, ker je problem druge«, bi moralo priti od zunaj, zunaj konteksta nadaljevanke, iz zelo velike distance, po temeljni refleksiji, ki bi se povsem odpovedala koordinatam, ki jih ponuja Marodičevo delo. To bi bila ideološka kritika, ne pa imanentna analiza teksta — seveda ji ne bi mogli preveč ugovarjati. Povsem upravičeno bi se lahko postavila na stališče, da se »pri nas« problemi ne rešujejo na individualistični način, da si mora delavec z iznajdljivostjo privatnega detektiva iztrgati pravico itn.

Takšnemu stališču seveda ne bi mogli reči razumevanje nadaljevanke, ampak bi ga imenovali radikalno kritiko, zavračanje televizijskega podjetja v celoti. Po odmevu, ki so ga Poti in stranpoti imele, bi sklepali, da so »razumevanja« v smislu radikalne kritike, oz. nezadovoljstva v radikalnem smislu, redkejša. Z drugimi besedami: nerazumevanja nadaljevanke je bilo malo. To pa je zelo zanimiv sklep (če je pravilen ali ne, bi morala potrditi sondaža javnega mnenja oz. »rating«), ki navaja k razmišljanju o razpoloženju televizijskih gledalcev nasploh, oz. o določenih estetskih in **ideoloških vzorcih**. Videli smo, kam nas je pripeljalo poglobljeno razumevanje nadaljevanke: k problemom slovenskega individualizma.

To, da večina gledalcev ne hodi po stranpoti kritične refleksije, ampak po poti preprostega, površinskega razumevanja, oz. nekritičnega doživljanja, nas naprej privede do domneve, da je Kerinova pot nekaj samoumevnega in zdravemu razumu primerne. Televizijska ekipa je z nadaljevanke, o kateri je govor, potrdila prevladujočo tradicionalno predstavo o svetu: črno-belo, grdo-lepo, binomno. Takšen je tudi njen naslov: sestavljen je iz dveh polovic.

Jože Volfand

Ali se vprašanje o človeku resnično zožuje na vprašanje, kaj človek lahko postane, to je, ali lahko upravlja s svojo usodo, ali lahko »zgradi« samega sebe? Ali je človek res proces in to prav proces svojega lastnega dejanja? Ta rahla parafraza Gramscijevih besed mora dobiti njegovo miselno obogatitev: zdi se mi, da velja problem vedno postaviti z vprašanjem: zakaj pesniki pišejo, zakaj slikarji slikajo?

Glede na to, da si ni mogoče zamisliti nobenega individuma, ki ne bi bil zgodovinsko določen, je jasno, da si tudi umetnika in njegove umetnosti v nobenem primeru ne moremo predstavljati zunaj družbe. Umetnik torej ne piše ali ne slika itd., ne izraža svojih iluzij samo zaradi lastnih čustev, zato da bi mogel ponovno oživeti trenutek kreacije, ampak je umetnik samo toliko, kolikor izraža, opredmeti, historizira svoja videnja, iluzije . . .

Ne povsem natančno, a vendarle dovolj zgovorno povzeto Gramscijevo razumevanje umetnikovega dela bo moja iztočnica nekaterim odzvenom nadaljevanke Poti in stranpoti. Ne da bi nosil v sebi željo po odkrivanju ali razgrinjanju vse polivalentnosti dramske celote ali posameznih epizod. Bolj me zanima nekaj drugega: nadaljevanke Poti in stranpoti (z vsemi nihanji v določanju njenih umetniških komponent) kot eden izmed dosežkov v izpeljavi programske usmeritve slovenske televizije. Ne morem se namreč znebiti občutka o dokajšnji ozkosti pogledov in kritike (tudi televizijske, kolikor je pač imamo), s kakršno merimo nadaljevanke.

Poskušajmo odstreti nekaj plasti, ki so doslej zakrivala nazornejšo opredelitev prostora Poti in stranpoti v umetniški produkciji televizije. Ali nas je dovolj zanimal družbenopolitični smisel, pomen zgodovinske aktualnosti vsebine, kakršno nam je ponudila vsa pisanost nadaljevanke?

V paradnem naskoku smo zaploskali izjemni odmevnosti živobarvnega dokumenta o času, katerega najizvirnejša značilnost je boj za počlovečenje sveta, boj za vizijo resnično zgodovinskega sveta, kajti vse, kar je človek v tisočletjih svojega dela, bivanja, iskanja, ustvarjanja svoje prakse zmožgel, se je teoretično zožilo v Marxovo pojmovanje predzgodovine. Mi trkamo na vrata zgodovine, tiste zgodovine, nad katero bo osvobodeni in neodtujeni človek skorajda popoln gospodar. Če ta pogled skozi čisto mikroskopsko steklo usmerim na umetnost, na umetniško produkcijo, ki nam jo kaže slovenska televizija, in vanjo, v njene programske korenine, posadim stebelce, imenovano Poti in stranpoti, tedaj bo ta pogled zadel ob motno, nerazločno pisanost, ob pisanost, ki je ne moremo definirati, če se držimo duha in ideje Gramscijeve iztočnice.

Nadaljevanke Poti in stranpoti slovenski TV gledalec ni sprejemal kot zmerljivo svojega časa niti kot stoječe gledalo, kot nekakšno kimanje tezam, da naj umetnost odraža življenje. Kakor sta čas in naša ustvarjalna praksa vsa polna protislovij, tako tudi umetnikova govorica ne more leporečno, dogmatsko ali lurpurlartistično brusiti ostrine notranje moči svojih čustev in misli. Ko danes uveljavljamo, ali čedalje glasneje aktualiziramo, ontološko usmerjeno koncepcijo umetnosti, se dobro zavedamo viharnosti njenih temeljnih elementov:

o človeku kot ustvarjalnem in samoupravljalnem bitju, kot bitju prakse, ki v procesu oblikuje svojo zgodovino in je obenem rezultat te zgodovine, o tem, da je vsako, torej tudi umetniško delo, vselej družbeno določeno, a da ima nekatere specifičnosti, ki ga ločijo od drugih itd.

Zakaj ta navidezni korak v stransko dolino razmišljanja? Zato, ker ne bi smeli pridušiti glasov, kako nas mora nadaljevanka Poti in stranpoti nekoliko zdramiti. Vsaj toliko, da bomo pustili razširiti krila pridihnjem glasovom, kako nas v Sloveniji družbeni čas, naše življenje in naša vizija izzivajo k razpravi o vlogi umetnosti v socialistični samoupravni družbi. Ne zato, ker bi kdo hotel reafirmirati preživele dogmatske, nemarksistične poglede na umetnost. Ne. Toda premalo odzivno premerjamo podobo marksistično zasnovane kritike umetnosti, preveč nedoločno razgrinjamo vso problemskost odnosa med umetnostjo in družbo, s preveč širokosrčnimi nasmehi sprejemamo vse, kar zraste, bolj ali manj vredno, na rodni njivi svobodne igre umetnikovih ustvarjalnih sil. TV je odprla ekran vsem ustvarjalnim tokovom in smerem v slovenskem umetniškem življenju. Toda zdi se mi, kakor da smo, če si spet sposodim Gramscija, več govorili o umetnosti, o njenih sočnih in kislih plodovih, premalo pa o boju za novo kulturo, za drugačen človekov svet, za počlovečenje človeka, za izvorno človekovo svobodo, ki ne more biti privilegij le umetniških profesij, za novo civilizacijo torej.

Kritika je presojevala, in še ocenjuje, slovensko umetniško tvornost, kakor da zavestno spregleduje posebnosti odnosa med umetnostjo in družbo. Poveličevanje estetskih meril ali pristajanje na enostavno razumljeno gnoseološko koncepcijo je poparilo, zadušilo iskriča sočnejša o vlogi umetnosti na poteh človekove sreče, na poteh do njegove svobode, do izbruha vseh njegovih notranjih, še nerazživetih ustvarjalnih sil. Umetnost kot del revolucije, umetnost kot pot k novi stvarnosti, kot ustvarjanje naše stvarnosti.

Tako pa se zmoremo prerekati o estetskih vprašanih tradicionalnih, preseženih estetskih pogledov ob posameznih umetniških stvaritvah, s primerjavami, ki kajpada niso nekoristne. Toda kolikokrat smo se do sedaj na TV, v množičnih občilih, na okroglih mizah ob umetniških delih v celovitosti nekega umetniškega repertoarja vprašali, na primer, kaj pomenijo Ljudožerci kot avtonomni umetniški akt na teh naših skrivenčenih poteh do svetlejših obzorij. Kakšno novo realnost osvobojenega človeka prakse nam kaže Tumor v glavi ali onesnaženje zraka? Ali pa — nadaljevanka Poti in stranpoti?

Ne želim onečediti temeljnih uvodnih vprašanj, češ da se zavzemam za nekakšno identiteto revolucije in umetnosti, kot da vidim utilitarno, pragmatično funkcijo umetniškega ustvarjanja, ki služi neki politiki ali ideologiji. Toda težava čeni v nečem drugem. Mrzka so nam postala kritična, polemična razmišljanja o umetniškem ustvarjanju, ki skriva v sebi določene posebnosti, in o umetniškem ustvarjanju, ki je družbeno pogojeno z revolucijo našega časa. V prednosti so estetski kriteriji, estetski pogledi.

Če poskušam strniti prvi del predloga programskim snovalcem vsega, kar nam dobrega in slabega daje mali ekran, potem se brez nežnočnosti zavzemam za odločen zasak pri poudarkih v razpravah o umetnosti in kulturi na Slovenskem. TV bi zmogla z novostmi v oblikovanju kulturnih oddaj zasekati v ležerno in pretirano subjektivno naglašeno estetsko vrednotenje umetniške produkcije na vseh področjih kulturnega dela. Prispevala bi lahko dovolj močan delež k utrjevanju marksistično inspiriranih pogledov na umetnost, k uveljavitvi ontološke koncepcije umetnosti in k razvoju marksistične kritike.

Ta del razmišljanja navidezno nekako ne sodi v podajanje mnenja o nadaljevanki Poti in stranpoti. Toda samo tako bomo lažje opravili nalogo in pri tem ne tvegali prehude sodbe — ki zahteva, naj razgrnemo družbeno-politične razsežnosti, vrednosti in pomen zgodovinske aktualnosti vsebine nadaljevanke. Zavestno se bom izognil estetskemu vrednotenju, saj nadaljevanka ni enakomerno dramaturško

rasla, nalepili pa bi ji lahko še niz drugih opazk. Toda v vsej njeni nedorečenosti, umetniški, estetski, tudi družbenopolitični, kjer avtor izseva pač svojo vizijo, postavljam nadaljevanko Poti in stranpoti v plamen kritične presoje samo v kontekstu celotne umetniške produkcije na Slovenskem, ustvarjanja, ki na komunikacijski, človeški verigi umetniškega akta razživi le avtorjev občutek in samozadovoljstvo ob spoznanju zmožnosti lastne kreacije. Pri tem pa pozablja na človeka, na novo kulturo in človečnost človeka, na še zatajeno ustvarjalno kipenje človeka. In če postavim Poti in stranpoti v tak prostor, potem lahko rečem, da sem bil preprosto — vesel. Mnogim ni le pogasila žeje po sodobni temi, po prikazu sodobnega življenja — pa pri tem seveda zanemarim že preokvašene misli o tem, kaj je in kaj ni sodobno. V ospredje ne postavljam niti množične identifikacije s situacijo in protagonisti niti vsega drugega, kar je pogojevalo izjemno odmevnost, prizadetost, naklonjenost.

Poti in stranpoti zavestno premikam v prostor umetniške produkcije na Slovenskem z namenom, da spodbudim razmislek o odnosih med umetnostjo in družbo, o umetnosti na poteh do očlovečenega svefa, ter odgovorno razpravljanje in raziskovanje tez o odtujenosti umetniškega ustvarjanja. Morda skoraj 'histerično' navdušenje slovenskega gledalca nad nadaljevanko kaže tudi na naš upor do umetniškega ustvarjanja, ki se zdi človeku odmaknjeno, odtujeno, neživljenjsko, bolj estetsko igračkanje kot silovit izbruh umetnikove čustvene in umske ustvarjalne energije.

Morda smo o teh plasteh možnih variacij na nadaljevanko Poti in stranpoti premalo razmišljali.

Sašo Schrott

Takoj na začetku je gotovo treba povedati, da omenjena nadaljevanka brez dvoma sodi med boljše in pomembnejše dosežke ljubljanske TV. O njeni široki odmevnosti med občinstvom ni mogoče dvomiti, animiranje in angažiranje tako širokega gledalskega avditorija pa je gotovo pomemben uspeh, še posebej glede na zanimivo in aktualno problematiko, ki se jo je nadaljevanka lotila. Zdi se, da je bila prav tematika tista, ki je največ pripomogla, da je nadaljevanka dosegla odmev in vzbudila nedeljeno zanimanje gledalcev, saj med drugim tudi obisk slovenskih, pa tudi jugoslovanskih, filmov s sodobno tematiko kaže, da si naši gledalci še kako želijo prav del, ki tako ali drugače reflektirajo našo sedanost v vseh njenih kompleksnih dimenzijah (Pomladni veter, Bele trave, Vdovstvo Karoline Žašler, Čuvaj plaže v zimskem času)¹. Zato tudi velika odzivnost »Poti in stranpoti« gotovo ni bila naključna.

A. Marodič je brez dvoma eden redkih, če ne celo kar edini slovenski scenarist, ki je že tudi s svojim prejšnjim delom za TV dokazal, da ima izrazit smisel za obdelavo sodobne tematike, zajemajoče iz našega vsakdanjega življenja, in da ima občutek za t. i. »majhne stvari«, ki jih zna profesionalno in obrtno spretno oblikovati v posamezne zgodbe, epizode ali sekvence. Zato prav tako ni naključje, da je prišel scenarij za nadaljevanko »Poti in stranpoti« prav izpod njegovega peresa. Do tukaj je torej vse lepo in prav. Toda če o nadaljevanki preiščujemo nekoliko podrobneje, se vendarle ne moremo izogniti nekaterim kritičnim pripombam, ki bi jih bilo morda v bodoče pametno odpraviti, ali jih vsaj postopoma odpravljati.

V dramaturški zgradbi (ekspozicija, oblikovanje posameznih epizod, razvoj glavnih likov, rast in razvoj dogajanja itd.) je na zelo očiten način razvidna prisotnost danes že klasičnega ameriškega postopka (prva epizoda je na primer po svojem dramaturškem ustroju skorajda kopija prve

¹ Našteti filmi so npr. v Ljubljani dosegli izjemen obisk, ne glede na dejstvo, da vsaj prva dva ne predstavljata pomembnejših umetniških dosežkov.

epizode iz nekoč popularne nadaljevanke »Dolgo vroče poletje«, ki temelji na precizno preiščeni in preračunani tipologizaciji glavnih likov, ki so s tem, da so glavni nosilci dramskega dogajanja (v primeru takšnega poenostavljenega pristopa, seveda), dejansko izpostavljeni latentni nevarnosti, da postanejo (ali ostanejo) več ali manj le »obešalniki«, na katere scenarist navesi šablonizirane atribute, ki poganjajo in »utemeljujejo« dramski tok, ne da bi kdajkoli resno prebili bariero poenostavljajoče polarnosti dobro-slabo, črno-belo itd.

V »Poteh in stranpoteh« so se avtorji sicer skušali izogniti takšnemu poenostavljenemu postopku, toda to jim je žal uspevalo le občasno. To pa je le še pripomoglo k občutku, da so glavni nosilci dramskega dogajanja vendarle bolj skonstruirani kot ne, pa tudi osnovni problem, na katerem avtorji gradijo dramski zaplet in razplet, je žal preveč očitno »papirnati« (v nadaljevanju namreč!). Na trenutke je bilo čutiti, kot da so se avtorji ustrašili tveganja, da bi se resnično poglobili v socialne, politične, psihološke itd. probleme sredine, v kateri je locirano dogajanje, tako da so se največkrat, ko je bilo pričakovati analitičen in kritičen prodor k bistvu stvari, zatekli k varnim in preizkušenim rešitvam poenostavitve (npr. občasno uvajanje melodramatičnih elementov kot nekakršnega emocionalnega »filtra« in podobno). Takšen pristop k snovi, ki je tako v dramaturški zasnovi kot v režijski koncepciji vendarle prevladal, je v največji meri kriv, da je nadaljevanke pravzaprav bolj dobro znamenje ter zaupanje vzbujajoč poskus v sposobnost naše TV produkcije kot pa kompletno in zrelo družbeno kritično delo, ki bi si s svojimi umetniško izpovednimi kvalitetami resnično prislužilo nedeljeno pozornost in aplavze našega televizijskega gledalca. Brez dvoma je bil velik hendikep nadaljevanke tudi sama režija, ki se ji tako rekoč niti enkrat samkrat ni uspelo povzpeti nad golo, neinventivno rutino, in je s svojo okornostjo tako največkrat »luknje« v scenariju, namesto da bi jih skušala kolikor toliko zakrpati, le še poudarila. Od tod tudi pogosto šepajoč notranji ritim tako v posameznih epizodah kot tudi dokajšnja neizenačenost med epizodami. K dokajšnji neprepičljivosti lepega števila sekvenc je prispevala svoj delež tudi igralska ekipa, ki je v »formi« (če uporabimo športni termin) dokaj nihala, pa tudi scenografija ni imela najbolj srečne roke, zlasti pri interierjih.

Vse to pa so elementi, ki v skupnem seštevku bistveno vplivajo na celoto tako kompleksne strukture, kot je TV nadaljevanke.

Ivan Potrč

Marodičeva nadaljevanke (»Poti in stranpoti«) mi je hodila ves čas po glavi: hotel bi več, kakor je bilo na ekranu povedano, mogoče tudi zato, ker mi je bila današnja in vsakdanja problematika, ki se je je lotila televizija, pogodu. Bila je tako rekoč brez narejenih literarnih patoloških izkrivljanj. Pred nami se je začelo na ekranu kazati tisto, kar nas družbeno ali sociološko lahko vznemirja, skušalo je biti življenje samo, skušali so reševati neko današnjo družbeno krizno situacijo, a tudi soditi bi ji hoteli. Toda prav ta resničnost, kakršna je bila nanizana, nas v celosti ni več zadovoljevala.

Vendar pustimo vnaprej vsa negotovanja, tudi »sindikalno« prizadetost in »ponos« samoupravljalcev in prav tako prizadetost družbenih in direktorskih »mogočnikov in nemogočnikov ali slabičev«. Povedati tudi moramo, da gredo vse te prizadetosti na rovaš tistega »nekaj«, kar Marodičeva nadaljevanke ni bila, pa bi morala biti: morala bi biti umetniško izpričana drama našega človeka, pa tudi družbe, ne pa da se je izlevila v nekakšno kriminalko naše družbene stvarnosti in našega (delovnega) človeka, za katerega še ne moremo govoriti, da je samoupravljalec.

To razmišljanje me je spremljalo ves čas — vse do Cankarjevega Jakoba Rude, ki sem ga gledal (kot recital tržaških igralcev) na celovski gimnaziji. Ta Cankarjev Jakob Ruda, to najbolj zgodnje pisateljevo delo, napisano pred osmimi desetletji, mi je nenadoma vse do kraja povedal, razrešil mi je pravdo, ki smo jo tako nebogljeno začeli okoli Marodičevih literarnih stranskih poti.

Tudi Cankar nam je pokazal čas — brezobzirnost zgodnjega kapitala, ki tudi pri nas na Slovenskem ni poznal milosti, ki se ni pred ničemer ustavljal — enako, kakor nam je tudi Marodič hotel prikazati izkrivljenosti nekega našega časa. Toda pri Cankarju je človek tisti, ki se lomi ob času in ki si nazadnje tudi sam sodi — in le ob tem in ob takšnem človeku, ob Jakobu Rudi, ob takšnem osrednjem igralcu, se pokaže čas z vso svojo nečloveško neizprosno, da je potem zgodba z Ano, to je tisti srečni konec, danes šele kot Cankarjeva mladeniška romantika.

Najprej je človek, pri dramatikah je to tragični junak drame, ki prinaša nasičenost z dramaturškim duhom, da povem to z Zbašnikovo besedo in presojo, enako in domala že pred temi osmimi desetletji napisano. Pri Marodičevi nadaljevanke bi moral biti najprej inženir Kerin — le ob njegovih osebnih dramih bi se moralo vse pokazati, predvsem vse tisto narobe, in zanj tudi dramsko razrešiti. Prav ta njegova drama (ki je v nadaljevanke ves čas ubožno linearna!) bi terjala enako dramatično ozadje našega časa, ki bi celovitejše in pravičnejše razkrivalo našo družbeno stvarnost, lahko bi postala neizprosno zrcalo naših hotenj in izkrivljanj, poti in stranpoti. Takšno dramatično ozadje bi ljudem (televizijskim gledalcem) gotovo več povedalo, tragični junak, tragičen z družbo vred, bi se bolj za »navsek« zapisal v našo zavest.

Ne bom govoril o avtorju nadaljevanke, vendar pa bi morala televizijska dramaturgija vse to vedeti; ne vem tudi, koliko se da predložene tekste **ustvarjalno popravljati** — stvaritev je stvaritev ali pa ni — vseeno pa ne bi smeli razreševati Kerinove tragike z dokaj ceneno kriminalnostjo. Če smo bili nejevoljni, smo bili zato, ker smo pač hoteli doživeti tragiko, ki bi naj nam povedala vse, tako za danes kot za jutri. Tako pa nam je ostala na koncu nezadoščenost, četudi se je neka grdobija naše družbe pokazala. Kerin ni hodil po Rudovi poti, pa tudi Marodič ni zmoget iti po Cankarjevih stopinjah.

teorija

Stil in snov v filmu (2)

Erwin Panofsky

V mejah, ki so jih zastavili sami sebi, so prvi Disneyevi filmi in nekatere sekvence v njegovih poznejših filmih* tako rekoč kemično čista destilacija filmskih možnosti. Skoraj v celoti ohranjajo najpomembnejše elemente ljudske umetnosti — sadizem, pornografijo, humor, ki nastaja iz obeh, in čut za pravičnost — in jih pogosto združujejo v variacijo starega in neizčrpnega motiva Davida in Goliata, v katerem tisti, ki je navidezno slabotnejši, triumfira nad navidezno močnejšim; in njihova fantastična neodvisnost od naravnih zakonov jim daje moč, da povezujejo prostor s časom do tolikšne popolnosti, da je prostorska in časovna doživetja mogoče zamenjati druga z drugimi. Niz milnih mehurčkov, ki počijo drug za drugim, dá od sebe niz zvokov, ki po svoji glasnosti in višini tona natanko ustrezajo velikosti mehurčkov; trije jezički na mehkem nebu kita Willieja — veliki, majhni in srednji — vibrirajo v soglasju z glasovi tenorja, basa in baritona; in sam pojem nepremične eksistence je v celoti odpravljen. Noben predmet na svetu, pa najsí je to hiša, klavir, drevo ali budiilka, ni brez možnosti organskega, dejansko antropomorfnega gibanja, izraznosti obraza in fonetične artikulacije. Mimogrede: celo v normalnih, »realističnih« filmih imajo lahko neživi predmeti, če se jih le dá spraviti v gibanje, vlogo glavne osebe, kot npr. stara lokomotiva v filmih **General** in **Niagara Falls** Bustra Keatona. Kako so zgodnji ruski filmi izrabljali možnost, da heroizirajo vse vrste strojev, nam je vsem živo

vtisnjeno v spominu; in morda ni zgolj naključje, da oba filma, ki bosta ostala v zgodovini kot velika komična in velika resna mojstrovina iz obdobja nemega filma, nosita ime in razglašata nesmrtnost dveh velikih ladij: Keatonov **Navigator** (1924) in Ejzenštejnov **Potjomkin** (1925).

Razvoj od razgibanih začetkov do tega vrhunca nam daje fascinanten pregled, kako se novo sredstvo umetniškega izražanja postopoma začneja zavedati svojih avtentičnih, tj. ekskluzivnih možnosti in meja; ta potek spominja na razvoj mozaika, ki se je začel s prenosom iluzionističnih žanrskih slik v trdnejše gradivo in dosegel svoj vrh v svečeniškem supernaturalizmu ravenskih mozaikov, ali pa na razvoj grafike, ki se je začela kot poceni in priročno nadomestilo knjižnih iluminacij in dosegla svoj višek v popolnoma »grafičnem« stilu Albrechta Dürerja.

Podobno so nemi filmi razvili svoj posebni stil, ki je prilagojen specifičnim okoliščinam medija. Doslej neznan jezik je bil vsiljen občinstvu, ki ga spočetka še ni znalo brati, in kolikor bolj kompetentno je postajalo občinstvo, toliko bolj prefinjen je lahko postajal novi jezik. Saškemu kmetu iz časa okrog leta 800 gotovo ni bilo lahko razumeti, kakšen je pomen slike, na kateri neki mož zliva vodo na glavo drugega moža, in še pozneje je bilo mnogim ljudem težko razbrati pomen dveh ženskih figur, ki stojita za cesarjevim prestolom. Občinstvu okrog leta 1910 ni bilo nič manj težko razumeti pomena akcije brez besed v filmu, zato so proizvajalci filmov uporabljali pojasnila, podobna tistim, ki jih najdemo v srednjeveški umetnosti.

Eno od takih sredstev za pojasnjevanje dogajanja so bili tiskani naslovi in napisi, presenetljivi ekvivalenti srednjeveških **titul** in napisanih travok (še prej so bili v navadi celo razlagalci, ki so govorili **viva voce**: »Sedaj junak misli, da je njegova žena mrtva, a v resnici ni tako.« ali pa: »Ne bi hotel žaliti gospa med občinstvom, vendar dvomim, da bi katerakoli od njih toliko storila za svojega otroka.«). Drugi, manj vsiljiv način razlage je nastal z uvedbo utrjene

ikonografije, ki je od samega začetka informirala gledalca o glavnih osebah in dejstvih, podobno kot sta obe ženski figuri za cesarjem, kadar sta nosili ena meč, druga križ, bili nedvomno označeni kot Fortitudo in Fides. Tako so se izoblikovali določeni tipi, ki jih je bilo zlahka prepoznati po njihovih stereotipnih potezah, obnašanju in atributih; vsem so dobro znani tipi **vampa** in poštenega mladega dekleta (ki sta morda najbolj prepričljiva moderna ekvivalenta srednjeveških personifikacij Kreposti in Pregreh), družinskega očeta in lopova, ki ga označujejo črni brki in sprehajalna palica. Nočni prizori so bili posneti na modrem ali zelenem filmskem traku. Kockasti namizni prt je odslej simboliziral »revno, a pošteno« okolje; srečna poroka, nad katero se bodo kmalu zgrnile sence preteklosti, je bila naznačena z mlado ženo, ki zjutraj nataka kavo svojemu možu; prvi poljub je bil brez izjeme napovedan s kretnjjo, s katero mlada dama popravljva vozal na kravati svojega častilca, in ga je prav tako vedno spremljala podrobnost, da mlada dama v objemu upogne nazaj levo nogo. V soglasju s tem je bilo vnaprej določeno tudi obnašanje oseb. Revni, a pošteni delavec, ki je bil zapustil svojo hišico s kockastim namiznim prtom in na poti našel zapuščene otročička, ni mogel nič drugega, kot da ga je odnesel na svoj dom in ga vzgojil po svojih najboljših močeh; družinski oče si ni mogel kaj, da ne bi, vsaj od časa do časa, podlegel čarom **vampa**. Posledica tega je bila, da so bile te zgodnje melodrame tako prijetne in pomirjujoče, brez slehernih komplikacij individualne psihologije in v soglasju s čisto aristotelovsko logiko, ki tako manjka v resničnem življenju.

Takšni pripomočki so postajali toliko manj potrebni, kolikor bolj se je občinstvo postopoma navajalo interpretirati dejanje samo, in so naposled izginili z nastankom zvočnega filma. Toda celo danes — in po mojem mnenju popolnoma upravičeno — so živi preostanki tega principa »določenih položajev in atributov« in, kar je še pomembnejše, ostanki prvotnega ali ljudskega pojmovanja konstrukcije zapleta. Celó danes se nam

zdi samo po sebi umevno, da dobi otrok davico prav tedaj, kadar staršev ni doma, in da dejstvo, da je dobil davico, naenkrat reši vse njune zakonske probleme. Celo danes zahtevamo od korektnega detektivskega filma, da služabnik, pa čeprav je lahko v resnici kdorkoli, od agenta britanske tajne službe do resničnega očeta domače hčerke, v nobenem primeru ne sme biti morilec. Celo danes radi vidimo, kako Pasteur, Zola ali Ehrlich naposled zmagajo nad neumnostjo in hudobnostjo in kako njihove žene ves ta čas trdno verujejo vanje. Celo danes imamo mnogo raje vesel konec filma kot pa žalosten in zahtevamo vsaj upoštevanje aristotelovskega pravila, da ima zgodba začetek, sredino in konec, tj. tistega pravila, katerega odprava je toliko pripomogla k temu, da se je splošna publika odvrnila od bolj zahtevnih sfer sodobne literature. Prav tako primitivni simbolizem še naprej živi v zabavnih podrobnostih, kot je npr. zadnja sekvenca v filmu **Casablanca**, v kateri očarljivo korumpirani in oportunistični **préfet de police** vrže prazno steklenico mineralne vode Vichy v koš za odpadke, in v zgovornih simbolih nadnaravnega, kot sta smrt Sira Cedrica Hardwicka v podobi »gospoda v potovalnem plašču, ki poskuša...« (**On Borrowed Time**) ali pa Hermes Psihopompos Clauda Raina v podobi direktorja zrakoplovne družbe v črtastih hlačah (**Here Comes Mister Jordan**).

Največji uspehi so bili doseženi v režiji, osvetljavi, delu s kamero, v montaži in igri sami. Toda medtem ko je na večini teh področij razvoj napredoval nepretrgano — čeprav seveda ne brez ovinkov, zastojev in vračanj k staremu — pa je bil razvoj igre nenadoma pretrgan z nastankom zvočnega filma, tako da je stil igre v nemih filmih mogoče imeti za izgubljeno umetnost podobno kot slikarsko tehniko Jana van Eycka ali, če povzamemo našo prejšnjo primerjavo, grafično tehniko Albrechta Dürerja. Kmalu so ugotovili, da igra v nemem filmu ni mogla biti pantomimično pretirana gledališka igra (kot so na splošno in zmotno menili poklicni gledališki igralci, ki so bili čedalje bolj

pripravljene igrati v filmih) in da se prav tako ni dalo izogniti določeni stilizaciji: mož, ki so ga fotografirali, kako stopa z ladijskega mostu na običajen način, tako kot to vidimo v vsakdanjem življenju, je bil vedeti vse prej kot to, ko se je posnetek pojavil na platnu. Če naj bi bila slika naravna in naj bi hkrati izražala določen pomen, potem je bilo treba igrati na način, ki je bil različen tako od stila v gledališču kot tudi od vsakdanje resničnosti: odsotnost govora je bilo treba nadomestiti z organskim razmerjem med igro in tehničnim procesom snemanja — podobno, kot je bilo treba v Dürerjevih grafikah nadomestiti barvo z organskim razmerjem med risbo in tehničnim procesom grafike.

Prav to se je posrečilo velikim igralcem nemega filma in značilno je, da najboljši od njih niso prišli z gledališkega odra, katerega okostenela tradicija je preprečila edinemu filmu Eleonore Duse (**Ceneré**), da bi bil kaj več kot smešen posnetek velike gledališke igralke. Nasprotno, ti igralci so prišli iz cirkusa in varieteja, kot je bilo to s Chaplinom, Keatonom in Willom Rogersom, ali od nikoder, kot je bilo s Thedo Baro, pa v Evropi z veliko dansko igralko Asto Nielsen in z Greto Garbo, ali pa od vsepovsod, kot je bilo z Douglasom Fairbanksom. Stil teh »starih mojstrov« je bilo v resnici mogoče primerjati s stilom grafike, kolikor je bil in je tudi moral biti pretiran v primerjavi z igro na gledališkem odru (podobno kot so globoki in krivuljasti **tailles** z rezilom pretirani v primerjavi s potezami peresa ali čopiča), vendar pa mnogo bogatejši, subtilnejši in neskončno bolj precizen. Prihod zvočnega filma, ki je, če že ne odpravil, pa vsaj zmanjšal to razliko med igro na filmskem platnu in igro na gledališkem odru, je zato postavil igralce in igralke nemega filma pred resne probleme. Buster Keaton je padel v skušnjava in podlegel. Chaplin je sprva skušal ostati na svojem mestu in vztrajati kot očarljiv arhaizem, toda naposled je popustil tudi on, uspeh pa je bil le skromen (**The Great Dictator**). Edino slavni Harpo se je vse dotlej uspešno upiral, da bi izrekel eno samo artikulirano besedo,

in edino Greti Garbo se je posrečilo, da je v določeni meri spremenila svoj stil v princip. Toda celo v njenem primeru si človek ne more kaj, da ne bi imel njenega prvega zvočnega filma (**Anna Christie**), v katerem se je lahko večji del časa skrivala v molko: oz. v čemerne enozložnice, za boljšega od njenih poznejših filmov; in v drugi, zvočni verziji **Anne Karenine** je gotovo najšibkejši trenutek filma, ko Anna recitira svojemu možu dolg ibsenovski govor, in gotovo najmočnejši, ko molče hodi gor in dol po peronu železniške postaje in ko se njen obup izraža v soglasju njenega gibanja (in izraza) z gibanjem nočnega prostora okrog nje, ki je poln resničnih šumov vlakov in namišljenega zvoka »majhnih mož z železnimi kladivi«, ki jo neizprosno in skoraj ne da bi se tega zavedala, potiska pod kolesa vlaka.

Ni čuda, da včasih občutimo nekakšno nostalgijo po nemem filmu in da so poskušali z vrsto domislic kombinirati prednosti zvoka in govora v zvočnih filmih s prednostmi igre v nemih filmih, kot so indirektni bližinski posnetek, ki smo ga že omenili v zvezi s filmom **Henry V**, ples za steklenimi vrati v **Sous les toits de Paris** ali pa v **Histoire d'un Tricheur** pripoved Sache Guitryja o dogodkih iz njegove mladosti, medtem ko so dogodki sami »nemo« prikazani na platnu. Kljub temu pa ta občutek nostalgije ne more biti argument proti zvočnemu filmu kot takemu. Njegov razvoj je pokazal, da v umetnosti sleherna pridobitev prinaša s sabo določeno izgubo, da pa pridobitev ostane pridobitev, kolikor je izpolnjena in upoštevana temeljna narava izraznega sredstva. Predstavljamo si lahko, da so v času, ko so jamski ljudje v Altamiri začeli slikati bivele v naravnih barvah, namesto da bi le vrezovali njihove obrise, konservativnejši med njimi napovedali konec paleolitske umetnosti. Toda paleolitska umetnost se je razvijala naprej in tako se bo razvijal tudi film. Nove tehnične iznajdbe težijo k temu, da zmanjšajo že obstoječe vrednote, zlasti še v izraznem sredstvu, ki dolguje svojo eksistenco tehničnemu eksperimentiranju. Prvi zvočni filmi so bili neskončno slabši od zrelih nemih filmov

in večina sedanjih barvnih filmov je še slabša od sedaj že zrelih črnbelih zvočnih filmov. Toda celo če bi môra Aldousa Huxleya postala resničnost in če bi se doživetjem vida in sluha pridružila še doživetja okusa, vonja in tipa, celo tedaj bi lahko dejali z apostolom, kot smo rekli, ko smo se prvokrat soočili z zvočnim zapisom in barvnim filmom: »Vseskozi smo pretreseni, a ne strti; zbegani smo, a ne obupani.«

Iz zakona o prostoru, ki je napolnjen s časom, in o času, ki je povezan s prostorom, sledi dejstvo, da film v nasprotju z gledališko igro **nima estetske eksistence neodvisno od projekcije in da njegove osebe nimajo estetske eksistence zunaj igralcev.**

Dramatik piše v trdnem upanju, da bo njegovo delo neminljivo dragulj v zakladnici človeške kulture in da bo prikazano v tisoč predstavah, ki so le minljive variacije »dela«, ki je trajno. Nasprotno pa scenarist piše za enega producenta, za enega režiserja in za določene igralce. Njihovo delo doseže isto stopnjo trajnosti kot njegovo; in če bi po istem ali podobnem scenariju posnel film drug režiser in bi v njem nastopali drugi igralci, bi nastal popolnoma drugačen film.

Othello in Nora sta določeni, realni figuri, ki ju je ustvaril dramatik. Lahko sta zaigrani dobro ali slabo, »interpretirati« ju je mogoče tako ali drugače, vendar pa eksistirata kar se dá določeno, ne glede na to, kdo ju igra, ali celo, če ju sploh kdo igra. Nasprotno pa filmska oseba živi in umre z igralcem. Ne gre za entiteto »Othello«, ki jo interpretira Robeson, ali za entiteto »Nora«, ki jo interpretira Dusejeva; gre za entiteto »Greta Garbo«, ki je utelešena v osebi, imenovani Anna Christie, ali za entiteto »Robert Montgomery«, ki je utelešena v morilcu, ki kljub vsemu, kar o njem vemo ali poskušamo zvedeti, lahko za vedno ostane anonimen, pa vendar nikoli ne bo izginil iz našega spomina. Celo kadar osebe v filmu nosijo imena Henrika VIII. ali Ane Karenine, tj. kralja, ki je vladal Angliji od 1509 do 1547, in žene, ki jo je ustvaril Tolstoj, celo tedaj te osebe ne eksistirajo zunaj bitij Garbo in Laughton. Nič drugega niso kot prazni in

breztelesni obrisi, podobni sencam v Homerjevem Hadesu, in dobijo značaj resničnosti le tedaj, kadar jih napaja igralčeva kri. In nasprotno: če je filmska vloga slabo zaigrana, potem od nje ne ostane dobesedno nič, ne glede na to, kako zanimiva je psihologija osebe ali kako globoke so njene besede.

To, kar velja za igralca, velja **mutatis mutandis** za večino drugih umetnikov in obrtnikov, ki prispevajo k nastanku določenega filma: za režiserja, tonskega tehnika, za navdve pomembnega operaterja, celo za maskerja. Gledališko igro ponavljajo vse dotlej, dokler ni vse na svojem mestu, nato pa se jo uprizori trikrat zapored. Na sleherni predstavi mora vsakdo biti na svojem mestu in opraviti svoje delo, potem pa gre domov in nato v posteljo. Delo gledališkega igralca je zato mogoče primerjati z delom glasbenika, delo gledališkega režiserja z delom dirigenta. Kot ta dva imajo gledališki igralci in gledališki režiser določen repertoar, ki so ga naštudirali in prikazali v več popolnih, a minljivih izvedbah, pa najsi je to **Hamlet** danes in **Strahovi** jutri ali pa **Life with Father per saecula saeculorum**. Nasprotno pa je dejavnosti filmskega igralca in filmskega režiserja mogoče primerjati prej z dejavnostmi likovnega umetnika in arhitekta kot pa z dejavnostmi glasbenika ali dirigenta. Gledališko delo je nepretirano, a minljivo; filmsko delo je pretirano, a trajno. Posamezne sekvence so narejene ena za drugo, brez vsakršnega reda, pač glede na najbolj učinkovito izbravo dekorja in osebja. Sleherna podrobnost se ponavlja vedno znova in znova, vse dokler ne uspe; ko pa je bilo vse razrezano in zmontirano, je sleherni sodelavec končal svoje delo pri tem filmu za vse večne čase. Odveč je dodati, da takšen postopek samo poudarja nenavadno konsubstancionaliteto, ki obstaja med osebo filmskega igralca in njegovo vlogo. Glede na to, da je nastala kos za kosom, ne glede na naravno zaporedje dogodkov, lahko »oseba« zraste v enovito celoto le tedaj, kadar si igralec prizadeva ne le, da bi igral, temveč da bi tudi resnično bil Henrik VIII. ali Ana Karenina ves utrudljivi čas snemanja. Iz najboljših virov sem izvedel, da je bilo resnično

težko živeti v Laughtonovi družbi tistih šest ali osem tednov, ko je igral oziroma bolje rečeno bil kapitan Bligh.

Lahko bi rekli, da je film, ki je rezultat skupnega dela, v katerem imajo vsi prispevki isto stopnjo trajnosti, najbližji moderni ekvivalent srednjeveški katedrali: vloga producenta bolj ali manj ustreza vlogi škofa ali nadškofa, vloga režiserja vlogi glavnega arhitekta, vloga scenarista vlogi sholastičnih svetovalcev, ki so sestavljali ikonografski program, in naposed vloga igralcev, operaterjev, montažerjev, tonskih tehnikov in maskerjev ter različnih tehničnih sodelavcev vlogi ljudi, katerih delo je ustvarilo fizično realnost dokončnega proizvoda, tj. od kiparjev, izdelovalcev slikanih oken, livarjev bron, tesarjev in spretnih zidarjev pa vse do tistih, ki so lomili kamen in sekali drevesa. In če govorite s komerkoli, ki sodeluje pri snemanju filma, vam bo popolnoma **bona fide** dejal, da je njegova naloga resnično najbolj pomembna — kar je tudi res, če upoštevamo, da je nenadomestljiva.

Ta primerjava se lahko komu zdi pravi sakrilegij, ne le zato, ker je dobrih filmov razmeroma manj kot dobrih katedral, temveč tudi, ker so filmi komercialno blago. Če komercialno umetnost definiramo kot vse tiste umetniške izdelke, ki niso v prvi vrsti izdelani za to, da bi zadovoljili ustvarjalno potrebo svojega izdelovalca, temveč so v prvi vrsti namenjeni temu, da ustrezajo potrebam naročnika ali pa občinstva, ki jih kupuje, pa je vendarle treba dodati, da je nekomercialna umetnost prej izjema kot pravilo, in sicer dejansko novejša in ne vedno srečna izjema. Res je, da je komercialna umetnost vedno v nevarnosti, da konča kot prostitutka, prav tako pa je tudi res, da je nekomercialna umetnost vedno v nevarnosti, da konča kot stara devica. Nekomercialna umetnost nam je dala na eni strani Seuratovo **Un dinamiche à la Grande Jatte** in Shakespeareve sonete, na drugi strani pa tudi mnogo del, ki so tako ezoterična, da so nam nerazumljiva. Nasprotno pa nam je komercialna umetnost dala na eni strani mnogo del, ki so tako vulgarna ali snobovska (dva vidika iste stvari), da nas odbijajo,

vendar pa na drugi strani tudi Dürerjeve grafike in Shakespeareove drame. Ne smemo namreč pozabiti, da so Dürerjeve grafike nastale deloma po naročilu in da so bile deloma namenjene za prodajo na tržnicah in da so Shakespeareove drame — v nasprotju z zgodnejšimi **masques** in **intermezzi**, ki so jih bili izvajali na dvoru aristokratski **amateurs** ter si pri tem lahko privoščili tolikšno stopnjo nerazumljivosti, da se celo tistim, ki so jih opisali v natisnjenih monografijah, včasih ni posrečilo, da bi doumeli njihov prvotni pomen — bile napisane z namenom, da se obračajo, in so se tudi resnično obračale ne le na peščico izbrancev, temveč na vsakogar, ki je bil pripravljen plačati en šiling za prostor v gledališču.

Ta zahteva po komunikativnosti povzroča, da je komercialna umetnost bolj vitalna od nekomercialne, in potemtakem potencialno mnogo bolj učinkovita tako v dobrem kot tudi v slabem. Komercialni producent lahko bodisi vzgaja ali pa kvari široko občinstvo in lahko dovoljuje širokemu občinstvu oziroma svoji ideji o njem, da vzgaja ali pa kvari samo sebe. Kot dokazuje vrsta odličnih filmov, ki so se hkrati izkazali kot veliki finančni uspehi, občinstvo ne zavrača dobrih izdelkov, če jih razume. Vzrok, da jih ne razume, je zelo pogosto ne toliko komercializem kolikor premajhna razsodnost in, najsi se zdi še tako paradoksalno, prevelika boječnost v njegovi aplikaciji. Hollywood meni, da mora proizvajati tisto, »kar hoče občinstvo«, medtem ko je občinstvo pripravljeno sprejeti vse, kar Hollywood proizvede. Če bi se Hollywood moral sam zase odločiti, kaj hoče, bi to šlo lepo naprej brez slehernega truda — celo v primeru, da bi se odločil, da »zavrže slabo in dela dobro«; kajti, da se vrnemo k našemu izhodišču, v modernem življenju je film tisto, kar je večina drugih oblik umetnosti že prenehala biti, ne okras, temveč potreba.

Da je temu res tako, je mogoče razumeti ne le s sociološkega, temveč tudi z umetnostnozgodovinskega stališča. Razvoj vseh prejšnjih umetnosti prikazovanja (**representational arts**) se je v večji ali manjši meri

oblikoval v soglasju z idealistično koncepcijo sveta. Te umetnosti delujejo tako rekoč odzgoraj navzdol in ne odspodaj navzgor, začenejo z idejo, ki jo je treba projicirati v brezoblično snov, in ne s predmeti, ki sestavljajo fizični svet. Slikar dela na prazni steni ali platnu, ki ju organizira v posnetek stvari in oseb v soglasju s svojo idejo (pa najsi je ta ideja še tako zasidrana v stvarnosti); ne dela s stvarmi in osebami samimi, pa čeprav dela »po modelu«. Isto velja za kiparja z njegovo brezoblično maso gline ali neobdelanim blokom kamna ali lesa, za pisatelja z njegovimi listi papirja in diktafonom in celo za gledališkega scenografa z njegovim praznim in skrajno omejenim delom prostora. Film in edinole film ustreza materialistični koncepciji sveta, ki, najsi nam je prav ali ne, prevladuje v sodobni kulturi. Če potisnemo ob stran resnično posebni primer risane filma, organizira film materialne stvari in osebe, ne pa nevtralnemu gradivo, v kompozicijo, ki ji vtisne svoj stil, in lahko postane celo fantastičen ali hoteno simboličen, ne toliko zaradi interpretacije v umetnikovi glavi kolikor zaradi dejanske manipulacije s fizičnimi predmeti in snemalnimi napravami. Material filma je fizična stvarnost kot taka: fizična stvarnost Versailles v 18. stoletju — ne glede na to, ali gre za original ali pa za hollywoodski posnetek, kar je s stališča estetskih namenov in ciljev brez pomena — ali pa predmestne hiše v Westchestru; fizična stvarnost rue de Lappe v Parizu ali pa puščave Gobi, stanovanja Paula Ehrlicha v Frankfurtu ali pa newyorških ulic v dežju; fizična stvarnost strojev in živali, Edwarda G. Robinsona in Jimmyja Cagneya. Vsi ti predmeti in osebe morajo biti organizirani v umetnino. Urediti jih je mogoče na vrsto načinov (»urejanje« zajema seveda tudi šminkanje, osvetljevanje in delo operaterja), toda prav nič ni mogoče brez njih. S tega stališča postane očitno, da poskus, da bi podvrgli svet umetniški stilizaciji, kot npr. v ekspresionističnih kulisah v **Kabinet des Doktor Caligari** (1919), ni mogel biti nič več kot mikavna izkušnja, ki pa je lahko le neznatno vplivala na splošni potek dogajanj v filmskem ustvarjanju. Stilizirani

stvarnost, še preden smo se z njo zares spoprijeli, pomeni izmikati se problemu. Problem je v tem, kako manipulirati in posneti nestilizirano stvarnost tako, da ima rezultat stil. To pa je naloga, ki ni nič manj legitimna in nič manj težavna kot katerakoli naloga v starejših umetnostih.

* To razliko poudarjam zato, ker je po mojem mnenju prišlo do velikega padca, ko je **Snow White** (Sneguljčica) uvedla človeško figuro in je **Fantasia** skušala prenesti v slike velika dela svetovne glasbe. Bistvena kvaliteta risanege filma (**animated cartoon**) je prav animirati, tj. dati življenje neživim stvarim z različnim načinom

življenja. Risani film povzroči preobrazbo in takšna preobrazba je čudovito navzoča v Disneyevih živalih, rastlinah, nevihtnih oblakih in vlakih, medtem ko njegovi palčki, njegove očarljive princeske, njegovi hribovci, igralci **baseballa**, našminkani kentavri in južnoameriški **amigos** niso preobrazbe, temveč v najboljšem primeru karikature in v najslabšem ponaredek in vulgarnosti. Glede glasbe pa je treba upoštevati, da ni njena raba v filmu nič manj podrejena principu koekspresivnosti kot raba govornih besed. Obstaja glasba, ki dopušča ali celo zahteva spremstvo vidne akcije (npr. ples, baletna

in vsakršna operna glasba), pa tudi glasba, za katero velja prav nasprotno; in tu znova ne gre za vprašanje kvalitete (večina nas ima upravičeno raje valček Johanna Straussa kot simfonijo Jana Sibeliusa), temveč za vprašanje namena. V **Fantasia** je bil balet povodnih konjev čudovit, sekvenci s Pastoralno simfonijo in Ave Maria pa zanič, ne zato, ker bi bila risba v prvem primeru neskončno boljša od risbe v drugih dveh (prim. zgoraj), in gotovo ne zato, ker bi bila Beethovnova in Schubertova glasba preveč posvečena, da bi jo lahko prenesli v slike, temveč preprosto zato, ker je Ponchielijev Ples ur

koekspresiven, Pastoralna simfonija in Ave Maria pa nista. V takšnih primerih bosta tudi najboljše možna glasba in najboljši možni risani film prej oslabila kot stopnjevala učinkovitost drug drugega. Eksperimentalni preiskus vsega tega je podal Disneyev novi film **Make Mine Music**, kjer so velika dela svetovne glasbe k sreči omejena na glasbo Prokofjeva. Med drugimi sekvencami so najbolj uspešne tiste, v katerih je bil človeški element bodisi odsoten ali pa reduciran na najmanjšo mero: kit Willie, balada o Johnnyju Fedori in Alici Modri kapici ter predvsem resnično sijajni Goodman Quartet.

Prevedel ALEŠ ROJC

O ikonografiji filma

Lawrence Alloway

Kaj vidimo v kinu, ko zremo v srebrno platno (in o čem pišejo filmski kritiki)? Dovolite mi, da predlagam shematičen odgovor. Predvsem je tu tisto, kar je Panofsky, ko je pisal o umetnosti, imenoval »primarni ali naravni motiv«¹, ki ga v filmski terminologiji sestavlja fizična realnost fotografiranega sveta. Robert Warshow je takole opisal to dimenzijo filma: »Vse, kar kamera reproducira, ima skoraj vedno, v najbolj dobesednem smislu, videz resničnosti.« Tako je igralec »lahko le prisoten, pasiven objekt, vedno na razpolago neskončnemu apetitu kamere«. Igralec kot objekt zaznava je resničen in pomemben, ne glede na to, če verjamemo v značaj, ki ga upodablja.«² Tako se s fizično realnostjo povezuje zvezdniški sistem, o katerem pišejo oboževalci in sociologi, ne pa filmski kritiki. Zvezda, katere osebnost in status sta ustvarjena kot produkt, je potem, ko je bila fotografirana, vseskozi prisotna v mnogo vplivnejši obliki kot v katerikoli izmed individualnih vlog, ki jih je igrala. Sam Gary Cooper je pomembnejši kot Beau Geste v njegovi interpretaciji. Kdo se spominja imena Marilyn Monroe v **Niagari**? Celó »primarni ali naravni motiv« torej ni brez svojega ikonografskega potenciala.

Če spet citiramo Panofskega, obstaja tudi druga ikonografska raven, ki se nanaša na teme in koncepte, utelešene v fizičnem spektaklu. Ustrezno uporabljena ikonografska analiza zagotavlja vpogled v »način, po katerem se v različnih zgodovinskih okoliščinah specifične teme in koncepti izražajo z objekti in dogodki«.³ V terminologiji filmske kritike je treba k temu dodati še eno raven, to je idejo osebnega avtorstva. Ideja o osebni odgovornosti za vsak centimeter slike, ali za vsako besedo v pesmi, je zgodovinsko in formalno lastna literaturi in umetnosti od renesanse naprej. Prav to poudarjanje individualnosti avtorstva pa je mnoge kritike zapeljalo, da so prezrli resnične probleme filma, ki danes nastaja v delovnih pogojih, za katere sta značilna kolektivno avtorstvo in delitev odgovornosti.

Obravnavanje filma kot osebnega izraza in lastnoročnega testamenta je vodilo k zanemarjanju ikonografskega pristopa. Hvaljenje režiserjev, na primer, ponavadi odrinja ikonografijo v podrejen položaj. Tipična je naslednja navedba Paula Mayersberga: »**Tisoč oči dr. Mabusea** Fritza Langa, Renoirjev **Testament dr. Cordeliera** in Hitchcockovo **Zadnje okno** (Rear Window) so trije filmi, ki v različnih oblikah vsebujejo osebne ugotovitve o ustvarjanju filmov. Ti filmi so oporoke njihovih ustvarjalcev.« Resda so navedeni filmi lahko to, kar je o njih zapisal Mayersberg, toda njegova izjava je v obliki, v kakršni je predstavljena, nepopolna. Predpostavlja, da so ti filmi predvsem izraz osebnega odnosa režiserjev do medija. Toda stopnja osebne izraznosti, ki jo v teh filmih najdemo, je zagotovo določljiva šele ob upoštevanju obsega, po katerem so filmi ikonografsko normalni ali nenavadni. To se pravi, v kakšnem obsegu lahko teme in koncepte, ki so v njih prisotni, najdemo v filmih drugih, manj priznanih režiserjev. Ian Cameron je na primer opazil, da je »v večini filmov... zanimanje za ikonografske probleme precej daleč od kakršnihkoli estetskih odlik, ki jim jih lahko pripišemo«.⁴ Če je film delo slabega režiserja, se lahko izognemo dolgčas u odkrivanjem ikonografskih zanimivosti. Ikonografije namreč ne moremo dejansko ločiti od drugih aspektov filmskega ustvarjanja. **Tisoč oči dr. Mabusea** in **Zadnje okno** sta povezana z eno izmed stalnih tem ameriškega filma po II. svetovni vojni. V filmih o FBI je Department of Justice opazoval vohune z vrsto voveyevskih elektronskih pripomočkov. Od **Steklene pajčevine** dalje se televizijski monitorji uporabljajo kot integralni del zapleta (**Zvezda je rojena**, itd.). Razne komunikacijske naprave

¹ Erwin Panofsky. »Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art«, **Meaning in the Visual Arts**, 1955.

² Robert Warshow. »The Movie Camera and the American: Arthur Miller, Samuel Goldwyn, and the Material World«, **Perspectives 2**, 1953.

³ Panofsky, op. cit.

⁴ **Movie 3** Paul Mayersberg.

⁵ **Movie 2** Ian Cameron.

so sijajno izrabljene v urbanih filmih: na primer telefon, povezan z bombo (v *The Case against Brooklyn*) ali težave s prisluškovanjem telefonskim pogovorom v tridesetih letih (*Mož z brazgotino*).

Razpravljanje o pomenu vsakega filma posebej zahteva ne samo reference o »umetniku«, ki ga je naredil, ampak tudi o predhodnikih v isti zvrsti (od katerih so jih nekaj gotovo naredili drugi režiserji).

Pomena posameznega filma ne moremo ločiti od širšega vzorca vsebinske analize drugih filmov. Pri tem je treba poudariti, da je poznavanje tem in konceptov skupna lastnost povprečne filmske publike. Izhaja iz izpostavitve serije med seboj povezanih filmov (melodrama, vestern) in iz dejstva, da se filmi povezujejo z drugimi tipičnimi interesi in dejavnostmi gledalcev. Teme, kot npr. kuhinjska tehnologija, ali domače brezdelje, v melodrami ter moške športne obleke, kot tudi nagnjenost k nasilju v vesternih, sicer obstajajo izven filma, toda pripomorejo k identifikaciji z dogajanjem na platnu.

Potrebo po obravnavanju filmov v skupinah, ki niso nujno odvisne od režiserjev, lahko vidimo v primeru nekaterih zgodnjih Sinatrovih filmov. Njegov prvi neglasbeni, psihološko naravnani nastop ni bil v filmu **Od tod do večnosti** (ko so kritiki zabeležili, da se je spremenil), temveč v **Spoznajte Dannyja Wilsona**, v katerem je igral pevca, agresivnega, a nezmožnega, da bi izbojeval začete boje, ki se je zanašal na krepostnega prijatelja. V **Mladih po srcu** je igral bolj ali manj podobno vlogo, toda postavljeno v sentimentalno predmetno okolje, zaradi česar se je lahko na koncu spreobrnil. V filmu **Nenadoma** (Suddenly) se je sladko-kisli spekter upodobljenega značaja popolnoma skisal; Sinatra je igral psihopata, ki je veliko govoril in načrtoval uboj predsednika ZDA. V prvi lastni produkciji, **Johnny Concho**, je igral barabo, ki se ob koncu poboljša in opogumljen okrepi obrambno moč ostanka zahodnjaškega mesta, v katerem se zgodba dogaja. Tema vseh teh filmov je odtujitev od družbe in družine, tako da je bila vsebina identifikacije s Sinatro užitek individualizma, izražena z grenko in zmotno neodvisnostjo. Ob Sinatrovem lastnem ikonografskem profilu je na **Johnnyja Concha** vplivalo še eno delo — **Točno opoldne**, seveda. To je eden izmed mnogih filmov, ki zaznamujejo sredino med črnimi filmi štiridesetih in zgodnjih petdesetih let ter skupinskimi, istomišljeniški filmi petdesetih let. V črnih filmih je bil junak odtujen od družbe, ki je implicitno normalna in stabilna. V **Točno opoldne** je junak hkrati odtujen v družbi, ki jo predstavlja skorumpirano mesto na Zahodu. Temni junak iz štiridesetih in zgodnjih petdesetih let postane tako socializiran, vzor kreposti in neodvisnosti. Izolacija ni več protidružbena, ampak prej moralna. **Točno opoldne** je bil eden izmed filmov, ki so vodili k formuli: močan posameznik/slabotno mesto, ki je značilna za ciklus vesternov v petdesetih letih.

Ključna figura črnih filmov je bil seveda zasebni detektiv. Ni se potrebno spuščati v pomembnost te osebe, ki so jo, če ne drugega, prepodrobno analizirali, niso pa še ugotovili vzroka, zakaj je izginila iz filma (pojavljanje zasebnih detektivov na TV ne omaja tega dejstva, ker vsak stereotip na TV amorfno obstaja, tako v trenutno aktualnih kot v arhaičnih in ponovno oživljenih temah). Izginotje zasebnega detektiva iz filma je posledica menjav vrste junaka, zastarelosti junaka.

Filmsko kritiko straši fantom enkratnosti. Pričakuje mojstrovine, ki bodo lahko definirane kot primeri ohranitve, trajnosti in stalnosti. Dejansko je film popularna umetnost, čeprav ne na tak način, kot so mehiške sladkorne lobanje ali papirnate lutke. Film je, nasprotno, pokazatelj baudelairovske umetnosti modernega življenja. Če citiramo Baudelaira: »Modernost je vse, kar je efemerno, bežno, pogojeno s trenutnimi okoliščinami.«⁶ Aktualnost in mobilnost filma sta vzroka, zaradi katerih si posamezne filme le težko natančno zapomnimo. Nicola Chiaromonte je zapisal, da »leži poseben patos filmskih slik v njihovem izginjevanju«⁷ in pripisal to izginjevanje njihovem neustavljivemu pretoku skozi čas. Toda status filma kot kondenzacije aktualnih oblik in idej otežkoča tudi kompaktno verbalno povzemanje, ki se neprestano razstavlja na povežave z okoljem, politiko, osebnostmi, modo (kot na primer v **Mančurijskem kandidatu**, kjer opazimo namige na pranje možganov, množične medije in politiko). Ikonografija pa nudi fleksibilen, prepričljiv način zarisovanja pretoka in razblinjanja.

Iskanje del trajne vrednosti, ki naj bi ustavila tok medija, ki hitro zastari, je značilno za filmske kritike in onemogoča opazovanje sprememb v zapletu in tehniki. Primer želje po stalnosti je film **Mož z Zahoda** (*The Westerner*) Roberta Warshowa, ki je svojega junaka definiral kot »počivajočo figuro«, nepodrejeno iskanju ljubezni«. Carshow je imenoval film **Mož iz Virginije** (*The Virginian*) »arhetipski vestern«; verzija, ki jo je imel v mislih, je bila posneta z Garyjem Cooperjem in Walterjem Hustonom leta 1929 po knjigi Owena Wisterja iz 1902. Warshow je hotel zamrzniti vestern v zgodnjem obdobju stilizirane moralnosti. Težave so nastopile zato, ker njegova formula ni mogla pokriti novejših vesternov, ki so se pojavili celo pred objavo njegovega članka 1954. Od časov **Moža iz Virginije** so junaki postali bolj obupani, nasilje pa brutalnejše in bolj ironično.

Od filmskega kritika, ki iz tedna v teden slepo zre na platno, lahko pričakujemo, da bo nekaj prispeval k estetiki tipičnega filma. Skoraj nič še ni bilo opravljenega na področju zarisovanja filmskih ciklov. Trenutno ima velik zgodnji film možnost pohvale recenzije, kasnejši pa bodo kritizirani kot golo ponavljanje, primerki komercialnega izkoriščanja in razvrdenja enkratne ideje. Dejansko cikel ponavlja osnovno situacijo iz različnih kotov in s kopičenjem različnih virov. Pred leti se je pojavil vestern o orožju (veapon-western), v katerega so prištevali filme **Winchester 73**, **Colt 45**, **Springfield Rifle** in **Spopad v Apaškem klanu** (top). Ti in drugi filmi niso prikazovali samo moči, ki so jo nova orožja dala njihovim lastnikom, ampak tudi družbeni spopad in posledice uporabe novega orožja. Kasnejši vesterni niso izgubili nobene izmed tehničnih natančnosti vesternov o orožju, toda zanimanje se je premaknilo k obvladanju akcije in odgovornosti (**Pločevinasta zvezda**, **Osedlaj veter...**): naslednji cikel. Enota, ki jo je treba v razpravi o filmu analizirati, pogosto ni posamezen film, ampak cikel, ki zagotavlja publiki fleksibilno, kontinuirano združevanje in sklop pričakovanj in znanja, na katerega se filmski ustvarjalec lahko zanese.

⁶ Charles Baudelaire. »The Painter of Modern Life«. *The Mirror of Art*, 1955.

⁷ Nicola Chiaromonte. *Encounter*, March 1960.

Gibljive slike Božidarja Jakca (1)

Filmsko delo Božidarja Jakca med obema vojnama in v NOB.

Božo Šprajc

Pričujočega pisanja sem se lotil predvsem zato, da bi širšim krogom bralcev razgrnil doslej manj znana in v nekaterih dovolj pomembnih posebnostih domala neznana dejstva o filmskem delu slikarja Božidarja Jakca. Njegovo filmsko delo širšemu filmskemu občinstvu še ni bilo predstavljeno. Celo tisti, ki se na Slovenskem profesionalno ukvarjajo s filmsko zgodovino, so imeli le malo podatkov o tem obsežnem in zelo pomembnem filmskem delu. Deloma je za tako stanje krivo slikarjevo lastno mnenje o njegovih filmih, ki jih je doslej čuval doma, bolj zaradi spomina na minule dni kot zaradi posebne vrednosti, deloma pa je temu kriva tudi celotna situacija v zvezi z našim filmskim zgodovinopisjem, saj že dolgo vrsto let ne tako rekoč kaže nikakršne načrtovalnosti.

Domala nerazumljivo mi ostaja, kako se je lahko zgodilo, da sem bil v februarju leta 1972 prvi, ki sem potrkal na slikarjeva vrata in mi ga je uspelo prepričati, da mi je ljubeznivo naklonil dva delovna dneva ter mi pokazal tako rekoč vse, kar hrani v svoji filmoteki. Prvi pravim zato, ker vse dotlej njegovo filmsko delo ni bilo popisano, saj so celo ugledni filmski zgodovinarji pisali o njegovem delu bolj domnevno kot natančno, in se niso naslanjali na podatke iz »prve roke«. Zato je bilo presenečenje kasneje, ko sem filme že videl in dobil dokaj točen pregled nad njimi, toliko večje, saj so čudoviti dokumenti, tako — denimo — iz Amerike med leti 1920—31, hkrati pa je tudi Jakac nenavaden dokumentarist, ki je imel — razumljivo — izjemen dar za kompozicijo kadra, za spretno menjavanje planov in rakurzov, avtor, ki je znal tudi na ulici v Novem mestu, kjer je vrelo navadno življenje, poiskati zanimivosti, vrsto detajlov, nenavadne obraze; vse to je dajalo ob ogledu občutek skrbno selekcionirane vernosti.

Lani (leta 1976) v maju sem pričel za kulturno redakcijo RTV Ljubljana — kot scenarist in režiser — pripravljati dokumentarno filmsko nanizanko z naslovom Gibljlive slike Božidarja Jakca. Nanizanka v treh delih je zdaj pred končno fazo obdelave (fina montaža) in v program naj bi prišla

verjetno še letos pomladi. O njej pišem na tem mestu, v začetku tega pisanja, iz dveh razlogov. Najprej zato, ker mi je kulturna redakcija RTV Ljubljana dovolila, da v pričujočem spisu uporabim intervjuje, ki sva jih napravila s Sandijem Colnikom ob snemanju oddaje z Jakcem in njegovimi sodobniki. Skupaj smo bili mnenja, da je prav, da v Ekranu objavim ta dokumentarni zapis še preden bo nanizanka na ekranih. Tako bo vsaj tisti del TV občinstva, ki ga naša zgodovina filma podrobneje zanima, imel obširno predinformacijo. Seveda je razumljivo, da v treh oddajah po trideset minut ni možno navesti prav vsega, kar bi takšnega gledalca zanimalo. Tam bomo lahko posredovali le skromen del našega zdajšnjega vedenja o Jakčevih filmih in prikazali, po našem mnenju, pač najboljše in najzanimivejše, kar je Jakac posnel. Potrebno pa je vedeti, da je Jakčevih filmov kar za sedem ur gledanja. No, ker je RTV Ljubljana privolila, je zdaj pisanje že tu in kulturni redakciji gre tudi moja osebna zahvala.

Drugi razlog, da sem pripravil to informacijo o nanizanki, pa je drugačne narave. Ko sem pripravil nanizanko, sem iskal Franceta Brenka, edinega, ki se je vsa povoina leta zavzelo in profesionalno ukvarjal s filmsko zgodovino naše nacionalne kinematografije. V telefonskem razgovoru, ki sem ga tedaj imel z njim, me je ljubeznivo opozoril, da naj ne delam samo za TV in da naj zapišem vse, kar mi bo uspelo izvedeti; vse skupaj pa naj potlej objavim kot dokument, saj so podatki, po njegovem mnenju, neprecenljive vrednosti ne samo za naše, pač pa tudi za celotno jugoslovansko filmsko zgodovinopisje. Zatrdil mi je, da njemu samemu kljub naprezanju, da bi prišel do točnih podatkov, ni uspelo videti večine Jakčevih filmskih del in da ve, da gre za še neraziskano gradivo.

Tega poziva našega filmskega zgodovinarja ni bilo mogoče preslišati, in razumljivo je, da sem se mu odzval, četudi so delovne ambicije avtorja teh spisov precej daleč stran od raziskovalnega filmsko-zgodovinskega dela. In še nekaj je, kar bi rad zapisal, preden pričnem z opisom Jakčevega filmskega dela. Pred nedavnim (februar,

marec 1977) je France Brenk objavil v Nedeljskem dnevniku niz člankov z naslovom »V kraljestvu slovenskih filmskih strmin«. Med vrsto kritičnih pogledov na pisanje različnih avtorjev v našem dnevnem časopisju o začetkih našega filma je v teh člankih v ospredju raziskava o tem, kdo je pri nas napravil prvi celovečerni igrani film. Polemični zapis še ni končan in tudi avtor piše, da bo v kratkem vse skupaj dokončno dokazano, saj je prof. Janko Ravnik zdaj le dal na voljo svoje privatne arhive. Nemara je zelo prav, da filmski zgodovinarji pridejo tej mučni zadevi do dna, meni pa se zdi, da bodo morali vsi, ki se ukvarjajo z domačo filmsko zgodovino, kaj kmalu najti tudi mesto za Božidarja Jakca. Ne morem si predstavljati, da bi odslej, ko so nam Jakčevi materiali na voljo — kopije zdaj hrani arhiv RTV Ljubljana, originali pa so v avtorjevem arhivu — lahko obšli tega odličnega filmskega dokumentarista, četudi je filmal iz ljubiteljskih pobud. Vseeno je, kako njegovemu delu rečemo; ljubiteljstvo ali amaterstvo, kot imenuje France Brenk v omenjenih spisih v Nedeljskem dnevniku Metoda Badjuro. Za Badjuro namreč Brenk pravi, da je bil »idealni amater«. Jakac je bil po mojem mnenju, po vsem, kar je posnel na filmski trak, tudi idealni filmski amater — dokumentarist. Vsekakor pa ni bil nepoučen amater, saj je skoraj gotovo edini, ki je od vseh tistih, ki so se pri nas pred vojno ukvarjali s filmom, videl tudi Hollywood, in kot je razbrati iz njegove knjige Odmevi iz rdeče zemlje (1932), h kateri se bomo še vrnili, to ni bilo le bežno srečanje, pač pa dokaj dobro spoznavanje tako tehnološkega kot tudi ustvarjalnega filmskega procesa.

Filmska dela Božidarja Jakca so rezultat veselja nad možnostmi, ki jih je takrat likovniku odpirala malo znana in težko dosegljiva filmska kamera, in naj pač imajo svoj amatersko-ljubiteljski predznak! Tisto, kar je ostalo na okroglih 4000 metrih 16 mm filmskega traku, pa ne bi bilo v nikakršno sramoto celo tistim, ki so z debelimi in mastnimi črkami zapisani na straneh Sadoullove Zgodovine filma v poglavjih o tridesetih letih tega

stoletja. In ker je tako, prepuščam odslej takšne oznake tistim, ki bodo Jakca postavljali v celotni zgodovinski okvir naše produktivne kinematografije. Meni pri vsem tem ostaja le želja, da naj si sleherni, ki se bo lotil takšnega posla, Jakčeve filme natančno in večkrat ogleda. Vsakršna površnost bi bila odveč in neobveščeno pri komparacijah bi bila nedopustna. Takšno delo zahteva svoj čas, znanstveno natančnost in tudi materialna sredstva. Ustanove, ki so zadolžene za raziskovanje naše nacionalne kulturne zgodovine, morajo nadaljnje raziskave, primerjave in ugotovitve materialno stimulirati, omogočiti in spodbuditi. Ta spis je tu le zaradi svoje dokumentaristične vrednosti.

Res je! Filmsko delo Božidarja Jakca je nekako zaključeno, saj celo z novo kamero, ki jo je kupil leta 1972, vse do letos ni ničesar posnel. Za nas pa je najbolj zanimivo obdobje med leti 1925 in 1945 in to delo bi bilo že mogoče raziskati. Toda če naj bi bile raziskave tega njegovega filmskega dela temeljite, bi morali natančno pregledati tudi vse, kar je storil na področju likovnosti. Nujno bi bilo primerjati njegov likovni in filmski ameriški cikel. In ne le to! Vedeti je treba, da je veliko fotografiral, da ima muzej NOB v Ljubljani v svojem arhivu kakih tri tisoč njegovih fotografskih posnetkov, da ima slikar doma nepregledno število diapozitivov, da se je celo ukvarjal z globinsko fotografijo.

Stiki s filmom v mladosti

O prvih stikih s filmom pripoveduje Božidar Jakac zelo preprosto in z nekakšno otroško zagnanostjo. Njegovo otroštvo sega v začetek tega stoletja, v čas, ko si je film šele tipaje krčil pot med druge umetnosti, ko je bil še bolj sejmarska senzacija kot pa sredstvo za posredovanje globljih iskanj. To so bili časi potujočih filmarjev, ki so svoje filmske naprave prenašali iz kraja v kraj in si tako služili kruh. Takšnega »filmarja« je Jakac kot otrok srečal v Novem mestu. Sam pripoveduje:

»Pri nas doma smo imeli hotel in restavracijo in zgodilo se je, da je bil naš gost potujoči filmar, neki Ivančič. Zame je bilo posebno veselje, da je stanoval pri nas. Imel sem priložnost videti filme in celo nekaj odrezkov mi je dal. Kaj smo tedaj gledali? Stare indijanarice, v katerih ljudje kar čez hiše skačejo. Čudne stvari, nenavadne! Po stenah so plezali, ampak to je bilo snemano kar na tleh. Po tistem sem celo ponoči sanjal, da filmam. Ne vem, zakaj me je tako zagrabila ta gibljivost. Kasneje sem, ko je filmar odšel, na robovih knjig risal pajace, in ko si sprožil knjigo, si nenadoma dobil gibljivo sliko. Z Miranom Jarcem me je spoznal Leon Štukelj, kasnejši olimpijski šampion. Bili smo nekakšna trojica, in prav Jarc je imel laterno magico. Na prvem steklu je bil most, na drugem železniški vlak, in tako smo gibljivo premikali vlak čez most. No,

in tu nekje so zasejani moji kasnejši interesi za film.«

Zgodba o potujočem filmarju, o knjigah s porisanimi robovi in o laterni magici je pravzaprav zgodba iz zgodovine filma. Obrnjeno se je ta zgodba zgodila pred bratoma Lumiere. Jakac je to zgodbo doživljal že po izumu filma, toda za naše kraje, predvsem za Novo mesto, ki je tedaj štel mnogo manj prebivalcev kot danes, je bil Ivančič s svojo filmsko ropotijo zagotovo prvovrstna senzacija, in ni čudno, da ga otroci še dolgo niso pozabili. Ko so šli iskat pravire tega, kar so videli, so se zatekali na rob knjig in k laterni magici. Kasneje, od leta 1913 do 1917, je Jakac obiskoval šolo v Idriji. Od leta 1917 do 1918 je bil pri vojaki in leta 1918 je opravil maturo. Po letu dni, ki jih je preživel doma, je leta 1919 odšel v Prago na akademijo. Leta 1925 pa si je Božidar Jakac pri trgovcu Benonu Gregoriču v Ljubljani kupil prvo filmsko kamero Pathe baby — 9 mm, s sredinsko perforacijo, ki pa je bila začuda — za tiste čase — na kasete. O njej pravi sam, da je izvrstna, da ne osvetli filma, da torej ni izgube slike in da je »prav po francosko originalna«; isto pravi tudi za projektor za takšen film, ki se mu zdi še posebej posrečeno konstruiran. Naj zapišem, da tako 9 mm kamera kot tudi projektor še danes »zmoreta življenje«. Kamero ima Jakac shranjeno in dela brezhibno. Projektorju pa manjka zgolj en sam vijak, ki bi ga bilo zlahka moč narediti in ga usposobiti. Podatek ni nezanimiv, če vemo, da je ta projektor med redkimi primerki svoje vrste na Slovenskem. Dvomim tudi, da bi jih v svetu imeli še veliko, saj so leta, ko so tovarne prenehale s proizvodnjo 9 mm filma, že davno mimo; ta format sodi že v davna leta filmske zgodovine. Vemo pa, da je Karl Grossman snemal na takšen filmski format s sredinsko perforacijo in da so njegovi filmi »Odhod od maše v Ljutomeru« in »Semenj v Ljutomeru« doživljali prenos na normalni filmski trak. V originalu pa, če sem prav informiran, si jih ni mogoče ogledati, ker baje ni projektorja. No, to samo mimogrede, kot zanimivost. Poiskali smo Anolo Gregorič, ženo trgovca — drogerista Benona Gregoriča, ki je imel svojo trgovino v zdajšnji Čopovi ulici v Ljubljani. Trgovec je pred leti umrl. Žena pa živi na Jamovi 10 v Ljubljani. Na vprašanje, kakšne kamere so prodajali v drogeriji, nam je odgovorila: »Kamere so bile Fortlander, Zeiss, Pathe, Lumier, to je francoska firma. Vse to so bile kamere, ki jih je bilo treba navijati. Sploh smo imeli v drogeriji velik fotooddelek. (Tu so prodajali filmske kamere in filme zanje — op. b. š.). Moj mož je imel »en sentiš« (dobeseden prepis z magnetofonskega traku — op. b. š.) do fotoamaterstva. No, čisto gotovo je bila naša drogerija v foto vodilna.« Božidarja Jakca kot »filmarja« se Anola Gregorič spominja iz kasnejših let. In k temu se bomo kasneje še vrnili. Za zdaj je pomembno to, da smo našli prvo pričjo, ki je potrdila, da je Gregorič že leta 1925 prodajal filmske kamere in filmski material. Zanimivo bi

bilo izvedeti, kdo je tedaj v Ljubljani poleg Jakca še kupil filmsko kamero in kakšna je usoda filmov, ki so bili z njo morebiti posneti. Morda bodo ti zapiski pomagali najti še kakšen zanimiv podatek o snemanju ozkotračnih filmov v tistem času.

1925—1930 — 9 mm

Najprej je potrebno zapisati; da so se filmi, ki jih je Jakac snemal v tem času, torej prvi filmi, izgubili. Njihova usoda je neznana. Izginili so v času NOB, ko je bil slikar in partizan in ko so po njegovem stanovanju hodili ljudje, ki so poleg filmov odnesli tudi še marsikaj drugega. Sam pravi, da mu je za filme strahotno žal, da jih je bilo za kakšne pol metra v širino, če bi kolute postavil drugega k drugemu po širini filmskega formata in ne po premeru. Tako zdaj lahko samo ugibamo, koliko jih je bilo v metrih, tudi Jakac tega ne ve, in le nekoliko bolj natančno, po njegovem pričevanju, lahko izpišemo, kaj je bilo na teh filmih.

9 mm kamero je kupil leta 1925 pri Gregoriču v Čopovi ulici, kjer je nabavil tudi svoje prve filme. Kot pripoveduje, je pričel snemati takoj. Potem je hodil s kamero po Sloveniji in zašel z njo tudi v severno Italijo. Verno je beležil, zapisoval na filmski trak dogodke, kraje, pokrajine, zanimiva poslopja, ljudi, nenavadne običaje. Svoje filme je v tistem času tudi sam razvijal. »Le kdaj pa kdaj«, pripoveduje, »sem poslal razvijat filme nazaj v tovarno«.

Rad je zahajal na Dolenjsko. Tam je našel dovolj motivov za svoje likovno delo, in ob tem, ko je imel pred seboj platno, je s filmsko kamero tudi beležil utrip pokrajine. Poglejmo, kako sam, po približno petdesetih letih, našteva motive teh svojih 9 mm filmov. To naj bi bila nekakšna najbolj groba filmografija, saj gre zgolj za spomin. Slikar se danes — razumljivo, ne spominja števila kolotov s posameznimi motivi, ne števila kolotov s posameznimi motivi ne tega, koliko metrov filmskega traku je posnel.

Motivi:

1. Novo mesto
2. Ljubljana
3. Gorjanci
4. Različne vasi na Dolenjskem
5. Zanimivi motivi v pokrajini (nevihta, lep sončni zahod, jutranje megle)
6. Krka, tedaj prvič zamrznjena po petdesetih letih
7. Sorodniki
8. Rudi Vavpotič
9. Alojz Gradnik
10. Miran Jarc in nekaj drugih literatov
11. Nace Hladnik, komponist in organist
12. Kmečki sejmi, trgi
13. Procesije ob Vstajenju
14. Otroci

Poleg teh motivov iz Slovenije pa se tudi spominja, da je snemal v Italiji — v Trstu, Firencah, Bologni in Benetkah. Leta 1928 je že drugič odšel v Tunis. Prvič je bil tam v letu 1925. Na pot

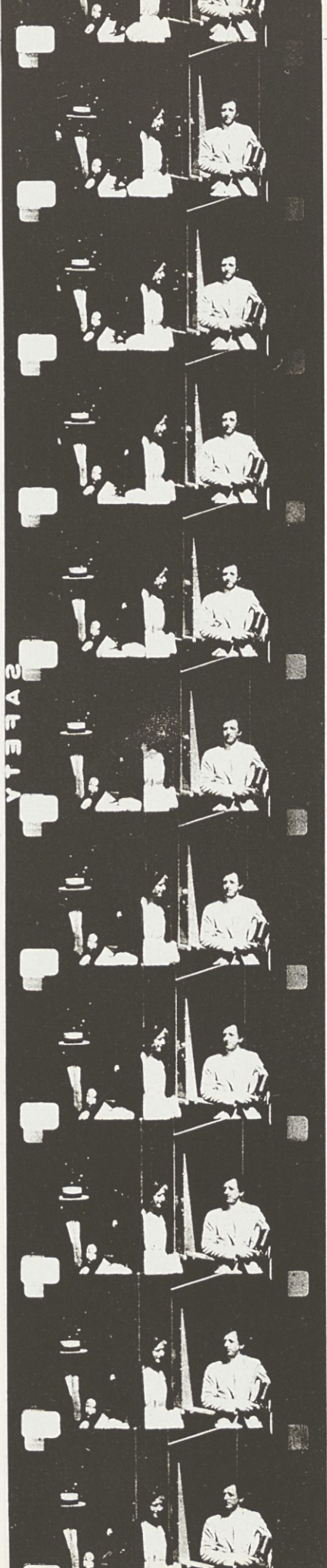
je vzel poleg skicirk tudi kamero in filme in si je to svoje potovanje z njo vseskozi beležil.

Pripoveduje, da je na tej poti srečal nekega profesionalnega filmskega snemalca — Francoza, ki ga je francosko kulturno ministrstvo poslalo snemat v Tunis kulturni dokumentarni film o tej deželi. Jakac, ki je Tunis že dokaj dobro poznal s svojega prvega potovanja, mu je v veliki meri pomagal, saj sta nekaj časa potovala po deželi skupaj. Poleg tega, pravi, se je od njega marsičesa naučil. Nedvomno! Osebni vtis, ki ga imam po številnih kontaktih s slikarjem v zadnjem času, je, da ga je vselej zanimalo prav vse, kar je bilo v filmu novega. Še danes namreč pazljivo poslušša nasvet, pa naj gre za rokovanje s kamero, informacijo o občutljivosti sodobnih filmov, ali snemanja z najmodernejšo tehniko. Še zdaj zaverovano poslušša nove informacije. Če ne bi bilo tako, bi tudi ne kupil novega projektorja pred tremi leti, ne bi kupoval nove kamere, ne bi se ukvarjal tudi z globinsko fotografijo. Zakaj to pišem? Zato, ker me ta osebni vtis vodi k trditvi, da je natančno opazoval, kako se profesionalni filmski snemalec loteva svojega posla, da se je od njega zares učil in da je znanje, ki si ga je ob tem »praktičnem filmskem pouku« pridobil, takoj preizkusil tudi pri svojih snemanjih.

Zato je škoda, da so se filmi izgubili, toliko večja. Samo dve leti kasneje je namreč Jakac že snemal v Ameriki. Posnetki s 16 mm kamero, ki jih je tam posnel, so ohranjeni. Celoten odnos do dokumentarnega filmskega zapisa, ki ga je na teh posnetkih natančno videti, je nenavadno filmski, izčiščen in celo dandanašnji prav nič zaprašen ali okoren. No, o ohranjenih ameriških filmih bom pisal v posebnem poglavju. Na tem mestu jih navajam le zato, da bi potrdil misel, da je po triletnih izkušnjah, ki jih je imel s kamero, verjetno Tunis že zelo spretno posnel in da kasnejši filmski zapisi niso nikakršno nenavadno naključje ali rezultat likovne izobrazbe, pač pa rezultat zavzetega zanimanja za izrazne možnosti filma. Sicer pa je povsem razumljivo, da je kot zavzet likovni ustvarjalec nenehno odkrival tudi nove izrazne možnosti filmskega medija in da se je kaj kmalu naučil suvereno ravnati s svojo ozko kamero. Če ne bi bilo tako, bi bili prvi ohranjeni ameriški filmi zagotovo zelo ljubiteljski.

Motivi iz Tunisa:

1. Mesto Kaierein
2. Folklorne plesi
3. Mošeje iz 9. stoletja
4. Mesto Sousse
5. Mesto Gabes
6. Mesto Tousseur
7. Avtomobilska pot čez Saharski kompleks
8. Posnetki oaz
9. Pot z ladjo v Tunis
10. Marseille
11. Povratek z ladjo
12. Pot z vlakom domov



Iz tega opisa je razvidno, da je izbiral raznorodne motive, da je beležil vse, kar je videl in doživel. Ko slikar danes govori o svojih 9 mm filmih, nekako sramežljivo pripoveduje, da so bili to bolj eksperimenti kot resno delo. Gotovo! A prav nič pretirano ni, če zapišem, da to niso bili le eksperimenti zanj, temveč za celotno slovensko kinematografijo. Koliko filmsko dokumentarnih popolnih zapisov pa nam je znanih iz tistega časa? Je Badjura snemal v Tunisu? So člani kluba Skala hodili po svetu in snemali kaj podobnega? Ne zmanjšujem vrednosti ne enem ne drugim, trdim le, da je Jakac tedaj opravil v območju slovenskega dokumentarnega filma (če je ta termin dopusten!) pionirsko delo.

Afriških filmov se spominja tudi Lori Brezovarjeva iz Novega mesta, ki je nekaj let mlajša od Jakca. Spominja se, da je slikar v Novem mestu, točna letnica ji je ušla iz spomina, v Narodnem domu prikazoval filme iz Afrike. Pravi: »Name so filmi naredili zelo lep vtis. Prej smo videli Afriko samo na fotografijah in kaj malega prebrali o njej v knjigah. Na Jakčevih filmih pa smo videli to celino živo pred seboj. Ob filmih smo poslušali njegove razlage in vmes so ga ljudje kaj vprašali. Spominjam se, da je s kamero snemal pri nas v Novem mestu, še preden je šel v Afriko. Nekoč sem videla, kako je snemal nekoga na ulici, in ko je le-ta opazil, da ga Jakac spremlja s kamero, je stekel proti njemu, Jakac pa se je umaknil. Kasneje sem videla to na filmu in vidi se, da se kamera naglo umika.«

Prof. Janko Jarc iz Novega mesta se tudi spominja dni, ko je Jakac snemal z 9 mm kamero: »Leta 1928 sem ga v Novem mestu videl, ko je snemal film. K nama je prišla na obisk gospa iz Prage, pri kateri sva stanovala v času študija. Sprehajali smo se ob Krki in tam je snemal Krko in nas. Ko je držal kamero v rokah, nam je govoril, naj se ne ustavljamo, naj ne gledamo v kamero v njegovih rokah, naj mirno hodimo in naj raje gledamo Krko in vrbe.«

Jelica Gross, tudi iz Novega mesta, se natančno spominja javnega predvajanja afriških filmov v Novem mestu. O tem pripoveduje: »V dvorani je bilo veliko navdušenje. Takrat kaj takega nisi doživel vsak dan. Nenavadno je bilo, da si s pomočjo filma lahko potoval po Afriki; nenavadno tudi za tako majhno mesto. Spominjam se zgradb, zgrajenih v mavrskem slogu, in zakrinkanih žena s feredžami. Te so se nam zdele zelo nenavadne, skoraj nemogoče je bilo to za nas. Nekaj posebnega, enkratnega!«

Ko smo vpraševali Jelico Grossovo, kako veliko je bilo platno, je pokazala z rokami zelo majhen format. »Vse skupaj ni bilo veliko, majhno pravzaprav. Ampak mi smo se živili in za nas je bil to velik dogodek.«

Iz teh dokumentarnih pričevanj slikarjevih sodobnikov je mogoče razbrati več podatkov. Najprej Brezovarjeva kot prof. Jarc potrjuje to, da je Jakac beležil čimbolj verno podobo življenja. Pričevanje o teku pred pobesnelim človekom na ulici in pričevanje o Jakčevih opombah ob snemanju leta 1928 ob Krki nam govorita, kako natančno je vedel, da je kamera veren zapisovalec tega, kar vidi, da je kakršnokoli rekonstruiranje povsem neumestno, če gre za to, da bi ujel resničnost trenutka. Zdi se, kot da mu je šlo tudi za vtis celotne atmosfere, saj je snemal, kot pripoveduje Brezovarjeva, celo tedaj, ko je tekel pred razburjenim človekom z ulice.

Drugo, dovolj pomembno pričevanje pa je skrito v pripovedi o prikazih ozkih filmov v Novem mestu. Jakac torej ni skrival svojih filmov v ozkem družinskem krogu ali v krogu prijateljev. Ne! Prikazoval jih je ljudem, jim ob njih predaval in si z njimi verjetno tudi prislužil kak dinar. To niso bile slovesne premiere, to so bila skromna, a prijetna srečanja z ljudmi, ki so si sami želeli potovanja in bili Jakcu za prikazovanje filmov tudi iskreno hvaležni. Od tistih časov nas loči petdeset let.

Filmi so izgubljeni, toda ljudje se jih še danes spominjajo. Je bilo to poslanstvo? Morda je bil Jakac sploh prvi na Slovenskem, ki je prikazoval svoje filme s potovanj? To vprašanje postavljam zato, da bi se oglasil kdo, ki bi vedel kaj podobnega še o kom drugem, da bi primerjali podatke, da bi vedeli bolj natančno, kakšno mesto in vloga gre v tem času B. Jakcu. A eno je gotovo! Četudi mu, niti tedaj, niti kasneje, film ni bil temeljni vir zaslužka, četudi ga zato lahko imenujemo amaterja, dejstvo, da sodi med naše filmske pionirje, ostaja.

V maju leta 1929 se je odpravil na pot v Ameriko. S seboj je vzel tudi malo snemalno kamero. Ko je prispel tja, se je nekaj časa zadrževal v Clevelandu, potem je potoval oktobra istega leta že v Los Angeles na zahodni obali in v novembru, v prvih dneh meseca, v Hollywood. O motivih, ki jih je posnel na tem dolgem potovanju, pripoveduje po spominu. Tudi ti filmi so izgubljeni.

Tako jih našteva:

1. Slovo v tržaški luki
2. Posnetki z ladje in življenje na ladji Wulcanija
3. Cleveland
4. Pittsburgh
5. Pot iz Clevelanda prek Chicaga z vlakom na severozahod, Yelowstonski nacionalni park, gejziri, naravne znamenitosti, bizoni, medvedi, Indijanci
6. Seattle, zlatokopi z Aljaske, luka, motivi ob Pacifiku
7. Portland — Oregon
8. Pot v San Francisco z vlakom, pokrajina, gledana z vlaka

9. Hollywood — igralka Dolores del Rio
10. Joe List, naš rojak — kameraman, fotograf za reklamno fotografijo iz filmskih studijev
11. Zalla Zarana, igralka, po rodu iz Žužemberka na Dolenjskem, ki je svoja otroška leta preživela v Vipavi in leta 1914 odšla v Ameriko z očetom, davčnim uradnikom
12. Igralka Del Mar-Prašnikarjeva, tudi našega rodu
13. Slovensko naselje Fontana poleg Hollywooda
14. Sierra Nevada

O svojih srečanjih s Hollywoodom piše Božidar Jakac v knjigi *Odmevi iz rdeče zemlje*. Knjigo je dopolnil njegov prijatelj iz mladosti Miran Jarc, saj je v podnaslovu napisano:

»Po pismih iz Amerike priredil Miran Jarc.« Izšla je leta 1932 pri Jugoslovanski knjigarni v Ljubljani. V njej je zapisano marsikaj, kar pojasnjuje tudi ohranjene Jakčeve filme, o katerih bom pisal v naslednjem poglavju. Na tem mestu, ko pišem o 9 mm filmih, naj izpišem le nekaj kratkih citatov iz te knjige. Na strani 64. piše o obisku filmskega studia družbe Fox. Srečanje s tem studijem in prve vtise popisuje takole: »Ko sva stopila (z Joe Listom — opomba b. š.) v eno teh stavb, (studijev — op. b. š.), se je pred menoj prvič razgrnil skrivnostni filmski svet. Ogromna orodja so nosila silno visoko streho, pod katero je stal gozd kulis in scenarij. Na uho mi je udarila godba jazza, da sem se nehote ozrl na prostor, od koder so se lilji zvoki. V blesku nešteti žarometov izpod stropa in od vseh strani je blestelo ogromno ozadje s fantastičnimi oblikami... Tovariš List mi je pošepnil: »Zdaj snemajo prvi poskusni film v »grandeur« formatu, to je dvojni širini običajnega filma. Za to novost je bilo potrebno izdelati popolnoma nove snemalne aparate in projektorje. To je seveda bajno draga stvar. V New Yorku, kjer bodo ta film prvič predvajali, že grade posebne scene. Postaviti bodo morali dvakrat širše ekrane. Gledalci bodo imeli dojem, da gledajo razsežne pokrajine v prostoru, kakor se našim očem zares predstavljajo v naravi.«

Ne samo, da se je v tem filmskem mestu srečal z informacijami tako rekoč iz »prve roke«, ne le da je videl mnogo profesionalnih filmskih delavcev pri delu, da je spoznal tehnološki proces nastajanja filma, se srečal s celotnim ustvarjalnim procesom ter se seznanil z izkušnjami ljudi, ki so živeli od filma, v njem je spoznaval tudi globlje bistvo Amerike, saj so poglavja v omenjeni knjigi o Hollywoodu pravzaprav globoko razmišljanje o pravem bistvu Amerike, o njenih tisočeri podobah in tudi o njeni temnejši plati, kaj malo se svetlikajoči, kaj malo takšni, kot jo je ponujal tedanji svet ameriškega filma.

V tej knjigi najdemo tudi podatek, da je medtem, ko je prisostvoval snemanju nekega filma z Warnerjem Baxterjem v glavni vlogi, s svojo

kamero sam posnel ta prizor. To je bila še vedno 9 mm kamera. Kaj ga je pritegnilo, da je sprožil svojo kamero? »Progast baldahin, pred anglikansko cerkvijo na Nox Streetu. (str. 105 in 106). Vsenaokrog žarometi in mikrofoni na dolgih drogovi. Pisana množica pod žgočim californijskim soncem. Policemani se brižno spešijo na vseh koncih, da ne bi nepoklicani motili priprav. Pridrdral je avto...

...Vse je utihnilo. V cerkvi, ki je zdaj rabila kot običajno filmsko prizorišče, kar pa res ni bilo primerno namenu svetišča, so zdaj bučale orglje. Počasi se je pomikal slavnostni spreved. Kamere so lahko brnele, drog z mikrofonom se je premikal, režiser je dajal znamenja. Prameni jarke luči so obsijali poročni par. Tedaj se je sprožil tudi vzvod mojega aparata in že sem imel tudi jaz tako spretno, neopaženo okraden prizor iz tega filma.«

Tega prizora, ki ga je slikar posnel v decembru 1929 v Hollywoodu, verjetno ne bomo nikoli videli! Izgubil se je med leti 1943 in 1945 skupaj z vsemi ostalimi 9 mm filmi. Ostali pa so nam Jakčevi filmski zapisi od leta 1930 naprej. Iz Amerike jih je veliko, kakih 1600 metrov, za skoraj tri ure gledanja torej. In v njih je moč najti s kamero izraženo kritično razmišljanje o Ameriki.

Ko je Jakac že nekoliko spoznal Ameriko, je 16. novembra 1929 zapisal: (str. 86) »Poleg tega pa se v deželi puritanstva nemoteno vrše najostudnejša dejanja v območju trgovcev z belimi sužnji, kakor divja razbrzdano kot malokje kralj alkohol, kljub strogemu prohibicijskemu zakonu. Kljub zakonu? Mislím, da nasprotno: prav zaradi zakona... Gorje tistim, ki za vse na svetu ohranjajo oblike, ki jih je življenje že davno našlo pretesne in zato tudi lažnive in škodljive. Take oblike so vzrok neštetim tragedijam in polomom.«

24. januarja 1930 — str. 161: »Pred menoj se je razgrnil tihi ocean v vsem svojem veličastju. Mirno je blestela gladina tega silnega vodovja... Pri »Castle Rocku« sva se ustavila in šla peš po mehkem pesku do obale. Bele pene so šumele tik pod nogo. Filmal sem še te poslednje vtise in zajemal vodo z roko, kot bi se hotel od oceana posloviti kakor od dobrega tovariša.« Dan za tem je Jakac odpotoval nazaj na Vzhod. Ko je prispel v Cleveland, je kupil 16 mm filmsko kamero Kodak B. In skoraj vse, kar je slikar posnel z njo, je ohranjeno. Z nakupom te kamere pa se konča obdobje snemanja na 9 mm format. Nema priča njegovih snemanj z ozkim trakom je zdaj kamera, ki še vedno deluje in s katero bi še lahko snemali. Njemu pa je od vsega, kar je s to kamero posnel, ostal le skromen zvitek, morda 10 metrov filma. Na njem so prizori potovanja z ladjo Wulcanija v Ameriko. Skromnih deset metrov je ostalo — in ostala so skromna pričevanja, ki sem jih izpisal v tem prvem poglavju o enem od pionirjev našega filma.

(nadaljevanje prihodnjič)

novе knjige

Ranko Munitić sodi brez dvoma med najbolj plodne in prodorne filmske kritike in publiciste mlajše generacije pri nas. Njegova zadnja knjiga na zanimiv in dokumentiran način priča o razvoju jugoslovanske kinematografije od leta 1942 do danes.

Ranko Munitić

TE SLATKE FILMSKE LAŽE

VUK KARADZIC, Beograd, 1977, 232 strani



Ранко Мунитић

ТЕ СЛАТКЕ ФИЛМСКЕ ЛАЖЕ...

Vladimir Koch

F. W. MORNAU

monografska študija

JUGOSLOVANSKA KINOTEKA,
Ljubljana, 1977, 149 strani

Izid knjige Vladimira Kocha o morda največjem imenu nemškega filma F. W. Mornau je še toliko bolj razveseljiv dogodek saj se z domačimi deli s filmsko tematiko skorajda ne srečujemo.

Obe deli bomo podrobneje predstavili v naslednjih številkah.



F. W.

Otroci otrokom

Ob XII. srečanju najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije, 25. in 26. februarja 1977
v kinu Mojca v Ljubljani

Silvan Furlan

IGRA

Nekdo je nekje zapisal, »da je bolje, da se otroci igrajo s filmom, kakor da se film igra z otroki«. Ta misel je prav gotovo neizpodbitna in zadeva v bistvo otroškega ustvarjanja. Vendar je lahko navkljub svoji navidezni jasnosti in umljivosti, tako kot vsaka evidentna resnica, v nekem določenem aspektu prosojna za pravišnji smisel, in kot taka deformirana. Vsaka igra, najlepša otroška igrice, ima svoja pravila in zakone, saj sicer ni igra, je kaos, neartikuliranost, konfuznost. Razume se, da s tem, če se igra, ni mišljeno, da otrok po sobi in travnikih nateguje celuloidni trak ter razstavlja in sestavlja kamero, marveč da se igra z medijem in odkriva ter raziskuje njegove neskončne variante izrazno-komunikacijskih možnosti. Igrati se, vendar ne v imenu lažne improvizacije, saj vemo, da je improvizacija dvojnost: deavtomatizacija in hkrati maksimalna avtomatizacija (Commedia dell'arte). In če v takšni zastavitvi razmislimo o dvajsetem srečanju najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije, ugotovimo, da je mogoče govoriti o dveh oblikujočih težnjah v pristopu do filmskega ustvarjanja otrok: na eni strani lažna improvizacija, na drugi pa oledenelo pristajanje na rutinske stereotipe. Prva oblika se kaže kot neorganizirano, nesmotrno, stihijsko delo, druga pa kot pretirano prisotna vodilna, pedagoško-didaktična

vloga mentorja. Tako v prvem kakor v drugem primeru sta, tradicionalno rečeno, hkrati zaobjeta vsebina in forma, idejni kakor tudi stilno-jezikovni plan filma. Tema dvema mamljivima težnjama so se najizraziteje izognile tri »male filmske šole« (čeprav je ta izraz nekoliko neustrezen): izolska, ki uspešno nadaljuje tradicijo animiranega filma, Pionirski dom iz Ljubljane z izborom dokumentarno analitičnih raziskovanj predmeta ter solkanska, ki kljub tematski pisanosti v največji meri ohranja dimenzije igre v ožjem pomenu besede. Rezultati teh treh centrov so prav gotovo povezani s pravišnim, spodbudno usmerjevalnim delom mentorjev, pristopom, ki ne posiljuje otrokove domišljije, temveč jo samo spodbuja. Igra je čudovita, če so prostori njenega reda in pravil napolnjeni z domišljijo, z nepredvidljivim, skrivnostnim. Imaginacija pa je neuničljiva. Film kot komunikacijsko sredstvo nam posreduje informacije. (Te informacije imajo estetske dimenzije in se razlikujejo od »informacijskih« informacij. Govoriti o tej kompleksni razliki pa ni namen tega zapisa.) Da pa se lahko to zgodi, je potrebno, da ima zgrajen svoj znakovni sistem, svoj jezik. In jezika se je treba učiti. Tu posreduje pa nastopi problem, ki je pogojen v usodni zavezanosti filma življenju. Podobnost s stvarnostjo, s svetom v vseh njegovih pojavnih manifestacijah nas velikokrat zavaja.

Velikokrat pozabljamo na navidez majhno in nepomembno ugotovitev, da se je veliko težje naučiti sorodnega kakor pa materinemu povsem različnega jezika. In tu bom še enkrat poudaril že velikokrat zapisano misel, da bi bil čas, da se tudi pri nas prične odgovorno razmišljati o enakovrednem poučevanju filma tako na fakulteti kakor na pedagoških akademijah ter na srednjih in osnovnih šolah, kar pa je stvar širšega družbenega interesa in akcije.

FILMI

Za današnji svet pravimo, da uveljavlja dominacijo »slike«. »Slika« je stopila na mesto besede, oziroma ji je enakovredna — v tem pogledu skupaj obvladujeta in uravnava ta svet. Da je v ta proces intenzivno vključena tudi zavest otrok, nam dokazuje film RAZLIČNE SO TEORIJE... To je vzratna reakcija v obliki montažne atrakcije na »bombardiranje« informacij tiska in televizije, urejena v ironičnem kontrapunktu vizualnega in akustičnega ter v zaporedju ponavljajočih se akcij in gest, ki se jim iz ponovitve v ponovitev prazni »politikanska vrednost«.

V primerjavi s tem filmom, sta naslednji dve 8 mm celuloidni stvaritvi Pionirskega doma ŽERJAV in LABOD rezultat drugačne naravnosti na svet, drugačnega organiziranja materiala. Sta filma opazovanja, motrenja

predmeta. V ŽERJAVU, edinem filmu, kjer je avtor uporabil »originalen, stvaren« zvok, je predmet-žerjav najprej v nizu kadrov razstavljen, da bi bil nato ponovno sestavljen. (Letošnji festival je ponovno pokazal, da se veliko premalo pozornosti posveča zvočni plati filma.) Verz »niz čarobnih sprememb milega obraza« lahko primerjamo s filmom LABOD. V našem primeru je liričen, mil predmet, ki se spreminja, labod. Tema, ki bi lahko bila povsem banalna in podana na znan, dolgočasen in sentimentalen način, pa se je v ritmičnem, likovno občutenem zaporedju izkazala v originalni prezentaciji kot še »neobjavljena lepota«.

Mladi ustvarjalci iz Izole so nam letos predstavili likovno preiščljivi in animacijsko prepričljivi prikaz grozljive vizije prihodnosti. Film KRAVA 2000 govori o »kravi« — živali, ki se zave svoje utilitarne funkcije. Mehaniziranemu in tehnicističnemu svetu se je čutnost odtujila, vse je podrejeno vnaprej izdelanemu sistemu. Ta prihodnost pa je še toliko bolj prestrašujoča, saj ima »krava« antropomorfnost lastnosti. Za solkanska filma HELLO PEOPLE IN RASTJE je Jože Dolmark (nekoliko preinterpretirano) povedal: »Filma se mi dajeta kot velik praznik, velik praznik popolnoma sproščene domišljije in razigranosti. V njiju ne vidim samo risanja, risanja in animacije, ki

sta lahko zelo preprosta stvar. Zdi se mi, da sta to filma revolucioniranja osrednjega objekta v nekem prostoru, na katerega je človek vezan deset, dvajset let...

Tabla zame ni nepomembna stvar, ima neko arhetipsko vrednost, je lahko zoprna, povezana z emocijami iz doraščanja...

To je breme nečesa: biti pred to tablo, biti z njo na nek stereotipen način.

V teh filmih ne vidim, da se nanjo samo riše in se pri tem zabava. Ta poslikana, animirana tabla predstavlja prostor,

ki stopa v otroka in ni več tisto, pred čimer ga je strah. Ta tabla je nekaj drugega, je okno, ki smo ga odprli, da bi se razbremenili enoličnosti...»

Solkanski film SAMOBOR je realizacija koncepta, kako na »navidez« enostaven način posredovati kompleksno sporočilo. Sestavljen je iz dobrih sedem kadrov-znakov, iz skopega, toda »fizično« občutenega izbora prostora, in v rakurzih, ki niso naključni. Teh nekaj kadrov nosi takšne obremenitve, da jih je nemogoče prevesti v nekaj

kratkih »kvazi-psiholoških« fraz. Film je izrazito moderno zastavljen, kot povsem zaprta in hkrati nepričakovano odprta struktura pomenskega polja.

(V ta krog, ki prav gotovo predstavlja najboljše kratke filme, nastale na Slovenskem v lanskem letu sploh, bi z določeno rezervo lahko prišteli še naslednje stvaritve: SPREHOD (Pionirski dom), ČEVELJ (Izola), MOJ PRIJATELJ MEDO (Solkan), TO BO MAMA VESELA (I. O. Š. Celje) in V NEDELJO ZJUTRAJ (O. Š. France Bevk, Ljubljana).

APEL

Ob koncu poudarjamo nujnost ustanovitve: — »kinoteke filmov malega formata«, saj se iz leta v leto z novimi filmi naš zaklad filmskih stvaritev ne samo veča, marveč zaradi efemernosti filma ravno tako tudi manjša in izginja; — »malih 8 mm kinematografov« po osnovnih šolah, saj so ti filmi predvsem filmi »otrok za otroke«. Obenem bi morala tudi televizija veliko doslednejše izpeljevati program predstavljanja teh filmov širši javnosti oziroma biti odgovornejša pred tem fenomenom.

Med snemanjem filma »Če bi vsi ljudje...« OŠ Fram



Zbor ustvarjalcev jugoslovanskega amaterskega in alternativnega filma

Janez Mužič

Malo je kino klubov v Jugoslaviji, ki se lahko pohvalijo s petindvajset-letno tradicijo ustvarjanja na področju amaterskega filma. Kino klub Split to naredi z nemajhno samozavestjo, saj mu je v letih od 1950, ko je bil ustanovljen, do danes uspelo združiti okoli sebe številne ljubitelje filma, katerih ustvarjalnost je brez dvoma vredna spoštovanja. V tem času so posneli prek 150 filmov, ki so pomemben prispevek jugoslovanski kinematografiji, saj so bili številni od njih nagrajeni na festivalih doma in v tujini. Klub ima štiri mojstre amaterskega filma, pomemben pa je tudi njegov prispevek profesionalnemu filmu, saj ni malo članov, ki so svoje v klubu pridobljene izkušnje prenesli v našo profesionalno kinematografijo (Aleksander Stasenko, Lordan Zafranović).

Splitčani so svoj jubilej proslavili s številnimi manifestacijami, med katerimi sta za celotni jugoslovanski amaterski in profesionalni film pomembni predvsem dve. Prva je festival filmov, ki so v zadnjih letih prejeli na festivalih amaterskega filma največ nagrad (festival festivalov), druga pa je zbor kinoamaterjev Jugoslavije. Prva je omogočila vpogled v gibanja, ki so v zadnjih letih plemenitila amaterski film, druga pa je kot logična posledica prve potekala kot simpozij o mestu amaterskega filma v jugoslovanski kinematografiji in kulturi nasploh in o stopnji, do katere se je tej večini ljudi neznan zvrst umetniškega izražanja razvila.

Ugotovljeno je bilo, da sta se funkcija in oblika amaterskega filma v Jugoslaviji od rojstva pa do danes spremenili. Amaterski film ni več hobizem in idealizem. Postaja prisvajanje sveta svobode (umetnosti) po ljudeh, ki jim je bila v zgodovini umetnost odvzeta. Največji dokaz za to je vedno večje število prijavljenih filmov na festivalih amaterskega filma. Njegov kvantitativni razcvet pa vzporedno spremlja tudi kvalitativni. Njegova prvotna usmerjenost, ki jo lahko ocenimo tudi kot posnemanje danes že kinotečnih filmov, se je razvila v raziskovanje medija. Literarna

predloga kadra je vedno bolj zanemarjena, s čimer postaja kader poetičen — film ni več za gledanje, ampak za uživanje. K temu veliko pripomore tudi tonska kulisa, ki ni le spremljiva slike, ampak komponenta, ki dela sliko zvočno.

Kot tak je jugoslovanski amaterski film postal laboratorij filma, s čimer je postal avantgarda jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. Njegova avantgardnost izpada kot namembnost sama sebi, vendar le navidezno, kajti zaprte so mu vse poti, da bi prodrl navzven. Vzroke za to zaprtost lahko iščemo v samem imenu — amaterski film, v katerem mu beseda amaterski v očeh gledalca vse prej kot pa koristi, slabo je organiziran (zlasti na zvezni ravni), brez lastne teorije tava v kozmosu umetnosti. Predvsem pa je onemogočen v prodoru pred širši krog ljudi, saj so mladim avtorjem amaterskega filma zaradi nepotrebnih formalnosti, kot jih ima na primer tudi beograjski marčevski filmski festival, in zaradi zaprtosti krogov, ki se bavijo s 35 mm filmskim trakom, zaprte poti k delu, ki bi bilo v prid večjemu številu ljudi in sami filmski umetnosti.

Zakaj ta odpor do **mladih sil**, ki se rojevajo v amaterskem filmu in žive za film ne glede na njegovo milimetrsko širino? Ali nas rezultat tega odpora mogoče ne gleda s platna ob projekciji domačega filma? Ali ni Bernardo Bertolucci posnel svojega prvega celovečernega filma v svojem 21. letu starosti? Ali se nam zdi amaterski film izpod časti, ali pa smo mogoče celo tako duhovno leni, da ga še opazimo ne.

Silimo ga v položaj, v katerem se nam kaže kot stvar elite ali pa kot marginalen pojav, čeprav zaradi svoje razširjenosti in funkcije, ki jo ima kot amaterizem, zasluži, da je v centru pozornosti. Vsi sodelujoči na srečanju kinoamaterjev, med katerimi so bili tudi številni profesionalni filmski delavci, se zavedajo, da situacije, v kateri je amaterski film, ni moč reševati ločeno od situacije, v kateri

je celotna jugoslovanska kinematografija, le-ta pa zahteva širšo akcijo za ožvljanje filmske kulture, tako ustvarjalne kot tudi podoživljajoče. Akcijo, ki bo organizirana in celovita. Sklenili so, da svoj shod preimenujejo v »Shod ustvarjalcev jugoslovanskega amaterskega in alternativnega filma«, ki bi se sčasoma spremenil v organizacijo, katere naloga bi bila predvsem gojenje estetskega in novega v filmu, pri čemer bi se enakovredno razvijala tudi teorija, ki je danes v jugoslovanskem filmu kljub svoji pomembnosti za napredek neznatna. Prvi pogoj za razvoj take kategorije so formiranje filmoteke amaterskega filma, art kinematografov, televizijskih serij o amaterskem filmu in pritegnitev k sodelovanju vseh tistih, ki so »ušli« iz amaterskega filma in danes pasivno gledajo nanj, tistih, ki bi mu lahko pomagali, a ga ne poznajo, pa tudi filmske kritike, ki je že od rojstva amaterskega filma dalje do njega zelo mačehovska.

Shod si je zadal, da vse to realizira takoj potem, ko se bo formalno institucionaliziral v organizacijo, seveda pa pri tem želi sodelovanja vseh tistih, ki jim film pomeni več kot samo celuloidni trak.

razmišljanja

Projekcija izkušenj

Naško Križnar

Stare velike umetnosti, ki se uveljavljajo z obnavljanjem tisočletja starih zakonov in dosežkov, terjajo mnogo manj teoretičnih dokazov resnice kot pa prvi, komaj opazni nežni obrisi.

B. Balázs, Filmska kultura

Če prav razumem, gre pri današnjem razgovoru za novo podobo slovenskega filma. Da bi laže označil svoj interes pri teh prizadevanjih, razgrinjam problem v obliki kratkega razmišljanja, ki je z moje strani tudi predlog za eno od izhodišč razgovora.

Za osnovo postavljam ugotovitev, ki se glasi:

slovenska kinematografija ni dovolj razvita (zrela), da bi omogočala mnogovrstno filmsko proizvodnjo. Tudi če se je pokazal interes za izboljšanje takega stanja, se je vedno znova pokazalo, da novi film lahko nastaja samo v novih proizvodnih načinih. Spremeniti bi bilo treba strukturo vseh nivojev nastajanja filma.

Ta ugotovitev je posledica izkušenj razdobja individualne filmske ustvarjalnosti, ki se je začelo iz ljubezni do filma in končalo z ljubeznijo do filma v novih oblikah.

Ustavimo se podrobneje pri naslednjih omenjenih pojmi:

1. mnogovrstna filmska proizvodnja
2. novi film
3. novi proizvodni načini

1.

Mnogovrstna filmska proizvodnja ne pomeni žanrske pestrosti letnega programa. Tudi ne pomeni, da bomo snemali tako dolgometražne kot kratkometražne filme, tako črno bele kot barvne, tako dobre kot slabe. Mnogovrstna filmska proizvodnja pomeni v našem primeru odprtost, sprejemljivost, dostopnost tehnične in organizacijske baze raznim filmskim tokovom, ki zahtevajo glede na svoja estetska izhodišča specifično pripravo in proizvodni proces. Zahteva po spremembi oz. obogatitvi vrst filmske proizvodnje je posledica prepričanja, da vsi proizvodni načini, ki jih danes

poznamo, odražajo ustvarjalna izhodišča svojih izdelkov in njihovih ustvarjalcev. To se pravi, da različni ustvarjalni tokovi, različni pogledi na film pogujejo obliko proizvodnih procesov in s tem fiziognomijo kinematografije, ki jo ti procesi oblikujejo. Za primer in orientacijo naj navedem dva temeljna modela obstoječih proizvodnih procesov.

Po prvem modelu je film tržno blago, ki v določenih razmerah samo skrbi za svojo reprodukcijo. Na podlagi te značilnosti filma so se razvile mnoge kinematografije s proizvodnimi procesi, katerih namen je bil vedno služiti denar s pretehtanim vlaganjem kapitala. Taka proizvodnja poleg denarja seveda kuje tudi svojo estetiko, ali bolje rečeno, tržišče narekuje estetski in ustvarjalno-inovacijski nivo. To je svet t. i. komercialnega filma.

Drugi model je polarno nasproten. Film je umetnost, kulturno blago. Tržne zakonitosti so v drugem planu. Vloženi kapital se praviloma ne obrestuje. Poudarjena je ustvarjalna svoboda. Ustvarjalec ni v službi konjunkturnih tem in konfekcijskega izražanja. Ne dela pod pritiskom grožnje finančne izgube. Interes ustvarjalcev je v sferi raziskave medija. Oba pisana modela sta razvila svoje specifične proizvodne oblike. Npr.: uspešnega komercialnega filma si ne moremo predstavljati brez obsežnega organizacijskega in administrativnega personala, brez svetovalcev, asistentov; na drugi strani je povsem normalno, da nekomercialni, eksperimentalni filmi nastajajo v sodelovanju dveh, treh ljudi. Velja pa pripomniti, da nobeden od omenjenih modelov ne zagotavlja apriorno tudi kvalitete. Poznamo tudi komercialne filme, ki renovirajo filmski jezik do največje možne meje, in hermetične eksperimente, ki v določenih okoliščinah postanejo zanimivi tudi za najširše občinstvo. Modeli nam služijo le za teoretično razumevanje filmsko-proizvodnih zakonitosti, v našem primeru za primerjalno analizo domačih razmer.

Lahko ugotovimo, da je naš proizvodni način mešanica obeh modelov, z nesrečno prevlado prvega. Avtorji so ob majhni proizvodnji razmeroma

močno vezani na konjunkturne teme; prevladuje konfekcijsko izražanje, ki ga stimulirajo elementi prvega modela (želja po vračanju kapitala oziroma kompleks gledljivosti), čeravno naš način filmske proizvodnje zagotavlja, če ne celo terja, tudi uveljavljanje drugega proizvodnega modela. Na žalost pa se elementi tega modela vrednotijo v odločujočih krogih kot dilentalizem, amaterizem, kot nekaj, kar je nevredno profesionalnega sineasta. Lahko bi rekli, da se na željo po spremembi proizvodnih načinov in odnosov gleda kot na zniževanje profesionalnega nivoja. Posledice nerazvitosti drugega proizvodnega modela so: beg nosilcev novih proizvodnih načinov v filmske centre z razvito mnogovrstno filmsko proizvodnjo, zaposlitev filmskih avtorjev na drugih področjih, vračanje v ustrezno, a manj odmevno, amatersko proizvodnjo.

Ker nas zanima izrazitejša aplikacija drugega modela v našem filmskem vsakdanu, si podrobneje oglejmo pojma:

2. novi film in
3. novi proizvodni načini.

Vse, kar želim pojasniti v zvezi s tema dvema pojmom, je zastavljeno že v prejšnji točki. Zato gre tu v glavnem za dopolnitev in povezavo. Izraz novi film je zasilna rešitev za označevanje novih tendenc filmske ustvarjalnosti (estetski + proizvodni problem). Poznamo tudi izraz underground film, mladi film, alternativni film (o tem glej prispevek F. Robarja-Dorina Ali so alternative v Ekranu 1976, št. 3). V Sloveniji so se te tendence kazale zlasti v amaterski proizvodnji druge polovice šestdesetih let. Obstajala je želja, da se porajajoče mlade sile uvede v profesionalno proizvodnjo eksperimentalnih filmov »par exelence«, kot dokaz odprtosti slovenske filmske proizvodnje (alibi), vendar brez pravega razumevanja globljega ozadja takega filmskega

ustvarjanja. To se je dogajalo hladno, preračunljivo, naročeno... V amaterskem filmu se je gledalo simpatično drznost mlade generacije, ki bi bila kolosalen okrasek blede profesionalne proizvodnje. Nihče pa ni računal s »flash backom« neustreznega proizvodnega načina, ki je utesnjeval in hromil v amaterizmu začetni zamah.

Današnji izbor avtorjev in del je slučajen, vendar po svoje značilen. Predstavlja vse tri že omenjene tipe avtorskih usod: sineasta, ki si je delo poiskal v drugih filmskih centrih, pobeglega avtorja in nekoga, ki še vztraja. Za popolnejšo orientacijo bi rabili vpogled v kompletne avtorske cikle. Za bolj kompletno podobo dogajanja na robu slovenske kinematografije zadnjih let bi bilo treba pritegniti še nekatere (bivše) ustvarjalce s podobnimi izkušnjami. Pa ne samo to. Kaže se potreba po temeljiti, resni raziskavi profila slovenskih filmskih delavcev in kandidatov in tistih, ki so delo pri filmu opustili, ne samo režiserjev, temveč tudi piscev, snemalcev... Prikaže naj se njihove nagibe za filmsko ustvarjanje, njihove ambicije in načrte — ter njihove težave. (Mogoče je to anketno delo stvar filmskega muzeja!) Naj se vidi, kaj danes zavira mlade filmske ustvarjalce, da bi našli ustrezne proizvodne načine za svoje ambicije (ki niso hollywoodske). Novi (underground, alternativni) film je bogatenje nacionalne kinematografije, je njena vest. Tak film pri nas obstaja v različnih samorodnih oblikah, ni pa organiziranega toka, ki bi omogočal, da se resnično integrira v podružbljeno slovensko filmsko proizvodnjo, da v njenem okviru najde svoj lastni proizvodni način. Pri tem izgublja samo nacionalna kinematografija in nihče drug.

Pravega recepta pa ni. Ne vem točno, v kakšnih konkretnih oblikah bo novi film lahko začel delovati. Zdi se mi, da je to spočetka nekje na robu »uradne« slovenske kinematografije, recimo, da je to okvir skupinskega portreta Slovencev.

Opomba uredništva:
pričujoči zapis je Naško Križnar prebral pred projekcijo filmov svojih kolegov Filipa Robar-Dorina in Karpa Ačimovič-Godine ter svojih lastnih profesionalnih filmov na Vibi, 22. decembra 1976. Projekcija je bila samoiniciativen prispevek omenjenih avtorjev k obravnavanju problematike vključevanja mladih filmskih delavcev v strukturo domače filmske proizvodnje.

Sigfrid Steiner • Silvija Jost

in a Film by
Kurt Gloor

The Sudden Loneliness of Konrad Steiner



filmi na TV

Kantata o Čilu

Tuji sin

(Muno moto) kamerunski črno-beli film

scenarij in režija: Jean-Pierre Dikongue-Pipa
kamera: J. P. Dezalay in J. P. Leon
glasba: pesmi — Georges Mounagué Anderson ter skladbe še izvornih Aga-Styl (Pariz) in Negro-Styl (Duala)
igrajo: Arlette Din Bell, Daniel Endene, Philippe Abia
proizvodnja: L'Avant-Garde Africaine, Duala, 1971

Nenadna osamljenost Konrada Steinerja

(Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steine)

scenarij in režija: Kurt Gloor
fotografija: Franz Rath (eastmancolor)
glasba: Peter Jacques
vloge: Siegrid Steiner, Silvia Jost
proizvodnja: SVICA, 1976, Kurt Gloor, Filmproduktion, Zürich

Tuja pisma

(Cužie pisma)

scenarij: Natalija Rjazanceva
režija: Ilja Averbah
fotografija: Dmitrij Dolinin
glasba: Oleg Karavajčuk
vloge: Irina Kupčenko, Svetlana Smirnova, Sergej Kovalenkov
proizvodnja: SZ, 1976, »Lenfilm«, Leningrad

Kantata o Čilu

Razgovor s Humbertom Solasem

S kakšnim namenom ste snemali Kantato o Čilu?

— To naj bi bilo solidarnostno dejanje do čilskega ljudstva. Film je zamišljen kot politična agitacija. Po državnem udaru smo se vprašali, kako pomagati čilskemu ljudstvu, kako delovati zoper vojaško hunto. Ta film je bil moj osebni odgovor. Po naključju sem pravkar končal režijo filma *Simpore*, ki je oživitev zgodovine Haitija skozi njegovo folkloro. Dokazal sem, da lahko napravim dovolj avtentičen film o Haitiju, da ga tudi prebivalci otoka imajo za lastno kulturno manifestacijo, za film, ki ga je naredil eden od njih. Zakaj torej ne bi uporabil enake metode, enake izkušnje, za film o Čilu? Zakaj ne bi služil za posrednika skupini intelektualcev in umetnikov nekega drugega naroda in izrazil njegov bojni duh in željo po svobodi s pomočjo napredne manifestacije ljudske kulture? Manjkala je le še ideja, tema, ki naj bi dala projektu zgradbo. Ko smo proučevali čilsko zgodovino, smo ugotovili, da imata tako boj delavcev kot fašistična nagnjenja oligarhije že dolgo tradicijo.

V resnici je v začetku tega stoletja čilsko delavsko gibanje doseglo veliko moč. To dokazujejo velike stavke, ki sta jih odlikovala borbeni duh in globoka razredna zavest udeležencev. Na drugi strani pa je oligarhija že tedaj reagirala z nasiljem, ki ga lahko primerjamo le s fašističnim terorjem. Od vseh tovrstnih manifestacij borbe čilskih delavcev je bila najbolj pomembna soliterna stavka leta 1907. Mobilizirala je na tisoče delavcev in se končala s pokolom v Iquiquu. Po ukazu vlade, ki je bila povezana s tujimi družbami, ga je izvedla vojaščina. Pokol je zahteval 3600 mrtvih in več tisoč ranjenih. Ta dejstva so se mi zdela zelo pomembna, ker so mi omogočila, da sem obravnaval zgodovino Čila skozi dogodek, ki vsebuje specifično naravo neokolonialne odvisnosti. Dogodek presega nacionalni kontekst in se tako vključuje v kontinentalno realnost. To mi je po drugi strani omogočilo, da sem primerjal nedavna dogajanja v Čilu. Poleg tega pa nam dogodki v Iquiquu ponujajo priložnost, da opozorimo na enotnost Latinske Amerike. To ni enotnost na etnološko romantično-subjektivni bazi, ampak zgodovinska nujnost latinsko-ameriškega delavskega razreda.

Glavni zaplet v vašem filmu je zgodba, povezana s simbolično rekonstrukcijo določenih epizod in s karakterizacijo oseb, ki so sodelovale v borbi za neodvisnost. Katera dramatska izbira, utemeljena z ideološko nujnostjo, je botrovala takemu načinu filmske gradnje?

— Ta gradnja odgovarja teoretični formulaciji filma, ki interpretira čilsko zgodovino kot proces borbe v nenehnem razvoju. Zato smo se odločili za montažo sekvenc, v katerih je vsaka epizoda povezana in razložena glede na celotno zgodovino dežele. To je torej pogojevalo naravo oseb in dalo rešitev za njihovo obravnavo. Vsaka od oseb je lahko obstajala le v taki meri, kolikor je (on ali ona) prispevala h graditvi enotne dramatske zgradbe. To je tudi vzrok, da npr. isti igralec igra Lautara, nato Manuela Rodrigeza, nato enega od voditeljev stavke in končno enega od borcev iz današnjih dni.

Kaj vse ste raziskali, preden ste napisali scenarij?

— Pri raziskovanju me je vodila želja, da bi napravil marksistično analizo čilske zgodovine. Nismo se hoteli omejiti le na pričevanja o dogodkih. Čilsko situacijo smo hoteli približati na aktiven, dialektičen način in obenem razkriti specifični pomen vsakega dogodka, njegova nasprotja in njegovo povezanost z občo resničnostjo.

Kakšna je bila fotografska zasnova filma? Ali ima kakšno zvezo z nekaterimi latinsko-ameriški slikarskimi izrazi?

— Fotografsko zasnovo je pogojeval odprti značaj filma, ki se ne omejuje na ilustracijo trenutnega dogajanja,

ampak se nenehno giblje naprej in nazaj, k preteklim in prihodnjim dogodkom. V začetku smo se bali nevarnosti močnega stilističnega preloma, ki bi vizualno razslojil posamezna historična obdobja, ki jih obravnavamo v igri. Naš cilj pa je bil prav nasproten, se pravi, doseči kontinuiteto. Zato smo se odločili, da bomo zbrisali meje med realistično in alegorično vizualno koncepcijo. To smo dosegli z nenehno integracijo ene in druge. Na prvi pogled bi film lahko dal vtis, da se razvija med dvema različnima stiloma, alegorijo in realizmom. Toda ni tako: celotni film je alegorija, izražena na različne načine. Film je treba gledati kot monumentalne freske, kjer se prekrivajo dogodki in osebe. Na ta način lahko vzpostavimo stične točke med filmom in latinsko-ameriškim socialnim slikarstvom, posebej z mehiškimi zidnimi slikami. Nedvomno je v *Kantati o Čilu* prisotna volja po vizualnem zlitju s to umetniško smerjo. Jorge Herrera, direktor fotografije, je posvetil posebno pozornost svetlobnim možnostim kot idealnemu sredstvu za doseg tega cilja. In zares, svetloba je v filmu resnična osebnost, omogoča nam, da konkretno izrazimo željo po povezanosti in razvoju. To pa daje filmu njegovo podstrukturo. Svetloba je tako postala sredstvo za integriranje različnih slojev v enotno alegorijo.

Kako ste v film integrirali glasbo, predvsem kantate?

— *Kantata*, ki jo slišimo skozi ves film, je integrirana vanj kot izraz kolektivne socialne zavesti. Potrudili smo se, da smo dogodke razložili tako, da smo preprečili vsako zmotno interpretacijo. Vzpostavili smo vez med zgodovino in publiko, ki nima globljega znanja o pomenu tistega, kar je predstavljeno. Ostanek partiture pa služi komentarju ki poudarja dramatične namene. Leo Brouwer se je skušal izogniti razdrobitvi glasbe in je prišel do tematike, ki predstavlja kontinentalno sintezo.

Ali lahko rečemo, da imamo v filmu, poleg različnih individualnih, tudi kolektivnega protagonista?

— Da, vsekakor. Čeprav film na videz obravnava individualne probleme, so ti zanimivi le kolikor pomagajo določiti vidike kolektivnih problemov. Npr. dolgi Carmelin monolog ob poljskem ognju je zanimiv za nas samo zaradi tega, ker nam posreduje informacijo, ki podčrta in obogati skupno zgodbo. Ko Carmela pripoveduje o svojem življenju, izraža, kljub posebnim okoliščinam, situacijo, ki ima nek skupen imenovalc. Neprecenljiva pomoč čilskih tovarišev je pripomogla k oblikovanju tega kolektivnega protagonista.

Kakšno važnost in pomen pripisujete temi filma v kontekstu osvobodilnega boja narodov Latinske Amerike?

— Mislim, da sporočilo filma presega okvire Latinske Amerike in enako velja za mnoge druge kontekste zatiranja in zaostalosti. Zgodovina kolonializma in neokolonializma je kljub razlikam enotna in dogodki v Čilu, kot so predstavljeni v filmu, so primerljivi z velikim številom dogodkov v zgodovini vseh dežel, ki so trpele za isto boleznijo. Tako upam, da je film dosegel svoj cilj: v čim večjem številu spodbujati k politični agitaciji in solidarnosti. To pa je bila motivacija vseh nas, ki smo sodelovali pri snemanju *Kantate o Čilu*.

Tuji sin

O kinematografiji črne Afrike komajda kdaj slišimo, z njenimi filmi pa se tako redkokdaj srečamo, da bi lahko ta srečanja prešteli na prste ene roke. S Senegalom smo se seznanili preko režiserja Sembena Ousmana, zdaj pa se preko režiserja Dinkogue-Pipa seznanjamo še z eno deželo, ki stopa po poti oranja ledine v filmski ustvarjalnosti.

To je Kamerun, nekdanja francoska kolonija, ki kljub prizadevnim posameznikom še nima organizirane filmske industrije. Doslej je vzbudila pozornost z nekaterimi

kratki filmi, med njimi **Lemwett** režiserja Moiseja Zé-Lecourta ter **Bubu** — **kravata** Daniela Kamwa iz leta 1973.

Prvi igrani celovečerni film je nastal leta 1974, imenoval se je **Voziček**, njegov avtor pa je bil spet Daniel Kamwa (ker je bil tudi **Tuji sin** posnet 1974. leta, navajajo različni viri različne podatke o tem, kateri izmed njiju je prvi, ali drugi, kamerunski film). Oba pa se naslanjata na tradicionalno problematiko dežele, na vprašanje dote.

Dikongue-Pipa se je zapisal filmu takoj, ko je končal srednjo šolo. V Parizu je končal tudi filmsko šolo ter posnel dva kratka filma: **Rogove** in **Dajte mi mojega očeta**, 1964. in 1965. leta. Skoraj deset let je minilo, preden je prišel do celovečernega filma, pa še ta zaradi velikih finančnih težav, na katere je naletel, pripoveduje — po avtorjevih besedah — le petino vsega, kar je želel izraziti.

Film je po svoji temi nenavaden, kljub temu, da smo se že pri Sembenu Ousmanu seznanili z delom tipike tega dela sveta: mnogoženstvom in socialnim izkoriščanjem.

Zgodbo spremljamo s presenečenjem in zanimanjem, samega filmskega rezultata pa ne moremo ocenjevati z istimi merili kot dosežke ustaljenih, konsolidiranih in znanih kinematografij z dolgoletno tradicijo. A vendar scenarist in režiser ni nikakršen »amater naivec«, ki bi se nepripravljen lotil filmskega medija. Iz filma je razvidno njegovo dobro poznavanje filmske tehnike, posebno spretno in uspešno pa uporablja flash — back.

Film se začne s folklornim praznikom, na katerem se vsi veselijo in rajajo; glavni junak N'gando pa se jim pridruži le toliko, da svojemu dekletu, ki je tedaj četrta ali peta žena premožnega strica, ugrabi lastnega sina. Nato nas pot popelje nazaj v začetke ljubezni med mladima in v tragedijo, ki ji je botrovala tradicionalna zahteva po doti, ki bi jo moral prinesiti mladenič v zakon. Tako je film po eni strani boleč protest proti zaostalim pravilom in zahtevam družbe, ki se sicer razvija, hkrati pa je tudi kritika celotne družbe, ki dovoljuje neopravičljivo moč in oblast človeka nad človekom. Tu je denar tisti, ki je v civiliziranih in visoko razvitih deželah, pa tudi že v deželah v razvoju, deformiral človekov značaj. Po avtorjevih besedah je imela dota pred kolonizacijo le simboličen pomen, včasih je bil to samo orešek, šele kasneje se je prelevila v velike denarne vsote.

Dikonguova kritika, oziroma kritična angažiranost, v prikazovanju izseka iz življenja svoje dežele je torej večplastna in tako jo tudi razumemo, kljub temu, da mestoma zaide v nekatere nerodnosti, za katere lahko rečemo, da gre bolj za pomanjkljiva finančna sredstva in manj za začetniške težave. Z igralci pa je imel režiser manj sreče, čeprav jih je lepo uokvirjal v naravno okolje dežele. Prav gotovo pomeni to prvo srečanje s kamerunskim filmom, ki nam ga je posredovala televizija in 7. beograjski FEST, prijetno presenečenje in hkrati upanje v nadaljnji razvoj te nacionalne kinematografije, ki so se ji v zadnjem času pridružila še nova imena, predvsem Alphonse Beni in Gabriel Foki.

M. G.

Pogovor s scenaristom in režiserjem Kurtom Gloomom

Nenadna osamljenost Konrada Steinera

Do zdaj ste delali pretežno dokumentarne filme in se v njih dotaknili raznih socialnih problemov. Lahko bi celo rekli, da ste sestavili film iz serije tez. Zdaj ste naredili korak od dokumentarcev k celovečernim filmom. Kako pomemben je za vas ta korak? Kako ste prišli do tega in na kakšne posebne probleme ste naleteli?

— Dejstvo je, da sem želel delati celovečerne filme že zdavnaj. Sicer pa so bili že moji prvi kratkometražni

filmi igrani. Finančni razlogi pa so mi popolnoma onemogočili narediti dolgometražni igrani film. Delati take filme pomeni, delati za kino, kar pa stane ogromno denarja. Spoznal sem, da se lahko uveljavim le s sredstvi, ki sem si jih lahko privoščil, to je z dokumentarci. Kot samouk sem se prav ob njih veliko naučil, zdaj pa se mi zdi prehod od dokumentarnega k celovečernemu filmu neke vrste normalen razvoj.

V mojih delih, z izjemo prvih kratkih filmov, je vedno prisotna dominantna tema: šibki in nepriviligirani družbeni razred, pa naj bodo to hribovski kmetje ali otroci, alkoholiki, poročene ženske, ali pa ostareli ljudje. Sprva sem hotel narediti nekakšen izmišljen dokumentarec o načinu, kako so leta 1944 »rešili« problem ostarelih ljudi. To bi naj bila neke vrste sociološka grozljivka, v kateri sem hotel pokazati, kaj bi se zgodilo, če bi nekdo skrb za ostarele ljudi pripeljal do skrajnosti. S tem mislim na nego, rehabilitacijo, zdravljenje, pomirjanje in na vprašanje, kako jih osrečiti. Na koncu pa sem se prestrašil lastne zamisli. Take mrtve figure bi ne koristile nikomur, najbrž bi le vcepljale strah in efekt bi bil ravno nasproten. Stare ljudi je že tako dovolj strah, strah jih je življenja. Ugotovil sem tudi, da bi bil tak načrt zame lahek izhod, način, da tudi sam ubežim soočenju s starostjo in da se umaknem odgovornosti do starejših. Tako sem se odločil, da začnem s svojim položajem in s svojimi občutki. Novega projekta sem se sprva lotil tako, kot da bi šlo za dokumentarec. Delal sem obširne raziskave, veliko sem se pogovarjal s starimi ljudmi v različnih situacijah. Obiskal sem domove za ostarele, privatne bolnišnice, ubožnice, psihiatrične klinike, počitniške domove, klube, posvetovalnice, delavnice in prisostvoval sem uram skupinske terapije. Pogovarjal sem se z umirajočimi, z medicinskimi sestrami, zdravniki, socialnimi delavci, planerji, duhovniki in z uradniki socialnega skrbstva. Tudi sam sem hotel delati v domu za ostarele, toda ta namera se mi ni posrečila, ker mi g. Lieberherr, žüriški mestni svetnik, ni zaupal. Vse primere, ki sem jih spoznal osebno, ali pa so mi o njih pripovedovali socialni delavci, sem oblikoval v zgodbo o enem človeku. Ko sem začel pisati scenarij, sem se začel spraševati, kako sem prišel prav do figure Steinerja. Končno sem ugotovil, da Steiner ni čista izmišljotina, da ni samo lik, sestavljen iz skupka raznih primerov, marveč da je v resnici obstajal. Kot otrok sem imel strica v Bernu, ki je pripadal istemu razredu kot Steiner. Pri osemdesetih letih je še vedno delal kot krojač in je bil dober delavec. Potem pa je nenadoma ostal brez dela. Zanj je imel ta udarec strašne posledice. Izgubil je tla pod nogami in nenadoma je postal star in slaboumen. Ljudje so govorili, da je postal čudak. Nikomur ni dovolil, da bi skrbel zanj. Ko sem ga zadnjič videl, je bil v umobolnici in končal je med najtežjimi primeri. Ta mož je naredil name, kot otroka, globok vtis. Zdel se mi je drugačen od vseh drugih ljudi, ki sem jih poznal. Ni se mu podala vloga prijaznega in dobrodušnega starčka, ki je vedno vladen in zadovoljen. Na nek način je bil starec, ki ni bil starec.

»Starec, ki ni bil starec«, pravite. Ali ni to poseben problem, poseben primer? Če namerava družba najti rešitev za probleme ostarelih, bodo morale biti to splošne rešitve splošnih problemov. Po navadi ni prostora za posamezne rešitve posameznih primerov...

— Da, v naši družbi nimajo ostareli nikakršne prestižne vrednosti. Zakaj bi naj bila stara človeška bitja boljša od starih obrabljenih avtomobilov, hladilnikov ali sesalnikov? Stari ljudje nimajo v naši družbi nobene vloge, kar pomeni, da niso več za rabo.

Kako obravnava to vprašanje vaš film? Ste se lotili primera posameznika? Ali ni to malce utopično, kot da bi hoteli nemogoče? Ali pa je vaš cilj povzročiti odmevnost?

— Steiner zame ni samo posameznik. On je starec, ki ni pripravljen sprejeti vloge starca, to je odstopiti prostor nekomu mlajšemu in biti pri tem prijazen, miren in zadovoljen. Upre se, ker noče, da ga imajo za ostarelega. Zdi se mi, da je pri Steinerju pomembno to, da je dobro pripravljen na vstop v, leporečno imenovano, jesen življenja. Njegovo življenje je bilo precej normalno in zdravo, ostal je zvest svojemu poklicu in ponosen na svojo spretnost. Prav gotovo bi bil vsak človek v njegovem

položaju sposoben normalno živeti tudi potem, ko ostari. Steiner pa ne more več živeti tako kot bi mogel in hotel, ker mu to preprečijo zunanji faktorji. Staranje je predvsem vprašanje srečanja z usodo, ki ti jo nameni družba, in šele potem vprašanje biološkega razvoja. Bridkost, ki jo prinese starost, je samo izraz bridkosti, ki jo doživi skozi življenje in ob delu, ko si še mlad. Morda jo v starosti občutiš še ostreje.

Lahko bi rekli, da gre pri tem še za nek drug aspekt problema, za destrukcijo človeškega sveta. Steinerjev primer tako pokaže, kako je človeku onemogočeno, da živi do konca tako, kot bi moral.

— Točno. Stari ljudje ne le da umrejo, ampak izumrejo. S tem mislim, da s človekovo smrtjo umre tudi ves njegov svet, način, kako je živel, družbene vrednosti, vse, kar tvori našo kulturno dediščino. Ermanno Tondi, minister za socialno varstvo mesta Bologne, je dejal: »Stari ljudje so kulturna pridobitev. Družba, ki jih nima, je kot človek brez spomina.«

Kako dolgo ste delali film?

— Grobi obrisi ideje in začetne študije so nastali pred tremi leti, intenzivno pa sem začel delati na tem projektu pred dobrima dvema letoma. Teden dni sem porabil, da sem zgodbo spravil na papir, potem pa sva s kolegom dva ali tri mesece obdelovala podrobnosti.

Ste snovali vaše delo na posebnem dramatskem konceptu? Ko sem gledal film, se mi je zdelo, da se scene začenejo s »fade-in« in se končujejo s »fade-out«.

— V osnovi je film skonstruiran znotraj nekakšne epizodne zgradbe. Zgodba je premočrna in preprosta. Da bi lahko zajel različna obdobja Steinerjevega življenja, sem se odločil za serijo epizodnih blokov s »fade-in« in s »fade-out«. Skušal sem najti pripovedno obliko, ki bi imela izvor v starih ljudskih igrah. Rad imam take zgodbe in očaran sem nad močjo dialogov in nad učinkovitostjo pripovedi, ki je zreducirana na minimum. Zame je bilo tudi pomembno, da povem zgodbo na tak način, da bo publiko čustveno prizadela. Nisem hotel, da vzamejo ljudje zgodbo zgolj kot intelektualno izkušnjo. Dogodki v filmu jih morajo globoko prizadeti. Vsak poskus, ki uspe na tak način, ne prebudi samo intelekta, pač pa tudi čute in čustva. Rojstvo, smrt, prometna nesreča, pijanec, ki ga pretepejo, jokajoči otrok, govor švicarskega ministra Kurta Furglerja, so stvari, ki nas globoko prizadenejo. Medij filma je v glavnem čutno izkustvo.

Ali nam to lahko razloži tudi podobo socialne delavke in njeno čustveno navezanost na Steinerja?

— Da. Najdemo jo pri obeh, še bolj pri Steinerju kot pri socialni delavki, ki je bolj zapleten lik. V zgodbo vstopi v trenutku, ko se gledalcu prisotnost osebe njene vrste ne zdi potrebna. Najprej si mora pridobiti Steinerjevo naklonjenost s tem pa tudi naklonjenost gledalcev. Tudi zato postane zanimiva. Steiner najprej noče imeti opravka z njo. Kasneje pa jo že težko pričakuje. S Steinerjem vred čakajo tudi gledalci. To pomeni, da sem moral povedati Steinerjevo zgodbo ne z objektivnega stališča, pač pa sem moral naslikati njegov svet tak, kot ga je doživel on sam. Na ta način postane človeška izkušnja naslikana v filmu, izkušnja, s katero so povezani tudi gledalci. Upam, da se gledalci zavedajo, da bodo nekega dne tudi sami stari in se bodo tako srečali s Steinerjevo usodo.

Kakšna je vaša vloga v razvoju in tradiciji švicarskega filma? Včasih sem imel občutek (mogoče sem se zmotil), da ste se zgledovali po Kurtu Frühu. Pri tem mislim na določeno intimnost in zadržanost v slikanju čustev.

— Ne zdi se mi, da bi imel karkoli skupnega s tradicionalnim švicarskim filmom. Nasprotno, ob teh starih filmih v narečju mi gre, izjema so le nekateri filmi, na bruhanje, ker predstavljajo družbo po svoje, ker so brez kakršnegakoli sporočila in ker prav kriminalno izrabljajo narečje. Po navadi jih ne morem niti gledati. Nevarno je pripisovati delo nekoga kateremukoli posebnemu vplivu, ker ga s tem že označimo. Kljub temu si upam trditi, da so name vplivali Italijani, Francesco Rosi morda, ali pa

Pietro Germi, ter da je bil najmočnejši vpliv Svedov: Jana Troela in Boa Widerberga in v določeni meri tudi Ingmarja Bergmana. Švedski koncept esteticizma se mi zdi še posebno privlačen. Če se zdi, da se osebe v svojih filmih obnašajo na tipično švicarski način, sem vesel, ker je to namigovanje na moj izvor in okolje, ki ju ne morem, in niti nočem, zanikati.

Povejte mi kaj o jeziku. Zakaj ste se odločili za narečje? Meni se zdi zelo priporočljivo in naravno. Kako vam je to uspelo?

— Najprej, to narečje je moj materin jezik. Poleg tega me je privlačila zamisel, da bi delal v narečju že zato, ker so se ponesrečili mnogi predhodni poskusi televizijskih in radijskih iger v narečju. Švica je jezikovna kolonija, če lahko tako rečem. Dejal bi celo, da se v Švici o vseh pomembnih stvareh govori v visoki nemščini, o nepomembnih stvareh pa v švicarskonemškem narečju. Vzemite na primer televizijo: vse stvari, od poročil naprej, so podane v visoki nemščini, vse, kar je manj pomembno, npr. šport ali tradicionalni kulturni programi, je narejeno v narečju. Že v času, ko sem delal dokumentarce, sem videl, kako bogato in živo je naše narečje, zlasti skriti pomeni in besedne igre. Ustavite se in prisluhnite ljudem v restavracijah, v tramvajih, pogledajte kako tvorijo fraze, kako gospodarno uporabljajo besede, kako je komuniciranje zreducirano na gole formule, kako uporabljajo neosebne oblike oslavljanja, kako napačno uporabljajo slovnico, kako se ponavljajo, puščajo stavke nedokončane, uporabljajo besede, ki ne izražajo tega, kar bi hoteli povedati, razvijajo stavke brez vejic. Steinerjev jezik je obogaten, in bolj švicarski, že s samim načinom, kako se z njim brani in kako se umakne za zid molka, tako da uporablja okrnjene stavke in nenehno preskakuje z ene misli na drugo.

Pa še besedo o koncu filma. Iz vode potegnejo truplo in sprva sem mislil, da je to konec filma. Potem pa se, na veliko presenečenje vseh, film spet premakne v novi smeri in pripelje do popolnoma nepričakanega konca. Čeprav je Steinerjevo presenetljivo obnašanje na koncu dosledno z njegovim karakterjem, se mi zdi, da ste s končno sceno hoteli doseči nekaj drugega, nekaj, kar naj bi dalo gledalcem osnovo za razmišljanje.

— Ne morem izdati stvari, ki se zgodijo na koncu filma, ker morajo biti gledalci enako nepripravljeni, kot ste bili vi. Zato vam bom odgovoril zelo splošno. S koncem sem imel precej težav, ker preprosto nisem vedel, kako naj se film konča. Siegfried Steiner je mislil, da bi se moral film končati s Steinerjevim samomorom, kot logični odgovor na vse, kar se je nanj zrušilo. Jaz pa se s tako negativnim koncem, polnim resignacije, nisem mogel sprijazniti; niti nočem, da se z njim sprijaznijo gledalci. V njih hočem vzbuditi pogum in odločnost. Kar naredi Steiner na koncu, je odraz mojega lastnega odnosa in pomeni optimizem in upornost mladega človeka. Zaključek nima namena biti rešitev, je kvečjemu oblika protesta, izraz življenjske volje in želi navdihniti pogum za boj. Kar je utopijska danes, lahko postane jutri resničnost. S tem mislim, da bi bil položaj starih ljudi drugačen, če bi se hoteli, in če bi se mogli, braniti. Toda tega se niso nikoli naučili. Upam le, da bodo vsaj današnji mladi ljudje na to bolje pripravljeni.

Tuja pisma

Lezbijka je tovarišica z ulice

Sovjetski scenaristki iz Leningrada Nataliji Rjazencevi, avtorici scenarija filma »Tuja pisma«, ki ga je 1975. leta režiral Ilja Averbah, gre zasluga ali celo odgovornost, da se je na sovjetskem platnu prvič pojavil lezbijki odnos med sovjetskima ženskama. Upoštevaajoč javno moralo te dežele, gre za prav zaskrbljujoč

pojavn. Prišlo je namreč do dveh pojavov: ali se vodilni ljudje in partijski odbori, zaslepljeni z moralizmom tipa »tu pri nas to ni mogoče«, niso zavedli ničesar, ali pa so se hoteli izogniti škandalu tako, da so film namenoma spregledali. Le tako si lahko razložimo množično predvajanje filma v vseh sovjetskih republikah, še bolj pa dejstvo, da je Zveza filmskih delavcev izbrala film »Tuja pisma« za simpozij o filmskih vrsteh, ki so se ga udeležili tudi italijanski predstavniki.

Da ne bo sporazuma, naj poudarim, da je film »Tuja pisma« daleč od Bertoluccijevega »Poslednjega tanga v Parizu«: nič masla, pač pa le skromna erotična uporaba mila. Poglejmo si dejstva.

Zinka (igra jo Svetlana Smirnova) je nemirna in uporna šestnajstletnica, ki obiskuje vaško osnovno šolo, nosi mini krilo (trenutno je to velika moda v Sovjetski zvezi), na skrivaj hodi plesat in se zaljubi v tridesetletnega pilota. Zinka je brez predsodkov, in ob prvi priložnosti se z njim odpelje k reki ter mu tam izpove svojo ljubezen. Toda tridesetletni sovjetski moški, ki mu v začetku njeno obnašanje ugaja in se pusti tudi objeti, jo na koncu porine v vodo in jo obtoži, da je pokvarjena. Prepričan je, da si lahko samo pokvarjeno dekle privošči tako obnašanje. Zinki grozi škandal, in ker se z domačimi ne razume, zapusti dom ter se zateče k svoji profesorici Veri Ivanovni (igra jo Irina Kapičenkova).

Vera Ivanovna ima dokaj zapleteno razmerje z nekim slikarjem, ki neprestano prihaja in odhaja v Leningrad. Med njegovo odsotnostjo si z Vero pišeta goreča ljubezenska pisma. Ta pisma zanimajo tudi Zinko, zato se vmeša v sostanovalkino zasebno življenje in udobno zleknjena na postelji prebira slikarjeva pisma. Kmalu ji prebiranje pisem ni dovolj. Sošolki najprej zaupa, da piše ta pisma njen ljubimec, in ker ji prijateljica ne verjame, prepíše eno izmed pisem in ga naslovi nase. Pismo konča v rokah profesorice. Nad Zinko se zgrne nov škandal. Toda Zinko muči poleg občutka krivde zaradi indiskretnosti še nekaj drugega: zapletla se je v dvoumno igro in ljubosumna je na svojo profesorico. Vera Ivanovna je z Zinko prijazna in razumevajoča, tako da ustreže Zinki tudi, ko je le-ta prosi naj ji umije lep bel hrbet. Ta scena nima predhodnice v sovjetskem filmu. Režiser nam v dolgem kadru pokaže mladostni hrbet in ga ne skrajša niti, ko Zinka nenadoma zgrabi Verino namiljeno roko in jo z divjo gorečnostjo poljubi.

Ko se slikar spet vrne iz Leningrada, in ko se Vera odpravlja k njemu, Zinka, divja od ljubosumja, zaklene vrata in skrije ključ, da bi Veri preprečila še naprej vzdrževati umazano razmerje, ki je ni vredno. »Kaj se bo zgodilo zdaj,« se vpraša gledalec. Nič se ne zgodi. Zinka ponovno najde samo sebe. Spet si pridobi zaupanje profesorjev in sošolcev, ko pomaga pri prenašanju šolskega pohištva iz stare stavbe v novo. Izza okenskega stekla jo zaljubljeno opazuje Vera, zadovoljna, ker je Zinka končno doumela, da je treba pri njenih letih bežati pred samoto.

Golota od popka navzgor ni novost v sovjetskem filmu. Andrej Tarkovskij je v svojem zadnjem filmu »Ogledalo« pokazal tudi hrbet in prsi ženske pod tušem. Toda v »Tujih pismih« je nekaj več. Tu so: kopalna kad, milo, umivanje hrbta, pa še ljubezenski poljub, ki ga da ženska drugi ženski. Dolga pot sovjetskega filma do seksualne problematike se je torej začela, čeprav se gledalec v tem filmu tega morda ne zave. Morda se tega ne zavedajo niti sovjetski filmski delavci. V Tbilissu so se sovjetski predstavniki prav prestrašili, ko so italijanski kolegi obravnavali zgodbo o Zinki in Veri. Celozardevali so, ko je prišla na dan beseda o lezbijkah. Scenaristka Natalija Rjazenceva (režiserja ni bilo poleg) pa se ob vprašanjih na to temo ni sramovala. Natalija, lepa kratkolasa ženska pri tridesetih, s prodornim, vendar mirnim pogledom, je potrdila možnost, da je prišlo med Zinko in Vero do neke vrste ljubezni in ne samo do prijateljstva, čeprav se tega morda nista niti dobro zavedali. Tako je prišla v sovjetskem filmu na dan tudi podzavest. Vse to se dogaja v času, ko je pomemben sovjetski režiser Paladjanov, avtor filma »Senca pozabljenih prednikov« in prepovedanega filma »Barva granatnega jabolka«, v kijejskem zaporu zaradi neke homoseksualne avanture, katere razplet še danes ni razjasnjen.

Sicer pa ležijo Freudove knjige, ki so bile prevedene že leta 1920, le še v knjižnicah. Od tedaj jih niso več ponatisnili, pa tudi poznejših del niso več tiskali. Psihoanaliza ostaja torej premoženje redkih poznavalcev.

Potrditev najdemo prav v »Ogledalu«. Ni naključje, da igra vlogo matere in žene protagonista ista igralka. Očitno je hotel Tarkovski nakazati materinski odnos žene do moža. Mož se namenoma ne pojavlja na platnu, čeprav je vseskozi prisoten njegov glas. Gledalec tako ves čas sluti njegovo prisotnost in njegovo zanimanje eksistence. Z drugimi besedami: ves film razglašča Freudovo odsotnost, istočasno pa hoče, da se je zavedajo vsi. Pri tem načrtu se talent Tarkovskega izgublja v velikodušnem in neprimernem poskusu, da bi predstavil moč spomina in tesnobo sedanjosti. V film poseže tudi glas režiserjevega očeta, ki bere svoje pesmi in ki nedvomno označuje avtobiografski karakter filma. Če že »Tuja pisma« niso vzbudila škandala, pa »Ogledalu« ni bilo prizanešeno.

Problemi okoli filma »Ogledalo« prav gotovo niso nastali zaradi ženske golote, ampak bolj zaradi serije polemičnih političnih namigovanj na preteklost in na sedanjost. Mnogi trdijo, da se film pojavlja na platnu in spet izginja, kot da bi sledil nerazumljivemu vodniku. Samo ena stvar je pri tem filmu gotova: to je, da je Sovjetska zveza vendarle pripravljena film prodati v tujino, in da puščajo kupcu proste roke, da s filmom počne, kar hoče. Ne zdi se jim potrebno, da bi film branili. Se jim ne zdi dovolj sovjetski? Mogoče. V vsakem primeru gre za veliko novost. Sovjetski film leta 1976 je tako poln vrenja in kontradikcij, da lahko navsezadnje ubeži tudi zrahlanim zankam cenzure.

Peščeni grad

(Castle of Sand)

proizvodnja: **Japonska**režija: **Jošitaro Nomuro**vloge: **Tecuro Tamba, Go Kato, Kensaku Morita**

Le malokdaj se nam je srečati s filmom, ki bi tako zelo očitno razpadal v dva dela. »Peščeni grad« je po svoji zasnovi detektivka. Vsa prva polovica, raje kar dve tretjini filma nas na dolgo in v podrobnostih vodita skozi policijsko raziskovanje umora, katerega žrtev je bil upokojeni policaj, ki je po naključju in brez pravega vzroka pripotoval v Tokio od nekod s severa dežele, iz oddaljene province. Ko pa se zgodba v sklepnem delu filma približa razkritju vzrokov umora in identifikaciji morilca, se film na vsem lepem sprevrže v psihoško dramo z liričnim retrospektivami in dušeslovnimi analizami, kar je po stilu in vsebini v popolnem nasprotju s prvim delom. Po zaslugi prizadevno-pronicljivega policijskega inšpektorja vzemo, da je morilec starega vaškega policajca slavni mladi skladatelj, čigar simfonija, katere krstni izvedbi prisostvujemo v »koncertnem finalu« filma, je pravzaprav glasbena drama o njegovem življenju in usodi. Še majhnemu dečku je zbolel oče — gobavost takrat, v časih splošne bede in zaostalosti še ni bila ozdravljiva; in gobavec kajpada ni smel ostati v domačem kraju; sovaščani so ga neusmiljeno pognali v svet. Izmozgan, obnemogel in ves beden se je z otrokom odpravil iskat prostor pod soncem. Povsod so ga odganjali, zavetišče in človeško usmiljenje je našel šele pri dobrem vaškem policajcu nekje v severni provinci. Policaj ga je oddal v bolniško oskrbo, dečka pa je obdržal pri sebi in skrbel zanj, kot da je njegov. Toda očetovske ljubezni ni bilo mogoče nadomestiti. Deček je pobegnil, kajti želel je najti očeta. A življenje je hotelo svoje: očeta ni našel, našel pa je dobre ljudi, ki so poskrbeli zanj, ga izšolali in mu odprli vrata k življenjskim uspehom. Postal je slaven glasbenik in zatajil svojo neslavno preteklost. Na vsem lepem pa ga je — v zenitu njegove slave in uspeha — odkril stari policaj, dobitnik njegovega zgodnjega otroštva. Našel ga je in ga skušal prisiliti, naj v bolnišnici za gobavce obiše ostarelega očeta; toda mladi skladatelj je vračanje k mučnim spominom svojega otroštva zavrgel. Da bi se ga znebil, je starega upokojenega policaja iz severne province pahnol pod vlak. Zgodba je sentimentalno predimenzionirana, zavozlana v smislu večerniško ganljive psihologije in njenih preobratov in v svojih ključnih motivih karseda očitno privlečena za lase. Zlasti moteče delujejo njeni poskusi solzavo-sentimentalnega motiviranja.

Glede vsega tega je »Peščeni grad« seveda umetniško in sporočilno dokaj skromna stvaritev, četudi dramaturško jasna in speljana z razmeroma prepričljivimi vzročno-posledičnimi zvezami, tekoče, dovolj motivirano in z odvečnimi zastoji v ritmu pripovedovanja edino ob koncu, ko se med razvlečenim simfoničnim koncertom, ki nam ga je dano poslušati malone v celoti, vrstijo prav tako razvlečene retrospektive o romajočem gobavcu in njegovem sinu, takrat še nebogljenem dečku.

Eno omembe vrednih prednosti pa »Peščeni grad« vendarle premore — in to so mirna, izčrpna, glede na vzdušje in življenjske situacije, zajete v pripovedi, docela plastična soočenja z japonsko sedanostjo, z njenim podeželjem, z njenimi mesti, z njeno pokrajino, z njeno vsakdanostjo, z njenimi ljudmi. Te podobe so ilustrativno bogate in nas v nadržanostih seznanjajo z kar najrazličnejšimi ambientami japonskega sveta. Če nič drugega, je nekaj vrednosti filma vsaj v tem.

Dolina nesrečnih

(El valle de los miserables)

proizvodnja: **Mehika**režija: **Rene Cardona**vloge: **Mario Almada, Fernando Almada, Ana Luisa Peluso**

Hotenja, ki so jih avtorji tega filma polagali v svojo pripoved, so bila močnejša od pripovedno-oblikovalnih sil, s kakršnimi so utelesili svoj namen. »Dolina nesrečnih« sodi v eno izmed inačic revolucionarno-zgodovinskih dram, ki se jim je ameriški film dovolj intenzivno posvečal, seveda s precej spremenljivo srečo. Tokrat zagotovo ni dosegel enega svojih viškov, četudi zgodbi tako v njenem dramaturško-fabulativnem kot tudi v njenem filmsko-oblikovalnem smislu relativne korektnosti nikakor ne smemo odreči. Ton celotnega filma je dokaj blizu stilističnim sredstvom sociálnega realizma, kar pa ne deluje tako moteče, da bi zanikovalo pomen tovrstnega pripovedovanja. Dolina nesrečnih je pravzaprav taborišče, kamor je diktatorski režim pošiljal svoje nasprotnike. To je pravzaprav dolina brez povratka — podoba pekla na tem svetu. Tu je brezpravna množica ljudi na prisilnem delu, ki jih psihično in fizično ne le uničuje, pač pa dobesedno izničuje. Beg ali rešitev sta praktično nemogoča. Ljudje so izpostavljeni neusmiljenemu mučenju, šikanam pa celo pobijanju. Vse, dokler v ta brezizhodni svet ne poseže upor, ki ga zaneti mladi intelektualec, sin režimu sovražnega zemljiškega posestnika, pridružijo pa se mu zrevolucionirani kmetje, študentje in vseh vrst preganjenci. Upor se približa tudi »dolini nesrečnih«, ki svoj krvavi obračun z reprezentanti tiranskega režima izpelje sama — z ognjem, ki se mu nihče ne more postaviti po robu. V tem ognju zgorijo ne le vsa znamenja nedemokratskega režima, pač pa tudi vsi njegovi pripadniki, vse živo, do kraja, do golega, do kosti.

Drama je izpeljana konsekventno in v svoji konsekventnosti tudi nasilno, abruptno, neizprosno. Vse je povedano in storjeno direktno, brez milosti. Skrajni naturalizem, s kakršnim je upodobljena revolucija z vsem njenim maščevalnim ognjem, je v prenekaterem oziru boleč in do pretiranosti mučen, toda prav v tej svoji samospozabi tudi globoko iskren. Pa četudi je ideološka strast nadvladala in v nekem smislu tudi pogoltnila estetiko. Slabost filma je njegovo črno-belo polariziranje oseb. Režim je brez izjeme črn, lopovski, surov — in v svoji surovosti pravzaprav brez dilem; to sicer ni neverjetno pa tudi ne neargumentirano, vprašujemo pa se, ali je za gledalca, opredeljenega k objektivnemu presojanju dejstev in okoliščin, tako razporejanje konfliktnih situacij tudi zanimivo, vznemirljivo in v vseh ozirih prepričljivo. Delo nima dimenzij velike stvaritve, vprašljiva pa je tudi avtentičnost situacij, prikazanih kot pričevanje o zgodovinskih dejanjih v predrevolucijski Mehiki. Dolina nesrečnih je bliže igrokazu kot neposrednosti zgodovinskih dejstev.

Ocena: ★★★★★

(5 zvezdic izmed desetih možnih)

Ocena: ★★★★★

(5 zvezdic izmed desetih možnih)

Plamen nad Alžirom

(L'opium et le baton)

proizvodnja: Alžir

režija: Ahmed Rašedi

vloge: M. Kateb, Rulšed, Jean-Louis Trintignant

Poudarjeni realizem, s kakršnim so posneli to epizodo iz alžirske osvobodilne in antikolonialistične vojne, je dal dokumentarističnim učinkom filma prednost pred umetniškimi. Prikaz situacije je v vseh ozirih dominanten. Osebe, zajete v konkretno pripovedni tok, so pravzaprav samo uteleševalci sil, ki so sodelovale v tem krvavem revolucionarnem boju. Globalna situacija alžirske revolucije je podana na prizorišču ene izmed vasi v goratih predelih dežele, nad katero divjajo zublji vojnega »plamena«. To je vas, v kateri so ostali le še starci in ženske. Kar je moških, so se pridružili partizanom. Vsa oblast je v rokah francoskega kapetana, čigar garnizon je sredstvo nenehne strahovlade nad prebivalstvom. Pa vendar vas živi svoje uporniško življenje, pomaga partizanom in kljubuje nasilju. »Plamen nad Alžirom« je tipična filmska freska. Na njenem širokem platnu je razgaljeno vse, kar sodi v historični, sociološki in psihološki okvir tega dogajanja. Dovolj podrobno, plastično in razčlenjeno so podani francoski okupatorji, alžirski partizani ter molčeča upornost domačinov — trpečega ljudstva. Soočeni smo z nasiljem, z bitkami, z ilegalnimi aktivnostmi, s sankcijami nad prebivalstvom, torej s »klasičnimi« napetostmi in spopadi, ki so značilni in neizogibni za vse narodnoosvobodilne vojne. Našemu jugoslovanskemu načinu gledanja je tako podajanje dogodkov zelo blizu, saj bi bilo nemara mogoče ugotavljati celo vrsto analogij med tozadevnimi jugoslovanskimi partizanskimi filmi in »Plamenom nad Alžirom«, ki skuša učinkovati kot epopeja. Realistična doslednost, prizadevajoča si k dokumentaristični vrednosti pričevanja, filmu ni v škodo — prej v prid. Dovolj podrobno in celovito, a tudi pretehtano nas seznanja s tematiko, ki je po svojem bistvu pravzaprav sodobna.

Sredi morja — sredi poletja

(Travolti da un insolito nell azzurro mare di agosto)

proizvodnja: Italija

režija: Lina Wertmüller

vloge: Giancarlo Giannini, Mariangela Melato

Samo Lina Wertmüller je podobno, da si za naslov svojega filma izmislila takole nanizanko besed: »Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto«. In prav njo je iz načina pripovedovanja zgodbe tudi moč razpoznati na prvi pogled. Značilen je zlasti njen jedki, neizprosni, politično zaostreni dialog, ki je pravzaprav konfrontacija dveh nasprotujočih si in izključujočih se razrednih opredelitev. Ta političnost in ideološkost pa zgodbi sami nista kakorkoli pridodani, pač pa zjhajata iz njenega temelja. Ali natančneje povedano: smisel pripovedovanja zgodbe tega filma preprosto je ideološki; tak je motiv njenega izbora — zavoljo teh vprašanj je bila zgodba sploh izmišljena.

Domislica je v bistvu plod fikcijskega konstruiranja, pa četudi je vse, kar se v filmu zgodi, postavljeno v dovolj realen, življenjsko verjeten in psihološko prepričljiv svet.

Njegovo izhodišče je bogataška jahta, na kateri si stojita naproti dva bojujoča se družbena razreda: razred kapitalističnih delodajalcev in razred proletarskih delojemalcev. Bogataška družina, blazirana v svojem ravnanju, v svojih idejah, v svojem čutnem in čustvenem odzivanju na dogodke ter nabita z jalovostjo in brezcilnostjo svojih početij, je najela troje južnjakov, da jim bodo stregli. Samo vzdušje in odnosi na jahti, ki je izplula na svoje brezcilno križarjenje, ponujajo obilo priložnosti za dramatisiranje, toda avtorica poseže stran iz sklenjenega kroga, v drugačno, izjemno, nenavadno dogajanje; dogodki na jahti ji služijo samo kot ekspozicija, kot neke vrste sprožilni motiv, ki dejanje filma sploh omogoča. Dramo namreč sproži banalno naključje: ko ena izmed kapitalistično-mondenih gospa ukaže enemu izmed služabnikov, naj jo z motornim čolnom odpelje za ostalimi iz gosposke družine, katerih odhod je po pretekani noči prespala, jima sredi neskončno modrega morja ugasne motor. Po mučni noči in nič manj mučnem prihajajočem dnevu ju v lupini iz plastike zanese k nekemu zapuščenemu otoku — in tu se pravzaprav razvije vsa drama tega filma: drama dveh ljudi, moškega in ženske, katerih vsak pripada povsem drugim življenjskim in družbenim kategorijam, interesom, možnostim in pravicam. Ženska je nad moškim superiorna vse dotlej, dokler se njen vladajoči družbeni status ne razbije v nič, soočen z logiko neusmiljene eksistence v surovih okoliščinah narave, ki se za razredno ureditev ne meni in terja od človeka zgolj in samo naravne spretnosti v boju za samoohranitev. Med dotlej vzvišeno Njo in ponižanim Njim se razvije povsem nov, obrnjen odnos — kajti on je zdaj tisti, ki ji evidentno lahko preskrbi hrano, zavetje in obstoj. Dramska in obenem dramatična premena odnosov med njima pripelje k svojemu vrhuncu v ljubezenskem čustvu, ki ponazarja in poudarja etično ničevost družbenih odnosov v nasprotju z etično vzvišenostjo naravnih, spontanih, logičnih odnosov med ljudmi. Seveda pa bi bil tak izid prigode ceneno romantična iluzija. To se ob koncu filmske fabule tudi izkaže. Ko »brodolomca« naposled rešijo z otoka, se ljubezenski sen med njima domala pri priči razblini. Iluzije je konec ob soočenju z realnostjo družbenih razmerij med ljudmi v kapitalistični družbi; na možnost ohranitve utvar o drugačnem, naravnem, brezrazrednem odnosu med dvema človekoma, ki sta si že po rojstvu vsaksebi, ni moč niti pomisliti. Lina Wertmüller je svojo misel speljala konsekventno, živo, celo pretresljivo — znotraj okvira zgodbe, ki si jo je v ta namen izbrala. Okvir sam pa je vendarle na nivoju tezne dramatike in kot tak bliže ideologiji kot življenju samemu. Film »Sredi morja — sredi poletja« je svojevrsten poskus parabole. Rešuje jo in jo oživlja moč filmskega izraza, predvsem igre in režije.

Ocena: ★★★★★

(6 zvezdic izmed desetih možnih)

Ocena: ★★★★★

(7 zvezdic od desetih možnih)

pobude**»Nove filmske tendence« predlog koncepta****Predlog koncepta mednarodnega filmskega festivala v Ljubljani**

Ljubljanske kinodvorane običe letno okoli 2 milijona gledalcev, in to kljub temu, da lahko vsak teden na I. in II. TV programu ter na programu studia Koper vidimo kar 7 celovečernih filmov, pri čemer si po podatkih RTV Ljubljana v vsej Sloveniji vsakega ogleda približno 500 tisoč gledalcev, pri tem pa gotovo odpade znaten delež tudi na Ljubljano. Podatki gotovo dovolj zgovorno pričajo o množičnosti in popularnosti filmskega medija v Ljubljani, saj število filmskih obiskovalcev praktično presega skupni letni obisk vseh ostalih kulturnih prireditev v našem glavnem mestu.

Hkrati tudi ugotavljamo, da Ljubljana glede mednarodnih kulturnih prireditev v primerjavi z nekaterimi drugimi republiškimi centri (Beograd, Zagreb) ne živi ravno burnega življenja, in ker je prav filmski medij tisto zanimivo področje, ki združuje najrazličnejša ustvarjalna in gledalčeva zanimanja, sodimo, da se mestu ponuja idealna priložnost, da intenzivneje zaživi tudi v tem pogledu.

Mnogokrat sicer slišimo, da je Jugoslavija dežela festivalov, in marsikateri očitek je upravičen. Toda prav uspešnost mednarodnih in domačih filmskih prireditev, npr. beograjskega FESTA, nižkih SREČANJ, sopotskega festivala domoljubnega filma in ne nazadnje tudi celjskega filmskega tedna potrjuje, da kvalitetni izbori tujih in domačih filmov še vedno pritegujejo širok krog gledalcev. Spomnimo se samo še tega, da v Zagrebu intenzivno pripravljajo festival filmskega »tretjega sveta« in da bodo s festivalom verjetno začeli v letu 1979.

Ena od ugotovitev helsinške konference je tudi, da se celo evropske dežele v kulturnem pogledu med seboj premalo

poznajo. Se bolj očitno je dejstvo, da se na področju filma dogaja mnogo zanimivega, pa o tem pri nas zvemo premalo ali skorajda nič. Zelo malo, na primer, vemo o belgijskem, nizozemskem, finskem, romunskem filmu, če naštejemo samo nekatere kinematografije. Prav tako malo vemo o umetniških iskanjih mladih avtorjev, ne le v deželah tretjega sveta, temveč tudi v Evropi in v obeh Amerikah (seveda z izjemo ZDA). Zaradi vsega tega nepoznavanja nismo sposobni konfrontirati naših domačih filmskih dosežkov z iskanji in gibanji v svetu. Televizijski termin »film tedna« pač objektivno ne more zapolniti vseh vrzeli.

Zato predlagamo naslednje: Ljubljana bi lahko postala mesto, kjer bi vsako leto pripravili mednarodni festival z oznako »NOVE FILMSKE TENDENCE«. Oznaka festivala je zelo široka, to pa prav zato, da bi lahko v festivalski program vključili vse, kar bi bilo tisto leto najbolj zanimivo, aktualno in pomembno za nadaljnji razvoj filmske umetnosti. Hkrati želimo poudariti še dvoje: festival kot si ga zamišljamo po tematsko-vsebinski plati, ne bi sovpadal z nobeno mednarodno filmsko prireditvijo v Jugoslaviji. Še posebej poudarjamo, da je vključevanje filmskih dosežkov iz dežel tretjega sveta in iz neuvršenih dežel, seveda pod pogojem, da sodijo v koncept festivala, samo po sebi umevno. Prav to pa dokazuje, da se izbor filmov iz tretjega sveta za ljubljanski festival ne bi ponavljal tudi na zagrebškem festivalu »FILMSKI TRETJI SVET«.

V svetu sta zelo priznani še dve manifestaciji s sorodno usmeritvijo. To sta »Forum mladega filma« ob uradnem berlinskem festivalu in program »15 dni avtorjev«, ki se kot spremljajoča manifestacija

pojavi ob filmskem festivalu v Cannesu; vendar pa obe prireditvi s svojima konceptoma ne omogočata realnejšega pregleda in vrednotenja nefestivalskih »novih filmskih tendenc«.

Programska usmeritev zamišljenega festivala zahteva sistematično spremljanje filmskih dogodkov v svetu, zato bi lahko odpadla mnoga ključna in marsikdaj ne dovolj uspešna gostovanja posameznih kinematografij v Ljubljani.

Ljubljanski filmski festival si zamišljamo izključno kot prireditev s kulturnim poslanstvom in ne kot komercialno uspešni pregled filmov za domače distributorje.

Nekaj konkretnih predlogov za ljubljanski filmski festival:

1. Festival bi morali pripraviti v sredini meseca oktobra, ko v svetu ni drugih posebej pomembnih filmskih festivalov. Trajal naj bi osem dni. Vsak dan bi prikazali 3 različne filme. Oba večerna filma bi predstavljala sodobni trenutek filmskega ustvarjanja, popoldanska predstava pa bi bila neke vrste retrospektiva, kako so se nekatere tendence uveljavljale v nacionalnih kinematografijah.

V vseh treh programih bi morali biti zastopani tudi jugoslovanski filmi.

Poudarjamo: oznaka »nove filmske tendence« ne pomeni t. i. »eksperimentalnega filma«. Vsi izbrani filmi morajo biti tako ali drugače tudi komunikativni, saj gotovo ne želimo imeti festivala brez gledalcev. Oznaka festivala, »nove filmske tendence« pomeni dvoje: v festivalski program bi uvrščali filme, ki po vsebinski ali izrazni plati predstavljajo novost v filmski proizvodnji.

Ob oznaki »nove filmske tendence« se ni treba bati nevarnosti, da bi se festivalski program v prihodnjih letih izčrpal, čeprav bi seveda lahko na osnovi izkušenj festivalski koncept sčasoma tudi korigirali.

2. Ljubljanski filmski festival bi moral biti temkvalnega značaja, da bi s tem močnejše zainteresirali in stimulirali producente za sodelovanje na festivalu. Festival bi imel uradno žirijo, ki bi bila sestavljena iz eminentnih tujih in domačih filmskih kritikov in teoretikov, pri čemer bi skušali festivalu, zlasti z udeležbo tujih gostov v žiriji, zagotoviti čimvečjo odmevnost v tujini. S tem bi močno popularizirali sam festival, pa tudi filmske dosežke na festivalu. Prav to bi bila za mnoge avtorje največja nagrada.

Na festivalu pa bi sicer podelili tudi simbolne nagrade — zlatega, srebrnega in bronastega »zmaja«.

Na festivalu ne bi prikazali samo filmov, ki so že prej sodelovali na drugih tekmovalnih festivalih, temveč bi upoštevali tudi posamezne nacionalne prijave, nekatere avtorje pa bi selektorji poimensko povabili k sodelovanju.

3. Festivalski program bi izbirala selekcijska komisija. Najvišji družbeni organ festivala bi bil »festivalski svet«, neposredno upravno telo pa »festivalski odbor«. Ustanovitelj festivala naj bi bila Ljubljanska kulturna skupnost.

4. V času festivala bi v Ljubljano povabili avtorje, ki bi s svojimi filmi sodelovali v programu. Po vsaki filmski projekciji bi organizirali pogovor gledalcev, filmskih kritikov, filmskih pedagogov in študentov AGRFTV z ustvarjalcem. Vsaj na začetku festivala ne bi organizirali nobenih dodatnih prireditev, simpozijev ali podobno. Seveda pa se zavedamo, da bi morali nujno vsaj del festivalskega programa ponuditi kot kulturno akcijo nekaterim drugim slovenskim (in po možnosti tudi jugoslovanskim) mestom, kajti zavedamo se, da filmovskih dosežkov ne smemo zapreti samo v meje Ljubljane.

Zelo pomemben pa je kulturni utrip Ljubljane v času festivala. S poudarjeno dejavnostjo na glasbenem, likovnem, gledališkem področju filmski dogodki v Ljubljani kar na lepem ne bi bili več samo filmski, temveč bi prerasli v pravi kulturni teden. V tem kulturnem tednu je skrita še ena misel, in sicer: četudi se trenutno na filmskem področju ne moremo prav uspešno kosati s tujimi dosežki, pa na nekaterih drugih področjih lahko tujcem in domačim obiskovalcem festivala pokažemo naše uspehe.

Filmski festival bi bil v tem pogledu neke vrste intelektualno-kulturni izziv za vse umetniško življenje v Sloveniji.

Poudarjamo, da si festivala ne predstavljamo kot pompozne, kakorkoli mondene prireditve z velikimi filmskimi zvezdami. Radi pa bi v Ljubljani pripravili delovno srečanje domačih in tujih avtorjev, predvsem pa bi radi domačemu gledalcu, ki živi daleč od svetovnih festivalov, nudili priložnost, da se seznanja s filmskim ustvarjanjem, ki po krivici ostaja ob robu in nepriznana, največkrat po krivdi distributorjev, pa seveda tudi našega nezanimanja.



Inserti, režija John Byrum

Srca zahoda, režija Howard Zieff



TV mreža, režija Sidney Lumet



Novi filmi

Opombe:

- nekateri od naštetih filmov so starejšega datuma, vendar šele zdaj doživljajo distribucijske premiere in začenjajo svojo pot po evropskih kinematografih
- naslove filmov velikih kinematografij smo navedli največkrat v originalu, filme manjših kinematografij, tretjega sveta in evropskega vzhoda pa smo velikokrat prevedli v slovenščino: slednje poteze se nismo lotili le »iz zlobe nad našimi distributerji, ker moramo off-big production le mi pre(D)vajati, ampak tudi zaradi vprašan jezika«
- podatki niso vzeti iz biltenov nacionalnih filmskih združenj (kar bi bilo edino 100 % merodajno, pa redakcija trenutno omenjenih publikacij nima pri roki), ampak iz filmske periodike naših tujih kolegov in iz letošnje izdaje INTERNATIONAL FILM GUIDE-a (Tantivity Press, London, urednik Peter Cowie)

AFRIKA in ARABSKE DEŽELE

Merzak Allouache: Omar Gatlati (Alžirija)
 Jean-Jacques Annaud: Crno belo v barvah (Slonokoščena obala)
 Ridha Behi: Hijensko sonce (Tunis)
 Safr Faye: Kmečko pismo (Senegal)
 Celso Luccas in José Celso Correia: 25 (Mozambik)
 Sembene Ousman: Emitai (Senegal)
 Sembene Ousman: Ceddo (Senegal)
 Khalid as-Siddiq: Zeinina poroka (Kuvajt—Sudan)
 Moumen Shimi: El chergui ali nasilna tišina (Maroko)
 Mamdouh Shoukry: Večerni obiskovalec (Egipt)

ARGENTINA

Rodolfo Kuhn: La hora de Maria y el pajaro de oro (Majhna ura in zlati ptič)
 Leopoldo Torre Nilson: Piedra libre (Svobodni kamen)
 Nicolas Sarquis: La muerte de Sebastian Arache y so pobre entierro (Smrt Sebastiana Arache in njegov skromen pokop)

AVSTRALIJA

Donald Crombie: Caddie
 Ken Hannam: Sunday Too Far Away (Oddaljena nedelja)
 Fred Schepisi: The Devil's Playground (Hudičevo igrišče)
 Peter Weir: Picnic at hanging rock (Piknik v Hanging Rocku)

AVSTRIJA

Axel Corti: Totstellen

BELGIJA

Chantal Akerman: News from Home
 Chantal Akerman: Ic tu il ellc (Jaz, ti, on, ona)

BOLGARIJA

Ljudmil Kirkov: Vstavek v obrambo državnega akta
 Rangel Vulčanov: Preiskovalec in gozd
 Edvard Zahariev: Cona vil

BRAZILIJA

Jorge Badansky: Iracema
 Eduardo Escorel: Love Lesson
 Andre Faria: Prata Palomares

DANSKA

Henrik Stangerup: Erasmus Montanus
 Peter Watkins: Aftenlandet

EKVADOR

Jorge Sanjines: Fuera de aqui! (Proč!)

FINSKA

Risto Jarva: Človek, ki ni znal reči ne
 Asko Tolonen: Okus poletja

FRANCIJA

Roger Andrieux: La Profanation (Onečaščenje)
 Jean-François Adam: Le jeu solitaire (Osamljena igra)
 René Allio: Moi, Pierre Rivière... (Jaz, Pierre Rivière)
 Gilles Behat: Haro



Hudičevno igrišče, režija Fred Schepesi

Odlična trupla, režija Francesco Rosi



Nemi film, režija Mel Brooks



Yannick Belmont: Jamais plus toujours (Nikoli več vedno)
 Jean-Louis-Berdot: Un peuple, un canal (En narod, en kanal)
 Claude Berri: La première fois (Prvikrat)
 Gerard Blain: Un enfant dans la foule (Fantek v množici)
 Jean-Claude Biette: Le théâtre des matières
 Yves Boisset: Le Juge Fayard dit «le sheriff» (Sodnik Fayard)
 Bernard Bouthier: Touche pas à mon copain (Ne dotikaj se mojega kolege)
 Robert Bresson: Le diable probablement (Hudič verjetno)
 Christian Bricou: Paradiso
 Claude Chabrol: Alice ou la dernière fugue (Alice ali poslednji beg)
 Jean Clair: La ronde des siècles (Kolo časa)
 Philippe Collin: Cinéfolies
 Jean-Louis Comolli: La Cecilia
 Frédéric Compin: L'Eden-Palace
 Alain Corneau: Police Pythou 357
 Edgardo Cozarinsky: Les Apprenti sorciers
 Paul Delsol: Ben et Bénédic
 Michel Deville: L'apprenti saulaud (Začetnik nepravil)
 Jacques Doillon: Un sac de billets (Vrečka listkov)
 Bernard Dubois: Au bout du printemps (Na začetku pomladi)
 Daniel Duval: L'ombre des châteaux (Senca gradov)
 Yves Durand: Un goût de bonheur (Okus po sreči)
 Marguerite Duras: Les journées entières dans les arbres (Dolgi dnevi v krošnjah dreves)
 Marguerite Duras: Vera Baxter
 Marguerite Duras: Camion
 C. Eveno, F. Jacquemain: Condamnés à réussir (Obsojeni na uspeh)
 Jacques Fansten: Le petit Marcel (Mali Marcel)
 Alain Fleisher: Dehors — Dedans (Zunaj — Znotraj)
 Francis Ferh: Pauline et Ordinateur (Paulina in računalnik)
 René Feret: La communion solennelle (Svečana družba)
 Nicole Le Garrec: Mourir pour des images (Umreti za podobe)
 Philippe Garrel: Le berceau de cristal (Izvor kristala)
 Guy Gilles: Le jardin qui bascule (Zasenčen vrt)
 René Gilson: Juliette à l'air du temps (Juliette se ima dobro)
 Jean-Luc Godard: Numero Deux (Številke Dva)
 Jean-Luc Godard: Ici et ailleurs (Tukaj in drugod)
 Eduardo de Gregorio: Le sérail (Harem)
 Marcel Hanou: Le regard (Pogled)
 Madeleine Hartmann: Du cote des tennis (Če tenis)
 Henri Helman: Le coeur froid (Mrzlo srce)
 Laurent Heymann: La question (Vprašanje)
 Med Hondo: Nous auront toute la morte pour dormir (Imeli bomo vso smrt za spanje)
 Benoît Jacquot: Les enfants du placard (Otroci z oglasa)
 Alain Jessua: Armaguedon
 Jean-Louis Jorge: Mélodrame (Melodrama)
 Pascal Kané: Dora et La Lanterne magique (Dora in čudežna svetilka)
 William Klein: Le couple témoin (Par — priča)
 Christine Laurent: A. Constant
 Claude Miller: La meilleur façon de marcher (Najboljša pot da se zrineseš)
 Ariane Mnouckine: Molière et son temps (Molière in njegov čas)
 Serge Moati: Nuit d'or (Zlata noč)
 Philippe Nahou: Une fille unique (Enkratno dekle)
 Niki de Saint-Phalle: Un rêve plus longue que la nuit (Dan, ki je daljši od noči)
 Bernard Queysanne: La diable au coeur (Hudič v srcu)
 Alain Resnais: La providence (Previdnost)
 Jean Rouch: Cocorico, Mr. Poulet
 Jacques Rouffio: Violette et François
 Michèle Rosier: Mon coeur est rouge (Moje srce je rdeče)
 Claude Sautet: Mado
 Jean-Daniel Simon: Angela Davis
 Sidney Sokhoma: Nationalité: immigré (Nacionalnost: imigrant)
 Barbet Schroeder: La maîtresse (Ljubica)
 Bob Swain: La Nuit de Saint-Germain-de-Près
 Jean-Charles Tacchella: Le pays bleu (Plava dežela)
 André Téchiné: Barocco
 François Truffaut: L'homme qui aimait les femmes (Mož, ki je ljubil žene)
 Agnes Varda: L'une chante l'autre pas (Prva poje, druga ne)
 Paul Vecchiali: La machine (Stroj)
 Renaud Victor: Ce gamin-là (Ta fantek)
 René Vinenet: Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires (Kitajci, še malo naporov, da boste revolucionarji)
 Gérard Zingg: La nuit tous les chats sont gris (Noč, ko so vse mačke sive)
 Pierre Zucca: Vincent mit l'âme dans le pré (Vincent je spustil dušo v travnik)
 André Weinfeld: Indian 76

GRČIJA

Theodor Anghelopoulos: Lovci
 Michael Cacoyannis: Ifigenija
 Nikos Nikolaidis: Evridiki BA-2037
 Nikos Panayotopoulos: Mavrične barve

INDIJA

Shyam Benegal: Ankur
 Mrinal Sen: Mrigaya

IRAN

Khosrow Haritash: Čuvaj
 Parviz Kimiavi: Kameni vrt

ITALIJA

Marco Bellocchio: Gabbiano (Golob)
 Mario Brenta: Vermisat
 Luigi Faccini: Il garofano rosso (Rdeči nagelj)
 Giorgio Ferrara: Un cuore semplice (Preprosto srce)



Vsi predsednikovi možje, režija Alan J. Pakule

Taksist, režija Martin Scorsese



Marco Leto: Ritratto di provincia in rosso (Portret province v rdečem)
Ennio Lorenzini: Quant' è bello lu morire acciso (Kako lepo je umreti umorjen)

Mario Monicelli: Un borghese piccolo piccolo (Mali buržuj)
Peter del Monte: Irene, Irene
Massimo Mira: Il fratello (Brat)
Maurizio Ponzi: Il caso Raoul (Primer Raoul)
Dino Risi: La stanza del vescovo (Škofova soba)
Ettore Scola: Una giornata particolare (Poseben dan)
Paolo in Vittorio Taviani: Padre, padrone (Oče, gospodar)

IZRAEL

Dan Wolman: Sanjač

JAPONSKA

Kazuhiko Hasegawa: Morilec mladosti
Masaki Kobayashi: Fosili
Kimiszburo Yoshimura: Vstanite! prekleti od zemlje

KANADA

Denys Arcand: Gina
Jean Beaudin: A. Martin photographe (A. Martin fotograf)
Gilles Carle: Red (Rdečkar)
Gilles Carle: La tête de Normande St-Onge (Glava Normande St-Onge)
André Forcier: L'eau chaude l'eau froide (Topla voda, najeta voda)
Jean-Pierre Lefevre: L'amour blessé (Ranjena ljubezen)
Jean-Pierre Lefevre: Le vieux pays où Rimbaud est mort (Stara dežela, kjer je Rimbaud mrtev)
Paul Leduc: Ethnocide
Silvio Narrizano: Why shoot the Teacher (Zakaj ustreliti učitelja)

MADZARSKA

Laszló Lugossy: Identifikacija
Marta Meszaros: Kilenc honap
Gyorgy Révész: Nekoč železnica
Istvan Szabo: Budimpeštanske povesti

MEHIKA

Felipe Cazals: El apondo
Gabriel Retes: Chin-Chiez el teporecho
François Reichenbach: Pele
Federico Weingartshofer: Caminando pasos . . . caminando (Hodim . . . hodim)

NIZOZEMSKA

René van Nie: Tiha ljubezen
Frans Zwartjes: To sem jaz

POLJSKA

Andrzej Wayda: Crta sence

PORTUGALSKA

Thomas Harlan: A terra, torre bela (Zemlja tistim, ki jo obdelujejo)
Fernando Lopes: Nos por ca todos bem
Alberto Seixas Santos: Brandos Costumes
Antonio de Cunha Telles: Continuar a viver (Nadaljevati z življenjem)

SPANIJA

José Luis Borau: Furtivos (Tatje)
Carlos Saura: Elisa, vida mia (Eliza, življenje moje)

SVEDSKA

Marianne Ahrne: Langt borta och nara
Gaetano Pagano: Zgodovina me bo pomnila
Jan Troell: Bang
Bo Widerberg: Človek na strehi

ŠVICA

Claude Goretta: La Dentellière (Čipkarca)
Patricia Mraz: Les Indiens sont encore loin (Indijanci so še daleč)

VELIKA BRITANIJA

Kevin Bronlow: Winstanley
Jacques Demy: Le Joueur de flute (Igralec flavte)
George Lucas: Star Wars
Tony Richardson: Joseph Andrews
Ken Russell: Valentino
Antony Simmons: Black joy (Crna igrača)
John Sturges: The Eagle Has Landed (Osel je pristal)
Ridley Scott: the Duelists (Nasprotnika)
Fred Zinnemann: Julia

VENEZUELA

Roman Charbaud: Sagrado y obsceno (Posvečeno in opolzko)

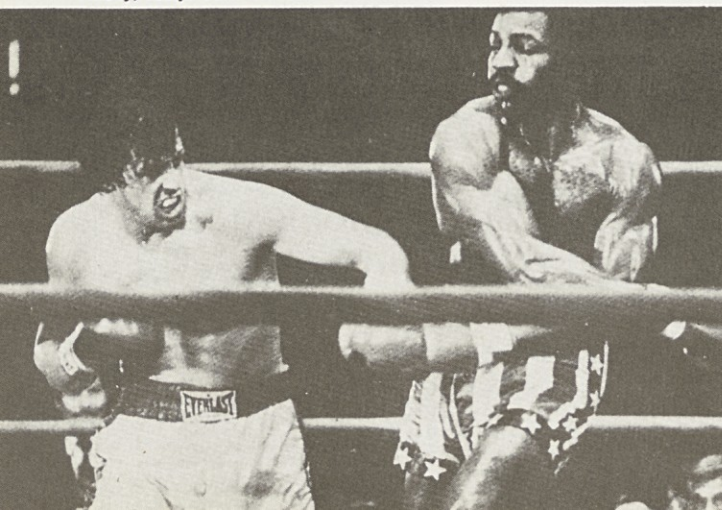


Dvoboj na Missouriju, režija Arthur Penn

Zadnji Tycoon, režija Ella Kazan



Rocky, režija John Avildsen



novi filmi

ZDA

Robert Altman: Three Women (Tri ženske)
 Hal Ashby: Bound for Glory (Na poti do slave)
 John Avildsen: Rocky
 Peter Bogdanovich: Nickelodeon
 John Boorman: The Heretic: Exorcist II.
 John Byrum: Inserts (Veliki plani)
 John Cassavates: The Killing of a Chinese-Bookie
 Bill Daughton: Corner of the Circle (Kot kroga)
 Monte Hellman: Two Line Blacktop (Dvosmerni makadam)
 John Hubley: Eggs (Jajca)
 Elia Kezan: The Last Tycoon (Poslednji ognji)
 Ted Kotcheff: Dick and Jane
 Sidney Lumet: Network
 Terrence Malick: Badlands (Slabe zemlje)
 Terrence Malick: Days of Heaven (Rajski dnevi)
 Ralph Nelson: A Hero Ain't Nothin' but a Sandwich (Junak — sendvič)
 Brian de Palma: Carrie
 Larry Peerce: Two Minute Warning (Kratko svarilo)
 Martin Ritt: Caseys Shadow (Caseyeva senca)
 Alan Rudolph: Welcome to Los Angeles (Dobrodošli v Los Angelesu)
 George Shaefer: An Enemy of the People (Sovražniki naroda)
 Martin Scorsese: New York, New York
 Michael Schultz: Car Wash
 Joan Micklin Silver: Between the Lines (Med linijami)
 Steven Spielberg: Close Encounter of the Third Kind (Bliznje srečanje tretje vrste)
 Howard Zieff: Slither (Iščoč ravnotežja)
 Howard Zieff: Hollywood Cowboy
 Michael Winner: The Sentinel (Stražar)
 Robert Wise: Audrey Rose (Andrejina roža)
 Peter Yates: The Deep (Dno)

ZRN

Ingmar Bergman: Kačje oko
 Lutz Eisholz: Liebe das Leben, lebe das lieben (Ljubi življenje, živi ljubezen)
 Rainer Werner Fassbinder: Roulette Chinois (Kitajska ruleta)
 Werner Herzog: Herz aus Glass (Stekleno srce)
 Wim Wenders: Rule Without Exception (Ameriška prijateljca)
 Aleksander Petrović: Gruppenbild mit Damen (Skupinski portret z gospo)
 Edgar Ritz: Stunde null (Ura nič)

SZ

Nana Hehedlidze: Prva lastovka
 Lana Gogoberidze: Skandal v Salkineti
 Nikolaj Gubenko: Sirote
 Aleksej Guerman: Dvajset dni brez vojne
 Otar Diseliani: Pastoralna
 Andrej Tarkovski: Ogledalo

koprodukcije:

Robert Aldrich: Twilight's Last Gleaming
 Richard Attenborough: A Bridge Too Far Away (Ooddaljen most)
 Yves Boisset: The Purple Taxi (Skrlaten taksi)
 James Ivory: Autobiography of a princess (Avtobiografija princeze)
 James Ivory: Wild party (Divja zabava)
 Sidney Lumet: Equus
 Ivan Passer: The Silver Bears (Srebrni medvedi)
 Jean-Marie Straub, Daniëlle Huillet: Fortini/Cani

načrti:

Luis Bunuel: Cet obscur objet du désir (Ta mračni predmet poželenja)
 Jean Genet: La nuit venue (Noč pride)
 Jan-Luc Godard: Tour de la France par deux enfants (Pot dveh fantičev)
 Claude Miller: Ce mal étrange (To čudno zlo)
 Eric Rohmer: Perceval le Gallois

NOVICE

Dve slabi novice iz Francije. Obakrat gre za zmanjšan proračun in to: najboljšemu filmskemu oddelku na francoskih univerzah »rdeči« L'Université de Vincennes in najboljšemu festivalu mladega filma v Toulonu. Razlog: premajhna občutljivost oblasti do pomembne vloge obeh institucij in malo politike.

La Fédération internationale des Archives de film (Mednarodno združenje kinoteke) organizira od 26. do 30. maja 77 v Varni simpozij na temo: »Vplivi sovjetskega nemega filma na film v svetu«.

Od 1. do 11. julija 1977 bo v francoskem mestu Cerisy-la-Salle seminar z delovnim naslovom »FILM IN MODERNOST«: filmi in teorija pod vodstvom teama, v katerem so: Dominique Chateau, André Gardiès in François Jost. Sodelovali bodo J. Aumont, M. Fano, M. Hanoun, S. Heath, M. Marie, D. Noguez, A. Robbe-Grillet, J. P. Simon, A. Michelson, O. Veillon... Tiste, ki bi stvar zanimala, saj gre za enkratno meeting, naslov za morebitne informacije: CCIC, 27 rue des Boulainvilliers, 75016... Kje boste dobili denar, pa je v Sloveniji zaenkrat še vaša osebna zadeva. Upajmo, da za podobne prireditve temu ne bo več tako v neki bližji prihodnosti.

A

ACHUBA ABDU, Skladje starega in novega. Razgovor s Chadijem Abdessalamom, režiserjem egiptovskega filma Mumija, ki ga je v okviru »filma tedna« prikazala ljubljanska TV, jeseni 1976, št. 8, pp. 34—36

ANDRIĆ BRANKO, Filmar — »gastarbeiter«. Pogovor z Želimirom Žilnikom, št. 7, pp. 27—30

ARKO TINE, Kam plovemo, št. 3, p. 42
O amaterskem filmu

B

BALAVANOVIĆ VLADIMIR, Pedagogika prizorov nasilja, št. 5, pp. 38—41
O filmski vzgoji

BENJAMIN VALTER, Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije I, II, III (prev. Jože Horvat), št. 1, pp. 27—29; št. 2, pp. 37—39, št. 3, pp. 35—38

BORČIĆ MIRJANA, Za emancipacijo človeka. Simpozij »Žena na filmu« na Festu 76, št. 4, p. 29

ead., Alice ne živi več tukaj (Alice doesn't live here anymore) Prikazano na Festu 76, št. 4, p. 28

ead., Otroci filmarji, št. 6, pp. 41—43

O filmski vzgoji

ead., Pedagoška nuja — živa kinematografija, št. 7, p. 26

BREČELJ BOŽA, Med ljubiteljstvom in entuziazmom. Postojna: živeti s filmom, št. 4, pp. 40—41

O filmski vzgoji

C

CEROVIĆ RAJKO, Kinematografija ali avtorji. (Pismo iz Titograda), št. 3, pp. 31—32

CIGLIĆ MARJAN, Nekoč smo se imeli tako radi (Červamo tanto amati). Fest 76, št. 2, pp. 23—24

id., Ženska pod vplivom (Woman under the influence). Prikazano

na Festu 76, št. 4, pp. 26—27

id., Mednarodni festival športnih in turističnih filmov — Kranj 1976,

št. 6, pp. 30—31

Č

ČERTOK SEMJON (ZSSR), Pot iz anonimnosti, št. 9/10, pp. 20—22
O filmih Slonokoščene obale

Č

ČERANIĆ-ZUPANČIĆ JELICA, Dekliški most (Djevojački most). Pulj 1976, št. 5, p. 21

ead., Kaj je direktni televizijski prenos, št. 6, pp. 40—41

D

DANEY SERGE, Rezerve: Let nad kukavičjim gnezdom — malo drugače, št. 7, pp. 32—33

DJUKELIĆ NEBOJŠA, Naivko (Naivko). Pulj 1976, št. 9, p. 19

DOLMARK JOŽE, Solkanski primer, št. 1, pp. 37—38

O modelu filmskega pedagoškega dela iz osnovne šole Solkan pri Novi Gorici

id., Odprtost novemu in nekonvencionalnemu, št. 6, pp. 23—29
O filmskem festivalu v Locarnu 1976

id., Za razumevanje nekega domačega stanja, št. 8/9, pp. 40—42

Domeča bibliografija, spisek najosnovnejših filmskih knjig in publikacij raznih založb, revije

DRAGAN NUŠA IN SREČO, Video komunikacije (VT). Začetek prve celostne predstavitve v reviji Ekran, št. 8/9, pp. 54—56

DULETIĆ VOJKO, Vojko Duletić, št. 1, pp. 4—6

Intervju, ki ga je imel Sandi Colnik, ki pa ga je ob avtorizaciji režiser popolnoma predelal

E

ERJAVEC ALEŠ, Vprašanje kritike, št. 4, pp. 32—34
itd., Lev Kreft, Sašo Schrott, Stanko Šimenc, Branko Šömen, Milan Stante, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20

Mnenja o filmu Idealist.

F

FRELIH TONE, Fest in mednarodni festival, št. 2, pp. 10—11

O Festu 1976

id., Čuvaj plaže pozimi (Čuvar plaže u zimskom periodu). Pulj 1976 — post festum, št. 6, p. 4

id., Fest 77. Filmski maraton, št. 8, pp. 21—25

G

GEDRIH IGOR, Filmska vzgoja na poklicni šoli, št. 3, pp. 40—41

GODNIĆ STANKA, Nashville (Nashville), št. 2, pp. 12—14

ead., TV nalogami in omejitvami. Misterij filmske kritike, št. 1, pp. 22—23

ead., Mimo sodobnosti. Beograd 76, št. 3, pp. 20—22

ead., TV festival JRT 76, Portorož od 23. do 30. maja 1976. Anni Praesentatis, št. 4, pp. 13—17

ead., Sarajevski atentat (Atentat u Sarajevu). Pulj 1976, št. 5, pp. 17—18

ead., Štiri dni do smrti (Četiri dana do smrti). Pulj 1976 — post festum, št. 6, p. 9

ead., Bežno srečanje. Revija sovjetskih filmov, Ljubljana 26. oktobra do

2. novembra 1976, št. 7, pp. 12—14

ead., »Tematska usmerjenost v jugoslovanskem filmu«. Slovenski film in slovenska književnost, slovenski književniki in slovenski film,

št. 8, pp. 13—16

ead., In memoriam Milivoje Živanović, št. 8, p. 45

GOLOB SREČKO, Od »odlično« do »porazno«, št. 1, pp. 41—44

O obisku posameznih filmov v slovenskih kinematografih v letu 1975

id., Položaj reproduktivne kinematografije, št. 2, pp. 44—45

id., Pod pomanjševalnim steklom. Jugoslovanski film v zahodnonemški filmski literaturi, št. 5, p. 46

GRABNAR BORIS, Televizija v Sloveniji I, II, št. 3, pp. 46—47; št. 4, pp. 44—45

O razvoju slovenske TV

GRCAR MISA, Obljubljena dežela (Zeimia obiceana). Prikazano na Festu 1976, št. 3, pp. 26—27

ead., Potujoči igralci (O Thaisos). Prikazano na Festu 76, št. 4, pp. 23—24

ead., Vlak v snegu (Vlak u snijegu). Pulj 1976 — post festum,

št. 6, pp. 10—11

ead., Tuji gostje na Puljskem festivalu 1976, št. 6, pp. 14—16

ead., In memoriam Fritz Lang, št. 6, p. 47

ead., In memoriam Jean Gabin, št. 8, p. 45

ead., 10 najboljših filmov leta 1976, št. 9/10, p. 46

ead., Sašo Schrott, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Hladnikovem filmu,

št. 4, pp. 10—11

Mnenja o filmu Bele trave

GRMEK SERGEJ, Italijanske izkušnje, št. 7, pp. 37—38

O filmskih revijah, arhivih, študiju na univerzi, festivalih in filmskih klubih v Italiji

H

HODENFELD CRIS, Voyeur z zoomom. Robert Altman, št. 6, pp. 44—46

HORVAT EMA, Med ljubiteljstvom in entuziazmom. Novomeške izkušnje, št. 4, p. 41

I

INKRET ANDREJ, Sobota dopoldne, št. 2, pp. 29—31

id., Kačurjev problem, št. 3, pp. 11—15

Ob filmu režiserja Igorja Pretnarja Idealist

J

JEVREMOVIĆ ZORICA, Ali poznate Pavla Plešo (Poznajte li Pavla Plešu). Pulj 1976, št. 5, pp. 20—21

K

- KALAFATOVIĆ BOGDAN**, Na izpitu brez konca. Kritika in jugoslovanski film: med zrelostjo in porazom, št. 7, pp. 4—7
- KNAP MAJDA**, Zdolgočaseni tridesetletnik. Cannes 76, št. 5, pp. 29—31 ead., Naivček (Naivko). Pulj 1976 — post festum, št. 6, p. 11 ead., Pristava v Malem Ritu (Salaš u Malom Ritu). Pulj 1976 — post festum, št. 7, p. 6
- KOCH VLADIMIR**, Ob tridesetletnici, št. 1, pp. 33—36
Ob tridesetletnici slovenske filmske proizvodnje
id., Raznovrstno. 23. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma, Beograd od 9. do 14. marca 1976, št. 2, pp. 2—3
- KOCJANČIĆ VLADIMIR**, Poklic: reporter (Profesion: Reporter), št. 2, pp. 17—19
id., Tommy (Tommy), št. 2, pp. 24—26
id., Spalnik (Vagon li). Pulj 1976 — post festum, št. 6, pp. 12—13
id., Lev Kreft — Sandi Sitar, Milenko Vakanjac, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Duletičevem filmu, št. 1, pp. 9—10
O filmu Med strahom in dolžnostjo
- KOLSEK PETER**, Čbčutljiva vizija, št. 1, pp. 7—8
O filmu Med strahom in dolžnostjo Vojka Duletiča
- KONJAR VIKTOR**, Bog živi filmsko kritiko, št. 1, p. 2
O vlogi in namenu filmske kritike
id., »ampak smer je gotovo prava«, št. 2, pp. 6—8
Intervju z direktorjem TOZD televizije Jožetom Volfandom
id., Prizori iz zakonskega življenja (Scener ur et aktenskap), št. 2, pp. 19—20
id., Stara pesem: scenarij, scenarij... št. 3, p. 2
id., Igor Pretnar, št. 3, 1976, pp. 8—11
Intervju z režiserjem Igorjem Pretnarjem
id., Derzu Uzala (Derzu Uzala). Prikazano na Festu 76, št. 3, pp. 24—25
id., Blede trave, št. 4, pp. 4—6
O filmu Boštjana Hladnika Bele trave
id., Mrzla ognjišča jugoslovanskega filma, št. 6, p. 2
id., Sarajevski atentat (Atentat u Sarajevu). Pulj 76 — post festum, št. 6, pp. 8—9
id., Dekliški most (Djevojački most). Pulj 76 — post festum, št. 6, pp. 9—10
id., Vojakova ljubezen (Vojnikova ljubav). Pulj 76 — post festum, št. 6, pp. 11—12
id., Razširiti strugo. Pogovor s Francetom Stiglicem, dobitnikom nagrade AVNOJ, 29. 11. 1976, št. 8, pp. 3—6
id., Cas novih spoznanj. Govori Ivo Tavčar, predsednik izvršnega odbora Kulturne skupnosti Slovenije, št. 9/10, pp. 5—10
id., Sašo Schrott, Neizogibnost diferencije. Pogovor z Anico Cefin-Lapajne, strokovno politično delavko za področje izobraževanja, znanost, kulturo in idejno-politično usposabljanje komunistov pri MK ZKS Ljubljana, št. 5, pp. 3—6
- KOVIC BRANE** (B. K.), Petindvajset let revije Pozitif, št. 9/10, pp. 32—33
- KREFT LEV**, Vladimir Kocjančič, Sandi Sitar, Milenko Vakanjac, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Duletičevem filmu, št. 1, pp. 9—10
O filmu Med strahom in dolžnostjo
id., Aleš Erjavec, Sašo Schrott, Stanko Simenc, Branko Šömen, Milan Štante, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20
O filmu Idealist
- KRELJA PETAR**, Podoba sodobne hrvaške kinematografije, št. 2, pp. 32—33
- KUNOVSKI BLAGOJE**, »Tematska usmerjenost v jugoslovanskem filmu«. Kompleksnost tematsko-vsebinske usmerjenosti v naši kinematografiji, št. 8, pp. 17—20

L

- LENIC MAJDA**, Vzgjati ali prepovedati, št. 1, pp. 39—40
- LINDIČ MILAN**, »Dvojno življenje« ali kultura kinematografske predstave. Celjska razmišljanja, št. 9/10, pp. 18/19
id., Malo nazaj, malo naprej in malo v številkah, št. 9/10, pp. 43—44
O ljubljanskih kinematografih
- LJUBOJEV PETAR**, Misterij filmske kritike. Kritika v procesu osvobajanja, št. 1, p. 25

M

- MARINKOVIĆ MIROSLAV**, Stiri dni do smrti (Četiri dana do smrti). Pulj 1976, št. 5, p. 18
- MICHELSON ANNETTE**, Film in radikalna težnja I, II (prev. Filip Robar-Dorin), št. 4, pp. 35—37; št. 5, pp. 32—35
- MIKIĆ KREŠIMIR**, Aktualnost »Filmskih novosti«, št. 6, pp. 38—39
id., O filmskem amaterizmu in profesionalizmu (glede na tehnične možnosti in šolanje kadrov), št. 7, pp. 23—25
id., »Panavision« — Panaflex«. Filmska tehnika za profesionalce, št. 7, p. 36
id., Kamera v dokumentarnem filmu, št. 8, pp. 37—39
id., Pam, Tam-Tam in ostali centri pornografije, št. 9/10, pp. 30—31
- MUNITIĆ RANKO**, Misterij filmske kritike. Soodvisnost teorije in prakse, št. 1, pp. 24—25
id., Celuloidni pritlikavec, št. 4, pp. 20—22
O jugoslovanskem kratkem igranem filmu
id., Salaš u Malom Ritu (Salaš u Malom Ritu). Pulj 1976, št. 5, p. 20

P

- PAJK MILAN**, Fotografija danes. Poskus temeljne bibliografije, št. 9/10, pp. 57—61
- PANOFSKY ERWIN**, Stil in snov v filmu, št. 9/10, pp. 11—13 (prev. Aleš Rojec)
- PIBERNIK FRANCE**, Proti medvedjim uslugam, št. 3, pp. 40—41
O filmski vzgoji
- POVH DUŠAN**, Kovači brez kladiva, št. 5, pp. 9—12
Historiat samoupravljanja slovenskih filmskih delavcev

R

- RANT BREDA**, Med ljubiteljstvom in entuziazmom, št. 3, pp. 39—40
O filmski vzgoji
- ROBAR-DORIN FILIP**, Ali so alternative, št. 3, pp. 3—5
Prispevek prebran na občnem zboru DSFD marca 1976
id., In memoriam Ivica Matič, št. 7, pp. 39—40
id., James Wong Howe, št. 8, pp. 42—44
Priredba intervjuja z naslovom Last Seminar with Hollywood Legend, ki je izšla v ameriški reviji American Cinematografer, septembra 1976

S

- SALICIER JACQUES**, Umrl je Henry Langois. In memoriam, št. 9/10, pp. 33—34
- SCHROTT SAŠO**, Lovljenje lastnega repa. Poskus klasifikacije osnovnih tipov pisenja o filmu, št. 2, pp. 34—36
id., Pulj sončni — Pulj senčni, št. 5, p. 2
id., Stopicanje na mestu, št. 8, p. 2
Problemi scenaristike in filmske proizvodnje za leto 1976
id., Viktor Konjar, Oprezni optimizem, št. 1, pp. 14—18
Intervju z Jožetom Volfandom, predsednikom odbora za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije
id., Aleš Erjavec, Lev Kreft, Stanko Simenc, Branko Šömen, Milan Štante, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20
Mnenja o filmu Idealist
id., Miša Gračar, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Hladnikovem filmu, št. 4, pp. 8—12
Mnenja o filmu Bele trave
id., Viktor Konjar, Neizogibnost diferenciacije. Pogovor z Anico Lapajne, strokovno sodelavko za področje izobraževanja, znanosti in kulture in idejno-politično izobraževanje komunistov pri MK ZKS Ljubljana, št. 5, pp. 3—6
- SIMČIĆ SAMO**, Kaj je film, št. 1, p. 26
id., Zaprti družinski krog (Grupa di famiglia in un interno). Prikazano na Festu 76, št. 3, p. 29
id., Uspešno in sveže, št. 4, pp. 42—43
O reviji mladinskega amaterskega filma v Pionirskem domu v Ljubljani 12. in 13. marca 1976
id., Film in človek. Esej, št. 5, p. 36
id., Merilo: lmeti vzgojno delo rad, št. 8, p. 31
O filmski vzgoji

SITAR SANDI, Vladimir Kocjančič, Lev Kreft, Milenko Vakanjac, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Duletičevem filmu, št. 1, pp. 9—10
Mnenja o filmu Med strahom in dolžnostjo

SLAK FRANCI, Trije hladni dnevi. Ob enajstem festivalu filmskih amaterjev — Pulj 76, št. 8, p. 32

SNOJ JOŽE, Kopito idiličnega domačijstva, št. 1, pp. 11—13
O TV drami Sence pod ostrim vrhom (Kranjec - Frantar, Kragelj)

SPARSHOTT FRANCIS E., Temeljna estetika filma I, II (prev. Filip Robar-Dorin), št. 7, pp. 18—22; št. 8, pp. 26—30

STANISAVLJEVIĆ MIŠA, Spalnik (Vagon li). Pulj 1976, št. 5, pp. 19—20
id., Zakaj toliko besed o Pulju, št. 7, pp. 42—43
(prevedeno iz Književna reč, Beograd, 10. septembra 1976)

STOJANOVIC NIKOLA, Točka nič. Pismo iz Sarajeva, št. 4, pp. 30—32

Š

SIMENC STANKO, Aleš Erjavec, Lev Kreft, Sašo Schrott, Branko Šömen, Milan Štante, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20
O filmu Idealist

SMICBERGER DJURO, Lekcije in injekcije, št. 4, pp. 18—19
O TV festivalu JRT 1976

ŠÖMEN BRANKO, Let nad kukavičjim gnezdom (One Flew Over the Cuckoo's Nest), št. 2, pp. 14—16

id., Lenny (Lenny), št. 2, pp. 20—22
 id., Kaj v Pulju 1977, št. 7, pp. 44—45
 id., Pulj 1954—1975, št. 5, pp. 22—26
 id., Aleš Erjavec, Lev Kreft, Milan Stante, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20
 Mnenja o filmu Idealist

STANTE MILAN, Brstič, ki se še ni razcvetel, št. 2, pp. 42—43
 O indijski kinematografiji
 id., Aleš Erjavec, Lev Kreft, Sašo Schrott, Stanko Šimenc, Branko Šömen, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20
 Mnenja o filmu Idealist

SUKLJE RAPA, Najdaljša pot (Najdolgiot pat). Pulj 1976 — post festum, št. 6, pp. 4—6

SUPUT TATJANA, Marksistično vrednotenje filmov za otroke, št. 2, pp. 40—41

T

TIRNARIČ BOGDAN, Beograd by (movie) night, št. 1, pp. 19—20
 id., O filmski kritiki ali: kdo ni normalen, št. 3, pp. 33—34
 id., Ali poznate Pavla Plešo (Poznajete li Pavla Pleša), Pulj 1976 — post festum, št. 6, p. 7

id., Jaz kamera, ali razgovor s Tomislavom Pintarjem, št. 9/10, pp. 23—29

TOPOLOVAČKI MILAN, Film in televizija, št. 5, pp. 42—45
 id., Televizijski zapis. Esej, št. 9/10, pp. 14—17

TRŠAR TONI, Dogodek v avtokampu (Dupont Lajoie), št. 4, p. 25

U

UMNIK MAJDA, Bienale kot »Tespisov voz«. Benetke 1976, št. 6, p. 29

URŠIČ SERGIO, Na poti k ljudem in filmu, št. 1, pp. 30—32
 O mehiškem filmu

V

VAKANJAC MILENKO, Vladimir Kocjančič, Lev Kreft, Sandi Sitar, Vili Vuk, Matjaž Zajec, O Duletičevem filmu, št. 1, pp. 9—10
 O filmu Med strahom in dolžnostjo

VASILEVSKI GEORGI, Čas pričakovanja, št. 6, p. 34

VOLFAND JOZE, Koliko in zares »v živo«, št. 6, pp. 35—37
 O televizijski oddaji »v živo«
 id., Malo več kot samovšečni provincializem. Teden domačega filma v Celju, št. 9/10, pp. 2—4

VUK VILI, Skrivnost Kasparja Hauserja (Jeder für sich und Gott über alle). Izgubljena čast Katarine Blum (Die Verlorene Ehre der Katarina Blum), št. 2, pp. 27—28

id., Vrhovi Zelengore (Vrhovi Zelengore). Pulj 1976 — post festum, št. 6, pp. 7—8

id., Rast k resnobi, »6. mednarodni filmski festival« — Berlin 76, št. 6, pp. 20—22

id., Miša Grčar, Sašo Schrott, Matjaž Zajec, O Hladnikovem filmu, št. 4, pp. 10—12

id., Aleš Erjavec, Lev Kreft, Sašo Schrott, Stanko Šimenc, Branko Šömen, Milan Stante, Matjaž Zajec, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20

Mnenja o filmu Idealist

id., Vladimir Kocjančič, Lev Kreft, Sandi Sitar, Milenko Vakanjac, Matjaž Zajec, O Duletičevem filmu, št. 1, pp. 9—10

Z

ZAJEC MATJAZ, Obdobje kompromisa, Kroki (I), št. 3, pp. 44—45

id., Proti poltronstvu. Kroki (II), Kroki (II), št. 4, pp. 38—39

id., Proti zlorabi revolucije. Kroki (III), št. 6, pp. 32—33

id., Začarani krog enoličnosti. Kroki (IV), št. 7, pp. 15—17

id., Zagate 76, št. 4, p. 2

id., Kritika, kritika, kritika . . . , št. 7, pp. 2—3

id., Kmečki punt (Seljačka buna). Pulj 1976, št. 5, pp. 16—17

id., Vladimir Kocjančič, Lev Kreft, Sandi Sitar, Milenko Vakanjac,

Vili Vuk, O Duletičevem filmu, št. 1, pp. 9—10

Mnenja o filmu Med strahom in dolžnostjo

id., Aleš Erjavec, Lev Kreft, Sašo Schrott, Stanko Šimenc, Branko Šömen, Milan Stante, Vili Vuk, O Pretnarjevem filmu, št. 3, pp. 16—20

id., Miša Grčar, Sašo Schrott, Vili Vuk, O Hladnikovem filmu, št. 4,

pp. 10—11

Mnenja o filmu Bele trave

ZEČEVIC BOZIDAR, Čuvaj plaže v zimskem času (Čuvar plaže u zimskom periodu). Pulj 1976, št. 5, p. 18

id., 14. festival ZF filma v Trstu, št. 7, pp. 9—10

Članki in prispevki brez navedbe avtorja

AKADEMSKE NAGRADE »OSKAR« V LETU 1976, št. 9/10, p. 52

GLEDALEC KOT SOGOVORNIK. CELJSKI FILMSKI TEDEN, št. 1, p. 21

NA NAŠIH PLATNIH, št. 9/10, pp. 35—37

NAJBOLJI POMEMBNI MEDNARODNI FILMSKI FESTIVALI, št. 9/10, pp. 49—52

NASLEDNJA POSTAJA: GREENWICH VILLAGE (Nekst Stop Greenwich Village), št. 7, pp. 34—36

OCENA PROGRAMA SLOVENSKE FILMSKE PROIZVODNJE ZA LETO 1976, št. 5, pp. 7—9

Gradivo je pripravila delovna skupina, ki jo je imenovala komisija za idejno-politična vprašanja izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS Ljubljana, konec marca 1976, komisija pa je problematiko letošnje filmske proizvodnje obravnavala na razširjeni seji dne 1. junija 1976.

PRIJATELJSKO SPORAZUMEVANJE, št. 7, pp. 3—12 (rob)

O sestanku med kritiki in avtorji filmov, ki ga je sklicala komisija za informacije pri Društvu slovenskih filmskih delavcev

PRIZNANJA JUGOSLOVANSKIM FILMOM V TUJINI LETA 1976, št. 9/10, p. 48

PRODAJA JUGOSLOVANSKIH CELOVEČERNIH FILMOV V TUJINO LETA 1976, št. 9/10, pp. 48

TEDEN DOMAČEGA FILMA, CELJE, NOVEMBER 1976, št. 8, pp. 9—11

VELIKO ŠTEVILO — MALO DOBRIH, št. 9/10, p. 44

O 154 filmih, ki so jih jugoslovanski distributerji uvozili za leto 1977

ZAPISALI SO O SLOVENSkih FILMIH, št. 6, pp. 17—19

O člankih o slovenskih filmih v jugoslovanskih časopisih

Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

S teh dveh področij objavljamo komentarje, eseje, študije, kritike, prikaze, recenzije, intervjuje, najrazličnejše informacije, slikovno gradivo ipd., uredniški odbor pa jih zbira, pregleduje in odloča o objavi.

Da bi sodelovanje med avtorji prispevkov in uredniškim odborom potekalo čim boljše, predusem pa, da bi se uredniški odbor izognil nepotrebni stroškom in izgubi časa (pretipkavanje), avtorje naprošamo, da pri svojem sodelovanju z EKRANOM upoštevajo:

- 1** *nenaročeni rokopis naj ne presega desetih tipkanih strani*
- 2** *prispevki naj bodo pisani s pisalnim strojem (črni trak), na normalnem papirju (format A-4), vsaka stran naj ima 30 vrstic (normalni razmak), vrstica 60 znakov, v treh izvodih (original in dve kopiji)*
- 3** *na naslovni strani naj avtor navede naslov prispevka, priimek in ime, točen naslov in številko žiro računa*
- 4** *pri navajanju naslovov filmov naj avtorji uporabijo prvič originalni naslov filma in v oklepaju naslov, pod katerim je bil predvajan pri nas, v nadaljevanju pa naš prevod (primer: Shampoo (Hollywoodski frizer))*
- 5** *uporabljeno literaturo naj citirajo na koncu članka, in sicer po naslednjem vrstnem redu: avtor, leto izdaje, naslov članka, revija, kraj izdaje, volumen, številka, stran (primer: Cozarinsky Edgardo, 1975/76, Borges on and in Film, Sight and Sound, London, vol. 45, No. 1, str. 41)*
- 6** *če gre za knjigo pa: avtor, leto izdaje, naslov, kraj izdaje, založba
tudi vse opombe naj bodo na koncu članka
avtorji naj sami (ali v dogovoru z uredništvom) poskrbijo za slikovno opremo prispevkov, pri čemer naj sliko opremijo s sledečimi podatki: naslov filma, ime in priimek igralcev na sliki, po možnosti pa še imena filmskih oseb, ki jih igralci predstavljajo v omenjenem filmu*

Upamo, da boste z razumevanjem in dobronamerno sprejeli naše sugestije.

