

# skan

vol. 1  
številka 2/1976 Cena 10 din  
(letnik XIII)

2



Fest 76

# ekran

revija za film in televizijo  
vol. 1  
števila 2/1976  
(letnik XIII)

## ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

## sofinansira

kulturna skupnost Slovenije  
letno izide 10 števil

## 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 Ranfi,  
Franček Rudolf, Sašo Schrott, Sandi Sitar,  
Koni Štajnbaher, 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 Štepančič (oblikovalka)  
Stanko Šimenc  
Matjaž Zajec  
Bora Zlobec-Jurčič (lektorica)

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  
cena posamezne številke za učence, dijake  
in študente 5 din (letna 50 din),  
za redne naročnike 8 din (letna 80 din),  
v prosti prodaji 10 din,  
za tujino dvojno


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

nenaročenih rokopisov in fotografij  
ne vračamo

2	komentar	Raznovrstno	Vladimir Koch
4	intervju	»... ampak smer je prav gotovo prava...«	Viktor Konjar
9	festivali	Fest 76	
10		Fest in veiki mednarodni festival	Tone Freljh
12		Nashville	Stanka Godnič
14		Let nad kukavičjim gnezdom	Branko Šömen
17		Poklic: Reporter	Vladimir Kocjančič
19		Prizori iz zakonskega življenja	Viktor Konjar
20		Lenny	Branko Šömen
23		Nekoč smo se imeli tako radi	Marjan Čiglič
24		Tommy	Vladimir Kocjančič
27		Skrivnost Kasparja Hauserja Izgubljena čast Katarine Blum	Vili Vuk
29	proizvodnja-tv	Sobota dopoldne	Andrej Inkret
32	pismo	Podoba sodobne hrvaške kinematografije	Petar Krelja
34	teme	Lovljenje lastnega repa	Sašo Schrott
37	teorija	Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije	
40	pogledi	Marksistično vrednotenje filmov za otroke	Tatjana Suput
42	neznani — Mehika	Brstič, ki se še ni razcvetel	Milan Stante
44	kinematografi	Položaj reproduktivne kinematografije	Srečko Golob
46	novice		
48	oskarji 76		
49	novi filmi		
50	najboljši filmi 1975		

na naslovni strani

ovitek kataloga Fest 76



*Pričujoča številka je posvečena predvsem FESTU 76, ki je očitno v programski krizi, o čemer govori tudi komentar TONETA FRELIHA. Kar zadeva filme, smo posvetili največjo pozornost tistim delom, ki predstavljajo nesporni vrh letošnje beograjske filmske manifestacije (ALTMAN, BERGMAN, HERZOG, ANTONIONI, FORMAN, FOSSE, SCORA, RUSSEL) medtem, ko bomo vrsto filmskih del predstavili še v naslednjih številkah.*

*Pogovor z DUŠANOM DOLINARJEM, direktorjem programa ljubljanske televizije, je posvečen predvsem vprašanju povezovanja televizijske in domače filmske proizvodnje in je nadaljevanje razmišljanj v smeri, ki jo je na določen način začrtal že JOŽE VOLFAND v prejšnji številki. ANDREJ INKRET razmišlja o TV drami DUŠANA JOVANOVIČA v režiji ANTONA TOMAŠIČA V SOBOTO DOPOLDNE, ki brez dvoma predstavlja pomembno osvežitev tovrstne domače ustvarjalnosti. O stanju in dogajanju v hrvaški kinematografiji v PISMU iz Zagreba poroča PETER KRELJA, medtem ko je EKРАНOV komentar VLADIMIRJA KOCHA posvečen še eni važni filmski manifestaciji, beograjskemu festivalu kratkega in dokumentarnega filma, obširneje pa bomo festival obdelali v tretji številki.*

*V težnji čimširše razgrniti problematiko filmske kritike, objavljamo prispevek SAŠA SCHROTTA, ki skuša analizirati nekatere osnovne značilnosti in pomanjkljivosti predvsem slovenske filmske kritike in publicistike, nadaljujemo pa tudi z objavljanjem teoretično izredno pomembnega eseja WALTERJA BENJAMINA UMETNIŠKO DELO V ČASU NJEGOVE TEHNIČNE REPRODUKCIJE, kar je prvi prevod tega pomembnega nemškega misleca v slovenščino sploh. Zlast filmske pedagoge bo gotovo zanimal članek TATJANE ŠUPUT MARKSISTIČNO VREDNOTENJE FILMOV ZA OTROKE, na nekatera pereča vprašanja našega filmskega amaterizma pa v svojem članku opozarja TINE ARKO. SREČKO GOLOB piše o razvoju in stanju v reproduktivni kinematografiji v Sloveniji, kar naj bi bil uvod v obsežnejše in temeljitejše obravnavanje te problematike v naslednjih številkah revije, medtem ko MILAN ŠTANTE izhajajoč iz svojih lastnih izkušenj na zanimiv način predstavlja stanje v današnji indijski kinematografiji.*

*uredništvo*

The present issue is above all dedicated to FEST 76, which is, according to the commentary of TONE FRELIH, experiencing the programme crisis. With regard to the film, every attention is devoted to the works representing the very indisputable top of this year Belgrade's manifestation (ALTMAN, BERGMAN, HERZOG, ANTONIONI, FORMAN, FOSSE, SCORA, RUSSEL), whereas numerous films will be discussed in the following issues. During the discussion with the programme manager of Ljubljana's television DUŠAN DOLINAR, chiefly the question about the connection of television production and home film production is raised, what can in fact only be considered as the continuation of JOŽE VOLFAND's reflection dealt with already in the previous issue.

The TV drama written by DUŠAN JOVANOVIČ, entitled ON SATURDAY MORNING and directed by ANTON TOMAŠIČ is, according to ANDREJ INKRET with no doubt considered an important revival of home creation of this kind.

In the LETTER from Zagreb, PETAR KRELJA reports upon the present state and going-on of the Croatian cinematography, while the EKРАН's commentary written by VLADIMIR KOCH is, on the other hand, dedicated to another important film manifestation, Belgrade festival of short and documentary film; within the third issue of the magazine the mentioned festival will be dealt with to much greater extent.

Following the tendency of spreading the problem of film criticism, SAŠA SCHROTT in his article tries to analyze some basic characteristics and deficiencies of Slovene film criticism and journalism; and for the same reason the publication of the theoretically very important essay of WALTER BENJAMIN entitled ART WORK DURING ITS TECHNICAL REPRODUCTION, which is the first Slovene translation of this significant German philosopher at all.

Surely the article written by TATJANA ŠUPUT occurring under the title MARXIAN EVALUATION OF FILMS FOR CHILDREN will be of great interest to film pedagogues; and some burning problems of our home film amateurism are laid stress upon in TINE ARKO's article.

SREČKO GOLOB writes about the development and state in the present reproductive Slovene cinematography; this report is foreseen as an introductory article leading to the widely extended thorough treatment of the problem within the following issues of the magazine; and in the meantime MILAN ŠTANTE, concluding from his own experiences, gives an interesting report on the state of the present India cinema production.

Editorship

komentar

# Raznovrstno

## 23. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma, Beograd od 9. do 14. marca 1976

Vladimir Koch

Letos so s spremenjenim pravilnikom odpravili predhodno selekcijo filmov in si je bilo treba zategadelj ogledati vse, kar so producenti poslali, se pravi kar 130 filmov (lani samo okoli 90), med njimi štiri srednje, oziroma dolgometražne. Ker so program zgostili na pičlih šest dni predvajanja, je bilo to za gledalce zelo naporno, ponudila pa se jim je možnost, da si ogledajo celotno proizvodnjo enega leta in ugotovijo, kakšno je trenutno stanje na tem ustvarjalnem področju.

Prvo, kar nas lahko razveseli je, da je bilo v zadnjem letu posnetih več kot 150 filmov, ker je treba k prijavljenim prišteti še tiste, ki so jih producenti iz različnih razlogov pustili doma. Ta številka res ni majhna, izgubi pa precej od svojega pomena, če odštejemo namenske in propagandne filme, ki jih je pri nas vsak dan več. Čeprav je tovrstna naročena proizvodnja potrebna in koristi tudi režiserjem, saj jim omogoča, da se mojujejo na vnaprej določeni temi, ki mora v realizaciji doseči tudi vnaprej določen namen, kar je vse prej kot lahko in čeprav iskanje izvirnega pristopa tudi na tem področju ni brez cene, pa je normalno, da dajemo na festivalu prednost tistim delom, ki od teme prek scenarija in do realizacije izpričujejo avtorjevo ustvarjalno hotenje v vsej polnosti in so rezultat njegove želje po izpovedi neke resnice. Kadar pa je naročenih in propagandnih filmov preveč, zlasti če kažemo tudi takšne izdelke, ki so brez slehernega kreativnega duha, potem se »avtorski« filmi, če jih lahko tako imenujemo, porazgubijo in izgubijo pri zasičenosti programa nekaj svojega leska celo najboljša dela. Ker bo po naši jugoslovanski filmski praksi, ki se rada odreka tistemu, kar je še včeraj proglašala za neizpodbitno veljavno prav gotovo prišlo v eni, ali drugi obliki znova do selekcije, je treba imeti pred očmi, da bi morali biti podvrženi najstrožjemu izboru prav ti filmi. Namenski in propagandni filmi se namreč lahko odlikujejo le po tehnični perfektnosti in iznajdljivem realizatorjem pristopu — ne pa po problematiki, ki jo narekuje snov pri filmih drugih zvrsti — zato lahko dobijo svoje mesto na festivalu le tista dela, ki imajo poleg obvezne tehnične dovršenosti še kreativno komponento, kakor je to navada tudi na večini tujih festivalov.

Na beograjski prireditvi se je slabim namenskim in propagandnim filmom pridružila še vrsta brezosebnih dokumentarnih filmov, katerih avtorji dolgočasno pripovedujejo o čemerkoli, če le najdejo naročnika, ki je pripravljen vložiti potreben denar. Skupaj s poučnimi filmi, namenjenimi otrokom, odraslim, vojakom, kmetom, ter informativnimi deli z različnimi nameni, se je delež nedramatičnih, izvenustvarjalnih filmov tolikanj povečal, da smo dobili vtis, kakor da festival tone v nevzdržljivost in nezanimivost. Že so mu začeli očitati — preden so prišli na vrsto nekateri boljši filmi — da je le malokateri že prikazani film segel kakšnemu našemu perečemu problemu v živo, da bi ga prikazal s polemično ostrino, ki bi nakazovala tudi rešitve. Z izjemo ANTIDOGMINA Zorana Jovanovića (Dunav film), ki že z naslovom pove, kakšna mu je vodilna misel, se drugi »problemski« filmi večinoma zadovoljujejo le s konstatiranjem določenega stanja, nanj opozarjajo, ali pa prinašajo standardne rešitve v obliki pogrošnih resnic. Večina celo dobrih filmov je bila daleč od odločne postavitve problema in se prav zato letošnja proizvodnja in sploh proizvodnja zadnjih let ne more meriti s tisto izpred nekaj let, ki je prinašala več kritičnih opozoril in obravnavala aktualne probleme bolj radikalno.

V tem obširnem programu je bilo redko zaslediti ostrejši ton, odkriti prst, ki bi pokazal na odprto rano. Če je bilo na primer govora o škodljivih silah, ki uničujejo naravo, potem je tipično, da se je na primer Aleksander Ilić lotil teme onesnaževanja okolja (avtor in njegovo delo sta izbrana slučajno) in posnel HOMO EFFLUVIENS (Dunav film), ki je le medla replika znanega dokumentarca Maka Sajka STRUPI, ali so se avtorji problema lotili v šaljivi animirani obliki (STOP Marka S. Mara — Vardar film). Bolj kot kritični smo pritrjevalni, hvalilni, radi podčrtujemo že uveljavljene vrednosti. V tem smislu je Nenad Momčilović realiziral delo z značilnim naslovom POZITIVNI JUNAK (Telefilm); Nikola Jovičević pa nam je v RDEČA VRTNICA ZA ... (Filmski studio Titograd in Center FRZ) postavil za vzor partizanskega vojaka, ki se je po upokojitvi lotil študija medicine, ga končal in se vrnil v tiste kraje, kjer je med vojno sam doživel, kako je hudo, če si ranjen in ni blizu zdravnika; Puriša Đorđević nam je s toplim, humornim komentarjem predstavil 85-letnega, dobro ohranjenega in s kolajnammi ovenčanega vojaka iz prve svetovne vojne (BUDIMIR DAVIDOVIĆ — Dunav film); Rajko Ranfil pa invalida, ki z veliko moralno močjo premaguje svoje tegobe in se ukvarja s slikarstvom, čeprav si z rokami ne more pomagati; Nikola Babić nas je navdušil s filmom o neverjetno izdržljivem plavalcu in sploh vzornem možu, VELJKU ROGOŠIĆU (Slavica film).

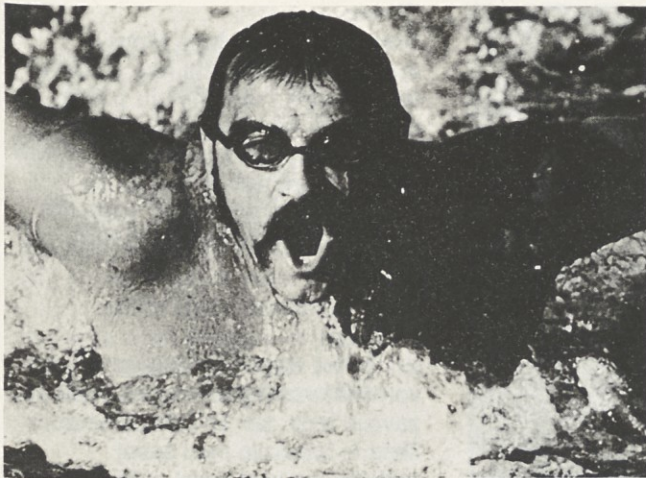
Ti povečini uspeli filmi odkrivajo drugo plat resnice dokumentarne in sploh kratke proizvodnje. Ni vedno res, da je lahko dober zgolj film, ki ostro osvetli kakšen pereč problem. Včasih zadostuje kar najbolj preprost prikaz določene resnice, če je interpretirana s čutno za obravnavano snov. Če je film realiziran z notranjo intenziteto in je strokovno neoporečen, se lahko iz takšnega preprostega prikaza izoblikuje umetnina. Takšen je EN DAN RAIKU MAKSIMA Zlatka Lavanica (Sutjeska film), od katerega so nam ostali v spominu pastirjev obraz, jate gosi, ki se gugaje premikajo ali pa zdijo v vodnih plitvinah, in glede na uro dneva natančno svetlobno odmerjeni posnetki pejzaža. Ali pa igrani film Bate Čengića, ŽIVLJENJE JE LEPO (Sutjeska film), ta stilizirana podoba neke izmišljene stvarnosti, katerega lepota je v grupiranju oseb, ki očitno nimajo pravega opravila, ampak samo po nečem hrepenijo: izmišljeni kapitan se z nostalgijo spominja izmišljenih potovanj po širih oceanih, fant hrepeni po dekletu, dekletu po fantu, vsi pa na koncu otrdijo v poeziji sreče, katero podčrtuje francoski šanson z gramofonske plošče. Lirizem je vsa resnica tega filma, ki je res nekoliko v sorodu z Vigojevo Atalanta.

Drugačno, nepolemično vrednost imajo tudi drugi boljši filmi, tako SARABANDA ZA 17. REGIMENT Jožeta Pogačnika (Viba film), v katerem s svojim znanim teženjem za »pravo« resnico, prihaja do presenetljivih kontrastov, ki naj bi realnost starcev, nekdanj avstroogrskih vojakov, napravil še bolj plastično. Nekaj je tudi hušjih problemov, od katerih je usodna podložnost žene, prikazana v filmu OKNO Živka Nikolića (Dunav film) v pridruženih temnih tonih stilno čiste ekspresivnosti, obup vzbujajoča navezanost na droge v NARKOMANIH Jovana Jovanovića (Telefilm), ostro očrtano psiho kriminalcev v TESTU Karolja Vičeka (Neoplanta). Do dramatičnih viškov se povzpeta zlasti dolgometražna filma: DE JONGOVI Miće Miloševića (Centar FRZ) in še posebej odlična AVSTRALIJA, AVSTRALIJA Stoleta Popova (Vardar film).

Miloševićev film je natančen prikaz nesrečne usode Nizozemca Igorja de Jonga, ki živi z ženo in bratom v Hercegovnem in si vsak dan rešuje že davno na smrt obsojeno življenje s sodobnimi aparati za nadomeščanje funkcij organov, ki so odpovedali. Vsebina filma je vsakodnevni boj za ohranitev tega ubogega življenja.

Film Stoleta Popova pa je temperamentno realiziran doslej najboljši film o naših izseljencih in sploh eden doslej najboljših jugoslovanskih filmov. Nihče še ni znal prikazati s takšno močjo in prepričljivostjo usode makedonskih »pečalbarjev« v Avstraliji. Tu ni mogoče govoriti o pomanjkljivi dramski napetosti, o premajhni zaostritvi problema. Stvar je večje izpeljana do pretresljivega viška, ki pa bi bil najbrž učinkovitejši, če bi bil krajši. Vsekakor velik uspeh makedonske kinematografije, ki je sicer sploh na festivalu predstavila v najboljši luči, o čemer pričajo tudi številna priznanja.

Vladimir Koch



Nastop na festivalu . . .

## Nagrade 23. festivala jugoslovenskega dokumentarnega in kratkega filma

Žirija v sestavi Jože Gale (predsednik), Tome Momirovski, Sadudin Musabegović, Zdravko Mandić, Slobodan Novaković, Vladan Slijepčević, Sabedin Haliti, Vatroslav Mimica in Djordje Vujović je 14. marca razglasila naslednja priznanja:

Velika zlata medalja »Beograd« — Grand Prix festivala — celovečernemu dokumentarnemu filmu Stoleta Popova »Avstralija, Avstralija« (Vardar film).

### Kategorija dokumentarnega filma:

Zlata medalja »Beograd« celovečernemu filmu »De Jongovi« Mića Miloševića (Center FRZ);  
zlata medalja »Beograd« filmu »Okno« Živka Nikolića (Dunav film);  
zlata medalja »Beograd« celovečernemu filmu »Komunisti Jugoslavije« Krsta Škanate (Dunav film);  
zlata medalja »Beograd« za kamero Dušanu Ninkovu v filmu »Test« (Neoplanta);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »En dan Rajka Maksima« Zlatka Lavanića (Sutjeska film);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »Čarter ler št. . . .« Krsta Papića (Zagreb film);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »Sarabanda za 17. regiment« Jožeta Pogačnika (Viba film).

### Kategorija kratkega igranega filma:

zlata medalja »Beograd« filmu »Življenje je lepo« Bata Čengića (Sutjeska film);  
zlata medalja »Beograd« za kamero Danijelu Šukalu v filmih »Hahari« in »En dan Rajka Maksima« (Sutjeska film);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »Deklica z Biokova« Stjepana Čikeša (Zastava film).

### Kategorija animiranega filma:

zlata medalja »Beograd« filmoma »Meja« in »Stop« Darka S. Mara (Vardar film);  
srebrna medalja »Beograd« minifilmom »Trobenta«, »Riba« in »Klobuk« Zlatka Grgića (Zagreb film);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »Antidogmin« Zorana Jovanovića (Dunav film).

### Kategorija namenskega filma:

zlata medalja »Beograd« filmu »Delo gradi mesto« Lordana Zafranovića (Adrija film);  
zlata medalja »Beograd« za kamero v filmih »Homo effluviens« in »Drevesce« Bratislavu Stojanoviću (Dunav film);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »Kajak« Koča Nedkova (Vardar film).

### Kategorija EPP filma:

zlata medalja »Beograd« filmu »Kamnik in njegova industrija« Dušana Povha (Viba film);  
zlata medalja »Beograd« za kamero v filmih »Hotel Lav« in »De Jongovi« Djordju Nikoliću (Center FRZ, Filmoteka 16);  
srebrna medalja »Beograd« filmu »Sončni dnevi občana Urbana« Jožeta Bevca (Viba film).

Medalja »Beograd« za najboljšo glasbo v filmih »En dan Rajka Maksima«, »Test«, »Antidogmin« in »Meduza sajana« Mladenu in Predragu Vraneševiću;  
medalja »Beograd« avtorju ideje za film »Rdeča vrtnica za . . .«;  
medalja »Beograd« za najboljši ton v filmu »Okno« Raši Vujiću.

Poudarjajoč delo mladih režiserjev je žirija podelila diplome Nikoli Lorencinu za film »Tito v Kraljevići«, Marijanu Hodaku za film »Mestni park« in Besimu Sahatčiju za film »Kruh, sol in srce«.

zlata medalja »Beograd« za najboljšo selekcijo »Vardar filmu«;  
srebrna medalja »Beograd« za selekcijo »Dunav filmu«;  
srebrna medalja za selekcijo Centru FRZ.

### Nagrada »Četrti julij«

Nikša Jovičević za režijo filma »Rdeča vrtnica za . . .« in Vojdrag Berčić za scenarij filma »Zlato orožje«.

### Nagrada jugoslovenske zveze za varstvo okolja

Aleksander Ilić za filma »Homo effluviens« in »Drevesce«.

### Nagrada C. I. D. A. L. C.

Milici Borojević za film »Barka«.

### Nagrada »Milton Manaki«

Filmu »Okno« Živka Nikolića in »En dan Rajka Maksima« Zlatka Lavanića.



Foto Joco Žnidaršič

intervju

**»...ampak smer  
je prav gotovo prava...«**

*Z direktorjem TOZD televizija  
se je pogovarjal  
Viktor Konjar*

**Ekran:**

Stanje v slovenskem filmu in v slovenski televiziji nas že nekaj let navaja k razmišljanju o tem, da bi bilo oba medija pravzaprav smotrno čim bolj povezati. Na tako razmišljanje nas je opozorilo tudi javno vprašanje Jožeta Volfanda, izrečeno v nedavnem Ekranovem intervjuju.

**Dolar:**

Zdi se mi, da je postavljanje takšnih vprašanj razumljivo in upravičeno že zavoljo tega, ker se delovni področji filma in televizije med seboj nedvoumno vsaj delno pokrivata; vsaj delno, pravim, ker televizija v svojem programu operira z dvema tehnikama — elektronsko in filmsko, a tisti del programa, ki je produciran elektronsko, ne prihaja neposredno v poštev, kadar govorimo o sodelovanju med filmom in televizijo; pač pa prihaja to sodelovanje v poštev takrat, ko gre za filmsko tehniko televizijskega dela. Toliko o tehnično-tehnološki delitvi. Obstaja pa tudi vsebinska. Če govorimo o osnovnih komponentah, ki sestavljajo televizijski program, imamo opravka vsaj s štirimi. To so: politično-informativna komponenta, kulturno-umetniška, vzgojno-izobraževalna ter rekreativna. Za sodelovanje med televizijo in filmom prihajata v poštev predvsem kulturno-umetniška in vzgojno-izobraževalna komponenta. Mislim, da na teh dveh področjih, če jih seveda gledamo s stališča televizije — in samo s stališča televizije smem v tem pogovoru govoriti — zares obstajajo možnosti za sodelovanje, ki bi lahko bilo dosti bolj intenzivno, kot je.

**Ekran:**

**Šlo bi naj ne le za sodelovanje, pač pa tudi za delitev dela.**

**Dolar:**

Možnosti za smotrno delitev dela se nam odpirajo predvsem po tehničnem in tehnološkem principu, in sicer v tem smislu, da bi se televizija bolj kot doslej specializirala za razvoj elektronske tehnike, medtem ko bi se filmska industrija lahko močnejše angažirala pri ustvarjanju kulturno-umetniškega in vzgojno-izobraževalnega programa za potrebe televizije.

**Ekran:**

**In kaj to praktično pomeni?**

**Dolinar:**

To praktično pomeni organizirati takšno delitev dela, da bosta tako filmsko kot televizijsko področje doživljala po eni strani kar najbolj smotrni razvoj, po drugi pa čim višjo kvaliteto svojih dosežkov. Seveda pa mora takšno pogojno dihotomijo spremljati zelo smotrna koordinacija dela, koordinacija, ki mora segati od programskega do proizvodnega delovanja obeh medijev, ob njej pa mora prihajati do prožnega pretakanja kadrov in pobud iz enega medija v drugi in narobe.

**Ekran:**

**Kakšne so v zvezi s tem praktične pobude?**

**Dolinar:**

Mislim, da obstajajo pravzaprav tri serije pobud. Ena izhaja iz javnih vprašanj, omenjenih v izhodišču za ta pogovor. Zastavljajo jih posamezni javni delavci iz družbenopolitičnih organizacij, iz kulturne skupnosti Slovenije in iz drugih podobnih krogov.

Druga serija pobud prihaja iz vrst filmskih delavcev oziroma iz filmske industrije. In tretja iz televizije same. Zdi se mi, da so se v zadnjem času te tri serije pobud pravzaprav v srečnem smislu sinhronizirale in se izrazile tudi že v nekaj konkretnih dogovorih. Prvi dogovor te vrste, ki že velja, je samoupravni sporazum, sklenjen v okviru Gospodarske zbornice oziroma pod njenim okriljem. Moram pa takoj reči, da je sama sklenitev sporazuma še premalo. To čutimo vsi, saj se zavedamo, da se bomo lovili tako dolgo, dokler ne bomo našli natančnejših opredelitev za ustvarjalno kooperacijo in delitev dela, kot sem ju skušal — morda res nekoliko nenatančno — orisati poprej.

**Ekran:**

**Zakaj nenatančno?**

**Dolinar:**

Ker sem pustil v nemar okoliščino, na katero vsekakor velja opozoriti. Bilo bi namreč nesmiselno, če bi si kdo predstavljal, da se bo televizija odpovedala filmski tehniki tudi v izrazito informativnem delu svojega programa. To je povsem nemogoče preprosto že zavoljo tega, ker bo morala — navzlic naglemu razvoju elektronske tehnike, ki nam dandanes že ponuja gibljive elektronske kamere z možnostjo brezžičnega vklopa bodisi na snemalne magnetoskope

v televizijskih centrih bodisi neposredno v program — zlasti naša dopisniška mreža še sorazmerno dolgo operirati s filmskimi kamerami in s filmsko tehniko. Res pa je poleg tega tudi, da dajeta tehnika in tehnologija filma za zdaj pri montaži pa zato tudi v sami scenaristiki oziroma v izdelavi snemalnih knjig nekaj več možnosti kot pa elektronska tehnika. Elektronska tehnika se sicer razvija sorazmerno zelo hitro; govorimo lahko — pa ne le govorimo — o magnetoskopih, opremljenih z računalniško-numeričnim zapisom, na katerih je mogoče opravljati tako imenovano suho montažo, ki ponuja podobne možnosti kot filmska montaža; toda disperzija te tehnologije, zlasti pa njena cena nam nabave take opreme še ne omogočata. Seveda pa se nam na tej proggi, če bo tekla še naprej, odpirajo še nove možnosti za specializacijo.

**Ekran:**

**Ali se ob vsem tem filmski načini izražanja na eni in televizijsko-elektronski načini na drugi strani razvijajo vsak v svojo smer — ali pa se, nasprotno, vendarle medsebojno približujejo?**

**Dolinar:**

Oboje je res. Mislim, da bi lahko rekli takole: oba medija se na zunanjih robovih svojega delovanja razmikata; na televiziji, ki jo nekoliko bolje poznam kot film, je to, denimo, videti v zelo opaznem premiku od tako imenovane tehnike konzerviranega programa nazaj k živi televiziji, nazaj k uveljavljanju neposrednega prenosa. V Jugoslaviji, pa tudi pri nas v Sloveniji, je bilo v zvezi s tem narejenih nekaj korakov, ki pa so, po mojem občutku, za zdaj še nekoliko nerodni in tipajoči, ker se pač gibljemo na terenu, ki nam ni znan in kjer pravila igre še niso povsem dognana. Verjetno pa velja nekaj podobnega tudi za skrajni rob razvoja filmske tehnike.

**Ekran:**

**Na televiziji ste imeli precej dolgo obdobje, v katerem je zapisovanje programov na magnetoskopski trak neposredne televizijske prenose potisnilo domala povsem na stranske tire.**

**Dolinar:**

To je nedvomno res, toda zdi se mi, da gre razvojna pot spet v smer

neposrednega posredovanja sporočila od tistega, ki ga ustvarja, k tistemu, ki ga sprejema, in narobe — in prav »živa« televizija odpira možnost krepitve povratnih rokov informacije v nasprotju s tistim, kar je prevladovalo poslednja leta, ko je zatočišče tako imenovane »konzerve« dajalo priložnosti za pripravo programov daleč pred emitiranjem . . .

**Ekran:**

**Možnost neposrednih prenosov s pomočjo sodobnih elektronskih naprav pomeni seveda samo skrajni rob televizijske tehnike in vsebine.**

**Dolinar:**

Res je. Govoril sem o dveh ekstremnih, to se pravi robnih smereh filma na eni in televizije na drugi strani. Ti robni skrajnosti obeh tehnik se seveda razmikata . . . kar pa ne velja za celotni spekter filmskega in televizijskega ustvarjanja; prav nasprotno; kot v vrsti človekovih dejavnosti nastaja tudi tu zelo interesantno območje, kjer se film in elektronika pravzaprav medsebojno prepletata, se dopolnjujeta in se tu pa tam celo zelo ustvarjalno prekrivata, iz česar izhaja cela vrsta novih izraznih oblik, bolj smotrni pristopov in ne nazadnje tudi bolj racionalnih, bolj ekonomičnih prijemov.

**Ekran:**

**To pa pomeni, da se razsežnost možnosti televizijskega izražanja sama po sebi močno večja — in prav tako tudi možnost filmskega izražanja.**

**Dolinar:**

To je prav gotovo res.

**Ekran:**

**Znotraj teh tehničnih in vsebinsko-izraznih dejstev pa je nemara spontano — ne samo po družbeno-politični volji ali zavoljo iskanja bolj racionalnih pristopov — prišlo do želje po večjem druženju sil in dela tako v vrstah filmskih kot v vrstah televizijskih delavcev.**

**Dolinar:**

Se strinjam.

**Ekran:**

**Poprej ste, bolj ali manj načelno, navajali, kaj vse bi bilo treba storiti, da bi sodelovanje, o katerem teče beseda, potekalo kolikor mogoče solidno. Dosedanji**

**koraki povezovanja so zajeli vase samo del teh načel. Kaj lahko poveste o dosedanji realizaciji teh prizadevanj po sodelovanju, o dosedanjih korakih?**

**Dolinar:**

Omenil sem že samoupravni sporazum. Če razmišljam o njegovih dosedanjih rezultatih tako na televiziji kot na filmski strani, ugotavljam, da gre kvečjemu za programsko oziroma repertoarno koordinacijo. To pa je premalo. Razvojne koordinacije namreč sporazum še ne vsebuje. Vendar rok tudi glede tega ne držimo križem. Z Vibo filmom, edinim večjim proizvajalcem filmov na Slovenskem, smo imeli vrsto razgovorov, ki se bližajo fazi, ko bo mogoče razpravljati o povsem konkretnih in definiranih razvojnih smernicah, ne samo o vsklajevanju repertoarjev. Prehajamo torej v fazo produkcijskega sodelovanja, pri čemer bo seveda od Vibe same oziroma od njenega lastnega razvoja in od družbene pozornosti, ki je bo deležna filmska dejavnost na Slovenskem, odvisno, kolikšen del televizijskih programov bo lahko prevzela v realizacijo kot izvršni producent. To je torej oblika sodelovanja, ki smo se je lotili lani in jo imamo namen, vsaj kar zadeva televizijo, čedalje bolj uveljavljati. Naši razlogi so jasni: prepričani smo, da bi bilo podvajanje filmsko proizvodnih kapacitet na Slovenskem nesmotno; preprosteje povedano, nesmiselno bi bilo, ko bi poleg Vibe tudi televizija razvijala filmsko proizvodno bazo. Tako početje bi ne imelo nobenega smisla, sleherni pomen pa ima sodelovanje, ki je dejansko ustvarjalno in lahko ponuja rezultate tako na filmski kot na televizijski strani. Nas, ki delamo na televiziji, zanima seveda predvsem televizijska stran. A naj spregovorim o konkretnih projektih. Nekajkrat smo že sodelovali. Cvetje v jeseni, Mladost na stopnicah... zdaj pa je v obdelavi Vrnitev, televizijska drama, ki naj bi jo posneli v Vibi, toda predvsem za potrebe televizije. In narobe: Viba film ima, recimo, nekaj interesantnih scenarijev, ki so zanimivi tako za filmsko kot za televizijsko obdelavo.

**Ekran:**

**Ali je — po vsem tem, o čemer govorite — mogoče reči, da si film in televizija pri nas nista več konkurenčna?**

**Dolinar:**

Mit o tem, da živimo v konkurenčnem prostoru, je dolgo prevladoval v precejšnjem številu glav. Zdi pa se mi, da sta ga čas in praksa, naša domača, še bolj pa praksa tistih dežel oziroma družbenih skupnosti, kjer sta oba medija, televizijski in filmski, bolje razvita, kot pa sta pri nas, že močno demantirala. Prizadevamo si, da bi se — prek samoupravnega sporazumevanja — dokopali po eni strani do racionalne delitve dela med obema medijema, po drugi pa do koordinacije, ki bo obema stranema prinašala boljše rezultate.

**Ekran:**

**Tem težnjam je, kot pravite, v oporo obojestransko pripravljenost po ustvarjalnem sodelovanju. Kaj pa je je v napoto?**

**Dolinar:**

Pređen preidem k samemu jedru odgovora, ki ga imam v mislih, moram povedati tole: za sleherni smotno koordinacijo in kooperacijo pa tudi specializacijo je potrebno neko minimalno zagotovilo glede obsega in kvalitete programa bodisi na televiziji bodisi v filmu. Zakaj to poudarjam? Preprosto zato, ker mora vsak od obeh partnerjev računati s prostimi kapacitetami drugega. Pri tem pa smo oboji v velikih težavah. Ne spuščam se v razglabljanje o težavah, ki jih občutijo kolegi iz filmske proizvodnje, rad pa bi rekel besedo ali dve o tem, s kakšnimi težavami se srečujemo na televiziji. Poglejte: mori nas dejstvo, da preprosto ne vemo, kdaj — dobesedno — bodo vklopljene naše nove proizvodne kapacitete. V mislih imam snemalne studije in opremo v novem RTV centru. V tem trenutku vemo edinole, da bo naš studio 2 vklopljen 10. maja 1976. Kar zadeva preostale tri: studio 1, studio 3 in studio 4, pa smo odvisni od tempa uvoza že naročene opreme, uvoz pa je, kot vemo, pod vprašajem... Tega ne pripovedujem zato, da bi iztrgano iz konteksta tega pogovora opisoval težave ljubljanske televizije, pač pa zaradi ugotovitve, da se vse to neposredno zrcali v sodelovanju med televizijo in Vibo. Obstaja namreč cela vrsta projektov, ki bi jih bilo mogoče obdelati bodisi s filmsko bodisi z elektronsko tehniko ali pa s kombinacijo obeh; priprave na zahtevnejši filmski ali televizijski projekt trajajo sorazmerno dolgo, že od pisanja scenarija, zlasti pa še od

pisanja snemalne knjige dlaje; za smotno sodelovanje pri realizaciji projektov pa je neizogibno potrebno imeti na voljo stabilno bazo, s katero lahko vnaprej računaš in tako pred partnerjem prevzameš realne obveznosti, češ: to in to bomo naredili približno v tem in tem času, za tako in tako ceno, s takšnim in takšnim kvalitetnim rezultatom. Dokler pa vsega tega nimamo, se negotovosti, ki močno ovirajo celo našo lastno produkcijo, seveda neogibno zrcalijo tudi v medsebojnem sodelovanju. To so prav gotovo objektivne okoliščine, ki nam niso v oporo. Sodim pa, da se vendarle premikamo na bolje, preprosto zaradi tega, ker stopamo tako v RTV Ljubljana kot v sami filmski proizvodnji na trdnejša tla, kar daje tudi trdnejša zagotovila za naš obojestranski nadaljnji razvoj. To pa pomeni, da se nam odpirajo možnosti za hitrejšje spletnje ustvarjalnega sodelovanja; odpirajo se nam veliko manj akademske pa veliko bolj stvarne in oprijemljive možnosti za to, da vsak na svojem specifičnem terenu in obenem v medsebojnem sodelovanju uveljavimo močnejši pritisk na kvaliteto produkcije.

**Ekran:**

**Kar zadeva kvaliteto...**

**Dolinar:**

Mislim, da imamo oboji, mi na televiziji in kolegi iz filmske proizvodnje, opravka s tem, da je pri nas priprava dela za posamezne projekte — in kadar govorimo o sodelovanju, govorimo običajno o večjih projektih, o televizijskih dramah in nadaljevankah oziroma o celovečernih in kratkometražnih filmih — opremljena s premajhno dozo profesionalnih dejanj. Premalo imamo profesionalno usposobljenih ljudi, ki bi znali priprave izpeljati tako, kot dosežena stopnja in filma in televizije pravzaprav terja. Nič neobičajnega ni — v svetu — če se pri zahtevnejšem filmskem ali televizijskem projektu pred začetkom večjega finančnega in tehničnega angažmaja napiše deset ali petnajst verzij scenarija oziroma snemalne knjige. To je takorekoč normativ. Pri nas pa so primeri, ko je napisanih sedem ali osem verzij, že skoraj izjemni. Res pa je, da je pri nas — to velja za film najbrž v enaki meri kot za televizijo — prav faza priprav tista, v kateri je z najmanjšim investiranjem sredstev in sil hkrati mogoče doseči največji učinek. Tako da je dejansko



priprava, v kateri sodeluje skupina štirih, petih ali šestih ljudi z jedrom v avtorju, dramaturgu, režiserju in še tem ali onem sodelavcu, pravzaprav najcenejša in obenem — najbolj učinkovita. Sodim pa, da še nimamo specializiranih ljudi, ki bi posel tako zastavljenih priprav zares obvladali, in ne sistema, ki bi od nas že vnaprej terjal, da se ta delovna faza opravi za vsako ceno. Zdi se mi, da bi nam utegnili glede tega prinesiti kvaliteten preskok prav tesnejša povezava med filmom in televizijo. Vsak zase opravlja to nalogo teže, kot bi jo lahko opravljali skupaj.

**Ekran:**  
V tem je najbrž jedro celotnega problema.

**Dolinar:**

Zdi se mi, da se včasih zazibavamo v iluzijah o tem, kolikšno število zares vidnih stvaritev je možno ustvariti v našem prostoru. Ne trdim, da ni večjih možnosti, kot jih izrabljamo zdaj; prepričan sem, da je zavoljo nezadostne organiziranosti in premalo smotrne povezanosti sil, ki delujejo na tem področju, rezultatov res nekaj manj, kot bi jih lahko bilo; toda moramo biti realisti in upoštevati, da nam lahko razmeroma majhno slovensko področje v enem letu oziroma v eni sami kulturni sezoni ponudi le relativno majhno število dobrih rezultatov. Kar je za kolikor toliko kontinuiran televizijski in prav tako filmski program s kolikor toliko popolnim profilom nujno potrebno, je solidno povprečje, če pod tem pojmom subsumiram tako profesionalno-izvedbeno kot družbeno-politično in kulturno-umetniško solidnost. Mislím, da bi bilo lahko zares srečni, če bi iz tega povprečja, denimo, vsako leto izstopile tri ali štiri vrhunske stvaritve. To bi bil po mojem občutku že neverjeten dosežek. Jasno je seveda, da k takemu optimumu moramo stremeti in se mu čim bolj približevati. Če gledam stvari vsaj nekoliko s prakticističnega vidika — in namenoma uporabljám izraz prakticističen — potem se mi zdi, da pomena zares zagotovljene kontinuiranosti proizvodnje v nobenem oziru ni moč pretirati. Samo kontinuirana proizvodnja namreč lahko omogoči solidno teamsko pripravljalo delo, o kakršnem smo maloprej rekli, da je v izvedbi projektov najbolj poceni in obenem

najbolj učinkovito; omogoči nam lahko specializacijo delavcev za ta področja dela, pod pojmom specializirani delavci pa imam v mislih, na primer, ljudi, ki večše obvladujejo tehniko in tehnologijo televizijske drame ali televizijske nadaljevanke, pisce dialogov, verzirane filmske scenariste in podobne profile.

**Ekran:**  
Tako formiranje avtorskih potencialov oziroma teamov seveda še toliko bolj opozarja na potrebo po združevanju sil in kapacitet. V majhnih združbah je organiziranje takih teamov najbrž izredno težavno ali celo nemogoče. Kaj so dosedanji dogovori o sodelovanju dosegli glede tega?

**Dolinar:**

Vidite, obstaja vrsta zasnov, vrsta zamisli o tem, kako bi realizirali to nalogo. Na sami televiziji smo, pravzaprav pod pritiskom lastnih programskih potreb, začeli razvijati idejo o tako imenovanih produkcijskih skupinah. Produkcijsko skupino bi sestavili najprej neposredni avtorji oziroma ljudje, ki vstopajo v delo v samem začetku projekta, to pa so: za začetek avtor, dramaturg in režiser, nato pa še tehnični vodja projekta in kasneje vsi sodelujoči; naloga produkcijske skupine je, da pripelje delo do finala, do rezultata, nakar preneha obstajati. Gre torej za izrazito ad hoc skupino, ki bi bila po naši idealni predstavi tudi odgovorna za končni rezultat svojega dela; neposredne ustvarjalce in soustvarjalce projekta naj bi čim bolj organsko pa zato čim manj birokratskimi vezmi speli z njihovim lastnim delom in s projektom samim. Sprejeli pa smo pri tem tudi osnovno načelo, da produkcijska skupina nikakor nikakor ne sme biti institucijsko omejena na ljudi, ki so zaposleni na televiziji; nasprotno, biti mora praviloma odprta. Za nas, ki delujemo v razmerah, kakršne so, na ozkem prostoru, na majhnem jezikovnem področju, bi bilo namreč usodno, če bi si televizija ustvarjala iluzije o tem, da je mogoče dobro, smotno in učinkovito delovati v zaprtem krogu. Skratka, v produkcijskih skupinah bo lahko zagotovljeno tudi močnejše uveljavljanje ustvarjalnih potencialov, ki pri običajnem poteku dela, s kakršnim smo imeli povečini opraviti doslej, niso prihajali najboljše do izraza.

**Ekran:**

Kakšna pa bo, po vašem, soodvisnost teh in takih produkcijskih skupin ter sodelovanja med televizijo in filmom?

**Dolinar:**

Zelo verjetno bo v okrepljenem sodelovanju med filmom in televizijo dosti lažje kot pa izolirano znotraj samega filma ali znotraj same televizije ustvariti tudi specializirane profile ustvarjalcev in soustvarjalcev, o kakršnih sem govoril prej. O tem ni zame nobenega dvoma. To pa pravzaprav ni eden stranskih, pač pa eden glavnih pomenov sodelovanja, kajti še zdaleč ne gre zgolj za ekonomsko racionalizacijo, ki jo vsakdo vidi na prvi pogled, pač pa predvsem — da tako rečem — za pritisk na kvaliteto. Močno namreč vztrajamo pri tem. In to velja za vse sodelavce oziroma soustvarjalce projektov, za režiserje, za realizatorje pa seveda tudi za uredniško odločanje. Prav uredniško odločanje je v našem primeru: v primeru televizije — vezano na celoten samoupravni postopek, to se pravi na programske svete, na delavske svete temeljnih organizacij in zavoda ter na skupščino RTV Ljubljana. Zdi se mi, da nas bodo težišča sodelovanja med filmom in televizijo — mimo vsega drugega — neizogibno pripeljala tudi k temu, da bomo morali nasnuti ustrezne oblike skupnega samoupravnega dogovarjanja in odločanja. Za zdaj imamo v mislih obliko samoupravnega sporazuma, kar je za sedanje razmere dovolj, saj mora sleherni povezovanje organsko izhajati iz narave stvari samih. O oblikah, ki bi bile bolj obvezujoče, kot je trenutna oblika dogovarjanja, zaenkrat ni mogoče govoriti, saj ne vemo, kakšne bi utegnile biti. Za zdaj velja, da bi bila sleherni poteza, ki bi sodelovanju natikala kakršnokoli prisilni jopič, v bistvu kontraproduktivna, da uporabim ta izraz. Sam sem o tem globoko prepričan. Enako ali pa še bolj kontraproduktivno pa je seveda cehovsko zapiranje vase. Gibljemo se nekako med obema skrajnostima — in tisto, kar nas žene k sodelovanju, je pravzaprav res organskega izvora, saj izhaja iz dela samega. V tem pa tudi vidim najmočnejše zagotovilo, da se bo sodelovanje med filmom in televizijo razvijalo sorazmerno hitro — in morda bomo sami presenečeni, kako kmalu se bo dalo doseči rezultate, ki jih morda nismo mogli

anticipirati, dokler smo se sukali v drugačnih miselnih sferah, medtem ko smo zdaj, tudi družbeno vzeto v povsem drugačni situaciji.

**Ekran:**

**Ko je namreč povsem presežena kakršnakoli bojazen, da bi televizija požrla film.**

**Dolinar:**

O tem ni niti govora... Res je v prejšnjih letih cela vrsta ljudi prišla s filma na televizijo, pa ne le zato, ker je šlo za nov medij, ki je zaradi novosti sam po sebi privlačen, ampak preprosto zato, ker jim je bilo s kontinuiteto programa zagotovljeno redno delo v produkciji. Tako prehajanje ljudi je sicer žalostno, lahko pa ga je razumeti, zlasti še v naših, slovenskih razmerah. Sicer pa smo imeli podobne pojave tudi v Sarajevu, v Zagrebu pa tudi v Beogradu. Zdaj je situacija popolnoma drugačna.

**Ekran:**

**Zdaj dejansko vsi, televizija nič manj kot drugi, vemo in čutimo, da je potrebno filmsko proizvodnjo ne le ohraniti, pač pa tudi razvijati.**

**Dolinar:**

Prav gotovo.

**Ekran:**

**Letos so se programi televizije prvič znašli tudi pred kulturno skupnostjo. Kakšna je vaša ocena tega važnega premika?**

**Dolinar:**

Glejte, naj vam ne zveni sprenevedasto, ampak moram resnično reči, da te poskuse pozdravljamo, in sicer zaradi večjega števila razlogov..Prvič zato, ker mislimo, da nam tako preverjanje odpira pot k direktnim stikom z vsem tistim, kar smo poimenovali s pojmom ustvarjalno zaledje. V tem vidimo garancijo za hitrejšo prebijanje nekaterih pregrad, ki so bile — po mojem globokem prepričanju — bolj namišljene kot realne. To je eno. Drugo: zdi se mi, da je razvoj televizije — in o njej smem edino govoriti — resnično koristna sleherni oblika javnega preverjanja, ki zagotavlja pogovor o vseh realnih sestavinah dela, ustvarjanja in realizacije programa, ne le o ocenah finalnega rezultata. Razprava, ki jo je spodbudila kulturna skupnost Slovenije, namreč omogoča resna razmišljanja o vseh realnih sestavinah, realnih potencialih in realnih možnostih oziroma dosežih; razmišljanja o tem, kaj je z našimi

sredstvi in v naših okoliščinah mogoče storiti in česa ne. Tretje: v takem načinu razprave vidimo napredek tudi zato, ker sodimo, naj utegne to komu zveneti tudi nekoliko apologetsko, da prispeva h kvaliteti in k razvoju našega programa sleherni reč, ki pomaga vzpostavljati družbeno nadzorstvo nad takim množičnim občilom, kot je televizija. Če povem zelo poenostavljeno in zelo direktno, mi, ki delamo oziroma združujemo svoje delo na televiziji, niti najmanj ne uživamo nad dejstvom, da imamo v nekem smislu monopol nad oblikovanjem programa. Nasprotno: sodimo, da nam bo delo toliko olajšano, kolikor več bo neposrednega sodelovanja zunanjih dejavnikov. In naš razlog, da pozitivno ocenjujemo razvojno pot podružbljanja, je zelo preprost: v trenutku, ko javnega sodelovanja družbe ni ali pa so postopki družbenega nadzorstva šibki, moramo biti seveda mi sami tisti, ki prevzemamo totalno odgovornost-za vse, kar je ali kar ni dobro — to pa zagotovo ni niti prijetno niti nam kaj prida ne pomaga. Zelo malo nam pomaga, če nam kdo — naj bo katerikoli gledalec ali pa ugleden forum te ali one družbeno-politične organizacije — reče: ta in ta program oziroma ta in ta oddaja je zanič; to nam nekoliko pomaga pri orientaciji, v praktičnem smislu pa zelo malo. V veliko oporo pa nam je, kadar se sproži resna razprava o nekem projektu in nas ljudje v zvezi z njim opozarjajo na odprta vprašanja. Prav zavoljo take javne vnaprejšnje verifikacije se resnično zavzemamo za kar najhitrejši razvoj takega načina obravnave televizijskih programov.

**Ekran:**

**Spet vas pozovemo na konkreten teren: ali se je tak način obravnave že razvil in kaj ste iz njega že pridobili? Bati se je, da je za zdaj bolj nakazan kot uresničen.**

**Dolinar:**

Kar se je doslej dogajalo, pozdravljamo kot napoved tistega, kar naj bi se dogajalo v bodoče. Seveda ne bomo obstali na doseženi stopnji, ker je to preprosto nemogoče. Širši smisel ustavnih določil zagotovo še ni bil do kraja uresničen, najbrž pa je tudi objektivno nemogoče uresničiti vse te postopke v praksi v tako kratkem času. Ampak smer je prav gotovo prava.

**Ekran:**

**In pot utrta.**

**Dolinar:**

Mirno lahko rečem, da so vsa razvojna prizadevanja ljubljanske televizije v zadnjih dveh letih in pol, odkar obstaja skupščina RTV Ljubljana s celotnim sistemom svetov, šla po tej poti — in da nam hoja po tej poti samo koristi in samo pomaga.

**Ekran:**

**Prizadevati si moramo, da bo sistem dejansko pridobil na kvaliteti.**

**Dolinar:**

Prav gotovo.

**Ekran:**

**Slednjič — kaj je predvideno in v kakšnem smislu bo koristno delovalo napovedano financiranje dela televizijskih programov s strani kulturne skupnosti Slovenije?**

**Dolinar:**

Ne gre niti samo za pomoč od strani niti za ček, ki ga bomo uporabljali za programske namene. To je pogojno izstavljena pomoč za povsem določen namen, obstaja pa, pri kulturni skupnosti, poseben odbor, sestavljen delegatsko, ki bi sredstva, dodeljena televiziji, kot je določeno v osnutku družbenega dogovora, dodeljevala konkretnim projektom, kar pomeni, da bi sleherni projekt, ki bi kandidiral za participacijo kulturne skupnosti, šel pravzaprav skozi dovolj resno razpravo v tem odboru. To pa je tisto, kar nas najbolj opogumlja. V denarni vsoti to sicer ni kdove kako veliko, kar je razumljivo; toda bistveno je, da smo prebili dosedanje zaporo in si utrlj pot, ki se bo zanesljivo širila ter stimulirala — s stališča širše družbene verifikacije — ne le programska prizadevanja same televizije, pač pa tudi in posebej sodelovanje televizije s filmom, z gledališči, z glasbenimi ustanovami in s celotnim kulturnim zaledjem.

**Ekran:**

**Iz vaših odgovorov izzveni vaš popolni delovni optimizem. Ali je v resnici tako?**

**Dolinar:**

Mislím, da.

Veliko bo še iskanja pravih stopinj, veliko bo še lovljenja okoli podrobnosti — ampak smer je prav gotovo prava. O podrobnostih, o dejanskih kvalitetah, ki so bile na določeni stopnji razvoja že dosežene, pa bomo najbrž čez kakšno leto lahko govorili z veliko trdnejšimi izkušnjami.





Fest 76

# Fest in veliki mednarodni festival

Tone Frelj

Že motto beograjskega FESTA »festival najboljših filmov sveta« kaže na njegovo širino, ki se je kot negativna lastnost pokazala še posebej letos. Festival je v letošnjem programu filmskega izbora prikazal tolikšno število filmov v toliko različnih sporedih, da je s tem prireditev izgubila resnost in — če hočemo — premišljeno obeležje.

Res je svetovna filmska produkcija

enega leta velika in sega v tisoče posnetih filmov, na drugi strani pa se moramo zavedati, da je vsakršna filmska manifestacija posebnega pomena, in mednje nedvomno sodi tudi FEST, prisiljena zelo strogo selekcionirati med filmskimi produkcijami najrazličnejših kinematografij, če hoče prikazati najboljša največ vredna dela.

Letošnji, šesti festival po vrsti, pa je

zaradi obsežnega programa izgubil najosnovnejše merilo, izgubil je kriterije pri izboru. To ne pomeni, da je devetdeset prikazanih filmov padlo pod najosnovnejši kvalitetni nivo, res pa je, da za mnoge od teh devetdesetih filmov ne moremo prav natanko najti razlogov, da so bili uvrščeni v festivalski program. Premnogi od filmov so dosegli samo dobro kvaliteto povprečje; v svojih vsebinskih izpovedih so samo

ponovili že znana, že povedana dejstva ter rešitve, in kar je najbolj neprijetno; ta znana vsebinska dejstva v premnogih filmih niso dobila novih oblikovnih rešitev. FEST je pokazal znano, premišljeno, preverjeno, komercialno in s tem distribucijsko uspešno.

Ena od značilnosti repertoarne podobe FESTA je tudi ta, da v beograjskem programu ne konkurirajo samo filmi, prikazani na drugih velikih mednarodnih festivalih, temveč selektorji FESTA izbirajo tudi med nefestivalskimi filmi posameznih kinematografij. V osnovi to ni slaba odločitev, kajti mnogokrat se zgodi, da posamezne kinematografije pošiljajo na velike festivale samo en tip filma, torej tisti tip filma, ki je takrat, v tistem trenutku najbolj tipičen ali pa najbolj zaželen na festivalih. In prav zaradi takih pristranskih odločitev ostajajo brez festivalskega obeležja mnogi dobri, če ne celo kvalitetno zelo izjemni filmi. Prav je, da jih FEST kot festivalska prireditev vključuje v program.

Ni pa prav, da na račun teh nefestivalskih filmov nekateri pomembni filmi, nekateri celo visoko nagrajeni filmi s festivalov, ne dobijo ustreznega mesta na glavnih »festovskih« programih. Tu mislim predvsem na film GESLO OVERLORD režiserja Stewarda Cooperja in poljski film TRIMESEČNA BILANCA režiserja Zanussija. Oba filma zaradi svojih izjemnih kvalitet sodita v glavni program, kjer bi morala nadomestiti marsikateri samo komercialni film ameriške produkcije, na primer film POŽAR V NEBOTIČNIKU ali ČELJUST ali kateri drugi.

Kdor malo pozna tematske usmeritve velikih festivalov, kot so na primer canski, berlinski, sansebastianski, teheranski (če naštejemo samo najpomembnejše), potem lahko predvideva, kakšen tip filmov bodo ti festivalski programi upoštevali in kakšen tip filma bo tudi pri nagradah prevladoval. Tako na primer ni čudno, da je na berlinskem festivalu zmagala Marta Mesarosz s svojim filmom POSVOJITEV, da je v San Sebastianu prevladoval ameriški film, na primer ŽENA POD VPLIVOM režiserja Cassavetes. Selekcija z omenjenih festivalov že vnaprej lahko predvideva podobo beograjskega FESTA.

To, kar FESTU že nekaj let nazaj, pravzaprav že od njegovega nastanka najbolj zamerimo, je dejstvo, da se vse premalo posveča filmskemu »tretjemu svetu«. Pri tem je tudi res, da je treba povedati, kako

je v zadnjem obdobju latinskoameriški film izgubil svojo ceno in veljavo. Avtorji, ki so še ostali v Južni Ameriki in ki še snemajo tamkaj filme, so skorajda vsi po vrsti »etablirani« avtorji, ki se poslužujejo ameriškega kapitala in ki s svojimi filmi ne razburjajo cenzure, državnih sistemov. Latinskoameriški film ne nadaljuje udarnosti »cinema nova«, kot so jo vpeljali avtorji Glauber Rocha, Jorge Sanjines, Carlos Diegues in drugi. Latinskoameriški film je resda v krizi, zato pa nastaja »tretji svet« drugje. Celotni argentinskega režiserja Leopolda Torre Nilssona, ki je ostal dosleden svojim filmskim iskanjem, ne zaslužijo uvrstitve na FEST.

Čedalje več pozornosti pa so deležni filmi iz Afrike in Azije, prav posebej Irana. Iranska kinematografija je na primer v zadnjih dveh, treh letih povzdignila dva svoja filmska avtorja, ki sta enoglasno požela tudi evropska priznanja. Gre za Sohraba Salesa, avtorja filmov TIHI DOGODEK in V TUJI DEŽELI, in za režiserja Parviza Kimiavija z njegovim najbolj znanim filmom MONGOLI.

Filme »tretjega sveta« poznamo vse premalo, vse preveč se zapiramo pred njimi.

Tolikokrat omenjeni filmski festivali nas opozarjajo še na nekatere pomembne stvari. Predvsem na to, da je Cannes prevelik festival, da bi lahko posebej poudaril kakšno novo avtorsko usmerjenost, za razliko od berlinskega festivala, ki je v zadnjih letih, še posebej pa letos, ustoličil nekatere filme majhnih kinematografij. Seveda ne majhnih v naših merilih. Pri tem mislimo na poljsko, vzhodnonemško in madžarsko kinematografijo. In kot dopolnilo berlinskemu festivalu je sansebastianski samo še poudaril veljavo in ceno madžarskega filma ter pomembnost ameriškega filma. Niti prvi niti drugi, še manj pa pariški festival, niso zamolčali francoskih, angleških, italijanskih in zahodnonemških filmov.

Kar je najvažnejše in se letos očitno odraža tudi na FESTU, je to, da svetovni festivali nimajo posebno poudarjenih, posebno izdelanih vsebinskih usmeritev, po katerih bi se ločevali med seboj. Samo za primer, berlinski festival je bil leta nazaj znan kot festival, ki je propagiral družbeno-kritični film, potem je nastopila doba filmov s socialno tematiko, v zadnjem obdobju pa takega skupnega imenovalca ni več.

Ta mnogoplastnost, barvitost se odraža tudi na beograjskem FESTU.

Ker pa selektorji mednarodnih festivalov nočejo več uglaševati svojih programov na eno samo, poudarjeno noto, dokazujejo, da v svetovni filmski produkciji ni več tako močnih, izrazitih vsebinskih struj, ki se jih še dobro spominjamo izpred nekaj let.

Zatorej so tudi filmi na FESTU izbrani z vseh vetrov, če jih presojava po vsebini in obliki. Filmi so se vrstili ne glede na tematske sorodnosti. Ob filmu z romantično zgodbo iz 19. stoletja je bil uvrščen izrazito komercialni film groze, ob tem zgodba iz druge svetovne vojne in ob vseh teh filmih film z ljubezensko zgodbo naše sodobnosti. Še bi lahko primerjali filme med seboj, pa nas to ne bi pripeljalo nikamor.

Tako velika širina pri izboru filmov beograjskemu FESTU nikakor ne koristi. Če naj se filmska prireditev, ki je tako globoko zasidrana v zavesti jugoslovanskih gledalcev, še nadaljuje, potem je treba izdelati zelo ostre kriterije za filmsko selekcijo. Ti naj bi nadaljevali kvalitetno ekskluzivnost, ki pa naj bi seveda prinesla s seboj kot nujno posledico številčno zmanjšan program. Toda to bi bil program, v katerem bi za vsak film lahko našli opravičilo, to pa bi izhajalo izključno iz umetniškega izročila, nikakor pa iz kakršnihkoli komercialnih razlogov.

Veliki mednarodni festivali so po številu prikazanih filmov približno za polovico skromnejši od beograjskega. Pa jim tega nihče ne zameri, saj se moramo zavedati, da je festival, ki pokaže trideset, štirideset res kvalitetnih filmov, več kot opravil svojo nalogo in kulturno poslanstvo.

Dvakrat tolikšni program FESTA, kjer se znajdejo tudi samo povprečni filmi, je nesmisel.

**Nashville**

(Nashville)

scenarij: Joan Tewkesbury

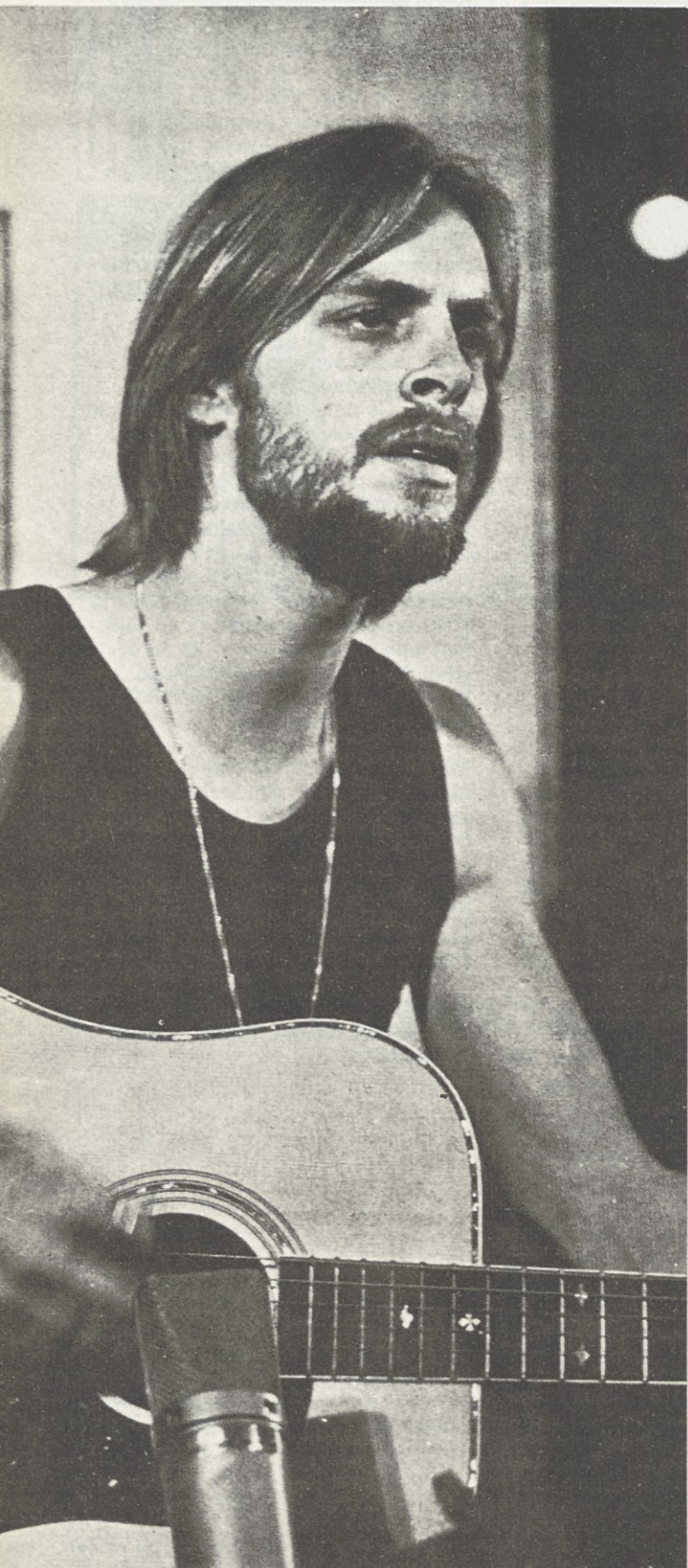
režija: Robert Altman

fotografija: Paul Lohmen

vloge: Ronee Blakely, Karen Black, Henry Gibson, Geraldine Chaplin, Shelly Duval, Keith Carradine, Gwen Walles, Lily Tomlin Idr.

produkcija: America Broadcasting Companies, Paramount, ZDA, 1975

distribucija: Kinematografi Zagreb



Vselej je težko z besedo opisati film in njegovo misel, ob »Nashvillu« se zdi to domala nemogoče. V okviru vtisov — programsko prenasičenega Festa — je namreč zelo težko ohraniti v spominu vse, kar daje bogato razčlenjena struktura tega filma. Živa ostaja predvsem njegova misel; bogastvo prisposodbe in metafore, s katero jo je oblikoval in izpovedal, pa se izmika besedni konkretnosti.

Sicer pa je Altman vedno tak. Njegove filme je treba videti, treba jih je večkrat gledati, saj se nam šele postopoma razkrija njihov miselni in filmski vizualni medprostor, ki ga prvva prekrija silovita slikovitost, preraščajoča v zabavno grotesko, dokler skoraj kot presenečenje ne udari na dan njena ostrina, njena grenkoba. Tak je bil Altman vedno: v svojem »M. A. S. H.«, pozneje v »Kockarju in prostitutki«, »Zasebnem detektivu« in drugih filmih, ki so šli čez naša platna. Vedno je klasičnim prvinam zvrsti dodajal nekaj novega, če jih ni že popolnoma postavil na glavo, vselej jih je gnetel tako, da so mu oblikovale novo, skorajda šoku podobno oziroma kot šok učinkujoče sporočilo — pa naj je šlo za zvrst vojaške komedije, za western, detektivko ali, v primeru »Nashvilla«, za parodijo na račun domovinskega filma.

Z »Nashvillom« se nam predstavlja science fiction nenavadnega dometa. Filmi, ki si fantazijsko slikajo prihodnost, posegajo za desetletja, stoletja vanjo. Altman je v »Nashvillu« posegel za eno samo leto v prihodnost. Lani je posnel film, ki naj ga gledalci vidijo letos, ki se letos dogaja. Letos v ZDA. To pomeni v času praznovanj 200-letnice ZDA, v času nove predsedniške volilne kampanje, v času tradicionalnega kupčevanja s kičem in slabim okusom, ki se mu pravi festival country glasbe v Nashvillu.

Ni še tako dolgo tega, kar so v ZDA med predsedniško volilno kampanjo smrtno zadevale atentatorske krogle. In tudi v Nashvillu, sredi festivala, ki se je vpregel v volilno propagandni voz, pade strel. Ne zgrudi se politik, pade pevka.

Zakaj?  
Robert Altman pravi: »Odločili smo se za ta film, ker vsi

poznajo to glasbo, imajo jo radi ali pa je ne prenesejo. Ta glasba je avtentični izraz ameriške kulture. Kultura Nashvilla je kultura brez izobrazbe, ostaja na tleh, na zemlji. Vse to je povezano s tako imenovano »nemo večino«... To, kar v filmu prepeva ubita pevka, je identično s tistim, kar govori politik. Škoda, da je realnost tako zapletena. Tisti, ki bi poskušal ubiti poenostavljajočo filozofijo, ki tukaj vlada, ne bi imel v koga streljati.«

In kaj poje pevka?

Nekako takšen je pripev sladkobne melodije in še bolj kičastega besedila, tipičnih prvin ameriške inačice tiste glasbe, ki ji pri nas pravimo »narodnozabavna«:

»Če mi poreko, da nisem svobodna, bom odgovorila: kaj me briga!«

Potemtakem strel, ki pade, ni bil izstreljen v imenu dobrega okusa, v obrambo prave, ustvarjalne glasbe, temveč je bil nebojljen, obupan poskus atentata na uspravno zavest, ki pa je tudi krogla in smrt ne moreta več zbuditi. Predolgo in preveč zvito jo je zibala v sanje histeričnega navdušenja in nekritičnosti neka mračna, nazadnjaška, množici vsiljena miselnost. Zato Robert Altman tudi ne dopusti, da bi atentat izzvenel v fizično tragedijo žrtve. Podoba množice, ki se ne zmeni za smrt, temveč že pripeva refnenu »kaj me briga«, pri tem pa nosi v naročju ali na ramenih svojo »mlado generacijo«, opozarja na moralno tragedijo množice, družbe, ki se ne zmeni ne za svobodo ne za nasilje.

Kaj je pripeljalo do tega poraznega spoznanja?

Režiser ga ni pritaknil svojemu filmu, temveč je film gradil tako, da nazadnje posamezni motivi, posamezni fabulativni drobci kot v kaleidoskopu sestavijo sklepno sporočilo. Gradnja je mojstrska in sestavitev tudi. Če bi iskali zvrst, ki bi lahko uokvirila »Nashville«, bi se odločili za happening. Film je eno samo nepretrgano dogajanje, včasih tudi nesmiselno, toda vselej logično motivirano. Motivi, ki gradijo končni vzorec, so znani, vsakega posebej jih je



Robert Altman



obdelala že vrsta tako imenovanih angažiranih družbenokritičnih filmov, Altman jih je samo združil v panoramo. Dramaturško vodilni sta dve temi: angažiranje množic v dvojno navdušenje, politično in — ne gre drugače, treba je uporabiti narekovaj, »kulturno« — doživljajsko.

Povezava obeh motivov razkrije njuno jedro, prevaro, slepilo. Spretno vodeno mozaično prepletanje usod kaže najrazličnejše načine osnovnega gibalnega ameriške družbe, težnje po vzponu na vrh — politični ali zvezdniško-popevkarški.

Politične metode so, seveda, odete v diplomatske rokavice, tembolj se razgaljajo metode slave in businessa. Na tem področju se razkrije prav vse od prisile staršev nad otroki, slepe želje po uveljavitvi, spletk, duhovne praznote, ki se zateka v nimfomanijo in mamila, nasilniških oblik menažerstva in še in še. Toda — gledalec je lahko še vedno slep, še vedno ga lahko tolaži misel, da gre za posamezen, izjemen primer, za pretiravanje, za obžalovanja in pomilovanja vredno zaslepljenost, nekritičnost diletantizma, za enkratni primer spletkarskega izkoriščanja, skratka, za umazani balast, ki se vselej zbira ob vznožju kateregakoli vrha — zakaj bi se sicer zgrinjalo v Nashville toliko ljudi, toliko uspeha željnih nadobudnežev, toliko novinarjev, televizijskih kamer, zakaj bi bilo sicer predsedniškim kandidatom toliko do tega, da bi country festival potekal v geslu njihove stranke?

Toda ne. Spati ob Altmanovi mojstrsko stopnjevani interpretaciji ni mogoče. Tudi tisto, kar skozi ves film sije kot nedotakljiv zvezdniško umetniški sijaj, se izkaže za neusmiljen, spretno reklamiran kič. In potem je kič tudi politično geslo, ki potrebuje podporo množično občudovanega kiča.

Kako dokumentarno blizu resničnosti je Altman vodil svoj film, naj pokaže izjava pevke in igralka Ronee Blakely, ki je v finalu filma žrtev atentata. Slišali smo jo na letošnjem Festu.

»Sama sem komponirala pesmi, ki jih pojem. Sem profesionalna pevka country pesmi in poklicna igralka.

Nashville je zares metropola ameriškega show-businessa. Res je v njem vsako leto festival ne rock, ne pop, ne folk, temveč country glasbe.

Festival prinaša milijone dolarjev, prenaša ga televizija — za ljudi, ki pred spanjem prebirajo Sveto pismo, in vse to je zelo ameriško — toda »Nashville« ni dokumentarni film in tudi njegovi junaki niso avtentični.«

Niso?

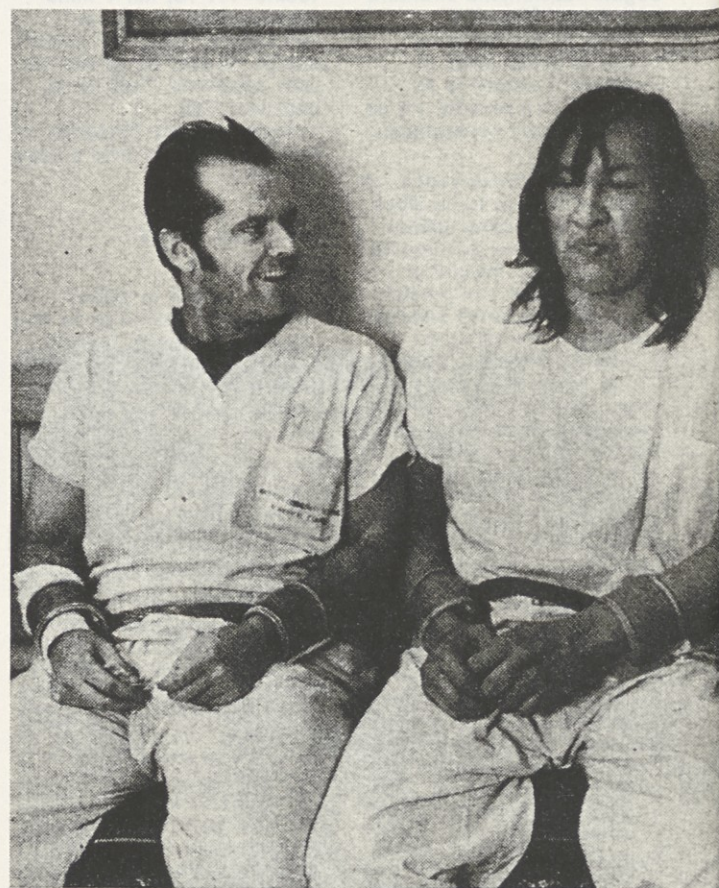
Na vsak način pa je avtentična množica, ki jo Nashville kot tipičen izraz ameriškega načina angažiranja lahko pripravi v histerijo zanimanja in navdušenja.

Sploh pa, kar zadeva igralce: vemo, kakšen mojster je Altman v njihovem izbiranju in vodenju. To pot vzemimo en sam primer. Ko se je Geraldine Chaplin znašla v novi ekipi, kjer ni bilo njenega dosedanjega režiserja in moža Carlosa Saure, je z vlogo malce otročje, vase zagledane, ambiciozne in prav zares ne čisto pametno presojojče novinarka pokazala, kolikšen igralski register pravzaprav tiči v njej. Isto velja za Karen Black, ki pa tako ali tako stopa v prve vrste sodobnih ameriških igralk, kar je — mimogrede — dokazala tudi pod Schlessingerjevimi vodstvom v prav tako festovskem »Dnevu kobilic«.

Stanka Godnič

## Let nad kukavičjim gnezdrom

(One Flew Over the Cuckoo's Nest)



scenarij: Lawrence Hauben, Bo Goldman, (po romanu Kena Keseya)

režija: Miloš Forman

fotografija: Haskell Wexler, Bill Butler

glasba: Jack Nitzsche

vloge: Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield, Michael Berryman

proizvodnja: Fantasy Film, ZDA, 1975

distribucija: Vesna film, Ljubljana



Kaj je pravzaprav hotel povedati Miloš Forman s svojim najnovejšim, že drugim ameriškim filmom »Let nad kukavičjim gnezdrom«? V čem je ta izredna, fotogenična podoba sveta, razdeljenega na dva dela, na normalnega in na njegovo senčno stran? Zakaj se junak njegovega filma odloča za novo, tretjo inačico, kakor lepo pove otroška pesmica:

**Eden je letel na vzhod,  
druga vodi na zahod  
njegova zvezda,  
tretji pa je preletel  
nad kukavičjim gnezdrom...**

Ker ima vsak film zunanjo strukturo, torej zgodbo, si jo je omislil tudi Forman: roman Kena Keseya mu je ponujal največ možnosti. To je zgodba o zaporniku R. P. McMurphyju (Jack Nicholson), ki ga premestijo v psihiatrično kliniko.

V primerjavi z drugimi bolniki je toliko »normalen«, da se začne upirati utečenemu dnevnemu redu. Začneta ga utesnjevati vsakdanjik in ravnanje z bolniki, predvsem v tistih pogovornih urah, ko jim sestra Ratched (Louisa Gletcher) določa čustveno razsežnost in omejuje individualne pobude. Iz barabe postane prebujenec, kot upornik zaide v neposreden konflikt s sestro... Da bi ga ozdravili uporništvu, ga začnejo »zdraviti« z električnimi šoki, zaradi tega skuša pobegniti.

Za slovo privede svoje dekle in njeno prijateljico na poslovilno veseljačenje. Pri tem prepusti svoje dekle enemu izmed bolnikov, jecljavcu Billyju. Sestra Ratched pa je neizprosna: Billyju zagrozi, da bo vse povedala njegovi mami, zato fant naredi samomor.

McMurphy je pozabil, da je mislil pobegniti, vrže se na sestro in jo skuša zadaviti.

Sestro seveda rešijo, na McMurphyju pa opravijo lobotomijo. Zdaj v njem ni nobenega uporništvu več, njegova individualnost je ugasnila. Indijanski poglavar, s katerim sta načrtovala pobeg, ga iz razočaranja, morda pa tudi iz usmiljenja ubije ter sam steče v pokrajino, nad katero je mrak kot na začetku filma. Krog je sklenjen, iz Formanovega filmskega risa se je s smrtjo rešil samo glavni junak: »Bolje umreti kot na kolenih živeti!«

Pobegnil pa je Indijanec, najbolj zdrav predstavnik človeške prabitnosti...

Miloš Forman, ki je začel svoje prve filmske korake v predstavljanju vsakdanjega češkega »malega človeka«, je na praškem FAMU končal dramaturgijo, potem pa postal asistent Alfreda Radaka, ki je vodil Laterno magiko. Ko je zrežiral dokumentarni film KONKURZ, je začel resneje misliti na režijo. Leta 1963 se je predstavil s prvencem ČRNI PETER. Trije avtorji: Forman, Papoušek in Passer so nato naredili film PLAVOLASKINE LJUBEZNI (1965), Forman sam pa kasneje GORI, GOSPODIČNA (1967). Potem je odšel v Ameriko in tam leta 1971 posnel film SLAČENJE. Zdaj pripravlja film z naslovom Nekdo je ubil največje može Evrope.

Formana je že od vsega začetka zanimal mlad človek: v prvem filmu je bil to odnos med sinom in starši ter prva ljubezen, v drugem odnos med dekletom in fantom — pri tem je ljubezen razumel še kot poetično metaforo, ki postaja čedalje bolj lastninska pravica moških.

Tudi v tretjem filmu se je postavil na stran deklinskih čustev. V vseh teh »čeških« filmih ga je zanimal človek od blizu, njegove vsakdanje reakcije, mikro svet njegovih razmišljanj, kajti zavedal se je, da ima lahko vsak človek svoje mišljenje in da je veličina že v tem, če razmišlja s svojo glavo.

Skozi mikroanalizo sveta pa je Forman obenem prodiral v nevidno družbeno strukturo, ne da bi bil pri tem ciničen ali grob, žaljiv ali neposredno uporniški. Bil je samo POŠTEN do svojega dela, čeprav je bilo tudi to že dovolj, da je imel težave.

V Ameriki je moral Forman prilagoditi svoj ustvarjalni koncept, kajti ameriški producenti so hoteli predvsem film o Američanih za Američane. SLAČENJE je sicer odlična študija tamkajšnje mentalitete, vendar je film še vedno narejen v značilnem Formanovem stilu — vztrajanju pri nadržanosti, na predstavljanju »mikro sveta«.

Evropski gledalci so občutili v filmu inteligentno, dvojno prekrivanje: SLAČENJE bi bil lahko tudi neameriški film. Tudi z LETOM NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM je



skušal Forman ostati zvest svojemu češkemu, »švejkovskemu« elementu: ohranil je določeno mero smeha, vendar je tokrat naredil izrazito POLITIČEN film. Kot dramaturg — pa tudi kot režiser — je posodobil ameriško dramaturgijo hollywoodske tradicije. Ker je moral ohraniti v filmu happy end, kot klasičen »ventil za sprostitve«, kot komercialni zahtevek svojega producenta, je uvedel dramaturgijo »happy enda na začetku«. Tej dramaturgiji so blizu skoraj vsi boljši sodobni ameriški filmi zadnjih let, pa tudi nekateri evropski, ki sicer ne bolehajo tako zelo za katarzo in srečnim koncem kot ameriški. Ta happy end na začetku je seveda potegnil Formana v popolnoma nove izpovedne razsežnosti: njegov film je treba gledati kot prispodobo v celoti, saj ga začne in konča z nočjo, torej z mrakom — pokrajina je neidentificirana, gledalec pa jo vendarle skuša prepoznati.

To pomeni, da je film že na začetku kozmopolitski, da zgodba, dogodki in človeške usode ne bodo izključno ameriški... »To, kar je

rečeno v filmu, se ne nanaša med drugim, samo na Ameriko,« je izjavil Miloš Forman svojemu prijatelju filmskemu kritiku Antoninu Liemu. S tem nas je sam napotil k širšemu dojetju svojega filma, obenem pa potrdil naša spoznanja o LETU. Bolnišnica za duševno bolne je druga metafora tega filma: to je svet v malem. (Do podobne metafore je prišel tudi poljski filmski režiser Janusz Majewski, ki je v filmu PREKLETI REVIRJI, 1975, predstavil predvojno kavarno in življenje mladega natakara v njej kot svet v malem...)

V Formanovem filmu je hierarhija podana strogo realistično, skorajda preveč racionalno. Natanko vemo, kdo pomeni oblast, kakšno vlogo imajo pazniki-Črnici.

To je primer iz šolske zgodovine — Forman nam daje sliko družbe, kakršna je (ničesar ne dodaja, ničesar ne odvzema), prav zato je vse skupaj tako konvencionalno prazno, dialektično nepremakljivo, zgodovinsko fiksirano. Družbeni red, ki velja v prostoru, je zakon.

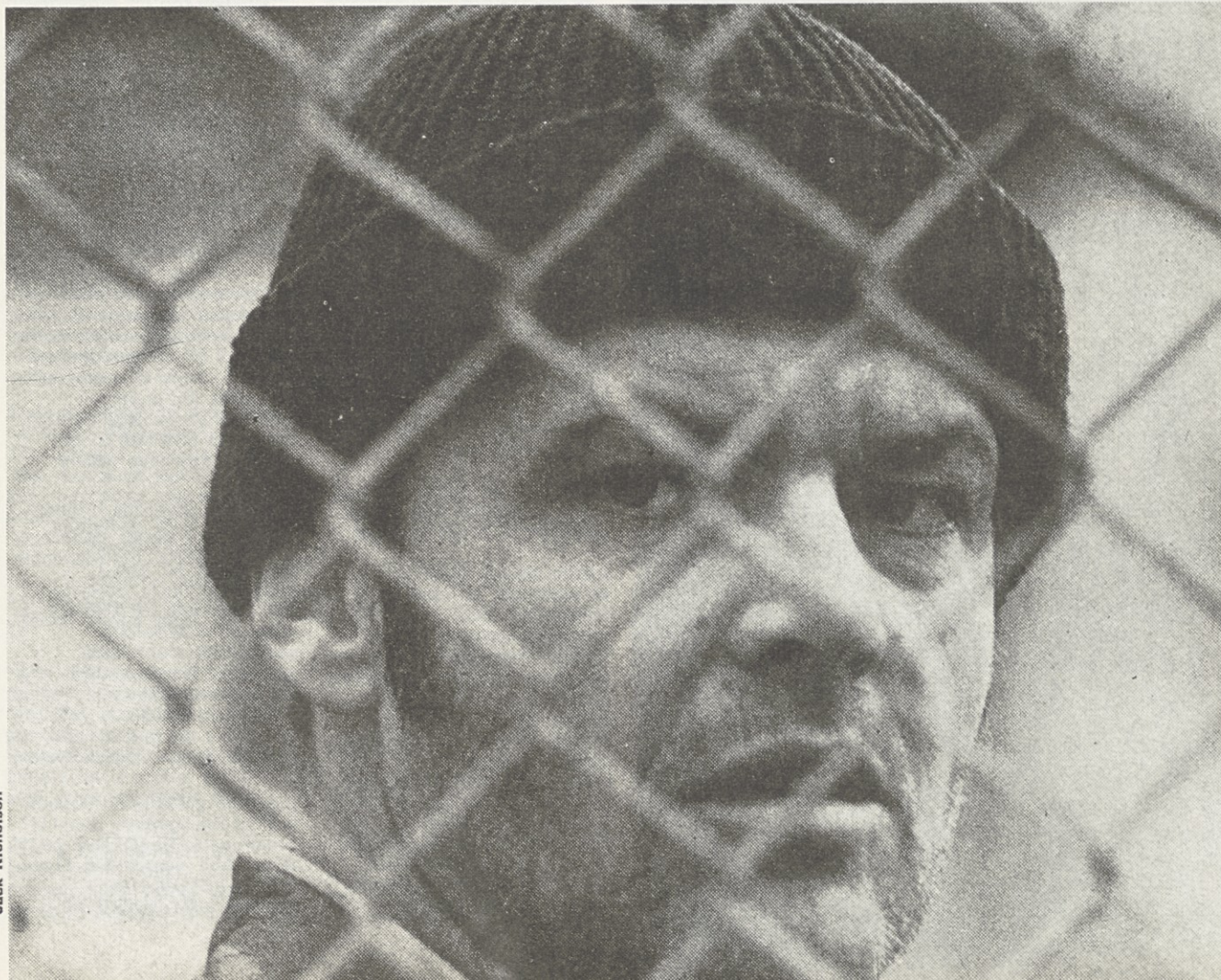
Glavni junak se zgrozi, ko zve, da so njegovi prijatelji — bolniki, prostovoljno v norišnici in da lahko vsak trenutek odidejo, čeprav si tega nihče ne upa... Od tod dalje evropski gledalec ne bo gledal več filma kot delo o kaki ameriški norišnici v Dakoti, temveč kot film o določeni družbeni, sociološki, politični strukturi.

Asociacije se ponujajo še dalje same od sebe: ko skuša glavni junak dvigniti aparaturo z vodovodnimi napeljavami, pa tega ne zmore, reče — »Saj ni važno, če ne zmoreš, vendar je treba poskusiti, tudi to je nekaj vredno...« To, kar je sam poskušal, je na koncu uspelo Indijancu: torej vendarle ni bilo zaman...

Happy end na začetku je pri Formanu realiziran svojevrstno: preoblikovan je v izreden smisel za koncentracijo humorja, ki je najbolj zgoščen na začetku, v prvem delu filma, potem pa ga je čedalje manj, spodriva ga baladni motiv češke ljudske pesmi. Humor, kot

specifično češka knjižna in filmska kvaliteta, ki se ji Forman tudi tokrat ni odrekel, marveč ji je dal novo razsežnost, ima funkcijo ključa za razumevanje ideološke premise celega filma: smešno je samo NAM, gledalcem, ki smo zunaj Formanovega risa, ker se ne zavedamo, da smo v BISTVU tudi sami znotraj. NJIM, bolnikom, ni nič smešno — razen glavnemu junaku, ki je most med NAMI in NJIMI, čeprav ga skupaj z nami čedalje bolj vleče k njim, ki se ne znajo smejati, pa se smeja zavedajo, se smejejo kolektivno, na znamenje, ker se ne ZAVEDAJO, kje so, kaj so... Toda pustimo različljanje o razumski defektnosti, o mentalnosti, o tem bolnem svetu: če smo pri vsem tem ugotovili, da je sestra Ratched predstavnica oblasti, torej nekega sistema, lahko razmišljanje končamo — da sklenemo metaforično pisanje o Milošu Formanu — prav tako s vprašanjem: kaj pa, če je prav sestra Ratched umsko od vseh najbolj prizadeta, bolna?!

**Branko Šömen**



## Poklic: reporter

(Profesion: Reporter)

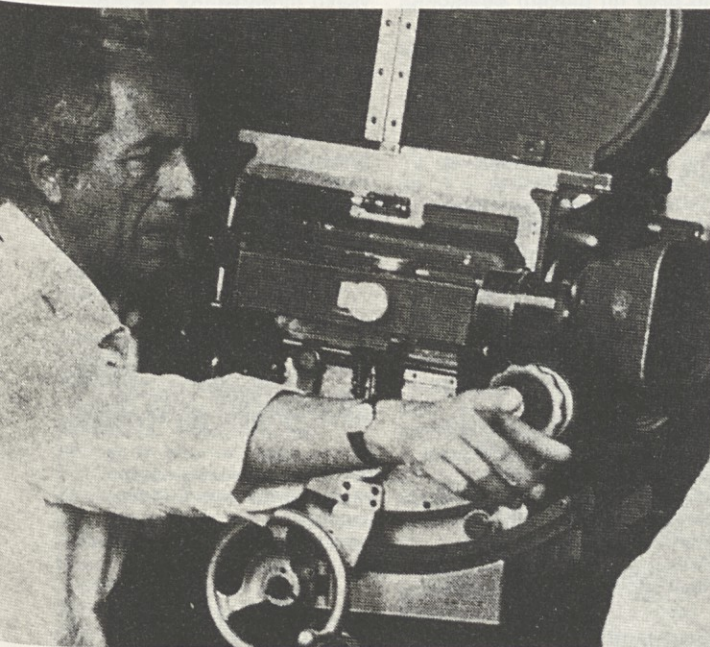
scenarij: Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni

režija: Michelangelo Antonioni

fotografija: Luciano Tovoli

vloge: Jack Nicholson, Maria, Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry

proizvodnja: Carlo Ponti, MGM, Italija, ZDA, 1975



Michelangelo Antonioni

Priznati je treba takoj na začetku, da je za podrobno razčlenjevanje

Antonionijevega filma »Poklic: Reporter« eno samo gledanje premalo. Res je sicer, da je Antonioni tako samosvoj kot filmski avtor in tako dosleden kot filmski stilist, da nam dandanes ne more ob vsem svojem opusu več delati takih

interpretacijskih težav, kakršne je sprožal s svojimi prvimi filmi (v času razcveta povojne svetovne filmske misli), vendar lahko ostaja prvo gledanje zgolj informativno razumevanje teme, sporočila in poant, je pa premalo za natančno analizo vseh tistih elementov, ki jih film prinaša. Kot vemo pa pri velikih filmskih avtorjih — še vedno so tu najbolj natančni in dosledni evropski režiserji, poleg Antonionija vsaj še Visconti, Fellini,

Bergmann in Forman — nobena sekvenca, noben kader, celo noben predmet v kadru ni naključje in ima če že ne vizualne in vsebinske vsaj dramaturško funkcijo. Zato bomo skušali o tem filmu govoriti predvsem informativno z elementi analize, ki so bili mogoči ob sprotne soočanju s še približno štiridesetimi filmi letošnjega beogradskega FESTA.

Poglejmo najprej na kratko fabulo, ki je po zvrsti še najbližje kriminalki: Reporter je David Lock, ki je po neuspehu svojega življenja (zasebnega in poklicnega) ostal sam v rdeči puščavi. Obnemogel, izčrpan, utrujen, a še vedno uporen. Naključje, namreč smrt slučajnega znanca iz hotela, mu omogoči, da prevzame njegovo ime in nadaljuje življenje kot nekdo drugi.



Toda ta nova identiteta je nova samo za Locka, v bistvu se mora vključiti v funkcijo in cilje življenja umrlega.

Nadaljevanje tega življenja ga vodi v družino tihotapcev orožja in v zaroto, iz katere ga rešuje samo beg. Toda, tudi žena spozna prevaro, začenja iskanje pravega Davida Locka, se pravi identitete, ki je uradno uničena. Lock je zdaj med dvema ognjema, beg po Evropi (kljub temu, da sreča žensko, ki sprejme njegovo drugo identiteto) ima svoj konec v Španiji; Antonioni na tiskovni konferenci v Beogradu na vprašanje nekega novinarja, zakaj ravno v Španiji, ni hotel dati določnega odgovora, v smislu razumevanja sporočila filma skozi filmski jezik, pa se zdi, da to res ni bistveno, in ob tem koncu soupadata poti obojih zasledovalcev. Locka najdejo mrtvega v hotelski sobi.

Glavna neznanka v taki zgodbi je, zakaj naj bi bil Lock ravno **reporter**.

Navidezno se namreč zdi, da za fabulativnost filma to sploh ni pomembno, tudi ne za razrešitev zgodbe in (spet) navidezno tudi ne za sporočilo filma. Antonioni sam odgovarja na ta problem najbolje:

»Junak je reporter, se pravi človek, ki živi sredi stvari, dogodkov, ki je seznanjen z dejstvi: to je človek, ki ga njegov poklic sili, da je vedno in samo priča dogodkov, nikakor pa ne glavni junak.

Bistveno se namreč dogaja daleč od njega, neodvisno od njega, in vse, kar lahko stori, je, da gre na kraj dogajanja, dejstev, da jih interpretira, ali, če se zgodi, da je navzoč na kraju samem, da jih pokaže.

Menim, da je to lahko vznemirjujoč vidik tega poklica, če pa ima reporter povrh utemeljenega občutka nemoči kot junak filma za seboj še neuspel zakon in vrsto drugih osebnih težav, je razumljivo, da je prisiljen, ko se pokaže priložnost, prevzeti identiteto drugega človeka. On se torej osvobodi samega sebe, svoje »zgodovine«, ne pa »zgodovine« v splošnem pomenu, čeprav je res, da poskuša potem, ko odkrije, da je bil človek, po katerem je prevzel identiteto, človek akcije, ki deluje znotraj dogodkov in ni samo njihova priča, prevzeti ne samo identiteto, temveč tudi politično vlogo umrlega.«

Antonionijeva razlaga lastnega filma (ki pa je sicer identična s filmsko realizacijo) nas torej opozarja na dve bistveni prvini filma: kakšna je razlika in smisel med »biti ob robu« in »biti v središču« dogodkov in kakšen je sploh smisel identitete, celo: kaj je to — identiteta, in koliko pomeni ter kolikšno funkcijo ima v subjektivnem in objektivnem pomenu. Lockova nemoč, ki jo čuti v svojem poklicu in zasebnem življenju kot »človek z roba« dejansko izraža samo nesmisel subjektivne eksistence, objektivno je namreč bolj ali manj uspešen, mogoče da ni pomemben in ne aktiven, toda obenem tudi **ni nevaren**.

Subjekt in objekt imata torej različen pogled na ista dejstva. Ko se nemoč pri Locku (zaradi prevzema nove identitete) sprevrže v akcijo, ko se Lock požene »v središče stvari«, se subjektivno njegova eksistenca osmisli. Toda — objektivno prav zaradi tega postaja **nevaren**. Akcija sproža nasprotno akcijo, »v središču stvari« se bije boj. Tudi aktivnost mora namreč sprejemati pravila igre. Rezultat? Iz »obrobja dogodkov« v »središče stvari« je bila pot mogoča (tudi če je temu pripomoglo samo naključje), obratne poti pa ni več. Lock se sicer umika (geografsko:

München—London—Španija; je mogoče Španija geografski simbol, je mogoče »na robu« Evrope?), ta umik je stopnjevan celo v hotelsko sobo za rešetke na oknih, zunaj katerih živi drug svet, živijo dogodki, dejstva.

V bistvu se je Lock torej vrnil na začetek, toda v tem trenutku ga že čaka smrt. Tudi v ta skrajno zaprt, utesnjen, obroben kotiček, v ta »nazaj« (ne smemo pozabiti, da zaradi take funkcije končnih sekvenc Lock »odslovi« svoje novo poznanstvo, dekle, ki utemeljuje njegovo novo eksistenco) vdre zunanji svet, svet akcije, »središča stvari«, in določa njegovo usodo.

Tu moramo storiti kratek skok v Antonionijev filmski jezik. Znano je (in zanj značilno), da utemeljuje svoja sporočila z dolgimi, zgolj vizualnimi končnimi ali predkončnimi sekvencami.

(Spomnimo se recimo 8 minut trajajočega statičnega kadra iz filma Mrk, ko teče voda po lesenem koritu novogradnje

v sod; ali ponavljanja končne eksplozije v filmu Zabriske Point ali igranja iktivnega tenisa s sprejemom fiktivne igre kot sporočila v filmu Blow up.) Tudi v filmu »Poklic: Reporter« je ustvaril antologijsko sekvenco, ki nam tik pred koncem filma razlaga to prvo (in glavno) poanto filma. Iz Lockove sobe gleda kamera skozi rešetke v svet, dokler ne zapazi zasledovalcev. Potem predre rešetke (Lock je v tem trenutku v sobi in ne vemo, kaj se z njim dogaja), gre v zunanji svet, tam iz »središča stvari« spremlja dogodka (tudi odhod prvih zasledovalcev) in se nato z drugimi zasledovalci — ženo in policijo — vrača skozi vrata v sobo. Na oknih so spet rešetke, prostor je utesnjen in na postelji leži David Lock mrtev.

Ta trenutek pa se v bistvu zaključujeta dve zgodbi: obdobje spremenjene identitete sta dokončala prva zasledovalca, obdobje prve identitete (življenja »ob robu«) zaključuje oseba iz tega obdobja (namreč žena).

Smrt je skupek obeh, torej rezultat prve in druge zgodbe, prve in druge identitete.

Nesmisel življenja »ob robu« in nesmisel življenja »v središču« pa je prav gotovo najbolj pesimističen Antonionijev zaključek doslej.

Konec filma pa obenem prinaša tudi razrešitev druge poante: namreč, kaj je sploh identiteta za subjektivni in objektivni svet.

Subjekt se po Antonioniju sam odloča za svojo identiteto. Se pravi, da je tisto, kar želi biti. Tako Lock prevzame aktivnejšo vlogo tihotapca orožja. Nastaja vprašanje, kdo je pravzaprav ta »človek«, ki ima tako ali tako identiteto. On je, ne glede na to, kako se trenutno imenuje. To je torej subjektivni odnos do identitete. Tudi spremljevalka na drugem delu njegove poti ga sprejema kot človeka brez identitete, kot neznanca, a hkrati takega kot je, ne kakor se trenutno imenuje, oziroma, kar je. Poleg tega subjektivnega odnosa pa obstaja še objektivni: za zarotnike v aferi s tihotapljenjem orožja bistvo tega »človeka« ni pomembno — pokončati je treba **identiteto**. Identiteta je v tem trenutku **pomembnejša** od »človeka«. Objektivno vzeto je to edina možnost komunikacije v pravih igrah.

Zdi se zatorej — po tem polu Antonionijeve razlage — da objekt sprejema tako identifikacijo subjekta, kakršno si ta nadene, da je torej subjekt sam določil sebe, se kodiral za zunanji svet. A Antonioni gre še dlje — tudi zdaj odvzame subjektu vsako možnost. Ko čisto na koncu detektiv vpraša Lockovo ženo pri identifikaciji, če je to bil njen mož, ga ona za svet (za objekt) ne spozna, spozna ga pač samo zase. Identiteta je torej določena od zunaj, od drugega subjekta. Subjekt celo sploh obstaja samo skozi identifikacijo drugega subjekta. Kaj je torej subjekt sam po sebi?

Če smo se torej lahko dokopali do teh dveh poant Antonionijevega filma, smo se predvsem skozi vizualno, ne pa verbalno deklarativnost,

Antonioniju je slika spet najpomembnejše filmsko sredstvo, slika, pri kateri je seveda treba upoštevati zorni kot, plan in čas trajanja.

Film nas vizualno, pa tudi skozi tempo in ritem vizualizacije, spominja na Antonionijev italijanski cikel pred angleškim filmom Blow up in prvimi ameriškim Zabriske Point. Slednji se zdaj sploh zdi nekaj čisto drugačnega v Antonionijevem opusu, medtem ko je Blow up očitno pustil še nekatere neizrečene sledi v Antonionijevem sporočilnem hotenju. Mogoče bi podrobna komparativna analiza celo pokazala, da je film »Poklic: Reporter« sporočilno nadaljevanje tega filma, a prav toliko kot nadaljevanje tudi nadgrajevanje, čeprav vodi v popoln pesimizem.

Zdi se, da je ta film eden največjih Antonionijevih filmov in eden najpomembnejših v sodobni svetovni kinematografiji.

Vladimir Kocjančič

## Prizori iz zakonskega življenja

(Scener ur et aktenskap)

Okoliščina, ki nas ob Bergmanovih Prizorih iz zakonskega življenja najočitneje angažira k razmišljanju, je izrazito televizijska struktura te filmske pripovedi. Vse je seveda na dlani. Vsestransko angažirani režiser si je za izpoved svojih Prizorov izbral televizijske nadaljevanke, katere celotna materija je razporejena v šest epizod. Povezava teh šestih epizod v enoviti fabulativni lok celovečernega filma televizijskega obeležja Bergmanove kreacije v ničemer niti ne prikriva niti ne spreminja. Poskušati kaj takega bi bilo več kot iluzorno, saj je celotna struktura Prizorov dosledno tempirana na televizijski izraz začeniši že pri samem scenariju, da vseh kasnejših postopkov kadriranja in neposredne vizualizacije (prevladujoči veliki plan) posebej sploh ne omenjamo. Filmski prepis tedaj svojega televizijskega izvora niti najmanj ne prikriva; nasprotno, daje mu ves možni poudarek in ga skuša utemeljiti kot optimalno estetsko kategorijo zares sodobnega modernega filmskega pripovedovanja.

Prvo, kar nas torej zanima ob Prizorih iz zakonskega življenja, je presoja o uspešnosti tega Bergmanovega poskusa — poskusa v obojnem smislu: glede odločitve, da svoji fabuli poišče ustrezni televizijski izraz, in glede kasnejše, iz že realizirane televizijske strukture izhajajoče zamisli o sintezi časovnih ločenih sestavin pripovedi v novo celoto. Če si naj poprej odgovorjamo na slednje izmed obeh — med seboj, seveda — docela neodvisnih vprašanj, lahko ugotovimo, da televizijskega ritma na Bergmanovem širokem platnu tokrat preprosto ni mogoče prezreti. Prizori iz zakonskega življenja imajo vsa obeležja prenosa s šestnajstmilimetrovskega televizijskega traku: skopost prizorišč, dolge kadre, prevladajoči veliki plan, domala popolno odsotnost vsakršne panorame, prikrito ter neprikrito dramaturško razporeditev v šest med seboj z vmesnimi naslovi

oddvojenih epizod, ki imajo v celoti filma vrednost in funkcijo dramskih dejanj. Gre torej za docela jasen in razviden namen: za realizacijo filma na račun televizije.

Tu se seveda vprašamo, ali se je s takim kreativnim postopkom Bergmanu zamisel posrečila ali ne. Vajeni njegovih magičnih postopkov filmskega seciranja človeške duše ter vizuelnih doživetij, ki so nas s svojo dosledno čistostjo vsakokrat na novo prevzemala in pretresala, smo ob Prizorih za trenutek nemara posumili v Bergmanov nenadni odmik od najvišjih kreativno-oblikovalnih zahtev, ki si jih je zastavil sam in jih dosledno spoštoval v svojem celotnem opusu, še najočitneje pa se zdi v Krikih in šepetanju, filmu, ki mu Prizori iz zakonskega življenja neposredno sledijo. In prav ob primerjavah s filmsko dodelanostjo Krikov se utegnejo Prizori za hip v resnici zazdeti siromašni, izdelani v naglici, ki Bergmanu ni lastna — z eno besedo: zazdeti se mu utegne, da je Bergmana pregazil ritem televizijske tehnike, zavoljo katere je tudi umetniški rezultat njegove tokratne stvaritve skromnejši, kot smo vajeni.

Toda v trdnost svoje domneve kljub implikacijam, ki se ponujajo, nismo docela prepričani. Televizijski način pripovedovanja, odmerjen po okvirih in možnostih malega ekrana, je ob svojem prenosu na veliko platno seveda izgubil svojo estetsko odmerjenost, kar pa še zdaleč ni znamenje kakršnegakoli Bergmanovega ustvarjalnega upadanja. Glede na te okoliščine nam je vsekakor govoriti o dveh ločenih elementih te filmske stvaritve: o njenih oblikovnih okvirih in o njenih vsebinskih razsežnostih. Če sta v siceršnjih Bergmanovih filmih vsebina in forma, torej dramaturgija in režija strnjeni v nerazdelno celoto, je ob Prizorih iz zakonskega življenja prav zavoljo razmerij med televizijskim izvirnikom in filmsko transpozicijo mogoče ugotavljati delno neskladnost med izpovedno tehtnostjo vsebine in navidezno hlastnostjo

scenarij in režija: Ingmar Bergman

fotografija: Sven Nykvist

vloge: Liv Ullman, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmstjo, Anita Wall, Gunnel Lindblom

proizvodnja: Cinematograph AB, Svedska, 1973



izvedbe. Vendar naj sintetiziramo svoj pogled na ta Bergmanovemu delu dokaj tuji pojav z nedvoumno ugotovitvijo, da sme očitek neskladnosti veljati samo za filmsko izpeljavo, ne pa tudi za televizijski izvirnik Prizorov. Kar z drugimi besedami povedano pomeni: Bergman je tudi s svojo televizijskim možnostim prirejeno režijsko rutino izkazal polno umetniško moč, polno zlitje vsebine s formo in zavoljo vsega tega tudi polnokrven doživljajski učinek.

Pri vsem tem je seveda bistvenega pomena vsebinsko-izpovedna osnova, iz kakršne Prizori sploh rastejo. Boleči, neizmerno trpi življenjski dialog dveh ljudi, ki sta z vsemi nitmi svojega bivanja in svoje usode povezana ne le drug z drugim, pač pa tudi drug v drugem, pa vendarle tako skrajno daleč od tega, da bi v svojem sožitju našla zadoščenje za vse, kar iščeta, ali bolje rečeno: sta iskala, je pred gledalcem razgrnjen kot docela jasna sinteza avtorjevih življenjskih spoznanj. Pri tej ugotovitvi pojem jasnosti še zdaleč ni samo beseda postranskega pomena. Bergman se nam namreč v Prizorih iz zakonskega življenja v resnici razkriva v polni, človeško

prizadeti in pretresljivi luči, brez kakršnekoli misterioznosti, ki je obvladovala toliko njegovih z največjim občudovanjem hvaljenih poprejšnjih filmov, ne nazadnje tudi Krike in šepetanja. Primerjava med obema, v tej meditaciji že vzporejanima stvaritvama dovolj očitno pokaže, da je bila izhodiščni motiv Krikom neka artifična, spekulativna pobuda, samo posredno povezana z avtorjevimi lastnimi doživljajem, medtem ko so Prizori neposredno in z vsemi svojimi registri zrasli iz jedra tega doživljanja samega. Ugotavljati smemo tedaj, da se je Bergman v Prizorih iz zakonskega življenja bolj kot kdajkoli prej približal sam sebi in se neposredno soočil z resnico svojega doživljanja. Prav to dejstvo pa smemo in želimo Bergmanu šteti v prid. Če si torej zastavimo vprašanje o vrednosti Bergmanove ustvarjalne poti, kot jo napovedujejo Prizori, se lahko dovolj upravičeno odvrnemo od vseh tistih, ki so opredeljeni za njegov artizem, nezadoščeni pa ostajajo ob njegovem izpovednem realizmu.

Kaj je avtor s tem filmom pravzaprav hotel sporočiti in izpovedati? Zagotovo veliko več kot samo stereotipno zgodbo o krizi zakonskega sožitja, o Njem in o Njej,

in o tem, kaj se jima je zgodilo, ko je prišlo do razbitja tega, kar sta imela poprej. Ni šlo zgolj za nizanje prizorov ali za analizo poteka tovrstnih dogodkov, ki so si tako zelo podobni v večini svojih inačic; ta, ki jo podoživljamo v Bergmanovih Prizorih, pač nima obeležij nikakršne izrednosti ali izjemnosti, če seveda odmislimo dejstvo, da je osebam na filmskem traku vdihnjen veliko bolj individualen pomen, kot ga imajo osebe z enakim ravnanjem in odnosi v vrvežu realnega vsakdanjega življenja.

Johann in Marianne, uteleševalca Bergmanovih meditacij o človeških odnosih, stremljenjih in porazih, realnosti življenja nista v ničemer odmaknjena. Dva tipična intelektualca brez kakršnihkoli nadzemskih teženj in možnosti, ujeta v ritem sedanosti, ki jima ne more dajati zadoščenja. Gre dejansko za globlje dimenzije razmišljanja in spoznavanja, kot pa so samo prizori iz zakonskih odnosov, naj so še tako podvrženi plimi in oseki ponotrzanju dramatičnega dogajanja. Bergmana je v temeljnem bistvu njegove pripovedne meditacije vznemirjal problem človekove eksistence, njegove usode, njegovih življenjskih možnosti sploh.

V ospredju njegove pozornosti v tem filmu je (četudi manj izrazit od Nje) njegov moški junak, intelektualac srednjih let, moški na meji neizogibne poti v obdobje staranja, čigar življenjski problem je pravzaprav izhodiščni motiv te Bergmanove drame. Ob še nedoseženih življenjskih in delovnih ambicijah se pred njim v navideznem zenitu njegove delovne in človeške moči pa tudi vnanje umirjenosti razpre neutešljivo hotenje po izpolnitvi pričakovanega, po vstopu v novo — po begu iz tega, kar ima, po izstopu iz ozkega doživljajskega kroga doseданosti. V slepi veni, da si lahko ohrani mladost in obvlada prihodnost, zapusti ženo in dom in se tako v bistvu iztrga iz samega sebe. Ne gre torej zgolj za ljubezenske oziroma zakonske probleme, za zapleteni duševno-telesni odnos med moškim in žensko ali za kakršnokoli erotično dušeslovje, ki bi Bergmana zanimalo samo po sebi; zanima ga v tesni dialektični povezanosti z dilemami človekove po svojem bistvu tragične eksistence. Kajti Johann, v katerem si



Ingmar Bergman

nehote ogledujemo Bergmana samega, z njim vred pa tudi sami sebe, je pravzaprav nerazrešljivo tragičen. Pot k novemu življenju, kamor ga vodi slepa sla, se namreč že kar a priori izkaže kot neuresničljiva možnost — kot pot v poraz. In v resnici sledimo zgolj in samo njegovim porazom: delovnim in osebnim. Dimenzije tragičnega sicer niso manifestirane s kakršnimikoli pomembnimi vnanjimi dogodki; tega, kar se zgodi, nam Bergman vizuelno sploh ne prikaže; celo tekstovna omemba Johannovih porazov je izrazito bežna; vse, kar se je zgodilo, je v njem, v njegovem odnosu do žene, v žarčenju njegovega lika po doživljenih poraza. Ves ta dramsko-tragični lok človekove usode, kot nam jo ponazarja, je pravzaprav ujet v sfero spoznanj in v doživljanje kontemplacije, ki oba zakonca v sklepnih sekvencah obda z neko medlo in neizmerno žalostno svetlobo mfrnega brezupja, ju spremeni v ranjenca, ki se »v samotni hišici nekje v velikem svetu« stiskata drug k drugemu, iščoč sebe in svoje zavetje le še v tistem, kar je bilo nekoč, in nič več v iluzijah, ki bi jih še imela o prihodnosti. Svet je brezdušno zaprt.

Prizori iz zakonskega življenja so pretresljivo nostalgčni in do kraja nabiti z energijo Bergmanovih spoznanj o življenju na tisti točki zrelosti, ko je že mogoče govoriti »o vsakodnevnemu umiranju desetstisočih možganskih celic«. Tu ni nobene iluzije več, pa tudi nobene potrebe po igri, po vnanjih efektih ali kakršnikoli filmsko-izrazni barvitosti. Pred nami ostaja samo še človek sam — človek praznih rok, in nad njim, v njem, okoli njega velikanski prazni prostor molka. Še zdaleč nismo gledali samo prizorov iz zakonskega življenja.

Viktor Konjar

## Lenny

(Lenny)

Sodoben ameriški film počasi, vendar zanesljivo postaja čedalje bolj evropski, torej vse manj kičasto hollywoodski in vse bolj angažiran, problemski, verističen.

V zadnjih petih, šestih letih se je znebil žanrskega obravnavanja izbranega scenarističnega gradiva in postal komunikativen »moving cinema«. V zadnjem času smo lahko videli precej filmov, v katerih je temeljno dramaturško gibaló POTOVANJE, s tem pa tudi odkrivanje Amerike kot dežele, njene miselnosti in družbenega razlikovanja. Taki so Easy Rider, Kavboj v New Yorku, predvsem pa Strašilo, Dvoboj, Alice ne živi več tukaj ter Harry in Tonto...

Potovanje kot sredstvo za odkrivanje pravega stanja stvari je seveda samo ena izmed izraznih, predvsem dramaturških možnosti »povečave«, »slačenje« ali »približevanje« tistemu »poprečnemu« Američanu, ki je imel v tradicionalnem, zlatem obdobju hollywoodskega filmskega managerstva samo eno vlogo: da je hodil v kino in plačeval vstopnico ter da je gledal na platnu sanje, ki jih je izsanjala tuja domišljija v tujem aranžmaju. Zdaj seveda ni več pasiven gledalec, kot je bil prej, ko je bil v najboljšem primeru kvečjemu statist med kaširanimi kulisami. Postal je glavni junak, osrednji problem sodobnega ameriškega filma, postal je — z vsemi svojimi »zímami nezadovoljstva« — živo navzoč na platnu, kajti nova ameriška dramaturgija je začela predstavljati film kot iluzijo življenja. Vse v filmu je mogoče tudi v življenju, medtem ko drugi verz tega umetniškega gesla — vse v življenju je mogoče v filmu — uresničujejo le posamezniki, najbolj »samostojni« filmski ustvarjalci.

Vendar se ameriški film ni ustavil samo pri »potovanjih« v ameriško notranjost, na farmersko podeželje in med nedotaknjene, puritanske vrednote dvesto let stare demokracije. Začel je tudi odkrivati LAŽ o tej

demokraciji, začel je iskati pristne življenjske trenutke in okoliščine kot metafore zaokroženega videnja sveta.

Med filmi, ki so v zadnjem času prodrli v bistvo ameriške družbene laži, sta gotovo tudi Altmanov film NASHVILLE in Fosso Lenny. Oba povrh odkrivata še kolektivno oziroma individualno sociološko znansirano ESTRADO, estrado kot prisposodbo bivanja.

Oba filma pomenita angažirano obravnavanje izredno občutljivega družbenega tkiva, oba se ukvarjata s plastično, večdimenzionalno podobo sodobne Amerike, dobičarske in politično agitatorske, kjer sta osebna sreča in osebno zadovoljstvo odrinjena z javnega odra in pahnjena v osebno stisko, celo v poraz.

Bob Fosse, ki se je prek filmov SLADKA CHARITY in KABARET dokopal do filma Lenny, je izkoristil vse možnosti, ki mu jih je ponujal umetniško in politično zanimiv življenjepis kabaretnega napovedovalca Lennyja Bruca (Dustin Hoffman). Evropskemu gledalcu ne pomeni to ime ničesar, Američani pa so ga skušali čimprej pozabiti.

Režiser, ki je sam živel na gledaliških odrih ter se tako dalj časa soočal z zakulisnim kabaretskim življenjem, je izbrskal temo, ki mnogim ni ugajala, kajti Lenny je bil legenda sodobnega političnega kabareta. Bil je fant, ki je začel kariero leta 1951 kot poprečen napovedovalec v nočnem lokalu. Toda njegov »vezni tekst« je postajal čedalje bolj duhovit in satiričen, prebujajoč in družbeno zavzet, ciničen, surov in opolzkec, dokler ni postal tako priljubljen, da so ga začeli drugi napovedovati kot zvezdo.

Ženska zvezda v kabaretu je razgaljala sebe — moška zvezda kabareta družbo. Ko se je poročil s striptizeto Honey, ko je tudi sam stopil na prvo stopnico družbenega

scenarij: Julian Barry

režija: **Bob Fosse**

fotografija: **Bruce Surtees**

glasba: **Ralph Burns**

vloge: **Dustin Hoffman, Valerie Perrine, Jan Miner, Stanley Beck, Gary Morton**

proizvodnja: **United Artists, ZDA, 1975**

standarda, ki se mu je trmasto in poniglavo rogal, se je njegova sreča razcepila.

Honey se je zaradi mamil znašla v zaporu, Lenny pa zaradi jedkega, neposrednega, prostaškega jezika v sodnijskih dvoranah.

Leta 1966 so ga našli mrtvega v stanovanju. V nepojasnjenih okoliščinah. Uradni vzrok smrti: mamila.

Ker je ostro napadal novoangleško puritanstvo, rasizem, posledice macCarthyzma, vojno v Vietnamu, ameriško zunanjo politiko, vero in druge tabuje, so ga onemogočili. To je bil sicer pogumen, vendar jalov spopad posameznika z družbo. O njem je John Magnusson zrežiral petinšestdesetminutni dokumentarni film v kabaretu v Los Angelesu. Po njegovi smrti leta 1970 je nastal prvi igrani film o njem, vendar ni nikoli prišel v javnost.

Tri leta kasneje je nastal film Lenny Bruce brez solza, vendar ni imel nikakršne umetniške vrednosti. Šele Bob Fosse je našel ključ do Lennyjeve osebnosti.

Film je zrežiral v črno-beli tehniki ter ga tako približal dokumentarističnemu verizmu.

Po metodi je film narejen v stilu »Državljana Kana«, po strukturi pa je podoben tudi Rašamonu, predvsem v montaži pogovorov z Lennyjevo ženo (Valerie Perrin), z njegovo materjo (Jon Miner) in agentom (Stanleyem Beckom) ...

Ta tridimenzionalnost pa ne pomeni teh treh osebnosti, marveč slojevit čustveni svet glavnega junaka, ki je v nekem trenutku dejal: »Nisem igralec in nisem bolan. Bolan je svet in jaz sem njegov zdravnik, ki s skalpelom odstranjuje gnile izrastke.«

Film je narejen realistično, smeh kot zunanja kulisa odkriva pravi svet: boj za

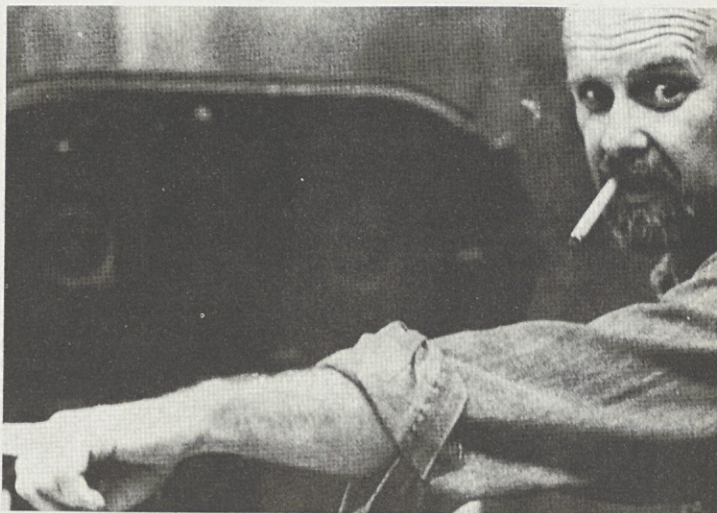
eksistenco, boj za pravičnost, boj zoper sistem mišljenja. Prav v tem angažiranju je Foss najmočnejši, s sliko, montažo, besedo in glasbenim učinkom pa dosega izredno ozračje neke pretekle, vendar še vedno navzoče Amerike.

Ker je bil LENNY vest svoje družbe, ga je prezrla celo ameriška filmska akademija.

Nominiran za režijo, za moško in žensko vlogo, za scenarij, za kamero, je ostal na koncu praznih rok.

V Cannesu je Valerie Perrin dobila nagrado za najboljšo žensko vlogo, časopis Films and Filming ji je prisodil nagrado za najboljšo stransko vlogo, Dustinu Hoffmanu pa je ista revija dodelila nagrado za najboljšo moško vlogo v letu 1975.

**Branko Šömen**



Bob Fosse





Dustin Hoffman kot Lenny

## Nekoč smo se imeli tako radi

(C'ervamo tanto amati)

Film »Nekoč smo se imeli tako radi« je dobil vstopnico za beograjski FEST na moskovskem festivalu, kjer so ga okrasili z zlato medaljo za najboljši film festivala.

Tako se je poleg renomiranih italijanskih režiserjev Antonionija, Viscontija, Wertmullerjeve in Zampe s svojim filmom predstavil letošnji festovski publiki razmeroma mlad režiser, ki pripada novi generaciji italijanskih progresivnih cineastov. Ettore Scola je resda realiziral šele par filmov, vendar film »Nekoč smo se imeli tako radi« dokazuje, da je njegov režiser zrel in polnokrven ustvarjalec, ki ve, kaj in kako hoče.

Vsekakor moramo opozoriti na dejstvo, da je Scola samostojno ali v sodelovanju z drugimi avtorji napisal precejšnje število scenarijev — med njimi je precej komedij —, duha modernega filma pa se je navzel pod skrbno Fellinijevo roko kot njegov asistent.

Tako lahko rečemo, da je Scola direktno povezan z zgodovino novega povojnega italijanskega filma in je nekak žlahtni naslednik neorealizma in italijanskega socialnega filma, kar vse v predstavljanem filmu tudi sam odprto priznava in celo dokazuje. Scola je namreč angažiran in prizadet ustvarjalec, ki ima film za fundamentalno komunikacijo in predvsem kot sredstvo za prikaz in izziv socialne zavesti družbe, kot nihanje v predelu socialnih in moralnih kriz in kot estetski indikator posameznikovega odnosa do družbene sredine, njenih vzponov in padcev, svetlih iluzij na eni strani in turbobnih koncesij realnosti na drugi strani.

Predvsem je v njegovih filmih stalno v ospredju posameznik kot nosilec družbene akcije, kot katalizator in indikator te akcije in tudi kot zavora oziroma oportunistični »utemeljitelj« stranpoti družbenega razvoja. Vendar to ne pomeni, da so akterji kakršnikoli politični voditelji družbene akcije; to so mali ljudje z vsemi drobnimi

človeškimi vrtilinami in pomanjkljivostmi, s tragičnimi in tudi komičnimi značajskimi potezami, v tragičnih in komičnih situacijah.

Ne bi mogli trditi, da je film »Nekoč smo se imeli tako radi« komedija, verjetno je vse prej kot to. Vendar ima tudi ta film, tako kot mnogo drugih vrhunskih italijanskih sodobnih filmov, tudi če so ubrani na tragično noto, nianse humorja in vedrine, brez najmanjše patetične privzdignjenosti ali celo napihnenosti. To so nianse tragikomične malih ljudi, ki jih tako prisrčno in obenem polnokrveno predstavljata Alberto Sordi in Nino Manfredi v svojih filmih, ko jih situacije, akcije in medčloveški odnosi največkrat mimo njihove volje in po za njih neznanih družbenih zakonih pripeljejo v slepo ulico in jih osmešijo.

V življenju se nekako ne znajdejo, tok razvoja ali propada jih nosi po svoje, kljub temu pa ostajajo egoisti in omejene male »veličine«, slabotni so in zbegani, pa vseeno vztrajajo v nenaravnih položajih.

Scola ima zelo tenak posluh za tako drobno niansiranje in karakteriziranje svojih junakov, zato o njem lahko utemeljeno trdimo, da je pesnik malega človeka, ki pa je vsidran v svoji realnosti in zato prisoten kot akter družbenega razvoja.

Iz vsega povedanega lahko potegnemo zelo očitno paralelo z italijanskim neorealizmom, ki je tudi postavil v fokus svojega interesa predvsem malega človeka z njegovimi nemočnimi reakcijami proti socialnim krivicam, ki pa vseskozi ohranja veličino neoporečnega moralnega zmagovalca.

Poleg tematskih in socialnih paralel pa Scola sam, kot smo že omenili, eksplicitno dokazuje svojo čustveno navezanost in umetniška izhodišča v neorealizmu.

V našem filmu »Nekoč smo se imeli tako radi« je nosilec te povezave skoraj fanatični

režija: Ettore Scola

scenarij: Age Scarpelli, Ettore Scola

fotografija: Claudio Cirillo

vloge: Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli, Giovanna Ralli, Aldo Fabrizi

proizvodnja: Delta Cinematografica, Italija, 1975



profesor in teoretik Nicola, ki postane filmski kritik ravno v času povojnega razcveta neorealizma in ga tudi v svoji filmski vlogi brezkompromisno zagovarja ter mu utira pot.

Inserti iz De Sicovih filmov (Tatovi koles) in celo sam nastop De Sice, ko govori o svojem filmu, je samo še dokaz več za našo trditev.

Tudi nastop Federica Fellinija ob snemanju njegovega zgodnjega filma »Sladko življenje« priča o veliki predanosti in spoštljivem odnosu Scole do povojnega italijanskega filma in njegovih velikanov.

Pa si malo поблиže oglejmo to drobno, simpatično delo mladega režiserja. V bistvu je film grajen kot kronika, vendar ne faktografska arhivska kronika hladnega nizanja resnic in zaporedij pomembnih družbenih dogodkov, pač pa kronika psihološkega zorenja, razvoja in tudi stagnacije treh junakov. Skozi ta razvoj pa neprisiljeno preseva razpoloženje in razvoj povojne italijanske družbe, graditve nove državnosti, vse stranpoti, krize in stiske italijanske socialno-politične stvarnosti in je nekako

simbolično odkrivanje poti Italije, vse do današnjih dni zadržane politične mlačnosti.

Scola spremlja življenjsko pot trojice nerazdvojljivih prijateljev, vojnih tovarišev, od prvih dni svobode prek entuziastičnega obdobja spremljanja družbenih razmer v porušeni in izmučeni deželi, prek konsolidacije nove oblasti in prvih razočaranj vse do današnjih dni mlačne neprizadetosti in konformizma.

Gianni (Vittorio Gassman) diplomira na pravo in poln mladostnih idealov prične »spreminjati« svet. Kaj kmalu pa se pod silo razmer ukloni pritiskom in prične toniti v nepoštene moralno umazane vode uspeha in blaginje.

Nicollo (Aldo Fabrizi) je fanatično predanost revoluciji zamenjal za ravno tako intenzivno predanost novemu filmu, celo svojo familijo zapusti, da bi se lahko neovirano razdajal v obrambo nove estetike.

Antonio (Nino Manfredi) je od trojice najenostavnejša in najtoplejša figura, obenem pa je osebno najmočnejši in



ostane brezkompromisno zvest svojim idealom.

Usode vseh treh bivših tovarišev se stalno prepletajo, veže in razdvaja jih ljubezen do iste ženske, isti spomini, vendar jim ideale razprši vsakdanost s svojimi sebičnimi življenjskimi cilji in koristmi. Ob koncu ostane grenak okus poraza: Nicollo je žrtvoval svojo družino in osebnost srečo za neoprijemljivo vrednost teoretičnega dela brez priznanja, Gianni je utonil v moralnem oportunistu in edino Antonio gledalcu še pusti upanje in vero v človeka svetlih idealov, kljub svoji socialni majhnosti.

Vse te tragikomične figure so verjetno nekake prisposodebe za »demokratski« pluralizem italijanskega poveljnega razvoja, vendar pa so ravno zaradi omenjenih človeških stisk in drobnih, zelo pretanjenih in prav nič idealiziranih karakternih potez ti mali ljudje gledalcu sprejemljivi in verjetni.

Kot smo že omenili, je Scola v dramaturški gradnji uporabil princip kronike. Film se prične pri predzadnjem kadru filma in se nato v flash-backu povrne v leta vojne in nato razvija in razgrinja pred gledalca celotno življenjsko pot treh tovarišev. Pri tem Scola filma ne gradi linearno, ampak v nekakih spiralah, da se usode treh junakov lahko prepletajo.

Ta paralelizem sicer preglednost filma malce zabriše, vendar mu to ni v škodo. Mogoče celo nasprotno: ravno ta paralelizem film napolni in\*mu da dodatno dimenzijo in težo, omogoča nam skoraj sočasen vpogled v različne ambiente in značilne dogodke posameznih stopenj razvoja socialno-političnih razmerij v Italiji. Ravno ta angažiranost pa je tudi bistvena odlika filma.

»Nekoč smo se imeli tako radi« namreč v formalno estetskem pogledu uporabe filmskih izraznih sredstev ne prinaša ničesar novega ali izjemnega. Scola se je očitno osredotočil na prikaz razvoja neke realnosti, ni pa se v tem prikazu trudil, da bi šel kaj dlje od formalnih struktur, ki jih je vpeljal že neorealizem. Vendar filmu vizualni ekshibicionizem tudi ni potreben. Verizem slike in nevsiljiva montaža gledalca potegneta v sredino socialno-političnega vrtnca

in ga ne izpustita do zadnjega kadra. Tudi komika, ki jo Scola vpleta v dogajanje, je toplo humorna in karakterna, ne pa zunanja komika, izhaja iz situacij samih, zato mu tudi v teh sekvencah ni potrebna vpadljivejša vizualizacija. Kombinacija barvnega in črno-belega filmskega materiala daje filmu premišljeno, skoraj arhivsko verodostojnost, enak učinek pa imajo tudi nastopi De Sice, Federico Fellinija, Marcello Mastroianni pa Mikea Bongiorno, ki vsi zastopajo in predstavljajo sebe, in tako je gledalec vse bolj pod vtisom, da gleda dokumentarec na temo italijanske zgodovine, v katerega so slučajno zašli tudi naši trije junaki.

»Nekoč smo se imeli tako radi« je film, ki ne bo prišel v anale svetovne kinematografije kot vrhunska umetnina, vsekakor pa bo zaradi svoje tople, simpatične in pronicljive neposrednosti ostal pri gledalcih kar najlepše zapišan kot pošteno pričevanje o nekem obdobju zgodovine naših sosedov.

**Marjan Ciglič**

## Tommy

(Tommy)

Da se ne bo kasneje pozabilo zapisati: Ken Russel si je s svojim dosedanjim filmskim opusom (z najnovejšo Lisztomanijo šteje deset del; pri nas pa ga je v glavnem vsa leta močno lansiral beograjski FEST) upravičeno pridobil ugled med filmskimi avtorji. Naj so že misli ob njegovih filmih sporne, tako kot so sporni filmi, naj ga kot umetnika priznavajo ali odklanjajo — dejstvo je, da je njegov prispevek filmski umetnosti in kulturi svojevrsten in tvoren in da je s svojim vitalnim, eruptivnim in nekonformističnim odnosom do filmskega izraza pokazal na vrsto dilem, ki jih sproža film kot »nečista«, »mešana« umetnost. Avantura ni samo njegovo življenje (iz mornarja je postal baletnik, iz baletnika igralec in fotograf, iz slednjega televizijski režiser, leta 1963

je posnel 36 let star svoj prvi film French Dressing), avantura je tudi smisel njegovega pohoda v filmsko umetnost.

Tommy je gotovo eden najbolj svojevrstnih, zanimivih, nenavadnih, šokantnih filmov zadnjih let.

Je tudi eden najbolj modernih, je namreč do zadnje potankosti izraz časa, ki se je v tehtanju med vsebino in obliko odločno postavil na stran oblike, na stran formalističnega iskanja možnosti (filmskega) jezika in izraza; semantiko je zatorej Russel zreduciral na semantiko kadra (ki je lahko pri njem že sekvenca) ali sekvenca. Ta semantika pa prihaja do gledalca skozi njegov emotio ali ratio (vizualno vedno kot



Ken Russell

scenarij in režija: Ken Russel  
 libreto in glasba: Pete Townshend, »The Who«  
 fotografija: Dick Bush, Ronnie Taylor  
 vloga: Roger Daltrey, Oliver Reed, Ann Margret, Elton John, Eric Clapton,  
 Tina Turner  
 proizvodnja: The Robert Stigwood Organisation, Velika Britanija, 1975

konstrukcija formalistične šokantnosti, toda predvsem kot semantika delcev, enot, kombinacij, »verza«, medtem ko »pesem« kot celota služi bolj za oblikovni kot pa za semantični okvir. Modernost in modnost se seveda v našem razumevanju brez časovne distance prepletata, film Tommy je zatorej prav toliko moderen kot je moden (v nekaterih svojih delih je celo kreator modnosti), toda Ken Russel kot filmski ustvarjalec je s svojo filmsko avanturo hkrati postavil tudi dilemo te modernosti in modnosti. Ta film bo sicer lahko imel epigone (ki pa se bodo obvezno zatekali v komercialni kič), vendar je v smislu novatorskega iskanja novega filmskega izraza prispel do mejne točke, ki pa se nam lahko kaže kot možnost ali nemožnost filmske umetnosti.

Po filmu Demoni (The Devils) se zdi, da Russel zapusti varno sožitje vsebine in forme. Analiza žal ne more biti popolna, ker filma Prijatelj — The Boy Friend — iz leta 1972, leto po Demonih, pri nas nismo videli.) Spusti se v analizo možnosti filmske interpretacije likovnega mesijanstva (Divji Mesija — Savage Messiah), ki je glede na vzročno zvezo obeh vizualnih medijev še vedno navidez precej varna, čeprav že načenja problem razlage »čiste« umetnosti z »mešano«; in takoj zatem v filmsko razlago glasbenega ustvarjanja (Gustav Mahler), kjer se že kaže kriza razpadanja med formo in vsebino, še določeneje pa se odpre problem, ki ga v smislu analize kaže Divji Mesija (glasbo film očitno še težje razlaga kot likovnost).

V filmu Tommy, kjer se Russel zavestno docela nasloni na glasbo (in libreto — dialogov v filmu namreč sploh ni), pa se pokaže popolni razpad na vsebino in formo. Potekata že povsem ločeno. Forma, kakršna je, ne potrebuje ravno in samo te vsebine, vsebina ne pogojuje te in take forme.

Korak naprej od tega filma, se zdi, bi bil štirideset let star Bunuelov Andaluzijski pes.

Vsebina je nosilec kompleksnega sporočila, vendar ni vzročno pogojena.

Forma je prav tako nosilec sporočila, a ne osrednjega ali kompleksnega, ampak posameznih, ne stilno in ne funkcionalno enotnih, se pravi, da forma razpada kot celota v vrsto drobnih, posamičnih oblikovnih rešitev.

Vezava teh rešitev pa ni vsebina, ni sporočilo, ampak je glasba. Ta določa dolžino, ritem in tempo avtorjeve emocionalno ali racionalno konstruirane vizualizacije.

Dá se sicer povedati, kaj se v filmu **zgodí**, toda — težko, kaj se **dogaja**. Zdi se namreč, da je ubesedena pripoved »fabule« v enaki stiski kot je bil Bela Balasz, ko je hotel povedati, kaj se dogaja na platnu pri Andaluzijskem psu.

Pripovedoval je **dejstva**, toda ne **vsá** dejstva. Vsa je bilo mogoče videti **samo** na platnu.

Poskusimo? Anglija v času II. svetovne vojne. Idilično razmerje med pilotom Walkerjem (Tommyjevem očetom) in Noro (njegovo materjo). Očeta sestrelijo.

Tommy se rodi. Po vojni gre mati na počitnice v Berniejev kamp. Spozna Franka Dobbsa in se z njim poroči. Neke noči se nepričakovano vrne pilot Walker, najde Noro in Franka v postelji in Frank ga ubije. Tommy to vidi, doživi šok in postane enak stari indijski modrosti: ne vidi, ne sliši in ne govori.

Tommyja peljejo k vraču. Kult Marilyn Monroe. Ta ga ne zna ozdraviti. Peljejo ga h Kraljici mamil. Ta mu vbrizga mamilo. Rdeči Tommyjev dvojnik v ogledalu. Potem Tommyja sadistično mučijo.

Rumen dvojnik v ogledalu.

Potem ga homoseksualno posilijo. Moder dvojnik v ogledalu. Tommyjevi dvojniki odidejo na pokopališče avtomobilov.

Tommy jim sledi. Najde flipper. Igra. Igra. Igra.



Postane slaven in še svetovni prvak v flipperju. Tudi ugledni specialist ga ne zna pozdraviti. Nora doživi orgazmični živčni zlom v popolnoma beli sobi. Tommyja pahne skozi ogledalo. Zdaj se Tommyju vrnejo vid in sluh in govor. Razglasi se za novega Mesijo, pridobi si tisoče privrženecv. In igrajo, igrajo in igrajo — flipper. Biti pa morajo slepi in gluhi in nemi. Umetno, ker niso zares. Potem se Tommyju uprejo. Razbijejo vse flipperje. Ubijejo Noro in Franka. Tommy ostane sam. Odhaja v noč? V dan? — Približno tako.

Vizualizacija je nabita z ustvarjalno energijo — svetovna kinematografija najbrž ne pozna tako eruptivnega ustvarjalca kot je Ken Russel. Izredni so njegovi množični prizori: čaščenje kulta Marilyn Monroe, igranje flipperja, sekvenca upora.

Ekspresivnost izraza pa se še stopnjuje recimo v sekvenci pri Kraljici mamil in v sekvenci Norinega živčnega zloma. Sugestivnost sekvenc

stopnjuje predvsem z dinamiko fotografije (kadrov), dosti bolj kot recimo z zornimi koti, mizansceno ali igro. Kamera se v najbolj uspelih trenutkih povsem vklopi v glasbeno spremljavo, v orkester — postaja eden izmed glasbenih instrumentov. Za slog je Russelu malo mar: sugestijo omogoča realizem, romantizirana idiličnost, ekspresionizem, a največkrat in najbolj uspešno se zateka v surrealizem in absurd.

Film je hkrati idila, drama, komedija, satira, groteska, anti-drama — in seveda rock opera. Ima primesi ljubezenskega filma, operete, vojnega filma, kriminalke, spektakla, absolutnega, abstraktnega in surrealističnega filma. Skratka — tu je vse: pravi sejem že znanih, pa na novo prikazanih stvari. A predvsem igra — igra s formo.

Pa vendar ta igra s formo (znotraj mikrostrukture) ni neomejena. Omejil si jo je Russel sam s povsem zunanjim ali obrobnim z realnim trajanjem

trenutnega songa. Song določa trajanje sekvence in filmskim sredstvom: namreč tako se je pač sekvenca songu podredila — lahko celo rečemo, da je postala ilustracija songa. Cel film je torej skupek neurejeno dolgih ali kratkih sekvenc, neke dramaturgije v smislu celote seveda sploh ni, dramaturgija obstaja samo znotraj posamezne sekvence, znotraj posameznega songa.

Russlov film nam zatorej v končni analizi izkazuje svojo nemoč. Potem, ko se mu je uspelo osvoboditi realne in vzročne fabulativnosti, opustiti enotnost sloga in uveljaviti najrazličnejše formalne rešitve, torej potem, ko je postal kot film popolnoma prost vseh manir in estetskih normativov, literarnosti in dramaturgije, je postal suženj drugega jezika umetnosti, glasbe, »najčistejše med umetnostmi«, ki je dovolj močna, da obstaja sama in da se tudi izraža sama. Film je glasbi v glavnem prilepljen, toda priznati je treba tudi, da nas ob nekaterih dovolj

močnih »filmskih« sekvencah — v filmu jih ni dosti, so pa — glasba več kot moti. Razkol med glasbo in filmom je torej pri Russlu popoln.

Anekdotično je eden od kolegov povedal preprosto, pa učinkovito takole: v prvem delu filma je film dober, pa glasba slaba, v drugem delu pa je glasba dobra, a je slab film.

Za konec citirajmo nekaj Russlovih misli o Tommyju: Tommy je pomembnejši od katerekoli slike, opere, baleta ali dramskega dela tega stoletja. Publika, posebno mlada, čuti potrebo po njem in Tommy na to publiko tudi učinkuje. Nastaja resnična komunikacija. Vsaka umetnost mora biti predvsem izmenjava. Tommy sproža globbo, resničnejšo izmenjavo kot katerokoli drugo umetniško delo... Tommy bo, upam, poveza slik, vizij in zvokov, glasbe in pesmi, kakršne doslej v filmu še nismo videli.«

Vladimir Kocjančič



## Skrivnost Kasparja Hauserja

(Jeder für sich und Gott gegen alle)

scenarij: Werner Herzog

režija: Werner Herzog

fotografija: Jorg Schmidt-Reitwein

glasba: Pachelbel, Albinoni, Orlando di Lasso

vloge: Bruno S., Walter Ladengast, Brigitte Mira, Willy Sommelrogge, Henry van Lyck

proizvodnja: Werner Herzog Film Produktion, ZRN, 1974

distribucija: JRT

Filma *Skrivnost Kasparja Hauserja* in *Izgubljena čast Katarine Blum* imata zahodnonemško narodnost.

To je vredno poudariti, ker poznavalci filmske umetnosti pravzaprav nekaj desetletij niso imeli priložnosti srečati sodobnega nemškega filma.

Nekateri ali pa številni obiskovalci kinematografov bi tu sicer lahko ugovarjali, ker so razmeroma pogosto še kar zadovoljno gledali nemške filme in se niso mogli pritoževati nad jugoslovanskimi distribucijami, da nemški film zapostavljajo.

Resnica je seveda le v tem, da tistega, čemur z vso pravico rečemo film, sodobna nemška kinematografija ni imela, tako da predvojna proslavljenost nemškega filma (Lang, Murnau, Pabst) po vojni ni dobila nasledstva. Komericalni ali industrijski film pa je na Nemškem uspešno živel in se uspešno vrnil tudi na listo jugoslovanskega uvoza iz te države. Naše distribucije so gledalcem iz tega uvoza ponujale filmske izdelke z dobro znanimi naslovi: *Helga*, *Ljubezen v dvoje*, *Umetnost ljubezni*, *Popolni zakon*.

Kulturni Nemci so se filmov z omenjenimi naslovi sramovali. Zato so bili prijetno presenečeni, ko je leta 1965 mladi Volker Schlöndorff po Musilovem literarnem delu posnel film *Mladi Törless* in naslednje leto dobil za to stvaritev nagrado kritike na festivalu v Cannesu.

Uspeh v mednarodnem filmskem svetu je oblikovalce nemške kulture in obujevalce v nacizmu zlomljenega nemškega filma opogumil, tako da so kinematografiji in njenemu resnemu filmskemu delu poklonili nekaj zajetnih svežnjev mark državne subvencije. Naložba se je plodno povrnila in zlasti v zadnjih dveh letih se je nemška filmska umetnost

tako razmahnila, da prihaja do njenega opaznega prodora v svet. V zvezi z novim nemškim filmom smo se lani na Festu srečali že z režiserjem Rainerjem Wernerjem Fassbinderjem in njegovim filmom *Vsem drugim* je ime Ali. Poleg omenjenega Schlöndorffa, poleg Fassbinderja se je ob sedanjem prodornem nemškem filmu zvrstilo še nekaj režiserjev, med njimi na primer Werner Herzog, Wim Wenders, Werner Schröter, Hans-Jürgen Syberberg in Alexander Kluge.

V tem, da smo letos v Festovem programu najboljših filmov sveta videli kar dva nemška filma, *Skrivnost Kasparja Hauserja* v režiji Wernerja Herzoga in *Izgubljena čast Katarine Blum* v režiji Volkerja Schlöndorffa, je mogoče videti potrditev vseh sporočil o izjemnem uspehu nemškega filma. Kaspar Hauser in Werner Herzog sta dobila lani posebno nagrado žirije v Cannesu, nagrado mednarodne filmske kritike (Fipresci) in nemško zvezno filmsko nagrado. Malo manj je bil obdarjen Volker Schlöndorff za *Katarino Blum*, toda nagrada kritike na lanskem festivalu v San Sebastianu, ki jo je ta film dobil, tudi ni tako neznatna, da je ne bi mogli in smeli upoštevati pri utemeljevanju mednarodnega uspeha sodobnega nemškega filma.

Pričujoči uvod je bilo treba zapisati, da bi se vsaj površno informirali o novih in živahnih gibanjih v nemškem filmu, kot je bilo treba poudariti narodnost filmov *Skrivnost Kasparja Hauserja* in *Izgubljena čast Katarine Blum*, da bi pojasnili, kako se na široko mednarodno Festovo področje postavljajo nove kinematografije. Če bi letošnjima nemškima filmoma prištel še lanskega, Fassbinderjevega

*Vsem drugim* je ime Ali, in če bi si na tem temelju skušali izoblikovati mnenje o tematskih, idejnih ter vsebinskih tokovih v nemški filmski sodobnosti, bi rekli, da je nemški film namenjen v razmišljanje o socialnih in političnih sestavinah naše sodobnosti (oziroma nemške sodobnosti), pri tem pa ne pozablja na veliko izkušnjo nemške kulture, na filozofijo, ki jo kot izpovedno sredstvo polaga na filmsko platno.

### Primitivnost in civilizacija

*Skrivnost Kasparja Hauserja* je že primer filozofskega filma. Filozofičnosti se pa ni treba zbiti, kajti Werner Herzog je ne izkorišča kot edino in mogočno razvidnost, temveč jo zrahljano namešča ob film ali ob preprosto zgodbo. Filozofičnosti je v tem pravzaprav le toliko, kolikor je je v vsakem življenjskem problemu in v odnosu življenja do bivanja v določenem okolju. Morda je za nekatere gledalce, ki *Kasparja Hauserja* skušajo gledati pazljiveje, vendarle toliko poudarjena, da vidijo v njej tudi poanto filma.

K temu pravzaprav nujno sili vsakogar dejanska skrivnost in nenavadnost človeka, kakršen je Kaspar Hauser.

Kaspar, primer človeka, ki pride iz neznanosti in je kot tak primitiven, za kulturne pojme in civilizirane kroge nem, je zamikal na primer avstrijskega dramatika Petra Handkeja, ki se je v svoji igri Kaspar namenil raziskati prav jezikovne odnose med ljudmi.

V filmu Wernerja Herzoga nastopa Kaspar Hauser v širini, ki jo terja in omogoča za jasno zgodbo zavzeta dramaturgija. Zgodba pravi tako: nekega lepega dne leta 1828 se je v nekem nemškem mestecu sredi trga

znašel umazan mladenič Kaspar Hauser, ki skorajda ni znal hoditi, je bil skorajda nem. Ko je bil nekaj časa med ljudmi in se je naučil govoriti, je Kaspar pripovedoval o svojem preteklem življenju v kleti, kjer mu je čuvaj dajal vsak dan malo vode in kruha.

O svetu ni Kaspar vedel ničesar, ni vedel, da živijo še druga bitja. Meščani so ga razkazovali drugim kot čudež, neki profesor ga je učil pisati, brati in govoriti. Leta 1833 je bil Kaspar skrivnostno, kot je bil dan na svet, vzet s sveta: neznanec ga je zabodel z nožem. Po Kasparjevi smrti so ljudje še bolj ugibali o njegovi avtentičnosti in identičnosti. Nekateri so se domislili, da je bil princ, nekateri, da je bil Napoleonov sin, nekateri, da je bil goljuf. Kasparjeva skrivnost je zares skrivnost, če bi jo gledali in spoznavali samo po fabulativni dobesednosti.

Toda *Kasparja* ni mogoče gledati tako, kajti Herzog omejuje njegovo skrivnost z uvodnim in končnim simbolom, ki opozorita, da gre v filmu za postavljanje miselnih dimenzij. Človek v črni pelerini in cilindru, ki privede *Kasparja* iz temne kleti na trg in v življenje, se pojavi tudi na koncu, skrivnostni človek je pravzaprav Kasparjev morilec.

Mnogi kritiki ugotavljajo, da je skrivnostnež bog, ki ponazarja Kasparjevo rojstvo in smrt: bog ga je dal, bog ga je vzel. Gre torej za simbol, ki temelji na ljudskem mišljenju, saj »bog ga je dal, bog ga je vzel« pomeni brezskrbnost, ki jo ljudje izrečejo ob smrti sočloveka, živečega in umrlega v socialnih razmerah, ki so zbujele radovednost, ne pa zaskrbljenosti. Herzogov film pa govori o življenju *Kasparja Hauserja* in hoče gledalca odmakniti

## Izgubljena čast Katarine Blum

(Die verlorene Ehre der Katarina Blum)

scenarij in režija: (po noveli Heinricha Bölla) Volker Schlöndorff v sodelovanju z Margaretho von Trotta

fotografija: Jost Vacano

glasba: Hans-Werner Henze

vloge: Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser, Heinz Bennett, Rolf Becker

proizvodnja: Paramount Orion/Bioskop-Film, ZRN, 1975

od omenjenega načina ljudskega življenja. Pri tem pa gradi Kasparja v junaka in v primeru njegove osebnosti išče vzor, ki bi moral biti edina sestavina pri obnovi človeka. Kaspar je spričo svoje nepovezanosti z življenjem in s kulturo ter civilizacijo tip primitivnega človeka. Primitivnost v tem primeru ne predstavlja slabega pomena besede in ni znamenje za razmere, ki bi bile vredne zapostavljanja. Primitivnost pomeni stopnjo prvinske kulture, ki ni prav nič »primitivna«, temveč je lahko celo na ravni genialnosti. Če Kaspar Hauser prinaša svojo primitivnost v civilizirani svet, se ne more zgoditi ničesar drugega, kot da nas prisili združevati ta dva kulturna konca. In ker je Kasparjeva primitivnost prepričljiva in simpatična, zmagovalna nad civiliziranim človekom, ki je mogočen, ukazovalen in pokroviteljski, je izpoved Herzogovega filma dokaj jasna: podivjani civilizirani svet s svojo kulturo onemogoča jasno in logično mislečega človeka. Kaspar ne sme uveljavljati svojih čistih in pravih misli, temveč bi lahko uveljavil le tisto, kar bi ga drugi naučili. To je pa nasilje znanosti in stehiniziranosti nad človekom, ki se mu pod pritiskom tujega znanja in faktografije zrušijo vse bistre in izvirne misli, prav tako sposobne držati svet na vajetih. Spopad med primitivnostjo in civilizacijo so imeli za svojo temo še nekateri drugi filmi na letošnjem Festu, le da so jo seveda obračali v druge izpovedne smeri. Omenimo na primer sovjetsko-japonski film Dersu Uzala Akira Kurosawe, ki prav tako govori o prvinskem ali naravnem človeku, ki ga urbanizirani svet uniči, ali pa angleški film Jaz Petek režiserja Jacka Golda, ki je satira na političen kolonizatorski sistem, prepričan, da je primitiven človek brez kulture in zato sposoben samo za sužnja.

#### Civilizacija in nasilje

Zanimivo je, da lahko imamo Katarino Blum, sodobno nemško dekle, za rezultat odnosov med Kasparjem Hauserjem in pokroviteljskim svetom, ki ga je hotel spremeniti. Pri Hauserju je zmagala civilizacija, kot to napredno gibanje tudi v resničnem svetu zares zmaguje. Kaspar in, če mimogrede omenimo, Dersu Uzala, sta opozorila na

nenaravnost in grozo civilizacije, na izkrivljenost človeških medsebojnih odnosov v urbaniziranih okoljih; Katarina Blum je nasilno ozračje Kasparjevih ali Dersujevih domnev občutila na svoji koži. Volker Schlöndorff je film Izgubljena čast Katarine Blum posnel po istoimenskem literarnem delu Heinricha Bölla. Katarna je pošteno deklet, ki se seznanila z nekim fantom, osumljenim, da je oropal banko. Policija ga preganja, Katarina pa mu pomaga pobegniti. Zdaj je pred policijo na vrsti Katarina: zaslišujejo jo, senzacionalističen tisk pa podatke izkorišča za kampanjo proti anarhističnim skupinam. Javnost s pomočjo tega tiska neusmiljeno zve za vse Katarinine zasebne stvari. Dekle senzacionalizem tako potre, da ubije časnikarja, ki je v tisku o njej pisal. Film Izgubljena čast Katarine Blum govori o civilizaciji in nasilju. Na eni strani je nasilje prisotno fizično v vsakdanjem življenju, na drugi se izraža na področju duhovnega življenja prek množičnih komunikacij. Divjaštvo civilizacije je razvidno predvsem v sistemu sodobne kulture, ki so si jo pokorile neznanske tehnične možnosti in človeka približale človeku, vendar ne v humanističnem, temveč v najbolj grobem in dehumanizacijskem smislu.

Svojevrstno in svojeglavo pojmovanje demokracije je nekaterim komunikacijskim sredstvom dalo neomejena pooblastila za vmešavanje v osebno svobodo človeka. Ko se v Izgubljeni časti Katarine Blum Volker Schlöndorff ukvarja z nasiljem in neusmiljenostjo tiska, je popolnoma jasno, da meri na popularni nemški list Bild-Zeitung, ki brez občutka za mero iz dneva v dan servira številnim nemškim bralcem neokusne informacije iz zasebnega življenja znanih ter neznanih ljudi.

Katarina Blum v filmu, ki upodablja sodobni življenjski cirkus, sicer ne dokazuje, da v civiliziranem svetu ni mogoče živeti. Pač pa njeno sporočilo pravi, da je v tem svetu težko živeti, da je nevarno živeti, ker je individualnost posameznika z njegovo voljo, z njegovim mišljenjem in z njegovimi željami zrušena. Film konec koncev pove, da sta imela prav Kaspar Hauser in Dersu Uzala in da je imel prav tudi Robinzonov Petek.

Vili Vuk



proizvodnja — televizija

# Sobota dopoldne

scenarij: Dušan Jovanović  
 redakcija: Marjan Brezovar  
 scenograf: Niko Matul  
 kamermani: Silvo Knuplež, Drago Tretnjak, Mitja Marin  
 kostumi: Milena Kumar  
 režija: Anton Tomašič  
 igrajo: Duša Počkajeva, Milena Zupančičeva, Anton Tovornik, Dare Vallič, Danilo Stojković, Rok Penko in Uroš Fortuna  
 predvajano: 2. februarja 1975, I. program TV Ljubljana

## Andrej Inkret

Na videz gre televizijski predstavi pod značilnim naslovom »Sobota dopoldan« pisatelja Dušana Jovanoviča in režiserja Antona Tomašiča »samo« za izredno natančno, veristično, kar absolutno natančno obnavljanje, posnemanje, imitacijo . . . čisto določenih, realnih medčloveških položajev in dogodkov, v katerih je tako rekoč vse dogajanje med nastopajočimi junaki razvidno že na prvi pogled in potem ves čas tudi — v celoti in nadvse natančno — na obeh, jasno in nedvoumno določeno in opredeljeno s podobo in plastično mero, kot se reče, upodobljenega »življenja samega«. Poglavitna skrivnost svojevrstne sugestivnosti in televizijsko-teatralne presenetljivosti te predstave je tako po vsem videzu in njeni skrbni, »nepodkupljivi«, kakor brezstrastni, objektivni »fotografski« akribiji, pač v tem, da v vsem svojem uprizoritvenem — tako verbalnem kot situacijskem — izraznem aparatu do kraja dosledno, zvesto in konsekvntno vztraja pri čisto poprečnih, vsakdanjih junakih, njihovih drobnih, navadnih, banalnih odnosih in obsesijah — da predstava potemtakem nikdar ne poskuša prebiti ali presehati naturalistične obnove »življenja« v njegovi »običajni«, neposredni, čutno nazorni pojavnosti, postavljati njegovo »praktično« resničnost pod zvonec take ali drugačne »velike« ideje, manipulirati z »življenjem« oziroma reducirati ga v luči kakšnih višjih smotrov, smisla, transcendence . . .

Jovanovičeva igra pušča konkretno resničnost v uprizoritvi tako, kakršna je ta resničnost, denimo,

»sama po sebi«: predstava udejanja, kot se zdi, svoj spoznavni in estetski (dramatski, teatralni) interes v celoti že s tem, da torej resničnost »samó« prepisuje v televizijsko govorico in da jo prevaja »zgolj« v njenem neposrednem, praktičnem in verifikabilnem obsegu, pri čemer si neprenehoma prizadeva dosegati skladnost (identiteto) med upodobitvijo in njenim »živim« modelom. Na videz se interes naše televizijske predstave tako docela sklada z »interesom« leče na fotografskem aparatu.

Vendar gre igri »Sobota dopoldan« za identiteto med uprizoritvijo in resničnostjo oziroma »življenjem« kot njenim modelom samo na zunaj — in očitno je moral ta njen zunanji videz povzročiti, da je dnevna kritika tako v en glas ugotavljala, da je Jovanovičev umotvor sicer duhovito, inventivno in sploh v vsakem, zlasti še televizijskem, pogledu uspešno delo, da pa to ni nikakršna »prava« drama in nobena »visoka« umetnost; da je samo ogledalo, ki nas pokaže, kakršni smo v praktičnem risu svojega vsakdanjega življenja, in ki potem tej sliki ne dodaja ničesar svojega, ampak nas pušča, površne in razpršene, obsedene z različnimi revami in po malem, kajpada, tudi komične, kakršni pač živimo iz dneva v dan, do vratu potopljeni in tudi nekam izgubljeni v socialni in zasebni »empiriji«, brez občutka, misli in celo brez smisla za karkoli višjega in polnejšega od naše ozko zamejene vsakodnevne prakse. Ni mogoče oporekati: Jovanovičevo besedilo in tudi

Tomašičeva televizijska upodobitev sta nedvoumno lucidna in točna v svojih observacijah, inventivna in koherentna v besedni in slikovni »pisavi«, učinkovita v kontekstu in detajlu, njuna igra steče, skratka, od začetka do konca gladko in spretno čez televizijski ekran . . .

Prav tako na tem mestu seveda ni mogoče razpravljati o vprašanju, ki so ga poročila po premieri naše predstave postavila tako rekoč v središče svojega kritičnega zanimanja. Vprašanju o tem, kaj je »prava« drama in kaj samo mimogredna, povrhnja slika našega sveta, kaj ideja in kaj zgolj podoba, se moramo izogniti v velikem loku — vendar prepričani, da je Jovanovičev verizem v prvi vrsti le sredstvo in instrument, oblikovni okvir in površina, ki nosi s seboj vendarle tudi nekatere »globlje« in odločilnejše kreativne elemente, iz katerih pa je že mogoče dovolj zanesljivo sklepati, da se spoznavni interes dramatičnega besedila o »Soboti dopoldan« nikakor ne prekriva le z natančnim in verodostojnim prevajanjem realitete v televizijski jezik, da mu ne gre le za avtentično odslikavanje danega in da se nazadnje seveda niti najmanj ne prekriva z »interesom« fotografove optike, ki pušča, mrzla in objektivna, stvari, kakršne že so pred njenim nepremičnim strmenjem, saj jim ta optika nikdar ne more in ne zna do-dati nič lastnega, novega, izvirnega, osebnega, transcendentnega . . .

V igri »Sobota dopoldne« ni namreč nič dokumentarnega: družina, ki igra v njej glavno vlogo (starejša

dva, Moškričeva, medicinska sestra in železničar, oba v pokoju; mlajši, Volajevi, carinski uslužbenec, učiteljica, njuna otroka, Moškričeva vnuka), vsi ti poprečni, vsakdanji ljudje »živijo« zgolj in edinole v mejah te igre — kot njena konstitutivna sestavina in vloga, nikjer drugje, v izključni meri so posledica in rezultat le njene specifične »igrivosti«. Resnica njihovega življenja rezultira iz resničnosti igre, njenih besed in situacij, zunaj njenega konteksta je to življenje neeksistentno — čista imaginacija, literarna izmišljotina, lepa »laž« . . . Igra si potemtakem sama »ustvarja« svoj mimetični model (življenje) in se obenem utemeljuje na iluziji, ki jo »proizvaja« neprenehoma v svojem procesu uprizorjanja in ki šele povzroča tisti specifični vtis — da je namreč v igri oziroma z njo predstavljeno življenje »resnično« na enak način, kakor so resnične stvari v dejanskem, realnem svetu . . . Igra tedaj ničesar zvesto in avtentično ne posnema, to ni ogledalo, v katerem bi se neposredno zrcalilo dejansko življenje; »pred« igro ali zunaj nje ni ničesar, s čimer bi bilo mogoče izmeriti resnico predstavljenega, ni, skratka, nikakršnega objektivnega, igro »od zunaj« določujočega ali zavezujočega sveta. Vse, kar je, je v igri in vsemu temu šele igra s svojo vse-zasegajočo magičnostjo podeljuje in določa status resničnega: igra je merilo sama sebi. Prezenca uprizorjenih stvari izvira zgolj iz igre, nič ne more ostati zunaj, nič veljavnega, se pravi, nič prezentnega in nič resničnega . . .

Ključni element naše televizijske predstave je tako seveda iluzija, v katere svetlobi se predstavljeno življenje razkriva kot dejansko in stvarno, robove igre vseskoz prebijajoča realiteta . . .

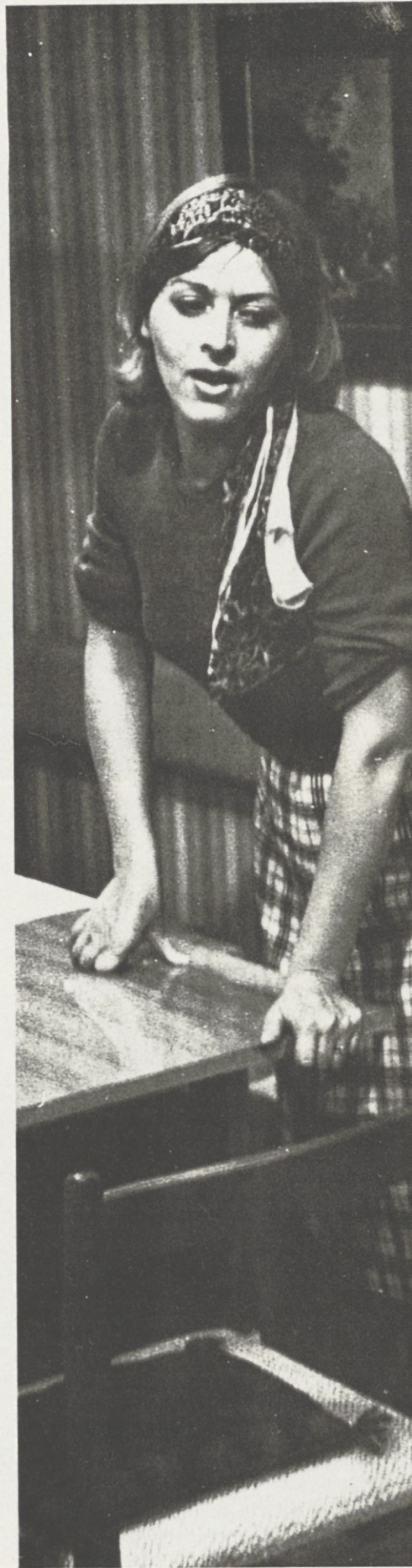
Jovanovičeva in Tomašičeva igra dosledno in učinkovito »skrivata« svoje konstitutivno jedro: njuna iluzija je (hoče biti) totalna: in zares se nam zgodi, da pomislimo, kako gledamo v njej prav za prav dokumentarni prikaz, da se je vse to dogajanje v tem »sobotnem dopoldnevu« moralo že nekoč prej zgoditi in dopolniti, da

smo zdaj, pred migetajočim zaslonom televizijskega sprejemnika priča obnovi in »samo še« reprizi, kakor da tečeta zvesto po nekem davnem »izvirniku«, po tračnicah »živega« življenja samega . . . Pomislimo, vendar v istem tudi že vemo: gledamo dokumentarni posnetek »življenja«, ki ga v resnici ni in ki je — kako preprosto! — od začetka do konca proizvod dramske imaginacije, igrivega, kreativnega duha, ki izdeluje in ustanavlja stvari na novo, pri tem pa nas ohranja v iluziji, da vseskoz samo kopira nekaj, kar je že davno tu . . . Da se igre s svojo igrivo, kreativno energijo sam sploh ne udeležuje, ampak je zgolj opazovalec nekakšnega življenja, ki teče pred njegovim strmim očesom in ki bi se na enak način dogajalo, ko bi ne bilo njegovega opazujočega strmenja . . .

Jovanovičeva televizijska igra pa kljub rečenemu seveda prav nič ne skriva svojih korelacij z realnostjo čisto določenega odlomka iz današnjega socialnega sveta na Slovenskem. V mislih imamo avtorjevo uprizoritev življenja v tako imenovanem srednjem sloju — družini, ki je neprenehoma, še zmerom, pravzaprav vsa nemirna, v iskanju nekakšnega izvirnega, lastnega in koherentnega življenjskega sloga, na drugi strani pa tako rekoč s tisočerimi vezmi pripeta na nepremagljivo minulo preteklost in tedanji »slog«.

Ravno ta razpetost med minulimi časi in današnjim dnem predstavlja v igri enega ključnih elementov: ta negotovost, ki jo na prvi strani povzroča nostalgija in na drugi strani upanje na prihodnost, izgubljanje v spominih in na drugem robu — zaničevanje preteklosti. Nastopajoča družina prebiva v prijaznem in svetlem okolju po (novo) meščanskem vzorcu, utemeljena je, če tako rečemo, predvsem na domačnih družinskih vezeh, ki jih nikakršen nesporazum ali prepir in nikakršna različnost med posameznimi družinskimi člani ne more razdejeti.

Družina je za sodobne junake — ki na svoj način obnavljajo nekdanjega »malega človeka«, po vsem videzu osrednja integrativna postavka in socialna vrednota:



trden zid, za katerim teče življenje v svojem utrjenem, čistem in jasnem ritmu in kjer se zveze med posamezniki tako rekoč zmerom na novo in z enako zanesljivostjo potrjujejo in udejanjajo kot vrednota, ki v odločujoči meri presega sleherni posamični, »privatni« značaj in interes v družini. Na prvi pogled je v tej družini potemtakem vse odprto in srečno ujeto v ravnovesju — vse od gmotnih do duhovnih reči v njenem življenju. Televizijsko igro »Sobota dopoldan« sicer socialne implikacije »zanimajo« le posredno — predvsem seveda z nastopom delavca z juga, ki mimogrede vrže senco čez to prijazno slovensko sliko, izrazi svojo nelagodnost spričo njene vsesplošne sprjaznenosti z vsem, kar je, njene samozagledanosti, polciviliziranosti, idilike . . . pokaže, kako ima njena svetla zunanja skörja vendarle temno skrito jedro v sebi, ki ga ne more docela prekriti noben bleščeči lošč. Vendar je tudi ta nastop opravljen v skladu s kontekstom: južnjakova

intervencija noče ničesar spreminjati, z njo se izpriča kvečjemu to, da je idila v sebi — nezavedno — trhla in da sama nikakor ne more predstavljati nič splošno zavezujočega: ko delavčeva senca zdrsne čez ekran, je ravnovesje že naslednji hip spet vzpostavljeno — in življenje teče v istem, nemotenem ritmu naprej . . . Jovanovičevo besedilo gradi eksplicitneje v drugo smer: v danem družinskem okviru — ki je postavljen pač kot nekaj realnega in nepresegljivega — ga zanimajo plastični zarisi posameznih junakov in zvez med njimi, »drame«, ki jih nosijo s seboj, drobne in nerazrešljive . . .

Zanimajo ga čisto »običajne« obsesije in strasti, njihovo odkrivanje in spet izginjanje, izmirjanje, težava, ki je obenem, kot rečeno, kajpada, tudi svetloba vsega tega njihovega (mikro) socialnega sožitja. Dognati si prizadeva »pojavljanje« tega sožitja na njegovi neposredni, fenomenalni ravni, v kontekstu intime, morale,

psihologije . . . Uprizoriti vrsto podob, ki bodo vzpostavile čisto, razvidno in koherentno igro s kar se da nazornim in »običajnim« materialom, v veristični govorici, predvsem pa, kot že rečeno, v vsej njegovi pojavnosti neposrednosti ali »živosti«.

Ustvariti pri vsem tem nekakšno moderno melodramatično dramsko fakturo — vendar tudi tako, da bo neprenehoma na očeh ravno ta njena melodramatičnost, celo kot svojevrsten predmet samoironije, stvar, ki »sama« neprenehoma dviga v svetlobo svoj skriti, »pravi« obraz, prosta vsakršne ideološke ali moralistične mimikrije, igro, v kateri je vse, kar je, v istem realno in vse realno tudi že igrivo . . . Igra, ki nam vseskoz razkriva, kako je njena naturalistična zvestoba »življenju« le estetski instrument njene uprizoritve, relevantna torej predvsem v območju specifične artistske problematike . . . ne superiorne sodbe na realnim svetom . . .

Milena Zupančičeva

Duša Počkajeva





pismo — zagreb

# Podoba sodobne hrvaške kinematografije

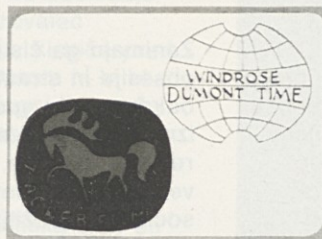
Petar Krelja

V zadnjih nekaj letih je hrvatsko kinematografijo obvladovala zamisel o blikovanju kinematografske skupnosti, organa, ki bi združene segmente hrvatskega filma (producente, distributerje in prikazovalce) združil v novo, mnogo trdnejšo, bolj homogeno in v ustvarjalnem smislu bolj učinkovito celoto. In tako je bila, kot je pri nas v navadi, ustanovljena komisija (nekaj a la iniciativni odbor), ki je v teh nekaj letih izdelala celo vrsto elaboratov, načrtov in prednačrtov, skic in shem o možnem skorajšnjem formiranju skupnosti; doživeli smo domala milijon sestankov na različnih nivojih in v različnih sestavih, posvečenih eni sami želji — fiksiranju datumov na tej tolikanj težko pričakovani poti oblikovanja skupnosti; nekajkrat smo poslušali slavnostne govore, v prisotnosti raznih družbenih predstavnikov pa smo podpisovali celo slovesne listine, vse z enako željo: da bi preživeli kinematografski mehanizem kar najhitreje in v celoti zamenjali mnogo bolj učinkovite oblike filmske ustvarjalnosti in da bi povsem novi odnosi tako med posameznimi dejavniki v kinematografiji kot med filmskimi delavci v celoti dali hrvatski kinematografiji, ki se je prav v zadnjih letih močno utrudila in dosegla najnižjo točko svoje povojne krize, moči za nov polet. Časopisi, televizija in radio so pohitili, nas nekajkrat zapored obvestili o bližnji pomladi hrvatskega filma in pri tem na glas interpretirali vse aspekte dejavnosti komisije, tudi oni s skupno željo: da bi hrvatski film postal boljši, lepši in večji.

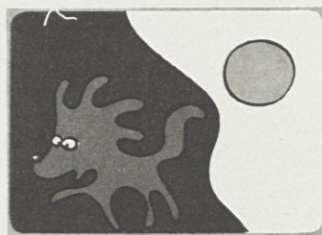
Toda želje se, kot je pač v navadi, s stvarnostjo ne ujemajo vselej prav idealno. Vsa ta impresivna prizadevanja za zdaj niso dala tolikanj zaželenega sadu — skupnosti hrvatske kinematografije. Videti je, kot da mora hrvatski film v teh svojih krčevitih naporih, da bi se izvil iz spon preživelih odnosov, skozi grenko in dokaj mučno zgodovinsko izkušnjo, ki nam jo razkriva očitno dejstvo, da vse, kar je »starega«, še ni izreklo svojega zbogom, medtem ko se »novo« še zmerom ni izluščilo iz meglenosti različnih dojemaj in vizij ter preraslo v bolj razpoznavno in bolj usposobljeno hotenje — zmožno ustvaritve drugačne kinematografije. Ta premor, ki filmskega delavca privede celo na misel, da smo se morda celo premalo pa tudi zаетavo odrekli poprejšnjega kinematografskega modela, najhujše prizadeva same filmske delavce, ki preprosto ne morejo razumeti te vztrajne »omrtvičenosti« vseh etap v oblikovanju te filmske akcije.

Ko bi poskušali najti odgovor na vprašanje, zakaj hrvatsko kinematografijo že nekaj let zapored prizadeva taka vseobčja kriza, oziroma zakaj je barčica hrvatskega filma zašla v tako gosti pas megle, bi se morali lotiti bolj kompleksne razčlenjevalne naloge, ki bi se z različnih zornih kotov započela v problematiko hrvatskega filma. Toda kolikor koli široko in globoko bi kopali in s katerekoli strani bi se približali stvarjem, ob katere zadevamo dan za dnem, v nobenem primeru se ne bi mogli izogniti nekaterim očitnim dejstvom, ki se nam vsilijo v hipu in spontano vselej, kadar se lotevamo razmišljanja o vzrokih za stalno zastajanje zagona v celotnem kontekstu hrvatske kinematografije. Mentaliteta upiranja oblikovanju skupnosti se ni ohranila zavoljo bojzani posameznih segmentov kinematografije pred morebitnim okuženjem pred duhom družabništva, ki bi jim bilo odveč, pač pa zavoljo njihovega strahu pred tem, da bo v novonastalem mehanizmu veznih posod pričel odtekat del njihovih materialnih dobrin in se bo visoki nivo njihove finančne moči sumljivo izravnal z nivojem drugih, znatno revnejših dejavnikov v kinematografiji. Čeravno so bili nekateri elementi skupnosti vsaj na papirju vendarle že fiksirani, sveži krvni obtok

kinematografije še zmerom ni pričel delovati; še zmerom nismo odkrili učinkovitega recepta za enotnost ustvarjalnega duha kinematografije v raznolikostih in posebnostih njenih dejavnikov. Mentaliteta zoprvanja novim vizijam kinematografije pa se še učinkoviteje pojavlja na nekem drugem prizorišču rastočega atomiziranja hrvatskega filma. Že od nekdaj so si znali posamezni avtorji zagotavljati sredstva za realizacijo svojih idej, pri čemer so se sila spretno, celo izjemno spretno prilagajali vsem stanjem v proizvodnji filmskih stvaritev; na drugi strani pa je bilo yselej tudi dovolj takih, ki se domala nikoli niso znašli v tolikšni meri, da bi si bili zagotovili denar, potreben za realizacijo svojih filmskih zamisli. Kadarkoli je družba »skrila« tisto peščico sredstev, namenjenih proizvodnji filmov, se je prva skupina z vselej enakimi ali zgolj neznatno prilagojenimi metodami prva dokopala tega denarja. Gre namreč za mentaliteto, ki zna z izjemnim hropom zagovarjati uvajanje novih pravil igre, ne da bi jih imela v danem trenutku namen vsaj malo upoštevati. V taki produkcijski klimi, v tolikšni meri nabitosti s pojmovanjem, da je individualna podjetnost edino vrednostno merilo, se ne moremo izogniti sumničanju, da so pravzaprav vsi modeli proizvodnje, naj so v svojih izhodiščnih idejah še tako čudoviti, v gosti sencu dominantnega »modela produkcije«, kot ga izkazuje stopnja sposobnosti posameznika, ki snuje lastno produkcijo in lastno kinematografijo. Ker pa so bili v



življenju vselej ljudje, ki se niso ne znali ne mogli ne hoteli vdajati takim pojavnim oblikam mentalitete in so ostali globoko konsekvantni predmetu svoje ljubezni — filmu, so na prizoriščih kinematografije ostajali in v glavnem ostali prav tisti, ki so nemalokrat dokazali zmoto svoje usmeritve k filmu. Pri tem seveda ne smemo zaiti v problematično emocionalno skrajnost ter zatrjevati, da so iz hrvatskega filma izločeni edinole talenti; šele ko bi realizirali svoje filme vsi tisti, ki so si na ta ali oni način vendarle pridobili pravico, da se preskusijo, bi lahko natančneje odgovorili na vprašanje, kakšne ustvarjalne potenciale ima na voljo hrvatski film. Taka »delitev dela« je vsilila dvoje negativnih procesov. Medtem ko v svetovnih kinematografijah celo ne kdove kako visoko uvrščeni avtorji že kmalu po tridesetem ali štiridesetem letu izkazujejo svoje opuse, debutirajo v hrvatskem filmu režiserji — z malimi izjemami — med štiridesetim in petdesetim letom življenja. Posameznikom se odpirajo »šanse« šele po mnogih preizkušnjah, po številnih grenkih razočaranjih in neizpolnjenih željah in po neizmerno dolgi vrsti ur, porabljenih za zamisli, ideje, skice, sinopsise, scenarije in podobno.



S preostankom sil poskušajo obnoviti ustvarjalni žar mladosti, »rekonstruirati« že ugaslo ljubezen do ustvarjalnega filmskega dejanja, vdihniti življenje nečemu, kar je že zdavnaj mrtvo. Po drugi strani pa potencialni mladi avtorji, ki so že nekajkrat zapored doživeli poraz v poskusih, da bi realizirali svoje prvence, domala polzavestno utrinjajo v sebi razigrano, žive domišljije polno čarodejnost podob, iz katere mora izvirati ne le realizacija filma, temveč tudi pisanje scenarija. Ko bi posatelju deset ali dvajset let odklanjali objavo romana ali povesti, bi gotovo spoznal, da je vse njegovo prizadevanje zaman in da so vsa njegova hotenja na robu groteske, pa tudi talentirano delo bi najbrž v luči tako skrajno nenaravnega dejstva doživelo globoko deformacijo. Mladi režiserji si poiščejo drugačno rešitev: opuščajo jalovi posel in se lotevajo bodisi kratkometražnega filma, televizije ali reklame. In tako ugaša v zavesti mladih (morda talentiranih) vizija drugačne, boljše kinematografije. Zavrta je celotna tako zelo neizogibna fantazijska dejavnost, brez kakršne ni mogoče govoriti o možnostih bolj zagnane, bolj duhovite, ustvarjalno bolj potentne, zrelejše pa tudi



bolj razigrane kinematografije. Proizvodnja postaja vse bolj enolična, vse bolj siva, vse bolj odrezana od življenja in dejanskih problemov, kajti oblikujejo jo ljudje, ki nas niso navdušili niti s svojimi prvimi stvaritvami. In če bi bilo treba nekaj zares radikalno spremeniti, bi morala biti to najprej ta, v ljudi, ki oblikujejo kinematografijo, globoko vcepljena miselnost — mentaliteta, ki preprosto ne dovoljuje, da bi se ustvarjalni procesi spontano razplamtelj v različne smeri in bi pokožnica filmskega organizma začela dihati skozi vse svoje pore.

Ves čas prisotna zagrenjenost v izjavah o hrvatski kinematografiji je neposredna posledica malodušnosti večine ustvarjalcev te kinematografije. Vse manjše in manjše število del, ki bi bila vezana na neposredno življenjsko problematiko, pa pritrjuje domnevi, da je popkovina, ki povezuje to kinematografijo z življenjem, domala odmrta. Preostane nam le še, da se vprašamo, ali so sploh kakršnakoli znamenja, ki bi pričala vsaj o življenju posameznih aspektov te kinematografije. Na to vprašanje si bomo na najbolj preprost in obenem najbolj celovit način odgovorili, če bomo vzeli v pretres osnovne žanrske sestavine hrvatskega filma: animirani, dokumentarni in igrani film.

Najbolj bleščeči proizvod hrvatskega filmskega duha, animirani film, se je zapletel v skrajni paradoks. Vsem je namreč jasno, da so bleščeči trenutki zagrebške šole risanegega filma že daleč za nami in da so od tega ognjemeta čudovitih filmskih stvaritev, polnih pristnega ustvarjanega navdiha, ostale, na žalost, le posamične iskre, ki se razžarijo le še tu in tam. Ali nas zdaj lahko tolaži dejstvo, da je zagrebški risani film, celo tak, kakršen je, še zmerom pri samem vrhu svetovnega animiranega filma. Ko smo na nedavnem svetovnem festivalu animiranega filma v Zagrebu primerjali dosežke naših avtorjev z dosežki vodilnih animatorjev v svetu, smo v resnici lahko ugotovili, da so naše stvaritve še zmerom povsem enakovredne smetani svetovne animacije in da so pred njo v posameznih primerih («Dnevnik» Nedeljka Dragiča) celo v prednosti. Če pa pogledamo resnici naravnost v oči, bomo morali priznati, da tistega silovitega skupnega navdiha, ki je bil tako lasten najbolj plodnemu obdobju zagrebške šole, ni več. Motijo pa se vsi, ki mislijo, da je Studio doživel stagnacijo zavoljo svoje vse bolj neposredne orientacije h komercialnim aspektom animiranega filma; bolj res bo, da se je bleščeča moč inventivnosti, ki je dajala vsem raznolikim senzibilnostim karakteristično skupno obeležje šole, izčrpača in spraznila — in se znašla na prelomnici, kjer bi jo pri življenju lahko ohranilo le golo ponavljanje nekdanjih odkritij.

V območju dokumentarnega filma deluje vrsta nadarjenih avtorskih imen in zdi se, da je v posameznih aspektih ohranil svojo nekdanjo hrbenico. Zelo očitna je stalna naravnost k problematiki naših delavcev, začasno zaposlenih v tujini; vsako leto posnamemo nekaj tovrstnih filmov, sploh pa se ta veja tudi sicer vključuje v osrednji tok hrvatskega dokumentarnega filma, ki zajema iz problematike človeka, prepuščenega menjavanju krajev svojega dela in bivanja. Na še višji stopnji gledanja lahko ugotovimo, da ohranja svoje pozicije — ne brez težav — tudi fundamentalni dokumentaristični tok, ki bolj ali manj neposredno, bolj ali manj udarno govori o človeku, soočenem z različnimi oblikami življenjskih težav in neprijetnosti. Potreba hrvatskih dokumentaristov, da so s pogledom obrnjeni k ljudem v stiski, je zlasti očitna pri nekaterih avtorjih, hrvatskemu filmu pa je zavoljo nje uspelo obdržati stik z avtentičnimi vidiki življenja. Četudi bi v zvezi s tem lahko spregovorili o filmih petih ali šestih avtorjev, se zaustavimo le pri dvojici; dokumentaristična avtorska svetova Zorana Tadića in Branka Marjanovića namreč izstopata zaradi posebne izrazitosti svojih profilov. Filmi Zorana Tadića, denimo, so posneti na kamniti tleh Dalmatinske Zagore, kjer se turobna goličava razprostira vse tja do obzorja. Skope pokrajine se je Tadić lotil s »škrtojstjo« svojega pristopa, pri čemer nam prikazuje človeka, ki dostojanstveno prenaša svojo stisko in ponosno, brez ene same patetične geste, doživlja trdoto svojega bivanja. Tadić nam, opazujoč z diskretnim očesom kamere ta nemi dvogovor človeka z okoljem, razkriva resnico o svetu, ki je tu, tik zraven nas. Ti filmi učinkujejo tako kot tiste borne, z ostrim kamenjem obrobjene krpice zemlje, ki jo ljudje dobesedno ugrabljajo skalam — kot nam o tem preprosto in prepričljivo pripoveduje eden od poslednjih Tadićevih filmov.

Branko Marjanovič je zgled ustvarjalne osebnosti, ki se je zmogla upreti vsem modnim muham. Njegovi filmi o živalskem kraljestvu nikakor niso gola strast potrpežljivega zbiralca, temveč izjemno domišljeni ustvarjalni proizvodi pronicljivega opazovalca. Marjanovič nas navaja k dokumentaristični potrpežljivosti in k razkrivanju neznanih, kdaj pa kdaj fantastičnih, vendar pa tudi bistvenih procesov, ki se dogajajo v prirodi. Če si nekoliko bolj pozorno ogledamo večji del njegovih filmov, posnetih pod vodno gladino ali v gozdu, bomo opazili fascinantno načelo permanentnega spopada. Vselej želi nekdo ukaniti drugega, večji požreti manjšega ali rogati prebosti onega, ki rogov nima. Gre tedaj za permanentno vojno, ki je le tu in tam odložena zavoljo nenadnega premirja, zasičenosti ali vsesplošne ljubezarske igre. Toda tudi tokrat, ko gre navidez za ljubezen, to elementarno prirodno načelo o spopadu in agresiji ne zgubi veljave: po ognjeviti ljubezenski igri bo ribja samica pogoltnila svojega moškega partnerja. Marjanovičevi filmi so majhna vizuelna slavja, ki nas opozarjajo na mnoge, tolikokrat pozabljene aspekte avtentične dokumentaristike.

In tako smo prišli v območje celovečernega igranega filma. Posnetih je bilo precej raznovrstnih del, ustavili pa se bomo ob stvaritvah, starih nekaj let. Tega ali onega bo nemara malce začudilo, da omenjam »Razpotja« Kreše Golika in »Predstavo Hamleta v Spodnji Mrduši« Krste Papića, tega pa ne storim le zavoljo presoje, da gre za dvoje daleč najbolj zanimivih stvaritev na Hrvatskem v poslednjih nekaj letih, pač pa tudi zato, ker jima hrvatska publicistika ni posvetila pozornosti, ki si jo zaslužita. Saj navsezadnje vztrajno zamolčevanje nekaterih filmskih stvaritev — iz kakršnegakoli vzloga že — le še krepki naše prepričanje, da so nam prinesle vrednosti, ki presegajo vrednost filmov tako imenovane tekoče proizvodnje. Film »Razpotja« je bil posnet v programskem okviru televizijske proizvodnje v sklopu imanentne zazrtosti k avtentičnim fonografsko-fotografskim aspektom stvarnosti. Golikov film nas v resnici prevzame s svojo spontano naravnostjo, s silovitostjo prizorov, ki na trenutke delujejo kot življenje samo. Grobe pripovedi o zemlji, ki jo zapuščajo celo njeni poslednji privrženci, pa nikakor ni mogoče obravnavati kot golo avtentičnost: parcela, ki je nima več kdo obdelovati, deluje grenkobo in tragično. V tem filmu smo začutili prirodni dih življenja, odrešen vsakršne izumetničenosti, dal nam je doživetje pristne komunikacije z neimpregniranimi manifestacijami življenja.

Končno se tudi film »Predstava Hamleta v Spodnji Mrduši« ob navidez bizarni anekdoti o igranju Shakespearovega »Hamleta« v našem zakonju loteva zapletene problematike konfrontacij posameznika s korumpiranostjo krajevne oblasti. Junak tega filma, pogumen in nepodkupljiv mladenič, doživi ob krvavi tragediji svojega očeta grenka spoznanja o svetu, v katerem živi. Ko nas ob koncu filma gleda z ekrana, vemo, da je pred nami nenadno dozorel človek, ki je dojel, kako skrajno problematična prihodnost ga čaka. Papićev film odpira celo vrsto vprašanj pa tudi možnosti za nova filmska pričevanja o času, v katerem živimo.

Ta skromni, subjektivno obarvani panoramni posnetek nekaterih pojavov in gibanj v sodobnem filmu bi lahko razložili s trditvijo, da ostaja večji del sodobne hrvatske proizvodnje dosleden dramaturškemu modelu, ki je bil ob neki priložnosti poimenovan z izrazoma »krožen, sklenjen«. Želja, da se isti kader ali ista sekvencna pojavita na začetku in na koncu filma, tolikokrat ponovljena v filmih zagrebške proizvodnje, je bila najpogostejše plod duhovne komodnosti, torej poterbe po zaokroževanju posameznih stvaritev. Tu in tam pa priča ta pojav o vztrajnem ponavljanju življenjskih fenomenov, o junakovih ujetosti v koordinate danega. So pa tudi primeri, ko srečamo junaka ob koncu filma na istem mestu, kot smo ga srečali ob začetku, toda spremenjenega glede na dogodke, ki jih je doživel skozi zgodbo.

To dramaturško načelo, ki se — na svoj posebni način — pojavlja tudi na ravni organizacijskih aspektov kinematografije, daje dobršnemu delu proizvodnje neizogibni vtis enoličnosti.



# Lovljenje lastnega repa

Sašo Schrott

**Poskus klasifikacije osnovnih tipov pisanja o filmu<sup>1</sup>**  
(glede na metodološki pristop k filmskemu delu)

Ločimo lahko naslednje tipe pisanja o filmu:

**reklamno**  
**informativno**  
**ocenjevalno**  
**impresionistično**  
**esejistično**  
**teoretično**

**Reklamno** pisanje se pojavlja največkrat v najbolj odmevnih sredstvih javnega obveščanja, avtorji pa so iz tega ali onega razloga stopili neposredno v službo interesov filmskih producentov in popularizirajo njihove proizvode brez vsakršnega kritičnega odnosa in največkrat tudi brez profesionalne etike.

Pri nas ta tip pisanja srečamo relativno redko, čeprav smo se s takšnimi poskusi vendarle občasno že srečevali.

**Informativno** pisanje se pojavlja prav tako najpogosteje v najbolj množičnih komunikacijskih sredstvih, omejuje pa se v najboljšem primeru na reproduciranje filmske vsebine ter na informiranje o igralski zasedbi, kadar pa vendarle skuša izrekati še vrednostne sodbe o filmu, se najraje zateka h grafičnim ali drugim simbolom (zvezdice, klicaji, ocene od 1 do 5 itd.).

Ta tip pisanja je precej pogost tudi pri nas, čeprav je večkrat prepleten tudi s posameznimi elementi ocenjevalnega tipa pisanja. Tovrstno pisanje je skorajda redno površno, nekritično in pavšalno, tako da največkrat ne dosega svojega osnovnega namena — strokovno in odgovorno usmerjati filmskega gledalca.

**Ocenjevalno** pisanje je najbolj značilno za dnevno časopisje, radio in TV in skuša oceniti vrednost določenega filmskega dela, pri čemer pa praviloma nima pretenzij podrobnejše utemeljitve in argumentirati svojih trditev oziroma ocen.

Ta tip pisanja je pri nas brez dvoma najbolj pogost, čeprav se redko pojavlja v povsem čisti obliki (vsebuje tudi elemente informativnega, impresionističnega in v redkih izjemah celo esejističnega tipa pisanja). Ker se ocenjevalno pisanje pojavlja predvsem v sredstvih javnega obveščanja, ki imajo izredno veliko odmevnost ter vpliv, je toliko bolj zaskrbljujoče, da se vse prepogosto srečujemo z veliko terminološko poljubnostjo, nezadostno definirano estetskih in idejnih kriterijev, včasih pa celo s profesionalno neodgovornostjo posameznih avtorjev. Takšno stanje povzroča ogromno škodo tako samemu filmu, ki si še vedno ni izbral enakovrednega statusa v odnosu do ostalih, »tradicionalnih« umetniških vrst, kot tudi ne med tistimi, katerim je takšno pisanje namenjeno, t. j. med milijonsko filmsko publiko.

**Impresionistični** tip pisanja (termin »impresionistično« uporabljam zaradi njegove spornosti pogojno, čeprav ga del teorije uporablja za označevanje določenega tipa umetnostne kritike tudi v nekaterih drugih vrsteh, npr. v likovni umetnosti

ali v literaturi) karakterizira, da na osnovi individualnih avtorjevih vtisov svobodno razvija asociacije, ki so lahko tudi le posredno v zvezi s filmskim delom, ki je avtorja vzpodbudilo k razmišljanju in pisanju. To vrsto pisanja srečujemo najpogosteje v literarnih in sploh umetnostnih revijah. Pri nas je ta tip relativno redek, toda njegove elemente je mogoče pogosto zaslediti med ostalimi tipi pisanja o filmu. Prav impresionistični tip pisanja je bil v naši filmski publicistiki pogosto zlorabljan, saj so se posamezni avtorji zatekali k njemu (in se občasno seveda še) prav zato, ker dopušča veliko svobodo, tako kar zadeva terminologijo kot tudi osnovni metodološki pristop k filmskemu delu, zato ga je mogoče uporabljati kot paravan za prikrivanje pomanjkljivega znanja o filmskem mediju, o njegovih osnovnih zakonitostih ter o osnovnih kriterijih za njegovo presojanje.

**Esejistični** tip pisanja, ki na primeru posameznega filma razvija splošno teorijo o filmskem mediju in ilustrira njegova osnovna idejna in estetska načela, srečujemo večinoma v strokovnih filmskih časopisih in revijah.

Pri nas je ta tip prava redkost. Kljub poskusom in naporom nekaterih avtorjev, da bi ga vnesli tudi v našo publicistiko, je šlo slej ko prej le za individualne in največkrat (kljub dobranamernosti) tudi improvizirane poskuse, ki niso dali pravih rezultatov in so ostali v večini primerov tudi brez pravega odmeva.

**Teoretično** pisanje o filmu srečujemo izključno v strokovnih časopisih, njegova osnovna preokupacija pa je predvsem strokovna analiza idejnih in estetskih segmentov posameznega filmskega dela, skupine tematsko sorodnih filmskih del, komparativna analiza filmskih del različnih filmskih žanrov, komparativna analiza odnosa filmskega medija do ostalih umetniško-izraznih medijev, ali na podlagi praktičnega in teoretskega izkustva filmskega medija izpeljevanje in konstituiranje splošnih idejno-estetskih, socioloških, filozofskih, itd. umetnostno-kritičnih kriterijev in teorij.

Kar zadeva naše izkušnje s tem tipom pisanja o filmu, veljajo slej ko prej iste ugotovitve kot za esejistični tip.

Če sprejmemo zgornji poskus klasifikacije ne le kot delovno izhodišče za razpravo, temveč tudi kot poskus hierarhične (oziroma vrednostne) razvrstitve tipov pisanja o filmu, pri čemer nujno ugotovimo, da se pri nas srečujemo večji del z informativnim, ocenjevalnim in deloma impresionističnim tipom pisanja o filmu, potem je verjetno jasno, da smo s pisanjem o filmu pri nas lahko le težko zadovoljni.

Vprašanja, ki se vsiljujejo in na katera bi bilo treba najti odgovor, niso niti najmanj enostavna.

Če bi hoteli namreč dejansko kompletno osvetliti in natančneje opredeliti tako kompleksno področje, kot je področje filmske publicistike in teorije, potem je jasno, da bi morali pred tem povsem nedvoumno definirati in razčistiti vprašanje o umetnostni kritiki v najširšem pomenu. To pa je gotovo naloga, ki ji na tem mestu ne moremo biti kos. Zato nam verjetno preostane edinole, da določene ocene in termine sprejmemo kot nesporne (čeprav to dejansko niso) in se skušamo vsaj približati nekaterim bistvenim vprašanjem, ki so v naši filmskokritični praksi več ali manj evidentna.

Čeprav nočem zmanjševati pomena vrste vprašanj in problemov, se zdita za razpravo in oceno pisanja o filmu na Slovenskem pomembni predvsem dve vprašanji:

- a) odnos med filmsko publicistiko in teorijo ter kinematografijo (kot organsko celoto, sestavljeno iz proizvodnje filmov, prometa s filmi ter prikazovanja filmov) — pri čemer je verjetno še posebej zanimiv (in indikativen) odnos med filmsko publicistiko in slovensko filmsko proizvodnjo
- b) nekatera vprašanja idejne in estetske usmerjenosti naše filmske kritične prakse

### **Teorija — publicistika — filmska praksa**

Ugotovitev, da je (oziroma bi morala biti) filmska publicistika integralni del kinematografije, slej ko prej ni več sporna. Toda kljub temu, da javno nihče več ne oporeka tej trditvi (filmska publicistika je z ustanovitvijo sekcije filmskih kritikov postala celo sestavni del društva filmskih delavcev), pa je dejansko stanje daleč od tega, da bi bilo mogoče ugotoviti, da je tako med filmskimi publicisti kot med filmskimi delavci dokončno prevladala zavest o medsebojni povezanosti in soodvisnosti obeh dejavnosti. Skušajmo v nekaj grobih obrisih precizirati součinkovanje filmske publicistike oz. teorije in filmske prakse.

Opravka imamo z dvema skrajnima pojmovanjima. Po enem naj bi bili filmska publicistika in teorija nezgrešljiva preroka, voditelja in razsodnika, kar zadeva kinematografsko prakso, zlasti filmsko proizvodnjo. Gre za očitno skrajno netolerantno stališče, ki dejansko grobo omejuje ustvarjalno umetniško svobodo in ignorira avtonomnost akta umetniškega ustvarjanja, ki ga ni nikoli mogoče kanonizirati in stlačiti v kakršnoli abstraktne sheme. Toda prav tako ni sprejemljiva teza, po kateri naj bi bilo filmsko ustvarjanje prepuščeno zgolj ustvarjalnemu navdihu posameznega avtorja ali samovolji producenta, saj bi to vodilo v stihijnost in bi do konca odprlo vrata obnašanju po najbolj grobi tržni logiki ter popuščanju najrazličnejšim osebnim ali klanovskim interesom.

Brez dvoma ena skrajnost pogojuje drugo, in vprašanje, ali je bila prej kokoš ali jajce, zagotovo ni relevanten predmet našega razmišljanja.

Nobenega dvoma namreč ni (ponavljam le stare resnice), da vsaka umetnost raste iz tesnih povezav in povratnega vplivanja med umetniškim medijem ter življenjsko danostjo, med umetniško vizijo in družbenim tkivom. Pri takšnem odnosu stvari kot v nobeni umetnosti tudi v kinematografiji filmska teorija in publicistika ne more biti nekakšen cenzor ali brezprizivni usmerjevalec, toda lahko je in mora biti enakopraven dejavnik pri razvoju, načrtovanju, vrednotenju ter estetskem in družbenem verificiranju te iste kinematografije. Vloga in naloga filmske teorije in publicistike ni torej le pomembna, temveč tudi izredno odgovorna: biti bi morala namreč most med tistim, kar lahko pogojno imenujemo »družbena danost«, ter med filmsko umetnostjo, kajti njun medsebojni odnos pogosto sloni na majavih temeljih nespoznanja in navidez ali zares nasprotujočih si tendenc. Naloge teorije in publicistike v takšni konstelaciji niso le razlaganje in posredništvo, temveč tudi angažirano polaganje novih, na večji razvidnosti zasnovanih temeljev.

Ne gre namreč pozabiti nečesa: »Če je točno, da noben teoretski koncept ni vreden toliko kot ena sama dobra filmska sekvenca, je hkrati točno tudi to, da pojav takšne sekvence pa tudi celih filmskih struktur ne bo dosegel svojega dolgoročnega učinka, če ga ne bo spremljala ustrezna kritična ocena, estetska ekspertiza in teoretska formulacija na ravni filmsko-oblikovno-pomenskega.«<sup>2</sup>

Za našo domačo situacijo moramo na žalost ugotoviti naslednje: obe področji (filmska teorija-publicistika ter kinematografija) niti ne sodelujeta niti ne komunicirata na zgornji način, temveč sta celo v neke vrste permanentnem vojnem stanju. Kakor je po eni strani zaradi dolgoletne eksistenčne ogroženosti domače filmske proizvodnje razumljiva njena težnja po afirmaciji v sredstvih javnega obveščanja, kar naj bi ji prineslo tudi drugačno družbeno vrednotenje v celoti, pa se zdi vendarle nekoliko pretirana tendenca, ki se je pogosto skušala uveljavljati v praksi in ki jo je mogoče strniti v bojni klic: »Kritik, ki ni za, je proti!« (in to ne le proti avtorju ali posameznemu filmu, temveč največkrat kar proti »vitalnim interesom« domačega filma v celoti). Čeprav nekoliko poenostavljena, vendarle na žalost precej točna ugotovitev. Kratki stik med filmsko ustvarjalnostjo in publicistiko se je največkrat manifestiral v naslednjih očitkih: proizvodnja se je pritoževala (in to občasno še počne), da

pišočiči o filmu ne upoštevajo dovolj realnih (materialnih) možnosti, v katerih deluje kinematografija, da ne prispevajo dovolj k jasnejši oblikovanju programskih in repertoarnim izhodiščem, da v svojih zahtevah do domače filmske ustvarjalnosti ne izhajajo iz realne ocene kadrovskih potencialov itd. itd. Kot ima del očitkov vso veljavo, pa je hkrati res, da imajo prav tudi filmski publicisti, ko pravijo, da filmski delavci ne iščejo sodelovanja ali pa se mu celo izogibajo in da dobi slej ko prej še tako dobronamerna pripomba na račun posameznega filmskega dela ali posameznih programskih in repertoarnih odločitev epiteton destruktivnosti, diskvalifikatorstva, včasih pa celo denunciantstva. Slej ko prej se torej vrtimo v začaranem krogu ne le nespoznanja, temveč tudi potenciranega nerazumevanja

Verjetno ni odveč, da ponovimo še enkrat: filmska kritika, publicistika ter teorija in filmska ustvarjalnost so sestavni del organizma, ki se imenuje kinematografija, in kakor prva črpa gradivo za svojo dejavnost v neposredni filmski ustvarjalnosti, tako bi morala filmska praksa iskati v teoriji ne le svojo (pravo ali izkrivljeno) zrcalno podobo, temveč bi morala znati razbrati tudi slutnje o možnostih bodočega razvoja filmskega medija sploh, pa tudi perspektivo filma v povsem jasno definirani družbeni sredini naše dejanskosti, pred katero pa prav ta naš film vse prerad nojevsko skriva glavo v pesek. Toda prav tako se je treba v isti sapi vprašati, kaj je pravzaprav storila naša filmska teorija in publicistika na področju definiranja in artikuliranja dolgoročnih (zlasti vsebinskih) razvojnih možnosti naše filmske proizvodnje? Malo, zelo malo...

Ali morda ni potemtakem blizu resnici misel, da ima naša filmska kritika natančno takšno filmsko proizvodnjo, kakršno si zasluži, in seveda obratno: proizvodnja ima prav takšno kritiko, kakšne je vredna. Od tega, ali nam bo vsem skupaj v perspektivi vendarle uspelo najti pot, ki bo vodila v drugačno sožitje in sovplivanje, so v mnogočem odvisne tudi perspektivne šanse razvoja domače filmske proizvodnje.

### **Poskus opredelitve nekaterih značilnosti idejne in estetske usmerjenosti naše filmske publicistike**

Ko ugotavljamo, da si film še vedno ni izboril ustreznega mesta med tako imenovanimi »tradicionalnimi« umetniškimi zvrstmi in da ga pri nas še vedno prisotno elitistično gledanje na kulturo potiska ob rob, pa hkrati podatki kažejo, da se s pisanjem o katerikoli umetniški zvrsti ne ukvarja toliko ljudi kot prav s pisanjem o filmu. Ko skušamo ocenjevati stanje na področju filmske publicistike, moramo imeti to dejstvo nenehno pred očmi. Andre Basin je nekeje zapisal, da bo moral biti filmski kritik jutrišnjega dne kompletan filmolog, kar pomeni, da bo moral poznati ne le naravo filmskega medija, temveč tudi vse sociološke, filozofske, teoretične in estetske aspekte te umetnosti, kot tudi odnos filmā do teh umetnosti. Vladimir Petrič pa, ko komentira zgornjo izjavo, pravi: »Vse to potrjuje, kakšno strokovno, splošno kulturno in umetniško senzibilnost zahteva poklic filmskega kritika, ki pa ga mnogokrat nimamo za niti najmanj kompleksnega in se ga lahko miselno lotevajo vsi, ki mislijo, da vedo dovolj o kinematografskem mediju že samo zato, ker radi hodijo v kino.«<sup>3</sup>

Zdi se, da je osrednje vprašanje, ki se zastavlja v zvezi s slovensko filmsko publicistiko, vprašanje njene strokovnosti. V naši filmsko publicistični praksi se srečujemo najpogosteje predvsem z naslednjimi pomanjkljivostmi:

- nezadostno definiranostjo in jasnostjo estetskih kriterijev
  - nezadostno definirano stanje idejnih in teoretičnih izhodišč s terminološko nejasnostjo in nenatančnostjo
  - s slabim poznavanjem filmske zgodovine
  - z nezadostnim poznavanjem zakonitosti filmskega medija
- Posledice takšnega stanja se jasno zrcalijo v največjem delu naše filmske kritike, neposreden rezultat pa je po eni strani inflacija pisanja o filmu in po drugi strani izredno nizka strokovna raven, ki nemalokrat meji že na diletantizem. Da takšno stanje potemtakem škodi tako filmu kot mediju, ki se pri nas še vedno bori za svojo dokončno afirmacijo, kot povzročča škodo, kar zadeva strokovno in odgovorno usmerjanje filmskega gledalca, je verjetno jasno, kot je verjetno jasno, da prav v tem tiči razlog, da je bil delež naše filmske publicistike in kritike pri oblikovanju osnovnega koncepta in izhodišč, ki naj bi pripomogla k oblikovanju jasnejšega repertoarnega in ustvarjalnega profila domače filmske proizvodnje v preteklosti absolutno deficitaren.

Pri tem pa je seveda vendarle treba upoštevati nekatere razločke. Ko izrekam te ne ravno mile ocene, imam v mislih predvsem množico tako imenovanih »nedeljskih« filmskih kritikov, ki se pojavijo pa spet kot muhe enodnevnice izginejo, toda njihova armada je kljub temu, da se imena spreminjajo, vselej močno prisotna v našem filmsko publicističnem življenju. Za razliko od njih pa imamo na Slovenskem vendarle, čeprav na žalost ne preveč številno, skupino filmskih publicistov, ki si po svojih najboljših močeh prizadevajo s svojim pisanjem dvigniti ugled in avtoriteto strokovne filmske kritike in s tem afirmirati tudi domači film in film kot medij sploh. Toda v teh njihovih prizadevanjih jih je spremljala spremenljiva sreča, rezultat česar so bili občasno tudi nedopustni spodrsiljaji in oscilacije v kvaliteti pisanja. Glede na vse povedano je torej verjetno zelo težko govoriti o kakšnem pristnejšem in bolj določenem odnosu med slovensko filmsko kritiko in marksizmom. Kajti če smo ugotovili, da je naše pisanje o filmu slej ko prej predvsem na prenzki strokovni ravni, potem ta ugotovitev že sama po sebi pomeni, da to pisanje ne more biti marksistično, saj ne izpolnjuje takorekoč osnovnega predpogoja, da bi se lahko potegovalo za predikat marksističnosti. Ne delam si iluzij, da bi mogli na tem mestu razčistiti in natančno opredeliti, kaj je to marksistična filmska kritika, kajti to vprašanje je najtesneje povezano s kompleksom vprašanj o marksistični estetiki in iz nje izhajajoči umetnostni kritiki. Toda na nekaj vendarle velja opozoriti. Ko so se pred dobrim letom pojavile v vsej državi številne razprave o vprašanih marksistične umetnostne (in s tem tudi filmske) kritike, je bilo slišati med drugim tudi glasove, češ, povejte nam, kaj je to marksistična kritika in z veseljem (ter vso državljansko lojalnostjo) jo bomo pisali. Ta zahteva, ki verjetno ni izvirala iz nikakršne politične zle namere, temveč predvsem iz nepoznavanja osnov marksistične misli, je dejansko pomenila težnjo po nekakšni splošni shemi in obrazcu, ki bi kritiku pomagal pri analizi predmeta njegove kritične obravnave. Popolnoma jasno je, da gre za poenostavljeno pojmovanje marksizma, ki ni in nikoli ni bil čarobna formula pa tudi politični trik ne, temveč je bil predvsem metoda, način mišljenja in iz njega izvirajoče praktično delovanje, spoprijem s vsakokratnim zgodovinskim svetom.

Na filmskem področju nas slej ko prej v zvezi z vsemi temi vprašanji čaka še le oranje ledine, čeprav bi se morali le malo bolj ozreti okoli sebe, pa bi videli, da je bilo drugod vendarle storjenega že precej. Za začetek se je treba torej predvsem hoteti ozreti.

<sup>1</sup> Avtor se popolnoma zaveda možne, zlasti terminološke spornosti pričujoče klasifikacije (kot je mogoče oporekati praktično vsaki klasifikaciji na katerem koli področju), zato jo jemlje predvsem kot pripomoček za razpravo, ki bi vendarle morala temeljiti na (kolikor mogoče) metodološko sistematičnejši osnovi.

<sup>2</sup> Ranko Munitić na posvetovanju o vprašanih marksistične filmske estetike in kritike, ki je bilo v Banja Luki novembra 1975.

<sup>3</sup> Vladimir Petrić, 1968, Uvodjenje u film, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, str. 307.

Walter Benjamin se je rodil leta 1892 v Berlinu premožnim židovskim staršem. Študiral v Berlinu in Münchnu, doktorsko disertacijo zagovarjal v Bernu pod naslovom: »Pojem umetniške kritike v nemški romantiki«, leta 1925 je nastala njegova razprava »Izvori nemške žaloi gre«. Štiri leta pozneje se je seznanil z Bertom Brechtom, vse bolj ga je začel zanimati dialektični materializem oziroma marksizem. Okoli 1935/36 je napisal esej »Umetniško delo v času njegove tehnične reprodukcije«, verjetno pa sodijo v ta časovni okvir še nekateri spisi, kot je »Avtor kot producent« idr. Osrednja nit njegovega zanimanja in pisanja izvira tedaj iz pojma umetniške kritike v nemški romantiki, se nadaljuje prek Goethejevega romana »Sorodstvena razmerja« in baročne žaloi gre do Baudlaira, Prousta, Kafke in Brechta. Pred nacističnim režimom se je umaknil v Francijo, kjer je 1940 končal svoje življenje. Napisal je med drugim vrsto bleščečih razprav o omenjenih temah, razprav, ki so šele po drugi vojni doživele pravo vrednotenje. Pričujoči spis, ki ima v nemščini naslov »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, je iz knjige »Illuminationen«, Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1961.

## teorija

# Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije

Walter Benjamin

V Sprejemanje umetniških del spremljajo različni poudarki, izmed katerih sta razvidna zlasti dva, ki sta najbolj polarna. Eden je na kulturni, drugi na razstavnih vrednosti umetniškega dela.<sup>6</sup> Umetniška produkcija se je začela s tvorbami, ki so bile v službi kulta. Kot smemo domnevati, je za te tvorbe bilo važnejše, da so obstajale, kot pa da bi jih bilo mogoče videti. Los, ki ga je človek iz kamene dobe slikal na stene svojih votlin, je bil inštrument čaranja; razstavljal ga je sicer pred svojimi tovariši, toda v glavnem je bila podoba namenjena duhovom. Kulturna vrednost kot taka nas danes sili k temu, da umetniško delo hranimo v skritem prostoru; nekatere nabožne podobe so dostopne samo duhovniku pred oltarjem. Nekatere Marijine podobe ostanejo zakrite skozi vse leto, nekatere skulpture po srednjeveških stolnicah pa za obiskovalca od spodaj niso vidne. Z emancipacijo posameznih umetniških vej iz okrilja rituala rastejo tudi možnosti za razstavljanje njihovih izdelkov. Razstavljalivost kakega doprsnega kipa, ki ga je moč prenašati sem in tja, je večja kot razstavljalivost nabožne figure, katere mesto je v notranjosti templja. Sliko na lesu je mogoče lažje razstavljaliti kot mozaik ali fresko, ki sta zgodovinsko bila pred njo. In če možnost izvajanja maše spočetka morda ni bila manjša od možnosti izvajanja simfonije, je simfonija vendarle nastala v trenutku, ko je možnost za njeno izvajanje obetala postati večja od možnosti za izvajanje maše.

Z različnimi metodami tehnične reprodukcije umetniškega dela se je njegova razstavljalivost povečala v tako veliki meri, da je kvantitativni premik med njegovima obema poloma podobno kot v pradavnini prešel v kvalitativno spremembo njegove narave. Kot je namreč v davnini umetniško delo zaradi svoje absolutne teže, zaobsežene v kulturni vrednosti, v prvi vrsti postajalo inštrument magije in smo ga kot umetnino odkrivali šele nekako pozneje, tako postaja dandanes umetniško delo zaradi svoje absolutne teže, zajete v svoji razstavnih vrednosti, tvorba s povsem novimi funkcijami, od katerih se nam znana, se pravi umetniška, ločuje od njih tako, da jo pozneje lahko spoznamo za naključno. Gotovo je samo to, da dandanes fotografija in film dajeta za to spoznanje najbolj uporabne primere.

VI V fotografiji je kulturna vrednost na vsej črti začela izpodrivati razstavnih vrednosti. Toda kulturna vrednost se ne umika brez odpora. Zatekla se je v zadnjo utrdbo, to je utrdbo človeškega obraza. Nikakor pa v fotografiji v njenih povojih ni bil v ospredju portret. V kultu spominjanja na daljine ali umrle drage najdeva kulturna vrednost slike svoje zadnje pribežališče. V minljivem izrazu človeškega obraza, ujetega v fotografijo, še zadnjič učinkuje avra. To je tisto, kar ustvarja njeno otožnost in z ničemer primerljivo lepoto. Kjer pa se človek umika s fotografije, tam se prvič zmagovito pojavi razstavnih nad kulturno vrednostjo. Atgetov neprecenljiv pomen je v tem, da je temu pojavu dal njegovo mesto; pariške ulice je smel prazen in brez ljudi. Zelo po pravici je bilo o njem rečeno, da jih je fotografiral kot mesto zločina. Tudi mesto zločina je brez ljudi. Fotografirajo ga zavoljo indicij. Pri Atgetu postajajo fotografski posnetki dokazi v zgodovinskem procesu.

To jim daje njihov skriti politični pomen. Zahtevajo že recepcijo v nekem določenem smislu. Prosto lebdeča kontemplacija zanje ni preveč primerna. Gledalca vznemirjajo; čuti; do njih mora poiskati določeno pot. Istočasno mu kažipote prinašajo ilustrirani časopisi. Vseeno, ali pravilne ali napačne. V njih je podnaslavljanje prvič postalo obvezno. In na dlani je, da ima povsem drug značaj kot naslov kake podobe. Navodila, ki jih gledalec prejema od slik v časopisih s podnaslovi, pa kmalu postanejo še natančnejša in ukazovalnejša v filmu, kjer dojemanje sleherne slike predpisuje zaporedje vseh poprejšnjih slik.

VII Spor, ki je v 19. stoletju potekal med slikarstvom in fotografijo glede umetniške vrednosti njenih izdelkov, učinkuje danes odročno in zmedeno. To pa ne govori zoper njegov pomen, narobe, morda bi ga lahko le podčrtoval. V resnici je bil ta spor izraz svetovno zgodovinskega preobrata, ki se ga kot takega noben od obeh protagonistov ni zavedal. Medtem ko je obdobje, v katerem se je porodila možnost za tehnično reprodukcijo umetniškega dela, ločilo umetnost od njenega kulturnega temelja, je tudi za zmerom ugasnil videz njene avtonomije. Spreminjanje funkcije umetnosti pa, ki se je s tem začelo, je izginilo iz vidnega polja stoletja. A tudi dvajsetemu, ki je doživelo razvoj filma, je bilo dolgo neznano. Kakor so že pred tem ljudje porabili mnogo nekoristnega bistrouma pri reševanju vprašanja, ali je fotografija umetnost — ne da bi se bili poprej vprašali: ali se morda z iznajdbo fotografije ni spremenil celotni značaj umetnosti —, tako so filmski teoretiki kmalu prevzeli to prezgodaj zastavljeno vprašanje. Toda težave, ki jih je tradicionalni estetiki pripravila fotografija, so bile neznatne v primeri s tistimi, s katerimi je to estetiko dočakal film. Od tod slepa nasilnost, ki je zaznamovala začetke filmske teorije. Tako na primer Abel Gance primerja film s hieroglifi: »Tu smo zaradi torej nadvse nenavadnega vračanja v minulost znova prispeli na izrazno raven starih Egiptčanov... Slikovni jezik še ni dozorel, ker mu naše oči še niso dorasle. Ni še dovolj spoštovanja niti ne zadosti kulta za tisto, kar govori iz njega.« Séverin-Mars pa piše: »Kateri umetnosti je bil še sojen sen, ki... bi bil bolj poetičen in hkrati bolj realen! Če stvar opazujemo s tega vidika, bi film predstavljal izredno izrazno sredstvo, in v njegovi atmosferi bi se smele gibati zgolj osebe najbolj plemenitega načina mišljenja v najbolj popolnih in najbolj skrivnostnih trenutkih svoje življenjske poti.« S svoje strani pa Alexandre Arnoux svojo domišljijo o nemem filmu sklepa naravnost z vprašanjem: »Mar se vsi ti tvegani opisi, ki smo jih tu uporabili, ne stekajo v definicijo molitve?« Poučno je videti, kako prizadevanje, ki hoče film pripojiti »umetnosti«, te teoretične sili k temu, da polagajo vanj kulturne elemente z brezobzirnostjo, ki nima primere. In vendar so v času, ko so bile objavljene te spekulacije, nastala dela kot »L'Opinion publique« in »La ruée vers l'or«. To za Abela Gancea ni ovira, da ne bi navedel primere s hieroglifi, in Séverin-Mars govori o filmu, kot bi bilo mogoče govoriti o slikah Fra Angelica. Značilno je, da posebno reakcionarni avtorji iščejo danes pomen filma v podobnih smereh, in če ne ravno v območju

sakralnega, pa vsaj nadnaravnega. Ob Reinhardtovi filmski verziji »Sna kresne noči« je Werfel ugotovil, da je nedvomno sterilno kopiranje vnanjega sveta z njegovimi cestami, interieri, železniškimi postajami, restavracijami, avtomobili in plažami tisto, kar je doslej filmu preprečevalo, da bi se bil vzpel v kraljestvo umetnosti. »Film še svojega resničnega pomena, svojih resničnih možnosti ni dojel... Le-te so v njegovi edinstveni zmožnosti, da z naravnimi sredstvi in z izjemno prepričevalno silo izraža čarobno, čudovito, nadnaravno.«

**VIII** Gledališki igralec definitivno prikaže ljudem umetniško kreacijo s samim sabo, s svojo osebnostjo. Nasprotno pa je umetniška kreacija filmskega igralca prezentirana publiku s pomočjo kamere. To ima dvoje posledic. Kameri, ki kreacijo filmskega igralca prenaša ljudem, ni treba, da bi to kreacijo spoštovala kot totaliteto. Do nje pod vodstvom snemalca nenehno zavzema stališče. Zaporedje stališč, ki jih montažer komponira iz dostavljenega mu gradiva, tvori potem končan film. Obsega določeno število kadrov, ki jih je treba dojemati kod kadre kamere — da ne govorimo o posebnih stališčih, kot so v velikih filmih. Tako je kreacija igralca podvržena celi vrsti optičnih testov. To je prva posledica okoliščine, da kreacijo filmskega igralca predvaja posebna aparatura. Druga pa temelji na dejstvu, da filmski igralec, ki svoje kreacije ne prezentira publiku sam, izgublja možnost, ki je gledališkemu igralcu prihranjena, da bi svojo kreacijo med predstavo prilagajal občinstvu. Le-to s tem prihaja v položaj razsodnika, ki ga ne moti nikakršen osebni stik z igralcem. Publika se v igralca vživlja samo toliko, da se vživlja v kamero. Torej prevzema odnos kamere do gradiva: opravlja test.<sup>10</sup> To pa ni odnos, ki bi mu lahko bile izpostavljene kulturne vrednosti.

**IX** Filmu gre dosti manj za to, da bi igralec prikazoval publiku koga drugega, kot pa da bi kameri prikazoval samega sebe. Eden izmed prvih, ki je odkril to spremenjeno vlogo igralca, je bil Pirandello. Pripombam, ki jih je o tem zapisal v svojem romanu »Pazite, snemamo!«, le malo škodi to, da se omejujejo na negativne strani zadeve. Še manj pa, ker se navezujejo na nemi film. Kajti zvočni film pri vsem tem ni spremenil nič načelnega. Odločilno ostaja to, da igralci — v primeru zvočnega filma — igrajo za dve aparaturi. »Filmski igralec,« piše Pirandello, »se počuti kot v izgnanstvu. Izgnan ne le z odra, temveč tudi iz svoje lastne osebnosti. S temnim neugodjem sluti nerazložljivo praznino, ki je nastala zato, ker je njegovo telo postalo nekaj pomanjkljivega, ker je oropan svoje realnosti, svojega življenja, glasu in ropota, ki ga povzroča, ko se giblje, da bi se spremenil v nemo podobo, ki trenutek dolgo trepeta na platnu in se nato pogreze v tišino... Majhna aparatura bo igrala z njegovo senco pred publiko; sam pa se mora zadovoljiti s tem, da igra pred kamero.« To stanje stvari je mogoče označiti takole: prvokrat — in to je delo filma — prihaja človek v položaj, ko mora delovati sicer z vso svojo osebnostjo, vendar pa se odreči njeni avri. Kajti avra je navezana na njegov Zdaj in Tukaj. Posneti je ni mogoče. Avra, ki je v gledališču okoli Machbetha, ne more zamenjati tiste, ki za živo publiko obstaja okoli igralca, ko ga igra. Posebnost snemanja v filmskem ateljeju jo v tem, da je mesto publike zavzela kamera. Tako mora avra, ki je okoli igralca, odpasti — in s tem tudi avra, ki je okoli prikazanega lika.

Ni čudno, da se je ravno dramatik, kot je Pirandello, v karakterizaciji filma nehoti dotaknil temeljev krize, ki je zajela gledališče. Od umetniškega dela, ki ga je povsem zajela tehnična reprodukcija, oziroma je — kot je to film — iz nje celo izšlo, v resnici ni nobenega bolj odločilnega nasprotja kot je gledališče. To potrjuje sleherno temeljitejša razpravljanje. Dobri opazovalci so že zdavnaj spoznali, da pri filmskih vlogah o »največjih učinkih lahko govorimo takrat, kadar kar se da malo 'igramo'... Zadnji razvoj« vidi Arnheim v tem, »da igralca obravnavamo kot rekvizit, ki si ga značilno izberemo in... ga postavimo na ustrezno mesto.«<sup>11</sup> S tem je v tesni zvezi še nekaj drugega. Igralec, ki nastopa na odru, se tudi postavi v kako vlogo. Filmskemu igralcu je to pogosto prepovedano. Njegova kreacija nikakor ni enotna, temveč sestavljena iz več posameznih stvaritev. Poleg tega, da se je po naključju treba ozirati na najemino ateljeja, na to, ali je na voljo partner, na dekor in tako dalje, tudi

elementarne nujnosti celotne filmske mašinerije razbijajo igralčevo igro v vrsto epizod, ki jih je potem mogoče zmontirati. Gre predvsem za osvetlitev, katere inštalacija sili kak dogodek, ki se na platnu pojavlja kot enoten, hiter tok, igrati tako, da razpade v celo vrsto posameznih posnetkov, ki jih v ateljeju morda spočenjajo po več ur. Da ne govorimo o konkretnih montažah. Tako je mogoče skok iz okna prikazati kot skok z opornega odra, nanj navezujoči se beg pa nato po potrebi posneti čez nekaj tednov zunaj, na prostem. Sicer pa je lahka skonstruirati še dosti bolj paradoksnih primerov. Od igralca lahko s trkanjem na vrata zahtevamo, da se zdrzne, toda zdrznil se morda ni tako, kot bi režiser želel. Tedaj bo nemara enkrat ob priložnosti, ko je igralec znova v ateljeju, režiser brez njegove vednosti za njegovih hrbtom ustrelil. Zdrznenje filmskega igralca v tem trenutku lahko posamejno in zmontirajo v film. Nič kot to ne dokazuje bolj drastično, da se je umetnost izmaknila območju »lepega videza«, za katerega je tako dolgo veljalo, da samó v njem lahko uspeva.

**X** Igralčevo začudenje pred kamero, kakor ga opisuje Pirandello, je v resnici takšno, kot je človekovo začudenje pred svojo pojavo pred zrcalom. Samo da je zdaj njegovo zrcalno sliko mogoče ločiti od njega ter jo prenašati. In kam jo prenašati? Pred publiko.<sup>12</sup> Zavest o tem niti za trenutek ne zapusti filmskega igralca. Medtem ko stoji pred kamero, ve, da ima v zadnji posledici opraviti s publiko: publiko potrošnikov, ki tvorijo trg. Ta trg, na katerega se podaja ne le s svojo delovno silo, temveč tako rekoč s kostmi in kožo, mu je v trenutku, določenem za njegovo kreacijo, prav tako tuj kot katerikoli predmet, izdelan v tovarni. Mar ta okoliščina ni sestavni del tesnobe, strahu, ki po Pirandellu navdaja igralca pred kamero? Na izgubo avre odgovarja film z umetnim grajenjem »personality« zunaj ateljeja. Kult zvezdnitva, ki ga spodbuja filmski kapital, konservira tisti čar osebnosti, ki od zdavnaj obstaja le še v gnilem čaru njegove blagovne narave. Dokler filmski kapital daje ton, današnjemu filmu na splošno ni mogoče pripisati nobene druge zasluge, kot da pospešuje revolucionarno kritiko preživelih predstav o umetnosti. Zanimamo, da današnji film v posebnih primerih poleg tega ne more spodbujati kritike družbenih razmer, ja, lastniških odnosov. Toda ni na tem težišče tega razpravljanja, takó kot težišče zahodnoevropske filmske produkcije prav tako ne leži na tem vprašanju.

S tehniko filma je natančno tako kot s tehniko športa, da namreč vsakdo stvaritvam, ki jih prezentirata, prisostvuje kot polovični strokovnjak. Treba je enkrat samo slišati skupino mladih kolportarjev, ki, naslonjeni na svoja kolesa, razpravljajo o rezultatih kolesarskih dirk, pa že lahko razumemo vso zadevo. Ne pripravljajo zaman časopisne hiše tekmovanja svojih raznašalcev. Kajti zmagovalcev teh prireditev ima možnost, da se od raznašalca povzpne do kolesarskega dirkača. Tako npr. tedenski filmski pregled vsakomur daje možnost, da iz pešca postane statist v filmu. Po tej poti se lahko v določenih okoliščinah pojavi v umetniškem delu — pomislimo le na Vertovove »Tri pesmi o Leninu« ali Ivenov »Borinage«. Sleherni človek lahko zahteva, da ga posamejno. To zahtevo najbolje pojasnjuje pogled na zgodovinsko situacijo današnje literature.

Stoletja dolgo je bilo v literaturi tako, da je bilo nasproti majhnemu številu pišočin tisočkratno število beročih. Proti koncu minulega stoletja pa se je nekaj spremenilo. Z vedno večjim širjenjem tiska, ki je bralcem prinašal vedno več novih političnih, religioznih, znanstvenih, poklicnih, lokalnih zadev, je vedno več bralcev — sprva le v manjšem obsegu — prehajalo na stran pišočin. Začelo se je s tem, da jim je dnevni tisk odpiral svojo rubriko »pisma bralcev«, in zdaj je takó, da dandanes najdemo komaj kakega zaposlenega Evropejca v delovnem procesu, ki načeloma ne bi imel prilike, da bi lahko objavil svojo izkušnjo z dela, pritožbo, reportažo ali kaj podobnega. Tako razlikovanje med avtorjem in publiko začenja izgubljati svoj načelni značaj. Razlikovanje postaja funkcionalno in od primera do primera poteka drugače. Bralec je zmerom náred, da postane pisec. Kot strokovnjak, kar je moral postati v skrajno specializiranem delovnem procesu — bodisi da le kot strokovnjak kake skromnejše dejavnosti — je dobil možnost, da se znajde med pisci. V Sovjetski zvezi prihaja do besede samo delo. In njegovo predstavljavanje v besedi pomeni del znanja, ki je potrebno, da bi ga delavec opravil. Pooblastilo do literature ni več

zasnovano v specializiranem, temveč v politehničnem izobraževanju, tako da postaja splošna dobrina. Vse to je mogoče brez nadaljnega prenosi na film, kjer so se premiki, ki so v literaturi zahtevali stoletja, zgodili v teku enega desetletja. Kajti v filmski praksi — predvsem ruski — se je ta premik že uresničil. Del igralcev, ki jih srečamo v ruskem filmu, niso igralci v našem smislu, pač pa ljudje, ki predstavljajo — in sicer v prvi vrsti v svojem delovnem procesu — sebe. V zahodni Evropi pa kapitalistična eksploatacija filma današnjemu človeku spodbija upravičeno zahtevo do svojega lastnega reproduciranja. V takih okoliščinah ima filmska industrija kar največji interes do tega, da udeležbo množic spodbuja z iluzornimi predstavami in dvoumnimi špekulacijami.

<sup>8</sup> Ta polarnost se ne more prav izraziti v estetiki idealizma, katerega pojem o lepem zaobsega lépo kot nekaj nerazdvojenega, temu ustrežno pa izključuje razdvojenost. Vendar pa se pri Heglu tako jasno pojavlja, kakor si je to v okvirih idealizma mogoče misliti. »Slike«, piše v Predavanjih o filozofiji zgodovine, »smo imeli že dolgo: človekovi pobožnosti so bile potrebne za njegovo zbranost, toda ne lepe slike, saj so jo te celo motile. Na lepi sliki je prisotna tudi zunanost, toda če je ta zunanost lepa, govori sam njen duh človeku; v tisti zbranosti pa je bistveno razmerje do stvari, saj je samo le brezduhovna otopitev duše... Lepa umetnost... je nastala v cerkvi... čeprav... je ta umetnost že stopila iz principa umetnosti.« Tudi neko mesto v Predavanjih o estetiki kaže na to, da je Hegel tu začutil problem. »Daleč smo že od tega,« piše v teh Predavanjih, »da bi umetniška dela mogli po božje častiti in jih moliti. Vtis, ki ga zbuja, je preudarne narave. Kar v nas izzevejo, pa je potrebno še višjega merila.« Prehod od prvega načina umetniške recepcije k drugemu določa zgodovinski potek umetniške recepcije nasploh. Ne glede na to pa je mogoče pokazati na določeno oscilacijo med tistima dvema polarnima načini recepcije, in sicer načeloma za sleherni umetniško delo posebej. Tako npr. za sikstinsko Madono. Od raziskav Huberta Grimmeja dalje vemo, da je bila sikstinska Madona prvotno namenjena za razstavo. Grimmeja je k svojim raziskavam gnalo vprašanje: čemu naj bi služili letvici na sprednji podobi, na kateri se opirata dva angelčka? Kako je lahko Raffael prišel do tega, se je vpraševal dalje Grimme, da je nebo opremil z nekaj zavesami? Raziskava je razkrila, da so sikstinsko Madonno naročili za čas, ko so javno polagali na mrtvaški oder papeža Siksta. Na oder so ga polagali v neki stranski kapeli Petrove cerkve. Raffaelevo sliko so tu postavili tako, da je ležala ob krsti, v kapeli, katere ozadje je bilo nekakšna vdolbina. Raffael na tej sliki prikazuje, kako se Madona približuje papeževi krsti v oblakih iz ozadja vdolbine, ob kateri visita dve zeleni zavesi. Ob pogrebnih slovesnostih papeža Siksta se je izpričala izredna razstavna vrednost Raffaeleve slike. Čez nekaj časa je prišla na glavni oltar samostanske cerkve črnih menihov v Piacenzi. Vzrok za ta eksil je bil v rimskem katoliškem ritualu. Ta ritual je prepovedoval, da bi slike, ki so bile razstavljene ob pogrebnih slovesnostih, povezovali s kultom na glavnem oltarju. Ta predpis je Raffaelevo delo v nekem smislu razvrednotil. Da pa bi se vendarle ohranila njena ustrežna cena, je rimska kurija zamižala in molče pustila sliko prodati. In da bi se izognila pozornosti, jo je poslala menihom v odročno provincialno mesto.

<sup>9</sup> Podobno razmišljanje je na drugi ravni izrazil Brecht: »Če pojma umetniško delo ne moremo več uporabljati za stvar, ki nastaja, kadar je umetniško delo spremenjeno v blago, potem moramo previdno in pazljivo, a brez strahu ta pojem opustiti, če nočemo, da bi hkrati likvidirali tudi funkcijo te stvari. Kajti skozi to fazo stvar mora priti, in sicer brez ožčnosti. To ne pomeni neobvezno zaviti s prave poti; kar se tu dogaja z umetniškim delom, ga bo iz temeljev spremenilo, zbrisalo njegovo preteklost do te mere, da bi stari pojem, ko bi ga znova sprejeli in uporabljali, ne več spominjal na stvar, ki jo je nekoč zaznamoval.«

<sup>10</sup> »Film... daje (ali bi lahko dajal) uporabne izsledke o človekovem ravnanju v nadrobnotih... Odpade sleherni motivacija na podlagi karakterja, notranje življenje oseb nikdar ne daje glavnega vzroka in redko je glavni rezultat dejanja« (Brecht: Poskusi, Beraška opera). Razširitev polja testiranja, ki jo je opravila kamera pri igralcu, ustreza izredni razširitvi polja testiranja, ki je nastalo pri človeku zaradi ekonomskih okoliščin. Tako nenehno raste pomen strokovnega izpita za poklic. Pri tem izpitu gre za izseke iz znanja posameznika. Snemanje filmov in strokovni izpit potekata pred komisijo oziroma skupino strokovnjakov. Vodja snemanja v ateljeju stoji natančno na tistem mestu, na katerem je pri izpitu za usposobljenost predsednik komisije.

<sup>11</sup> Nekatere dozdevno postranske posameznosti, s katerimi se filmski režiser poslavlja od zvijač na odru, zadobivajo v tej zvezi povečan interes. Tako poskus, da bi igralec igral brez šminke, kakor ga je med drugim izvedel Dreyer v Jeanne d'Arc. Mesece je porabil samo za to, da je našel štirideset igralcev, ki bi sodili krivovercem. Iskanje teh igralcev je bilo podobno iskanju rekvizitov, ki jih je težko narediti. Dreyer se je kar najbolj trudil, da bi se izognil podobnosti glede starosti, postave, fizionomije. Ko pa igralec postane rekvizit, na drugi strani rekvizit ne fungira več redko tudi kot igralec. Vsekakor ni nič nenavadnega, da film prihaja v položaj, ko rekvizitu daje neko vlogo. Namesto da bi navajali poljubne primere, ki jih je na voljo v neskončni množini, se ustavimo pri enem s posebno dokazno močjo. Ura, ki teče na odru, učinkuje vedno moteče. Na odru ji ni mogoče dati tiste njene vloge, da bi merila čas. Astronomski čas bi tudi v naturalistični igri prišel v nasprotje s časom na odru. V tej luči je za film kar najbolj značilno, da priložnostno lahko meri čas tudi s to uro. Tukaj lahko razločneje kot iz drugih potez spoznamo, kako včasih vsak posamezni rekvizit v filmu lahko prevzame odločilne funkcije. Od tu pa je le korak do Pudovkinove ugotovitve, da »je igra nekega igralca, povezana s kakim predmetom in zasnovana

v njem... pogosto ena izmed najpomembnejših metod filmskega oblikovanja«. Tako je film prvo umetniško sredstvo, ki lahko pokaže, kako se materija igra s človekom. Zato je lahko pomemben instrument materialističnega prikazovanja sveta.

<sup>12</sup> Tu omenjena sprememba načina razstavljanja s pomočjo reprodukcijske tehnike je opazna tudi v politiki. Današnja kriza meščanskih demokracij zaobsega tudi krizo pogojev, ki so merodajni za razstavo vladajočih. Demokracije razstavljajo svojega vladajočega neposredno, in to pred poslanci. Parlament je njegova publika! Z novostmi kamere, ki dopuščajo, da govornika med govorom vidi in sliši neomejeno število ljudi, prihaja v ospredje razstavljanje političnega človeka pred kamero. Parlamenti so opustili istočasno kot gledališča. Radio in film ne spreminjata le funkcije poklicnega igralca, marveč natanko tako tudi funkcijo tistega, ki se podobno kot ljudje na oblasti tudi sam nahaja med njima. Smer teh sprememb je enaka smeri pri filmskem igralcu kot človeku na oblasti, ne glede na njune posebne naloge. Ta smer v določenih družbenih razmerah teži k prikazovanju učinkov, ki jih je mogoče preizkusiti, celo prevzeti. To pa vodi do novega izbiranja, ja, izbiranja pred kamero, izpred katere izhajata zvezdnik in diktator kot zmagovalca.

<sup>13</sup> Privilegirani značaj navedenih tehnik se izgublja. Aldous Huxley piše: »Tehnični napredek je... prišel do vulgarnosti... možnost tehnične reprodukcije in rotacijski tisk sta omogočila neizmerno razmnoževanje besedil in slik. Splošna šolska izobrazba in sorazmerno visoke plače so ustvarile zelo številno publiko, ki zna brati in si lahko prisrbi čtivo in slike. Da bi ji bilo to na voljo, se je etablirala velika industrija. Zdaj pa je umetniška nadarjenost nekaj sila redkega; iz tega izhaja... da je bil vedno in povsod pretežni del umetniške produkcije manj vreden. Toda danes je odstotek odpada celotne umetniške produkcije večji, kot je bil kdajkoli. Tu smo pred preprostimi aritmetičnim stanjem stvari. V minulemu stoletju se je prebivalstvo Zahodne Evrope nekaj več kot podvojilo. Čtivo in slike pa so, kot bi domneval, porasle vsaj v razmerju od 1 do 20, morda tudi do 50, celo 100. Če ima x milijonov ljudi n umetniških talentov, potem ima ljudstvo 2 x milijonov 2 n umetniških talentov. Zdaj je situacijo mogoče takole opisati. Če so v prejšnjem stoletju natisnili po eno stran čtiva in slik, pa zato danes objavimo po 20, če ne celo 100 strani. Če je po drugi strani bil v minulemu stoletju le en umetniški talent, sta zdaj na njegovem mestu dva. Priznam, da je lahko zaradi splošne šolske izobrazbe danes produktivnih večje število virtuoznih talentov, ki nekoč ne bi bili mogli razviti svojih darov. Postavimo torej... da danes na nekdanjega enega pridejo trije ali celo štirje talenti. Kljub temu ostaja nedvomno, da je konzum knjig in slik daleč presegel naravno produkcijo nadarjenih pisateljev in slikarjev. Z glasbo ni nič drugače. Prosperiteta, gramofon in radio so ustvarili publiko, katere konzum stoji zunaj vsakega sorazmerja s povečanjem prebivalstva in s tem ustreznega povečanja nadarjenih glasbenikov. Ostaja torej dejstvo, da je v vseh umetnostih, tako absolutno kot relativno, produkcija večja od odpada, večja kot je bila poprej; in tako mora ostati, vse dokler bodo ljudje tako kot sedaj kupovali nesorazmerno veliko knjig, slik in glasbenega materiala.« — Tak način razmišljanja pa očitno ni napreden.



pogledi

# Marksistično vrednotenje filmov za otroke

Tatjana Šuput

Moje dveletne izkušnje v delu z otroško publiko so me pripeljale do spoznanja, da sploh ne moremo govoriti o filmih za otroke kot o posebni kategoriji filma, ampak le o otroku — filmskem gledalcu kot posebni kategoriji filmske publike. Za to trditev govori več razlogov: za otroke posnamejo zelo malo filmov — pri nas poprečno enega letno, a tudi drugod po svetu ni dosti bolje — tako da naš otrok gleda letno poprečno pet filmov za odrasle (skupaj s filmi, prikazanimi na televiziji). V beograjskem Pionirskem domu redno anketiram najmlajše filmske gledalce; zadnja anketa je zajela okrog dva tisoč pionirjev med enajstim in štirinajstim letom. Dečki so proglasili za najboljši film Bombaše (veliko glasov so dobili tudi filmi, kot so Sutjeska, Želo, Metulj, Dvoboj ob srebrnem potoku, Točno opoldne), deklice pa Marijo (dobro so ocenile tudi filme, kot so Papirnati mesec, Želo, Veliki Gatsby, Ljubezenska zgodba). Med najslabše filme so uvrstili tele: Boter, Slamnati psi, Dekameron, Cvet 1001 noči, Strašilo in Zadnji tango v Parizu. Torej med najljubšimi in med filmi, ki jih ne marajo, so vsi filmi za odrasle. Samo mlajši pionirji, a še ti ne pogosto, uvrščajo med svoje najljubše filme tudi otroške. Rezultati vsekakor zaslužijo obsežno analizo in študijo; tu jih navajam nekaj samo zaradi tega, da bi podprla svojo misel, da pač problem vrednotenja filmov za otroke ni pomemben, saj ti filmi sploh ne vplivajo močno na otroke. V Beogradu je v zadnjih letih izoblikoval najpomembnejši kriterij

FEST, in to za odrasle kot za mlajše gledalce. Treba

je pripomniti, da so to filmi z »odraslega« in ne z otroškega FESTA — s Filmske parade.

Za tak odnos je več razlogov:

**FEST ima veliko močnejšo propagando kot Filmska parada; filmov s Parade distributerji v glavnem ne odkupujejo, tako da je število otrok, ki so te filme videli, neznamno; ti filmi ne doživijo svojega pravega življenja v kino dvorani, zato so hitro pozabljeni; na otroški FEST prihajajo v glavnem najmlajši pionirji; filme prevajajo simultano, zato često besedila slabo razumejo ali pa sploh ne; in na koncu paradoksalen razlog — ti filmi so otroški!**

Ali torej sploh moremo govoriti o principih vrednotenja filmov za otroke, če pa vemo, da so takšni filmi nepomembni za vzgojo otrokove osebnosti? Razmislimo samo o temle vsakdanjem primeru: otrok gleda otroški film in potem se o njem v šoli pogovarja z učiteljem — otrok pa je tudi gledal sam ali z vrstniki film Slamnati psi. Vendar o tem filmu se v šoli ne bodo pogovarjali, tudi ne v družini, saj učitelji in starši najčešče sploh ne vedo, kakšne filme gledajo otroci v prostem času. Ali si sploh lahko zamislimo, kakšna zmešnjava nastane v glavi in v čustvovanju tega otroka? In čeprav bo pogovor o otroškem filmu zasnovan in izpeljan pedagoško strokovno in celo z marksističnih pozicij, ne bo velike koristi, če bo ostal otrok sam s svojim doživetjem Slamnatih psov, Veliškega Gatsbyja ali Cveta 1001 noči.

So pač še neka dejstva, ki morejo zaplesti uspešno pedagoško delo pri vzgoji estetskega okusa najmlajših: največ otrok ima najraje kavbojske, kriminalne in vojne filme. Vedno navajajo iste razloge zanje: v njih je veliko akcije, tekanja, streljanja, skakanja in omogočeno jim je navijanje.

Torej je, gledano psihološko, film za otroke neka vrsta agensa za osvoboditev nakopičene telesne in čustvene napetosti ter »neponotranjene« agresije, na drugi strani pa tudi etični šport:

priložnost za navijanje bo srečna rešitev za pedagoge in za otroke, če je obarvana z bojem etičnih principov. Za pedagoge — ker jim omogoča kvalitetno delo, ki ne bo brez odziva, a za najmlajše — ker je etična dimenzija umetniškega dela njim najbližja in najvažnejša. Deklice zahtevajo še emotivno akcijo. Ne čustvo, ampak prav emotivno ekspresijo, ki jih tem bolj privlači (in s tem tudi film s svojimi junaki), čim bolj eksplicitno se kaže.

Za pojme, kot so abstraktno, estetsko, metafizično, najmlajši še nimajo posluha. Do sleherne dileme znotraj opredelitve, če je ta na mentalnem in idejnem planu, so ravnodušni. Ideja mora biti jasna in spoznavna — in sodelovanje bo aktivno. Vsako protislovje jih spravi v zadrego, zato je težko pričakovati, da ga bodo sprejeli dobro, saj je vedno obeleženo z več pomeni, z nasprotji, z nejasnimi idejami.

Prav tako najmlajši še niso sposobni kritično ovrednotiti, kar vidijo na ekranu, zato so zelo sugestibilna publika. Vsaka pomoč starejših jim je dragocena; oni jo iščejo in hvaležno sprejemajo, posebno če ugotove, da jim pomoč ni podtaknjena oziroma če najdejo in spoznajo v filmu tisto, na kar so bili opozorjeni. Popolnoma drugače bodo razumeli, sprejeli in reagirali na film, če jim ga bomo pred projekcijo ustrezno razložili, kakor pa, če jih pustimo pred ekran brez kakršnegakoli predznanja. Zato je lahko film močno sredstvo pedagoškega in idejnega usmerjanja, če se pravilno koncipira.

Torej, če je film izpolnil specifične pedagoške pogoje in če je kritik oziroma učitelj uspešno pedagoško usmeril vrednotenje filma, bo etično prispeval k oblikovanju mlade

osebnosti; na tej ravni moremo pričakovati in doseči zelo pomembne rezultate s pomočjo filma.

Naši filmski ustvarjalci, kot kaže, največ računajo na to etično dimenzijo, saj v glavnem snemajo vojne filme, ki iz prej omenjenih razlogov žanjejo simpatije najmlajših gledalcev. Ti filmi imajo prednost predvsem v tem, ker negujejo osvobodilno tradicijo in ustvarjajo mitologijo domačih junakov na škodo kavbojev in drugih tujih nacionalnih herojev.

Lahko celo trdimo, da je za večino naših otrok mnogo bolj popularen junak s titovko kot kavboj ali Robin Hood, čeprav je konkurenca med njimi še huda. Sicer pa je lahko takšno ozko opredeljevanje našega filma zelo škodljivo: kaj je namreč s tistim sovražnikom naše domovine, socializma in svobode, ki ne nosi čelade, ne strelja, ne govori nemško in ne uporablja tak jasne in nedvoumne metode, kot sta napad z orožjem in direktna sila?

Zato je domači vojni film manj koristen za naše najmlajše gledalce, kot je škodljiv slab tuji film: namreč mi ne reagiramo na vse tiste druge nevarnosti in ideje, ki jih otroci sprejemajo. Le-te sicer ne napadajo naše integritete, napadajo pa vrednote, ki jih želimo vzpostaviti in ohraniti v našem povojnem razvoju. Poglejmo samo galerijo likov v omenjenih filmih, ki so najljubši našim pionirjem: kvartopirci, lopovi, potepuhi, nasilneži, ubijalci, zaporniki, milijonarji, lepotice, prevaranti, mafijci. Le nekaj malega je poštene in zanesene, zaljubljene mladine v filmih, ki so jih izbrale deklice!

Nikjer pa ni junaka, ki se preživlja s poštenim in nesebičnim delom, nikjer ni velikih idej in idealov — povsod so klateži in prevaranti, ki se za vsako ceno pode za premoženjem, bogastvom, slavo; povsod se kaže meščanska ideologija egoizma, prestiža, osebnih interesov, parazitizma, lenobe in okoriščanja s tujim delom. To je tisto, na kar morata najbolj paziti naša kritika in pedagogika, to je njuna najtežja in največja naloga: kajti vsi lopovi, vagabundi, nasilneži, lenobe in brezdelne lepotice so običajno ljubki, lepi, duhoviti in elegantni, in kdo ne bi zaželel osvojiti njihovih pogledov na življenje. Seveda je

treba tudi pripomniti, da naša družinska vzgoja in vpliv staršev izjubiljata svoji vlogi in pomen; otroci so čedalje manj s starši, le-ti pa vse več prepuščajo vzgojo svojih otrok učiteljem in inštitucijam. Tudi starši so okupirani z drobnolastniškimi strastmi in s težnjo za standardom, tako da najmlajši nimajo veliko zgledov za sprejem idej nove morale in pravih človeških vrednot, na katere kaže ta marksistična teorija in naša socialistična praksa. Posebno še zato, ker se naš film ukvarja z zdavnaj rešenimi dilemami in ponuja rešitve, v katere nihče več ne dvomi, ali pa odkriva Ameriko na premisah, ki so že davno postale aksiomi.

V otroških filmih razen vojne tematike ni posebne spodbude za resnejše vrednotenje. Tuji filmi običajno rešujejo primarne etične naloge ter najpreprostejše sheme in enačbe iz družbenega življenja. Pogosto prikazujejo otroka brez staršev (to je vzorec Oliverja Twista), ki ga kdo muči; ta shema označuje razvojno pot cele vrste otroških filmov, lahko bi celo rekli, da obstoji na področju otroškega filma poseben žanr »film o siroti«.

Tudi naš otroški film je podoben: pogosto prikazuje otroke zunaj doma, šole; pri tem pa ustvarja lažne slike o nekem izoliranem otroškem svetu, o nekem zunajsocialnem vakuumu, v katerem otroci hitro odrastejo in so hitro sposobni rešiti tudi najbolj zapletene psihične, fizične, patriotične in tehnične naloge, tako da ti filmi prikazujejo lažno sliko o otroku in njegovem svetu, lažno sliko o družbi ter pravih možnostih in vrednotah otroštva in socialnega življenja. Zato je naloga pedagogov in kritikov zelo težavna. Marksistično izobraževanje in marksistični pristop k posameznim temam sta na televiziji odrinjena v posebne programe in težko rečemo, da vlada takšen duh v večjem delu programa.

Nasprotno. Razen filmov najslabše vrste najmlajši često radi spremljajo serije in drame, ki so neoprostljivo konservativne, malomeščanske in primitivne; njihove teme in vsebine so drobnjakarske, komolčarske, kavarniške ali strahotno sentimentalne. Brez pretiravanja lahko rečemo, da so često programi, ki jih prevzemamo od

tujih televizij, mnogo naprednejši, da so njihove ideje često mnogo bolj usmerjene k tistim vrednotam in ciljem, za katere bi predpostavljali, da bi prej ustrezali naši družbi in idealom.

Iz prej omenjene ankete vemo, da je bil deklicam najbolj všeč film Marija. Mnoge so ga videle dvakrat; to je film, ki ga je televizija prikazovala dvakrat. Na žalost je to gotovo najslabši od vseh filmov sezone: neumna mehiška melodrama, strašno primitivne dramaturgija in režija in še bolj primitivna zgodba. Nekoč je bil film Mama Huanita zelo popularen, a Marija je gotovo še za nianso slabši film. Tudi to dejstvo zasluži posebno analizo, saj je estetski, psihološki in pedagoški indikator. Filmski okus najmlajše publike je še vedno na nizki stopnji. Ta publika rada gleda filme, za katere ji garantira FEST, vendar bo na malem ekranu srečala tiste, ki jih ie FEST izločil. In glejte zmešnjavo: „filmi se prerinejo na prvo mesto — in kaj smo torej dosegli?

Vloga in smisel marksistične kritike je v tem, da spodbuja h kritični presoji, ne pa da vse vrednote objektivizira in utesni v obrazce, citate ter jih pušča odprte, češ da so mišljenja različna in da je težko izreči jasno oceno.

Naša kritika pa je često jalova, šablonska in neustvarjalna. Mi tudi nimamo prave marksistične filmske kritike; prava kritika mora gojiti odkrit in živ dialog med delom, kritiko in gledalcem, a ta dialog je pri nas vedno nekje pretrgan, še preden se dokoplje do kake sodbe.

Ista vrsta hrabrosti in ustvarjalne strasti manjka našemu filmu in naši kritiki. Malo je dežel, ki so tako usmerjene v prihodnost, kot smo mi, toda naš film in kritika sopihata za vsemi našimi idejami in dogajanjem, uklenjena v preizkušene sheme in ravnodušno objektivnost. Če smo osvojili marksistični pogled na svet kot nazor o razvoju družbe in če si prizadevamo ostati mu dosledni, to ne pomeni, da lahko zdaj počivamo in da marksizem lahko misli za nas. Dialog na marksistični osnovi se mora šele razplamteti, a ne da se ta osnova večno pojavlja v obliki citatov v smislu: »Tekst bo marksističen, če vrinem vanj tezo o Feuerbachu ali stavek iz Gotskega programa, drugo bo pa tako, kot hočem jaz.«

Z indijskim filmom sem se prvič srečal pred dvanajstimi leti, leta 1955/56, v času, ki sem ga prebil v Bombayju kot štipendist indijske vlade. Takrat sem mnogo časa prebil v indijskih filmskih studijih in se dobro seznanil z njihovo filmsko industrijo. Ponovno srečanje z indijskim filmom sem doživel v letih 1972 in 1973. Tokrat sem se ponovno, a bolj metodično, ukvarjal z indijskim filmom. Med drugim sem eno leto študiral na filmskem inštitutu v Bombayju in v Pooni (Institute of communication arts).

Ni treba posebej poudariti, da sem se pri prvem, posebno pa še ob drugem srečanju z indijskim filmom seznanil ne samo z indijskimi filmi, temveč tudi z režiserji in igralci, načinom snemanja in ne nazadnje tudi z okusom indijske publike. Predvsem pa sem lahko ob svojem zadnjem bivanju v Bombayju spoznal spremembe, pa tudi pomanjkanje sprememb v indijskem filmu. Prišel sem v stik z novim indijskim filmskim valom. Spoznal sem njegove težave, pa tudi uspehe in odlike. Prepričal sem se, da se je v tem obdobju skoraj dvajsetih let indijska filmska proizvodnja zelo razvila. Takrat, leta 1954, ko sem prišel v Indijo prvič, je Satadži Rej pripravil svoj prvi film **Pater Pančali**, ki je dobil leta 1957 nagrado žirije v Cannesu. Leta 1954 je Bimal Roj prav tako dobil nagrado žirije v Cannesu za film **Dva koščka zemlje**. To so začetki indijskega neorealizma in hkrati prvi uspehi, ki so ponesli sloves indijskega filma v svet.

Moje vtise o takratnih indijskih filmih in indijski publiko bi lahko strnil v nekaj stavkov. Filmski producenti so delali za indijsko publiko filme, ki bi bili primerni kvečjemu za 14-letne otroke. Publika je bila večinoma naivna in je živela v takem svetu religioznih predstav, da je bilo vso resnico potrebno prikazati skozi mit in pravljice. Značilni za indijsko filmsko proizvodnjo so bili mitološki filmi, polni čudežev, neverjetnih in skrivnostnih pripetljajev, poseganja bogov v dogajanje, svetih ljudi, jogijev itd. Zelo priljubljene so bile tudi glasbene komedije, ki so se naslanjale na tradicionalno indijsko komedijo, s tipiziranimi komičnimi osebam in situacijami. Glasba je bila sestavljena iz elementov indijske glasbe in jazza. Za evropske pojme so bili indijski filmi predolgi, njih montaža je bila prepočasna, vsebina pa prenaivna in nezanimiva. Vendar si ob gledanju teh filmov med indijsko publiko doživel neverjeten neposredni stik med platnom in množico, ki je

tudi na skeptičnega obiskovalca vplival očarljivo. Zaradi tega navdušenja preprostega indijskega človeka za ekran, ko mu je ogled enega filma pomenil precejšen strošek, je bil ogled indijskega filma v indijskem kinematografu vedno veliko doživetje. Film je zajemal iz tradicionalne indijske kulture, bil je poln indijskih šeg in običajev in se je ukvarjal z vprašanji, ki so Indijcem najbolj pomembna. To je družina, zakon, poroka, dolžnost, materinstvo, vrnitev skesanega sina ali žene in podobno. Takrat se je začelo svitati na indijskem filmskem nebu predvsem pri filmih, posnetih v jezikih, kot so bengali in telugu, torej jezikih z manjšo filmsko proizvodnjo. Ti filmi so prinašali manj denarja, zato so avtorji smeli zanje tudi manj potrošiti. Ker so bogati dekor, kostumi in kulise ter pevci klasične glasbe dragi, so režiserji teh maloštevilnejših jezikovnih skupin segali po sodobnih snoveh, zavračali kulise in snemali zunaj studijev ter odklanjali predrage pevske vložke, da bi proizvodnjo pocenili. S tem so tudi že prekinili s tradicijo. Takrat je indijska filmska industrija naredila okoli 200 filmov na leto in je bila med največjimi industrijami na svetu, takoj za Japonsko. Med indijskimi filmskimi ustvarjalci so bili poleg omenjenih dveh znani predvsem legendarni Radž Kapur, učenec Pudovkina, ki je obiskoval tečaj londonske dramske šole, ter Deu Anant. Oba sta močno aktivna še danes, po dvajsetih letih.

Tisti čas je bilo v indijski filmski industriji čutili odpor do zahodne miselnosti. Borila se je proti vdoru seksa in nasilja v film, saj sta to dva tabuja indijske družbe. Porajala so se tudi resna trenja med indijsko filmsko industrijo in državo, ki se je že začela upirati logiki komercialnega filma in velikim zaslužkom filmskih producentov ter postavljala zahtevo po filmu, ki bi vzgajal množice. Filmski producenti so zahtevali za take filme, ki niso komercialni in težijo k vzgoji, državne dotacije. Filmski ustvarjalci so imeli takrat navado neverjetno improvizirati. Večino filmske zgodbe so imeli v glavi, dialoge so si režiserji izmišljali sproti in jih pred snemanjem prizora napisali igralcem na kos papirja. Če je kak film uspel, so po njegovem kopitu delali še druge. V filmski proizvodnji je vladal zvezdniški sistem in je znan igralec, ko je bil na višku svoje slave, igral v desetih filmih hkrati.

Po dvajsetih letih se je proizvodnja filmov v Indiji podvojila. V času, ko sem bil drugič v Bombayju, je filmska industrija ustvarila nad 400

neznani — Indija

## Brstič, ki se še ni razcvetel

Milan Štante



Prizora iz indijskih filmov



filmov na leto in se je s tem povzpela na prvo mesto v svetovni filmski produkciji. Splošna raven filmov se je neverjetno dvignila, v njih pa prevladuje že hitrejša montaža in določeni principi ameriške dramaturgije. Med tem se je tudi cenzura precej sprostita in umetnikom ne krati osnovne pravice, da izražajo in posredujejo svoje ideje, kolikor niso seveda v nasprotju z zakoni.

Poleg mnogih bolj ali manj uspešnih koprodukcij in ob večjem komercialnem uspehu indijskega filma v azijskih in afriških deželah, deloma pa tudi v Sovjetski zvezi, je v tem obdobju predvsem za indijsko filmsko industrijo značilno novo gibanje, nov filmski val, ki je deležen izrazite podpore in zaščite s strani države. Ustanovili so indijsko filmsko finančno korporacijo, ki daje posojila za avantgardne filme v višini 500.000 indijskih rupij, kar je včasih 50 do 60 odstotkov vseh stroškov za film. Med najbolj popularne filme, ki jih je finančna korporacija financirala, sodita npr. filma *Marinala Senova Inervju* in *Calcuta 71*; filma, ki nosita v sebi maoistično vzdušje. Med imeni novega filmskega vala zasledimo naslednja: Mani Kaul, Basu Četerdži, Kantilal Rathod, Sikhdev, Satijadev Dubej, Šivendra Sinha, Prem Kapur, Arun Kaul, Čidananda Das Gupta, Jadž Marbro, Adur Gopalakrišna, Arvin Kumar Sinha, Kumar Sahani, Giriš Vaidia, Ročak Pandid idr. Vsi so režiserji novega vala, režiserji, ki stopajo iz studijev sanj v sonce in nemir cest. To sicer ni samo senzacionalna gesta jeze in razočaranja, temveč želja odkriti filmsko resnico, resnico o indijskem življenju in jo brez strahu izraziti. To so uporniki v indijskem filmu, v svojem uporu iščejo vizualno avtentičnost, prizadevajo si ovreči klišeje komercialnih filmov, poskušajo biti zvesti sebi in idejam, ki jih uresničujejo, njihov cilj pa je ustvariti relevanten komentar o indijskem življenju. Vendar si ne glede na to ne smemo delati prevelikih iluzij o tem, kako daleč gre indijski val. Vzemimo primer filma *Kanku*. To, da bi kmečka žena zanosila izven zakona, imajo v Indiji za neobičajno. Toda še bolj neobičajno je za ortodoksne vaščane, da je ne obsojajo, temveč ji pomagajo, da se celo združijo, da bi jo rešili sramote in bodočih težav s tem, da ji preskrbijo moža. Za Indijce se zdi nenavadno, da lahko postane tako žena junakinja indijskega filma; da ta vaška žena z nezakonskim otrokom dobi svoj prostor na indijskem

ekranu, kjer sicer ni prostora za poljubljanje; žena, ki nima nič skupnega z dosedanji junakinjami indijskega filma. Vendar je film s tem imenom in s to vsebino dobil posojilo finančne korporacije. Toda za naše pojme film kot celota vendar ni izstopil iz indijskega izročila; v njem so še projicirane stare norme in predsodki, saj za nezakonsko ženo ni prostora in zato jo morajo prisilno poročiti z možem, ki ga prav gotovo šele prvič vidi. Ko si indijski režiserji prizadevajo omajati nekatere tabuje, skušajo to napraviti s neverjetnostmi in nesmisli, da bi vendarle na koncu filma rešili osnovni red indijske družbe. Mnogo režiserjev indijskega novega vala se v zadnjem trenutku ustraši lastnih novotarij. Bojijo se, ker so ovrgli stare navade, pa čeprav so bili sami klišejeve že do grla siti. Da ne bi odbili publike, dajejo filmom staromodne in strodavne naslove. Indijski filmi novega vala hočejo z dosedanji naslovi občinstvu povedati, da gre vendarle za staro dobro vino v novih posodah. Glavna vsebina v večini indijskih filmov se vrti še vedno okoli družinskih težav, poroke, emocionalnih težav in obvez. Formula še vedno deluje zaradi množičnega odziva občinstva. V indijskem filmu so spremembe. Toda še več je pomanjkanja sprememb. In vendar tudi te spremembe naletijo v Indiji na različne odzive in komentarje. Celo Satadži Rej, ki je utrl novo pot v upodabljanje vaškega življenja in dal filmu več realizma, je večkrat dokaj distanciran do indijskega novega vala.

Satadži Rej je proti posnemanju tujih vzorov in kakršnemkoli manirizmu in modi. Meni, da je Godard slab model za mlade režiserje, kajti njegovi filmi zahtevajo mojstrstvo najvišjega ranga in Godardove intelektualne kapacitete. Vendar to ne izključuje pozitivnosti Godardovega vpliva na indijski novi val in njegove ustvarjalce. In če se vsi strinjajo, da je Godard prispeval k filmskemu mediju nove razsežnosti filmskega izraza, s katerim je pomembno obogatil filmski jezik, potem ni razloga, da se ne bi tudi drugi posluževali tega novega jezika.

Rej dvomi o novem indijskem filmskem valu, plaši ga majhen odziv, majhna avdience. Njegov nasvet je, da mora filmski delavec delati s kolektivnim umom, s kolektivnim odzivom. Toda, koliko ljudi tvori kolektivni um — tisoč, sto tisoč?

Rej svetuje mladim, naj pozabijo na fraze, kot so novi

val, off, beat ipd. Avantgarda v evropskem smislu ni prava rešitev za Indijo. Pozabite Godarda in pojdite po svoji poti. Bodite previdni in ne delajte napak. Skratka, Rej zagovarja evangelij velike previdnosti, vendar to lahko uniči optimizem, spontanost novega vala. Rej ni sovražen novim filmskim delavcem, ti ga zanimajo. Meni, da je zadnji čas, da gre gibanje po pravi poti. Toda o pravih poteh je mogoče, kot smo videli, razpravljati. Mogoče Rej pozablja, da se nekateri mladi filmski delavci borijo ravno s takimi ali s še večjimi težavami, kot se je sam, ko je hodil s scenarijem za *Patra Pančalija* ni iskal producenta. Gibanje si ne sme dovoliti, da bi mu za naše evropske pojme še na zelo plahi in negotovi poti odzvel pogum. Potrebno je, nasprotno, še več vzpodbude. Glede prave poti pe je prav gotovo več idej. Evropejcu se zdi, da bi vsaj dve do sedaj že ugotovljeni tendenci v indijski kinematografiji pripeljali indijski film do večje zrelosti in mednarodnega uspeha. Ena, da bi indijski film še naprej zasledoval tendence ozkega harmoničnega sveta, ki je obvladan od navad in izročil moralnih in socialnih norm v vrsti filmov, kot so jih delali Dryer, Flaherty in Rej. Druga tendenca naj bi se ukvarjala s globalno konstalacijo indijske družbe. Tak primer je *Marinal Sen*. Tudi filmi s rahlim pamfletističnim značajem in skoraj neverjetnostjo, kot so *Calcuta 71*, lahko tekmujejo z angažiranimi latinsko-ameriški filmi. Indija naj bi prikazovala ali indijski svet v harmoniji ali v razdejanju, v prelomnicah, zmedeni in dezorganizaciji ali pa v novi sintezi, v razvoju. To bi bila morda dialektična formula, ki bi problem Indije približala svetu.

Ne glede na večjo ali manjšo angažiranost novega indijskega vala pa iz napisanega ni težko zaključiti, da je avantgardnost indijskega novega vala pravzaprav le daljni odmev evropskega novega filmskega vala in da je novo indijsko filmsko gibanje vključeno v spono preteklosti, iz katerih se le z veliko težavo osvobaja. Zdi pa se mi, da so nekoliko večjo doslednost pri odkrivanju resnice današnjega dne pokazali indijski kratki filmi, ki pomenijo v Indiji na novo odkrit medij. Kratki filmi, med njimi predvsem dokumentarni, so mnogo bolj personalni filmi, v njih je mnogo večja možnost, da avtor pokaže svojo osebno vizijo problema. Dejansko ti filmi mnogo bolj ustrezajo eksperimentalnemu filmu evropskega novega vala, v njih

so izrazito izražene bodisi estetske težnje in momenti bodisi idejno in nazorsko prepričanje.

Zanimiv primer je film *Šijama* Bengalca Sinhasta. To je film o sadujih. Film so sicer imenovali antihindijski, ker kaže resničnost o sadujih, teh velikih asketih, ki pa kljub temu požrešno pijejo coca colo. Film je v celoti objektivni, ker prikazuje resnične navade in profile pripadnikov te ezoterične skupine ljudi. Drug tak film je o indijskih plemenih, ki se iz divjine usmerjajo v indijsko urbano življenje; vidimo vso njihovo stisko in negotovost, ko se odpovedujejo preteklosti in se skušajo prilagoditi novemu okolju.

Sukdejev film *Miles* togo prikazuje bogato indijsko manjšino, ki uporablja najboljše parfume, obiskuje plesne zabave in posluša Bacha in Beethovna. V kontrastu pa vidimo revščino predmestij, ljudi, ki živijo napol goli in lačni. Film istega avtorja *Indija 67* prav tako prikazuje napredek, ki ga je dosegla Indija ter uspehe državnega sektorja, boj za pismenost in podobno, hkrati pa vseobsegajočo indijsko revščino.

Film Fali Bilimorija *Hiša, ki jo je zgradil Ananda*, prikazuje družino v majhni vasi v Orisi, skozi usodo te družine pa spreminjajoči se obraz današnje Indije. Otroci te družine gredo iz vasi v mesta, gredo iz sveta strašev, spremenijo navade staršev, starši pa ostanejo v svetu vasi, ki ostaja enak. To je eden najboljših kratkih filmov in morda tudi eden najboljših filmov, ki sem jih v Indiji sploh videl.

Čeprav so ravno kratki filmi morda šli najdlje v prikazovanju indijske resničnosti, pa je celo v njih čutili še vse preveč konformizma. Če bi si upali bolj vznemirjati svet, bi bili še mnogo bolj zanimivi in stimulatívni.

Indijski novi val je prav gotovo velika osvežitev v indijski kinematografiji in je porok, da ne bo ostalo pri dosedanjih spremembah, temveč da bo šel razvoj še naprej. Vse pa je odvisno od doslednosti mladih filmskih ustvarjalcev, od njihove zvestobe sebi, da se ne bodo prehitro uklonili komercialnim računom in kompromisom in tako dovolili, da bo njih obetajoči brstič odpadel, še preden se bo razcvetel.

## kinematografi

# Položaj reproduktivne kinematografije

## Srečko Golob

Od odprtja prvega slovenskega kinematografa — 1906. leta v Ljubljani — se je slovenska kinematografija razvijala v različnih obdobjih, v različnih pogojih.

Na samem začetku je omejevala možnosti širjenja kinematografske mreže tehnika: predpogoj za uspešno širjenje kino dvoran je bila najprej elektrika, pozneje pa primerne stavbe in gospodarska organiziranost. Tam kjer so imeli elektriko, so morali najti primerne prostore in seveda nekoga, ki je bil pripravljen vložiti denar, organizirati predstave in gospodariti tako, da mu je ta dejavnost tudi dajala možnosti zaslužka. Zato je razumljivo, da so se kinematografi v tistih prvih časih pojavljali predvsem v večjih mestih in kasneje v naseljih, kjer je bilo — razumljivo — tudi dovolj obiskovalcev, ki so bili pripravljeni obiskovati predstave.

Razen tega pa so močno vplivale na razvoj kinematografske mreže tudi druge okoliščine — predvsem politične razmere. Pred drugo svetovno vojno je bila kinematografija pri nas povsem privatno-gospodarska dejavnost, prepuščena zakonitostim trga, zasebni iniciativi in trenutnemu gospodarskemu položaju. V večjih mestih so se razvila dokaj močna kinematografska podjetja — največkrat s po eno dvorano, le malo pa je bilo takih, ki so premogla več kinodvoran.

Prva — lahko bi rekli kriza — je nastopila z iznajdbo zvočnega filma. Takrat namreč vsi lastniki

kinematografov niso zmogli denarja za nabavo novih, precej dražjih aparatov — in tako se je v obdobju od leta 1927 do približno 1935, število kinematografov polagoma zmanjševalo in šele nato pričelo spet rasti, dokler ni leta 1939 doseglo prvi višek. Takrat so bili že skoraj vsi kinematografi prirejani za zvočni film.

V Sloveniji smo imeli tedaj 69 kinematografov, v vsej Jugoslaviji pa 413. Slovenija je bila torej najbolj kinoficirana, saj je imela skoraj 17 % vseh kinematografov v državi. Leta 1973 jih je bilo v Sloveniji 205, v vsej

Jugoslaviji pa 1512, torej v Sloveniji nekaj več kot 13 %. To pomeni, da se je slovenska kinematografija v tem času razvijala počasneje kot drugod v Jugoslaviji.

V letih od 1939 pa do 1973 se naša kinematografija očitno ni razvijala enakomerno. V vojnem času se je število kinematografov v pogonu v raznih predelih Slovenije in seveda tudi Jugoslavije zelo različno gibalo, tako da podatki, kolikor jih za ta čas imamo, sploh niso primerljivi. Prvi podatki, ki so nam na razpolago za celo leto, veljajo za leto 1946, ko smo imeli v Sloveniji 85 kinematografov, v vsej Jugoslaviji pa 637.

Od leta 1946 pa vse do leta 1963 smo v Sloveniji zelo naglo obnavljali bivše kinematografske dvorane in gradili nove — predvsem v mnogih zadržnih in kulturnih domovih, ki smo jih v tistih letih gradili. V primeri z letom 1946 se je število kinematografov povečalo za trikrat, saj je naraslo na 265. To je pa tudi največ kinematografov, kar smo jih kdaj imeli na Slovenskem. Od tega leta dalje je namreč pričelo njihovo število padati, drugod po Jugoslaviji pa je njihovo število še dalje raslo — vse do leta 1968. Tedaj je v vsej državi delalo 1780 kinematografov, kar pomeni dvig za 275 %.

Slovenska kinematografija se je razvijala najhitreje v primeri z ostalimi republikami. Od leta 1946 do 1963, ko se je število kinematografov v Sloveniji dvignilo za 312 % (od 85 na 265), so v vsej Jugoslaviji dosegli povečanje za 255 % (od 637 na 1629). Zato pa se je v Sloveniji tudi hitreje pričel proces zaostajanja v razvoju in padanja števila kinematografov.

Ta pojav sovпада z uveljavljanjem televizije. Predvsem v Sloveniji se je ta proces začel bolj zgodaj, ker je zaradi bližine držav, ki so že imele razvito televizijsko mrežo, naraščalo število televizorjev, še preden smo začeli z lastnimi televizijskimi oddajami. Tako je v Sloveniji tudi precej let pred ostalimi republikami začelo padati zanimanje za film. Drugod po Jugoslaviji se je to zgodilo, ko se je pričela širiti domača televizija.

Kadar govorimo o položaju kinematografije, moramo upoštevati vse komponente, ki označujejo dejanski položaj te panoge. To so predvsem število kinematografov, število sedežev v dvoranah, število predstav in seveda tudi število obiskovalcev. Poleg tega pa imajo svoj vpliv še drugi elementi, kot npr. lociranje dvoran v večjih mestih in na podeželju, lastništvo in upravljanje in ne nazadnje filmski fond. Vse to vpliva na razvitost kinematografije

Leta 1939 smo imeli v Sloveniji 69 dvoran z 19.300 sedeži in 1.881.000 obiskovalci — koliko je bilo predstav, nimamo podatkov. V vsej Jugoslaviji pa smo imeli tega leta 413 dvoran s 132.000 sedeži in približno 20.000.000 obiskovalci letno. Naš delež je znašal torej nekaj manj kot 17 % — in to je bila za tedanji čas znatna prednost

pred ostalimi pokrajinami. Takoj po vojni je ta prednost že precej skopnela: v Sloveniji smo imeli 85 dvoran z 29.665 sedeži in 5.600.000 obiskovalci — v vsej Jugoslaviji pa 637 dvoran, s 182.182 sedeži in 47.200.000 obiskovalci. Tako se je delež Slovenije zmanjšal na 11 do 13 %.

Če vzamemo kot naslednjo značilno letnico 1963 — ko se je razvoj kinematografije v Sloveniji nehal in se je pričelo upadanje — potem lahko ugotovimo, da je bilo tedaj pri nas 265 dvoran z 81.150 sedeži, 15.581.000 obiskovalci in nekaj nad 80.000 predstavami letno. To pomeni, da je na enega prebivalca Slovenije prišlo letno 9,6 obiskov kina — ali da je tega leta vsak prebivalec Slovenije šel poprečno skoro 10-krat v kino. Leta 1946 so prišli na enega prebivalca šele 4 obiski, pred vojno leta 1939 pa samo 2,1 obiska na prebivalca.

Deset let kasneje — leta 1973 — pa so te številke že mnogo manj vzpodbudne: imeli smo le še 205 dvoran z 59.700 sedeži, 9.100.000 obiskovalci in 64.670 predstavami letno. Naš delež v primerjavi z vso Jugoslavijo je padel na 10 do 11 % — to je za 2 % manj kotl eta 1963. Leta 1973 je vsak Slovenec le 5,2-krat letno obiskal kino.

Leta 1946 je šlo v kino dvakrat več Slovencev, kot je bilo jugoslovansko poprečje — vsak Slovenec štirikrat, Jugoslovani dvakrat. Leta 1963 pa je šlo samo še okrog 50 % več Slovencev letno v kino kot ostalih prebivalcev SFRJ, leta 1973 pa je ta prednost znašala samo še okrog 30 %. Tako je torej v Sloveniji stagniral obisk filmskih predstav mnogo hitreje kot drugje. Kljub temu pa smo po številu obiskov na prebivalca še malenkost nad Avstrijo, precej nad Švico in celo nad Zvezno republiko Nemčijo in Francijo.

V Avstriji gre vsak prebivalec letno poprečno sedemkrat v kino, v Švici petkrat, v ZRN in Franciji pa celo samo po štirikrat! Pač pa so te številke znatno višje na Češkoslovaškem (vsak prebivalec gre letno v kino poprečno devetkrat), na Madžarskem (desetkrat), v Romuniji in Italiji (enajstkrat), v Grčiji (petnajstkrat) in Sovjetski zvezi (celo osemnajstkrat!).

Ob vseh teh pojavih pa spremlja seveda kinematografijo tudi slabša ekonomičnost. Opažamo zelo zanimiv pojav, da imamo v Sloveniji vedno manjše poprečje sedežev na eno dvorano. Leta 1939 je prišlo na dvorano poprečno 281 sedežev, leta 1946, ko smo obnavljali najprej velike dvorane, se je to poprečje povzpelo na 349, leta 1973 pa padlo na 291 sedežev na eno dvorano. Vedno bolj torej prevladujejo manjše dvorane, ki pa so nujno, kar zadeva izkoriščenost, manj ekonomične. Tega pojava — vsaj v toliki meri — sicer v Jugoslaviji ne opažamo, dvorane imajo sedaj približno enako število sedežev — vsaj v poprečju — kot leta 1939!

Še hujše breme za ekonomično poslovanje kinodvoran pa je naglo upadanje izkoriščenosti dvoran. Če smo imeli v Sloveniji leta 1956 na eni predstavi še 224 obiskovalcev — vsaj v poprečju —, jih imamo leta 1973 samo še 141, ta številka pa je v letu 1975 še padla. Ta pojav pa tudi sicer opažamo v celotnem jugoslovanskem prostoru — leta 1956 je bilo v Jugoslaviji na vsaki kino predstavi poprečno še po 245 obiskovalcev, leta 1973 pa samo še 157. Torej je odstotek izkoristka dvoran vedno slabši: leta 1956 v Sloveniji še 73 %, leta 1973 pa samo še 48 %. Značilno je, da pri odstotku izkoriščenosti dvoran veljajo isti podatki za vso državo. To pravilo pa velja celo v znatno hujši meri tudi za vse razvite evropske države, kjer so odstotki izkoriščanja dvoran še nižji kot pri nas.

Posebnost slovenske reproduktivne kinematografije je izredna pisanost lastniških in upravljalških odnosov.

Del kinematografov so samostojna podjetja, deloma so združeni v kino-podjetja, delno so v lasti in upravi raznih družbenih organizacij, delno združenih organizacij; imamo kinematografe v okvirih raznih zavodov, ustanov, družbenih služb, domov JLA, šol, delavskih univerz, kulturnih domov in centrov. Natančnejše podatke o lastništvu, upravljanju in vodenju kinematografov v Sloveniji imamo le iz

leta 1968, to so podatki zbrani v posebni studiji Ekonomskega centra Maribor, ki so jo sestavili po naročilu nekdanjega sklada za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov, Gospodarske zbornice Slovenije in Vesna filma Ljubljana.

Leta 1968 — in od tedaj se razmere bistveno niso spremenile — smo imeli v Sloveniji 30 samostojnih kinematografov, 60 kinematografov v sestavi kino podjetij, 8 v sestavi drugih gospodarskih organizacij, 1 v sestavi združne organizacije, 7 v sestavi ustanov, zavodov in podobno, 3 v sestavi delavskih univerz, 62 v sestavi kulturnih domov in 82 v sestavi drugih družbenih organizacij.

Od vseh 251 kinematografov jih deluje le 90 v »normalnih pogojih« — to se pravi ali kot samostojni ali v okvirih kino podjetij. Vseh ostalih 161 kinematografov (večinoma manjše dvorane) pa dela pod pogoji, ki niso in tudi ne morejo biti normalni, saj v teh oblikah lastništva in upravljanja ni mogoče povsod zagotoviti strokovnega vodstva, usmerjene programske in razvojne politike in primerne tehnice varstva.

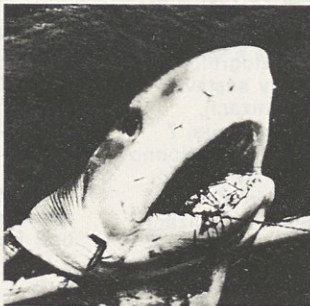
V Sloveniji ima okrog 28 % vseh dvoran manj kot 200 sedežev, okrog 55 % vseh dvoran ima med 200 in 400 sedeži, slabih 13 % ima 400 do 600 sedežev in le 4 % vseh kinematografov ima nad 600 sedežev. Nad 83 % vseh dvoran ima torej manj kot 400 sedežev — in po mednarodnih normah veljajo takšne dvorane za »majhne« — to se pravi, za ekonomsko ogrožene, brez možnosti za pravo delo. Ogroženost pa se še poveča, ker so ti kinematografi predvsem izven mest in večjih naselij, kjer ne morejo doseči boljše zasedenosti in imajo predstave le enkrat do trikrat tedensko, kjer ni strokovnih moči itd. Normalno vodenje in vzdrževanje teh kinematografov je brez perspektiv in obsojeno na še hujše propadanje.

Delno podobo velike večine slovenskih kinematografov nam da pregled tehnične opremljenosti le-teh, predvsem s kinoprojektorji. Te podatke imamo iz leta 1968. Tedaj je bilo — in danes je le malo bolje — 58 % vseh kinodvoran opremljenih le z 1 kinoprojektorjem in morajo torej gledalci v dvorani čakati na previjanje in menjavo filmskih zvitkov; 41 % vseh kinodvoran ima po 2 projektorja, tu projekcije tečejo nemoteno — le manj kot 1 % pa ima po 3 projektorje.

Še mnogo bolj zaskrbljujoči so podatki o starosti projektorjev. Tudi ti podatki so sicer iz leta 1968, vendar se razmere očitno niso bistveno spremenile. Poprečna starost projektorjev je namreč blizu 10 let, obratujejo pa še vedno tudi aparature, stare nad 25 let. Največ projektorjev ima za seboj 3 do 8 let obratovanja, mnogi od njih pa niso vzdrževani povsem po predpisih. To še celo velja za projektorje v lasti kulturnih društev in drugih družbenih organizacij, ki v glavnem kinodvorane le izkoriščajo, vanje pa ne vlagajo sredstev.

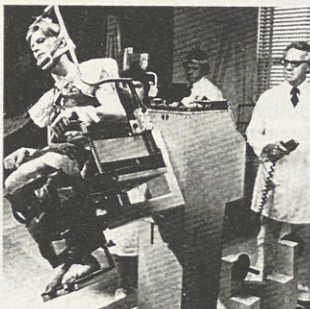
Razen projektorjev sodijo v opremo kinematografov tudi: sedeži, zračenje, ogrevanje, varnostne naprave, sanitarije itd. Vse to pa je le redko v zadovoljivem stanju.

Ta kratek pregled nastanka, razvoja in sedanjega stanja kinematografov v Sloveniji je seveda lahko le površen in močno poenostavljen. Kljub temu pa zelo jasno kaže kritičnost položaja za slovensko kinematografijo, predvsem na podeželju in v manjših krajih, kjer sedanji sistem upravljanja in vodenja kinematografov nikakor ne ustreza najosnovnejšim zahtevam. Prej ali slej bo v to kisljo jabolko nekdo moral ugrizniti, ob tem pa se moramo zavedati, da bo le-to iz leta v leto bolj kislno.



#### Naši kritiki se boje Zrela

Francosko-belgijski filmski tednik Ciné-Revue med drobnimi novicami sporoča, da so jugoslovanski filmski kritiki zelo strogi, ko ocenjujejo film Zrela. Kronist domneva, da gre za naročene kritike, ker se »beograjski oblasti« boje, kakšen učinek utegne imeti predvajanje Spielbergovega filma na letošnje turistično sezono na jugoslovanski obali, saj bi si utegnili turisti pod vtisom tega filma izbrati za počitnice manj nevarne kotičke, kot pa jih ponuja jugoslovanska obala. Zanimivo sklepanje o misterioznem ukazu »od zgoraj«, po katerem naj bi filmska kritika tako pisala o tem filmu, da bi si ga ogledalo čim manj gledalcev. Kronista Ciné-Revue in njegove informatorje bi veljalo povabiti v Ljubljano in jim pokazati propagandne panoje, ki napovedujejo premiero tega filma in to ne glede na insinuirana naročila »od zgoraj«.



#### David Bowie v science-fictionu

Poleg filmov, ki napovedujejo katastrofe, ki bodo uničile deloma ali pa v celoti planet Zemljo, filmski ustvarjalci snemajo vse več znanstveno-fantastičnih filmov, ki obravnavajo družbene fenomene, ki jih napovedujejo futurologi (med njimi na primer Rollerball, Death Race 2000, Privilige . . .), ali pa filme, ki napovedujejo v prihodnosti obisk bitij z drugih ozvezdij na našem planetu. Eden takšnih filmov je tudi The Man who Fell to Earth (Mož, ki je padel na Zemljo) režiserja Nicolasa Roega, v katerem je zaigral naslovno vlogo znani pop pevec David Bowie. Zaradi njegove vloge je film privlačen, saj je drugače po tematiki in pristopu precej stereotipna variacija že znane filmske teme.



#### Jean Gabin znova pred kamerami

Francoski filmski igralec Jean Gabin vse redkeje in nerad sprejema filmske vloge. Umaknil se je na svojo farmo, v svoja leta, v svoj mir, kot je pred nekaj leti izjavil. Vseeno pa od časa popusti in sprejme kakšno zanimivo filmsko vlogo. Tako je sedaj sprejel ponudbo Marcela Carnéja in bo zaigral naslovno vlogo v njegovem novem filmu Le Chêne foudroyé. Tokrat bo igral vlogo močnega časopisnega založnika, ki se je na straneh svojega časopisa L'Espérance spustil v boj z ekonomsko močno multinacionalno družbo, ki omogoča proizvodnjo za človeštvo nevarnih snovi. Scenarij za film sta napisala Didier Decoin in Marcel Carné, poleg Gabina pa bo igral še Victor Lanoux.



#### Premiere filma Štiri dni do smrti

Film o uboju partijskega sekretarja Đure Đakovića je konec marca doživel svečano premiero v Slavonskem Brodu, glavna premiera Jokićevega filma pa bo kljub temu, da so naši kinematografi film že začeli prikazovati, maja v Zagrebu.

#### Na silki Bert Sotlar v vlogi Đure Đakovića

#### Fellinijev Casanova bo

Dnevni časopisi so veliko pisali o zapetljajih ob nastajanju novega filma italijanskega režiserja Federica Fellinija Casanova; najprej je režiser močno prekoračil proračun, za film mu je producent Alberto Grimaldi zagotovil 4 milijarde in 800 milijonov lir, potem so neznanci ukradli precej kolotov negativov, ki so posnetega filmskega gradiva nekaterih ključnih prizorov in naposled sta se zaradi vsega tega sprla še Fellini, ki je vztrajal pri takšnem filmu, kot si ga je zamislil, in producent Grimaldi, ki ni bil pripravljen zagotoviti dodatnih sredstev. Snemanje filma so tako prekinili lansko leto 16. decembra. Sedaj pa je, kot vse kaže, prišlo do sporazuma in Grimaldi je odobril dodatno vsoto eno milijardo in 200 milijonov lir. S tem denarjem bo moral Federico Fellini posneti še okoli 40 odstotkov filma in zagotoviti prvo komercialno kopijo Casanove. Potrošenega je bilo že preveč denarja, da bi si lahko producent in distributer privoščila, da film Casanova ne bi prišel na filmska platna in skušal povrniti ogromna sredstva, ki so v ta film vložena.

#### Ronald Sutherland v maski Casanove





### Umril je Luchino Visconti

Njegovo življenje je bilo namenjeno umetnosti, pravzaprav vsem vrstam umetnosti; že s trinajstimi leti je Luchino Visconti prvič javno nastopil in to kot čelist. Po srečanju z Jean Renoirrom v Parizu pa je večino svojega življenja in dela namenil sedmi umetnosti in ustvarjal takorekoč do zadnjega diha. Že svoj predzadnji film Družinski portret je posnel na invalidskem vozičku, enako tudi zadnjega Nedožhen. Navkljub boleznim, ki ga je stiskala in pritiskala, je vztrajal do konca, umri je takorekoč sredi dela.

Tako je odšel eden najpomembnejših ustvarjalcev italijanskega filma, ki je s svojimi filmi dajal svojski ton italijanski filmski proizvodnji, s svojimi naprednimi stališči pa je ostajal vedno na čelu napredne fronte italijanskih umetnikov.

Njegov opus je velik, saj je snemal domala nepretrgoma leto za letom in sedaj bi težko, v tako kratkem času in na tako kratkem prostoru, povedali tisto bistveno, kar je prevečalo njegove filme, pa naj gre za filme, ki izhajajo iz italijanskega neorealizma, ali pa za filme, ki jih je posnel ob rasti moči fašizma v Italiji, in pomenijo groba soočanja z ne tako davno preteklostjo. Naj bo to v prvem primeru film Rocco in njegovi bratje in v drugem Somrak bogov. Naj gre za propad italijanskega meščanstva in njegove kreativnosti ali za inspirativno filmsko razmišljanje o umetnosti in lepoti, če govorimo o filmih kot sta na primer Družinska slika in Smrt v Benetkah.

Njegov zadnji film Nedožhen so organizatorji povabili kot častni film na letošnji jubilejni 20. mednarodni filmski festival v Cannesu in s tem izkazali eno izmed časti umrlemu velikemu umetniku in filmskemu ustvarjalcu. Njegovo življenje je bilo prepleteno s celim spektrom umetnosti in njegova stalna preokupacija je bila opisovanje življenja na umetniški način, na edini način, ki ga je zanimal kot resen intelektualen način kazanja življenja in odnosa do njega. Zato je hotel biti informiran o vsem in ga je vse zanimalo, zanimalo zato, da bi ob tem dvignil svoj človeški glas umetnika.

(Daljši esej o Luchinu Viscontiju bomo objavili v prihodnjem Ekranu.)

### Priznanje ameriške kritike Lelouchu, Formanu in Lumetu

Filmski kritiki iz Los Angelesa so za najboljši tuji film leta 1975 izbrali francoski film Celo življenje (Toute une vie) režiserja Clauda Leloucha. Med ameriški filmi pa sta si to priznanje enakovredno razdelila Let nad kukavičjim gnezdom (Miloša Formana) in Pasje popoldne (Sidneya Lumeta).

### Načrti Nelly Kaplan

Francoska režiserka Nelly Kaplan se ukvarja enako intenzivno z literaturo kot s filmom. Nedavno tega je končala roman Le collier de Ptyx, sedaj pa se pripravlja na snemanje svojega tretjega celovečernega filma (prva dva sta bila La fiancée du pirate — Piratova zaročenka in Papa les p'tits bateaux — Oče malih ladij) z naslovom Nea. Gre za zgodbo o gimnazijki, ki piše svoj prvi roman. Nea je zrevoltirana in v spopadu z okoljem, v katerem živi (visoka buržuazija v Ženevi), je edino, kar ji daje moč, ljubezen, ljubezen z nekim grenadirjem, urednikom in knjižničarjem... Scenarij za film je napisala Emmanuelle Arsan (avtorica romana Emmanuelle). Nelly Kaplan je izjavila, da hoče napraviti film poln humorja in dvosmiselnosti v dialogu, ki bodo take, da bodo rdečile lica celo regimentu huzarjev.

V bližnji prihodnosti pa namerava Nelly Kaplan posneti še dva celovečerna filma in sicer Le moment de vérité (Trenutek resnice) in Au bonheur des dames (V srečo dam). Veliko dela za ambiciozno Nelly, ki kot da ne pozna težav, kako priti do denarja za nove filme.

### Nadaljevanka zagrebške TV

Na Jesenicah in okolici so sredi marca pričeli s snemanjem televizijske nadaljevanke MARIJA (sedem enournih epizod), za katero sta napisala scenarij Aleksander Marodić in Milan Šečerović, režiser pa je Stipe Delić. Dogajanje je locirano v čas med drugo svetovno vojno, glavna tema pa so usode žensk sredi vojne vihre. V glavnih vlogah nastopajo Mira Banjac, Manca Košir, Dina Rutčić in Semka Sokolović, od Slovencev pa tudi Marija Lojkova, Alja Tkalčeva, Marjeta Gregorač, Bert Sotler in Franjo Kumer. Izvršni producent je Jadran film iz Zagreba.

### Fenomen Veljko Bulajić

Do konca marca si je v Sarajevu ogledalo superspektakel Atentat v Sarajevu več kot 80 tisoč Sarajevčanov, obisk pa je verjetno do danes še narasel, saj so načrtovali šolske ogledde tega filma Veljka Bulajića. Tako si bo Atentat v Sarajevu ogledalo kar 40 tisoč sarajevskih šolarjev kot dopolnilo k pouku zgodovine.

Gre za svojski fenomen plasmana domačega filma, ki bi ga lahko označili kar kot »fenomen Bulajić«, ki si je s spretnim manevriranjem in politiziranjem zagotovil poseben status v okviru jugoslovanske kinematografije tako kar zadeva sredstva, ki jih potroši za realizacijo svojih spektaklov (njihov proračun je enak proračunu podobnih filmov, ki jih snemajo v tujini), hkrati pa je s spretnim manevriranjem zagotovil za svoje ne pretirano uspele filme za naše razmere rekorden obisk gledalcev.

Žal so Bulajićeve metode našle pri nas že nekaj posnemalcev, manj uspešnih seveda, toda skupaj z njimi postavljajo razmere v naši kinematografiji na glavo, trošijo več sredstev, kot si jih naša filmska proizvodnja lahko privoščiti, rezultati njihovega dela pa so največkrat slabi in fama, ki jo ustvarijo okoli svojih filmov, je taka kot mišni balončki, ki se ob prvih žarkih sonca v tujini razblinijo v — nič.



**oskarji 76**

Z letošnjimi podelitvami priznanj ameriške filmske akademije se je, to lahko mirno zapišemo, vsaj deloma povrnil zlati lesk toliko željenemu in tolikokrat preklinjanemu kipcu Oskar.

Že uvrstitev filmov v ožji izbor je pokazala, da bo letos pri nagradah manj špekulacij kot prejšnja leta in da zavoljo tega utegnejo dobiti priznanja resnično tisti filmi in ustvarjalci, ki so napravili na ameriškem filmskem tržišču najboljši vtis. Med kandidati za Oskarje namreč ni bilo filmov, ki bi morali dobiti čim več Oskarjev zaradi komercialnih razlogov. Enako je bilo tudi med tujimi filmi, kjer je naš Sarajevski atentat vsem visokoletečim obljubam navkljub neslavno odpadel že v predtekmovanju, so ustvarjalci in naslovi filmov obetali, da bo prišel Oskar v prave roke.

Spomnimo se filmov, ki so prišli v ožji izbor za priznanje Oskar. Med angleško-govorečimi Lumetovo **Pasje popoldne**, Kubrickov **Barry Lyndon**, Altmanov **Nashville**, Formanov **Let nad kukavičjim gnezdrom** in Spielbergovo **Žrelo**; med tujimi filmi pa: Wajdova **Obljubljena dežela**, Herzogova **Skrivnost Kasparja Hauzerja**, Truffautova **Zgodba o Adeli I.** in Kurosawin film **Dersu uzala**. Izredno kvaliteten izbor filmov potemtakem, kjer je edinole izstopal Formanov **Let...**, ki je pretresel gledalce širom po Ameriki.

V končnem teku pa je ameriška filmska akademija v glasovanjem svojih članov konec marca odločila in z Oskarji nagradila naslednje filmske dosežke:

Najboljši ameriški film leta: **One Flew Over the Cuckoo's Nest** (Let nad kukavičjim gnezdrom) režiserja Miloša Formana.

Najboljši tuji film leta: **Dersu uzala** sovjetsko-japonske koprodukcije v režiji Akira Kurosawe.

Najboljša moška glavna vloga: **Jack Nicholson** za vlogo v filmu **Let nad kukavičjim gnezdrom**.

Najboljša ženska glavna vloga: **Louise Fletcher** za vlogo v filmu **Let nad kukavičjim gnezdrom**.

Najboljša moška stranska vloga: **Georg Burns** za vlogo v filmu **The Sunshine Boys** (Otroci sonca).

Najboljša ženska stranska vloga: **Lee Grant** za vlogo v filmu **Shampoo** (Hollywoodski frizer).

Najboljša režija: **Miloš Forman** za režijo filma **Let nad kukavičjim gnezdrom**.

Najboljši scenarij: **Frank Pierson** za scenarij za film **Pasje popoldne**.

Najboljši scenarij po literarni predlogi: **Lawrence Hauben** in **Bo Goldman** za adaptacijo literarne predloge za **Let nad kukavičjim gnezdrom**.

Najboljša izvirna glasba: **John Williams** za glasbo v filmu **Žrelo**.

Najboljši dokumentarni celovečerni film: **Človek, ki smuča z Everesta**.

Najboljša risanka: **The Big (Veliki)** režiserja in risarja Boba Godfreyja.

Najboljši kratki igrani film: **The Angel and Big Joe** (Angel in veliki Joe).

Najboljši kratkometražni dokumentarec: **Konec igre**. Kubrickov film **Barry Lyndon** je dobil štiri Oskarje: za najboljšo glasbeno priredbo, za scenografijo, za kamero in za kostume, Spielbergovo **Žrelo** pa poleg Oskarja za najboljšo izvirno glasbo še Oskarja za montažo in za najboljše zvočne efekte. Ameriška akademija je podelila še dva posebna Oskarja in sicer izrednega Oskarja za posebne vizualne efekte filmu **Hindenburg** in 82-letni **Mary Pickford** za njene življenjske zasluge za filmsko umetnost.

Rekorder med filmi je zagotovo Formanov **Let nad kukavičjim gnezdrom**, ki je pobral vse pomembne Oskarje: Oskarja za režijo, za scenarij, kot najboljši film leta, Oskarja pa sta dobila tudi nosilca glavnih vlog. Po številu Oskarjev sledita temu filmu Kubrickov **Barry Lyndon** s štirimi Oskarji in Spielbergovo **Žrelo** s tremi Oskarji. Potemtakem nedvomen in povsem zaslužen uspeh Miloša Formana, ki je, upajmo, s tem filmom dokončno uspel na ameriškem filmskem tržišču.



**Oskar**  
za najboljši tuji film leta

**Dersu Uzala**  
(sovjetsko-japonska koprodukcija)  
Režija  
Akira Kurosawa

**Na sliki**  
režiser Akira Kurosawa



**Oskar**  
za najboljši film leta

**One Flew Over the Cuckoo's Nest**  
(Let nad kukavičjim gnezdrom)

**Na sliki**  
Jack Nicholson in Nathan George



**Režiser**  
Miloš Forman

**One Flew Over the Cuckoo's Nest**  
(Let nad kukavičjim gnezdrom)



**Oskar**  
za najboljšo moško vlogo

Jack Nicholson  
**Let nad kukavičjim gnezdrom**

## novi filmi...



**Oskar**  
za najboljšo žensko vlogo  
Louise Fletcher  
Let nad kukavičjim gnezdom



**Oskar**  
za najboljšo stransko moško vlogo  
George Burns  
The Sunshine boys (Otroci sonca)



**Oskar**  
za najboljšo stransko žensko vlogo  
Lee Grant  
Shampoo (Hollywoodski frizer)



**Drugi**  
najuspešnejši film (štirje Oskarji)  
**Barry Lyndon**  
Režija Stanley Kubrick  
Oskar za: najboljšo glasbeno  
priredbno, scenografijo, kamero in  
kostume  
**Na sliki**  
Marlsa Berenson



**Tretji**  
najuspešnejši film (trije Oskarji)  
**Zrelo**  
Režija Steven Spielberg  
Oskarji za: izvirno filmsko glasbo,  
za montažo in za najboljše zvočne  
efekte

... v Združenih državah Amerike  
**St Ives** (St Ives), režija Michael Anderson, scenarij Barry Beckerman, vloge: Charles Bronson, John Houseman, Jacqueline Bisset ...  
**Nickelodeon** (Nickelodeon), režija Piter Bogdanovich, scenarij Piter Bogdanovich, vloge: Ryan O'Neal, Tatum O'Neal in Burt Reynolds  
**Silent Movie** (Nemi film), režija Mel Brooks, vloge: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom De Luise ...  
**Black Sunday** (Črna nedelja), režija John Frankenheimer, scenarij Ernest Lehman in Keneth Ross, vloge: Robert Shaw, Marthe Keller, Bruce Dern ...  
**The Food of Gods** (Hrana bogov), režija Bert Gordon, scenarij Bert Gordon, vloge: Pamela Franklin, Ralph Meeker, Marjoe Gortner ...  
**King Kong** (King Kong), režija John Guillermin, scenarij Lorenzo Semple Jr., vloge: Jeff Bridges, Charles Grodin, Jessica Lange ...  
**Trackdown** (Izsleditev), režija Dick Heffron, vloge: Jim Mitchum, Karen Lamm, Anne Archer ...  
**The Last Tycoon** (Zadnji Tycoon), režija Elia Kazan, vloge: Robert Mitchum, Jack Nicholson, Robert De Niro ...  
**The Outlaw — Josey Wallis** (Izobčenec — Josey Wales), režija Philip Kaufman, vloge: Clint Eastwood, Chief Dan George, Paul Trueman ...  
**Dick and Jane** (Dick in Jane), režija Ted Kotcheff, vloge: Jane Fonda in George Segal  
**Network** (Mreža), režija Sidney Lumet, scenarij Paddy Chayeksy, vloge: Faye Dunaway, William Holden, Peter Finch ...  
**Treasure of Matecumbe** (Zaklad Matecumbe), režija Vincent McEveety, scenarij Donald S. Tait, vloge: Peter Ustinov, Robert Foxworth, Joan Hackett ...

... v Angliji  
**Trick or Treat** (Ukana ali obravnava), režija Michael Apted, scenarij Ray Connelly, vloge: Bianca Jagger, Jan Smithers, Nigel Davenport ...  
**At the Earth's Core** (V srcu zemlje), režija Kevin Connor, vloge: Doug McClure, Peter Tushing, Caroline Munro ...  
**The Omen** (Omen), režija Richard Donner, scenarij David Seltzer, vloge: Gregory Peck, Lee Remick, David Warner ...  
**The Pink Panther Strikes Again** (Pink Panter znova napada), režija Blake Edwards, scenarij Frank Waldman in Blake Edwards, vloge: Peter Sellers, Herbert Lom in Burt Kwouk  
**The Ritz**, režija Richard Lester, vloge: Rita Moreno, Jack Weston, Jerry Stiller ...  
**Voyage** (Potovanje), režija Stuart Rosenberg, vloge: Faye Dunaway, Max von Sydow, Oskar Werner ...  
**Not Now, Comrade** (Ne sedaj, tovariš), režija Harold Snoad, scenarij Ray Cooney, vloge: Leslie Phillips, Roy Kinnear, Windsdor Davies ...

... v Franciji  
**Le Locataire** (Gostač), režija Roman Polanski, vloge: Isabelle Adjani in Roman Polanski  
**Mr Klein** (Gospod Klein), režija Joseph Losey, scenarij Franco Solinas, vloge: Alain Delon, Suzanne Flon in Jean Moreau  
**La Marge** (Rob), režija Walerian Borowczyk, scenarij Bernard Dailencourt, vloge: Sylvia Kristel, Joe Dallesandro in Denis Manuel  
**L'année saine** (Sveto leto), režija Jean Girault, scenarij Louis Emile Galey, vloge: Jean Gabin, Jean-Claude Brialy, Danielle Darrieux ...  
**Dites-moi des choses tendres** (Recite mi nežnosti), režija Georges Lautner, scenarij Francis Véber, vloge: Pierre Richard, Miou-Miou, Jean Pierre Marielle ...  
**F. Comme Fairbanks** (F. kot Fairbanks), režija Maurice Dugowson, scenarij Jacques in Frank Dugowson, vloge: Patric Dewaere, Miou-Miou, Michele Piccoli ...  
**L'affiche rouge** (Rdeči plakat), režija Frank Cassenti, scenarij René Richon, vloge: Roger Ibanez, Pierre Clementi, Laszlo Szabo ...  
**La situation est grave mais pas désespérée** (Situacija je težka, toda ne brezupna), režija Jacques Besnard, scenarij Jacques Besnard, vloge: Jean Lefebvre, Maria Pacôme, Michel Serrault ...  
**Flash Back** (Flash Back), režija Roger Coggio, scenarij Roger Coggio, Elisabeth Huppert, Etienne Szabo, vloge: Roger Coggio, Elisabeth Huppert, Vicky Messica ...

... v Italiji  
**The Cassandra Crossing** (Križišče Cassandra), režija George Cosmatos, scenarij Tom Mankiewicz, vloge: Sophia Loren, Martin Sheen, Lee Strasberg ...  
**A Matter of Time** (Vprašanje časa), režija Vincente Minelli, scenarij John Gay, vloge: Liza Minelli, Ingrid Bergman, Charles Boyer  
... v Rodeziji  
**Whispering Death** (Sepetajoča smrt), režija Jurgen Goslar, scenarij Scot Finch, vloge: Trevor Howard, Christopher Lee, James Faulkner

## najboljši filmi 1975

Ze drugič zapored je sekcija filmskih in televizijskih kritikov in publicistov pri DSFD organiziralo glasovanje za najboljše filme v preteklem letu. Glasovnice je oddalo 18 glasovalcev, ki je smelo naštetih deset od 182 filmov, kolikor jih je bilo lani predvajanih tako v rednem kinematografskem sporedu kot na posebnih filmskih manifestacijah (teden italijanskega filma, dnevi arabskega filma). Glasovalci so v svojem izboru upoštevali vsega 39 filmov, posamezni filmi pa so prejeli naslednje število glasov:

1. in 2. mesto	Urar iz St. Paula (Francija)	13 glasov
	Lacombe Lucien (Francija)	13 glasov
3. in 4. mesto	Macbeth (Anglija)	11 glasov
	Kruh in čokolada (Italija)	11 glasov
5. mesto	Nočni portir (Italija)	10 glasov
6. in 7. mesto	Strah (Slovenija)	9 glasov
	Vincent, François, Paul in drugi (Francija)	9 glasov
8. mesto	Prisluškovanje (ZDA)	8 glasov
9. in 10. mesto	Med strahom in dolžnostjo (Slovenija)	7 glasov
	Slamnat psi (ZDA)	7 glasov

Po šest glasov so dobili filmi: Zelo, Povest o dobrih ljudeh, Ivan Vasiljevič menja poklic, Ameriški Graffiti, Veliki diktator, Odrešitev, Kitajska četrt, Konformist. Po pet glasov ima film Poslednja naloga, štiri Cvet 1001 noči, po tri Ljubezen samo do polnoči, in Umazanec Billy, po dva Kraljičina ogrlica in Sveti Mihael je imel petelina. Po en glas ima še 15 filmov.

Tako so se torej za preteklo leto odločili slovenski poznavalci. Zanimivo pa je njihovo odločitev primerjati z listo filmskih obiskovalcev. Ugotovimo lahko, da se pogledi kritikov in občinstva vedno bolj zblížujejo, saj je med 43 najboljše obiskanimi filmi kar osem filmov z gornje lestvice. Poglejmo, kako so glasovali:

### Stanka Godnič

Macbeth, Ameriški Graffiti, Slamnat psi, Vincent, François, Paul in drugi, Lacombe Lucien, Urar iz St. Paula, Ivan Vasiljevič menja poklic, Med strahom in dolžnostjo, Strah, Povest o dobrih ljudeh

### Neva Mužič

Lacombe Lucien, Kitajska četrt, Cvet 1001 noči, Odrešitev, Nočni portir, Vincent, François, Paul in drugi, Macbeth, Urar iz St. Paula, Konformist, Med strahom in dolžnostjo

### Meta Šubic

Kitajska četrt, Nočni portir, Cvet 1001 noči, Veliki diktator, Macbeth, Prisluškovanje, Lacombe Lucien, Urar iz St. Paula, Poslednja naloga, Konformist

### Marjan Maher

Zelo, Kitajska četrt, Strah, Veliki diktator, Povest o dobrih ljudeh, Prisluškovanje, Kruh in čokolada, Lacombe Lucien, Urar iz St. Paula, Ivan Vasiljevič menja poklic

### Mirjana Borčič

Kitajska četrt, Nočni portir, Cvet 1001 noči, Super kifeljca, Slamnat psi, Kruh in čokolada, Vincent, François, Paul in drugi, Ivan Vasiljevič menja poklic, Strah, Lacombe Lucien

### Silvan Furlan

Odrešitev, Macbeth, Povest o dobrih ljudeh, Prisluškovanje, Dillinger, Lacombe Lucien, Urar iz St. Paula, Umazanec Billy, Konformist, Sveti Mihael je imel petelina

### Majda Knap

Zelo, Strah, Prisluškovanje, Kruh in čokolada, Lacombe Lucien, Poslednja naloga, Urar iz St. Paula, Skrivnost, Vincent, François, Paul in drugi, Vsi smo barabe

### Vesna Marinčič

Zelo, Nočni portir, Ljubezen samo do polnoči, Juggernaut, Med strahom in dolžnostjo, Ameriški Graffiti, Kruh in čokolada, Vincent, François, Paul in drugi, Sla po nevarnosti, Lacombe Lucien

### Rapa Šuklje

Nočni portir, Med strahom in dolžnostjo, Macbeth, Ameriški Graffiti, Trije mušketirji, Lacombe Lucien, Kruh in čokolada, Urar iz St. Paula, Vincent, François, Paul in drugi, Konformist

### Tone Frelih

Nočni portir, Odrešitev, Ljubezen samo do polnoči, Prisluškovanje, Ameriški Graffiti, Poslednja naloga, Vincent, François, Paul in drugi, Ubijalec stoletja, Slamnat psi, Urar iz St. Paula

### Manja Anderle

Ljubezen samo do polnoči, Macbeth, Prisluškovanje, Poslednja naloga, Vincent, François, Paul in drugi, Kitajska četrt, Lacombe Lucien, Ivan Vasiljevič menja poklic, Konformist

### Vladimir Kocjančič

Lacombe Lucien, Macbeth, Slamnat psi, Med strahom in dolžnostjo, Kitajska četrt, Ameriški Graffiti, Kruh in čokolada, Veliki diktator, Zelo

### Sašo Schrott

Privatni detektiv, Kitajska četrt, Prisluškovanje, Veliki diktator, Nočni portir, Kraljičina ogrlica, Slamnat psi, Urar iz St. Paula, Odrešitev, Strah

### Miša Grčar

Zelo, Strah, Povest o dobrih ljudeh, Prisluškovanje, Slamnat psi, Urar iz St. Paula, Med strahom in dolžnostjo, Macbeth, Ivan Vasiljevič menja poklic, Poslednja naloga

### Jože Dolmark

Umazanec Billy, Sveti Mihael je imel petelina, Prisluškovanje, Odrešitev, Macbeth, Urar iz St. Paula, Lacombe Lucien, Konformist, Povest o dobrih ljudeh, Strah

### Matjaž Zajec

Nočni portir, Strah, Veliki diktator, Ameriški Graffiti, Slamnat psi, Lacombe Lucien, Kruh in čokolada, Vincent, François, Paul in drugi, Umazanec Billy, Avdiencia

### Tone Rački

Cvet 1001 noči, Macbeth, Texas express, Kruh in čokolada, Sodnik obešanje, En vlak za dva klateža, Urar iz St. Paula, Sin poglavarja Masajev, Ivan Vasiljevič menja poklic, Ptiči in ptičke

### Vili Vuk

Zelo, Nočni portir, Strah, Veliki diktator, Odrešitev, Macbeth, Povest o dobrih ljudeh, Med strahom in dolžnostjo, Kruh in čokolada, Deps