

E K R A N

186642

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1974 - ŠT. 111/112



Andrej A. Tarkovski	2	Vtisnjeničas
Denis Poniž	18	Teden novega sovjetskega filma

ODMEVI NA PULJ

Mark Cetinjski	27	Razgovor s Predragom Golubovićem ob njegovem prvem celovečernem igranem filmu BOMBAŠA
Andrzej Ochalski	33	Marginalije, Shakespeare, zgodovina in ljubezen (Poljski Ekran)
Pavla Frydlova	35	Pulj '73 (Film a doba)
Albert Cervoni	38	V znamenju rdečih rutic (Cinema)
Taras Kermauner	40	Rožnati val, naključje ali program

FESTIVALI

Ratko Orozović	44	Banjaluka '73
Ratko Orozović	46	Niška srečanja '73 – Igralec je mrtev – naj živi igralec
Judita Hribar	50	Pesaro '73
Judita Hribar	52	Metoda dela Jeana-Marie Strauba
Judita Hribar	54	Jean-Marie Straub, filmski Brecht
Miša Grčar	57	Šport in družba – Po tretjem festivalu športnega filma v Oberhausnu
Tone Frelih	62	Teheran '73

TELEOBJEKTIV – TELEVIZIJA

Jože Pogačnik	69	Moja kamera je oko (Zapiski s potovanja po Sovjetski zvezi)
Vladimir Memon	73	Problemi civilizacije v nekaterih novejših filmih
Gideon Bachmann	78	Afriški in arabski film
Gilles Durieux	82	Claude Chabrol
Denis Poniž	83	Boris Grabnar: Televizijska drama

STRUKTURA FILMA

Svetozar Guberinić	86	Perspektive mladega filma. Ob dveh neuradnih programih canskega festivala 1973: Teden kritike in Dva tedna realizatorjev
--------------------	----	--

KRITIKE TUJIH FILMOV

Tone Peršak	95	Namesto kritike – 007 JAMES BOND – DIAMANTI SO VEČNI
Tone Peršak	97	CHATOVA DEŽELA
Tone Peršak	98	DETEKTIV KLUTE
Boštjan Vrhovec	99	ENA JE OSAMLJENA ŠTEVILKA
Peter Milovanović-Jarh	100	KRVAVI PREGON
Boštjan Vrhovec	100	KVARTOPIREC IN PROSTITUTKA
Božo Šprajc	101	MESENO SPOZNANJE
Peter Milovanović-Jarh	102	OBSEDNO STANJE
Miša Grčar	104	ZGODBA Z ZAHODNE STRANI

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Sofinansira Kulturna skupnost Slovenije. Na leto izide 10 števil, najmanj dve dvojni. Uredniški odbor: Mark Cetinjski, Marjan Ciglič, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Tone Frelih, Viktor Konjar, dr. Jano Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Sekretar uredništva: Breda Vrhovec. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 7 dinarjev, dvojnja 4 dinarjev. Letna naročnina je 100 dinarjev, za tujino dvojno. Telefonski račun: 50101-678-49110, poštne in televizijske račune: 0100-620-107-870. Poštnina plačana v gotovini. Tisk Učne založnice, Ljubljana, Bežičeva 8. Priporočljivo številko je tehnično prebrati Tone Seifert. Naslovnica je oblikoval Vasko Pregelj.

19-IV-1974

prošeno prometnega davka
o pristojnem sklepu
21-1/1974 z dne 16. 1. 1974.



sovjetski film

vtisnjeni čas

andrej arsenjevič tarkovski

prevod: miha brun

Nikomur ne bi hotel vsiljevati svojih filmskih pogledov. Nimam te pravice; zanašam se na to, da ima vsakdo, na kogar se obračam — in obračam se k tistim, ki poznajo in ljubijo film² — lastne preudarke, ustvarjalne poglede in percepcije o tej zvrsti. V našem poklicu in okrog njega kar mrgoli predsodkov. Ne mislim na tradicijo, ampak prav predsodke, šablonsko mišljenje, puhlice, ki ponavadi vzniknejo okrog tradicij in ki ljubo tradicijo zlagoma zarasejo. Toda nekaj se da v umetnosti doseči zgolj v primeru, če si osvobojen predsodkov. Velja si ustvariti lastno stališče — pred obličjem zdravega razuma, ki ga razumeš in varješ med delom kot zenico očesa. Filmska režija se ne začneja v trenutku pretresa scenarija z dramaturgom niti v delu z igralci in niti v stikih s skladateljem, temveč v tistem trenutku, ko se v režiserjevi duševnosti porodi podoba³ tega filma: naj si bo to natančni vrstni red epizod ali pa samo občutenje fature in emocionalne atmosfere — treba jih je pač obnoviti na ekranu. Človeka, ki si jasno predstavlja svoj koncept in ga je timsko sposoben dokončno in natančno realizirati, smemo imenovati režiser. Kljub temu vse to še ne sodi v čisto profesionalnost, obrt. V profesionalnosti in obrti je marsikaj, brez česar se umetnost ne more uresničevati, vendar je to še premalo, da bi režiserju mogli reči umetnik.

Umetnik postane tedaj, ko se mu v konceptu ali že kar na samem filmskem traku porodi poseben sistem podob, lastna miselnost o realnem svetu, ki jo režiser ponuja v presojo gledalcem, jim jo zaupa, kot svoje najbolj skrite sanje. Samo spričo lastnega pogleda na svet postaja svojevrsten filozof, nastopa kot umetnik, film pa — kot umetnost.

Umetnost velja primerjati z znanostjo. Tako kakor znanost je tudi umetnost sredstvo ali način obvladanja sveta, orodje spoznavanja sveta na poti napredka, na poti razvoja do tako imenovane „absolutne resnice“. V tem primeru do „absolutne resnice“, ki je razmerje med človekom in stvarnostjo. Umetnost spoznava svet po svoje: ne po poti dosledno povezanih, stopničasto grajenih odkritij, ki bi drugo drugo izpodbijalo, vrste delnih objektivnih resnic, kakor na primer v znanosti. Umetniško odkritje pa se zmeraj rojeva — kot nov hieroglif „absolutne resnice“. Umetniško odkritje se pojavlja pred nami kot razodetje, kot bliskovito in nujno umetnikovo razumljenje vseh zakonitosti sveta, v katerem živimo: njegove lepote in grdobije, človečnosti in surovosti. To, kar imenujem hieroglif „absolutne resnice“, je podoba sveta, ki je edina počlovečena oblika, enkratna, ampak tudi

večna. In če je znanstvena spoznava kot hoja po klinih neke neskončne lestve, tedaj področje umetnikovega razumevanja sveta spominja na ogromni sistem posebno dovršenih in vase zaprtih sfer, ki druga druge ne ukinjajo, ampak se dopolnjujejo in bogatijo. Zbrani skupaj se organizirajo v posebno nadsplošno⁴ sfero, ki se razraža v neskončnost.

Ko obuja k življenju te podobe-sfere, si človeštvo ponazarja potešitev hrepenenja po nemudnem, vsako minuto absolutnem dojetju sveta, ki ga neprestano razjeda, muči. Navsezadnje pa se konglomerat zbranih mojstrovina transformira v zavesti človeštva v poslušeno emocionalno podobo realnosti. Ampak v vsaki od teh podob-sfer, teh „vzvišenih prevar“ je poseben prostor. V tem prostoru so posebni zakoni. Med njimi so tudi takšni zakoni, ki določajo specifičnosti vsake umetniške zvrsti.

Kadar govorimo o specifičnih zakonitostih filmske umetnosti, vse pogosteje film primerjamo z literaturo. Po mojem prepričanju je treba kar najbolj temeljito dojeti in razkriti učinek literature in filma, da bi ju kolikor mogoče jasno ločevali in nič več zamenjavali. V čem sta si literatura in film podobna in sorodna? Kaj ju združuje?

Predvsem neizmerna svoboda, ki umetniku omogoča ravnanje z materijo in mu jo prepušča v dosledno realizacijo. Takšna opredelitev pa se lahko izkaže kot preveč širokosrčna in splošna, toda — zdi se mi — da to popolnoma zaobjame tisto, v čemer sta si sorodna film in literatura. Dalje, vzniknejo nespravljive razlike, ki izvirajo iz načelnih razlik med besedo in filmskim izrazom.

Vprašanje o specifičnosti filma še do danes ni našlo enotne in za vse veljavne rešitve. Obstaja več mnenj, ki se med seboj krešejo in se — kar je še slabše — mešajo ter ustvarjajo eklektičen kaos. Vsakdo izmed nas si lahko po svoje zastavlja, rešuje

ANDREJ TARKOVSKI -
SOLARIS



in razume vprašanja o specifičnosti filma. Toda da katerikoli film že gre, mora nujno nastajati iz koncepcije, ki omogoča ustvarjati zavestno. Kajti ustvarjati in ne poznati zakonov svoje umetnosti je preprosto nemogoče.

Kaj neki je film, kakšna je njegova specifika, kako si jo predstavljam in kako si — izhajajoč iz nje — predstavljam film, njegove možnosti, izrazna sredstva, podobe, ne samo v formalnem pogledu, temveč tudi — če želite — v нравstvenem?

Še dandanašnji ne moremo pozabiti genialnega filma iz minulega stoletja, filma, s katerim se je vse začelo — PRIHOD VLAKA NA POSTAJO (ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT). Ta vsem znani lumièrovski film je bil preprosto posnet iz nuje, zato da bi preizkusili družinsko kamero, filmski trak, projektor. V tej predstavi, ki traja vsega pol minute, je umetniško prikazan — v sončnem siju — del železniške postaje, sprehajajoča se dama in gospod ter iz globine kadra bližajoči se vlak. Zaradi načina, kako se je vlak približeval, je gledalce zajela panika: ljudje so planili pokonci in zbežali. Zdi se mi, da se je v tistem trenutku rodila filmska umetnost. Ne preprosta filmska tehnika in ne zgolj nova možnost reprodukcije sveta, ne. Rodil se je nov estetski princip.

Princip je v tem, da je človek prvič v zgodovini umetnosti, prvič v zgodovini kulture odkril možnost neposredno VTISNITI ČAS. In hkrati možnost reproducirati pretek tega časa na ekranu, ga obnoviti in se k njemu povrniti kolikorkrat se mu je zahotelo. Človek je dobil v roke matrico REALNEGA ČASA. Dandanašnji je mogoče videno in zabeleženo dolgo hraniti (teoretično za zmeraj) v kovinskih kolutih.

Ravno v tem smislu so lumièrovski filmi skrivali v sebi genialnost estetskega principa. Toda takoj po teh filmih je kinematografija ubrala napačno umetniško pot, vsiljeno pot, ki je najbolj ustrezala malomeščanskemu interesu in dobičku. V dvajsetih letih so malodane „ekranizirali“ svetovno romanopisje in številne gledališke zgodbe. Film so izkoristili kot možnost poljubne in zapeljive potrditve gledališke predstave. Film je tedaj zavil na napačno pot in zavedati se moramo, da zaradi tega še dandanašnji žanjemo žalostne sadove. Ne bom govoril o najbolj zgovorni nesreči: odpovedi največji filmski dragocenosti — možnosti vtisniti realnost časa.

Toda v kakšni obliki se čas vtisne v film? Opredelil bi se za formo DEJANSKEGA. Dejansko je lahko dogodek, človeško gibanje, katerikoli realni predmet, pri čemer se da ta predmet prikazati nepremično in stanovitno (kolikor nepremičnost sploh biva v realnem času).

Po mojem mnenju je tu treba iskati izvir specifične filmske umetnosti. Izmed drugih umetnosti se glasba kaže blizu filmu: tudi v glasbi je problem časa načelen. Toda glasba ga rešuje popolnoma drugače: življenjska materialnost je v glasbi na meji popolne izginitve. Toda moč filma je kdaj pa kdaj prav v tem, da čas ohranja v realni in nerazdružljivi zvezi s stvarnostjo, ki nas obdaja vsak dan, večno.

ČAS, VTISNEN V SVOJIH DEJANSKIH FORMAH IN POJAVIH — to je po mojem mnenju pglavitna ideja filma in filmske umetnosti. Ta ideja mi da misliti o bogastvu neizkoriščenih možnosti filma, o njegovi veliki prihodnosti. Iz tega gradim svoje delovne hipoteze, teoretične in praktične.

Zakaj ljudje hodijo v kino? Kaj jih pripelje v zatemnjeno dvorano, kjer sedijo poldrugo uro in opazujejo igro senc na platnu? Potreba po omami? Zares, v številnih deželah so trusti, koncertni zabave, ki eksploatirajo tudi film in televizijo ter številna druga področja. Vendar ne kaže sklepati iz tega, temveč iz načelnega bistva filma, ki je povezano s človeško potrebo po obvladanju in razumevanju sveta. Mislim, da je naravno stremljenje človeka, ki hodi v kino, da gre tja za ČASOM — za izgubljenim ali za doslej še ne najdenim časom. Človek gre tja zaradi življenjskega izkustva, kajti film širi, bogati in koncentrira resnično človekovo izkustvo kot nobena druga umetnost; vendar ne zgolj to, temveč še marsikaj VEČ. To je tista resnična moč filma, in ne „zvezde“, ne šablonske fabule in ne razvedrilo.

V čem je bistvo avtorskega filma? Dalo bi se ga opredeliti kot nadčasovno kiparstvo. Podobno kot kipar, ki oblikuje kos marmorja in nepotrebno odstrani, da vdihne specifičnost kipu, tako tudi cineast iz „določenega časovnega obdobja“,⁵ v katerem je mnogo nerazčlenjenih življenjskih dejstev, zavrne vse nepotrebno in

pusti zgolj tisto, kar bo postalo element bodočega filma, tisto, kar bo zaružena filmska podoba.

Pravimo, da je film sintetična umetnost, ki temelji na soudeležbi številnih podobnih umetnosti, kot so drama, proza, igralstvo, slikarstvo, glasba itd. Toda v praksi se izkaže, da jo lahko vse te umetnosti s svojo „soudeležbo“ strašno zagodejo filmu, da se le-ta lahko sprevrže v eklektično zmešnjavo ali (v najboljšem primeru) v lažno harmonijo, kjer ni mogoče najti resničnega filmskega ozračja, ker harmonija v tistem trenutku tudi izgine. Velja enkrat za vselej povedati, da ni nujno, da je film preprosto kombiniranje principov podobnih umetnosti. Šele po vsem tem je moč razrešiti vprašanje, kaj neki je sintetičnost filma. Filmska podoba ne nastane z združitvijo literarne misli in slikarske upodobitve — ampak nastane neizrazita ali pa pretirano vznesena eklektičnost. Tudi zakonov gibanja in organizacije časa ni treba podrežati zakonom odrskega časa.

Čas je v formi dejanskega! — znova poudarjam. Idealen film si predstavljam kot kroniko: v njej ne vidim snemalne metode, ampak metodo ponovne obuditve in reprodukcijo življenja.

Nekoč sem na magnetofonski trak posnel naključni dialog. Človeka sta se pogovarjala in nista vedela, da ju snemam. Potem sem prisluhnil zapisu in pomislil: kako je to genialno „napisano“ in „odigrano“! Logika gibanja značajev, čustva, energija — vse to je otipljivo! Kako donita glasova, kako čudoviti premori! . . . Nikolaj Stanislavski ne bi mogel opravičevati teh premorov, za Hemingwaya bi bili nepretenciozni in naivni glede na to, kako je bil ta „dialog“ zgrajen . . .

Idealen primer filmskega ustvarjanja si predstavljam takole: avtor potratil milijone metrov filmskega traku, na katerega dosledno, sekundo za sekundo, dan za dnem, leto za letom beleži in sledi, na primer, človekovo življenje od rojstva do smrti; iz

ANDREJ TARKOVSKI
SOLARIS



vsega tega pa potem zmontira poltretji kilometer traku, poldrugo uro trajajočo filmsko predstavo. (Zanimivo si je predstavljati, da bi te milijone metrov filmskega traku dobilo v roke nekaj režiserjev in da bi vsakdo izmed njih naredil svoj film — to bi se filmi razlikovali drug od drugega!)

Čeprav je dejansko nemogoče imeti te milijone metrov filmskega traku, „idealni“ delovni pogoji niso tako nerealni, da ne bi veljalo težiti po njih. V kakšnem smislu? Stvar je v tem, da bi izbrali in nato združili dejstva in natančno vedeli, videli in slišali, KAJ je med njimi, kaj jih nenehoma veže. To tudi je film. In prav v takem primeru zlahka zaidemo na pot navadne gledališke dramaturgije, vsebinske konstrukcije, ki nastane iz karakterizacije. Film ne sme svobodno izbirati in združevati dejstev, ki jih jemlje iz „določenega časovnega obdobja“. Ob tem pa nikakor ne bi želel reči, da je treba dosledno slediti nekemu človeku. Na ekranu se logika človekovega vedenja spremeni v docela drugačno (tujo, bi rekli) logiko dejstev in pojavov, ki lahko preženejo človeka z ekrana, ga zamenjajo s čemerkoli drugim, če je to potrebno zaradi ideje, ki narekuje režiserjevo ravnanje z dejstvi. Narediti je mogoče, na primer, film, v katerem sploh ne bo direktnega junaka-osebe, pa vendar bo vse v „rakurzu“ človekovega pogleda na svet.

Film lahko operira s katerimkoli dejanskim, ki je v času⁶ izbira iz življenja vse, kar si poželite. Tisto, kar je za literaturo posebnost⁷(. . .), je ena izmed osnovnih umetniških zakonitosti filma. Vse, kar si poželite! To „vse, kar si poželite“, bi bilo neomejeno za pisanje romana, gledališke igre, ampak za film je to največja omejitev.

Soočiti človeka z neskončnostjo, ga primerjati z nešetimi ljudmi, ki grede mimo njega in se od njega oddaljujejo, vzpostaviti sorazmerje človeka s svetom — to je smisel filma!

Obstaja termin, ki se je že sprevrgel v obrabljeno resnico: „poetični film“. Pod tem terminom razumem film, ki se v svojih podobah drzno oddaljuje od dejanske konkretnosti, film, ki prikazuje realno življenje in hkrati s tem utrjuje lastno konstruktivno celovitost. Toda malokdo se je zamislil ob tem, da tu tiči nevarnost. Nevarnost, da se film izneveri samemu sebi. „Poetični film“ — kot je v navadi — rodi simbole, alegorije in druge figure, ki kot nalašč nimajo ničesar skupnega s samim filmom. Tu bi rad opozoril še na eno važno podrobnost. Če se čas v filmu izpričuje v formi dejanskega, tedaj se dejansko kaže v obliki neposrednega opazovanja. Glavno oblikovno načelo filma je OPAZOVANJE, ki prodre do najmanjših življenjskih celic .

Vsi poznamo znan tradicionalni žanr stare japonske poezije — hoku. Primere hoku-ja je prevajal Eisenstein:

Starinnyj monastyp'.
Holodnaja luna.
Volk laet.
V pole tiho.
Babočka letaet.
Babočka usnula.⁸

Eisenstein je videl v teh trivrstičnicah obrazec, kako trije posamezni elementi združeni dobivajo nove kvalitete. Mene pri hoku-ju privlači čistost, prefinjenost in povezanost opazovanja z življenjem.

Udočki v volnah.
Čut' kosnulas' na begu.
Polnaja luna.

Ali:

Vypala rosa.
I na vseh koljučkah terna.
Kapel' ki visjat.⁹

Saj to je čisto opazovanje! Nadrobnost in točnost opazovanja pripravita celo ljudi z neizostrenim posluhom za čustveno moč poezije do tega, da občutijo, oprostite

banalnosti, avtorjevo doživetje sveta. Vendar sem zelo zadržan do analogij, ki so povezane z drugimi umetnostmi, navedeni primer iz hoku-ja pa se mi zdi blizu resnici o filmu.

Poetičnost filma se je rodila iz neposrednega opazovanja življenja – to pa je, po mojem prepričanju, pravilna pot filmske poezije, ker je filmska podoba po svojem bistvu opazovanje dejanskega v času.

Eisensteinov film **IVAN GROZNI** je daleč od načel neposrednega opazovanja. Ta film ne samo da ni zgolj v celoti hieroglif, temveč je nasploh sestavljen iz velikih, majhnih in najmanjših hieroglifov, v njem ni niti enega detajla, ki ga ne bi prežemal avtorjev koncept in namen. (Slišal sem, da se je celo sam Eisenstein na enem izmed predavanj posmehoval tem hieroglifom, tem skrivnim pomenom: Na Ivanovem oklepu je upodobljeno sonce, na oklepu Kurbskega pa – mesec, ker je bistvo Kurbskega v tem, da „odseva svetlobo“...). Zato pa film ni nič manjšega občudovanja vreden zaradi muzikalno-ritmične konstrukcije. Zaporedna montaža, menjavanje planov, skladnost slike in zvoka – vse to je narejeno tako prefinjeno, tako natančno in po zakonitostih, kakor se oblikuje samo še glasba. Zato **IVAN GROZNI** tudi učinkuje tako prepričljivo: ta film me je vsakič popolnoma omamil in zavedel prav s svojim ritmom. Ampak v postavitvi junakov, konstrukciji plastičnosti likov, atmosferi je **IVAN GROZNI** lahko blizu gledališču (glasbenemu gledališču), da po mojem globokem prepričanju – neha biti film; filmi, ki jih je Eisenstein posnel v dvajsetih letih, predvsem **KRIŽARKA POTEMKIN**, so bili popolnoma drugačni.

Torej, filmska podoba je v bistvu opazovanje življenja v času, ki je odvisen od samega življenja in njegovih zakonitosti. Opazovanje je treba selekcionirati; saj beležimo na filmski trak le tisto, kar smejo biti združene podobe. Pri tem pa

ANDREJ TARKOVSKI
SOLARIS



filmska podoba ne sme biti v nasprotju s naravo časa, podoba ne sme izobčiti sedanjosti. Podoba postane resnično filmska (med drugim) pod pogojem, da ne živi samo v času, ampak da čas živi v njej, začenši z vsakim posnetim kadrom.

Katerikoli „mrtev“ predmet — miza, stol, kozarec — ki je posnet zunaj celote, ne more biti prikazan zunaj časa, kakor da časa sploh ne bi bilo.¹⁰

Odstopanje od te zahteve pa na mah daje možnost navleči v film številne pripomočke in attribute kake druge umetnosti. Z njihovo pomočjo se da narediti celo zelo efektne filme, ampak v pogledu filmske forme bodo ti pripomočki in attribute reakcionarni, kajti v nasprotju bodo z naravnim razvojem, idejo in možnostjo filma.

Niti ena od umetnosti se ne more primerjati s filmom po moči, natančnosti in prepričljivosti, s katero reproducira občutek dejanskega in fakture, ki živi in se spreminja v času. In zato me posebej vznemirja pretenzija „poetičnega filma“, ki vodi stran od dejanskega, realizma časa, ki poraja izumetničenost in maniro.

V sodobnem filmu je nekaj osnovnih teženj razvoja forme . . . , ki teži h kronikalnosti. Le-ta je zelo pomembna, mnogo obljublja in zato pogosto teži k posnemanju, prav do ponaredb in imitacij. Toda resničnosti in kronikalnosti v tem smislu, da bi snemali iz roke, krožili s kamero, snemali sunkovito (da vidite, da snemalec ni mogel izostriti slike) in tako naprej v tem smislu. Bistvo ni v tem, kako je in kako ni postavljena kamera, bistvo je v tem, da bi tisto, kar snemate, reproducirali konkretno in v izjemni obliki razvijajočega se danega. Neredki kadri, ki se zde posneti brezbržno, po svojem bistvu niso nič manj quasi-realni in nič manj bombastični, kot vestno posneti kadri „poetičnega filma“ s svojo beraško simboliko: tu in tam se neha konkretna življenjska in emocionalna vsebina snemanega objekta.

Zdi se mi, da je treba zelo pozorno analizirati vprašanje, ki je pred nami, režiserji in filmski teoretiki. To je problem t.i. quasi-realnosti.¹¹

Nujno je treba razlikovati med zaradi umetnosti potrebno quasi-realnostjo in lažno quasi-realnostjo, ki ji smemo prej reči predsodek.

Eno je quasi-realnost, ki je značilna za konkretno umetnost, na primer slikar, ki ima neprestano opravka z barvami in s sorazmerji barv na platneni površini.

Drugo je quasi-realnost, ki izvira iz nečesa bežnega, na primer iz površnega razumevanja bistva filma ali iz časovnih omejitev časovnih izraznih sredstev, ali preprosto iz škodljivih navad in šablon — ali iz spekulativnega odnosa do umetnosti. Primerjajte površno razumljeno „quasi-realnost“ okvira kadra in slikarskega platna. Tako se rojevajo predsodki.

Ena izmed zelo serioznih in zakonitih quasi-realnosti filma je, da se morajo akcije na ekranu razvijati zaporedno, ne glede na realno obstoječa pojmovanja istočasnosti, retrospektive in drugega. Zaradi tega, da bi reproducirali istočasnost ali paralelnost dveh ali več procesov, jih moramo speljati v zaporednost, jih reproducirati v zaporedni montaži. Druge izbire ni. Film je vedno težil k temu. V Dovženkovem filmu ZEMLJA kulak ustrelil junaka in zato, da bi prikazal strel, je režiser prekinil kader nepričakovanega junakovega padca z drugim, paralelnim kadrom, v katerem konji na polju prestrašeno dvignejo glave — toda potem znova sledi vrnitev na mesto uboja. Gledalcu so ti konji, ki so dvignili glave, pojasnili strel. Ko pa se je pojavil zvočni film, je morala takšna montaža odpasti. In ne smemo se sklicevati na Dovženkove genialne kadre zaradi tega, da bi opravičevali lahkotnost, s katero se dandanašnji filmi brez potrebe zatekajo k „paralelni montaži“. Tako človek pada v vodo, v naslednjem kadru pa že — „gleda Maša“. To vse pogosteje ni nuja, taki kadri delujejo kot recidivna poetika nemega filma. Ta prisiljena quasi-realnost se je sprevrgla v predsodek, v šablono.

Razvoj filmske tehnike je v zadnjih nekaj letih povzročil (ali znova oživel) skušnjavo: deliti široki zaslon na dva ali več delov, na katerih je moč prikazati istočasno („simultano“) dve ali več paralelnih dogajanj. Mislím, da je to napačna pot, to izmišljanje quasi-realnosti, ki je za film neomejena.

Nekateri kritiki bi grozno radi videli filmski prizor, ki bi istočasno potekal na več, denimo, na šestih ekranih. Predstavlajte si to in spoznali boste, da je to absurd. Gibanje filmskega prizora ima svoje zakonitosti, ki se razlikujejo od glasbenega tona in filmskih „polprizorov“, tako ga ne smemo primerjati z akordom niti s

naravnosti in politoniji, ampak prej z istocasnimi donenjem vecin orkestrov, ou katerih vsak igra drugo skladbo. Razen zmešnjave ne spoznate ničesar; podrlji se bodo zakoni vaše percepcije in avtor filmskih „poliprizorov“ je pred novo nalogo — kako speljati istočasnost v zaporednost, izoblikovati za vsak primer posebej zapleten sistem quasi-realnosti. To je ravno tako, kot da bi z desno roko segli v desno nosnico okrog levega uhlja (. . .). Človek preprosto ne more opazovati več dogodkov istočasno, to je psihofizično nemogoče. Gre razlikovati naravne quasi-realnosti, na katerih temelji specifika konkretne umetnosti, quasi-realnosti, ki jih opredeljuje razlika med realnim življenjem in specifično omejenostjo oblike konkretne umetnosti — in navidezne, izmišljene, neprincipialne quasi-realnosti, ki se spremene ali v suženjstvo šablone, ali neodgovorno fantaziranje, ali izposojanje posebnosti podobnih umetnosti.

Če že hočete — ena izmed pomembnejših quasi-realnosti filma je, da se da filmsko podobo utelesiti v dejanskih, naravnih oblikah življenja. Upodobitev mora biti naturalistična. Ko govorim o naturalističnosti, ne mislim naturalizma v obrabljene- nem literarnem pomenu besede tistega, kar je okrog Zolaja in temu podobno, poudarjam značaj čustvenega dojetja oblike filmske podobe.

Vprašanje: ampak, kako je z avtorjevo fantazijo, s svetom človekovih duševnih predstav, kako reproducirati tisto, kar človek „vidi v sebi“, različne sanjske privide, nočne in „dnevne“? . . .

Odgovor: to je popolnoma mogoče. Toda zgolj pod enim pogojem: „sanjski prividi“ se morajo na ekranu izoblikovati iz jasno in natančno vidnih, preprostih oblik samega življenja. Pri nas pa delajo takole: nekaj posnamejo sunkovito ali pa s filtrom, ali uporabljajo staromodne trike, ali vključujejo zvočne efekte — in gledalec, ki je že vajen tega, takoj reagira: aha, tega se spominja! to se ji pa sanja! Toda na tak način, s skrivnostnim razmazanjem, ne dosežemo resničnega filmskega vtisa sanj ali spominjanj. Bržkone ni filmsko izposojati si gledališke efekte. Kaj pa je treba? Predvsem je treba natančno vedeti, kaj se je sanjalo vašemu junaku. Treba je natančno poznati realno, dejansko ozadje teh sanj: videti vse elemente realnosti, ki med nočnim bedenjem dobijo drugačne smisle v zavesti . . . In treba je vse to brez zavijanja v meglo in zvijač prenesti na ekran. Spet vprašanje: kako pa je z medlostjo, nejasnostjo, neverjetnostjo sanj? Odgovor: za film tako imenovana „medlost“ in „neizrečenost“ sanj še ne pomenita, da ni jasne slike; to je poseben vtis, ki ga povzroči logika sanj, nenavadnost in nepričakovanost zvez in navzkrižij popolnoma realnih elementov. Te pa je treba videti in izpričati z največjo natančnostjo. Film že zaradi narave ne sme prikrivati realnosti, temveč jo mora odkrivati. (Najbolj zanimive in najbolj grozne so tiste sanje, ki si jih popolnoma zapomnite, do najmanjših detajlov.)

Rad bi spet in spet poudaril, da sta vselej pogoj za kakršnokoli konstrukcijo v filmu in njegov dokončen kriterij življenjska izvirnost in dejanska konkretnost. Od tod tudi izvirnost in ne zaradi tega, da je avtor našel posebno plastičnost in jo združil z nerazumljivim preobratom svoje misli, dal temu preobratu „iz sebe“ neko misel. Tako se rojevajo simboli, ki brez težav preidejo v splošno rabo in se sprevržejo v šablone.

Čistost filma, njegova nenadomestljiva moč se ne kaže zgolj v simboličnih finesah podob (pa naj bodo kar se da drzne), ampak v tem, da te podobe izražajo konkretnost in izjemnost realnega.

V Buñuelovem filmu NAZARIN je epizoda, ki se godi na vasi, kjer pustoši kuga. Vas je izsušena, kamnita, apnenčasta. Kaj naredi režiser, da bi pričaral vtis izumrlosti? Vidimo zaprašeno cesto, posneto s ptičje perspektive, in dve vrsti hiš, ki izginjajo v perspektivi, posnete pa so čelno. Cesta se upre v hrib, zato ni videti neba. Desna stran ceste je v senci, leva v soncu. Cesta je popolnoma prazna. Iz globine kadra gre po sredini ceste naravnost proti kameri deček in vleče za sabo belo, snežnobelo rjuho. Kamera se počasi dviguje na snemalnem žerjavu. In v zadnjem trenutku — preden ta kader zamenja naslednji — je površina kadra vnovič prekrita z belo tkanino, ki se zasvetlika v sončnem siju. Toda od kod se je vzela? Morebiti je to rjuha, ki se suši na vrvi? In tu presenetljivo čutimo „vzduh kuge“, ki ga dojemamo naravnost neverjetno — kot medicinski pojav.

Še en kader. Iz Kurosawovega filma SEDEM SAMURAJEV. Starodavna japonska vas. Spopad med jezdecami in samuraji. Hud naliv je — vsi so v blatu. Samuraji so

čueti v staročasne oblike, ki razgajajo njihove blatne noge. In ko eden izmed samurajev ubit pada — vidimo — kako mu dež zmiva z noge blato in mu noga beli. Obeli kot marmor. Človek je mrtev! — takšen je podoba, ki je dejstvo. Človek je čist od simbolike, tudi to je podoba.

TODA — MORDA JE TA SIMBOLIKA NAKLJUČNA — IGRALEC JE TEKAL, POTEM PADEL, DEŽ MU JE ZMIL BLATO Z NOGE, MI PA SPREJEMAMO TO KOT REŽISERJEVO ODKRITJE?

V zvezi s tem še o mizansceni. V filmu mizanscena, kot je znano, pomeni obliko postavitve in gibanja izbranih objektov glede na ravno površino kadra. Čemu mizanscena služi? Na to vprašanje vam devet od desetih ljudi odgovori: mizanscena izraža smisel dogajanja. To je vse. Toda ne smemo se omejiti samo na to funkcijo mizanscene, zakaj to pomeni opredeliti se za smer, ki vodi v samo abstrakcijo. Kot se nemara še spominjate, je De Santis postavil v svojem filmu **MOŽ ZA ANNO ZACHEO (UN MARITO PER ANNA ZACHEO)** — v finalnem prizoru — junaka in junakinjo vsakega na eno stran rešetkaste pregraje. Ta pregraja je jasna in zgovorna: par je ločen, nič ne bo s srečo, kontakt ni mogoč. Dogaja se, da konkretna, individualna izjemnost dogajanja dobiva bolj banalen pomen zato, ker mu pridamo trivialno, nasilno obliko. Gledalec pri priči trči na režiserjevo misel. Toda nesreča je v tem, da so za mnoge gledalce ti „trki“ prijetni, da gledalca umirijo — dogajanje je „nerežirano“, pa še misel je jasna in ni treba napenjati možganov, oči, ni se treba zazreti v konkretnost dogajanja. In gledalec se bo jel razkrajati, če mu bomo servirali tako hrano. No, saj se pojavljajo take rešetke, pregraje, ograje v številnih filmih in povsod pomenijo eno in isto.

Kaj pa je mizanscena? Poglejmo najboljša literarna dela. Na primer finalni prizor iz romana Dostojevskega **IDIOT**: knez Miškin pride z Rogožinom v sobo, kjer — za posteljno zaveso — leži ubita Nastasja Filipovna, ki že zaudarja, kot pravi Rogožin. Sedita na stolihi sredi velike sobe drug nasproti drugemu, tako da se dotikata s kolena. Samo predstavljajte si to — obide vas groza. Tu se rodi mizanscena iz psihološkega razpoloženja junakov v konkretnem trenutku; mizanscena izjemno izraža zapletenost njihovih odnosov. Torej, režiser mora pri postavljanju mizanscene upoštevati psihološko razpoloženje junakov, najti nadaljevanje in odsvit tega razpoloženja v posebnem dinamičnem ozračju in vse to povrniti k neposrednemu opazovanju in k **IZJEMNOSTI** fature. Samo tedaj bo mizanscena združila konkretnost in večpomenskost resnice.

Marsikdaj pravijo: kaj ni vseeno, kako postavimo igralca; ostala sta ob ograji, v velikem planu snemajo njega, v velikem planu snemajo njo, potem se pa razideta. Toda saj najpomembnejše ni preiščeno. Vendar to ni zgolj režiserjeva zadeva, temveč tudi — zelo pogosto — scenaristova.

Če si ne predstavljate, kakšen film predvideva scenarij (v tem pogledu scenarij ni nič drugega kot „polfabrikat“), potem ne morete narediti dobrega filma. Da se narediti nekaj drugega, novega, celo dobrega, toda scenarist ne bo zadovoljen z režiserjem. Zmeraj tudi ni pravična obtožba režiserjev, češ da „uničujejo zanimive zamisli“, saj so zamisli pogosto toliko literarne — in samo kot take zanimive — da jih je režiser preprosto prisiljen transformirati, da bi naredil film. Literarnost scenarija (razen čistega dialoga) v najboljšem primeru morebiti koristi režiserju toliko, da mu namigne specifično čustveno vsebino epizode, scene, celo kompletnega filma.

Sicer pa imajo scenaristi zelo zahtevne naloge, katerih realizacija zahteva resnično pisateljsko nadarjenost. Mislim na psihološke naloge. Tu pa se že uresničuje koristen, nujen vpliv literature na film, ki ne krni in kazi specifike filma. Nič ni bolj zanemarjeno in površno, kot je psihologija v dandanašnjem filmu. Govorim o razumljenju in razkritju temeljne resnice junakovih razpoloženj. Za te se niti ne zmenimo. Ampak, saj to je tisto, kar prisili človeka, da otrpne za mizo v najbolj neprijetnem položaju ali da skoči s tretjega nadstropja!

Film zahteva od režiserja in tudi od scenarista ogromno vedenja o človeku, tankovestne natančnosti za vsak primer posebej, tako da ni treba, da je režiser podoben samo psihologu-specialistu, ampak tudi psihiatru-specialistu. In sicer zato, ker je plastičnost filma večinoma, pogostoma odločilno odvisna od konkretnega človekovega razpoloženja v določenih razmerah. Scenaristova vednost o specifičnih razpoloženjskih resnicah more in mora vplivati na režiserja, more in mora

marsikaj sugerirati, tudi to, kako postaviti mizansceno. Lahko je napisati: „Junaka se ustavita ob steni“ — in naprej teče dialog. Toda čemu se orientirati na govorne besede in — ali ustrezajo tistemu razpoloženju ob steni? V besedah, ki jih izrekata osebi, ne sme biti smisla scene. „Besede, besede, besede“ — so v življenju predvsem floskule in samo redkoma in za hip lahko opazite popolno sovpadanje besed in kretenj, besed in dogajanja, besed in smisla. Ponavadi pa se beseda, specifična razpoloženja in človekovo fizično učinkovanje dogajajo na več ravneh. Skupno učinkujejo, včasih se zlahka ponavljajo, pogosto so si v nasprotju, mestoma v ostri kontradikciji, se razkrinkavajo. In samo natančno vedenje, kaj in zakaj vse to istočasno nastaja na teh ravneh, samo popolno poznavanje tega lahko doseže tisto izjemnost, tisto moč dejanskega, o kateri sem govoril.

Ko režiser dobi v roke scenarij in ga začne proučevati, tedaj se vedno izkaže, da ga je treba nujno nekoliko spremeniti, ker scenarist ni bil dovolj premišljen in natančen v svojih predvidevanjih. Scenarij nikoli ne doživi natančnega, dobesebnega, zrcalnega utelešenja na ekranu. Vedno pride do deformacij. Zato se sodelovanje scenarista z režiserjem praviloma spremeni v boj in kompromise. Celovečeren film lahko nastane tudi tedaj, ko se pri DELU scenarista in režiserja krešejo in spreminjajo njune prvotne zamisli — in iz „ruševin“ nastane nova koncepcija, nov organizem.

Sicer pa sem že govoril, da se režiserjevo delo vse težje ločuje od scenaristovega. V sodobni filmski umetnosti režiser vse bolj teži k avtorstvu in naravno je, da to zahteva od scenarista vse več režiserske senzibilnosti, kar je razumljivo. Zato bi za najbolj naravno varianto avtorskega filmskega ustvarjanja veljal primer, ko se zamisli ne spreminjajo, ne deformirajo, temveč organsko razvijajo: ko si je režiser sam napisal scenarij, ali — nasprotno — ko je scenarist začel sam režirati film.

ALEKSANDER MITTA
PIKA, PIKA, VEJICA



Ali je treba pojasnjevati, da se avtorstvo začenja z zamisljivo, da je treba povedati nekaj pomembnega . . . Seveda, drugače tudi ne gre. Kajpak je tudi tako, da je avtor našel kakšen nov zorni kot, odkril kakšen resen problem, rešil čisto formalne naloge (ni malo takšnih primerov v drugih umetnostih), toda vse se zgodi tedaj, ko se iskana forma nekako nepričakovano „usede“ na človekovo dušo, na njegovo temo, idejo, ki jo – zavestno ali podzavestno – nosi v sebi vse življenje.

Očitno je človeku, ki se ukvarja z umetnostjo, najtežje ustvariti lašno koncepcijo in se po njej ravnati, ne da bi se pri tem bal utesnjenosti. Nadvse preprosto je biti eklektičen, nadvse preprosto je slediti šablonskim obrazcem in tipom, ki jih je dovolj v našem profesionalnem arzenalu. Pa še umetniku je lažje, za gledalca pa preprosteje. Toda tu preži največja nevarnost: da se zapletate.

Večjo genialnost vidim v tem, da se umetnik drži svoje koncepcije, ideje, da sledi svojemu principu tako dosledno, da nikdar ne izgubi izpred oči svoje koncepcije, resnice: celo zavoljo lastnega užitka med delom.

V kinematografiji genialnih ljudi ni veliko. Vzemite Eistensteina, Dovženka, Kurosawo ali Bunuela: vsakega izmed njih je nemogoče zamenjati s kom drugim. Vsak tak umetnik ubere direktno pot, v imenu ideje in koncepcije, pa čeprav za ceno velikih stroškov, slabosti in celo izumetničenosti.

V zadnjih nekaj letih je bilo v svetovni kinematografiji nemalo poskusov ustvariti nove koncepcije, ki so kot nalašč povezane z idejo približevanja k življenju, k dejanski resnici. Pojavili so se filmi, kot so Cassavetesove SENCE (SHADOWS), ZVEZA (THE CONNECTION) Shirley Clarke in KRONIKA NEKEGA POLETJA (CHRONIQUE D'UN ETE) Jeana Roucha.¹² Zdi se mi, da ti znameniti filmi mimo drugega izražajo nezadostno principialnost, nezadostno doslednost in težnjo po popolnosti in dejanski resnici.

ALIJA HAMRAJEV
SEDMI NABOJ



Pri nas so njega dni mnogo govorili o filmu Kalatozova in Urusevskega NEODPOSLANO PISMO (NEOTPRAVLENNOE PIS'MO). Film so v glavnem obtoževali zaradi shematičnosti in neizdelanosti značajev, zaradi banalnosti „trikotnika“, zaradi nepopolnosti vsebinske konstrukcije, vendar, po mojem prepričanju, nesreča filma ni bila v tem. Nesreča je bila v tem, da avtorja v splošnem umetniškem oblikovanju filma in tudi oblikovanju posameznih junakov — nista šla do konca poti, po kateri sta se sama namenila in ki sta si jo začrtala. S kamero bi bilo treba dosledno spremljati — kot pravimo — dejanske usode teh ljudi v tajgi, ne glede na to, da bi tu in tam ohranjali fabulativne zveze, ki jih predpisuje scenarij. Avtorja se upirata predpisani vsebini, hkrati pa se ji podrejata. Ne da junaki niso izoblikovani, temveč jih kratkomalo ni. Toda če bi se avtorja držala vsebine, ne bi mogla biti svobodna do konca svoje poti, na kateri bi lahko uvidela in ustvarila like svojih herojev popolnoma nanovo.

Mimogrede, umetnik mora biti nevznemirljiv. Nima pravice neposredno razkrivati svoj nemir, svoje zanimanje in ju izražati. Kako vznemirljivo temo je treba spremeniti v olimpijsko umirjenost forme. Samo tedaj more umetnik svojevoljno pripovedovati o stvareh. Pri nas je v zadnjem času nekatere cineaste prešinila misel, da bi snemali bolj efektno in so si zato delali nepotrebne skrbi: dvigovali so kamero v zrak, begali po razkošni barvni skali jesenskih listov, zgubljali glavo ob lepih obrazih, telesih, stvareh. In vse to se imenuje nova forma! Toda film kot celota propada. Ne zaradi tega, ker je kompliciran, temveč zato, ker ni jasne umetnikove pozicije in misli o svetu. Sicer se že najde kaka pozicija. Najde se „vzročni nemir“ in težnja snemati „polepšano“. Toda: ali je to vredno umetnika? Mar ni boljša resnica?

Zdaj dokončujemo film o Andreju Rubljovu.

ALIJA HAMRAJEV
SEDMI NABOJ



Stvar se dogaja v 15. stoletju in hudo naporno je bilo predstavljati si, „kako je vendar bilo tedaj“. Treba se je bilo opirati na različne vire: na arhitekturo, pisano besedo, ikonografijo. Če bi šli po poti obnove slikarske tradicije, slikarskega sveta tistih časov, potem bi nastala stilizirana in quasi-realna staroruska stvarnost, ki bi v najboljšem primeru spominjala na miniature in ikonografsko slikarstvo tiste epohe. Vendar je to za kinematografijo napačna pot. Nikdar nisem razumel, kako je mogoče postaviti mizansceno in se opirati na kakšno slikarsko delo. To pomeni oživljati slikarstvo in si pri tem zaslužiti take pohvale: ah, kako občutljiva epoha, ah, kakšni inteligentni ljudje! Toda to pomeni pogreb, konec filma . . .

Zato je bil eden izmed ciljev našega dela, da bi reproducirali realni svet 15. stoletja sodobnemu gledalcu, torej, da bi svet obnovili tako, da gledalec ne bi občutil „spomeniške“ in muzejske eksotike niti v oblačilih niti v govorjenju niti v vsakdanjem življenju in niti v arhitekturi. Zaradi tega, da bi se dokopali do resnice neposrednega opazovanja — „fiziološke resnice“, če lahko tako rečemo — se moramo odreči arheološki in etnografski resnici . . .

Če bi se bil nenadoma pojavil gledalec iz 15. stoletja — bi bil kaj začuden nad posnetim materialom. Toda nič bolj kot mi sami in naša stvarnost. Živimo v 20. stoletju in prav zaradi tega smo prikrajšani za možnost, da naredimo film neposredno iz materialov šeststoletne davnine. Toda bil sem in ostal sem prepričan, da je mogoče doseči zastavljeni si cilj, celo ob kompliciranih pogojih, če se dosledno držimo izbrane poti. Čeprav se moramo lotiti dela, „ne da bi videli beli svet“. Mnogo bolj preprosto bi bilo dandanašnji stopiti na moskovsko ulico in snemati s skrito kamero. Ne moremo natančno reproducirati 15. stoletja, ne da bi preštudirali spomenike tistih dni. Spomenike tudi občutimo popolnoma drugače kot ljudje v tistem stoletju. Ampak, saj tudi SVETO TROJICO Rubljova

EMIL LOTEANU
LAUTARJI



sprejemamo drugače, kot so jo njeni sodobniki. Vendar se je življenje SVETE TROJICE nadaljevalo skozi stoletja: živel je takrat, živi danes in povezuje ljudi 20. stoletja z ljudmi 15. stoletja. SVETO TROJICO je mogoče doumeti preprosto kot ikono, kot prelep muzejski eksponat, kot dragocen obrazec slikarskega sloga neke dobe, kot pravimo. Vendar je še ena plat percepcije te ikone, tega spomenika: obračamo se k duhovni človeški vsebini SVETE TROJICE, živi in razumljivi vsem nam, ki živimo v drugi polovici dvajsetega stoletja. S tem je opredeljen tudi naš pristop do te realnosti, ki je povzročila nastanek SVETE TROJICE.

Zaradi tega smo morali vnesti v ta ali oni kader nekaj, kar bi odstanilo občutek eksotike in muzejske restavriranosti.

V scenariju za film ANDREJ RUBLJOV je bila tale epizoda: Mužik si je naredil krila, zlezel na cerkev, se odrinil in treščil na tla. To epizodo smo „obnavljali“, da smo ugotovili njeno psihološko bistvo. Očitno je živel človek, ki je vse svoje življenje tuhtal, kako bi poletel. Splezal je na cerkev, na rokah je imel pritrjena krila – kako je do tega sploh prišlo? Za njim so tekli ljudje, mužik se je prestrašil . . . Potem se je odgnal. Kaj je mogel spoznati in občutiti ta človek, ko je prvič poletel? Ničesar ni mogel spoznati, strmoglavil je in se ubil. Občutil je mogoče le svoj nepričakovani in grozni padec. Patos in simbolika poleta sta tu odstranjena, kajti pomen je tu kar najbolj neposreden, prvinski . . . Na ekranu se mora pojaviti preprosto umazan človek, potem padec, tresk ob tla, smrt. Ta konkretna človeška katastrofa je konkreten dogodek, ki ga opazuje tudi množica ljudi; to je prav tak dogodek, kot če bi nekdo pred našimi očmi planil pod avtomobil – in obležal na asfaltu.

Dolgo smo iskali možnost, kako bi se izognili plastičnemu simbolu, na katerem sloni ta epizoda in ugotovili smo, da je izvor zla v krilih. Zato, da smo se izognili

ILIJA AVERBAH
MONOLOG



„ikarskemu“ kompleksu epizode, smo si izmislili značni balon: cunjast, kožnat, z vrvmi povezan, nelep balon. Mislim, da je balon odstranil lažen patos in pomenil izvirnost.

Predvsem gre opisati dogodek in ne razmerja do dogodka. Razmerje do dogodka se mora izoblikovati skozi ves film in slediti iz celovitosti le-tega. S tem je tako kot z mozaikom: vsak posamezen kamenček je drugačne barve. Lahko je modre, bele, rdeče, kakršnekoli barve. In potem, ko pogledate izdelan film, vidite, kaj je želel avtor.

... Jaz zelo ljubim film. Še sam marsičesa ne vem: kako in kaj bom delal v prihodnje, kako se bo kaj v meni kuhalo in ali bo natančno ustrezalo moji koncepciji, sistem hipotez, ki ga zdaj predlagam. Povsod preže skušnjave: skušnjave pred predsodki, pred splošnostmi, pred nenavadnimi umetniškimi idejami. Saj, nasploh je čisto preprosto posneti lepo sceno, efektno sceno, ki ji ploskajo ...

Toda komaj se stvari lotiš, že gre vse narobe.

Toda saj je s pomočjo filma mogoče organizirati najbolj zapletene probleme sodobnosti — na raven tistih problemov, ki so bili stoletja predmet literature, glasbe, slikarstva. Treba je samo iskati in spet iskati pot, smer, po kateri mora iti filmska umetnost. Prepričan sem, da se lahko vsakomur izmed nas izkaže snemanje filmov kot jalovo in brezupno delo, če natančno ne doume, kje je specifičnost filmanja, če si vsakdo sam ne najde poti do te specifičnosti. Takšno je moje mnenje o tej specifikii.

OPOMBE:

1. Pričujoči esej, ki ga je napisal A. Tarkovski za deseto številko zbornika VOPROSY KINO ISKUSSTVA, Moskva 1967 (stran 77-102), je naslovljen ZAPEČATLENNOE VREMJA; je le nekoliko, neznatno skrajšan in prirejen. Kljub letom, ki so minila od publiciranja — se mi zdi — esej ni zgubil nič od svoje živosti in pronicljivosti, zakaj misli Tarkovskega so „univerzalne“, dovolj domišljene, tako da se tudi po več letih ne spremenijo bistveno. Zato je nemara kar odveč bojazen Tarkovskega na koncu eseja, češ da še sam marsičesa ne ve, „kako in kaj bom delal v prihodnje“, saj je skoraj istočasno, torej leta 1967 napisal nekaj o fantastiki v filmu in pri tem omenjal SOLARIS malodane v takšnem videnju, kot ga je pozneje napovedal ŽE POSNETEGA v filmskem napovedniku. Sicer pa velja povedati, da je za Tarkovskega značilno — vsaj kolikor je meni znano — da se vsa njegova razmišljanja začenjajo „težko“, „precej abstraktno“ in da potem lahko teko.
2. V ruskem jeziku je beseda „film“ precej bolj določno definirana. Zato sem kot „film“ prevajal besede kino, film, kartina, kinematograf, tudi plenka.
3. Beseda „obraz“ ima zelo širok pomen: način; oblika, slika, podoba, lik; tip; videz.
4. Nadsplošno je v originalu sverhobščij.
5. „Gliba“ je gruča, kepa. Torej bi bilo isto „iz kosa časa“. Vendar sem se odločil za bolj „plastičen“ izraz „določeno časovno obdobje“. Pripomnil bi še, da je treba čas v tem eseju jemati precej široko.
6. Vo vremeni sem poslovenil kar „v času“, vendar je tudi tu — tako kot pri opombi 5 — treba upoštevati čas precej široko in hkrati tudi kar zelo določeno.
7. Tu manjka pripomba, ki nam ne more pomagati: „Na primer: „dokumentarna“ uvod in konec posvetila v Hemingwayevi knjigi „V NAŠEM ČASU“. Ne vemo namreč, za katero knjigo slavnega pisatelja gre.
8. Starinski samostan. (Hladen mesec.) (Volk zavija.) (Na polju je tiho.) (Metulj leta.) (Metulj je zadremal.) V opombi Tarkovskega piše, da je ta pesem iz IZBRANIH del S.M. Eisensteina, in sicer iz drugega zvezka, stran 285.
9. Trnek je v valu (komaj so ga vrgli) poln mesec. (Rosilo je.) in na vseh trnovih bodicah (visijo kapljice.) Ti dve pesmi pa sta bili objavljeni v „Japonski poeziji“, ki jo je izdal GOSLITIZDAT leta 1954, stran 145, 146.
10. Pričujoča opomba je avtorjeva: Poljski snemalec Jerzy Wojcik govori, da je filmski čas povezan s „temperaturo pripovedi“, da čustvo ritma neverjetno veliko pomeni in dodaja: „Fakture so organsko povezane z ritmom, s časom, z opazovanjem. Zame osebno je zelo važen moment opazovanja spremembe materije v času.“ In treba je povedati, da je sposobnost reproduciranja menjajočo se „patino“ časa — ena najbolj zanimivih strani v Wojcikovem delu. (Eroica, Pepel in diamant, Mati Ivana Angelska, Samson.)
11. Z besedo „uslovnost“, ki sem jo prevajal s „quasi-reality“, so težave. Uslovnost pomeni tudi pogojnost, vendar si s tem izrazom v slovenščini bolj malo pomagamo. Zato sem pač uporabljal „quasi reality“, ki pa tudi ne izpričuje vsega tistega kot ruska beseda uslovnost, zakaj dogajanje na gledališkem odru ponavadi imenujemo „uslovnaja žižrl“, in prav v tem smislu jo uporablja Tarkovski v tem eseju.
12. Tarkovski tu navaja avtorje, ki so na začetku sedemdesetih let uporabljali metodo cinema vérité. Prav ta izraz je „iznašel“ znani etnolog Rouch; metoda pa korenini že pri Vertovu. Sicer pa velja povedati, da je KRONIKO NEKEGA POLETJA posnel Rouch skupaj z Morinom.



teden novega sovjetskega filma

denis poniž

Poročilo o tednu novega sovjetskega filma, ki so ga pripravili Kinematografsko podjetje Ljubljana, ljubljanska Kulturna skupnost in revija Ekran, bi bilo lahko popolno in kritično-publicistično uspešno le v primeru, če bi bilo del kontinuiranega seznanjanja s sovjetsko kinematografijo oz. tujo kinematografijo kot celoto. Vendar se takšno početje zaradi vrste vzrokov in posledic odpira šele sedaj, ko prihajajo pred nas zanimiva in umetniško nenavadno intenzivna dela, s katerimi se lahko kot kritični gledalci identificiramo, saj njihov umetniški efekt ni le posnetek tega ali onega stereotipa iz tujega in sterilnega sveta, saj je dogajanje, ki smo ga lahko spremljali, pa čeprav zopet samo v nepopolni in nedorečeni pojavnosti, umetniško in estetsko razodetje. Pojem besede „razodetje“ je treba v tej zvezi verjetno podrobneje pojasniti. Beseda sama nas namreč vodi proti tistim vrstam prepoznave ali spoznave (lahko tudi vedenja), ki so „rezervirane“ za religiozne ali verske resnice. Beseda je pozneje pomenila vse tiste tekste, ki so bili (verjetno) napisani v tej ali oni obliki ekstaze, so bili torej že za avtorja razodetje nekega pojava, isto funkcijo pa so ohranjali tudi v razmerju do bralca. Tudi zanj so bili razodetje. Sekularizacija evropske kulture in umetnosti, še posebej v obdobju po renesansi, je pojem „razodetja“ v umetnosti potisnila v stran. Umetnost je bila bolj (v povezavi z antično tradicijo) poskus skladnosti med naravo, umetnikom in konzumentom, ali kar med naravo in konzumentom. Vprašanje, „ali se stvari razodevajo“, se je skrilo v vprašanje, „ali so stvari skladne z naravo“. Evropska kultura šele v literaturi po Baudelairu in posebej v pojavu filma zopet vzpostavlja stanje razodevanja pojavov skozi medij umetnosti in zavračanje antično-srednjeveško-novoveške „skladnosti“ med naravo in umetniškim predmetom. Moderna filmska umetnost z vsemi zakonitostmi lastnega časovno-prostorskega izražanja in preustvarjanja sveta ne dovoljuje prejšnjega istovetenja z naravo samo, dovoljuje le še istovetenja z videnim, istovetenje istovetenja.

Nihče ne more biti, kot so osebe iz Bergmanovega SRAMU, Godardov nori Pierrot iz istoimenskega filma ali Rosemarie iz filma Romana Polanskega ROSEMARIJIN OTROK. Film ne omogoča več Flaubertove misli „gospa Bovary – to sem jaz“. Omogoča verjetno zopet razodetje, torej odkrivanje umetnosti v primerjanju z njo samo, ne pa z naravo. Merilo ni več narava s svojo pojavnostjo, skrivnostnostjo, neizmerljivostjo, merilo je lahko le človek s svojimi odločitvami. In skozi umetnost se ne razodeva več narava, ne prikazuje se njena večnost in človekova končnost, marveč obratno: prikazuje se človekova svoboda, sartrovska „obsojenost na svobodo“. To pa je pričetek razodetja, kot ga vzpostavlja moderna umetnost, torej predvsem moderni roman in film, kjer avtor ne preslikava, ne odslkava, torej tudi

zrcali ničesar več, temveč se reproducira skozi umetniško delo kot zamaknjenost nad lastnim, izvornim in neponovljivim počtetjem, ki nima ne vzrokov ne posledic v naturalnosti, njeni vseobsežnosti in idealnosti.

Ta bežen, nepopoln in samo ilustrativen pregled nas neposredno vodi k trem filmom iz tedna sovjetskega novega filma, SOLARISU Andreja Tarkovskega, MONOLOGU Ilije Averbaha in filmu režiserja Leonida Gajdaja IVAN VASILJEVIČ ZAMENJA POKLIC. Čeprav so vsi trije filmi narejeni na različne načine in pripadajo različnim zvrstem (prvi je znanstveno-fantastični, drugi je drama, tretji pa komedija), pa imajo vseeno mnogo skupnega in se pojavljajo v razmerju do narave kot razodetja. Čeprav ne bo mogoče napisati, predvsem pa argumentirati vseh kritičnih postopkov, s katerimi bomo poskušali opredeliti omenjene tri filme v odnosu do umetnosti in narave, bomo poskušali vsaj skicirati najpomembnejše poteze vseh treh filmov.

SOLARIS Andreja Tarkovskega je verjetno eden najkompletnejših sodobnih evropskih filmov, razodevajoč tisto problematiko, ki se ne sooča samo z razvojem evropske znanstvene misli, marveč tudi z vprašanjem evropske umetnosti. SOLARIS se torej reflektira na dva načina: kot pripoved o nečem in pripoved o samem sebi, a tako, da svojega sveta ne primerja, marveč ga vzpostavlja. Skozi metafore se razvija pred nami svet, „kot bo v bodočnosti“, v resnici pa je to svet, kot je, če ga ne primerjamo z naravo, z vsakdanjostjo. Planet Solaris, ki zaustavi napredovanje Zemljanov, ki naenkrat blokira vsako znanstveno razširjanje sveta, „solaristika“, kot veda o tem planetu, je samo metafora za evropsko znanost. Tarkovski postavlja vprašanje o svobodi znanosti in človeka, na nov način utemeljuje oppenheimerjevsko „krizo znanstvenikove zavesti“, ki se pojavi kot reakcija na nelimitirano in sočasno razdiralsko ekspanzijo znanstvenega delovanja.

TISKOVNO KONFERENCO
OB TEDNU NOVEGA
SOVJETSKEGA FILMA
JE ORGANIZIRALO
UREDNIŠTVO EKRANA.
NA SLIKI: L. KURAVLJOV,
GLAVNI UREDNIK EKRANA,
D. PONIŽ, PREVAJALKA
B. HERMAN, VODJA
SOVJETSKE DELEGACIJE
V. A. BANJULIS
IN GLAVNA UREDNICA
REVIJE SOVJETSKI FILM
MARJA KOROVLJOVA
(FOTO: L. NEDIĆ)



„Znanost brez meja“ je lahko le taka znanost, ki je človeku odtujena in se mu postavi po robu, ga skuša uničiti. Človek „misli“ znanost vedno v mejah svojega sveta, če misli preko teh meja, je to mišljenje lahko dvoje: „utopija, fikcija, fantastika“ ali pa „šarlatanstvo, prevara, privid“, lahko pa je tudi mišljenje, ki producira takšne znanstvene produkte, ki so človeku sovražni in pomenijo njegovo pogubo. Če torej mislim preko meja znanosti, kot se dogaja ta čas, potem sem dvoje: utopist/šarlatan ali izumitelj nuklearnega uničevalskega principa. Sočasno pa je jasno dvoje drugih vprašanj, ki jih tudi Tarkovski postavlja v vprašalnem modusu: samo znanost „brez meja“, znanost, ki v trenutku znanstvenega razvoja nekega problema ne „misli“ na svoje meje, je lahko produktivna znanost. To je prvi problem SOLARISA: solaristika je metafora za sodobno znanost, ki skuša najti pot iz slepe ulice, v katero jo vodi njena hiperproduktivnost — vse večji razkorak med znanstvenimi odkritji in njihovo uporabnostjo, torej „humanizacijo“. Kajti znanost je lahko „uspešna“ le toliko, kolikor je za človeka, za njegov napredek, razvoj, za njegovo odtegotanje krutim naravnim silam. Drugo vprašanje Tarkovski postavlja človeku kot kreativnemu in svobodnemu bitju, ki ni več le božji posnetek. Kako vzdržati to svobodo, kako jo narediti produktivno skozi znanstveno ekspanzijo narave in njenih pojavov? Nekaj je jasno: človek sem v toliko, v kolikor obvladujem svet, obvladujem pa ga tako, da poznam svetovno dialektiko, ko jo poznam, jo skušam izrabiti sebi v prid, izrabljanje pa je obvladovanje sveta.

Solaristika odkriva nov problem, ki v zemeljskih razmerah ni poznan, ni umesten in ni znanstven: kako znanstveno opisati in sočasno obvladati materializacijo lastnega možganskega valovanja, kako obvladati v tvarino spremenjene misli. Na Zemlji je načelno vse jasno in določeno: znanstvenik, če je res znanstvenik in ne šarlatan,

PREDSTAVNIKI REVIEJE
EKRAN SO NAVEZALI
KORISTNE STIKE
S ČLANI SOVJETSKE
DELEGACIJE
(FOTO: L. NEDIĆ)



zamaknjenec ali fantast, bo produciral le pravo, nepotvorbno in „uporabno“ (torej humano) znanost. Tudi odkritje atomske bombe bo mogoče opravičiti z vsemi za človeka dobrnimi nuklearnimi odkritji — od izotopov za obsevanje malignih tumorjev do proizvodnje cenene električne energije. Pojem znanstvenika je na Zemlji strogo in jasno definiran, definicija ne trpi nobenih sprememb in popravkov. Problem nastane šele takrat, ko znanstveniki na orbitalni postaji nad Solarisom pričnejo spoznavati svoje utelešene predstave, ko se srečujejo s svojo utelešeno zavestjo. Kajti to, kar srečujejo, ni nekaj, kar bo koristilo človeku, to so zlobne in nepotrebne spake, ki človeka razgaljajo kot zlobno bitje, ki postavljajo v posebno luč tudi njegovo znanost. Šele psiholog Kris, ki naj bi s stališča tradicionalne in preverjene zemeljske (tostranske) logike raziskal nenavadno vedenje in neuspešnost znanstvenikov s Solarisa, pričinja spoznavati zapletenost in nemočnost dogajanja, v katero je pahnjen. Razkrije se mu neuporabnost, neutemeljenost in neproduktivnost zemeljskega načina mišljenja in delovanja. Žene, ki je naredila samomor in jo je utelesila njegova zavest na Solarisu, ni mogoče uničiti. Kajti vprašanje, ali je to ona prva ali druga ali katerakoli Hari, je popolnoma neutemeljeno, nepotrebno, celo smešno. Logika kot oblika razreševanja konfliktov znotraj pojavnega sveta ni uporabna, znanost kot določanje skladnosti med predmetom in pojavom je nemočna. Toda Krisova „dobra“ zavest je utelesila bitje, kot-da-bi-bilo-človek in to bitje se začne spraševati po svojem izvoru, torej bistvu, na način, kot se je spraševal o njem evropski filozof ali znanstvenik. Postavlja vprašanja sama sebi, a so v tistem trenutku, ko postavi prvo vprašanje, znajde v začaranem krogu: razrešitev prvega vprašanja bi pomenila razrešitev vseh, to pa bi pomenilo ukinitve vpraševanja /bivanja. Hari zasluti že ob prvem vprašanju, da je vpraševanje na način evropske znanosti neproduktivno, saj lahko vodi zopet le do pojava novega Solarisa. Zato

S TISKOVNE KONFERENCE
SOVJETSKE FILMSKE
DELEGACIJE.
UREDNIK EKRANA
MED POGOVOROM Z IGRALCEM
LEONIDOM KURAVLJOVOM
(FOTO: L. NEDIĆ)



Tarkovski vključuje v svoj film še drugo sfero človekovega samoutemeljevanja — umetnost. Harijina realizacija, s katero se prične približevati človeškemu načinu mišljenja, je izpolnjena skozi gledanje Breughelove slike. To gledanje ni zvezano s vpraševanjem po izvori, je preprosto gledanje iz-sebe proti sliki. Slika kot realizacija „neznanstvene“, neracionalne, marveč čustvene, čutne realizacije človeka, vpraševanja pravzaprav ne omogoča. Je razodetje (gledanja) nekega izvornega in neponovljivega početja, ki ima to osnovno dimenzijo, da je človekovo početje, da je torej razumljivo, pa čeprav ni reflektirano tako, kot to zahteva znanost. Čeprav smo se tu približali Heglovim definicijam o samokreaciji duha skozi znanost in umetnost, pa se približujemo še drugim vprašanjem, ki izvirajo iz postavljenih. Ne znanstveni, ne umetniški princip ne omogočata več samoobvladovanja človeka, ko je dosežena tista stopnja, da mora človek upoštevati tudi materializacijo svoje zavesti, ko se zavest resnično pojavi kot najvišja oblika materije. Vrhunec človekovega napredka skozi znanstveno in umetniško obvladovanje narave se izkaže že kot njegov padec, padec v pozicijo predznanstvenega, predumetniškega, „otročkega“ dojemanja sveta: v oceanu, ki omogoča in sproža materializacijo spominov in predstav, Kris ugleda očetovo hišo, ugleda se kot izgubljeni sin, vrača se v svoj začetek, k svojim koreninam. To je „radikalni“ padec nazaj v neznanstveno, mistično razodetje sveta, v njegovem triumfu, popolni racionalni nadvladi nad svetom ni mogoče vzdržati. Ta polom evropske znanosti, če ga lahko tako imenujemo, je viden že v sami scenografiji: orbitalna postaja, kot princip najvišje oblike znanstvene misli, v naših predstavah živi kot nekaj medicinsko sterilnega, urejenega, to, kar vidimo v SOLARISU, je zanemarjena in navlake polna razvalina, znanstveniki so podobni popotnim beračem. To, kar bomo pozneje govorili tudi o MONOLOGU, je v SOLARISU potencirano do skrajnih meja: princip obvladovanja sveta in narave skozi znanstveni triumf, kot ga pozna predvsem Evropa po Galileu, Descartesu in Newtonu, je nekaj ničevega, neproduktivnega, v skrajni posledici celo bednega in smešnega. Nekaj podobnega se dogaja tudi evropski umetnosti, njenemu načelu skladnosti z naravnimi pojavi ali njihovimi idejami. Umetnost lahko znanstveno dogajanje problematizira, ne more pa ga doseči ali celo spremeniti, odpeljati iz slepe ulice. In na koncu tega bežnega premišljanja o SOLARISU se moramo vprašati po filmu samem, po njegovem „bistvu“. Kajti jasno je, da je: SOLARIS zaključeno umetniško delo, ki je, če sodi v okviru evropske umetnosti in znanosti, podvrženo enakim zakonom neuspeha, poloma, kot Breughelova slika, Bachova glasba ali orbitalna postaja naše bližnje bodočnosti, ki nastopajo v filmu kot principi človekovega quasi triumfa v razmerju do zunanjega, materialnega sveta. Tarkovski kot ustvarjalec filma SOLARIS se zaveda, da realizacija človeka skozi znanost (kar je Kris — seveda pogojno, saj se tudi on realizira predvsem kot junak Solarisa — torej skozi umetnost) in realizacija človeka skozi umetnost, kar je SOLARIS/film kot celota, možno le takrat, kadar se dogaja v mejah strogo določene zavesti in zavedanja — kadar je zavest omejena zavest in zavedanje omejeno zavedanje. Vsako zavedanje in vsaka zavest, ki „zavestno“ podreta te ograje in prekoračita začrtane meje, se motata srečati s svojim polom, saj vse človekovo delovanje, ki ni limitirano, vodi v polom, pogubo, konec.

Znanost kot način obvladovanja sveta in iskanja resnice materije, njene vzročnosti in povezanosti, je torej nekaj osamljenega in kot osamljenost se pojavlja tudi v filmu Ilije Averbaha MONOLOG. Film ni grajen kot fantastična, realnost presegajoča in s tem samo pogojno verjetna projekcija, njegovo ogrodje tvori veristično-dokumentaristična pripoved o slavnem znanstveniku, akademiku, o njegovem zasebnem in znanstvenem življenju. Tudi ta film na čisto določen in utemeljen način razbija naše predstave o znanstvenem početju, o „sakralnosti“ tega početja, nekakšne nove religije, posvečenosti, v katero pade človek, ko se odpove božji vseprisotnosti. Podoba, ki jo razvija MONOLOG, je drugačna: znanstveno početje, če je res znanstveno, ni in ne more biti vezano na določene institucije buržoazno-pridobitniškega tipa, je lahko le kreativno ustvarjanje, podobno umetniškemu. Kajti princip znanstvenega obvladovanja sveta, kot ga razvija MONOLOG, ne more biti del organiziranega obvladovanja narave, ki se v vrhuncu izkaže že za polom in jalovo početje (kot to evocira SOLARIS), je lahko le intuitivno, skorajda zasebniško raziskovanje narave, blodenje po samotnih

stezah, če lahko uporabimo pesniško prisodobno. Predvsem pa MONOLOG opozarja še na en problem, ki je tesno povezan s sodobnim načinom mišljenja/življenja. Načelno je jasno, in to smo poudarili že ob SOLARISU, da evropska misel razume znanost kot najvišjo obliko razodevanja naravnega sveta tako, da to razodetje rabi enemu samemu cilju – napredku in blaginji človeka. Tako razumljena znanost je humanistična znanost ali humanizem sam. Vendar pa nam prav znanstvena in življenjska zgodba akademika iz MONOLOGA to idealno in konstruirano predstavo podira in ruši. Njegova znanost je humanizem le toliko časa, dokler se podreja birokratski strukturi inštitutskega „raziskovalnega sistema“, problematična pa postane tisti trenutek, ko akademik ob pomoči mladega asistenta prične raziskovati področje, ki je razglašeno za neznanstveno in neuporabno. Zopet se pojavlja problem limitirane znanstvene misli in problem zavračanja te omejenosti. To nepreverjeno akademikovo početje sproži celo vrsto pretresov. Njegovo „krivoversko“ početje „zahteva“ celo razpravo o njegovi znanstveni in raziskovalni dejavnosti en bloc. Paralelo lahko najdemo v akademikovem zasebnem življenju. Tudi le-to se dogaja kot nasprotje med omejenostjo in prostostjo, med načinom življenja po modelu in prostim, nevezanim, svobodnim življenjem. Življenje po modelu (ki je osnovni problem tretjega filma iz našega pregleda, komedije IVAN VASILJEVIČ ZAMENJA POKLIC) in svobodno življenje znanstvenika torej nista združljiva, saj za njima stoji popolnoma različno razumevanje sveta. Mogoče je seveda prehajati iz enega tipa življenja v drugega (mogoče je biti znanstvenik znotraj institucij ali pa živeti kot svoboden raziskovalec, ki raziskuje nekaj „nemogočega“), čeprav je seveda jasno, da to prehajanje radikalizira življenje samo le posredno. Akademik je predvsem človek z družinskimi, sorodniškimi problemi, šele skozi te probleme

TISKOVNA KONFERENCA
JE POTEKALA V ŽIVAHNEM
RAZGOVORU
NA SLIKI V. A. BANJULIS
IN BOGDANA HERMAN
(FOTO: L. NEDIĆ)



ugledamo tudi njegovo znanstveno delovanje. Averbahov film razvija tiste teze, ki jih SOLARIS predstavlja že v razviti, definitivni obliki. Med načinom razumevanja znanstvenega sveta, kot ga pozna Averbah ali Tarkovski, pravzaprav ni odločilne razlike. Zdi se, da je Averbahov film celo doslednejši, saj razvija problematiko današnjega sveta skozi metaforiko, ki jo današnji svet ponuja umetnosti, medtem ko Tarkovski govori s pomočjo znanstvene fantastike, njene osvobojenosti, nedoločenosti, torej tudi nezavezanosti zunanjeumetniškim odločitvam in omejitvam.

IVAN VASILJEVIČ ZAMENJA POKLIC Leonida Gajdaja je po svoji naravnosti predvsem komedija in se tudi konča kot komedija — s srečnim koncem, ki prinaša pomiritev, olajšanje, ki vse poravnava in vsem prinese zadoščenje. Po tej zunanji, vidni strukturi je Gajdajev film morda manj zanimiv kot po vsebinski, pripovedni strukturi. Pripoved je namreč nekakšna „svetla“ varianta tiste znanstvene fantastike „časovnega stroja“, ki jo je uzakonil in estetsko določil H. G. Wells. Film je torej dvoje: poskus pozitivne realizacije Wellsovega projekta in sočasno ironizacija tega početja. Dogaja se pravzaprav isto kot v prej omenjenih filmih: znanost je znanost, dokler si postavlja meje in deluje znotraj institucij. V trenutku pa, ko skuša misliti o svoji bodočnosti, postane nekaj šarlatanskega, neznanstvenega, v IVANU VASILJEVIČU amaterskega, torej apriori nezadostnega, smešnega in nedomišljenega. Povprečni Moskovčan, ki uspe doma amatersko izdelati časovni stroj v trenutku, ko ta stroj prikljče v sodobnost carja Ivana Groznega, porazi vso institucionalizirano znanost, preobrne pa tudi naše vedenje o tej znanosti. Če je namreč mogoče, da nekdo doma, v prostem času izumi nekaj, kar ni mogoče v okvirih institucij „za izumljanje“, potem je jasno, da je vse znanstveno delo in

LEONID GAJDAJ —
IVAN VASILJEVIČ
ZAMENJA POKLIC



raziskovanje problematično. Problematično pa je verjetno prav zaradi tega, ker se znanstvenik-profesionalec nikoli ne sprašuje po smislu svojega raziskovanja, ampak ga razume kot namen in rezultat. Amaterska znanstvena dejavnost, če jo lahko tako imenujemo, pa se vedno sprašuje po svojem delu, po vzrokih in posledicah svojega izumljanja. Tako je tudi v tem filmu postavljeno vprašanje o humanosti znanosti, o njenih mejah in njenih postopkih. Čeprav je film narejen kot zabava, pa je element zabave samo ozadje, pred katerim se vsi dogodki razvrščajo ne po naključju, marveč po logiki, ki vodi tudi dogajanje, osebe in njihovo mišljenje. Problem znanosti in s tem tudi problem vsakega delovanja v prid človeku, ki mu pravimo humanizem, je v SOLARISU in MONOLOGU eksponiran v vse elemente umetniške strukture, od izraza, metaforike, dialoga, do izrabe prostorskih efektov kamere, igre in dramaturške zasnove, v IVANU VASILJEVIČU pa se pojavlja v komični varianti, ki pa, to moramo še enkrat poudariti, ničesar ne zakriva, temveč dogajanje prikazuje v njegovi stvarni pojavnosti.

Tako je naše seznanjanje s sodobno sovjetsko kinematografijo estetsko in idejno doživetje, saj so filmi, ki smo jih navedli, opisali in vsaj bežno prikazali po njihovih posebnostih, eden izmed vrhov sodobne filmske estetike in misli. To velja predvsem za SOLARIS in MONOLOG, filma, ki prekašata sodobne izdelke zahodnih kinematografij. Ob tem je treba zapisati zaključno misel, ki odpira verjetno še širša obzorja kot videni filmi. Če je namreč ta, kolikor toliko naključni izbor, predvsem pa sorazmerno skromen v primerjavi z letno proizvodnjo celovečernih filmov v Sovjetski zvezi, tako kvaliteten, kot je, potem ta proizvodnja skriva še celo vrsto podobnih del. Namerno smo uporabili glagol „skrivati“, saj je malo verjetno, da bomo videli še kakšen tako kvaliteten izbor ali vsaj posamezen film.

LEONID GAJDAJ –
IVAN VASILJEVIČ
ZAMENJA POKLIC

LEONID GAJDAJ –
IVAN VASILJEVIČ
ZAMENJA POKLIC





odmevi na

PULJ

razgovor s predragom golubovićem

mark cetinjski

Kakšna je vaša nova izkušnja po vašem prvem celovečernem filmu glede na to, da ste doslej snemali samo kratke filme?

Doslej sem delal, zlasti zadnje čase, samo kratke filme, in sicer so bili to filmi brez besed, brez dialoga. Kratki igrani film kot posebna zvrst mi je pomagal, da s pomočjo slike in tona pridem do rezultata, do, rekel bi, emocionalnega učinka, ki v nadaljnjem delovanju razvija pri gledalcu in ga usmerja v neki miselni, da ne rečem

filozofski podtekst. V mojem prvem igranem filmu se je seveda pojavil tudi nov element, to je element dialoga. Moram priznati, da me je to dejstvo prvi hip precej zmedlo, zlasti v času, ko sem delal snemalno knjigo, toda bilo je povsem naravno, da igrani film ne more brez dialoga in povsem normalno je tudi bilo, da najdem vrednost in prostor dialogu, saj sem itak po poklicu predvsem scenarist. Verjetno bo preteklo nekaj časa, da mi bo uspelo zelo natančno zbrati nekaj reči, ki se mi ponujajo po filmu BOMBAŠA, toda v vsakem primeru imam mnogo bolj natančno, če se smem tako izraziti, izkušnjo v postavljanju dramaturških elementov v okviru filma kot celote. V primeri s kratkim filmom se tukaj praktično nič ne menja; ritem, ki mora biti prisoten tako pri kratkem kot pri celovečernem filmu, se razkriva in uveljavlja na podoben način pri obeh filmskih dolžinah, vendar pa se mi zdi, da sem ob filmu BOMBAŠA prišel do nekaterih spoznanj in do zelo koristnih izkušenj, vsaj za mene.

Slišati je bilo pripombe, da ste scenarij za Bombaša gradili preveč epizodično?

Kot scenarist ali sodelavec sem sodeloval pri različnih vojnih filmih, ki so se odlikovali predvsem po siloviti dramaturgiji, po skoraj akcijski dramaturgiji z izrazitim zapletom in razpletom, po dramaturgiji, ki je imela zelo določen cilj in epizode, ki pa so bile izrazito podrejene temu cilju. V pričujočem filmu sem si naravnost želel izogniti se siloviti dramaturgiji, želel sem poudariti drugo idejo, saj je dramaturgija močnih zapletov in razpletov verjetno lastna temam, ki hočejo v prvem planu poudariti izjemen dogodek, lastna temam, ki se ukvarjajo z izjemnim dogodkom. Kakor sem sicer hotel napraviti vojni film, ki pa ne govori o pomembnem zgodovinskem dejanju, ki ne govori o tistem, kar sodi v uradno zgodovino, pa sem hkrati želel posneti film o odnosih in dogodkih mojih junakov, ki so na pogled drobni, in tem dogodkom sem hotel prilagoditi tudi dramaturgijo filma, poskušal sem se izogniti kakršnemukoli zapletanju in razpletanju in vztrajal pri tem, da se zgodba odvija po določenih emocionalnih izhodiščih. Želel sem, da zaporedje ali vrsta emocionalnih izhodišč, ki naj bi bili kar najbolj raznovrstni, to se pravi, da bi predstavljali skalo razpoloženja, želel sem torej, da takšno zaporedje ustvari tudi zunanjo dinamiko razpoloženja, hkrati pa še notranji ritem tega emotivnega dogajanja. Želel sem, da bi takšno zaporedje in takšna dramaturgija pripeljali film do nekakšne baladne celote. Verjetno pa zavoljo nekakšne neuskaljenosti, nemara tudi zaradi mojega ne povsem uspešnega poskusa dobimo vtis, kot da se zgodba mozaično odvija, kot da se giblje po posameznih prizorih, po epizodah.

Ali ste želeli posneti film o junakih in antijunakih?

Natančno povedano, niti prvega niti drugega. Želel sem posneti film o kar se da navadnih ljudeh, o zelo preprostih borcih, oziroma, če gre za bombaše, le-ti seveda niso čisto navadni borci. Niso navadni zaradi tega, ker so to ljudje psihologije, etike in obnašanja, ki se nekako ne more skladati z našim, to se pravi s tistim, kar imenujemo normalno in vsakdanje. Že njihov odnos do smrti, ki za njih ne obstaja kot kategorija smrti, ki jo puščajo vnemar, je povsem drugačen. Nekdo mi je rekel, da so bombaši ljudje brez fantazije in da sploh nikdar ne pomislijo, da bi lahko tudi padli. Ne vem, kakšne razloge imajo za takšno miselnost, v vsakem primeru pa je njihova logika presojanja drugačna in njihov način vzpostavljanja odnosov med seboj in med njimi in svetom, oziroma med njimi in smrtjo, — drugačen. Bombaši so, patetično gledano, izjemni junaki, toda v sklopu njihovega obnašanja bi bili lahko tudi antijunaki, in sicer izraziti antijunaki, kajti mnoge zadeve v njihovem obnašanju se gibljejo pod ničlo v koordinantnem sistemu že ugotovljenega vsesplošnega obnašanja. Zelo ugledni vojaški voditelj mi je rekel, ko je govoril o bombaših: „Najmanj, kar lahko rečem o bombaših, je dejstvo, da so se nekako neobvezno obnašali in od njih si lahko v vsakem trenutku doživel kakšno neprijetnost. Toda vse smo jim oprostili, kajti vnaprej so bili zaznamenovani s smrtjo.“ V razkolu med možnostjo, da bodo padli in možnostjo, da bodo naredili nekaj čisto nepričakovanega, sem želel, da bi se gibal moj film. Verjetno ste opazili, da so v filmu tudi takšni prizori, kjer od zelo komičnih preidemo na izjemno dramatične prizore, takšno zaporedje je celo v bolnici sami, čeprav nisem hotel s tem poudarjati niti herojstva niti antiherojstva, marveč sem samo hotel predočiti življenjski milje, torej življenjsko okoliščino, ki je verjetna.



Ali se vam nerjstvo kaže bolj v pripravljenosti opraviti težko in nevarno nalogo, ali bolj v načinu, kako sprejmemo smrt?

V kratkih filmih sem mnogo več razmišljal o smrti in veliko več sem se ukvarjal s problemom smrti. Naloga sama, to je že nekako uporabljano področje skoraj prakticističnega razmišljanja. Smrt in odnos človeka do smrti pa je že bolj vsestransko, raznovrstnejše in mnogo bolj globoko področje. Zdi se mi, da je bilo tudi moje filmsko iskanje smrti vedno navdahnjeno z našim nacionalnim odnosom do smrti. Pri nas smrt ni tako strašna, celo narodni pregovor pravi: „Ni važno, kako človek živi, marveč kako umre.“ Smrt ostaja kot zadnja možnost, kot zadnja točka v človekovem življenju, kajti smrt se ne pozablja, smrt šteje. Zdi se, da pri nas v psihologiji močnih osebnosti smrt ne obstaja kot fizično dejstvo, oziroma smrt je samo trenutek, ki pri močnih osebnostih ali v močnih situacijah zelo hitro premine z moralnim činom.

Vaš film je sestavljen iz dveh delov, zlasti drugi je občutno razvlečen, pa človek dobi občutek, da je bilo na voljo premalo scenarističnega materiala za celovečerni film. Ali je to zato, ker v filmu ni velikih dogajanj, mogočnih podvigov, ali pa zavoljo tega, ker je bil film Bombaša najprej zamišljen kot srednjemetražni film?

Mislím, da je prvi razlog bliže pravi rešitvi in resnici, kajti film se ne giblje določenemu cilju naproti in nima dovolj močne dramaturške osnove. Toda še nekaj je, kar me je privlačilo in kjer sem mislil, da bi lahko marsikaj rešil, to je bila moja zelo zavestna avantura, od katere so me mnogi moji prijatelji, ki se ukvarjajo s filmom, odvrčali; želel sem in poskušal sem se izogniti pojavljanju kakršnegakoli močnega motiva, bal sem se namreč, da bi se mi močan motiv naenkrat vsilil kot centralni prostor dramske zgodbe in kot centralna točka, h kateri bi bilo vse drugo usmerjeno. V zaporedju dogodkov in v gibanju celotne zgodbe glavna junaka precej zlahka porušita dva bunkerja. Prvi bombaš stori to kaj lahkotno, na povsem vojaški način rušenja bunkerjev. Ta napad na prvi bunker bi lahko bila celo drobna epizoda poučnega filma o tem, kako je treba vreči bombo v bunker. Drugi bunker razrušita na nekoliko bolj nenavaden način, s tistimi ogledali in z nerviranjem mitraljezcev in v trenutku, ko se pojavi tretji bunker, ko gledalec že verjame, da je priča precej neverjetni zgodbi oz. situaciji, saj bombaša zmoreta vse, prav v tem trenutku postaneta oba bridko realna in za gledalce mnogo bolj sprejemljiva in resnična: bunker samo obideta, ker ga ne moreta napasti. Ta hip postaneta realna tudi za sebe, v njuni lastni psihologiji, realna pa postaneta tudi za gledalce, saj gledalec sprevidi, da nista človeka, ki bi vse zmogla. Tretji bunker je bil zame edino mesto, ki je bilo, zdi se, malo močnejše od drugih, kajti napad na tretji bunker ju je najprej močno postavil na trdna tla, potem ju je premagal s tem, da mu nista nič mogla, kar pomeni, da ju je porazil fizično, saj sta ga samo obšla, nato pa ju je premagal še moralno, saj sta se počutila kot strahopetca, ker mu nista mogla do živega, dokončno pa ju potolče še srečanje z dekletom, ki jima v rokah umre. Kot v nekakšni katarzi komaj čakata, da bi se vrnila k bunkerju in zato eden izmed njiju, Djoko, predlaga, da naj bi prva napadla bunker, da bi se maščevala in odkupila.

Kako ste usklajevali spremembe razpoloženja, ki spremljajo glavna junaka?

Zanimivo je, da sta dramaturgija in dramaturški postopek posledica življenjske izkušnje, do katere sem prišel, ko sem se pogovarjal z avtentičnimi osebnostmi iz vojne. Zanimivo je, da so se doživljaji mnogih izmed bombašev gibalí prav v tej smeri. Pravi bombaši so z izjemnim humorim in samoironičnim tonom pripovedovali o svojih izredno dramatičnih in težkih trenutkih. Pozneje, ko sem o tem razmišljal, sem začel pomalem verjeti v neko našo slovansko samoironijo; ko govorimo o dogodkih in ko se pojavi estetski in psihološki fenomen, se človek nekako odtrga od lastnega postopka in v odnosu do samega sebe postane ustvarjalec lastnega postopka, lastnega dela, nato pa ga komentira z distance. V mentaliteti in psihologiji naših ljudi se tak način izražanja zlasti občuti pri Črnogorcih, namreč način ironičnega pripovedovanja o dogodkih, v katerih so sodelovali. To je nekakšna psihološka nadmoč nad situacijo. Eden izmed borcev, s katerimi sem se pogovarjal, je bil borec znamenite bombaške desetke „Grom“, ki so jo nekateri imenovali tudi „Nora“. Prav on je bil tisti, ki je uporabljal način

pripovedovanja, ko se je o zelo pomembnih stvarih govorilo na smešen način. Menim, da takšna manira, če jo lahko tako imenujem, takšen način pripovedovanja, vsebuje zelo važno in zelo koristno komponento, to je prepričljivost. Ni izključen niti v smislu humornega, ironičnega, niti v smislu dramatično-patetičnega izročila.

Koliko se počutite sposobni, da govorite prav o vojnih temah, glede na to, da ste mladi, da v vojni niste direktno sodelovali in da vojne niste doživljali na neposreden, vojaški način?

Za vojno sem se zanimal in tudi obseden sem bil z vojno veliko prej, preden sem se začel ukvarjati s filmom. Že precej časa se ukvarjam s filmom, toda še prej sem v svojih kratkih zgodbah intenzivno razmišljal o vojni, vojne zgodbe sem tistikrat tudi objavljali. To dejanje pa je pogojeno s tem, ker sem otroštvo preživelj v vojnih, v zelo dramatičnih okoliščinah, zato ker vojna zame ni bila abstraktna, kot je na primer abstraktna vojna velikih sil ali kaj. Vojna je bila v mestu, kjer sem živel, v Podgorici, v Sarajevu, ki je bilo bombardirano, kjer sem se skrival pred bombami, kjer so se rušile hiše, v moji hiši in poleg moje hiše so ljudje umirali, kopal sem jih iz ruševin itd. Verjetno je ena izmed ter traum ali psiholoških pretresov, ostala globoko v meni. Drugi del mojega otroštva, šolanja, dozorevanja, sem preživelj v prvih povojnih letih, le-ta pa so bila podobna vojni, saj so bila to povsem nenormalna leta, vse življenjske okoliščine so bile povsem nenormalne, iz različnih vzrokov motene, motene zavoljo tega, ker marsikdo izmed nas, izmed mojih prijateljev, ni več imel očeta, matere, brata. Mislim, da v mojem razredu ni bilo nikogar, ki bi imel vse svoje, vsak izmed nas je že koga bližnjih izgubil v vojni. Verjetno je tudi to delno vplivalo, da se mi vojna pozneje, ko sem dozoreval kot osebnost, pojavlja kot trpek klic iz detinstva. Kakor se tudi drugi ljudje zelo pogostoma in zelo intenzivno vračajo v otroštvo, sem tudi jaz začel premišljati o vojni in zdi se mi, da ima moje ukvarjanje s smrtjo zelo natančen izvor. V času otroštva mi je bila vsakdanja in zelo pogosta smrt ljudi, ki sem jih poznal in ki so mi bili, konec koncev, zelo blizu, — najbrž popolnoma nekaj nedoločenega in nedoumljivega. Danes, ko se poskušam ukvarjati s smrtjo in s človekom pred smrtjo, verjetno poskušam razrešiti del tistih, takrat nepojasnjenih vprašanj. Kajti tudi takrat se je smrt pojavljala strašno raznovrstno: to je bila smrt ljudi, ki so jih streljali, ki so padali v boju, ki so pomrli med bombardiranjem itd., kar pomeni, da je ta čudni način izginjanja ljudi zelo različen, mene kot otroka pa je to begalo in me bega še danes; zdaj pač poskušam zase, za lastno psihologijo, ali za svoj lastni odnos do sveta spoznati, kaj se dogaja, kaj smrt pomeni v človekovem življenju.

Bombaša predstavljata začetek novega načina pripovedovanja o dogodkih v našem vojnem filmu, duhovit in neobvezen postopek reševanja kriznih situacij pa nam je znan iz mnogih ameriških filmov, na primer: M. A.S.H., CATCH 22, BUTCH CASSIDY in KID itd. V kolikšni meri so vas ti filmi inspirirali?

Naštete filme zelo dobro poznam in zelo cenim in ljubim, mislim celo, da so mnogo spremenili pojmovanja o dramaturgiji in estetiki vojnega filma. Film CATCH 22 je na primer do tolikšne mere izničil že obstoječe sheme in osnove vojnega filma, da je zdaj zelo težko posneti resen, dramatičen in skoraj patetičen film. V filmu CATCH 22 je od začetka do konca izpostavljeno posmehovanju vse tisto, o čemer bi človek nikoli ne pomislil, da je lahko predmet posmeha. Prizor, ko starši pridejo obiskat sina, ki umira, torej izjemno dramatičen prizor, eden izmed tistih prizorov in dogodkov, katerih se mi puritansko nikdar ne smemo dotakniti, je posnet skrajno razdiralno v humorju in izjemno učinkovito. Ti novi filmi so uničili in zmotili nekaj v resnem vojnem filmu. Skalili so ga iz zelo določenega razloga, zato namreč, ker so psihologija, mentaliteta in občutljivost današnjega gledalca povsem drugačne kot pred nekaj leti. Vendar niti ne gre za velik izum, današnji vojni filmi samo sledijo starim dobro zastavljenim oblikam vojnega filma. Ford je v CENI SLAVE to počel na dokaj podoben način, prav tako Monicelli v VELIKI VOJNI. Te filme zelo dobro poznam in mogoče je, da so nekateri izmed njih v določeni meri vplivali name, toda v ustvarjanju in zaradi želje, da se na takšen način ukvarjam z vojnim filmom, kakor tudi z željo, da moja spoznanja še naprej razvijam, name mnogo bolj vplivajo avtentični dogodki in avtentične osebnosti.

Scenarij vam, da so mnogi darovi in mnoge situacije prevec numoristicne?
Zanimivo je, da bi mnogi avtentični dogodki, ki sem si jih zapisal, v filmu izgledali neresnično. Vzemimo primer bunkerja na Neretvi. Pred napadom na bunker so vprašali vojake, kdo se javi za bombaša. Javil se je znameniti bombaš, narodni heroj Stevo Opačić, ob njem se je javilo še šest njegovih bombašev, kajti štirje so malo pred tem padli pri nekem drugem napadu. In ko so vprašali Opačića, zakaj se je zopet on javil, je rekel: „Mislim sem, da bodo rekli, kar naprej ti, Stevo, ampak nič takega ni bilo slišati.“ Zavlada tišina, nihče se več ne javi, nato zakliče komisar: „Komunisti, tri korake naprej!“ Vsi stopijo korak naprej, samo eden ostane v vrsti. Komisar ga vpraša: „A ti, kaj je s teboj?“ Vojak odgovori: „Pravkar sem se izpisal iz partije.“ Vidite, takšne reči bi prav neverjetno učinkovale in tako delujejo na naše pojmovanje leta 1943. in na pojmovanje partijske discipline v neki proletarski brigadi leta 1943 še danes.

Kako ste zadovoljni s kritiko?

Zelo ljubo pri tem filmu, ne glede na kritike, naklonjene, zadržane ali neprijetne, mi je dejstvo, da je pri vseh prevladovalo mišljenje, da gre za film baladnega tona, za film, ki vsebuje dovolj čustvenih elementov, in še, da vsi govorijo, kako se moj film razlikuje od ostalih filmov, ki so bili pri nas posneti na temo vojne. In končno, France Kosmač je na tiskovni konferenci povedal nekaj, kar mi je zelo gonilo, namreč da moj film odpira novo etapo jugoslovanskega vojnega filma. Že zdaj razmišljam o tem, da bi moj prihodnji film nikakor ne smel spominjati na BOMBAŠA, oziroma, ne bi se smel ponoviti že uporabljeni sistem, dramaturška manira; zelo resno razmišljam, z določeno obveznostjo in s strahom, o tem, kar sem napravil v svojem prvem skromnem poskusu. Razmišljam, da bi izkušnjo in rezultat filma BOMBAŠA globlje, bolj vsestransko in močnejše razvil v svojem prihodnjem filmu. Če bo seveda mogoče, odvisno je od same teme, odvisno je tudi od drugih okoliščin, toda zdi se mi, da bi se splačalo v tej smeri raziskovati in delati.

Ali imate konkretnejše načrte, oziroma ali menite, da boste ostali zvesti vrsti vojnega filma?

Nekaj tem je, ki me privlači, zlasti teme, o katerih sem že razmišljal in ki bi jih najbrž lahko tudi snemal. Ena izmed njih je ljubezenski vojni film, druga je skoraj biografski film o nekem nezgodovinskem človeku, o nekem povsem preprostemu kmetu iz Bjelopavlića. To naj bi bila naša varianta GRKA ZORBE, zgodba o človeku, ki ima svojo lastno psihologijo, lastno filozofijo, svoj prav v vedenju do sveta in do življenja, vse to v vojnem času. Ne vem, če bom ostal zvest vojnemu filmu. Srečen bi bil, če bi dobil dober tuj scenarij. Veliko raje bi delal po tujem scenariju kakor po svojem, kajti zdi se mi, da bi se ob tujem scenariju znašel v veliko bolj svobodnem položaju, da bi lahko nadgrajeval in da bi se lahko kritično obnašal do tujega teksta, seveda pod pogojem, da bi bil scenarist toleranten, da bi tuj scenarij lahko maksimalno podredil lastnim kriterijem in možnostim. Če sam pišem scenarij, je sicer zelo koristno, hkrati pa me precej utruja, fizično in psihično, zlasti v prilikah, ko bi bilo treba v kratkem času pripraviti tekst za realizacijo.

Ali imate konkretnejše načrte, oziroma ali menite, da boste ostali zvesti vrsti vojnega filma?

Nekaj tem je, ki me privlači, zlasti teme, o katerih sem že razmišljal in ki bi jih najbrž lahko tudi snemal. Ena izmed njih je ljubezenski vojni film, druga je skoraj biografski film o nekem nezgodovinskem človeku, o nekem povsem preprostemu kmetu iz Bjelopavlića. To naj bi bila naša varianta GRKA ZORBE, zgodba o človeku, ki ima svojo lastno psihologijo, lastno filozofijo, svoj prav v vedenju do sveta in do življenja, vse to v vojnem času. Ne vem, če bom ostal zvest vojnemu filmu. Srečen bi bil, če bi dobil dober tuj scenarij. Veliko raje bi delal po tujem scenariju kakor po svojem, kajti zdi se mi, da bi se ob tujem scenariju znašel v veliko bolj svobodnem položaju, da bi lahko nadgrajeval in da bi se lahko kritično obnašal do tujega teksta, seveda pod pogojem, da bi bil scenarist toleranten, da bi tuj scenarij lahko maksimalno podredil lastnim kriterijem in možnostim. Če sam pišem scenarij, je sicer zelo koristno, hkrati pa me precej utruja, fizično in psihično, zlasti v prilikah, ko bi bilo treba v kratkem času pripraviti tekst za realizacijo.

drugi o pulju

poljski ekran - pred puljem

marginalije, shakespeare, zgodovina in ljubezen

piše dopisnik iz beograda andrzej ochalski

prevod: j. groo-kozak

Najnovejše jugoslovanske filme gledamo s precejšnjo dozo začudenja. Torej to naj bi bila kinematografija, ki so jo še pred kratkim smatrali za najbolj zanimivo v tem delu Evrope? Ali smo se motili ali pa se je mogoče nekaj končalo? Mojstri molčijo: nekateri ponavljajo stare recepte za uspeh — brez uspeha. Mladi ustvarjalci se ukvarjajo z marginalijami: enkrat je to neprilagojen tridesetletnik, bivši kralj zagrebškega predmestja, ki odstopa svojo krono mlajšim in motoriziranim kolegom (KAPIRAŠ, STARI? — rež. Vanča Kljaković); drugič pa je beograjska prostitutka z zlatim srcem, ki jo vsi izkoriščajo — kdo naj bi vse to uvidel? — seveda policijski oficir, ki jo takoj priporoči za varuško otrok (RUMENA — rež. Vladimir Tadej). Še slabše se godi, če gradi avtor dramo na zelo slabotni osnovi banalnega poznavanja človeških strasti in si pri tem pomaga s kolego Shakespearjem — kakor se je to zgodilo v TIMONU Tomislava Radića. TIMON je manierističen in prazen film o zmagi in propadu nekega igralca, ki nastopa v naslovni shakespeareški vlogi. Najslabše pa se godi jugoslovanskemu filmu ob koprodukcijah: mogoče niti ne toliko po finančni plati, čeprav ne zavidam vsem tistim, ki so lačni razvedrila. Videl sem dve koprodukciji: ETRUŠČANI SPET UBIJAJO (že sam naslov najbrž pove vse), kjer se modna igralca Alex Cord in Samantha Eggar grozno mučita, da bi dokazala, da se res bojita onstranskega maščevanja nekakšnega etruščanskega demona, in SMRTONOSNA POMLAD, melodrama iz življenja srbskih diplomatov in španske aristokracije (leto 1913!) — bolj neumen film, kot predvideva norma za tale tip izdelkov.

Seveda se dogajajo tudi tako imenovane ambiciozne pomote: filmi, ki jim je zmanjkalo prav ščepca sreče ali pa talenta, da bi dosegli uspeh. Slovenska kmečka melodrama LJUBEZEN NA ODORU — žal, prav tako to zveni . . .)Vojka Duletiča lahko gledalca očara z likovno fantazijo, vendar prekrasno komponirani planinski pejzaži Mileta De Glerie ne morejo nadomestiti ljubezenske zgodbe, ki jo konec koncev melodrama zahteva in jo tukaj zelo nespretno markirajo fatalni igralci.

Krsto Papić, ki ga pri nas poznamo z najboljših strani (avtor LISIC), tudi ni požel uspeha s svojim zadnjim filmom PREDSTAVA HAMLETA V VASI SPODNJA MRDUŠA. Papić se ponovno vrača v štirideseta leta. Problem oblasti, točneje — navidezne ljudske oblasti in osebne vesti vgrajuje v okviru amaterske predstave Shakespeara, samo da je to Shakespeare, prilagojen potrebam članov majhne kmečke zadruga, ki jo vodi sodobni Klavdij — satrap. Vaje in predstava sama postajajo počasi katarzična psihodrama. Vse dokler oba motiva: neresničnost in resnica potekata vzporedno, se film še drži. V trenutku pa, ko se zgodba potopi v misterioznost, ki se jo ne da popolnoma razložiti, se film razblini v nesmislu finalnega „plesu marionet“.

So pa tudi posamezni uspehi. Še lansko leto smo naše bralce obvestili o novem filmu Jurija Iljenka (avtor BELE PTICE S ČRNIM ZNAMENJEM), ki nastaja v rusko-jugoslovanski koprodukciji. Dogajanje je preneseno v Črno goro, v konec XVII. stoletja. Iljenko je takrat rekel: „Zvesti smo ljudski poeziji in zato delamo



WŁADIMIR KONK
str. 18-19

Rozmowa
z JERZYM ANT CZAKIEM

Jerzy Antczak

„Dziewczyna i gołebie“

NAŠ „SOIMENJAK“ —
POLJSKI „EKARAN“

bolj balado kakor zgodovinsko studijo iz tistega časa. Nas film je tjuoska tragedija. To je zvrst, ki jo v umetnosti redko kdaj srečujemo, zahtevna zvrst, ki pa daje zelo široke možnosti." ŽIVETI NAVKLJUB, zgodba o junaškem vladiki Petru I. Njegošu, je že gotova. Reči pa moram, da citirana Iljenkova izpoved zelo točno označuje značaj dela. Neštevilno in hrabro ljudstvo, ki planinam in planinskim gozdovom odtrguje toliko, da se preživi, brani svojo neodvisnost z obupom, ki ga občudujemo: v trenutku življenjske ogroženosti je enotno, sicer pa svoj vsakdan zapravlja z rodbinskimi boji. Peter Njegoš, ki ga je cerkev izključila in ga je pozneje mali črnogorski narod priznal za svojega svetnika, je storil veliko delo: pomiril je med sabo sprte rodbine in premagal Turke.

Ta pesnitev o naporu, s katerim se rodi nova, bolj organizirana družba, bogato zajema vire iz etnografskih opisov navad, življenja in noš kakor tudi iz zelo bogate poetske simbolike, ki raste iz ljudske tradicije. Novi Iljenkov film, ki bo gotovo navdušil ortodokse hieratične „šole Paradžanova“, lahko imamo za mejo določenih izkušenj sodobne kinematografije: po tej velikanski meri bizantinskega slikarstva hrepenimo po trenutku, ko se bo junak napil vode in bo to dejstvo pomenilo nič več kakor prav to, da si je ugasil žejo . . .

Uspeh drugačne vrste je jugoslovanska replika „Love Story“ — film Kreša Golika ŽIVETI OD LJUBEZNI. To je zgodba študentskega romana, ki ima svoj happy end — poroko. Vendar poroka pomeni šele začetek, šele sedaj se bo videlo, če sta junaka življenjsko zrela. Film je spretno narejen in zanimiv, avtorji so ustvarili razen ljubezenskih peripetij tudi precej dobro družbeno sliko življenja. Zlasti so dobri prizori iz province, kjer mlada Minja kot učiteljica doživlja nesentimentalno življenjsko šolo in spoznava pravila družbene igre, žlahten je tudi lik junakinje same — vse to vzdiguje Golikov film nad mejo posrečenega blagajniškega uspeha.

Velikomestne marginalije; Shakespeare kot reševalni pas; Iljenko kot bard Črne gore; končno ljubezenski primer, enako žalosten kot optimističen . . . to ni malo. In vendar se je jugoslovanska kinematografija nekoč spoprijemala s sodobnostjo bolj resnično, bolj zanimivo.

Mogoče bo puljski festival vnesel precejšnje korekture v to sliko, seveda korekture v dobrem smislu — česar želimo iz srca filmskim ustvarjalcem in gledalcem v Jugoslaviji, kakor tudi — našim gledalcem.

pulj 73, film a doba 11/73,

pavla frydlova

prevod: d. p.

Letošnji festival igranega filma v Pulju bi moral pomeniti slavnostni vrhunec svojega dvajsetletnega obstoja. O krizi jugoslovanskega filma so neprikrito razpravljali že vse leto, XX. jubilejni pregled tako ni mogel odkriti ničesar novega in presenetljivega. V prejšnjih letih je bil puljski pregled vedno boj scenaristov in

režiserjev za uvrstitvev v areno, letos, letos (nekaj tednov pred festivalom), če bodo posneli dovolj filmov za neokrnjen pregled. Za kulisami pa so se prireditelji prepirali o tem, ali se spleča borni izkupiček razglasiti za celoletno proizvodnjo. Izbirna komisija je ostala brez dela, sprejeti so bili vsi posneti filmi, tudi dva televizijska, skupaj 14 v konkurenci in dva v informativni sekciji. Vsaka filmska proizvodnja ima kdaj pa kdaj slabo letino, za jugoslovansko večnacionalno proizvodnjo pa je to verjetno zakonitost. Čeprav je bila letošnja letina najslabša od slabših, je vseeno prav, da je bil festival izpeljan tako kot vedno. Tudi za ceno dejstva, da bi ob proizvodnji 25–30 filmov iz prejšnjih let niti polovica filmov letošnjega Pulja ne videla arene, kar pa bodo ublažila prejšnja, „bogata“ leta.

Vojne in partizanske teme, ki so prevladovale v filmih minulih let, so letos zastopali štiri filmi. Prvi, debut Stipeta Delića, SUTJESKA, je bil nedvomno favorit festivala in je zmagal na celi črti. Z resnično domišljeno izdelavo in izrabo najmodernejše filmske tehnike prekaša druga dva velefilma, KOZARO in BITKO NA NERETVI. Z načrtovano UŽIŠKO REPUBLIKO bo SUTJESKA tvorila tetralogijo najpomembnejših dogodkov iz boja jugoslovanskih narodov v drugi svetovni vojni. Nobena vojaška terminologija ne pozna adekvatnega izraza za „bombaše“. S tem izrazom so partizani označevali tiste borce, ki so z bombami reševali najtežje situacije in so v partizanskem boju nadomeščali artilerijo. O teh pogumnih ljudeh, ki so vsak dan gledali smrti v oči in so se jo navadili prezirati, o teh „samurajih“ partizanskega boja je posnel film BOMBAŠI (češko morda METALCI BOMB) Predrag Golubović. Čeprav so tudi BOMBAŠI debut, pa režiser vseeno pozna partizansko tematiko, saj smo v Pulju lahko videli tudi njegov kratki film JOSEF SCHULTZ, ki se je odlikoval na festivalu kratkega filma v Beogradu. Film BOMBAŠI je med najlepšimi v svojem žanru, zgodbo o bombaših pa posreduje skozi obliko nekakšne vojne balade; prejel je dve areni.

Poslednji od treh nagrajenih, Kreše Golika ŽIVETI OD LJUBEZNI, je zastopal najpomembnejšo kategorijo, filme s sodobno tematiko. Golik je razkril boleč problem jugoslovanske družbene sodobnosti: diplomanti po končanem študiju nočejo službovati v zaostalih krajih. Zato ponekod primanjkuje kvalificiranih delavcev, v mestih pa jih je preveč, ali pa opravljajo posle, za katere se niso šolali. Žal pa znatna mera sentimentalnosti zmanjšuje prepričljivost dogodivščin študentske dvojice. Sočasno, podobno problematiko je Golik načel v svojem drugem filmu RAZPOTJA, ki je bil žal uvrščen v informativno sekcijo (skupaj z zanimivo adaptacijo madžarskega romanopisca Lajosa Zilahyja SMRTONOSNA POMLAD). V RAZPOTJIH prikazuje režiser zaskrbljujoči beg mladih iz vasi v mesta z vsemi posledicami, ki jih migracija prinaša jugoslovanski družbi. Za glavno vlogo krieta, atavistično navezanega na zemljo, je igravec Pavle Vujisić dobil nagrado na Niških srečanjih. Poleg omenjenih Golikovih del moramo med filmi s sodobno tematiko omeniti le adaptacijo romana Zvonimira Majdaka. Film Vanče Kljakovića KAPIRAŠ, STARI pripoveduje o predmestnem frajerju, asocialnem Glisti, ki s svojim bohemskim načinom življenja in mišljenja protestira proti družbi, ki je ne razume in se ji noče prilagoditi. Kvaliteti filma, ki je plačal svoj davek literaturi, sta poetičnost zagrebških predmestnih pejzažev in izraznost Ivce Vidovića v glavni vlogi.

Nedvomno je bil najzanimivejši film letošnjega Pulja Papićev HAMLET V SPODNJI MRDUŠI. Film, ki je bil posnet po istoimenski drami Iva Brešana, je med kritiki sprožil mnogo razprav in nasprotujočih si ocen; na koncu je ostal skoraj brez priznanj, le z drugo nagrado za režijo. Prikazuje dogajanje v majhni dalmatinski vasi, v kateri kraljuje predsednik kmetijske zadruge. V vsem hoče postati „vaški kralj“ — naduto in velikaško naroči pri vaškem učitelju predstavo Shakespeareove Hamleta. Nepotrebno je poudariti, da v vasi nihče ne pozna Hamleta in da je malokdo od njih videl pravo gledališko predstavo. Pri skušnjah za predstavo se odkrije prava podoba vaških razmer. Tragedija Hamleta se spreminja v tragedijo človeka, po krivem obdolženega poneverbe... Kritika družbenih deviacij v prvih povojnih letih se skladno preliva v klasični boj dobrega in zla, čeprav je treba poudariti, da je filozofsko paralelo nadvladala formalna. Papić je dal svojemu filmu tragikomičen nadih, humornost dogajanja je le navidezna, tehtnost izpovedi o posameznikih, ki so skušali iz revolucije iztržiti osebne koristi, je resnično prepričljiva. Kompaktnost filma se opira na dokumentarno strogost, na odlične

igralске prispevke Radeta Serbedzije, Fabijana Sovagovića, Ljubise Samardžića in Milene Dravić ter lokalni kolorit Papićeve stvaritve. Iz Shakespearove drame Timon Atenski izhaja film Tomislava Radića, ki se je v Pulju leta 1972 predstavil s filmom ŽIVA RESNICA. Njegov TIMON je inteligentno zasnovana psihološka študija o igralcu Shakespearovih vlog. Zrelost, s katero je obvladal prodiranje v obe ravni življenja, igalsko in resnično, obeta kvalitetnost Radićevega bodočega dela. Nedavni absolvent praške FAMU Lordan Zafranović je v Pulju predstavil drzen eksperiment: tri svoje kratke filme – PRVI VALČEK, AVE MARIA in MORJE – je združil v celovečerni film KRONIKA NEKEGA ZLOČINA. Posamezne zgodbe so nevsiljivo povezane z osrednjo temo o človeku z morskega obrežja, z njegovim posebnim značajem in odnosom do narave. Zafranović je uvedel v filmu svoj lastni koncept dela z amaterji, izražanje filmskega časa in mojstrsko ujeta atmosfera pa potrjujeta talent mladega igralca.

Pomanjkanje izvernih tem je ena najznačilnejših potez sodobnega jugoslovanskega filma. Več kot polovica puljskih filmov je za svoj predmet uporabila literaturo. Najnadarjenejši v tem „prepisovanju“ je bil nedvomno film Matjaža Klopčiča

FILM A DOBA

11/73/6 KES



CVETJE V JESENI, posnet po istoimenski povesti klasika slovenske literature Ivana Tavčarja. Nostalgичni beg človeka, hrepenečega po povratku v materinsko naravo, je postavljen v čas po prvi svetovni vojni (v resnici. PRED prvo svetovno vojno – op. prev.). Klopčič je s svojo kultivirano režijo ustvaril čist, poezije poln film, z mojstrsko evocirano atmosfero stare Ljubljane. Po pravici je dobil prvo nagrado za režijo.

Na puljskem festivalu je namesto prazničnega vladalo delovno vzdušje. Na mnogoštevilnih sestankih ustvarjalcev z novinarji so iskali najhitrejšo rešitev iz sedanjega nezavidljivega stanja. Zopet so razpravljali o tem, kdo je bolj kriv: ustvarjalci, kritiki ali slaba organizacija distribucije; izrečenih je bilo na desetine predlogov za organizacijske spremembe. Brezizhodne krize ni. Od vseh, ki ustvarjajo jugoslovanski film, je odvisno, na kakšen način jo bodo premagali.

v znamenju rdečih rutic

(Cinéma)

albert cervoni

prevod:metka zupančič

Jugoslovanski sistem močnejše kot kdaj prej potrjuje svojo politično pripadnost. In kakor je tudi film način branja, razumevanja politike, zemljepisa, so jugoslovanski filmi leta 1973 v velikem številu pojasnjevali z vseh strani nanesene podatke. Titovo priljubljenost je bilo jasno čutiti tistega dne, ko se je vodja države prišel gledat – v puljski areni ga je navdušeno sprejelo okoli 14.000 ljudi – ali bolje, ko je prišel gledat svojo podobo v interpretaciji Richarda Burtona.

Filmski rezultat? Količinski upad, kakovostno oklevanje. Dejstvo, da je bil vse predrag film, posvečen Titovemu odporniškemu gibanju (SUTJESKA ali OFENZIVA Bosanca Stipe Delića) gotovo na vrhu finančnega plana, kot so bili pred leti na prvem mestu pretirani stroški za BITKO NA NERETVI Veljka Bulajića, še ena razkošna superprodukcija, je prav gotovo zmanjšalo število v tem letu posnetih jugoslovanskih filmov.

Na vsak način pa so bila politična vprašanja prisotna. Najbrž je bilo letos več časa posvečenega razgovorom o filmih, ki naj bi jih naredili, kot pa sami izdelavi filmov. Namesto približno 25 filmov, ki so nam jih navadno pokazali, je bila stvarnost leta 1973 skrčena na 16 celovečernih filmov.

SUTJESKA ima svoje dobre strani in svoje meje. Uporabljeno spektakularno načelo vodi k ustreznemu slikanju „bitke“, k vrsti vse preveč urejenega Meissonierovega stila ali stila Horaca Verneta. Vendar se film opira na resno

zgodovinsko informacijo (gre za napad, ki so ga nemški četniki izvedli proti gozdničarjem), in se izogiba pretiranih učinkov. Vsekakor pa dajemo v tej isti zvrsti „partizanskih“ filmov, ki je in ostaja bistvena „zvrst“ jugoslovanske filmske proizvodnje, prednost SOLI Gojka Šipovca, zelo preprosti zgodbi brez pretiranega zanosa o operacijah proti nacističnim enotam, v katere so bili partizani prisiljeni, da bi obnovili svoje zaloge soli. Ob predvajanju JOSEFA SCHULTZA Predraga Golubovića, ki sega v isto obdobje, se je festival izjemno zresnil. Ta kratki film so zavrteli tik pred SUTJESKO. Pripoveduje o tem, kako nemški vojak vrže na tla puško, čelado, opremo in se uvrsti med partizane, postavljene pred nekim stogom, na katere bi po ukazu moral streljati. Množica v Pulju je leta 1973 zaploskala, potem pa onemela. Nekaj romantičnih in „Belle Epoque“ filmov, nekaj „naturalističnih“ (in predvsem zelo lepa LJUBEZEN NA ODORU Vojka Duletića), sporni film (PREDSTAVA HAMLETA Krsta Papića, ki se loteva birokracije in njene kulturne politike... pred letom 1948) – in to je bilo vse. Zdi se, da je jugoslovanski film na razpotju. Po obdobju oklevanja se morda pripravlja na nov polet.

CINÉMA 73



181 CRIS ET CHUCHOTEMENTS : LE FILM
DU MOIS ★ CINEMA MEXICAIN ★
HELVIO SOTO ET LE CINEMA CHILIEN

rožnati val, naključje ali program

taras kermauner

Klopčičev film CVETJE V JESENI me je spodbudil k premišljevanju o treh rečeh: prvič, kako je narejen, drugič, kaj pomeni v današnjem slovenskem filmskem in kulturnem trenutku, in tretjič, kakšen je odnos med njim in Tavčarjevo povestjo, ki je filmu služila za predlogo.

Ko sem ga gledal kot televizijsko nadaljevanko, mi je bil mnogo manj všeč kot včeraj v kinu. Potrebno mu je veliko platno, a predvsem barve. CVETJE je lep film. Kdaj pa kdaj ti navrejo solze v oči, marsikje je ginljiv, pretresljiv, drugje se ti spet stori milo pri pogledu na čudovito slovensko – loško – pokrajino, na kmečke običaje s konca prejšnjega stoletja, na prečudovite hiše-gradove, na naša polja, na klenost in zdravje, ki dihata iz dežele in ljudi pa tudi na žalost, ki preveva zgodbo in okolje ter jo zavija v rahlo in otožno meglico. CVETJE je film, ki v blagem pomenu besede spodbuja naše narodnostno čustvovanje, ne kot šovinizem, zabavljanje, občutek večvrednosti, ampak kot navajanje k skromni, topli ljubezni, ki naj jo čutimo do svoje preteklosti, nature, literature in sploh slovenstva.

S sodobnimi problemi nima pa nič opraviti. Pač – ali ni ljubezen večna, torej tudi sodoben pojav? In delo, vasovanje, pretepi, pijančevanje, ples, sovraštvo, odpuščanje, smrt? Brez dvoma, a to se pravi, da je CVETJE film o večnih vprašanjih – mukah in radostih – človeškega življenja. Mnogo literature se ukvarja s temi večnimi temami, tudi mnogo filmov; ne kaže, da bi jih bilo konec. A prva ugotovitev drži: nič ni v CVETJU takega, kar bi vsaj namigovalo na našo posebno sodobnost, na to, kako danes doživljamo in rešujemo ta večna vprašanja, na njihovo aktualno obliko. CVETJE je varno – in lepo – spravljeno v naši preteklosti oziroma v tem, kakor si mi danes to preteklost predstavljamo: kot nekaj čudežnega. CVETJE je spomin na naše – in narodovo – otroštvo, tak spomin pa naj ne bi bil nikoli, tako nas učijo naši estetsko moralni pedagogi, ne grd ne problematičen; grdo mora odpasti, žalost, ki ostaja, mora biti (in je) poveščana, prečudovita.

Že smo sredi premišljevanja o današnjem pomenu tega filma. Ali ne bi veljalo zapisati: kakor je našo deželo nekaj let zasegal črni val (Slovence oziroma slovenski film manj kot Srbe, še zmerom nimamo dovolj objektivnega, kritičnega, moškega odnosa do samih sebe, strah nas je, da bi si brutalno pogledali v oči), tako zdaj z razvezanimi jadri plovemo v rožnati? Ne v tistega bedastega rožnatega, ki vse direktno, poceni, vodviljsko slavi in cukra, ampak v pametnega, odmerjenega, pretkanega tudi z drugimi barvami, z zamolklo rdečino zahajajočega sonca in žarečega jesenskega listja, s krhko rdečino otožja in drage nesreče, z mrzlo belino ostrega zimskega mraza. Rožnata je le prevladujoča, pomen dajajoča barva razkošnega barvnega spektra, ki je začel nadomeščati blatno sivino srbske palanke, črnino razdejanih, praznih, nečloveških, odtujenih duš, ki niso poznale ljubezni,

ampak samo spolnost, ne žalosti, nezalosti, ampak jeznosti bes, ne lepote, ampak jim je razvnela le sla po uspehu, ne miline harmonije, ampak so umirali raztrgani, surovi in ničvredni. Se je torej naša kinematografija od obravnavanja grde trenutne stvarnosti premaknila k opevanju večno lepe nature in dragocene človeške duše? Klopčič je naredil dober film. Dejanje teče neprisiljeno, kar je v slovenskem filmu tako redko, ravno dovolj je razgibano, da ni dolgčas, ni zapadel lažni, forsirani monumentalnosti (kot Duletič v LJUBEZNI NA ODORU), režiser ima občutek za mero, za ritem, vsega je v pravnji meri. Scena živopisna, igra sijajna (res lepa Milena Zupančičeva pa zadržano nerodni in vendar prisrčni Bibič pa mogočni, intenzivni Ulaga pa kmečko trdni, a človeški Sotlar itn.). Kakšna razlika s Štiglicem nekoliko suhotnim KANONIKOM AMANDUSOM, kjer je režiserja premagala snov. Klopčič snov obvlada, suveren ustvarjavec je, Tavčar mu ni mogel vsiliti svojega sveta. Prav tu pa se odpira vprašanje, ki nas zanima: odnos med Klopčičem in Tavčarjem.

Svoje stališče bi lahko povzeli čisto na kratko: Tavčarjevo CVETJE je mnogo – bistveno – bolj sodoben, moderen tekst kot Klopčičevo. A že preden poskusimo to trditev utemeljiti in oba teksta podrobneje analizirati, se vprašajmo: kaj ta in takšna razlika med obema tekstoma pomeni? Ne bom trdil, da je pokazal Klopčič dozdej kaj posebno posluha za modernost. Tudi njegovi PAPIRNATI AVIONI so v glavnem večni film, z OXYGENOM je doživel pravi polom, saj sploh ni mogel slediti scenaristovi – Ruplovi – briljantni igrivosti, hiperintelektualni in vendar čutno zanimivi fantastiki, vsi darovi, ki jih Rupel tako odlično kaže v pisanju proze, so se v filmu pokvarili, Klopčič je prav brezupno brezpomočno tekal za ruplovskimi motivi in prijemi, se sušil in razpadal. Verjetno je bil najpopolnejši film, ki ga je napravil, SEDMINA; tu je vendarle sem in tja pokukala tudi modernost skoz čudežni barvni plašč napol ali že na tričetrt romantičnega spomina, nostalgije, otožja. Da, prav tu smo v jedru Klopčičevega filmskega temperamenta: otožje, rahla nesrečnost, izvrsten lirizem, lep spomin, to so temeljne karakteristike vseh njegovih uspešnih filmov (celo kratkih). Ko stopi s te poti in se poskuša z intelektualno analizo ali zamotanejšo domišljijo (OXYGEN), je zavrnen. To je najbrž sam čutil in naredil – s CVETJEM – korak v nasprotno stran. Odpovedal se je vsaj delni sintezi modernega, disharmoničnega, ostrega, mučnega, težkega s tradicionalnim, z lepim, blagoglasnim, mehkim, prijetnim, naravnim (kakor jo je dosegel v SEDMINI), prepustil se je le drugemu delu tega nekdanjega spoja, izdelal film, ki nadaljuje urejeno, lepo, mirno Štigličevo pot (TISTEGA LEPEGA DNE, NE JOČI, PETER, DOLINA MIRU), Kosmačevo (DOBRI STARI PIANINO), morda še bolje, še suvereneje, še lepše od teh dveh. Se pravi, nastop rožnatega filma ni le stvar kulturnopolitičnega trenutka, vračanje k obdelovanju literarne klasike (tako značilno recimo za rusko kinematografijo po koncu revolucionarnih filmskih let), ni le zunanje naročilo in zamisel televizije, ki bi rada estetsko kvaliteto in tradicionalno, moralno, ideološko vzgojo, ampak tiči v samem Klopčiču kot en del njegove narave, njen močni, pretežni del. Edini del? Neuspeh z OXYGENOM še ni katastrofalen, vsak ustvarjavec se ima pravico iskati. Počakajmo na PRERAHEL STIK, če bojo temu projektu naše kulturno politične sapice ali bolje tajinstveni vetrovi ugodni; Šeligov scenarij gotovo ne bo dal možnosti za tradicionalizem.

Zavedam se, da sem zapisal hudo obtožbo: Klopčič mnogo tradicionalnejši od Tavčarja. Obtožbo? Kaj pa če to ni, kot ravnokar ugotavljamo, pomota, ampak želja, hotenje, načrt? Bistvo Tavčarjevega CVETJA je – že povsem moderna – potujitev zloznega toka povesti, epske iluzije, s komentarji pisatelj razbija bravčevo vero v realnost dogajanja, svoje pisanje uporablja za svoj eksistencialni alibi kot ljubljanski meščan in slovenski politik, mu dodaja politično ideološko tendenco, ga nenehoma razkrajaja, tako da je nastalo zanimivo delo notranje dvojnosti. Povest ima dva junaka, okvirnega – dr. Ivana Tavčarja – in notranjega – Kosmovega Janeza. Prvi se nenehoma trudi pokazati, kako tisti, ki ga vidijo in poslušajo njegove poslušavke ljubljanske dame, in ki jim pripoveduje notranjo zgodbo CVETJA, ni pravi on, avtentični Tavčar, pravi on je Kosmov Janez, človek, ki ljubi, ki je po svoji naturi kmet in hoče živeti v natu. Dr. Ivan Tavčar je skeptičen mož, ki ve, da je ljubezen mogoča le v preteklosti, kot spomin, kot sanje; da Meta ni smela

...zavet, ker... da jo čudežna... kot si... kot literatura; ker pa je vse na tem svetu podvrženo trpljenju, odmiranju, uničenju, celo kmetstvo in natura, je tudi Kosmov Janez moral umreti in prepustiti mesto dr. Ivanu Tavčarju, realnemu politiku. Vendar ta dr. Ivan Tavčar — kot osrednja literarna figura okvirne povesti CVETJA (ne kot privatnik, ta nas ne zanima) ni zadovoljen s svojim položajem, s tem, kako ga drugi gledajo, kaj jim predstavlja, niti ne s tem, kar predstavlja sebi kot dr. Ivan Tavčar. Zato potrebuje svojega dvojnika: Kosmovega Janeza kot alibi. Potrebuje njegov posluh za lepoto, zmožnost za ljubezen, občutek za nedolžnost, vero v kmetstvo, ne more več živeti brez vseh teh pozitivnih vrednot, ki mu jih življenje sredi gnilega in zgolj denarniškega in frazerskega ali preračunljivega meščanstva ne more dati. Iz teh dvojnih pobud — pisati čisto literaturo tradicionalnega tipa, razpredati zgodbo in oblikovati nekritično iluzijo na eni strani, in uporabiti svoje pisanje za svoj eksistencialni alibi, za politično ideološko propagando na drugi strani — je nastala izredno zanimiva notranja dialektika dveh povesti, dveh osrednjih figur (dvojnikov), med katerima prva drugo lovi, pa je ne ujame, naredil se je moderen tekst, ki razkriva praznino tradicionalne iluzije, dogajanje pada v luknje, ki jih je izvrtala avtorjeva hoteno-nehotena avtorefleksija, zapisal se je tekst o tekstu, podvojen tekst z mnogimi in bistvenimi implikacijami.

Verjamem, da CVETJA dozdej v glavnem nismo tako brali; predvsem v šolah ne. Res je, da smo ga tradicionalizirali in mu s tem delali krivico, saj smo ga postavljali na isto raven kot recimo GRAJSKEGA PISARJA, SOROR PIO ali ANTONIA GLEDJEVICA. Zdelo bi se mi naravno, da mlad režiser ne bi nasedel temu tipu branja, da bi predlogo kvečjemu moderniziral, se pravi spravil v sklad s svojim časom — od nastanka CVETJA je le minilo več kot pol stoletja — ne pa da jo je porinil še za petdeset let pred njo samo. Prepričan sem tudi, da ponuja dialektična dvojnost, potujevalnost, subjektivnost v boju z objektivnostjo, sploh razčlenjena struktura Tavčarjevega CVETJA odlično predlogo za moderen film. Kar je Klopčič storil — in storil je, kot sem že zapisal, znotraj tega okvira dobro — pomeni določeno kulturno-politično, ideološko usmeritev, ki je sicer ne le mogoča, ampak tudi realna, od mnogokoga pričakovana in zaželena, vendar sam sodim, da je — se pravi zame — problematična, ker ni v soglasju z realnim potekanjem in ravniyo današnje zgodovine.

Klopčič je najprej odstranil dvojno povest, ki je bistvo Tavčarjevega CVETJA, in okvirno zgodbo nadomestil v televizijski priredbi — s precej trivialnim spominjanjem betežnega starca (to je verjetno najslabši del filma), v filmu pa je še ta okvir — kar je sicer dobro — odpadel in smo tik pred koncem nekoliko nepričakovano postavljeni pred spremembo mladeniča v starca. Vsekakor — nobene potujitve; če že ne kaže okvirna zgodba, da je vse žalostno lep spomin, nam to sugerira stil filma, nežna melanholija, zadržani ritem. Nobene dvojnosti — Kosmov Janez je preprost, a zrel meščan, ki odkrije v sebi kmeta, se vrne v pravo življenje, a ga zadene zunanja nesreča. Film je v glavnem skoraj ganljiva idila, le na koncu se spremeni v milo tragedijo; nikjer krutejšega disharmoničnega postopka, ki je — pri Tavčarju — sistematično posegal v najbolj idilične prizore (recimo v vasovanje), jih trgjal, obračal narobe in opozarjal na neutemeljenost iluzije, na praznino celotnega projekta. Tavčar je vedel, da Meta ni mogla obživeti, osrednji junak okvirne povesti sam izjavi, da je umrla zaradi prevelike sreče, se pravi, ker takšna absolutna sreča na svetu ni mogoča (in ta stavek je ključen za razumevanje CVETJA), v filmu poda žal to izjavo čudna folklorna ženščina, Klopčičev lastni izum. Tako ostane v veljavi zunanja — fizična — interpretacija, češ Meta je umrla zaradi srčne bolezni; to razlago Klopčič ves čas krepí, ker večkrat kaže, kako Meta stiska pri srcu. Psihološko uvajanje Metine smrti je Klopčič (ali Mejak) — tradicionalistično — dodal, Tavčar ga nima; Tavčar nikakor ni bil slab psiholog in je vedel, zakaj takšno uvajanje izpušča; ker je srčna napaka le zunanji razlog in zavaja.

Oba folklorizirata, Tavčar in Klopčič, le da so pri prvem folklorni opisi — zelo česti — moment avtorjevega potujevanja, vmešavanja dr. Ivana Tavčarja v iluzijski potek zgodbe; tedaj izrablja junak okvirne povesti priliko, da napada modernizem (tudi to je ena izmed zanimivih dvojnosti Tavčarjevega CVETJA, da je njegov avtor na zavestnem planu tako izrazito — eksplicite — zoper modernizem, na dejansko literarnem pa ravna ravno narobe), da hvali vse starožitno, s tem iluzijo tako nasilo

— z intelektualnimi sredstvi — potencira, da jo ubija (kar je literarno zelo uspešna metoda), Klopčič pa folklorizira pristno, folkloru mu je del zgodbe, iluzije, filma samega, in ne postranski del. Režiserjeva domišljija se je razživelá — slikarsko in arhitektonsko izredno uspešno — ravno ob prizorih pred cerkvijo, ki so preprosto folklorne (gasparijevske) narave, povsem pa je spuščén spet eden ključnih prizorov, ko Kosmov gleda malenske cerkvene slike in ugotavlja razliko med otroško iluzijo (tedaj je bila Marija čudežna, imel je občutek, da je Bog v cerkvi, med ljudmi) in zrelim pogledom (ki spoznava, da je Marija slabo namalana, o Bogu — Absolutnosti — pa ni ne duha ne sluha). Seveda se je Klopčiču folkloru posrečila, saj njegovemu filmu ni dodana odzunaj, ampak izvira iz njegovega bistva: folkloru je del preteklosti, je naša pretekla lepota.

Sploh te ugotovitve o folkloriziranju ni jemati kot estetsko negativne, saj je omenjeni element skladen s filmom kot celoto. Da se mu je folkloru posrečilo pokazati kot lepoto, kot iluzijo, je še posebej razvidno zaradi njenega kulturno-slikarskega obeležja. Morda pokrajina ne spominja toliko na Groharja, kot so videli nekateri kritiki (Grohar je po mojem mnogo bolj zabrisan, nesnoven, lebdeč, krhek, v bistvu fantastičen, njegov lirizem je zračno neoprijemljiv, barve, obrisi in kompozicija zunanjih posnetkov v filmu pa je trdna, sočna, močna, presunljiva), podoba izbe in sedenje okrog mize me je bolj spominjalo na Petkovška, okolje hiše s hišo vred na Kobilico, prizori pred cerkvijo posebno pa nekateri obrazi na Žmitka, celo na njegovega Poca, jesensko žarenje barv bolj na Magoliča kot na Jakopiča. Vseeno — vizualna plat filma je čudovito kulturna. Naj končam. CVETJE je in bo obveljalo za lep in uspešen slovenski film. Prav je, da delamo tudi take filme. Zagrabila pa bi me tesnoba, če bi delali samo ali predvsem take filme. Z lepoto filmske harmonije in literarne tradicionalne iluzije pač ne bomo premagali — ali zabrisali — nekaterih nelepoteh karakteristik sveta, v katerem živim(o).



FESTIVALI

banja luka ⁷³

ratko orozović

prevod: bređa vrhovec

Letošnji peti banjaluški filmski festival – pravijo, da je bil tudi resnejši kot prejšnja leta – se že v naslovu loči od drugih naših festivalov, saj z imenom pudarja ustvarjalno bit kinematografije in filmskega poklica. Organizorji torej vztrajno poskušajo dati festivalu delovni in diskusijski ton in ga spremeniti v javno tribuno o filmskem ustvarjanju pri nas pa tudi v svetu.

„Kaže, da smo izbojevali še en važen boj na področju širjenja filmske kulture, kaže, da smo dobili še eno mesto, ki postaja vse bolj izrazito središče kreiranja in predstavljanja pomembnih spoznanj sedme umetnosti. To pa je mnogo bolj pomembno, kot bi sodili na prvi mah; ne glede na dejstvo, da je globalna bitka, ki jo v Jugoslaviji bojujemo zoper filmsko nekulturo, še vedno negotova in izjemno težka pustolovščina, nas prav zmage v takšnih posamičnih spopadih počasi približujejo trenutku, ko bo bitka v celoti zaključena v našo korist“ – s pravico trdi filmski kritik Ranko Munitić.

O PROGRAMSKI USMERITVI

Zadnji dve leti je bilo mogoče opaziti, da dobiva banjaluški festival nov in programsko sprejemljivejši profil.

Festival se je začel z revijo kratkometražnih filmov Zastave filma iz Beograda, nato pa se je v času od

26. do 29. oktobra uveljavila filmska ustvarjalnost Nedeljka Dragića, avtorja risanih filmov, režiserja Branka Bauerja in snemalca Branka Blažine (NE OZIRAJ SE, SINKO in IZ OČI V OČI), opus dokumentarnih filmov Žike Ristića in SUTJESKA Stipeta Delića. Husein Čokić se je svojemu banjaluškemu občinstvu predstavil z odlično kreacijo lika Koprivice v Bauerjevem filmu IZ OČI V OČI.

Poseben, delovni del festivala so sestavljali pogovori o filmski ustvarjalnosti omenjenih avtorjev in izjemno zanimiva okrogla miza na temo Jugoslovanski film in delavski razred.

O FILMSKI VZGOJI

Dr. Miroslav Vrabec, eden pionirjev in pobudnikov filmske vzgoje, eden prvih zagovornikov uvajanja filmske vzgoje v splošnovzgojni sistem, je tudi na letošnjem festivalu začel pogovor o tem fenomenu pri nas, oziroma natančneje o tem problemu. Zavedati se namreč moramo, da brez solidne filmske kulture tudi ni filmske ustvarjalnosti. Filmska vzgoja je pri nas prepuščena naključju in hotenjem posameznikov. Skozi stranska vrata se je priključila programom iz književnosti in v tem kotu še danes, zaradi nestrokovnosti profesorjev, nemo ždi. Stalna filmska vzgoja ima pri nas samo naključno podobo, ali bolje povedano, giblje se po

poti manjšega odpora. Naš filmski gledalec je prepuščen filmu, kot je otrok prepuščen cesti. In vse dotlej, dokler ne bo film dobil svojega pravega mesta v splošnovzgojnem sistemu, bo jugoslovanski filmski gledalec (in nemalokdaj tudi avtor) prepuščen tuji in domači filmski proizvodnji, ki v večini primerov oblikuje kar problematičen okus. Ljudje izgubljajo kriterije in velikokrat se kič in pornografija imenuje umetnost. Določena količina naključnosti prevladuje tudi v jugoslovanski filmski teoriji in prav tukaj moramo iskati občasne ustvarjalne krize jugoslovanskega filma.

O FILMSKI ODGOVORNOSTI

Kot se običajno dogaja, so pogovori o ustvarjalnosti zašli na stranske poti, kjer je nešteto lukenj in skušnjav.

Zagrebski režiser Nedeljko Dragić, kot kaže, ni mogel zatajiti večno živega, toda nevarnega odnosa, ki vlada v jugoslovanski kinematografiji. S pravico se je lotil problema odgovornosti v filmski ustvarjalnosti. V ironičnem tonu začudenja razmišlja: „Ne morem razumeti človeka, ki napravi tri nedvomno slabe filme, družba pa mu daje nova sredstva. To je zadeva etike pa tudi odgovornosti tega človeka, kakor tudi družbe.“

Kaže, da pri nas dajemo vse preveč prilike za ustvarjalne neuspehe posameznikov. Če kdo poneveri družbena sredstva, je za tako dejanje odgovoren pred zakonom, v filmski industriji pa zakon nekako ne velja. Filmska reka je polna vrtincev in tudi neodgovornih plavalcev.

O odnosu filmski avtor – družba pa se pojavlja še drug problem, ki je povezan z usodo filmske eksistence ustvarjalcev.

Svobodni filmski delavec je pri producentu v najemniškem odnosu. Producent izkorišča njegovo delovno silo in narekuje nezanesljivost njegovega socialnega statusa. Odnos svobodni filmski delavec-producent je malodane suženjski odnos. Svobodni filmski delavec je tako postal najbolj izkoriščani delavski razred.

Filmski angažma svobodnega filmskega delavca je najmanj odvisen od njegovih ustvarjalnih sposobnosti. Angažma je veliko bolj odvisen od čisto privatnih odnosov, od simpatije ali antipatije.

O JUGOSLOVANSKEM FILMU IN DELAVSKEM RAZREDU

IZ OČI V OČI

Film Branka Bauerja je bil dober povod za že prej najavljeno temo okrogle mize Jugoslovanski film in delavski razred.

V spektru različnih mislijen je bila najzanimivejša stališča Petra Ljubojeva, ki jih je razložil v uvodnih besedah.

„Naš film, ki je začel uveljavljati odprtost, se je znašel v lastni puščavi, kjer so bila odprta vrata samo fasada tudi za neobstoječe zgradbe neke izmišljene družbene prakse. V posamičnem in skupinskem tavanju, brez odnosa do celovitosti družbenih dogajanj so se ustvarjalci zatekali k dosežkom drugod po svetu, h Robinzonom kinematografij meščanske družbe, ki so, tudi takrat, ko so se odmaknili od uležanosti nekega stanja, prinesli s seboj vso prtjago tega stanja. Značilno za moderni meščanski svet pa je, da izmed dveh razsežnosti eksistence, od realnega in možnega, ki označujeta človeka, ta druga, ki naj uveljavi ustvarjalnost, progresivno teži k temu, da bi zginila iz zavesti in da bi pripeljala do tistega, kar je zaznamovano kot enodimenzionalnost človeka.“

Iskanje glasno opredeljene ustvarjalnosti vidimo v iskanju resnice v praksi družbenosti, ki ponuja priložnost, da se bo usmerila k utopiji. To je tisti, po Blochu, borbeni optimizem, ki mora izžarevati in ki „kot subjektivna stran resničnega napredka implicira raziskovanje tistega kakor pa tudi zakaj.“

O PRIHODNOSTI FESTIVALA

Takšna zborovanja festivalskega značaja so v vsakem primeru samo koristna za jugoslovansko filmsko teorijo, ki je „precej tenka“. Morda je treba opozoriti in še naprej izpopolnjevati programsko usmeritev festivala, tako da bo prihodnje srečanje filmskih avtorjev, kritikov in občinstva obogateno z vnaprej določenimi temami in resnimi analizami jugoslovanskega filmskega fenomena.

„Festival filmske ustvarjalnosti je potrdil pomembnost osnovne koncepcije. Dobili smo osnovne dobrine in prave možnosti za obogatitev našega filma. Slišati je bilo veliko predlogov in mogoče jih je realizirati tako, da bi bil vsak izmed štirih festivalskih dni izpolnjen s projekcijami, začeni pri družinskem, amaterskem, dokumentarnem, animiranem filmu pa vse do umetniškega igranega filma,“ pravi filmski kritik Velimir Stojanović o festivalu.

Tudi stališče kritika Vojina Vitezice opravičuje obstoj in bodočnost festivala:

„To je edini prostor v Jugoslaviji, kadar gre za kulturne manifestacije, kjer se odkrito govori o usodi domačega filma v odvisnosti od potreb družbe in delavskega razreda. Dragoceno je dejanje, ko se prek filmskega platna in ob pogovorih vračamo k zapostavljenemu humanizmu našega filma.“

niška srečanja

'73

IGRALEC JE MRTEV – NAJ ŽIVI IGRALEC!

ratko orozović

prevod: bređa vrhovec



Če bi v Jugoslaviji ne imeli festivalov, bi si jih morali izmisliti, toda dandanašnji si jih je težko izmišljovati. Podobni so si kot jajce jajcu, enolični in v svoji monotoniji brezosebni. Naj živi festival ... dol z njim. Festival lahko resnično živi samo tri leta, nato pa postane, po nekem nenapisanem pravilu, navada, prebiva samo še kot negacija samega sebe. Pred menoj je brošura Pet let filmskih srečanj; kaj lahko je v letih med 1966 in 1971 odkriti krvno sliko in podobo znatnega zaostajanja festivala. Po dobri stari jugoslovanski šegi se nostalgичno spominjamo prejšnjih časov, prebiramo spomine in ko živimo z njimi, se poistovetimo s festivali, filmi, igralci, s tistimi, ki jih ustvarjajo in tudi z najbolj množično armado gledalcev. Na koncu pridemo do spoznanja, da festivali še bodo, dokler bodo filmi in dokler bodo filmski ljubitelji. Zatorej je tudi najbolj težko govoriti o nujnem „zlu“.

O FESTIVALU

Niška filmska srečanja v letu 1973 so osma zapored; s precejšnjim zadržkom bi jih lahko imenovali filmski festival, saj spominjajo prej na semenj, kjer namesto vrtiljaka vrte dela sedme umetnosti, oziroma, kakor se temu popularno reče, filme. Niška trdnjava, ki se je v tistih dneh spremenila v kinematograf, je oblegana s publiko in podobna Troji, v katero je nekdo skozi vrata pretihotapil škatle in zvitke sočutnih filmov.

Repertoar letošnjih srečanj je bil izmed vseh možnosti najslabši. Toda tega niso krivi Nišani niti selekcijska komisija, marveč trenutna kriza in nerodovito filmsko leto.

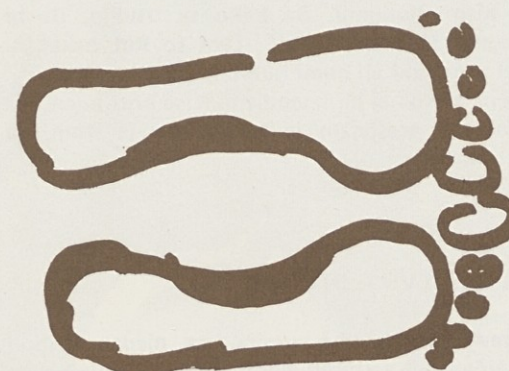
Kot gost, ki sicer je, kar mu nudijo, a si naenkrat zaželi zamenjati mizo, si tudi sicer poslušen gledalec kar naenkrat zaželi, da bi na odru pred

belim platnom zagledal sceno in žive igralce, da bi videl otipljivo gledališče.

Toda kljub prijetni postrežbi in ustreznemu ceremonialu je ostalo niško občinstvo lačno.

Tudi v organizacijskem smislu je mogoče opaziti, kako festival odмира, tiho in dostojanstveno, kot Glembajevi.

Kaže, da je za organizatorje festival postal elementarna nesreča ali, milejše rečeno, trpljenje, iz katerega se razen denarja ne more izvleči nobeno sporočilo. Pravo znamenje smrti nekega festivala je, ko se zaslišijo glasovi, da bi festival moral prerasti v nekaj drugega, močnejšega. Tudi moč se skriva v šibkosti. Ideje, da bi se Niška srečanja spremenila v balkansko srečanje igralcev ali v filmski in televizijski festival, so samo gole in prazne besede, ki bi se težko spremenile v dejanje.



O FILMIH

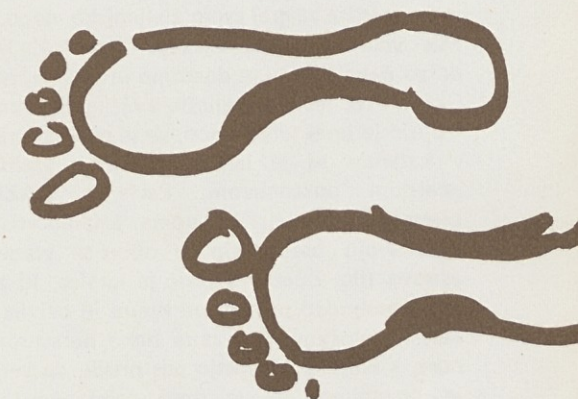
Praden se je jugoslovanski film dokopal do polnoletnosti, je prebrodil prenekatero krizo, lanska pa je bila v marsičem najtežja.

Kriza filma se ne pojavlja brez stranskih pojavov. Kaže, da je naš film v enem izmed obdobjev svoje rasti idejno zašel na stransko pot. Vzrok je treba iskati v različnih pojmovanjih svobode nasploh, še posebej svobode usvarjanja. Kaže, da se moramo spomniti, kako ni svobode brez obveznosti in odgovornosti.

Naš film se ni niti v letih polnoletnosti postavil na lastne noge, marveč je kot razvajen sinček še vedno odvisen od drobiža svojega (po pravici) strogega očeta. Film je, kot pravimo popularno, nerentabilen, filmski profesionalci pa so bolj podobni profesionalnim amaterjem. Brez solidne materialne osnove namreč ni solidnega filma.

Kriza našega filma je pravzaprav kriza filmskega scenarija, torej predvsem ustvarjalna kriza. Iz dobrega scenarija se sicer lahko naredi slab film, zelo majhne možnosti pa so, da bi iz slabega scenarija naredili dober film. Jugoslovanski vojni film je v svojem dolgem življenju taval po ustvarjalnih vodah, ki so imele tudi stilne variante, začeni pri goli rekonstrukciji dogodkov, prek akcijskega (filmovi Šibe Krvavca in Mitrovića), poetičnega in lirskega naglasa (filmi Puriše Djordjevića) pa vse do humanitarnega in emotivnega vala novih filmov Bulajića, Delića in Golubovića. Kljub nekaterim dobrim vojnim filmom menim, da še vedno nismo dobili najboljšega jugoslovanskega vojnega oziroma revolucionarnega filma.

Najbolj tvegana filmska zvrst, komedija, se



nikamor ne premakne, in še vedno nimamo avtorja, ki bi nas prepričal s svojim stilom. Če se spomnimo na Lolo Djukića, ga v istem hipu že pozabimo, ker se je izgubil v svoji aktualni humornosti. Milo Djukanović je edini avtor, ki se je posvetil komediji z avtorjevo zavoljo afinitete, toda s svojim novim filmom PAJA IN JARE žal ni prekosil samega sebe. Med ostalimi filmi letošnje proizvodnje ni mogoče najti niti stilnih niti ustvarjalnih novosti, ki bi bile vredne pozornosti.

Filmski prvenec Koleta Angelovskega ZAKLETA SVA, IRINA je sicer majhna osvežitev v zvrsti poetskega filma, vendar je Koletu zmanjkalo sapa, čeprav se je skušal kosati z Bergmanom in Kurosawom.

Slovenski režiser, ki je dobil nagrado za režijo, Matjaž Klopčič, se je s svojim filmom CVETJE V JESENI prenegil pri poetiziranju v bistvu nenavadne in tudi sladkobne teme. Golikov ŽIVETI OD

LJUBEZNI in TIJENKOV ŽIVETI NAVKLJUB sta filma, ki iz zgodovinske resničnosti črpata umetnino, pa vsakemu na svoj način zmanjka šape pred zakonom logike, kjer razum zmaguje nad čustvom. RUMENA Vladimirja Tadeja in RAZPOTJA Kreša Golika govorita o dveh posebnih družbenih problemih, ne da bi se pri tem opredelila za rešitev. Filma imata bolj dokumentarno-zgodovinsko kot pa umetniško vrednost.

O IGRALCIH

Niški festival se imenuje festival igralskih stvaritev, toda velikokrat se pri oblikovanju repertoarja pozablja na to dejstvo, nemalokrat se zato igralcem dela krivica. Takšna krivica se je v letu 1973 pripetila Ljubiši Samardžiću, ko selektorji v program niso izbrali filma PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI Krste Papića, v katerem je Samardžić zaigral svojo življenjsko vlogo.

Stari veteran jugoslovanskega filma Pavle Vujisić je dolgo čakal, da bi se dostojno priznanje, na primer Grand Prix festivala, znašlo v njegovih rokah. Pavle Vujisić je imel letos srečo, da je naletel na scenarij, v katerem se je lahko izkazal z vsem svojim igralskim potencialom. Pavle v RAZPOTJIH blesteče predstavlja lik očeta. Imamo vtis, kot da je s svojo osebnostjo še obogatil scenaristično osnovo lika očeta. Vujisić je igralec, ki z močjo svoje osebnosti pred nami kreira in oživlja z vsemi karakterološkimi potezami neko neresnično osebnost, s svojo umetnostjo nas prisili, da verjamemo in pozabimo, da je pred nami samo filmsko dogajanje. Nekoliko manj pristen je bil v filmu PAJA IN JARE, kjer igra tovornjakarja, čeprav bi tudi tukaj lahko izluščili prizore, ki so pravi biseri igralske nadarjenosti Pavleta Vujisića. RUMENA Ružice Sokić je še ena potrditev resničnih vrednot te dramske umetnice, ki pred nami z genialnostjo niansira kompleksen in barvit lik osebe, ki jo predstavlja.

Izmed debutantov bi lahko opozorili na dva igralska pojava, ki se bosta v jugoslovanskem filmu v naslednjih letih vsekakor uveljavila s svojo osebnostjo in nadarjenostjo. To sta brez dvoma Mirosljub Lešo (SUTJESKA, BOMBAŠA in SOL) in Vlasta Knezović, igralec v filmu ŽIVETI OD LJUBEZNI.

O NAGRADAH

Redkokateri festival mine, ne da bi bilo slišati ugovore zoper nagrade. Vsak na svoj način vidi svojega Calimera. Težko je biti pravičen, ko so pravila že znana in v praksi potrjena, ko vemo za razne ključne, po katerih naj bi se delile nagrade. Pravi kriterij naj bi bila samo kakovost, vsaj kadar gre za umetnost.

Letošnja žirija se ni veliko zmotila. Nagrade so v glavnem prišle v prave roke. Edina čudna odločitev je, da je puljsko zlato Ružice Sokić padlo v senco „Carice Theodore“ Milene Zupančič.

Nagrade niso bile nikdar pravo merilo vrednosti, ampak zmeraj samo določena spodbuda.

O SIVIH EMINENCAH

Vsak festival ima svoje festivalske ljudi. To so pravi festomani. O sebi mislijo, da bi festivala brez njih sploh ne bilo. Na festivalu se fizično kažejo in duhovno praznijo. Prisotni so, da krasijo mizo. Predstavljajo se različno . . . kakor nanese. Že leta jih opazujem in sprašujem po njihovem zdravju. Strah me je, da bi ne manjkali pri kakšnem banketu ali diskusiji. Skrbim za njihovo usodo, kajti začenjam verjeti, da so usodni ljudje.

Ne, niso anonimni. Še kako se trudijo, da bi pobegnili iz anonimnosti. Tam so kot nekakšni quasi umetniki ali quasi ljubitelji umetnosti ali . . . ne vem, kako naj jih imenujem. Niso brez imen. Vedno jih preštejem in vsakič me je strah, da kateri manjka.

O OBČINSTVU – IN O MRTVIH

Čeprav festival tiho umira, pa njegov najbolj množičen del vztrajno živi in traja. Spominjam se projekcije filmov DR. in MISS STONE (ki so ju zavrteli ob jubileju Mije Aleksića in Petre Prlička), ko je lilo kot iz škafa, občinstvo pa je ostalo na svojih sedežih kot živ spomenik ljubezni do sedme umetnosti. Niško občinstvo mi vrača vero v film. Če že za nič drugega, potem vsaj zaradi poslednjega vztrajnega gledalca. Niški festival mora preživeti. Ljubo mi je, da kot filmski kronist lahko v zgodovino jugoslovanskega filma vpišem tudi takšen podatek o ljubezni do sedme umetnosti tristetih ljudi neke deževne noči v Niški trdnjavi. Eden izmed igralcev je odigral svojo zadnjo vlogo in da je tragedija še večja, prav v komediji RUMENA. Beseda je o Aleksandru Gavriću, nepozabnem kapetanu Lešiju.

IN ŠE O NEČEM

Na festivalu igralskih stvaritev je čezdalje manj igralskih stvaritev, tega pa niso krivi igralci, marveč tako rekoč scenaristi. Brez dobro napisane vloge v scenariju tudi ne more biti uspešno odigranega lika. Redkokdaj igralec ubije scenarista, toda scenarist je mnogokrat sodnik igralcu.

Uredištvo revije EKTRAN že vrsto let podeljuje nagrado ŽAROMET na jugoslovanskem festivalu amaterskega filma v Pulju. V letu 1973 je uredništvo nagrado ZAROMET in hkrati enoletno naročnino za EKTRAN prisodilo

IVKU ŠEŠIČU

članu Akademskega kino kluba iz Beograda: zavljo enotnosti in ritmičnosti filmskega izraza, vizualne kulture in specifičnosti avtorske senzibilitete



Izjemen filmski igralec
Pavle Vujisić
v filmu Kirila Cenevskega
ČRNO SEME



pesaro

judita hribar

Letošnja prireditev v Pesaru je manj kot v prejšnjih letih zadovoljila tisto skupino filmskih kritikov in drugih obiskovalcev, ki ta festival zvesto spremljajo že vrsto let in vedno pričakujejo, da bodo videli vrsto zanimivih in novih filmov; novih zaradi iskanja novih oblik filmskega izraza in zanimivih zaradi vsebin, ki vzpodbujajo k napredku sodobne misli.

Če letošnji festival primerjamo z lanskim, na katerem smo poleg velikega števila dobrih japonskih filmov videli tudi retrospektivno eksperimentalnih filmov Kanadčana Michaela Snowa, potem opazimo, da je letošnji Pesaro sicer upošteval svojo drugo formulo, prvo, to je prizadevanje za nove filmske izraze, pa je skoraj dosledno prezrl, vsaj kar se dobrih rezultatov tiče. Lahko omenimo izjemo, to sta filma Jeana-Marie Strauba in njegove sodelavke Daniele Huillet, o katerih pa pišemo obširneje na drugem mestu.

Večino filmov, ki smo jih videli, povezujejo nekatere skupne teme, na primer prikazovanje posebnih političnih in socialnih situacij. Taka hitra označba velja za vse južno in srednjeameriške filme pa tudi za sovjetski film KOMISARJI Nikolaja Mašenka, za poljski film NA WYLOT Grzegorza Królikiewicza in pa za SVOBODNI DIH Madžarke Márte Mészároseeve. Velja pripomniti, da so bili ti evropski predstavniki nadvse povprečni in jih zato ne bi še naprej omenjali.

Južnoameriški in srednjeameriški filmi so imeli brez izjeme značaj agitke ali filmske ovadbe ter so bili narejeni v sklopu različnih levo usmerjenih političnih skupin, velikokrat so jih snemali v ilegali, na isti način pa poteka tudi njihovo predvajanje. Film so namenjeni študentom, delavcem in kmetom z natančno določeno nalogo, spričo česar se niso znali otresti neprijetnega didaktičnega duha. Zamerimo jim lahko predvsem to, da se še vedno držijo starih ključev, ki naj bi pomagali pri popularizaciji filmov: tako malokrat naletimo na idealizirane ljubezenske zgodbe, na slabo narejeno akcijske filme, ki se zaključujejo s preprosto moralo in z vabilom k odporu. V Pesaru so ti filmi naleteli na publiko, ko ocenjuje filme s posebnimi kritičnimi kriteriji, pa jih seveda ti filmi

niso prenesli. Ostali so le slabo narejen dokument o neki dejavnosti, ki pa je zgrešila projekcijsko dvorano s tem, da so jo predstavili na filmskem festivalu.

Kljub tej suhi oceni pa bi se le ustavili pri kubanskem dokumentarcu Manuela Herrere GIRON. Skoraj nemogoče se nam zdi, da bi Kubanci posneli slab dokumentarni film, vsaj tako zatrjujejo kritiki, ki že leta prav v Pesaru spremljajo filme Santiaga Alvareza in Garcie Espinose. Dve-urni film je zares spektakularno delo in to bolj zaradi svojega drznega iskanja novih vizualnih možnosti kot pa zaradi akcije same. Pripoveduje o izkrcanju kubanskih kontrarevolucionarjev na obali Giron leta 1961 ter o nekajdnevni bojih. Je lepljenka načinov verité in fiction: resnični udeleženci bojev pripovedujejo o tistih nekaj dnevih napetosti in skrbi. Spomine udeležencev nato igralci ponazorijo s svojo igro, pri tem pa si ne prizadevajo dati lažnega vtisa realnosti, kljub temu pa ni prizadeta dramatičnost akcije in tragičnost smrti prijatelja. Kubanci vedo, da jim ni treba uporabljati starih filmskih zvrsti, da bi široki krog gledalcev lažje razumel dogodek iz svoje kratke revolucionarne zgodovine. Iznašili so svojo zvrst, v katero so vnesli v prvi vrsti kubanski duh, ritem, živopisnost in glasbo. To so združili z vsemi možnostmi, ki jih odkriva dokumentarec zadnjih let. Tako v filmu naletimo na vse mogoče drugače, od intervjuja, do cinema verité, ki pa na primer ne spremlja samo ljudi na ulicah ali tistih, ki razen golega slučaja s sodelovanjem pri filmskem snemanju nimajo dosti skupnega; film verité nam na primer kaže prizore, kjer režiser daje napotke igralcem, kako morajo „odigrati“ določen prizor. Pri tem je zanimivo avtorjevo improvizirano besedilo, ki igralcem opisuje boje, da bi ti kasneje pri „resničnem“ snemanju dobro zaigrali. Film tudi na posebno učinkovit način uporablja staro filmsko gradivo iz dokumentarnega arhiva. Tako imamo o dogodku kar več prikazov in pričevanj: dokumentarni posnetek vojnih snemalcev, pričevanje borcev in ponazoritev igralcev. Film preveva sproščenost, neverjetno obvladovanje medija, precejšnja mera duhovitosti, ki pa je avtorjeva najboljša lastnost, saj

je dobro uporabil svoj občutek za zaznavanje drobnega, nepomembnega in vsakdanjega. V Pesaru smo videli tudi nekatera dela iz proizvodnje ameriškega neodvisnega filma, tako smo videli nekaj filmov, ki so nastali v sklopu gibanja za ženske pravice in nekaterih drugih samostojnih skupin, ki pa bi jih ne mogli uvrstiti v underground. Zelo lep je bil samo film CASUAL RELATIONS Marka Rappaporta. Je skupek 14 vinjet, malih prizorov, iztrganih iz življenja ljudi v enem dnevu v velikem mestu. Filmi se odlikujejo predvsem po svoji montaži in kameri, torej po obeh glavnih elementih eksperimentalnega filma. Kdaj pa kdaj napovedovalec poživi sliko, sicer pa slika sama govori zase in je beseda le del vizualnega, vendar ga ne pojasnjuje, ga le dopolnjuje. Edino, kar povezuje delce, je dejstvo, da so drobni dogodki-stanja iztrgani iz življenja enega dne. Tako vidimo dekle, ki ves dan gleda TV, drugo, ki pozira za pornografske fotografije, nato pa posname erotični film o ljubezni med dvema vampirjema. Izredno dostojanstvo golih prizorov že

meji na formalizem, o tem pa pri filmih, ki imajo karkoli opraviti z undergroundom, ne bi govorili, saj se pojem formalizem popolnoma spremeni. Raje bi morda govorili o uporabi materialov, senc, svetlobe, časa, dolžini kadrov in o njihovi geometrijski razporeditvi, vendar pa to zahteva daljšo študijo in se bomo zato k Rappaportu najbrž še vrnili.

Morda bi na koncu omenili še, da je v okviru festivala potekal tudi seminar o videotapu. Navdušenje strokovnjakov in tudi kritikov ter nekaterih filmskih režiserjev nad to preprosto in ceneno filmsko tehniko ni doseglo festivalske publike, vsaj ne še letos, kljub temu pa so vsi udeleženci zaslutili neomejene možnosti v kameri, ki jo lahko uporabi vsakdo, tako kot je že razširjena uporaba magnetofona.

Festival v Pesaru je bil kljub našemu navideznemu negodovanju zanimiv, k temu pa so v veliki meri prispevali pogovori z avtorji, ki so trajali nemalokrat tja do pete in šeste ure zjutraj.



metoda dela jean-marie strauba

(Z avtorjem se je na zadnjem pesarskem festivalu pogovarjala Judita Hribar. Pri pogovoru je sodeloval tudi Alessandro Gennari)

VPRAŠANJE: Ko gledamo tvoje filme, si nehoti grafično predočimo zaporedje sekvenc. Si to trdno zgradbo, ki je značilna za tvoje filme, načrtaš vnaprej ter ji potem zvesto slediš, ko snemaš?

ODGOVOR: Misliš na razvrstitev delov filma? Ni čisto tako. Ko smo začeli s pripravami na zadnji film PREDAVANJA IZ ZGODOVINE, na primer nismo predvideli vožnje z avtomobilom po mestu. Sprva smo res sestavili skupine pripovednih enot, ki so se držale Brechtovega teksta. Na osnovi tega načrta smo v vsako od teh enot vstavili posamezne osebe ter predvideli odnose med njimi, posebno v daljših sekvencah, kot je tista z mladeničem in bankirjem. Prav tako pred snemanjem še nismo točno določili raznih podrobnosti, na primer, če morata na začetku sekvence obe osebi sedeti na isti klopi v parku; ko smo pisali scenarij, smo posadili mladeniča v en kot in bankirja v drugi kot parka, vendar pa smo se premislili, ko smo dokončno določili zgradbo vseh štirih prizorov sekvence, v kateri se pojavita obe osebi. Hoteli smo realistično pokazati odnos med obema osebama, tako kot bi srečanje potekalo v življenju, kadar gre nekdo obiskat nekoga, ki ga ne pozna in se zato vsede malo stran ter prisede na isto klop šele, ko se spozna z njim. Vendar pa smo se premislili, ko smo končali s snemanjem vseh štirih prizorov: odločili smo se, da stvar postavimo na glavo. Tako na začetku sekvence oba sedeta na isto klop, kajti med njima obstaja občutek sokrivde, ki ni samo razrednega značaja, ampak tudi občutek krivde, ki jo čuti izpraševalec, kadar govori s svojo žrtvijo. Nato smo ju počasi oddaljevali, ker smo hoteli, da se čuti to ogorčenje; ta graja, ki narašča v izpraševalcu, je delno tudi političnega značaja ter se začne z mladeničevo nejevoljo in doseže stopnjo razredne zavesti.

V.: Zanima me, do kakšne mere zavestno vzpostaviš odnos med prostorom in osebami.

O.: Za prizor z bankirjem sem namenoma iskal zaprt gledališki prostor, hkrati pa sem hotel najti

tudi okolje s cvetjem za uvodni prizor, v katerem vprašanje o monopolu sproži pogovor o prekupčevanju s sužnji. Smisel prostora v obliki gledališča sem odkril šele dan pred snemanjem, medtem ko sem se zanj odločil že devet mesecev prej. Za sekvenco s pisateljem sem potreboval prostor, ki bi bil primeren za snemanje z daljave. Malo nejasno sem hotel pokazati postavo moža, ki se je umaknil v samoto, na otok blizu obale.

V.: Mar lahko vožnjo po mestu v avtomobilu, poleg njenega metaforičnega pomena, razumemo tudi kot koncentracijo slučajnostnega, ki ga v drugih sekvencah, tako hladno in natančno izdelanih, ne najdemo?

O.: To je res ali pa tudi ne, ker slučajnosti pri snemanju nikoli ne manjka; nikakor nimam popolnega pregleda nad potekom snemanja. Popolno obvladanje igralcev smo skušali ustvariti s trdim delom, ki je trajalo devet mesecev. Delali smo počasi in temeljito, vendar pa tudi po vsem tem delu ostane vrsta elementov, ki so podrejeni slučajnosti, na primer svetloba, ki se menja, veter, hrup letala, ki leti nad mestom, šum stola, ki zaškriplje ali žage, ki stoji v bližini vrta. Podobni slučajji in pa na primer glas, ki se prelomi, ostanejo, ni vse tako sistematično.

V.: Si te prizore predstavljaš vnaprej v obliki filma ali pa sprva obstajajo le v pripovedni, torej literarni obliki in si njihovo filmsko obliko izmisliš šele med snemanjem?

O.: Prizore imam natančno pred očmi, še preden se lotim iskanja snemalnega prostora. Ne vem še čisto točno, kaj bo v vsakem milimetru prizora, vendar pa imam njegovo bistveno zgradbo že v glavi, četudi le v obliki koncepta. Če pa se nasprotno osredotočim na neko novo okolje, na katerega v začetku nisem računal, si moram glede na to novo scenografsko ozadje v glavi preoblikovati že izdelan koncept, nato pa njegovo uresničitev, ki jo prilagodim novemu prostoru. Torej moram vedeti, kaj bo v prizoru, kaj moram

poudariti, zvočni zapis, čas vstopa igrancev, ali se bodo v prizoru številki dve videle roke ali ne . . .

V.: Je to invencija ali pa le prilagoditev že odkritega?

O.: Ne bi ti znal odgovoriti, vendar pa, če hočem biti pošten, moram pritrditi in zanikati hkrati, kajti po eni strani se nikoli ne držim scenarija, v katerem sem zapisal: približevalni plan, celo telo, prvi plan . . . Te reči iščem v živcih, v telesu, torej v tem smislu je popravek že odkritega. Vendar pa ne bi vedel, kaj je v celoti; pred petimi leti bi ti lahko z gotovostjo odgovoril: popravek že odkritega je, sedaj pa je prej invencija.

V.: Glede na to, kar si dejal o prostoru in o rastlinjaku, oziroma vrtu, kjer si snemal prizor z bankirjem in mladeničem, mar lahko iščemo primerjavo z ameriškim pisateljem kriminalk Chandlerjem?

O.: Moram ti povedati, da nisem zavestno iskal rastlinjaka, niti nisem pomislil na Chandlerja do dneva, ko mi je prijatelj, ki je gledal montažno gradivo, dejal: saj to je Chandler. Potem sem si tudi sam dejal: saj res, kakšen tepec sem, v resnici je Chandler.

V.: Morda je ta primerjava zanimiva, ker se mi zdi, da je Brecht v zgradbi svojega romana mislil na jezik policijskega romana; sicer pa Brechtova dramatika često uporablja elemente detektivke.

O.: Res je, vendar pa, če bi se tega prej zavedal, bi prizor spremenil. Poleg tega pa Brecht v svojem romanu opisuje bankirja v bogatem stanovanju in ne v vrtu.

V.: Če si na eni strani predstavljamo osebe in besedilo, na drugi pa postopke, s katerimi gradiš smisel, potem lahko opazimo v PREDAVANJH IZ ZGODOVINE določen dialektični prostor, ki ga zavestno puščáš gledalčevemu posegu. Na primer, ne uporabljaš pojasnjevalnih in opisnih panoramskih voženj kamere, pač pa si jih zamenjal z vrsto nepremičnih kadrov, ki si sledijo v zaporedju, kot če bi se vrteli okoli nevidne osi; je nekakšna večkrat prekinjena opisna panoramska vožnja, ki pa ne naredi celega, zaključenega kroga.

O.: To smo delno zavestno izvedli. Prizor bi lahko opisali kot krožno gibanje z žerjavom, ki se približa obema osebama s hrbtni strani, opiše krog okoli bankirja, se nato dviguje, dviguje . . . v obliki spirale in ko pride do skrajne točke, se spusti navzdol in se postavi v začetni položaj, to pa prav v trenutku, ko mladenič zastavi svoje naivno vprašanje. Vendar pa to ni neprekinjeno gibanje, je vrsta razdrobljenih premikov; brez žerjava bi lahko snemali samo do trenutka, ko je kamera nad bankirjem. S takim načinom snemanja sem lahko posnel vsakokrat drugačen del njegovega obraza; tako sem hotel dati vtis policijskega fotografiranja.



ra način se im je zdel najbolj primeren, da pokažem obraz kriminalca, ki se imenuje „bankir“.

V.: Gibanje kamere je pretrgano, s tem je pretrgana tudi časovna in prostorska kontinuiteta; vse to služi dejstvu, da si pustil odprt prostor, ki ga snemalna kamera ni posnela; mar ga lahko razumemo kot prostor, v katerem se pojavi gledalec s svojim mnenjem, torej prostor, v katerem ni povedano vse, prostor, v katerem se v avtonomnem smislu ustvari dodatni pomen, to je pomen, ki je last tistega, ki film gleda: gledalec mora torej med besedilom in med metodo dela sam odkriti ta vrinjeni smisel.

O.: Seveda, to pa je toliko bolj jasno, ker sem med posameznimi pripovednimi enotami izpustil Brechtove posege, podnaslove in komentarje, pustil sem, da si jih izmislijo gledalci sami.

V.: Torej potek dela ne ustvari vsega smisla, ampak ga le predlaga, potem pa si ga gledalec, glede na svoje kulturne in estetske potrebe, prilagodi. Zanima me tudi, kako uporabljaš glasbene zapise, upoštevaš odnos med glasbeno strukturo in filmom. V zaključnem kadru PREDAVANJ IZ ZGODOVINE, v katerem filmska kamera dlje časa snema rimski vodnjak v prvem planu, si uporabil Bachovo glasbo. Misliš, da obstaja podobnost med filmsko in glasbeno strukturo?

O.: S tem kadrom sem hotel povedati, da se mora

filmsko snemanje osredotočiti na zgoščevanje časa. Tako se zgodi, da se nekdo, ki sledi nekemu besedilu in če se dela dobro loti, zave, da je njegovo delo popolnoma enako skladateljevemu, ki ravno tako sledi nekemu besedilu, ki mu doda zvok klavirja, kontrabasa ali pa celega orkestra.

V.: Upoštevaš tudi določeno podobnost glasbenega dela s prizorom, ki ga snemaš?

O.: Ne.

V.: Kako pa si izbral svoje igralce? So poklicni igralci?

O.: Ne, skoraj nikoli ne snemam s poklicnimi igralci. V PREDAVANJ IZ ZGODOVINE ni nihče poklicni igralec. Kmet je na primer pravi kmet iz Trenta. Prizor smo posneli blizu njegovega doma, tristo metrov stran; bankir je bil naš dobri prijatelj iz Nemčije; je urednik kulturne strani sindikalnega časopisa in živi v Kölnu. Tako kot vse druge igralce smo tudi njega pripravljali na snemanje kar devet mesecev. Študent je bil pravi študent iz Münchna. Ko sem ga spoznal, je vozil taksi v Frankfurtu. Čisto slučajno sem ga srečal. Po neki projekciji je stopil k meni in me vprašal, če bi lahko kdaj sodeloval pri snemanju. No, ko sem pripravljaj PREDAVANJA IZ ZGODOVINE, sem se spomnil nanj. Rabil sem nekoga, ki bi znal nadvse mirno voziti avto po rimskih ulicah. Dejstvo, da je nekaj časa vozil taksi in pa da je bil dokaj mirne narave, je bilo odločilnega pomena.

JEAN-MARIE STRAUB, filmski Brecht

judita hribar

V zadnjem času poleg Straubovega imena često omenjajo tudi Brechta, posebno dostikrat pa se to zgodi v pogovorih s Straubom samim. Delno je k temu prispevalo tudi dejstvo, da je zadnji Straubov film posnet po Brechtovem romanu Posli gospoda Julija Cezarja. Vendar pa se poleg tega manj pomembnega dejstva pojavlja še vrsta nekaterih drugih razlogov, ki bi jih morda na kratko opisali in tako lažje razumeli Strauba, ki velja za enkratnega iskalca novega filmskega jezika. Stične točke, ki družijo oba avtorja, najdemo v njunem zavestnem materialističnem odnosu do snovi, ki jo obdelujeta in do sredstev, s katerimi to

snov predelujeta v gledališko ali filmsko obliko. Oba sta se odločila, da pretrgata z gledališkimi (poetično-dramatskimi) merili oziroma s filmskimi (ali tako imenovani klasičnimi) oblikami in ideologijami. Idealistično pojmovanje človeka sta nadomestila z novim odnosom do človeka in stvarnosti (politične). Oglejmo si na kratko, v čem tiči Brechtovo uporništvo in v čem se razlikuje Brechtovo uporniško pripovedno gledališče od klasične dramatike, ki se še vedno ozira po grških gledaliških načelih. Predvsem gre za take vrste uprizoritev, pri kateri se spremeni gledalčeva vloga: dogajanje ga vzpodbuja

K temu, da zavzame svoje stalisce. Brecht ga postavi pred dejstvo, kar je v nasprotju s starim gledališčem, ki gledalca vključi v svoje dramsko dogajanje, temelječe na splošnem, prepoznavnem etičnem jedru. Tako pri Brechtu gledalčeva pozornost ni več usmerjena v končni izid (ki ne pozna presenečenj), ampak pritegne njegovo zanimanje celotno dogajanje. To pa ni organsko, logično povezano, ni linearno in tekoče, ampak preskakujče, ker je vsak prizor zase že zaključena enota. Nespremenljivega, prepoznavnega in univerzalnega človeka-junaka je Brecht spremenil v spreminjajoč se predmet proučevanja in v aktivnega posegovalca v dejanje.

In kako so te Brechtove inovacije vplivale na Strauba, ki odkrito povezuje svoje delo z Brechtovim? Tu moramo najprej pripomniti, da ne gre za posnemanje, ampak za nadaljevanje že začetega dela za prenovitev nekaterih sodobnih umetnostnih smeri. Jasnó je, da se Straub ukvarja z drugačnim medijem, še važneje pa je, da deluje v drugem obdobju, na drugačni stopnji razvoja umetniške in politične zavesti. Tega se kot intelektualec dobro zaveda, o čemer poleg njegovih del pričajo tudi številni intervjuji, v katerih da vedeti, da mu pota sodobnega filma niso deveta briga.

Podobno kot Brecht je zavrnil dramatično obliko pripovedovanja kot avtoritativno. V nobenem Straubovem filmu ne naletimo na klasično filmsko oziroma po gledališču pododovano zgradbo z običajno zgodbo, ki jo skupina ljudi na poseben način prikaže (zaigra). To je v širši meri uspelo šele ameriškemu undergroundu, v evropskem filmu pa si je šele Straub trmasto načrtal že ob začetku svoje avtorske poti določene smernice, ki se zelo razlikujejo od prizadevanj za novi film, kakršne poznamo.

Gledalcu ponudi poseben argument, ki je politične narave, pa ne etične, kar ni novost ob ruski izkušnji in pa ob valu italijanskih in južnoameriških filmov s političnimi vsebinami; resnična revolucionarnost Straubovega dela je v tem, da je politično snov prikazal v novi filmsko revolucionarni obliki. Straubov človek ni osamelo bitje, ki si prizadeva najti sporazum z družbo (kar še zasledimo pri Brechtu). Straub je šel kot materialist precej dlje. Njegov filmski „junak“ je samo eden od materialov, s katerimi avtor gradi filmsko sliko in ima svojo posebno nalogo, da posreduje neko besedilo na nedramatičen način; tako se je izenačil z drugimi materiali, kot so scenografija, zvok, premiki filmske kamere... Junaki niso več karakterizirani na stare načine, torej s posebnim vedenjem (igranjem), ki je odkrivalo njihovo vlogo. Karakterizira jih samo kostum in posebno gibanje filmske kamere; so neosebni, so predstavniki nečesa, niso pa tipi. Bolj kot njihova obleka jih označuje besedilo, ki ga izgovarjajo: so bankir, pesnik, kmet, advokat (PREDAVANJA IZ ZGODOVINE), so anonimni bralec Schönbergovega pisma, so osebe,

ki recitirajo Corneilovo Othona (V LES TROIS NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER OU PEUT-ÊTRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR A SON TOUR ali kot ga na kratko običajno imenujejo OTHON); lahko so pretirano posplošena meščanska skupina, ki se ni mogla sprijazniti s padcem nacizma (NESPRAVLJIVI) ali pa do skrajnosti estetizirani Bach, ki se enači z glasbo (DNEVNIK ANNE MAGDALENE BACH). Brezimmnost in nespecifičnost svojih junakov Straub ustvari z različnimi posegi. Kot smo že rekli, se ne označujejo s svojo igro. So togi, nepremični, posamezne kretnje rok ali glave so neopazne. Poleg tega tudi ni več odnosa med posameznimi osebami; nadomešča ga dialektična relacija med junakom in med gledalcem. Že pri OTHONU (1969) se igralci kljub dialogom (kot vemo, gre za Corneillovo dramo) obračajo k nekemu, ki je nevidno prisoten nekje zunaj filmskega polja. Še bolj čutimo to prisotnost gledalca v PREDAVANJH IZ ZGODOVINE (1972), kjer mladeniča/spraševalca vidimo le v nekaterih sekvencah, v drugih pa se nahaja zunaj polja in se tako združuje z gledalcem v dvorani; tako advokat, pesnik in kmet govorijo neposredno vsem, ki jih poslušajo, četudi seveda ne gledajo v filmsko kamero. Do skrajne možnosti pa je izpeljal to povezavo med filmsko sliko in med gledalcem v zadnjem kratkem filmu UVOD V ŠPREMNO GLASBO K NEKEMU FILMSKEMU PRIZORU ARNOLDA SCHONBERGA (1972): tu je namesto igralca, ki naj bi „zaigral“ svojo vlogo, uporabil kar pravega napovedovalca, ki ga je namestil v dvorano za sinhronizacijo nekega nemškega TV studia in mu dal prebrati Schonbergovo pismo, v katerem obtožuje nacizem. In prav ta najpreprostejši Straubov film je morda njegovo najpolnejše delo, kjer se z zastrašujočim učinkom spajajo ritem in stopnjevanje jakosti glasu in glasbe; glas pa hkrati postane parafraza glasbe.

Poleg manjkajoče karakterizacije oseb, do katere pride pri običajnem filmskem igranju, pa Straub poudarja nedoločenoost svojih junakov še na druge načine: iztrga jih na primer iz specifične scenografije. Nadomesti jo s popolnoma nevtralnimi okoljem, ki ni kontradiktorno: prizori z bankirjem se odvijajo v cvetličnem vrtu, s kmetom na pašniku, s pesnikom v skalnati obmorski pokrajini (PREDAVANJA IZ ZGODOVINE), Anno Magdaleno Bach je Straub postavil v strogo muzejsko sobo, ki ne daje videza realistične scene (DNEVNIK ANNE MAGDALENE BACH, 1968); prej pa smo že povedali, da je postavil bralca Schönbergovega pisma kar v TV studio. Posebej moramo omeniti poskus pri OTHONU, kjer je hotel poudariti odmaknjenost med dramatičnim besedilom in med realistično scenografijo, to pa je dosegel s tem, da je osebe v rimskih oblačilih postavil v park modernega Rima s prometno ulico in s palačo Organizacije za kmetijstvo in prehrano

šumov velikega mesta nasprotujejo Corneillovemu besedilu in poudarijo njegovo sedanost. S tem je tudi zabrisan logični dramatični potek dogajanja. Kot smo že omenili pri orisu Brechtovega gledališča, je dogajanje sestavljeno iz posameznih prizorov, ki so že sami zase zaključena enota. Film pomeni Straubu zgoščevanje časa. To je njegova vodilna definicija; vsaka sekvenca je že sama po sebi „zaključen čas“. Taka razdelitev je filmsko lahko izvedljiva spričo montaže in pa zaradi dejstva, da je filmska kamera že sama zmožna „govoriti“ in tako lahko na razne načine prispeva k vsebinski bogatosti posameznih sekvenc (glej pogovor s Straubom o snemanju sekvence z bankirjem PREDAVANJA IZ ZGODOVINE). Posebno pri zadnjih dveh filmih (pri PREDAVANJIH in pri SCHONBERGU) je vsaka sekvenca vsebinsko že zaokrožena celota, ki se z ostalimi prizori spaja le z okvimo nitjo, izraženo z eno samo mislijo: npr. mladenič obišče advokata, kmeta, bankirja, pesnika... in jih sprašuje o razmerah v starem Rimu za časa Julija Cezarja; pismo Arnolda Schonberga Vassilyju Kandinske- mu, v katerem govori o položaju Židov in o možnosti njihovega kulturnega udejstvovanja ob začetku nacizma...

Poleg tega, da je vsaka sekvenca zaključena vsebinska enota, pa je tudi zaključena estetska enota: vsaka skupina posnetkov je tako skrbno povezana v sekvenco, da bi lahko s svinčnikom narisali njihovo grafično podobo, hkrati s trajanjem in jakostjo, ki jo nudi posebna pozicija filmske kamere. Vsak posnetek je rezultat mesece dolgih proučevanj, preštete so njegove sekunde, v večini primerov je že vnaprej določeno, kaj vse bo v posnetku, tako je pri Straubu slučajnost le redkokost.

Kot smo že dejali, Straubovi junaki ne igrajo in se tudi ne premikajo, zato pa gibanje nadomeščajo premiki filmske kamere. Kljub temu pa je tudi pri vodenju kamere zelo skop. Najraje ima statične srednje plane, manjše splošne plane z malo zaznavnimi panoramskimi vožnjami, večkrat pa zasledimo tudi uporabo žerjavo. Snema vedno s tonsko kamero, ki ima poleg vtisa neposrednosti in pristnosti, ki ga v resnici takoj opazimo, še drugo nalogo: Straub skuša z njeno pomočjo ustvariti tudi občutek tridimenzionalnosti — gre za prisotnost zunaj polja, to je vse tisto, kar slišimo, vendar pa v polju ne vidimo. Straub pravi: če vzamemo film za to, kar je, torej dvodimenzionalno snemanje tridimenzionalne stvarnosti, potem je težko preprečiti, da ne bi slišali tudi tistega, kar je spredaj in zadaj. „Zvok daje občutek tridimenzionalnosti, zato lahko tisti, ki snema brez zvoka, kar pozabi, da namerava ustvariti občutek prostora.“

Straub je v svojih delih združil dokumentarnost (vsa njegova dela so pomaknjena v preteklost) in posebno zaznavanje sedanje stvarnosti, njegovi filmi niso zgodovinski, so sedanost zaradi estetskih iskanj; niso avtoritativni, ker Straub ne prikaže svoje predstave o preteklosti, kajti vsakdo ima svojo podobo o preteklosti in jo lahko brez težav spoji s sliko na platnu; ni realističnih prizorov, kajti ti bi prišli v nasprotje z našim morda že izoblikovanim osebnim mnenjem. Straub ohranja samo besedilo in pa obliko, ki je sprejemljiva, hkrati pa je lepa. To so filmi, ki ne sprašujejo niti ne odgovarjajo, igralci niso Bach, Othon, bankir ali pesnik, preprosto so.

Morda bi ta naš prispevek o Straubu zaključili z malo osebno poslanico, namenjeno pesarskemu festivalu, ki je njegove filme vedno z veseljem sprejel.

„Vedno bolj čutim, da nimam pravice vsiljevati ljudem ne samo svojih malih idej, ampak tudi ne gesel, četudi se z njimi strinjam, kajti cineast, intelektualac nima pravice vsiljevati. V tem pogledu menim, da so filmi Dzige Vertova, ki ga zaradi drugih stvari občudujem, zelo nevarni (in ni slučajno, da si je Godardova in Gorinova skupina izbrala ime Vertova). S tem nočem ocenjevati Vertova, ker bi bilo to naivno ravnanje, poleg tega pa še protimarksistično in nezgodovinsko — njegovi filmi so bili namreč posneti v določenem trenutku, z določenim namenom in predvsem v družbi, ki je drugačna od naše, v revolucionarnem kontekstu — vendar pa lahko rečem, da v tej družbi sam ne bi nikoli mogel reči ljudem: takole je. To je ista reakcija, kot je bila tista, ki sem jo čutil, ko sem pred leti gledal filme z rdečimi zastavami, oziroma tako imenovane militantske filme. V našem obdobju ideološkega razvrednotenja se bom v svojih filmih vedno skušal izogniti besedi revolucija in revolucionarnim pridigam. Menim, da bi morala biti v takem trenutku, kakršen je tisti, v katerem vsiljujejo ljudem ideje o traktorjih in industrializaciji (kot v Generalni liniji ali pri Vertovu) vloga intelektualca v tem, da ponudi ljudem možnost videti in tudi zavrniti. Medtem ko gredo prizadevanja v smeri napredovanja in širjenja idej, pa bi morali dati čutiti ljudem tudi nevarnosti, ki jih te ideje prinašajo. Film bi moral pomagati pri razumevanju določene ideje in delovati kot dialektični trenutek. To je prva stvar. Sedaj pa drugo. Resničnost, tudi revolucionarna, je vedno polna malih mnenj, ki jih ima lahko posameznik o tej stvarnosti v sedanjem trenutku. Mislim, da bi morala biti specifičnost filmskega dela — naj uporabim te grde besede — prav v tem, da ne uniči dialektičnosti stvarnosti. Tudi, če pri tem tvega, da v določeni meri postane dvoumen.“



športni oberhausen^{'73}

miša grčar

Specializirani festivali, ki se ukvarjajo samo z eno temo (ali nekaj več, nikakor pa ne z vsemi po vrsti) na filmskem področju, niso nobena posebnost več. Tudi ni posebnost specializirani športni festival, saj so ga imeli že v Grenoblu, imamo ga v Kranju in tudi v Oberhausnu se je odvijal že tretjič po vrsti. Ta bienalni festival, izmenjeval naj bi se s Kranjem — zato je tudi eno leto izostal — pa je bil lani posebnost zase. Zaradi dveh postavk: poudarka na lanskih Münchenskih olimpijskih igrah in prikazov tudi drugih olimpiad (morda zaradi primerjave s pogledi drugih filmskih ustvarjalcev na druge olimpiade, na primer v Mehiku, v Grenoblu, v Sapporu in drugod) in drugič zaradi posebnega družbenega poudarka športu, se pravi okolju, ki pogojuje športnikov razvoj, spremlja njegove rezultate, manipulira s športnikom, ga uporablja v kakršnekoli namene, od ekonomskih do političnih in še in še.

Obe ti potezi lanskega oberhausenskega jesenskega festivala sta bili izrazito opazni, čeprav ne edini. Ne smemo namreč pozabiti posebnih programov, namenjenih športnim specialistom, vaditeljem, športnikom in učiteljem, saj so svetovali nove metode, pripovedovali o novih odkritjih v treningu, vendar, kot rečeno, so to filmi za strokovnjake, za nas, „običajne“ ljubitelje filma, pa je bilo bolj pomembno spremljati sporočila, predana prek

angažiranih reportaž. Izredno pomembna sporočila, ki so nas seznanila s tem, česar sploh ne vemo, če nismo neposredno povezani s športom, za katerega še vedno (naivno) mislimo, da je ena najlepših in najčistejših oblik družbeno rekreativnega udejstvovanja. Da ne bomo prekruti: saj še vedno je tu in tam v najbolj preprostih oblikah, predvsem rekreacije — o tem pričajo skandinavski in vzhodnonemški filmi — ali tisti, ki jim gre za preprost prikaz „trimčkanja“. Tisti hip pa, ko preidemo meje tako imenovanega vrhunskega športa, se znajdemo v stroju najbolj različnih in precej umazanih mahinacij.

Najbrž ni naključje, da so se s temi mahinacijami v veliki meri ukvarjali prav filmski zapisi o olimpijskih igrah, saj se tam srečujemo z najvidnejšimi rekorderji, čeprav je olimpijsko geslo (ali eno med njimi) „važno je sodelovati“. Torej ni treba kar naprej zmagovati! A vendar so prav z zmagami, z rekordi in najvidnejšimi dosežki na teh največjih svetovnih športnih igrah povezane najbolj umazane privatne, grupaške, nacionalne, verske, rasne, šovnistične in politične igre. Tako smo bili vsaj poučeni v Oberhausnu in ne moremo si kaj, da dejstvom, okrepljenim s podatki, dokumenti in neposrednimi intervjuji, ne bi verjeli. Tako prepričljiv je bil na primer zahodnonemški film Ištavana Baryja OLIMPIJSKA KRIVA PRISEGA ali

udar zadržanoniemski njih Bruna Meyerja in Hansa-Jürgena Uska Blišč in Beda Olimpijskih Iger, ki se oba ukvarjata z Münchensko olimpiado ter dogodki okrog nje. To niso le tragični dogodki, ki smo jih septembra 1972 spremljali po televiziji, ko so ubili vrsto izraelskih športnikov, marveč tudi dogodki, ki so nam bili neznani in prikriti. To so prepiri o amaterizmu, ki ga med vrhunskimi športniki sploh ni več, čeprav eni to priznavajo, drugi ne in čeprav so v nekaterih deželah stimulirani z denarjem, drugje pa z naslovi, ki jim prinašajo najrazličnejše prednosti in dobrine. So prepiri in debate o političnih, verskih in še kakšnih pripadnostih in sploh o zadevah, ki s športom nimajo nikakršne neposredne zveze. Ne gre za to, da bi zdaj in tu ogorčeno naštevali vse anomalije, ki jih prinaša s seboj moderni šport, marveč preprosto za presenečenje, da se je teh nekaj filmov, ki na ta način povezujejo šport in družbo, tako zelo vtisnilo v spomin, da drugi pomembni filmi s tega festivala kar blede.

V ta okvir povezave med družbo in športom sodi tudi množična psihoza športnega navijaštva, ki presega meje samega navdušenja za določeno moštvo, za vrsto športa, za nacionalnega športnega asa in se prav tako levi v nenormalne reakcije, v patos, ki pozablja meje človečnosti. V okvir takšnega prikaza smo se uvrstili tudi mi s filmom Božidarja Kalažiča ZMAGA JE NAŠA, ki pripoveduje o vaškem navijaštvu za domače nogometno moštvo, ter predvsem poljski film Marcela Lozin-

skega OKROG FORTUNE, ki pripoveduje o prihodu smučarskega skakalca Fortune v domače Zakopane po zmagi v Sapporu, ko mu celo poklonijo stanovanje, na katerega je leta čakal. (Zanimivo, da si tadva filma delita nagrado mednarodne žirije kritike.)

Ko govorimo o teh filmih, je potrebno poudariti, da so na račun dokumenta v veliki meri zanemarili filmsko estetsko plat, s čimer pa nikakor ni zmanjšano angažirano sporočilo. To so filmi, posneti bodisi za kinematografe ali za televizijo in slonijo predvsem na udarnosti neposrednega dokumenta in se zato manj ukvarjajo z vizualno estetiko, ki — podoba je — se ji niso utegnili posvetiti. Za to pa so imeli več časa avtorji osem epizodnega dokumenta o olimpiadi v Münchnu. Osem različnih avtorjev z vseh koncev sveta si je izbralo različne športne panoge in se jim posvetilo do potankosti. Vsak s svojega zornega kota so ustvarjalci MÜNCHNA 1972 obravnavali izbrane športnike in z ničimer jim niso prizanesli. Celo ponorčevali so se iz iger in ceremoniala (Miloš Forman) ali iz posameznikov, ki razkazujejo svoje mišične sposobnosti (Mai Zetterling). Toda ta zabavnost in norčavost je le ena plat večplastnega dokumenta. Napore športnikov, ki presegajo njihove telesne moči, sta obravnavala Kon Ičikawa in Arthur Penn, Claude Lelouch se je posvetil poraženim, ženskam Nemeč Michael Pflēghar, sovjetski režiser Jurij Ozerov pa nam prikazuje vsakega posebej med finalisti v teku. Vse to, kar so





prikazati, se oddaljuje od „tepega“ športa, zlasti če dodamo še Johna Schlesingerja, ki je v prikaz maratona vpletel tragične dogodke z Izraelci. Filmska kakovost njihovih prispevkov skupnemu delu je zelo gibljiva, vendar pa nihče med njimi — za razliko od prej omenjenih filmov — ni pozabil na vizualni izraz, včasih so se mu celo preveč posvetili; vsekakor pa sodi tudi ta celovečerni dokumentarec v vrsto tistih filmov, ki povezujejo šport z okoljem, ki ga obdaja, z družbo, v kateri se razvija.

In še en socialni kontekst najdemo v športnem dokumentu, in sicer šport kot sredstvo za dosego statusa, družbenih ciljev, priznanja okolja. Najboljši takšen prikaz je zahodnonemški film Helmuta Fritza **PREPROSTO PREBOKSATI SE, NIKAKOR SREČEN SVET CHARLYJA GRAFA**, svojevrstna pripoved o temnopoltem zahodnonemškem državljanu, ki išče svoj prostor pod soncem med belimi ljudmi s svojim boksarskim talentom. Njegova kariera se je lepo začela, toda brezizhodno koncala. Da je šport sredstvo za dosego uspehov na ameriških univerzah, to je splošno znano in zaradi tega pri tovrstnih dokumentih nismo bili presenečeni. Tudi vemo, da uporabljajo zvezdniki na

različnih področjih svojo slavo v politične namene. Uporabljajo jo tudi športniki. Če jo v pravične namene, se ob to nikakor ne spotikamo, spotikamo pa se morda ob sredstvih za dosego njihovih ciljev. Ko gledamo domačijiški film o **MUHAMMADU ALIJU**, nam je čisto simpatičen v svoji preproščini, privoščimo mu bajno drago hišo, ki si jo je priboksal, zabavamo se ob pogledih na njegovo kičasto stanovanje, spreletijo pa nas njegove besede o tem, kaj vse bo napravil, da bi pomagal črni rasi. Šport in družba. Kaj vse je moč stlačiti v ta okvir in kako bolešno je bil postavljen v letošnji oberhausenski festival. Športna specializiranost filmov je domala zbledela in ta okvir se vse bolj oži. Tega doslej nismo opazili niti v Oberhausnu niti v Kranju. Zato se postavlja vprašanje, ali je postala ta sociološka tema šele zdaj tako aktualna ali se ji doslej niso posvečali ali pa je Oberhausen tudi na tem področju tako drzen, kot je bil vedno doslej na festivalih pod motom „Pot k sosedom“ v prikazih kratkih filmov, ki so odkrivali vrste anomalij v naši sodobni družbi. Kajti, kakor so pokazali filmi na 3. športnem festivalu — nikakor ne vsi, seveda — je tudi odnos šport: družba lahko nenaraven.





teheran

73

2. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL

tone frelih

Kljub ugodnemu terminu, festival se je namreč odvijal v decembru preteklega leta — torej na zaključku nekega proizvodnega obdobja — za filmski festival v Teheranu ne moremo reči, da se je s svojim filmskim izborom posebno odlikoval v sicer skopi seriji filmskih festivalov tako visokega ranga.

Festival je bil šele drugič. In že na samem začetku mu je pripadlo izjemno mesto. Zaradi izpada lanskoletnih Benetk si je Teheran priboril čast, da je s svojim programom izpolnil nastalo vrzel. Brez teheranskega med samimi filmskimi festivali ne bi bilo prave ustvarjalne in konkurenčne kontinuitete.

Številčno je bil festival bogat. Dvajset celovečernih filmov v konkurenci, dvajset celovečernih filmov v informativni sekciji in pa štirideset kratkometražnih filmov prav tako v konkurenci, to so številke, s katerimi se more pohvaliti odbor, ki je festival načrtoval. Pohvaliti pa zato, ker je Teheran količinsko presegel dobro utečene enakovredne festivale, na primer berlinskega.

Ustvarjalci tekmovalnega programa v Teheranu so se verjetno zavedali enkratnosti in pomembnosti, saj so zaključili festivalsko leto in hkrati predstavili filmske težnje in filmske rezultate teh teženj vseh pomembnih kinematografij, za katere smo v grobem že vedeli in jih poznali, hkrati pa so predstavili tudi tisti del filmskega tretjega sveta, o katerem vemo bolj malo in se lahko z njim srečujemo le po raznih festivalih.

152 filmov je bilo prijavljenih za teheranski festival. Seleksijske komisije pri nacionalnih kinematografijah in pa glavna komisija samega festivala so naredile svoj izbor. Ob izbranih filmih bi težko našli, bi težko ugotovili vzroke za tako selekcijo. Brez posebnih premislekov in pomislekov

lahko rečemo, da so si bili vsi celovečerni in kratkometražni filmi v teheranskem festivalskem izboru po svojih idejah, po svojih hotenjih in tudi režijskih podobah med seboj tako različni, da je nemogoče govoriti o kakih skupnih izhodiščih. Zato je prva ugotovitev: teheranski festival ni imel in verjetno tudi ni hotel imeti svojih skupnih programskih izhodišč.

Čeprav je festival nosil oznako „za humanizem v filmski umetnosti“, velja ugotoviti, da o humanizmu v premarsikaterem filmu ni bilo niti sledu. Zato je vsaka uvrstitev takega filma v konkurenčni program vprašljiva in če bi jo ocenjevali s strožjimi merili celo neutemeljena.

Če bi hoteli označiti vlogo humanizma v filmski umetnosti, potem bi verjetno morali razmišljati, v kakšnih oblikah se humanizem v umetnosti sploh pojavlja. Če hočemo zelo načelno premišljevati o tem problemu, potem se verjetno lahko zadovoljimo z oznako, da je v umetnosti humanistično tisto, kar se ukvarja s človekom kot nosilcem ideje, morale in da je zato vsakršen pošten, napreden prikaz idejno-estetskega problema, ki se zastavlja človeku kot subjektu in objektu zanimanja umetnosti, že hkrati primer humanističnega reševanja teh problemov. Humanizem se verjetno v filmu pojavlja v številnih različicah. Enkrat gre za razmerje med posameznimi človeškimi nosilci dejanja in misli, torej za povsem človeško razmerje s številnimi udeleženci, lahko pa se ta humanistična pojava najde v enem samem subjektu, če gre na primer za zasebni, interni konflikt med hotenjem in prepričanjem, med akcijo, idejo in možnostjo. Opredelitev za humanizem v filmski umetnosti je potemtakem tako široka in tako splošna, da bi v okviru te oznake lahko uvrstili vse uspešne ali neuspešne filmske izdelke, pri katerih bi lahko

našli vsaj kanček sledi iskrene umetniške izpovedi. Organizatorji festivala bi se zato morali odločiti za to, kakšne vrste filmski festival hočejo. Ali festival, ki bi dal splošen pregled trenutnega stanja v filmu, ali pa festival z zelo natančno izbranim programom, kar pa bi seveda pomenilo odmik od prave konkurenčnosti v ožjo, specializirano, izbrano tematiko, saj bi šele v takem sklopu festival lahko nosil neko določnejšo oznako. Oznaka „za humanizem v filmski umetnosti“ je preširoka in presplošna, da bi lahko dajala festivalski prireditvi močnejšo noto.

Kaj se je pokazalo v Teheranu? Da še velja stara ugotovitev, ki pravi, da je filmsko ustvarjalnost nesmiselno deliti na ustaljene, renomirane kinematografije, na primer ameriško, francosko, italijansko, britansko in rusko, in pa na kinematografije malih narodov. Kajti taka delitev, ki ima neki smisel v proizvodnem pogledu, nam v svetovni kinematografiji ne daje nobenih idejno-estetskih meril. Kako to utemeljiti? Celoten festivalski program dvajsetih celovečernih filmov v konkurenci bi najprej lahko razdelili na umetniške, ustvarjalne filme na eni strani in na drugi strani na filme z močno poudarjeno bestsellersko podobo. Tako spet lahko govorimo, da vlada v filmu na eni strani izpovednost, na drugi strani finančni rezultat. Celi kopici filmov, kot na primer ameriškemu SOUNDER Martina Ritta, kanadske-

mu KAMURASKA Clauda Jutra, britanskemu OPTIMISTI, ruskemu MAČEHA, in še bi lahko naštevali, ne gre zanikati velikih obrtnih znanj in uspešne realizacije, hkrati pa jim je zelo težko priznati pomembnejše umetniške odlike.

Preden se lotimo obravnave posameznih filmov, pogledjmo še eno skupno vsebinsko in formalno filmsko podobo, kot se je pokazala v nekaterih filmih, prikazanih na teheranskem filmskem festivalu. Predvsem je treba reči, da gre tokrat za filme ameriške proizvodnje, čeprav ugotovitev, do katere bomo v prihodnjih vrsticah prišli, resda ne velja samo za ameriško kinematografijo. Amerikanci so na festivalu prikazali tri filme, največ, kar so dovoljevala festivalska pravila. To so bili filmi SOUNDER, ULICE SLABEGA SLOVESIA (Mean Streets) in POKONČNA HOJA (Walking Tall). Ob predvsem zadnjih dveh, v nekem smislu pa se jima pridružuje tudi SOUNDER, gre za problem nasilja. Problem, mislim, je treba obravnavati načelno in načelne ugotovitve implicirati na omenjene filme. Zanimiv je razmislek o razvoju nasilja v filmu. Ta razvoj nam pokaže, da je v prvem obdobju, v obdobju kriminalnega žanra, šlo za zunanje, akcijsko nasilje, brez katerega seveda ni moglo biti zgodbe, oziroma brez katerega bi idejne zasnove kriminalke, tu mislim na dvoboj dobrega z zlim, kjer dobro po pravilu vedno zmaga, ne bilo mogoče uresničiti. To akcijsko nasilje je dolgo časa



videlo v filmu. V desetletjih je seveda dobilo številne nove oblike v sorazmerju, kot so se spreminjale vsebine tovrstnih filmov. Nikoli pa to akcijsko nasilje ni preseglo svojega okvira. Vedno se je izražalo v slikovnih fakturah in je v vsebinski del filma posegalo samo preko karakterjev, angažiranih v fabulativnem razpletu.

Težko je natančno odgovoriti na vprašanje, kdaj je nasilje začelo dobivati psihološke, sociološke, idejno-filozofske pomena. Na to vprašanje je težko najti zadovoljiv odgovor predvsem zato, ker bi ga morali iskati v več različnih smereh. Res pa je, da so našete vsebinske postaje kmalu postale izrazne komponente v razvoju filma in da so dajale svoj ton in motivno razgibanost v filmu obravnavanim tematikam in so hkrati s tem vsebinsko in izrazno ostrile implikacije filmskega nasilja v študijski analizi razvoja filma nasploh.

Še vedno razumljiv je vsebinski premik iz akcijskega v psihološko nasilje. Tudi razdalja med obema oblikama ni tolikšna, kot je razdalja med akcijskim in sociološkim ali akcijskim in idejno-filozofskim nasiljem. Pri premiku v psihološko nasilje gre pravzaprav za direktno povezavo akcije in psihologije. Ta povezava je bila v sodobnem filmu opravljena preko karakterja. Karakter je bil tisti osrednji nosilec po eni strani akcije, po drugi psihologije in če je bilo nasilje uporabljeno v katerikoli od obeh naštetih možnosti, se je hkrati vključevalo v karakterni obseg filma.

Pred nekako petnajstimi leti, ko se je zanimanje filmskih ustvarjalcev premaknilo v komorno filmsko zgodbo, se je to psihološko nasilje dokončno razvilo. Je pa hkrati res, da za psihološko nasilje v filmu še ni bilo treba izumiti antijunaka. Komornost filmske zgodbe je sama po sebi pogojevala poglobljeno psihološko analizo karakterjev in če je filmska zgodba vodila v nasilje, je vsak tak film nujno, sam po sebi vseboval preiščeno, domišljeno in do potankosti režijsko izrabljeno nasilje.

Šele pozneje, ko se je konec šestdesetih let v najboljših izdelkih svetovne kinematografije uveljavila sociološka komponenta nasilja, vidimo določen vsebinski premik v komornosti same zgodbe. Pri tem sociološko uporabljenem nasilju je najbolj bistveno prav to, da je odraz protesta proti določenim družbenim situacijam, normam in družbenim strukturam. To povemo lahko še drugače: gre za nasilje, ki je nastalo iz upora proti ustaljenim idejnim in vsebinskim razdelitvam na črno-belo tipologijo, na uradno pozitivne družbene pojave in v tem procesu zajete strukture. Govorili smo o uporu, o protestu, za kar ni več prišel v poštev dotedanji deklarirani pozitivni junak, pozitiven junak v smislu priznanih družbenih norm in struktur. Za tak upor je bilo potrebno odkriti pobudnika in udeleženca protesta in iz tega idejno-vsebinskega razloga se je v tovrstnih filmih uveljavil tip antijunaka. Seveda antijunaka v

sociološkem smislu, nikakor ne antijunaka v psihološko-intimnem svetu.

Šele v naslednjem ustvarjalnem obdobju in v naslednjem vsebinskem kompleksu smo videli nekatere filme, za katere lahko trdimo, da je v njih nasilje dobilo idejno filozofske razsežnosti. S tem je to nasilje postalo del organske filmske celote. S siceršnjimi razsežnostmi fabule se je zlilo v celoto in tako bi te vrste film brez uporabe nasilja ne mogel obstajati; če pa bi obstajal, bi bilo to nujno v kakršnikoli drugačni formi. Na škodo filmski uspešnosti, seveda.

To samo pomeni, da je vsebinsko izrazna angažiranost takega nasilja enkratna, celovita, če jo gledamo vsebinsko ali dramaturško strukturalno, zato predstavlja idejnofilozofska uporaba nasilja zaključeno celoto.

V posebnem poglavju bi se morali posvetiti vprašanju, ki zadevajo funkcijo nasilja, kot se kaže v različnih stopnjah. Taka funkcija seveda mora variirati. V prvotnem kriminalnem žanru je bila funkcija nasilja vsebinsko in formalno samo deskriptivna. V filmih je bilo nasilje samo vizualni dodatek k zgodbi, ki bi lahko obstajala sama po sebi.

Ko pa je nasilje dobilo preostale oblike, ko je prešlo v psihološki predel, ko je dobilo sociološke in idejnofilozofske razsežnosti, je hkrati dobilo tudi nove naloge, med katerimi je brez dvoma najbolj poglobljena naloga osvestitve. Ko smo govorili o sociološkem nasilju, smo hkrati utemeljevali protestne motive teh filmov, nič pa nismo dejali o njihovi osvestitveni vlogi. Toda to je bil njihov poglobljen namen. Tako so taki filmi služili večji in boljši osvestitvi gledalcev. In to s šokom nasilja. Ta šok v filmih seveda ni bil predstavljen v vseh konkretnih, realnih situacijah. Če pa je že obravnaval realne situacije, so bile implikacije vedno širše. Domet teh implikacij je bil večji, splošnejši na eni strani in hkrati simbolni na drugi strani. V idejnofilozofskih razdelitvah nasilja to največkrat ni konkretno in fizično, temveč ima pestrejše oblike. Širše in pestrejše zato, ker se konkretno, fizično nasilje začne in konča v krvi, pretepanju, streljanju in smrti, filozofsko nasilje pa se lahko javlja v drugačnih oblikah, ki z zunanjimi efekti nimajo nobene zveze. S tem smo se približali še neobravnavani tematiki, in sicer konfrontaciji nasilja z dramaturško strukturo filma.

Izhodišče je skupno za vse oblike, pa če gre za fizično ali idejno nasilje. Vedno gre za nasilje nad individuumom, družbo, torej nasilje, ki je lahko konkretno ali abstraktno z nalogo nekoga ali nekaj prizadeti oziroma uničiti. Tu mislimo na nasilje nad objektom filmskega zanimanja. Ko pa govorimo o nasilju nad idejo, ki seveda ne more biti fizično, je naloga tega nasilja nad idejo, da nekaj izniči ter je treba razumeti njegovo implikacijo posredno preko nosilca takega nasilja. Nosilec tega nasilja nad idejo ni vedno individuum,

posameznik, naspromptni dramatični objekt znotraj filmske strukture, lahko je to družba, okolje, v katerem se filmska zgodba odvija, in v takem primeru govorimo o medsebojnem konfliktu z ali brez neposrednega dramatičnega obsega.

Konfrontacija nasilja s filmsko fabulo potemtakem obstaja, to je pglavitna ugotovitev. No, v nekaterih filmih iz zadnjega obdobja je ta konfrontacija vse bolj očitna in vse bolj daje svoj primarni pečat v tem smislu angažirani filmski umetnosti.

Ob filmih, ki sem jih že naštel, pa je prikazano nasilje predvsem samo sebi namen. Fabula sploh ni več potrebna, saj je v prvem planu ves čas pretepanje, streljanje in pri tem uživanje nad krvjo, smrtjo. Zmotna je misel, da se tovrstni filmi ponašajo s pozitivnimi razpleti filmskih problemov. To ni več potrebno, saj ti filmi nimajo več moralističnega ali vzgojnega namena. Deviza takih filmov, ki pa resda ne prihajajo samo iz ameriških filmskih tovarn, je takale: terorju odgovoriti s terorjem, pri tem pa po možnosti presenetiti s še večjo krutostjo. Ne gre več za pravičnost, za življenje ali smrt, gre zgolj za krutost.

Po tem dolgem premišljevanju o nekem vsebinskem in formalnem poglavju sodobnega filma je že čas, da spregovorimo o tistih filmih, ki zaradi svoje umetniške izpovedi zaslužijo boljše in daljšo obravnavo. Z eno samo izjemo sodijo vsi ti filmi v skupino avtorskega filma. V mislih imam italijanski film režiserja Carla di Palme TEREZA TATICA. Film pripoveduje življenjsko zgodbo preprostega dekleta. Začetek tega življenja je postavljen v leta pred drugo svetovno vojno in to življenje je vse prej kot rožnato. Mlademu dekletu sledimo skozi vse postaje nesrečne ljubezni po umazanih predmestjih, dovršen del njenega življenja se odvija po zaporih. V glavni ženski vlogi nastopa Monica Vitti, ki je pretresljivo zaigrala življenje zavožene ženske. Film resda posega po izjemnih dogodkih, sicer pa je to zgodba italijanske sodobnosti in se tako po vsebini kot po režijskem konceptu navezuje na italijansko šolo neorealizma, ki se ne kaže samo v nekaterih konkretnih vsebinskih predstavitev obdobja, ko se je ta tip filma uveljavil v italijanski kinematografiji. Nanj se navezuje tudi formalno. Filmska estetika, zajeta v filmu TEREZA TATICA, izrablja siceršnje realistične rešitve v filmski strukturi. Predvsem pa je zanj treba reči, da je skozi filmsko zunanost prodrli najbolj človeški odnos do prikazanih življenjskih usod in da je režiserju in glavni igralki uspelo obdržati toliko topline, pristnosti, človečnosti, da prav v tem prerašča svojo socialno orientacijo v neorealizem.

Prvi film iz avtorske skupine je LUCKY LUCIANO režiserja Francesca Rosija, prav tako italijanske proizvodnje. Omenjeni film se idejno navezuje na prejšnja dela istega avtorja. V njem je spet uporabljena že znana Rosijeva faktura, ki bi jo

opazuje označim kot fabulativno angažirano dokumentarnost. Za naslovnim karakterjem se skriva širša problematika-mafija. Tej temi so bili posvečeni tudi prejšnji Rosijevi filmi, na primer PRIMER MATEI. V izboru mafije kot osrednje tematike se kaže Rosijeva želja po dokončnem razkrinkanju tega problema. Njegov pristop je ves čas v mejah objektivitete, ki je ne more podreti niti fabulativna aranžiranost. Prav zaradi te popolne artistične svobode na eni strani in navidezne dokumentarnosti na drugi ima filmska fabula pri Rosiju še večjo izrazno moč. Rosi je v vseh svojih filmih neizprosno zagovornik in bojevnik za resnico. V svojem iskanju resnice se ne zaustavi pred ničimer, četudi naleti na tej poti na tako močne nasprotnike, kot sta državna politika, državna policija ali mafijska organizacija.

Tudi s filmom LUKCY LUCIANO je Rosi spet dokazal, da je neprekosljiv mojster svojega stila, saj je v tej fabulativnoidejni usmeritvi dosegel največ, kar je bilo možno doseči.

Naslednji prav tako znan filmski ustvarjalec, ki se je predstavil v Teheranu, je Ingmar Bergman. Njegov film ŠEPETANJA IN KRIKI se v obravnavani tematiki navezuje na prejšnji ustvarjalni opus: linijo freudovske psihoanalize, kot se je kazala že v prejšnjih filmih, na primer PERSONA, STRAST. Tokratni film ŠEPETANJA IN KRIKI je posvečen izključno samo analizi neke družine, toda ta družina je predstavljena skozi prizmo seksualno neuravnovešenih sestra. Filmska zgodba je tipično bergmanovsko samosvoja, brez vidnega problema, zato je tudi vsa dramatičnost položena v medsebojne karakterne povezave, odnose, ki vežejo te sestre drugo na drugo in ki se najbolje izkažejo ob smrti ene od sestra. Da je Bergman uspel s svojo zgodbo, je tako kot tudi že ob prejšnjih filmih dodobra predstavil ambient in se poglobil v atmosfero, ki obdaja skupino sestra. Mogoče zaradi pomanjkljive dramatičnosti in sicer skope fabule se je Bergman posvetil premišljenemu detajliranju in kombiniranju reakcij, ki se ustvarjajo v življenju sestra. Na prvi pogled je fabula zelo ohlapna, zato je obstajala nevarnost, da bo filmska zgodba ne samo razpadla na osnovne elemente, temveč da bo celoten film nezanimiv, če ga seveda ne bi naredil tak filmski ustvarjalec, kot je Bergman, ki je znal zapolniti gluhi molk in včasih celo neosebnost karakterjev.

Naslednji obravnave vreden film je Joela Santonija Z ZAPRTIMI OČMI. Filmski prvenec mladega francoskega režiserja pripoveduje zelo zanimivo zgodbo mladega fanta, ki ob prijateljevi smrti začne doživljati svet kot prizorišče človeškega nerazumevanja, sovraštva, grozot, absurda. Ta svet mu je tuj, zato se v njem ne more prilagoditi. Noče ga sprejeti v njegovi realnosti, zato poskuša temu svetu na neki način pobegniti. Seveda je to težko. Ker ga noče sprejeti in ker mu ne more ubežati, sklene, da ga bo zatajil, noče ga videti in to svojo

oglednicev izbere in na ta način, da se prelevi v slepča. Ta odločitev mu prinese številne nevšečnosti, pogostokrat se znajde v nevarnosti, je pa tako dokončna, da ne odneha. Z zaprtimi očmi se odpravi na pot z namenom, da bi našel in poiskal boljši, lepši svet in bi šele tedaj spregledal. S tem da se je odločil za to pot, se je sam hote alieniral od družbe. Dokler svet ne bo lepši in pravičnejši, ga mladi fant noče zaznati. Poglavitna vrednost Santonijevega filma je seveda v scenariju, v naslovni ideji. Pri tem je tudi novost, ki jo film vnaša v dosedanji filmski repertoar. In ker je Santoni znal svoji ideji dati tudi ustrezne vizualne oblike, je Z ZAPRTIMI OČMI uspešen debut scenarista in režiserja.

Naslednji film prihaja iz romunskih studiov. Naslov POROKA V KAMNU sam po sebi ne pove dosti. Pravzaprav gre za omnibus dveh kratkih filmov, ki sta posneta po klasični romunski literaturi. Oba odlikuje skupen izraz in skupno motivno izhodišče. Kot že naslov pove, gre za „poroko“. V prvem filmu zvemo za zgodbo o mladem, bolnem dekletu, ki si silno želi bele obleke kot simbola poroke in življenja. Mati ji sicer obljublja tako obleko, toda zaradi revščine ji je ne more kupiti. Dekle v čakanju umre. Namesto poročne ji mati kupi belo mrliško obleko.

V drugem filmu pa smo priče poroki med nekimi mladimi dekletom in starejšim moškim. Na sami svatbi pa dekle prepozna med godci svojega mladostnega prijatelja, do katerega je čutila ves čas več kot samo prijateljstvo. Dekle in godec se v trenutku odločita in pobegneta s svatbe. Zapuščeni ženin pa svojo jezo nad ponesrečeno poroko znese nad nedolžnim godčevim prijateljem. V besu ga ubije. Režiserja Marcea Viroiua in Dan Pitaa sta s svojima filmoma pokazala veliko filmsko znanje, ki se kaže v obvladovanju predmetne simbolike, mizanscenskega prostora in časa kot posebnega izraznega elementa. Film se nam je predstavil kot popoln rezultat filmskega reizma v tisti obliki, kot ga poznamo iz literature. Toda režiserja sta dokazala, da je moč dati tudi papirnatemu pomenu predmetne simbolike notranjo dinamiko. Prav zaradi univerzalnosti tega izraza je film POROKA V KAMNU do skrajnosti razumljiv in preprost.

Samo še en film moramo omeniti. To je iranski MONGOLI scenarista in režiserja Parviza Kimiavija. Film pripoveduje o mladem zakonskem paru, zgodovinarke in televizijskem režiserju. Med njima ni nobene prave navezanosti več. Žena piše doktorsko disertacijo o pojavu Mongolov, mož pa bi rad pripravil televizijsko oddajo o razvoju filma. Zaradi čedalje večje medsebojne odtujenosti se

vsakdanja realnost zamenja z zgodovinsko realnostjo Mongolov, kar pa dobi v režiserjevi fantaziji zaradi imaginarne prisotnosti povsem nove dimenzije. Film se tako ves čas odvija na dveh ravneh, realni in irealni; na meji sanj, želja, zgodovinske fiktivnosti itd. Že sama zgodba ni preprosta, toda z neprestano miselno in časovno konfrontacijo je dosegel režiser izreden vtis. Sicer se mu pozna zgledovanje pri Godardu, toda v obravnavani tematiki je Parviz Kimiavi povsem originalen. Film MONGOLI je bil festivalsko odkritje lanskoletnega Teherana.

Ob konkurenčnem programu so tekle še nekatere pomembne filmske manifestacije. Organizatorji so pripravili dve retrospektivi, in sicer Reneja Claira in Franka Capre. Nedvomno najpomembnejša pa je bila panorama afriškega filma in simpozij o filmskem tretjem svetu. Motto panorame je bila Sadoulova misel, da je Afrika filmska bela lisa na kulturnem zemljevidu sveta. Zato je tudi na simpoziju prevladovala afriška filmska problematika kot del celotne problematike tretjega sveta. Najbolj zanimiva misel in ugotovitev, ki se je izluščila iz razmišljanj, je bila, da filmi tretjega sveta (pa naj gre tukaj za latinskoameriški, afriški ali azijski film) nimajo enotnih vsebinskih in estetskih izhodišč. Če dodobra premislimo to

ugotovitev, potem spoznamo, da skupnim izhodiščem pravzaprav ne morejo imeti, saj posamezne kinematografije izhajajo iz povsem različnih zgodovinskih, političnih, kulturnih in etičnih situacij. Če hoče taka kinematografija predstavljati svoje težnje, ostati originalna, potem se ne more podrežati nekemu skupno izbranemu programu. Hkrati pa je še treba upoštevati inteligenčno stopnjo filmskih gledalcev, ki so jim ti filmi namenjeni, stopnjo, ki zelo variira, saj so poleg povsem razgledanih gledalcev celo nepismeni.

Kaj pomeni Afriki originalna kinematografija? Domači film? Odgovorov je več pa hkrati en sam. Če hočejo afriški filmski gledalci s filmskih platen slišati svoje jezike, videti raso problematiko in lokalno kulturo, potem so morali začeti s filmom, ki te želje in ideje tudi vsebuje in uresničuje.

38 afriških držav je do sedaj pristopilo v članstvo vseafriškega filmskega združenja, ki na leto izdela približno 100 filmov. Za evropski filmski okus so nekateri zelo nenavadni. Tako kot med njihovimi kulturami, na prvi pogled opazimo tudi veliko razliko med samimi filmi. Severnoafriški film (Alžir, Tunis, Maroko) je še razumljiv, tudi problematika ni neznana, centralnoafriški film (Senegal, Gabon, Kamerun, Etiopija) pa deluje predvsem zelo folklorno. Toda afriški film je namenjen v prvi vrsti afriškemu gledalcu, zato so vsi naši pomisleki o njegovi nerazumljivosti povsem odveč in nepomembni.

NAGRADE NA 2. MEDNARODNEM FILMSKEM FESTIVALU V TEHERANU

1. nagrada v absolutnem smislu: LUCKY LUCIANO režiserja Francesca Rosija (Italija)
Specialna nagrada: MONGOLI režiserja Parviza Kimiavija (Iran)

Nagrada najboljšemu režiserju: Sohrab Šahid Sales (Iran) za film PREPROST DOGODEK

Nagrada najboljši igralki: Tatjana Doronini (SSSR) za vlogo v filmu MAČEHA

Nagrada najboljšemu igralcu: Petru Sellersu (V. Britanija) za vlogo v filmu OPTIMISTI

Žirija, ki so jo sestavljali: Hatem Ben Miled (Tunis), Pitro Bianchi (Italija), Sergej Bondarčuk (SSSR), Frank Capra (ZDA), Claude Jaeger (Francija), Jerzy Kawalerowicz (Poljska), James Mason (V. Britanija), Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) in Mniran Sen (Indija), je vse svoje odločitve sprejela z večino glasov. Tako nobena nagrada ni bila podeljena soglasno.



TELEOBJEKTIV
TELEOBJEKTIV
TELEOBJEKTIV
TELEOBJEKTIV



moja kamera je oko

jože pogačnik

(Zapiski s potovanja po Sovjetski zvezi)

Jekleni ptič je nemirno zatrepetal s krili in se spustil pred mladega moža v zeleni uniformi obmejne milice. Premeril me je od pet do glave in svoj prst nameril v zajeten sveženj časopisov in revij, ki sem ga ljubosumno stiskal pod pazduho. Z uradnim nasmeškom je izkoristil svoj položaj in pričel prebirati jugoslovanski tisk. Prav nič ga niso motili potniki, ki so stali v vrsti za mano. Potem pa se je strogi prst zaustavil na fotografiji doječe matere in odločil, da bo, golih prsi, ostala kar na aerodromu. Ostali smo lahko odšli v Moskvo.

Babilon na robu Rdečega trga s 6000 posteljami se imenuje hotel Rusija. Ob 120 jezikih Sovjetske zveze in mnogih drugih z vsega sveta se srečujejo roke vseh barv, se spletajo prijateljstva. Skozi roso na nekem oknu devetega nadstropja žari v sobo svetlobni napis: Sovjetska oblast in elektrifikacija je komunizem. Na televizijskem zaslonu v modernem apartmanu gledam finale za nogometni pokal. Ararat iz Erivana je premagal favorizirani kijevski Dinamo. Z veselimi Armenci, ki so prišli na odločilno tekmo v Moskvo, se drenjam v dvigalo, ki nas pelje proti baru v 21. nadstropju. Zamrmram magično besedo ambasada in mimo običajne vrste pred vsemi gostinskimi obrati vstopim. Ker zapirajo nočne klube tukaj že ob pol enajstih ali po naše ob pol devetih, mi dobro dene še sprehod po Rdečem trgu. Sredi sedemmilijonskega mesta je tu blažena tišina, ne glede na tudi tukaj prisotno prekrasno baziliko Vasilija Blaženega. Pod kremeljskimi zidovi se slišijo samo koraki strumnih gardistov, ko se zamenja večna straža pred Leninovim mavzolejem. Nad praviljično osvetljenim kremeljskim dvorcem zaznam prve snežinke . . .

Odtemnitev v prvi dan mojega moskovskega razgledovanja me po širokih bulvarjih pripelje med

sovjetske kolege, ki imajo svoj dom v ulici Vasiljevski. Taksista zanima vse, kar mu lahko povem o Titu. Dom Zveze filmskih delavcev je imenitna zgradba, med drugim tudi s tremi kinematografskimi dvoranami. Ena med njimi je pomanjšan posnetek kongresne dvorane iz Kremlja, a z mnogo boljšo akustiko, mi na uho zatrjuje Fani Abramovna iz mednarodne komisije; vsa dejavnost v Zvezi se odvija po komisijah, in zame skrbijo prav po materinsko. Vsak večer predstavijo tukaj nov sovjetski film z ustvarjalci. Na površini sedmih Parizov je v Moskvi sicer še 125 kinematografov. Po odločitvi centralnega komiteja mora biti vsak peti domači film mladinski. Pokazali so mi najnovejšega, film prizadevnega kazahstanskega studia: DIVJI (Ljutij) režiserja Tolomuša Okejeva. Njegova inačica volčje zgodbe je najbližja resnici, saj volk ostane divji volk kljub prizadevni pasji vzgoji. Čeprav se v ravnanju živali simbolično zrcali družbena situacija predrevolucijske Rusije, je film nenavadno grob za sicer občutljive sovjetske avtorje. Z generalnim sekretarjem Zveze Aleksandrom Karaganovom in predsednikom komisije za dokumentarni film Vladlenom Troškinom se ne zadovoljujemo s komplimenti. Zanima me njihova organizacija. Zveza ne dobiva nobene dotacije. Vzdržujejo se sami in očitno je, da dobro gospodarijo. V več stotisoč izvodih tiskajo razglednice s slikami filmskih igralcev iz socialističnih dežel, v zadnjem času tudi z jugoslovanskimi, po motivih iz risank izdajajo knjižice za otroke, v sodelovanju s Pravdo izdajajo v dva milijona izvodih revijo Sovjetski ekran in mesečnik Filmska umetnost. Stalna srečanja z mladino, vojsko, z neposrednimi proizvajalci, z delavci po tovarnah so dragocena priložnost in vzpodbuda za dejavnost kinematografije, ki drži zrcalo svojemu času.

delavci zastoj, ostali pa plačajo polovico. Dinamični veterani so bili nedavno pri Kosiginu, da bi jim vlada prepustila nekdanjo Stalinovo hišo. No, te hiše niso dobili. Zgradili so jim novo.

Skoraj vsi filmski delavci so stalno zaposleni, mi na prikaz neurejenih slovenskih razmer odgovarja tovariš Karaganov. Svobodni so le scenaristi, del igralcev in komponisti, ki pa jim pomagamo. Režiserji imajo plačo po kategorijah. Za izdelek četrte kategorije dobijo samo plačo, ki pa je, mimogrede povedano, zelo dobra. Za višje kategorije pa dobijo še dodatne honorarje. Scenarij, ki mu ga v studiu ponudijo, režiser lahko tudi odkloni. Seveda z razumno utemeljitvijo. Ponavadi režiserji sodelujejo s scenaristi že od samega začetka. No, pobuda je lahko tudi obratna. Vsi stroški pisanja scenarija, ogledi prizorišč in podobno gredo na račun studia, ki ima v ta namen posebna sredstva. Od 120 filmov jih okrog 15 izdelajo po državnem naročilu. To je tradicija, zgodovinska praksa sovjetskega filma od Oklopnice Potemkin dalje.

Novi kadri prihajajo v kinematografijo iz VGIK, akademije s 1500 študenti z vsega sveta, ki temelji na dediščini Eisensteina, Dovženka, Pudovkina, Romma in drugih mojstrov sovjetske šole. Absolventi dobijo diplomske filme, potem pa jih z ozirom na kategorizacijo razporedijo po posameznih studiih. GOSKINO pa za usposabljanje filmskih delavcev prireja tudi dvoletne tečaje. Inženir, ki je talentiran, lahko postane tudi filmski režiser. Znani režiser Panfilov je inženir po svoji osnovni izobrazbi, ruski Matjaž Klopčič, ki pa ne dela tako dobrih filmov kot naš slovenski arhitekt.

Razen pisarn in kinematografov je v domu tudi restavracija. Čeprav se ne moreš izogniti čakanju, je vredno potrpeti. Raznovrstno kosilo je pravi obred za sladokusce.

Razen tega, da sem jedel, hodil na baletne predstave v Bolšoj teater in prisostvoval otvoritvi nove gledališke hiše MHAT, vse v lesu in kamnu je prekrasna, sem videl več izbranih programov sodobnega sovjetskega dokumentarnega in kratkometražnega filma.

Na obisku v Moskovskem studiu dokumentarnih filmov so ljubeznivi gostitelji pokazali pester izbor svojih del. Rehabilitacija invalidov, brigade na visokih gradnjah, gozdni požari, kolesarji na dirkališču, težavno prilagajanje stanovalcev primestnih naselij, zgodovinska preteklost, posebna šola, težki poklici, narava, rekreacija. Vsi avtorji izvrstno obvladajo filmski jezik, njihove kamere zavzeto beležijo življenje okrog sebe, žal pa je gostobesednost nepotrebna slabost filmov, ki dovolj zgovorno pripovedujejo s sliko. Srečanje s študenti VGIK in ogled njihovih filmov pa je bilo posebno doživetje. Svežina misli in raznovrstnost njihovega filmskega izraza sta me še posebej navdušili v montažnem filmu iz revolucije ZACETEK avtorja Peresjana in v PTICI X, ki na občuten način prikazuje nove

metode pri pouku v prvem razredu osemletke v Minsku.

S praktičnim delom začnejo študenti že v prvem letniku, ko dobijo svojih prvih 200 m celuloida. V izvrstno opremljenih lastnih studiih snemajo filme vseh vrst, plačani profesionalci pa jih potem obdelujejo v hišnem laboratoriju za črno-beli in barvni trak. Študenti raznih smeri, na VGIK je pet samostojnih fakultet, se sami med seboj dogovorijo za umetniško oziroma tehnično sodelovanje, ki ga profesorji le potrdijo. Na šoli je poskrbljeno za vzorno dokumentacijo. Preko 200.000 knjig v strokovni knjižnici in polni arhivi za sleherno področje in obdobje omogočajo študentom natančno delo. Vsako leto priredijo tudi festival študentskih filmov. Tako mladi cineasti že zgodaj dobijo prvi stik s publiko. Letno jih na posameznih oddelkih diplomira največ 20. Za njihove razmere je to seveda malo. Z oceno dobro pridobijo režiserji tretjo kategorijo.

V neki deževni noči premostim z Rdečo strelo razdaljo do bleščečega Leningrada. Tudi brez belih noči je lep in prijazen, mesto heroj. V brezimnih skupinskih grobnicah je zakopano pol milijona vojnih žrtev. V spominskem muzeju čitam porumelele liste iz notesa, dnevnik male Tanje, dekletca, ki je izgubilo vse domače in tudi svojo mucko.



MIHAIL LITVAKOV
—
ZA BREZSKRBN
STUDENTOVSTVO



KOGAN — VOJNA MUZIKA

Dnevnik, ki je veliko bolj pretresljiv od obtožujočih zapiskov Ane Frank. Po tako strašnih človeških preizkušnjah se ti zdi prav neverjetno, kako so Leningrajčani ohranili neko svojevrstno romantiko, mehkobo. Vsa njihova umetnost, pa čeprav obravnava vojno tematiko, je prežeta s kančkom poezije. Razen tega njihove filme označuje tudi izjemno dobra zvočna oprema. Med najboljšimi filmi, ki so jih pokazali v tamkajšnjem studiu, je bila POLETNA NOČ. Režiserju Boroninu je uspelo med nočnim pranjem vzpostaviti dialog med pritlikavimi gasilci in monumentalnimi mestnimi spomeniki. Koganovo VOJNO MUZIKO smo gledali že na mnogih festivalih. Film je poln atmosfere vojaškega drila in izvrstno kadriran. Srebrni zmaj v Krakovu je bila zaslužena nagrada režiserki Stanukinas za DAN SELITVE, za duhovito stanovanjsko parodijo. Gurjanov se je predstavil s filmom o rekrutih padalskih enot —

TRIJE VOJNI NABOJI. Drugi Boroninov film DOPUST V NOVEMBRU je pokazal delo ruskega naivca, rezbarja, Olga Žuhina je na klasičen način pripravila poemo o Novgorodu. Morda najzanimivejši avtor leningrajskega kroga pa je Mihail Sergejevič Litvakov. Z občutkom rasnega dokumentarista je snemal protestna gibanja mladih na zahodu. Razumljivo, večkrat v zelo težkih pogojih. Film, ki kompleksno obravnava občutljivo tematiko, nosi ironičen naslov: ZA BREZSKRBNO ŠTUDENTSTVO.

Kot predstavnik Konference filmskih delavcev Jugoslavije sem deset dni preživel v Sovjetski zvezi. To je vsekakor premalo, da bi lahko moja predstava bila bolj celovita, vendar, domov prinašam bogate vtise, predvsem o dobrih ljudeh, ki sem jih srečeval povsod v deželi Dzige Vertova. Jekleni ptič se je spet dvignil nad vrto nebo in po razriti zračni cesti smo se približali domovini.

MIHAIL LITVAKOV —
ZA BREZSKRBNO
ŠTUDENTOVSTVO



problem civilizacije v nekaterih novejših filmih

vladimir memon

Namen pričujočega razmišljanja še zdaleč ni definitivno odgovoriti na zastavljena vprašanja — ali celo določiti dela (že sam koncept in obseg je za tako početje preozek), pač pa skozi eno izmed vrste možnih opazanj odpira vprašanja in skuša nanja tudi odgovoriti v okviru zastavljenega si koncepta. Zdelo se mi je potrebno ustaviti se predvsem ob Schroederjevem filmu DOLINA, ga podrobneje razčleniti in z njim tudi skleniti razmišljanje.

V filmski proizvodnji zadnjih desetih let zasledimo vrsto filmskih del, ki kažejo na vsebinski premik glede na predhodne stvaritve sedme umetnosti, na nov odnos, na nov način doživljanja življenja in sveta. (To je hipoteza, ki jo bo treba šele dokazati.) Jasno je, da vzrok temu vsebinskemu premiku ni samovolja skupine avtorjev, ampak je utemeljen mnogo globlje — v sodobni družbi, človeku (predvsem seveda človeku Zahoda: če ne zaradi drugega, ker so bili filmi, o katerih bo govora, posneti na Zahodu), je mnogo širši in splošnejši. Potemtakem gre za vsebinski premik zavesti sodobne družbe, za njeno novo, drugačno doživljanje same sebe, za drugačnega človeka . . . Taka trditev bi bila močno tvegana, neodgovorna ali vsaj vprašljiva; vendar pa bi nam dogodki zadnjih let le nekoliko pritrdili: mislim seveda na študentske nemire (v znamenju katerih so minila zadnja leta) v Franciji, Nemčiji, Ameriki . . . na množično akcijo, vendar brez določene ideologije, utemeljitve, vzroka — kar lahko pomeni, da človek (nove generacije predvsem), čuti nekakšno (še nejasno) stisko, ogroženost in potrebo po spremembi tega sveta, kar ga vodi v akcijo (tako družbeno kot individualno), vendar pa še ne ve, kaj, kakšna, zakaj in odkod ta stiska in kakšne naj bodo spremembe. Nujno je potem akcija iracionalna, obarvana z veliko mero emocionalne zagnanosti.

In o filmih s takim notranjim ustrojem bom govoril.

Najpomembnejši iz te skupine so po mojem mnenju: ČE (IF), DOLINA SMRTI (Zabriskie Point), CHARLES BUBBLES, KONJE STRELJAJO, MAR NE?, CATCH 22, DOLINA (La Vallée). O teh filmih (razen La Vallée) je bilo mnogo povedanega, zato bi se omejil zgolj na razmišljanje v okvirih, ki sem si jih bil postavil.

ČE (If), DOLINA SMRTI (Zabriskie Point): Pri teh dveh filmih že kompozicija sama kaže na tak

notranji, vsebinski ustroj: dolga ekspozicija, ki stopnjuje napetost, stisko, ki sili junake iz pasivnega, „normalnega“, a hkrati že zavedno novega načina delovanja v radikalen upor. Ta upor je zelo jasno izražen s simbolom eksplozij v DOLINI SMRTI ter s strojnicami v IF; z uničenjem, izničenjem celotne filmske ekspozicije, kar pomeni z uničenjem, izničenjem okolja, v katerega so junaki postavljeni, simbolično sveta in končno civilizacije. Gre torej za radikalno akcijsko, aktivno delovanje, upor — vendar pa je tak upor v socialno-zgodovinskem smislu nemožen, nemogoč in nesmiseln ter nepremišljen, emocionalen, zatorej iracionalen, utopičen . . .

CHARLES BUBBLES: tudi ta film spada po kompozicijski, manj po vsebinski plati k omenjenima deloma — tudi tu gre za dolgo ekspozicijo, vse do konca, ta celotno ekspozicijo izniči, ali pa vsaj prevrednoti, in tudi tu je zadnje junakovo dejanje, ki je, resda precej nepričakovano, a vendarle razumljivo, sprejemljivo posledica prejšnjega dogajanja, iracionalno. Za razliko od prejšnjih dveh filmov pa se gibanje ideje, zorenje ideje odvija v junakovi notranjosti, je torej junakovo individualno razvijanje, spoznavanje, gibanje k iracionalnemu zaključku. Pa tudi ekspozicija sama je drugačna: ni razlika samo v tem, da gre za junakovo individualno delovanje, ki se na koncu izide v iracionalnosti, pač pa je drugačna tudi atmosfera, morda celo vsebina tega individualnega delovanja. Kako?

Tako v ČE kot v DOLINI SMRTI so junaki že nekakšni potencialni uporniki, ljudje, ki že slutijo nepopolnost, nepravičnost okolja, družbe, v kateri živijo, cel film je eno samo kopičenje občutka nemoči, besa, pritiskov od zunaj, notranje napetosti, dokler v junaku na koncu ne „eksplodira“; dogodi se eksplozija — nenadna, nasilna, radikalna sprememba, zlom prejšnjega.

Problem pisatelja Charlesa Bubblesa je drugačen: že prav od začetka je samo pasiven akter; aktivnega akterja ni (ali pa je v filmu prikrit). Pisatelj izgublja sleherni stik z okoljem, briše se sleherni odnos do okolja, ljudi, njemu najbližjih in celo do lastnega pisateljskega dela. Pred našimi očmi razpadajo, se postopno brišejo junakove vezi s preteklostjo, s sedanostjo in to se konča na nepričakovan, a zelo sprejemljiv, kar „normalen“ način: pisatelj zjutraj, ob petju ptic na deželi, z balonom vzleti pod oblake . . .

navno tako kot pri prejšnjim dveh filmih je tudi tu uporabljen simbol, v tem primeru simbol balona, ki popelje junaka v iracionalnost iz ekspozicije izpeljane akcije.

Razlika pa je v tem, da pri prvih dveh delih ekspozicija močno kontrastira z zaključkom, tu pa je zaključek samo naslednje, pomirjujoče, logično iz prejšnjega izpeljano dejanje (razlika v kompoziciji), ter v značaju iracionalnosti akcije, ki je pri Če... in DOLINI SMRTI izrazito aktiven, kjer gre, skratka, za radikalen upor, medtem ko pomeni iracionalnost CHARLESA BUBBLESA umik, morda izničenje, beg.

Navedel bi vsaj še dva filma, ki sicer po motiviki nimata kaj dosti skupnega z omenjenimi deli in si niti med seboj nista kdo ve kako podobna, a spadata po globljem vsebinskem ustroju v isto skupino. To sta: KONJE STRELJAJO, MAR NE? in CATCH 22.

V KONJIH prižene okolje junaka ne samo do aktivnega upora, ne do umika, bega, temveč še dlje, v popolno resignacijo, čutno, čustveno in telesno otopelost, do trenutka, ko junaka sama sebe izniči.

V tem filmu se dogodi najbolj popoln zlom, polom sveta, v katerem živita junaka, in še več: junaka ne najdeta nove poti, ne prideta do nikakršnega novega spoznanja ob tem zlomu sveta, temveč se z njim zrušita v njegov polom, v njegov konec; in obratno: kar pomeni, da govori film o popolni neustreznosti sveta, družbe, civilizacije; civilizacije seveda, ki je razumljena v krogu te filmske stvaritve.

Pa še CATCH 22. Omeniti je treba zelo domiselno montažo, izraznost filmskega jezika, motivno barvitost in seveda vsebinsko večplastnost dela — vendar pa bi se oddaljil od okvirov, ki sem si jih bil zastavil, če bi razmišljal o oblikovni raznoličnosti tega vsekakor zelo zanimivega filmskega dela.

Kaj pomeni Jossarianov na videz blazni podvig s čolnom na koncu filma?

To, kar smo ugotavljali že za prejšnja dela: okolje, v katero je postavljen junak, le-tega ne zadovolji; še več, junak se v takem okolju, v takem sistemu čuti ogroženega, nesrečnega — ne najde pa rešitve, ki bi ga dokončno iztrgala iz ogroženosti in ga postavila na varno. Zato je iz takega stanja izhajajoča akcija nujno „blazna“, nesmiselna, iracionalna. Jossarian se upira, a ko spozna, da je take vrste upor (in drugačnega ne pozna) nesmiseln, se umakne — zbeži (simboličen beg s čolnom).

Navesti bi se dalo še vrsto del s podobnim notranjim ustrojem, vendar menim, da povedano za pričujoče razmišljanje zadostuje, zato bom napravil kratek sklep:

V filmskih delih zadnjih let se je zgodil (za razliko od Godardovega DO ZADNJEGA DIHA, kjer junakovo delovanje ne sega v iracionalno, pač pa je, dosleden svojemu doživljanju življenja, smrti,

erotike, sveta in dosleden v svojih filozofskih izhodiščih, njegovo delovanje dosledno, koherentno, brez nepričakovanih sprememb, prevratov, zlomov) vsebinski premik v tem smislu: junak se v svetu, v katerem deluje, čuti ogroženega — kar določuje njegov način bivanja, delovanja, a čuti, da je pred svetom, proti kateremu se bori, nemočen, ali bi to bil — zato je v stiski in je nesrečen. Stiska in nesreča pa ga določujeta v novo akcijo, a ker ne more spoznati vzrokov svoje ogroženosti, ali je ne more izničiti, dobi njegova akcija pečat nedoločnosti, norosti, bega, umika, iracionalnega upora; ali pa se zlomi.

Skratka: junak je v sporu z družbo, s civilizacijo, a je v svoji nemoči ne more spremeniti, zato se zateče v iracionalno, v neresnično; ali pa se izniči — kar pa pomeni, da je v teh delih, v zadnji konsekvenci, postavljena ne samo družba z vsemi svojimi vrednotami, z institucijami, ampak celotna civilizacija pod vprašaj.

To pa je že tema, idejna struktura (ki jo bo treba še dokazati) novega filma avtorja Barbeta Schroederja DOLINA (La Vallee). Schroeder je avtor, ki ga pri nas, žal, premalo ali sploh ne poznamo (razen morda po glasbi Pink Floydov). O njem in o DOLINI je francoski kritik Pierre I. Manuel zapisal: „S filmom La Vallee je Schroeder še enkrat dokazal, da ostaja pozoren na velike utripe našega časa...“ — in menim, da bo treba kritiku pritrditi: „Schroeder je eden prvih avtorjev, ki si je v filmu More upal obravnavati problem mamil, pogumno in z vsem razumevanjem, veliko prej, preden je to postala cenena patina vseh „medijev“ v najslabšem pomenu besede, za najširše množice...“ piše nadalje Pierre I. Manuel.

Tudi z novim filmom DOLINA ostaja Schroeder globoko v dogajanju našega časa, saj se je lotil problema, tako zelo pomembnega in blizu vsakemu izmed nas — in seveda prej omenjenim filmskim delom: problema bega, umika, mističnega iskanja nečesa absolutnega, absolutno lepega, trajnega... Kakšno mesto ima beg, umik, iskanje absolutnega... skratka, iracionalno v filmu DOLINA?

Do odgovora bomo prišli skozi popis tega, kar se v filmu dogaja, skozi popis junakov in njihovega početja.

Mlada, premožna Francozinja živi življenje, primerno poročeni ženski, njenemu položaju v družbi — ima pa eno „slabost“: zbira namreč peresa že zelo redkih ptic, ki jih je še najti v divjini Nove Gvineje, in jih potem pošilja v svoj boutique v Parizu. Tu se film tudi začne: da bi prišla do teh dragocenih peres, se pridruži skupini hippijev, vendar samo do kraja, kjer naj bi ji neki misijonar prodal ta peresa, potem pa bi se z letalom vrnila. Skupina se odpravlja na pot v nekakšno „vallee“, dolino, do katere še nihče ni bil prišel, ki je tudi z letalom ni bilo mogoče opaziti, saj jo oblaki in večne meglice ljubosumno skrivajo pred človekovim pogledom. Na poti se junakinja naveže na

Oliviera, člana „ekspedicije“, pri misijonarju ne dobi peres in skrivnostna dolina jo vse bolj zanima. Ko naj bi jo letalo odpeljalo iz novogvinejske goščave, se junakinja premisli, pozabi na perje, moža . . . in se z ostalimi poda v avanturo, usodno za vse prejšnje ekspedicije. Šele zdaj, ko je tudi njen cilj „la vallée“, ko torej zares postane član skupine, se začena njena prava preobrazba — iz meščanskih zakonov, vrednot, sistema (lepo oblačenje, način razmišljanja, odnos do okolja, spolnosti, ljubosumje . . .) v nekaj drugega, novega. In to drugo, novo je čudovita, skrivnostna, mistična, čista „dolina“, je pot do te „doline“, je čistost, drugačnost te poti. V junaknji se dogodi že kmalu po začetku filma sprememba: zavrže stare vrednote in sprejme nove; zavrže staro utemeljitev, v imenu katere je potekalo njeno prejšnje življenje poročene, premožne žene, in sprejme novo utemeljitev: utemeljitev „doline“, poti do „doline“.

A vrnimo se k filmu: skupina nadaljuje pot težavam navkljub, na poti se kdaj pa kdaj še kaj zgodi — vse dokler ne pridejo do domačinov, ki šele z našo skupino prvič stopijo v stik s civilizacijo belega človeka. Po prvih nezaupljivostih se sprijateljijo in gostom na čast priredijo domačini neke vrste slovesnost, na kateri veliko plešejo, veliko jedo . . . Ravno v teh prizorih je skrita vsa teža filma, zato se bo treba tu nekoliko dlje pomuditi. Vsi razen Oliviera sodelujejo v slovesnosti — domačini jih lepo pobarvajo po celem telesu, plešejo, jedo. Ko junakinja, začudena, pokara Oliviera, češ zakaj da se ne pridruži veselju, zakaj da ni srečen „v tolikšni čistosti, lepoti, ki jo živijo domačini . . .“, jo Olivier zavrne z besedami: „ . . . mar ne vidiš, da smo samo turisti . . . da mi ne bi mogli nikoli zaživeti njihovega življenja — to bi bila neumnost . . . korak nazaj . . .“ in še: „ . . . ženska je pri njih stokrat bolj izkoriščana kot v najbolj plesnivi deželi našega sveta . . .“

Z Olivierom se nekaj zgodi: spozna namreč, da bi storil „korak nazaj“, ko bi si domišljal, da je med domačini našel svojo „dolino“, da se človek naše civilizacije potemtakem ne more presaditi v civilizacijo novogvinejskih domačinov; da „čistost“ domačinov ni nikakršna posledica njih „modre“ odločitve, pač pa dejstvo, da so zaradi mnogih vzrokov zaostali za splošnim svetovnim socialno-zgodovinskim procesom.

Kaj naj to spoznanje pomeni za Olivierovo utemeljitev? Zanikanje možnosti utemeljitve v „dolini“? Ali pa samo zanikanje določene možnosti take utemeljitve? Najbrž gre za poslednje. Šele ob Olivieru odkrijemo novo, širšo, simbolično razsežnost „doline“: da torej ne gre za čisto konkretno dolino, da akcija delovanje v utemeljitvi „doline“ ne omogoča samo konkretne socialno-zgodovinske, temveč tudi (ali samo) akcijo na duhovni, idejni ravni, da je, v zadnji konsekvenci, kategorija „doline“ idejna, duhovna kategorija.

Zaključek filma samo pritrjuje zgornjemu raz-

mišljanju. Junakinja se, po zaključku slavja, na skoraj ritualen način spolno združi z vodjo ekspedicije (že od vsega začetka najočitnejši in najbolj statični predstavnik tistega načina utemeljitve v idejni kategoriji „doline“, kateremu se Olivier na koncu filma odreče). Ta spolna združitve junakinje z vodjo skupine je seveda tudi simbolična združitve, določitev junakinje v tak odnos do kategorije „doline“, kot ga pomeni vodja skupine — in s tem seveda v določitev junakinjinega odnosa (in odnosa vseh ostalih, razen Oliviera) do civilizacije in odmik od le-te.

Ta odnos pa je takle: evropska civilizacija ne ustreza junakom filma, v nji se čutijo ali ogroženi, ali v stiski, ali jih dolgočasi; jih ne zadovolji. Ta ne-možnost ustrežanja evropske civilizacije določuje junake v odklonilen odnos do le-te; ta odklonilni odnos pa ima vsaj dve podobi: aktivno (upor, ki je še iracionalen, beg, umik) in pasivno (mamilo MORE, samomor, podređitev civilizaciji) ali drugače: socialno-zgodovinsko akcijo (v DOLINI gre za individualno socialno-zgodovinsko akcijo) torej akcijo v TEM svetu, v našem trenutku, ter zunaj-socialno-zgodovinsko akcijo.

Vendar še nismo povedali, kakšen je odnos junakinje do civilizacije, ali konkretnejše, kakšna je njena utemeljitev v „dolini“. Njena utemeljitev je mističen, romantičen odnos do novega, drugačnega od tistega, kar živimo vsak dan. V življenju domačinov ne vidi samo eksotičnega, zanimivega, temveč tudi „čisto, pravo“, kar pomeni, da je njena pot do „doline“ umik iz civilizacije v romantično eksotiko, ta eksotičnost pa je še vedno v mejah socialno-zgodovinske stvarnosti, njena akcija (umik) je individualna, s priokusom romantičnosti, mističnosti. Povedano velja tudi za vse ostale člane skupine razen za Oliviera.

Olivier spozna, da je umik v romantično eksotiko neustrezen, „nepravi, nor“; torej zanika možnost take akcije, ne nakaže pa druge — vendar njegovo spoznanje ne zanika možnosti utemeljitve v „dolini“ — zanika samo določeno možnost utemeljevanja ostalih članov skupine.

Vrnimo se k filmu: skupina nadaljuje pot, prebijejo se skozi gozd, pustiti morajo konje, vzpenjajo se po strmih pobočjih, izčrpani, brez hrane, poti nazaj ni več, omagajo, zaspijo na skalnem robu vzpetine. Ko se ena od deklet prebudi, se zazre čez rob in vzklikne: „Poglejte, dolina . . .“ Kamera potuje skozi megle; spodaj je pusta, izžgana, peščena pokrajina.

Kaj naj pomeni panorama na koncu filma in besede „Poglejte, dolina . . .“ kakšna je ta dolina? Schroeder ni odgovoril (in če bi, bi bil storil eno najbolj genialnih potez v zgodovini človeške misli). Ali je zaradi tega njegovo delo izgubilo na umetniški vrednosti? Najbrž ni. Čeprav je bilo izrečenih veliko misli o tem, kaj naj bo umetnost, je vendarle jasno, da njen glavni namen, naloga, ni

razreševati, celo na filozofski način, temeljnih filozofskih vprašanj.

Ob filmu DOLINA ne moremo mimo filmskega izraza: dolgi kadri, preprosta montaža (da spominja na amaterske filme), vse gibanje je znotraj kadra, zato pride igra še toliko bolj do izraza, kamera je skoraj v vsem filmu negibna, odlična glasba skupine Pink Floyd, vse to pridene k vzdušju mističnosti, liričnosti — nekaterim spodsrljajem navkljub. Zanimivo je tudi, kako je film nastajal: mala filmska ekipa se je odpravila v Novo Gvinejo, z najmanj opreme kolikor mogoče in film je nastajal sproti, dialogi so improvizirani, v filmu je veliko stvari, ki prej verjetno niso bile predvidene — najbolj to potrjujejo prizori s poglavarjem domačinov, ki nameni besede snemalni ekipi in govori v kamero, ki da jih bo ponesla v svet.

Vrnimo se k besedi, ki nas je zasledovala skozi vse razmišljanje o Schroederjevem filmu: dolina, „la vallée“. Da pozornost, ki jo posvečamo tej besedi, ni naključna ali samovoljna, se da razbrati že iz samega naslova filma, ter iz dogajanja znotraj njega.

Že prej smo ugotovili, da nosi ta izraz ne samo konkreten, temveč tudi simboličen pomen ter prišli do spoznanja, da simbol doline lahko povzdignemo, v zadnji konsekvenci, v kategorijo doline, v idejno, duhovno kategorijo (v okviru tega razmišljanja!). Razvozlati bo treba simbol doline, da bi prišli do pojma, ki se veže na celoto tega razmišljanja, na problem civilizacije.

Da bi prišli do odgovora, bo treba odkriti, kdaj se junaki odločijo za pot, kako; kakšni so junaki.

Junakinja išče peresa redke ptice za svoj boutique v Parizu, naleti na skupino hippijev, ki pripravljajo potovanje v notranjost dežele. Vodja odprave ji pokaže belo polje z velikim vprašajem na zemljevidu Nove Gvineje. „To je dolina (la vallée); tja gremo...“ Odločijo se za tvegano avanturo v neraziskane predele Nove Gvineje. Ni naključno, da so junaki filma hippiji — torej ljudje, ki naj bi se izključevali iz stereotipov sveta, iskali nekaj novega, drugačnega.

Ta težnja po novem, drugačnem žene naše junake na tvegano pot, s katere se doslej ni vrnila še nobena odprava. Zakaj se odločijo prav za to dolino in ne za drugo, saj skrivnostnih dolin najbrž ne manjka; po čem se ta dolina razlikuje od drugih?

Drugačna je zato, ker vanjo še ni stopila belčeva noga, kar pomeni, da vanjo še ni prodrla civilizacija belega človeka, da je ta civilizacija še ni zaznamovala. Junaki se odpravijo v dolino, ki je še ni zaznamovala evropska civilizacija.

Šele sedaj se nam odkrije pravi pomen, nova pomenska razsežnost „doline“ (ki smo jo prej samo zaslutili). „Dolina“ sicer je, je čisto določen kraj, ki se ga da prebrati celo na zemljevidu, a je hkrati nedotaknjen, neznan, nov, drugačen. Pot v dolino pomeni hkrati pot v novo, drugačno, kot je

naša civilizacija, je pot OD CIVILIZACIJE, je torej njena zavrnitev, zanikanje — zato je prav malo pomembno, kakšna je videti ta konkretna dolina (in tega se je Schroeder zavedal); važna je pot, namen te poti, ki je zanikanje civilizacije in iskanje novega. Tako postane dolina „dolina“ — simbol nečesa neznanega, zatorej mističnega, mitičnega, čistega, lepega, polnega — absolutnega.

Tako smo prišli do kategorije „doline“ — to je: absolutno. Početje, delovanje naših junakov, ki je utemeljeno v „dolini“, je početje, delovanje, utemeljitev v absolutnem.

Pričujoče razmišljanje se začena z ugotovitvijo o določenem vsebinskem premiku v filmskih delih zadnjih let ter ga pozneje z analizo nekaterih teh filmov skuša tudi označiti. Vendar pa bi si, če bi pristali na trditvi, da se junaki utemeljujejo v absolutnem, morali priznati, da tak način utemeljevanja ne pomeni nič novega za sedmo umetnost — in celotno razmišljanje bi se znašlo na lažnih temeljih, sesulo bi se samo vase.

Da pa se to ne bo zgodilo, moramo premisliti temelje našega razmišljanja, oziroma tisto, kar jih ogroža: in to je vprašanje novosti utemeljevanja junakov v absolutno veljavnem, večnem; in še bolje, premisliti značaj absolutnega samega, ki nastopi v omenjenih delih (najbolj jasno in očitno v zadnjem filmu).

(Absolut, absolutno /iz lat. absolutum — dovršeno, popolno, neomejeno/ pomeni v idealistični filozofiji večno, neodvisno, nespremenljivo počelo vsega, kar obstaja; absolutna resnica: resnica, ki je enkrat za vselej dana in je nova spoznanja ne morejo spodbiti.)

Če razumemo pojem absolutnega tako, kot je bilo rečeno v oklepaju in še vedno vztrajamo pri trditvi o spremembi pojma absolutnega, je treba odkriti značaj prvega in drugega.

V klasičnih delih svetovne kinematografije, kjer gre za utemeljevanje junakov v absolutnem, nastopa absolutno kot pračelo, gibalo vsega — torej je svet, človek, civilizacija če ne v skladu s to temeljno resnico sveta, še vedno njegova posledica; torej nosi svet in s tem civilizacija že v samem sebi del tega absolutnega, je njegov odraz, izraz.

V delih pa, ki jih je obravnavalo naše razmišljanje, je sicer prisotna resnica, v kateri se junaki utemeljujejo, vendar pa je nejasna, nespoznana, zgolj občutena, zaslutena; še več: ta resnica je hkrati postavljena, ali pa postavlja junake v radikalen odnos do civilizacije, ki se kaže kot spor, nemožnost sožitja junakov, utemeljenih v tej resnici, s civilizacijo. Temeljna resnica (ki je v teh primerih nekaj absolutnega, iracionalnega, slutenega) tako postavlja junaka v radikalen spor s svetom, družbo, civilizacijo; ta spor pa vsebuje skrajno možnost radikalizacije akcije — in to je postavitev junaka iz družbe, še več, iz civilizacije — in s tem so postavljene pod vprašaj ne samo vrednote današnje družbe, ampak vrednote celotne

civilizacije, ki je danasnjo družbo, današnji svet omogočila. Še enkrat poudarjam, da ne gre za jasne, temveč močno emocionalne pojave, ki pa so silovitejši in radikalnejši kot kdajkoli poprej (v filmski umetnosti).

Ravno ta silovitost, radikalnost (usodna radikalnost) akcije pa je na skupnem imenovalcu vseh prej omenjenih filmskih del in tistih, ki še spadajo v to skupino.

Morda še pojasnilo, zakaj sem namenil toliko več prostora Schroederjevemu filmu kot ostalim, saj je to neskladje že na prvi pogled očitno.

Najprej zato, ker je bilo o filmu DOLINA kaj malo povedanega pri nas, a zasluži vso našo pozornost — in pa seveda iz globljih vzrokov, ki so narekovali pričujoče razmišljanje samo: prej omenjeni filmi so nekakšna priprava na DOLINO, saj je težišče dogajanja postavljeno drugam in ne na problem, ki je zastavljen v tem filmu; vsebujejo pa že elemente, ki bodo potem bistveni za zadnji omenjeni film.

Že sama kompozicija kaže na to kontinuiteto: medtem ko je pri filmih od ČE ... do CATCH 22 iracionalno, ki določuje odnos do sveta, družbe, civilizacije, postavljeno na konec dela, je torej komaj spoznano, pa je pri Schroederju postavljeno v središče dogajanja: problem bega, umika iz družbe, civilizacije postane osrednja tema njegovega filma. Morda je omenjena kontinuiteta v tem

razmišljanju nekoliko samovoljna, vendar se mi je to zdelo potrebno že zaradi nazornejše postavitve problema samega.

In rezultat tega kratkega razmišljanja?

V omenjenih filmih je junak postavljen v nov, radikalen odnos ne samo do okolja, v katerem deluje, pač pa do civilizacije v celoti. Radikalnost tega odnosa je v razumevanju civilizacije, ki je umik iz nje, njeno zanikanje — ali pa vsaj vprašljivost njenega značaja, njenega bistva. Ta vprašljivost pa določuje posebne načine delovanja, jih nakazuje — če ne drugega, pa vsaj kaže in morda celo pojasnjuje neustreznost prejšnjega in potrebo po novem, drugačnem, a še nejasnem — iz te dvojnosti izhaja stiska junakov.

Vsebinski premik, postavljen kot hipoteza na začetku razmišljanja, je sedaj določen; razmišljanje je sklenjeno.

Kaj lahko še pripomnimo k delom, ki so določila naše razmišljanje? Omenjeni filmi odpirajo temeljne probleme sodobnega človeka; slikajo, vprašujejo, slutijo — a ne odgovorijo. Če bi pa bili tako drzni in se vprašali po vzroku take ne-možnosti odgovora, bi se lahko kaj kmalu znašli daleč od filmskih del samih — hkrati pa obseg našega razmišljanja premisleka v tej smeri (žal) ne dovoli. Za konec pa še želja, da bi lahko Schroederjev film čimprej videli tudi pri nas.



afriški in arabski film

gideon bachmann

Odkar je filmskih festivalov toliko, da v enem letu ne posnamejo dovolj dobrih filmov za vse, je postalo moderno, da posamezne festivale omejijo s prikazovanjem samo ene ali druge kategorije filmov. Že nekaj let se na „Karthago Film Festivalu“ v Tunisu v Severni Afriki zbirajo filmi iz tretjega sveta in lani smo lahko tu prvič presojali proizvodnjo dežel, ki so se šele pojavile v filmskem svetu. Ugotovili smo, da ni vedno prav, če se omejimo samo na določeno kategorijo; je zanimivo in poučno, toda s stališča filmske umetnosti ne vedno plodno.

Tukaj v Tunisu želi spregovoriti tretji svet, ki še ni opravil s formami svojega kulturnega porekla, mešanice starodavnega kolonialnega vpliva. Opaziti je predvsem dobro voljo; kar pa se tiče filmov, vrednih omembe v estetskem pogledu, je žetev slaba. Na drugi strani pa se nam tukaj ponuja enkratna priložnost, da se lahko osem dni ukvarjamo s tematiko, ki je v tem trenutku morda pomembnejša kot vse ostale, z izpovedmi ljudi na drugih razvojnih stopnjah o sebi.

Film kakor tudi človek afriških in arabskih dežel se želi nekako potrditi. Ljudem v tej prehodni fazi, ki se razteza vse od duhovne odvisnosti do na novo pridobljene, a kulturno še neobdelane miselnosti, naj bi pomagal, da bi našli svoje lastno mesto. V novih neodvisnih državah in kulturah je opazna klasična praznina: z izgubo prvotne komunikacije v stoletjih gospodarskega izkoriščanja so namreč izgubile stik z lastno tradicijo. V prostoru gospodarske ekspanzije so sedaj prisiljene, da si z evropskimi metodami umetno pridobijo definicijo, ki bo ustrezala ne samo pozabljenim tradicijam, ampak tudi vsakodnevnim potrebam.

Te evropske metode so v filmu obremenjene z določeno estetiko, in ta zahteva od ustvarjalca govorico, ki ni nujno pogojena z vsebino, medtem ko gre Afričanu in Arabcu slej ko prej za žgoče teme, ne da bi hotel vedno ustvariti „dobro“ filmsko delo. Ker pa je tudi gledalec v teh deželah navajen pripovednega evropskega filma in se mu zdi zato dokumentaristični način dolgočasen, se

angažiran ustvarjalec znajde v dilemi, ko mora svojo aktualno tematiko vpeti v mogoče že zastarelo obliko, da sploh lahko doseže željeni cilj. Ta dilema se kaže v kvalitativni dvojnosti v skoraj vseh filmih, prikazanih v Tunisu. Teme mnogih filmov so bile pravilno izbrane, vzete naravnost iz dnevne problematike teh dežel — brezposelnost, razredne strukture, izkoriščanje, palestinsko izseljevanje, gverilski boji itd. — le prav malo pa jih je za svojo temo izbralo primerno obliko. Melodramatična struktura, s katero so se želeli prilagoditi izkušnjam svojih dežel, je povzročila, da so bili filmi sprejeti kot zabava. Gledalci v kinu so se pogosto smejali na nepravih mestih, zabavali so se na primer ob afriški govorici in niso prenesli niti še tako površnega namiga na seksualno problematiko, ne da bi pri tem glasno manifestirali svoje očitno globoko potlačeno neugodje.

Ustvarjalci in gledalci pripadajo popolnoma različnim socialnim plastem, in to predstavlja problem. Najbolj osveščeni med njimi prav zato, da bi premostili te razločke, nastopajo poučno ne le v številnih filmih, temveč tudi v razpravah, na konferencah in v tisku.

To je tema, ki je velikega pomena za film v deželah v razvoju, kakor tudi za politično angažirani film. Že osnovna struktura filma zahteva, da vedno posameznik s pomočjo filmske oblike govori množici. Tako je režiser avtomatično tudi apostol. Istočasno pa moramo upoštevati, da so osebna, kulturna in politična razvitost zelo različne: tako dejstvo, da je nekdo dober režiser, še ne more pomeniti, da izraža tudi nekaj splošnopomembnega. Tako so izobraženci, ki so politično in psihološko samo delno izšolani, prisiljeni ustvarjati videz višjega osebnega razvoja, kot pa so ga s svojimi filmi zmožni dokazati. Na ta način nastajajo filmi dobronamernih mladih politikov, ki pa so brez nadaljnjih perspektiv in zato njihovi filmi ne bodo koristili niti tistim, ki so jim namenjeni, niti ustvarjalcem samim. So samo izraz osebnega stališča, mnogokrat polni silovitosti in prepričanja, razumljivi pa so vendarle samo že

prepričan. Vsak definira svojo revolucijo, prepričan, da bo enakovredna tudi za drugega, pri čemer pa ne računa dovolj z neskončno različnostjo etničnih skupin, številčnostjo jezikov, relativnostjo moralnih koncepcij in gospodarsko neenakostjo. Nato prvi kritizira film drugega, kajti to, kar je na ogled tukaj, ni prava revolucija.

Na drugi strani pa v tem pogledu ne smemo biti preveč kritični. Vsak razvoj ima svoje ovire, in film je že kot medij v tehničnem pogledu tako zahteven, da od mladega, zavzetega človeka komaj lahko zahtevamo, da istočasno premosti tehnične in ideološke ovire. Mogoče bi bilo bolje, če si ne bi zadali tako zahtevne naloge. Če hočemo v enem samem desetletju izpeljati revolucijo in filmsko umetnost, trpi oboje. Najbrž je najbolje, če zastopamo stališče, da je v teh deželah tematika važnejša kot umetnost. Torej tudi izbrani filmi, ki smo jih v tem tednu gledali kot najboljše.

OGLAR (Il Fahhaam) je prvenec Mohammeda Bouamaria, Alžirca, ki je bil prej asistent pri Costu Gavrasu, Bertucelliju in Williamu Kleinu. Kot edini alžirski prispevek je dobil nagrado kritike in drugo glavno nagrado. Bouamari je edini znal temo in obliko skladno in razumljivo povezati, tako da izpoved ni samo filmsko dostopna, ampak tudi politično koristna. Nastal je film, ki ni vreden pozornosti le kot umetniški uspeh, ampak ima kot

instrument v boju za samodefiniranje določenih alžirskih slojev pred sabo več kot filmsko kariero. Bouamari se je najprej izognil vsaki preobremenitvi s čisto tehniko. Pred nami je delavnik oglarja, njegove žene in otrok nekje v hribih. V klobčiču državne reforme, nacionalizacije naftne industrije (kdo sploh še potrebuje oglje?), odhajanja v mesta (v zapuščeni in razpadajoči vasi živi le še oglar), družbenega prestrukturiranja in verske nestrpnosti je ta preprosti mož neposredno nosilec tega, kar se dogaja v človekovi duši ob problemih nagle industrializacije. Dreves, ki jih žaga za svoje oglje, ne bi smel jemati, toda miličnik, ki ga pozna, mu to spregleda. Toda oglja mu nihče ne odkupi in skoraj zasramovan pelje čez prazen trg provincialnega mesta svoje blago, ki ga je cel dan zaman ponujal. Mimo pa pelje tovornjak, poln plinskih bomb za gospodinjstvo. Ko oglar svoje blago razdaje in se vrne domov, izbruhne njegova in ženina prizadetost v prepir, ki je toliko bolj žalosten, ker nam je jasno, da sta oba celo življenje trudoma vzdrževala družino; otroci stojijo ob njima; petletni malček začne nato plašno zbirati med preprirom raztreseno, težko pridobljeno oglje. Vprašanje je, če je z naznačeno Bouamarijevo rešitvijo (žena odloži pajčolan, družina verjetno odide v mesto, v industrijo) možno premagati resnično najgloblji, duševni problem. Celotno vprašanje — ali je religijo



islama sploh možno strukturalno reformirati in za-
ne predstavlja koran v bistvu razvoju nasprotujočo
didaktiko — je samo nakazano. Recimo še, da je
enostavno pravilo vedno veljavno. Toda razdor je
jasno skiciran in lahko si predstavljamo, da bo film
ravno v Alžiru izzval razprave. Tam politično
orientirane filme večkrat cenzurirajo; upati mora-
mo, da bo ušel cenzuri neokrnjen.

Kot ganski prispevek so predvajali film Kinga
Ampawa THEY CALL IT LOVE (Imenovali so ga
Ljubezen), ki so ga vrteli na Visoki šoli za film v
Münchenju kot režiserjevo diplomsko delo. Tudi
tukaj se režiser brez vsake filmske pretenzije
ukvarja s temo: črn glasbenik živi v Münchenju v
opremljeni sobi, zvečer igra v baru električno
kitaro in spi, ne da bi izbiral in, zdi se, brez
občutkov z dekleti, ki se mu ponujajo. Nakazane
so socialne razmere, nepetosti (lastnik trgovine
ugotovi, da ena izmed njegovih prodajalk, s katero
ima razmerje, spi z glasbenikom in prisili jo, da
prekine to zvezo; med tem časom pride njegova
žena v glasbenikovo sobo), površnost okolja in
vsakodnevna monotonost; formalno se izraža
enostavno, z dolgimi ustavitvami, skoraj banalno,
vendar v odnosu do resničnosti toliko učinko-
viteje. To je film, ki na tunizijskem festivalu,
navajanem na dramsko atmosfero, nikakor ni
naletel na odobravanje, vendar jasno podaja
informacije in občutje določene situacije.

Seksualno tematiko obravnavata dva nadaljnja
filma: kratki PREPOVEDANI PRAG mladega
Behija Ridha je cenzura tik pred predstavo
odklonila in vrteli so ga na privatni projekciji.
Ameriški film Lionela Rogosina BLACK FAN-
TASY je edini zastopal ZDA in predvajali so ga
zunaj konkurence skupaj z mehiškim prispevkom
Paula Leduca REED: MEXICO INSURGENTE.
Ridha gleda seksualni problem s perspektive
mladega Tunizijca, ki ga je njegova kultura
popolnoma odrinila (prodajalec dopisnic posili v
mošjeji turistko) in Rogosin s perspektive rasnih
konfliktov, podobno kot King Ampaw. Ridha je
uporabil tako kot Bouamari in Ampaw, linearno,
direktno tehniko brez abstrakcij, medtem ko je
Rogosin dostikrat zašel po sledih New American
Cinema v slepice, časovne lupe, poetično simboli-
ko in postavljeno poenostavitev. Pred kamero
govori ameriški črnc (Jim Collier) o svojih
razmerjih z belimi dekleti; Rogosin kaže nekatere
od njih skoraj gole ali napol oblečene, govorijo pa
o svojih odnosih do Colliera, do družbe in do
svojih staršev in prijateljev. Kljub prizadevanju je
slika naivna, zaradi konfliktov raztrgane socialne
strukture, ki ustreza današnji Ameriki in mogoče je
celo praznino te forme razumeti kot simptom te
iste strukture. Pri Ridhu je vse enostavnejše,
vidimo le delovni dan prodajalca dopisnic, njegovo
revščino, njegov poskus, da bi se prilagodil
omejitvam namesto da bi se jim uprl. Neprestano je
izpostavljen pritiskom potrošniške mašinerije:

vseposvodom se pomežikujejo zapeljive tujke iz
plavalnih bazenov, rezerviranih za turiste, z
lepakov za ameriške filme, iz hotelskih dvoran
novega, industrijsko-turističnega Tunisa. V svoji
sobici ima na steni Sophijo Loren v naravni
velikosti; na sliko Bourgibe vsako jutro pljune
vodo, s katero si je umil zobe. Živi skoraj brez
prijateljev, neosveščen in njegova revolucija na
koncu je čisto osebna. Pri sodni obravnavi mu
zopet citirajo Bourgibo; kamera se pri tem pomudi
na lisicah.

John Dos Passos je nekoč rekel o ameriškem
novinarju Jacku Reedu, založniku dela DESET
DNI, KI SO PRETRESLI SVET (o oktobrski
revoluciji), da se je naučil pisati leta 1913 v Mehiki
ob Panchu Villi. Film Paula Leduca lahko
imenujemo skoraj dokumentarno rekonstrukcijo
nekaj dni Reedovega življenja pri mehiških
revolucionarjih. Po zaslugi rjavega filmskega
odtenka fotografije Alexisa Grivasa je nastal
učinkovit vtis, kot da gre za dokumente iz tistega
časa. Tudi tukaj ni nikakršnega dramatisiranja,
nobenih filmskih trikov, nobene melodrame. Reed
pride, počasi ga akceptiramo, povsod se vključuje,
sklepa prijateljstva in v boju izgublja tovariše,
urediti skuša svoje nasprotujoče si občutke. To je
prvi revolucionarni film, ki je revolucionaren tudi
po obliki, medtem ko ne postavlja formalnih
zahtev, naredi pa toliko močnejši vtis na nivoju
humanosti. To je angažiran film v najboljšem
pomenu besede, ki preseže čas, zgodovinski
dokumentarec zavesti. V tematiki ima mnogo
skupnega s filmi afriških in arabskih dežel, vendar
zna bolje kot one, mogoče zaradi distance, —
predstaviti dogodke z objektivne perspektive.

Filmi, ki so poželi največje priznanje občinstva (in
dobili nato tudi glavne nagrade), so bili vsekoli
zdramatisirani, v bistvu skomercializirani in z
revolucionarno tematiko. SAMBIZANGA, ne-
kakšen Črni Orfej iz portugizijske Afrike, ki ga je
posnela v Kongu-Brazzavillu Sarah Maldoror,
pripoveduje zgodbo o ženi, ki išče svojega zaprtega
moža-revolucionarja po raznih zaporih in ga najde
še, ko le-ta umira zaradi mučenja. Vse to nam je
servirala z glasbo in plesom, z lepimi barvami,
odličnim vodenjem kamere ter počasnim afriškim
ritmom, kajti tako je izjavila režiserka na svoji
konferenci, Afrika je tudi lepa. Aplavz. Sirijski film
ZAPELJANI, ki ex-aequo deli s prejšnjim najvišjo
nagrado, obravnava za arabske države izredno
pomembno tematiko (kako v arabskih državah v
resnici ravna s palestinskimi begunci: nikakršnih
papirjev nimajo, nobenih možnosti za delo,
vseposvodom jih gledajo kot izobčence, če niso ravno
primerni za propagando), toda zopet je zavrt v
klasično dramsko opisno obliko. Trije begunci,
skriti v cisterni-tovornjaku, umrejo zaradi vročine,
ko traja prehod čez kuvajtsko mejo dalj časa, kot
so pričakovali; legalno ne bi mogli nikoli priti v

čudežno deželo Kuvaīt, kamor jih je zvalil mit o zlatu, ki da teče po cestah. Dobiček pobere prekučevalec z ljudmi, ki je tokrat iztovoril trupla na prvem smetišču za mejo, medtem ko se v daljavi vzpenjajo dimniki rafinerij. Film je poln namigov, ki dajejo upanje, da se bo režiser Egipčan Tewfik Saleh teme dvojne morale arabskih vlad ponovno lotil v manj komercialni obliki. Da arabske vlade uporabljajo palestinske begunce za propagando, tega si do danes ni upal povedati še noben Arabec. V tem letu smo si filme tunizijskega festivala

ogledali kot embleme: v neskladju med obliko in vsebino izražajo najgloblji problem, ki ga morajo rešiti dežele v razvoju — dejstvo, da brez komunikacije ni mogoča revolucija in da brez prilagajanja danostim drugih ni komunikacije. Do te prilagoditve pa ne sme priti le med rasami in jezikovnimi skupinami in ne samo med razredi, ampak predvsem med posameznimi člani vsake posamične etnične, socialne, intelektualne ali aktivistične skupine. In te osebne pripravljenosti za prilagoditev smo, predvsem tukaj, čutili zelo malo.



BEHI RIDHA —
PREPOVEDANI PRAG



KING AMPAW —
IMENOVALI SO GA LJUBEZEN



CLAUDE CHABROL

claude chabrol

zbral gilles durieux
prevod:metka zupančič

— Claude Chabrol, pravkar ste nehali snemati svoj novi film NADA . . . Kakšen film je to?
— To je prej film anarhije kot ljubezenski film. Junaki NADE (pet moških in ena ženska) so člani nihilistične skupine komandosov, ki ugrabijo veleposlanika Združenih držav, da bi zahtevali odkupnino in izdali anarhistični razglas.

— Med snemanjem sem spremljal nekaj odlomkov iz filma. Kri teče, nasilje preseneča . . .
— NADA je realističen film. Nasilja ne prikazujem iz sadizma. Nasprotno, želim ga obsoditi. Sem proti nasilju, ki ga uporabljajo teroristi, včasih celo iz plemenitih nagibov, in proti pogosto nesorazmernemu nasilju zatiranja. Sem proti nesmisel-

INTERVJU S CLAUDE CHABROL

nemu zapletu, ki vodi do brezumja obeh strani. Imel sem nekaj težav s cenzuro pri Rdeči poroki. Torej poznam to vižo. Bomo videli . . .

— Že v nekaj filmih ste se spustili v družbeno kritiko . . . Bi NADA lahko bil prvi film z odkrito politično usmeritvijo?

— Ne. NADA ni političen film v običajnem pomenu tega izraza. Postavlja pa na sceno ljudi s političnimi idejami. NADA bi se prav lahko imenoval tudi „Pozor pred terorizmi“. Točno določam „terorizme“ v množini in vključujem tudi terorizem države, ki ga ne omenjamo pogosto. Ne strinjam se z akcijo komandosov NADE, naj je njihova iskrenost še tako velika. Gre za neodgovorneže, ki škodujejo svoji stvari, ker bodo njihova dejanja izkoristili njihovi sovražniki, da bi vznemirjali in zastraševali ljudi. Država ima raje terorizem kot revolucijo.

— Lahko podrobneje govorite o sami zgodbi?

— Gre torej za ugrabitev veleposlanika. Pride pa do trčenja, v katerem je ubit policist. Anarhisti in njihov talec se zatečejo na osamljeno posestvo. Seveda ugrabitev sproži veliko hrupa. Mobilizirane so vse policijske enote. Na ministrstvu za notranje zadeve z lahkoto ugotovijo, kdo so ugrabitelji. Zaradi tega sploh niso zelo nezadovoljni, ker akcija spravlja v slabo luč vsa levičarska gibanja. Napad na posestvo je izredno ubijalski. Shakespearjanski razplet: vsi junaki drame, anarhisti, veleposlanik, policijski komisar, so ubiti.

— Kdo so ti anarhisti?

— Ne pripadajo nobeni stranki. Čisti so, neodvisni, so predvsem proti družbi. Nimajo organizacije. Ideja, da bi ugrabili veleposlanika v hiši zmenkov, kjer redno preživlja prijetne trenutke v družbi lepih deklet, se jim zdi izvrstna. So pa preveč naivni, da bi uganili, da ta „zaščitni bordel“ ves čas nadzoruje in filma obveščevalna služba. Ugrabitelji bodo torej filmani, prav kot politiki, ki hišo obiskujejo.

Ta vrsta ustanov, o katerih se je prikrito govorilo, je danes, po nekaterih politično-policijskih aferah, skoraj uradno priznana. Neki tednik je celo natisnil imena in naslove in še več, obveščevalno službo, s katero so povezani. V filmu „hiša“ pripada gospe Gabrielle, katere vlogo igra Viviane Romance.

— Kdo so ostali igralci?

— Fabio Testi igra vlogo vodje skupine komandosov NADA. Tu so še Maurice Garrel, Michel Duchaussoy, Didier Kamenka, Lou Castel in Mariangelo Melato, ki je bila junakinja v filmu Mimi Kovinar in v filmu o ljubezni in anarhiji, predstavljenem na zadnjem festivalu v Cannesu.

V klanu policistov bomo videli Andrea Falcona kot ministra, Jean-Louisa Mauryja kot šefa kabineta in Michela Aumonta kot policista, ki je dobro obveščen o povezavi med policijo in politiko, na koncu pa mora biti vsega kriv.

— Je v NADI dejanje pomembno?

— V scene napada na posestvo je vključenih kakšnih sto oseb in dva helikopterja. Scenarij, prirejen po romanu Jeana Patricka Manchettea, je predvidel tudi precej nasilnih dejanj. Nekateri trenutki so celo precej kruti. Nič pa ni načrtno tragično, v filmu bo tudi nekaj „zabavljivih“ prizorov, kajti življenje je sestavljeno iz nasprotij, mar ne?

— Claude Chabrol, se že da govoriti o načrtih?

— Najprej grem v Creuse (kjer je bil posnet Lepi Serge). Počitek na vsej črti. Potem moram v Anglijo, kjer me čaka scenarist Vohuna, Anthony Schaffer. Skupaj bova pripravila film z dejanjem iz britanskega collegea.

— Pravkar ste snemali za televizijo . . .

— Da. Posnel sem dva kratkometražna filma za O.R.T.F., dve noveli Henryja Jamesa, pisatelja, ki me navdušuje. Naslova filmov sta Klop razočaranja in O Greyu, katerega junakinja je Catherine Jourdan.



televizijska drama

denis poniž

Kljub temu da nas naslov knjige Borisa Grabnarja TELEVIZIJSKA DRAMA usmerja na znan in dovolj jasen pojem, se pri branju knjige, še posebej pa pri refleksiji o prebranem, stvari odločilno zapletejo, jasna zasnova, razvidna iz naslova, postane dvomljiva in vprašljiva, avtorjeva metodologija¹ pa razpade na vrsto trditev, ki si medsebojno nasprotujejo in zanikajo druga drugo. Ker je lahko ta zapis zaradi svoje recenzijske narave le omejen prikaz Grabnarjeve metode, je treba dokazovanje reducirati na strogo potrebni minimum, kar seveda določa način refleksije: le-ta je prirejen tako, da predpostavlja poznavanje celotne Grabnarjeve metodologije in estetike (Slovenska TV v zrcalu publicistike, kritike in znanstvenih razprav. Študij programa 1972, št. 2, str. 7 in Naša vsakdana televizija, Ljubljana 1972). Ni se tudi mogoče zaustavljati ob drobnih metodoloških spodrseljajih, kot sta pričujoča: na str. 10 svoje knjige Grabnar trdi, da semiologi raziskujejo jezik filma ali televizije, STRUKTURO ZNAKOV V VSEH MOGOČIH ODNOSIH ITD. (podčrtali mi). To seveda ni res. Semiologija raziskuje, če gledamo nanjo s tega hudo simplificiranega stališča, KVEČJEMU POMENJANJE ali značenje² znakov. Drug primer: na strani 8 trdi, da beseda „jezik“ pomeni tako v slovenščini, kot tudi francosčini in angleščini dvoje: mišico v ustni votlini in sistem gramatičnih in semantičnih pravil (naravni jezik). Če to morda velja za slovenščino, pa ne velja za angleščino (LANGUAGE za sistem znakov, TONGUE za mišico v ustni votlini; pomenska razlika je tudi med francoskima le langage in la langue).

V obsežnem prvem poglavju z naslovom Eksplicacija estetske metode naletimo že v prvem podpoglavju na naslednjo hudo sporno trditev: „Že iz navedenih vprašanj (o materialni naravi TV – op. D. P.) je razvidno, da je izhodišče raziskave povsem nov problem, ki se do danes pravzaprav sploh še ni pojavil v literarni vedi. To je vprašanje eksistence literarne umetnine – v tem primeru torej drame – v mediju. Gre za novo metodo raziskovanja.“³ Podobne trditve lahko beremo tudi na drugem mestu: „Vprašanja eksistence besedne umetnosti v mediju si literarna teorija kajpak ne more zastaviti, saj obravnava besedno umetnost v enem samem mediju, kot literaturo, kot književnost. Medij ji je sam po sebi razumljiv, absoluten in – brezpo-

memben. Ker ta tradicionalna literarna teorija medija ne vidi, raziskuje seveda samo vsebino, samo duh – in kajpada ne more razložiti ničesar o njenih temeljnih gibalih in zakonitostih.⁴ Na naslednji strani Grabnar pojasni, kaj je to medij: medij je zanj ustna interpretacija, rokopis, tisk, film, radio, televizija, gramofon, magnetofon, kompjuter (mimogrede: imamo čisto uporabno domačo besedo računalnik – D. P.), magnetoskop, videokaseta, videotelefon, xerox (avtorju izraz očitno pomeni vse oblike kopirnih strojev – D. P.). Tu se vprašanja bistveno zapletejo. Kako je mogoče npr. razlagati neko pesem glede na medij (gramofon, računalnik, xerox)? Ali je ta pesem res bolje razložena? Ali je npr. računalnik res medij? Pisec tega sestavka to prvič sliši, posebej težko pa mu je enačiti medija govorice in računalnika. Ali je res nova in izvirna metoda, če raziskujemo televizijsko dramo, gledano in verificirano skozi medij? Formulacija „materialni odnos“, ki se pojavlja v knjigi skoraj na vsaki strani, je vse preveč splošna in neznanstvena, da bi nam lahko povedala in sporočila kaj konkretnega. Vprašamo se lahko tudi drugače – kaj želi biti Grabnarjeva študija z interdisciplinarnega stališča? Če namreč raziskuje estetiko skozi „medij“, potem je podvržena spoznanjem in metodam teorije informacij in komunikacij, če pa raziskuje medij skozi „estetiko“, potem se giblje znotraj vprašanj o estetiki evropske literature in umetnosti, kot jih je določil Hegel in pozneje razvil na eni strani Marx in marksizem v umetnosti, na drugi strani pa ontološko zasnovana krožna estetska struktura (posamezno – celota) razumevanja v tu-bitu (Da-sein), kot jo je razvil Heidegger. V obeh primerih nikakor ne gre za „novo metodo“, marveč le za poskus reinterpretacije že znanih metod in znanega dualističnega gledanja (oblika : vsebina), kot ga pozna vsa sodobna literarna teorija in teorija umetnosti do najnovejših poskusov sinteze pri francoskih semiotikih (Kristeva in Todorov) in tartujski šoli z Lotmanom na čelu. Zelo sporna je tudi naslednja Grabnarjeva trditev: „Torej: ni zavesti brez komunikacije in ni komunikacije brez materialnega medija. Zavest o nečem je vedno zavest v nečem.“ Kako je mogoča, če ostanemo pri naključno izbranemu in zelo banalnemu primeru, „komunikacija“ s pesmijo, ki smo se jo naučili na pamet? V „čem“ je v tem primeru „zavest“? Grabnar

gotovo ni mislilo na preprosto zavedanje, marvec na komplicirani proces zavedanja, reprodukcijo zavesti v njeni najvišji obliki, mišljenju. Zavedanje, da ga tako imenujemo, TV drame pa je lahko le njeno fizično GLEDANJE, torej naravnost možganskih impulzov na elektromagnetne impulze, nekaj nematerialnega. Komunikacija je torej nekaj tudi nematerialnega, čeprav potrebuje materialno osnovo. Toda ali berem, ko berem neko pesem, res papir, tiskarsko črnilo, se zavedam šelestenja papirja in duha črnila, ali berem „idejo“, z njo komuniciram? Mogoče je oboje: komunikacija z ali brez materialnega medija. Toda tudi komunikacija v drugem materialnem mediju s stališča same komunikacije ničesar ne izgubi, če zamenjamo medij. Medij ne igra nobene bistvene vloge, je le pripomoček, naprava, kot npr. ni res, da je medij pisava, temveč kvečjemu pisalo (adekvatno npr. magnetoskopu). Medij je torej vsaka tehnična naprava za spreminjanje znakov iz enega znakovnega sistema v drugega, ali za zapis nekega znakovnega sistema. Kakšen je ta zapis, pa določajo le posredno! Vzemimo za primer neposredni prenos in magnetoskopski prenos: če ne vemo, da v drugem primeru gledamo magnetoskopski prenos, ga gledamo kot „živo“ oddajo, enako reagiramo, enako komuniciramo. V čem je torej naša zavest: v „mediju“ ali v „gledanju“? Je torej „gledanje“ tudi medij? Bolj sprejemljiva je verjetno druga predpostavka: umetniško delo je sicer lahko zapisano (shranjeno) v tem ali onem mediju, vendar pa medij ne določa „ideje“ tega literarnega dela, lahko jo predstavi v tej ali oni obliki, ki si bosta po videzu različni, po vsebini pa identični.

Grabnar pa si tudi nasprotuje. Če na strani 18 trdi „da ni komunikacije brez materialnega medija“, pa na strani 40 to sam zanika, ko pravi: „Materialno bistvo TV drame je v tem, da je – kot vrsta elektronskih impulzov v etru – navzoča vsepovsod, tudi kadar je sprejemnik ugasnjen in tudi tam, kjer sprejemnika sploh ni.“ To je seveda res, toda v popolnem nasprotju s prvo citirano Grabnarjevo mislijo. Kajti formulacija „zavest je vedno zavest v nečem“ suponira oba pojma, eksistenciranje in komuniciranje ali z drugimi besedami, ni nujno, da je komunikacija nekaj materialnega, kot bi nas rad prepričal Boris Grabnar. Ko na koncu poglavja, ki smo ga obravnavali, avtor še enkrat neskromno zatrdi, da je uporabil in razvil novo metodo, se moramo prav tako neskromno vprašati, v čem je novost, v aktualnosti, nekonvencionalnosti Grabnarjeve metode. Ni namreč mogoče zanikati, da je nova metoda kar se da simplificirano referiranje različnih avtorjev in različnih idej, mnogokrat reducirano in poenostavljeno do tiste mere, ko ni več mogoče vzpostaviti polemičnega odnosa do metodologije, ker metodologije, v obliki, kot smo jo navedli na začetku, sploh ni več.

Zato je tudi težavna rekonstrukcija naslednjega

poglavja (Materialna narava TV medija). Tudi tu avtor prihaja v spor s samim seboj. Če je na začetku prvega poglavja trdil, da materialna narava medija ni samo elektronska tehnika (str. 8), pa trdi na strani 69, „da se zavemo medija, kadar je pokvarjen . . . če se na strehi prevrne TV antena ali če se pretrga filmski trak.“ Medij torej JE tudi za Borisa Grabnarja predvsem elektronska tehnika (= TV antena), ne pa nekaj sociološkega ali celo filozofskega. Če pa je medij predvsem (elektronska) tehnika, potem s stališča teorije literature ali s stališča teorije umetnosti ne pomeni ničesar, saj je teorija literature ali teorija umetnosti ne moreta razlagati znanstveno, temveč samo quasi znanstveno, šarlatansko. Razlaga jo lahko le teorija komunikacij, elektronika, teorija informacij. Grabnar v knjigi ves čas niha med estetsko eksplikacijo umetnostne metode, kot se mu kaže skozi TV dramatiko, in poskusom tehničnega komentarja te metode. In čeprav avtor ves čas trdi, da vzpostavlja novo metodologijo, ki upošteva medij kot materialni adekvatno neke ideje, ali še točneje, da obravnava medij, materialnost umetnine pred njeno duhovnostjo, potem se ves čas giblje na nivoju klasične hegeljanske in posthegeljanske estetike in kljub kritiki fenomenološke in marksistične estetike (če ju lahko tako imenujemo) ostaja pred to estetiko in jo samo sluti v njenem razvoju na poti v sodobni strukturalizem. To se pokaže tudi v sklepnem poglavju (Slovenska TV drama v sklopu mednarodnih tokov), kjer zaman iščemo novo metodo, saj Grabnar za analizo slovenske TV dramatike uporablja znano in preizkušeno funkcionalno opisno metodo, kjer ni ne duha ne sluha o novi metodi, ki naj bi definirala in opisala vlogo materialnega medija, njegovo posebno in enkratno funkcijo. Knjiga, ki je želela biti znanstveni ekskurz na področje TV drame, njene estetike, sociologije, pa tudi zgodovine in celo filozofije, se je spremenila v poljudno branje, kjer se je dokončno izgubila vsaka sled metodologije, čeprav je za znanstveno obravnavo (tudi) estetskega problema nadvse važno, da avtor na podlagi definiranih osnovnih pojmov zgradi določeno metodologijo in pri njej tudi vztraja. Toda to je že novo vprašanje, ki ga ta recenzijski, marginalni zapis ne more več razvijati.

- 1 Izraz metodologija razumemo po Landovem Filozofskem slovarju: *Méthodologie: Subdivision de la logique, ayant pour objet l'étude a POSTERIORI des methodes, et plus specialement, d'ordinaire, celle des méthodes scientifiques* (str. 625)
- 2 Glej tudi: Schneider, *Die Begründung der Wissenschaften durch Philosophie und Kybernetik*, Stuttgart 1966
- 3 Televizijska drama, *Metodološki problem*, str. 8
- 4 *Ibid.*, *Zavest o nečem je vedno zavest v nečem*, str. 17
- 5 *Ibid.*, str. 18
- 6 *Ibid.*, *Kje eksistira TV drama*, str. 41
- 7 *Ibid.*, *Gledanje na daljavo in simultanost*, str. 69

perspektiva mladega filma (neuradni cannes)

svetozar guberinić

prevod: bređa vrhovec

Logično je, da čedalje večja aktivnost na področju filmske kulture — razvoj teoretične in kritične misli, povečanje števila strokovnih publikacij in posebnih rubrik v različnih časopisih, filmski klubi, organiziranje projekcij z diskusijami, otvoritve dvoran, v katerih se prikazujejo izključno filmi z nedvomnim umetniškim ciljem (kakršna je, v Parizu na primer, mreža umetniških kinematografov — „cinéma d'art et d'essai“) — pogojuje tudi večjo obveščenost filmskega občinstva. Nenehni razvoj filma, ki kot vsaka umetnost, sledi svojim notranjim zakonom, postavlja pred občinstvo še zmeraj nove naloge, za katere pa še ni pripravljeno, da bi jih reševalo. Nepripravljenost občinstva, da bi postalo pozorno in da bi sprejelo oblike informacije, ki se razlikujejo od obrazcev, na katere je navajeno, prizadeva zlasti mlade avtorje in vse tiste, ki v svojih delih želijo uveljaviti nove vsebinske in formalne vrednote. Podoben problem se pojavlja tudi pri drugih umetnostih, pri filmu pa je to še poudarjeno, saj realizacija filma zahteva ogromna sredstva, ki se ne vrnejo producentu, če film ni našel množičnega občinstva. Dva neuradna programa cannskega festivala — Teden kritike (osnovan leta 1962 z željo odkrivati prva in druga dela ustvarjalcev vseh dežel) in Dva tedna realizatorjev (osnovan leta 1969 z željo, da uveljavi svobodne ustvarjalce in njihove filme, ki so posneti brez upoštevanja principov komercialnosti) — v znatni meri prispevata, da se širšemu občinstvu približajo dela mladih avtorjev in ustvarjalcev, ki delajo neodvisno od konvencionalnih kanonov tekoče proizvodnje. Skoraj vsem filmom, ki so bili v letu 1973 prikazani v obeh neuradnih programih (v prvem programu je prikazano 8, v drugem pa 29 filmov, čeprav jih je za drugi program konkuriralo 274!) je skupen aktiven in kritičen odnos do stvarnosti, ki jo obravnavajo, in skrb avtorjev, da bi ustvarjalno uporabili sredstva medija, v katerem se izražajo. Kljub omenjenim skupnim značilnostim pa je seveda opaziti znatne razlike v postopku umetniške obdelave, v splošnih okoliščinah realizacije, v umetniških dosežkih. V tem smislu jih lahko razdelimo v nekoliko skupin (pripomnim naj, da ne bom upošteval vseh prikazanih filmov, marveč samo tiste, ki so se mi za kritični pregled zdeli še posebej zanimivi).

ANGAŽIRANI REALIZEM

V prvo skupino lahko uvrstimo filme, ki, izhajajoč iz dejstev stvarnosti, dajejo zaokroženo podobo resničnosti, v kateri postaja očitven določen mehanizem človeških odnosov. Pri uspehih filmih takšne zvrsti — njihova vsebina je nanovo doživljena vsebina stvarnosti — opažamo uveljavitev in obnovo realističnega postopka, s kakršnim so posneti.

Ameriški film DAN IZPLAČILA v režiji Daryla Dukea se uvršča v tisto tendenco sodobnega ameriškega filma — predstavlja jo cela vrsta mladih avtorjev: Robert Altman, Hal Ashby, Peter

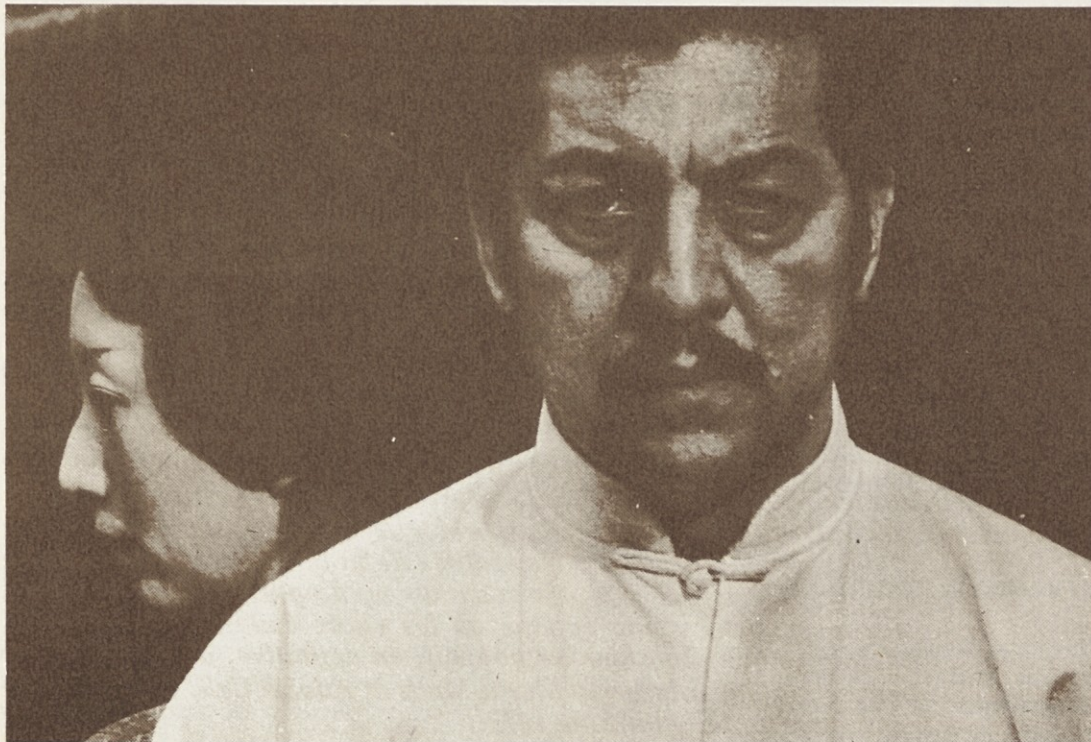
Bogdanovitch, Francis Ford Coppola, Monte Hellman, Bob Rafelson, Jerry Schatzberg, — v kateri se uveljavlja vrsta realizma, ki je prav nasprotna stilu velike hollywoodske proizvodnje: brez kulta zvezd, brez velikih tem in dramatičnih hipertrofiranih strasti, toda tem bolj blizu vsakdanjemu življenju in življenjskim pogojem navadnih ljudi.

Film pripoveduje zgodbo pevcu, zvezde zabavne glasbe, ki ga zapelje lastna slava in zato zgubi sposobnost presojanja, kaj sme in česa ne sme storiti v odnosu do drugih ljudi: svojim kolegom, sodelavcem, poslovnim in osebnim prijateljem. Zaradi neke malenkosti se krvavo stepe s prijateljem, ki ga je bil prišel obiskat, brez milosti vrže iz avta in pusti na cesti svojo ljubico in ji ne dovoli niti črhiniti medtem ko se pred njenimi očmi ljubi z drugo žensko. In še: prav nič si ne pomišlja poslati pred sodišče svojega šoferja in mu naprtiti umor, ki ga je sam zakrivil. Smrt v avtomobilu, ki ga ni mogel obvladati, je posledica tako organskega šoka kakor tudi psihične napetosti zavoljo popolnega predavanja trenutnim muham kljub dobronamernim nasvetom njegovih sodelavcev.

Film, ki je hkrati razvoj obnašanja „javne“ osebnosti in podoba okolja, v katerem deluje, želi biti kronika o sodobnih majhnih kraljih, ki jih družba zabave in biznisa omogoča.

Kanadski film REJEANNE PADOVANI v režiji Denysa Arcanda prihaja iz Quebeca in uspešno nadaljuje linijo sodobnega quebeškega filma, ki se je v zadnjih letih uveljavil z imeni Gilles Carle in Claude Jutra. Film je zamišljen kot nasprotnost med vtisom, ki ga v javnosti puščajo ljudje, ki imajo moč, in njihovo sposobnost, da bi zavarovali svoje pozicije. Najprej so s finimi potezami predstavljeni gostje na sprejemu pri industrialcu Padovaniju, to so predstavniki oblasti in visoke družbe, kakor tudi strežniki, telesni stražarji in „animir-dame“. Francoski gledalci in tisti, ki razumejo francosko še z večjim zanimanjem opazujejo družbo zaradi njenih etničnih in jezikovnih posebnosti, ki so v družbeni skupnosti francoskih priseljencev izpred stopetdeset let utrpele manj sprememb kot v Franciji, po drugi strani pa se jih je delno dotaknil severnoameriški vpliv. Grozljiva dvoličnost sicer lepega vtisa teh ljudi v javnosti se kaže v akciji njihove podaljšane roke, v akciji njihovih telesnih stražarjev in privatne policije: medtem ko se prvi brezskrbno zabavajo v salonih, drugi uničujejo tiskarno liberalnega časopisa in pretepajo novinarje. Na koncu ubijejo industrialčevo ženo, ki ga je zapustila in ki bi mu lahko bila napoti; v parku se zjutraj prek njenega trupla poženejo buldožerji in s tem svečano začenjajo delo na avtomobilski cesti, ki jo finansira industrialec.

Kanadski film angleškega govornega področja tudi doživlja obnovo prek filmov avtorjev, kakršen je na primer Harvey Hart (SREČA IN ČLOVEŠKE OČI); le-ti se bojujejo zoper samozadovoljni ekshibicionizem in skušajo prikazati prave probleme določenih osebnosti in določenega okolja. Takšni tendenci se priključuje tudi Bill Fruet s svojim zanimivim filmom SVATBA V BELEM. Uspelo mu je, da gledalci s pozornostjo spremljajo zgodbo o mladi deklici, ki jo je oče poročil s svojim prijateljem,



starim rezervistom, potem ko jo je nek vojak onečastil. Kljub končnemu vtisu bolestone nostalgije po uničeni mladosti, ko se nevesta v joku upira pijanemu starcu, Fruet ne obsoja svojih oseb, ker so, kot pravi „tako ali drugače vsi žrtve“. Razen dekleta, ki povzroča sočutje s svojo naivnostjo otroka in izgledom preplašene živali, so z enako pazljivostjo in razumevanjem prikazani tudi drugi: skrbna mati, čeprav sama potrta zaradi tega, kar se je zgodilo, ščiti hčerko pred pobesnelim očetom; oče, ki je v vojaški enoti najprej javno pohvaljen, potem pa se razjezi zaradi sramote, ki mu jo je hči napravila in zato sprejme ponudbo starega rezervista kot odrešilno bilko; rezervist, ki v tem dogodku vidi priložnost, da v zadnjem trenutku doživi nekaj tistih zadovoljstev, ki so se mu v mladosti izmuznile. Tukaj so še: prijateljica dekleta, ki je njeno popolno nasprotje; prav nič ji ne manjka izkušenj z moškimi in prav modro se zna izogniti vsem njihovim pastem, — in dekličin brat ter njegov prijatelj, tisti, ki je pogubil dekleta.

Zahodnonemški film NESREČA v režiji Reinharda Hauffa se giblje v istih koordinatah kot že omenjeni filmi. Izmed dveh nasprotnih si struj sodobnega nemškega filma — prvo predstavlja poetični realizem Volkerja Schlöndorferja, Petra Fleischmanna, Alexandra Klugeja in Barbeta Schröderja, drugo pa mistični simbolizem Jurgena Sybelberga in Wernerja Schröterja — si je Hauff izbral prvo strujo in ji pridodal svojo osebno svežost pripovedi in celovitost kritičnega odnosa do stvarnosti. O svojem filmu pravi avtor, da „se nesreča prične v trenutku, ko se poskušajo ljudje (v velikih mestih) izkupati iz anonimnosti, da bi pokazali svoj obraz“. Takšni poskusi so seveda obsojeni na propad in ljudje morajo molčati ali pa se morajo pokoriti. Način upora junakov omenjenega filma je zares ekstremen: oropajo banko in izsiljujejo, avtorju pa to služi samo kot značilna oblika, v kateri se izpoveduje osnovna ideja. Sicer pa so elementi zgodbe grajeni z atmosfero prave stvarnosti, ki se zgleduje v psihološki prepričljivosti likov in odnosov med njimi. Poleg dvojice glavnih junakov so tukaj še: prijateljica enega izmed njih, njen ljubosumni svak, jedro deklet, polno življenjske radosti, industrialec, ki gangsterjem noče plačati denarja za svojo ljubico, in ljubica, ki je razočarana nad samoljubnim prijateljem in je pripravljena predati se ugrabitelju. V takšni atmosferi je upor junakov zoper ubijalsko nasilje velemestnega življenja, zoper egoizem močnih in zoper konformizem preprostih povsem prepričljiv.

Po podobnosti metode inscenacije, če že ne kar po idejni usmerjenosti bi v to skupino lahko prištel še dva filma, snemana s postopkom direktnega filma, to sta holandski film ČRNO ZLO v režiji Jacoba Bijla in madžarski film FOTOGRAFIJA v režiji Pala Zolnaya.

Film ČRNO ZLO je zasnovan na obnašanju izbranih osebnosti iz resničnosti, ki se zavedajo prisotnosti kamere, kar pa jim ne preprečuje, da bi ne bili iskreni, še več, medtem ko so prisiljeni spremeniti se v igralce, se zdi, da se prično zavedati svoje notranje vsebine, ki se tako prenaša na gledalca s pomočjo neposrednega predstavljanja. Vsebinsko sestavlja konflikt med mladima zakoncema, ki se začne tako, da je žena zagovornik osebne svobode in v moževi odsotnosti pripelje v hišo ljubimca, mož pa ni pripravljen prenašati takšnih reči. Rešitev ponudi ženi, ko je pripravljena omejiti svoje zahteve in iskanje razvedrila nadomestiti z učenjem za poklic in s skrbjo za otroka. Navadni, vsakdanji trenutki v življenju junakov dobijo tukaj določeno dramsko napetost in postanejo podoba, v kateri se odražajo širši problemi sodobne stvarnosti.

Film FOTOGRAFIJA (izmed naštetih filmov edini v črno-beli tehniki) je reportaža o nekaterih resničnih osebnostih, kompozicijsko in vsebinsko bogatena s tem, da v „zgodbi“ sodelujejo tudi sami reporterji. Ko na slepo srečo zbirajo objekte za svojo fotografsko ali filmsko reportažo, se srečujejo z osebnostmi, ki so v zvezi z groznim zločinom: umor dveh deklic, umorila jih je njihova mati zato, da bi se maščevala možu, ki jo je zapustil, ker ni več prenesel njenega svobodnega obnašanja. Reporterji se seveda srečajo s tema osebama, ko sta že zelo stara, toda starša tudi po tako dolgem času še vedno obtožujeta drug drugega za kruto usodo njunih otrok.

Struktura tega filma je torej drugačna od strukture prejšnjega filma, še tem bolj, ker se tukaj izpraševane osebe praktično ne zavedajo (to se pravi, ne želijo se zavedati) prisotnosti kamere, marveč se obnašajo in pripovedujejo svojo zgodbo reporterjem kot bi to pripovedovali kateremu koli drugemu; reporterji seveda igrajo, toda manj doživljajo avtentične trenutke lastnega življenja, ker se jih bolj dojmijo usode izpraševanih oseb, ki so objekt njihovega umetniškega zanimanja.

STVARNO IN IMAGINARNO

Naslednjo skupino sestavljajo filmi, ki se bolj ali manj naslanjajo na določeno stvarnost, pri tem pa podobo stvarnosti stilizirajo zato, da bi poudarili določen namen ali pa se oddaljujejo v svet imaginarnosti, ki ima večkrat vlogo, enakopravno stvarnosti, včasih pa s tolikšno močjo stopi v ospredje, da postane edina stvarnost.

Ameriški film **NEKATERI IMENUJEJO TO LJUBEZEN** v režiji Jamesa B. Harrisa (posnet po romanu Uspavana lepota Johna Cilliera) je značilen po nenehnem nihanju med stvarnim in imaginarnim. Zgodba je zasnovana na hipotetični izhodiščni ideji: mladenič kupi na sejmu uspavano lepoticu in z ljubeznijo se mu posreči zbuditi jo iz dolgoletnega sna. Pogojnost je mogoče sprejeti v toliko, kolikor je naznačena realna pozicija določenih oseb in v toliko, kolikor so dosledno predstavljeni njihovi značaji in njihove usode. Mladenič je predstavljen v aktivnosti godbenika v zabavnem orkestru in v odnosu do prijatelja alkoholika, do prijateljice, pri kateri živi ter, zdaj, do prebujene deklice, ki kaj hitro sprejme vse zahteve in ponudbe realnega sveta. V nadaljnjem razvoju zgodbe igra imaginarnost pomembno vlogo, na primer v prizoru, ko mladenič prisostvuje plesu med prijateljico in lepoticu, polno vrednost pa dobi imaginarnost v prizoru inauguracije v samostanu. Toda zaključni prizor, ko mladenič ponovno uspava lepoticu in jo prinese na semenj, odkriva nesorazmerje med obema ravnema zgodbe, med stvarnostjo in imaginarnostjo. Nauk bi se moral namreč glasiti: v našem korumpiranem svetu ni mogoče gojiti čistosti (razen, če jo uspavamo). Bolj kot stvarnim okoliščinam, ki to onemogočajo, je v filmu posvečena pozornost izletu v imaginarno; ta del je predstavljen na najbolj uspešen način, tako, da tisto, kar je manj verjetno, deluje bolj prepričljivo od tistega, kar je bliže resničnosti.



Brazilski film **VSAKA GOLOTA BO KAZANOVA** v režiji Arnalda Jaborja se razlikuje tako od tradicionalnega buržuaznega kakor tudi od novega socialno angažiranega brazilskega filma (Glauber Rocha, Ruy Guerra, Hugo Santiago, Carlos Diegues). Jaborovo filmsko pripovedovanje je specifična vrsta realizma, v katerem sta v naglašeno patetični kretnji združeni tragičnost in komičnost. Junak filma, premožni meščan srednjih let, se bojuje med bolešno navezanostjo do mrtve žene in nenadno strastjo do zapeljive prostitutke. Ker zmaga nagon za življenjski obstanek, se junak poroči s prostitutko, ostane pa problem z njegovim sinom, katerega je v ječi prisilil k razvratu nek Venezuelec. Tudi zaključni prizor je tako komičen kot tragičen: na pol nori junak sliši po magnetofonu besede: „Fernando, govori ti pokojnica . . .“ medtem pa njegova žena, ki si je prerezala vene, krvavi na stopnišču. Ironično komičen je zlasti epilog problema s sinom, katerega pošilja oče na potovanje po Evropi, da bi si opomogel od šoka, sin pa odhaja, objekt z Venezuelcem. Skozi zgodbo o razpadanju meščanske družine avtor izpostavlja stalnemu posmehu (resnici na ljubo, zelo fino in s simpatijo) najvišje vzore narodnega ponosa, kakršni so: moška čast, ženska čistost, ljubezenska strast, svetost družine, dolžnosti otrok, da bi bili vredni svojih staršev . . .

Francoski film **ENA SEZONA V ŽIVLJENJU EMANUELA** v režiji Clauda Weisza je posnet po romanu Marie-Claire Blais in predstavlja uspešen primer transpozicije literarnega dela, ko film ne postane, kot se večkrat dogaja, navadna ilustracija dimenzije zgodbe, marveč slojevita struktura, v kateri se nanovo in v drugačni obliki vzpostavlja atmosfera literarnega dela in kjer se nanovo postavljajo problemi, zastavljeni v literarni predlogi. Film ima več perspektiv, ki ustrezajo posebnim položajem junakov. Gre za člane neke družine, ki živi izolirano življenje nekje na podeželju: babica, ki predstavlja vez med starši in otroki in jih nadzoruje vse do takrat, ko dogodki sami popeljejo tok zgodbe; starši, ki svojo dolžnost do otrok omejujejo na zagotovitev najnujnejšega za življenje, — in otroci, ki jim je kljub avtoritativnemu nadzorovanju babice dano tolikanj svobode, da si lahko sami izberejo svojo pot. Med njimi s svojo samozavestjo izstopa Jean Suhi; preživlja vse zgrade in nezgode otroštva dokler ne podleže poslednji skušnji — smrti, kamor ga pošlje fanatično religiozen bolničar. V ozadju razpada družine čaka novorojenca Emmanuela, s katerim se zdaj babica pogovarja, — mogoče boljše življenje.

V francoskem filmu **VERTIKALNI NASMEH** režiserja Roberta Lapoujadea smo priča pravemu grdopisju podob, ki prikazujejo realni položaj junaka, profesorja zgodovine, in svet njegove domišljije, napolnjen z motivi osebnega in poklicnega zanimanja. V resnici piše knjigo iz zgodovine in preživlja depresijo zato, ker ga je zapustila žena, odšla je z njegovim prijateljem, pesnikom. V domišljiji ga preganja subjektivna vizija zgodovine, v kateri so zabrisane vse kronološke meje, vse vzročno-posledične zveze, prvotni pomen dogodkov in uradna vloga zgodovinskih osebnosti. Tako je na primer Devica Orleanska, v nasprotju s tistim, kar v resnici predstavlja, namreč narodni ponos in simbol odpora zoper osvajalce, — in v nasprotju s spomenikom, ki ji ga je bil postavil Dreyer v filmu **TRPLJENJE DEVICE ORLEANSKE**, — prikazana v komično-erotični razsežnosti: kako pred sodniki in množico na njihovo zahtevo pokaže prsi, kako v celici strastno je kašo iz sočivja (v nekaj verzijah), kako se stoji polula izpod jetniške obleke, malo nagnjena naprej in razširjenih nog, in kako jo posilijo angleški vojaki preden jo odpeljejo na grmado. Med mnogimi drugimi osebnostmi, pikantnimi prizori in komičnimi pripetljaji, se v viziji pojavljajo tudi profesor sam in njegova žena s pesnikom. Vse to je zelo zabavno in efektno ter ustvarja atmosfero, polno čara, toda kar je res, je res: poplava podob ne povzroča niti malo trdnejše oblike, po kateri bi se lahko zaslutila konkretna vsebina. Žal ne moremo nič boljšega zapisati tudi o drugih mladih francoskih avtorjih, ki sicer množično izkazujejo svojo privrženost umetnosti gibljivih slik in ji v načelu zaupajo vlogo orožja zoper nasilje sodobne družbe, toda redko dosežejo umetniško raven.

Drugačen pristop k zgodovini in k filmskemu mediju izpričuje zahodnonemški režiser Jean-Marie Straub v svojem filmu **URA ZGODOVINE**. Film, posnet po motivih Brechtovega romana Posli G. Julija Cezarja, prikazuje srečanje nekega mladeniča z bankirjem, s kmetom, z advokatom, in s pisateljem iz časa Julija Cezarja, ki mu vsak s svojega stališča pripovedujejo o mehanizmu konstituiranja Cezarjeve oblasti in o različnih oblikah družbene menjave in državne oblasti. Nasprotno kot v Lapoujadovem filmu se tukaj pogojenost ekskurzije v zgodovino ne opravičuje s sanjami ali z vizijo: prizorišče sedanosti ustvarjajo dolgi kadri rimskih ulic, posneti iz avtomobila, ki ga vozi mladenič (vedno iz istega kota, skozi vetrobran, in z voznikom v sprednjem planu); srečanje z zgodovinskimi osebnostmi je predstavljeno s kadri, ki enostavno zamenjajo kadre vožnje. Gosti iz preteklosti nosijo obleko svojega časa, okrašene toge in ogrinjala — ambient srečanja pa je v glavnem nevtralen: kamenita terasa, peščina ob morju, cvetlični park . . . Kadri, v katerih imajo osebe dolge govore, ki so sestavljeni z znanstveno natančnostjo, so dolgi in statični, toda vsak izmed njih predstavlja pravo drobno študijo glede na kompozicijo, razpored barvnih površin, osvetlitev. Avtor se izogiba evokacije iz preteklosti prek tradicionalne zgodbe in se omejuje na določeno število izbranih

kadrov, ki se spreminjajo v izmenjavanjem vizualne (v kadrih voznje) in intelektualne perspektive (v kadrih govora), hkrati pa nam ponuja pravo lekcijo iz zgodovine in zbirko živih portretov osebnosti iz daljne preteklosti. V celoti predstavlja film tisto stično točko med sedanostjo in preteklostjo, ob kateri se, ob nenehni spremembi, manifestirajo skupni individualni in družbeni interesi.

VPRAŠANJE STILA

Čeprav je film „objektivna“ umetnost, se mu nič manj kot v katerikoli drugi umetnosti, ponuja prilika za raznovrstnost stilov. Stil je lahko skupna lastnost nekega gibanja ali šole, nacionalne kinematografije ali nekega obdobja, toda tudi posamezni avtorji iste skupine se lahko med seboj razlikujejo z avtorjevo specifičnimi odlik njihovih del. Logično je, da delo posameznega avtorja pojmuje kot težnjo k osebni izrazu, toda medtem ko nekateri želijo predvsem na najbolj jasn način izpovedati zgodbo, pa se drugi zavestno zadržujejo pri obliki, ki naj bi v vsakem trenutku izražala hkrati trenutek zgodbe in avtorjevo lastno vizijo sveta.

V filmu SONCE VZHAJA ENKRAT DNEVNO Poljaka Henryka Kluba lahko razpoznamo nacionalne poteze poljske kinematografije, na primer vključevanje v zgodbo večjega števila oseb, zgradba likov zunaj določene sheme, poseben ton v atmosferi prizora, specifičen humor, hkrati pa tudi elemente osebnega avtorjevega stila. Na osnovi scenarija Wiesława Dymnija je ustvaril dovolj zanimivo delo, v katerem se odkrivajo problemi, ko se je moral zakon o nacionalizaciji nepremičnin v povojni Poljski spoprijeti z miselnostjo kmetov, ki so bili navajeni, da gospodarijo po svojem. Slučaj, ki je v omenjenem filmu obravnavan, je v toliko poseben, ker gre za poddržavljanje nečesa, kar že predstavlja kolektivno lastnino, na primer šola, ki so jo kmetje sami zgradili in ki jo pred agenti in policaji z orožjem branijo, na koncu pa jo raje zažgo, kot pa da bi jim jo s silo vzeli. Ideja odpora zoper silo novega zakona je posebljena v vodji upora, v ponosnem kmetu, ki so ga prej izbrali za predsednika občine. Trdoglava zvestoba lastnemu občutenju pravice ga velja glavo ob priliki oboroženega spopada s predstavnik oblasti v gozdu, kamor se je bil zatekel s svojimi pristaši. Avtor filma vztraja pri tem, da njegov cilj ni bil objektivno odraziti določeni družbeno-zgodovinski trenutek, marveč da od tod naprej svobodno raziskuje svet človekovih motivacij. Toda kljub temu, da ima njegov film nedvomne kvalitete, bi lahko večja zvestoba realnim okoliščinam človekove psihologije in družbenega ambienta rodila umetniško obliko s širšimi idejno-estetskimi implikacijami.

Film Japonca Jošišige Jošida DRŽAVNI UDAR prehaja prek okvirov, v katerih bi bilo enostavno prepoznati odlike nacionalnega stila in nas prepriča v tem, da smo v umetnosti Jošida našli enega izmed najizvirnejših izrazov sodobnega filma.

Podobno kot v svojem filmu EROS – MASAKR (1969), kjer je opisal življenje filozofa anarhista iz začetka našega stoletja, Jošida tudi v svojem novem filmu govori o življenju in idejah političnega filozofa Iki Kite, ki je bil idejni vodja neuspešnega državnega udara leta 1936. Kita je vplival na nekatere intelektualne in vojaške kroge svojega časa s knjigo Projekt za obnovo Japonske, v kateri je moč razbrati vso protislovnost njegove osebnosti: po eni strani revolucionar in radikalni socialist, ki je negiral carski režim, po drugi strani pa je potrjeval svojo privrženost fašizmu s tem, da je podpiral militarizem tistega obdobja. „Treb je suspendirati ustavo, vreči carja in uvesti vojaški zakon“ je bilo geslo, ki so ga vsi, ki so brali njegovo knjigo, dobro poznali. Jošida meni, da smo enakemu protislovju priča tudi danes, ko živimo v psihozi, ki pritiska na sodobnega človeka.

Za razliko od filma EROS – MASAKR, kjer sta dva povsem ločena plana akcije: sedanost in preteklost, ter kot tretji plan avtorjevo mišljenje, ko se na koncu filma pojavi sam s svojo ekipo, pa teče zgodba v DRŽAVNEM UDARU nepretrgano, struktura filma pa je enotna. Vendar imata oba filma skupno osnovno kakovost, to je karakter slike v črno beli tehniki. Jošida se razlikuje od nekaterih drugih privrženec lepote slike, ki se – na primer Bergman v svojih zadnjih filmih – zaradi ljubezni do enotnosti likovnega izraza, izogibajo obširnosti zgodbe in tudi raznovrstnosti likovne inspiracije; Jošida si drzne snemati v različnih ambientih interiera in eksteriera, uspe pa mu v vsakem trenutku obdržati enotnost stila. Na področju tehnike doseže Jošida s svojim snemalcem maksimalno popolnost, natančno risbo v vseh planih optičnega paralelopipeda slike in poln register modulacije svetlobe, kar daje maksimalno skalo tonov med črnim in belim. Na estetskem področju dosega izjemne likovne vrednosti z izvorno kompozicijo (večkrat s centripetalno linijo interesa, to se pravi, da postavlja točke interesa na periferijo prostora slike) in s sistematičnim izkoriščanjem osvetljava, kar povzroča organizirano igro oblik in tonalnih mas. Jošidina likovna oblika pa seveda ni nikdar posledica praznega koncepta, marveč se vedno naslanja na konkretno vsebino, ki mu daje nenadomestljiv material za konstrukcijo oblike. Končni rezultat je podoba izjemne čutne lepote, v katerem je inteligibilni pomen prizora nerazdružen od odlike, v kateri je podan. Film drugega japonskega režiserja Joiči Takebajašija VODA JE BILA TAKO BISTRA (prikazan v Tednu Kritike¹) ima z Jošidinim

filmom skupen isti kult likovne forme. Tu je, v naceru, ista jasnost oblik v okviru prostora kadra, ista skrb za kompozicijo, ki ima simbolični karakter, ista diferencirana faktura, ki predstavlja površine objektov in izziva tipalni občutek visoke stopnje.

Sicer pa se film VODA JE BILA TAKO BISTRA razlikuje od Jošide že po tem, da mu manjka strukturalni element: beseda in glasba (v zvočni komponenti so prisotni samo naravni šumi). Zgodba govori o spremembi, ki jo v življenju budističnega svečenika izzove prihod mladega dekleta v njegov samostan. Sprememba se ne zgodi naenkrat: svečenik tudi v prisotnosti dekleta nadaljuje z monotonimi molitvami, naenkrat pa se drastično zave brezupnosti lastnega obstoja, ko se sreča z življenjem, ki se ga je bil odrekel, in ki mu ga demonstrira dekle, ko se na sredi samostana ljubi z nekim mladeničem. Zaradi upora in svetoskrunstva – svečenik je namreč oskrnil božanstvo medtem ko je masturbiral – se mora spremeniti v hrano za črve.

Zavoljo posledic omejitev tega filma, le-ta kljub temu ne dosega čutne ravni podob Jošidinih filmov, in še zdaleč seveda ne doseže pomena, ki ga izžarevajo Jošidini filmi. Toda kljub temu predstavlja film VODA JE TAKO BISTRO TEKLA zanimivo stvaritev in dokazuje, da je mogoče posneti pomembne filmske vrednote zunaj prestiža klepetave konverzacije in razkošja spektakla.

NOVE MOČI

Zahvaljujoč filmu kot najbolj množični umetnosti je kultura mnogih dežel in nacionalnih skupnosti našla pot do svetovne javnosti, v čemer je do nedavna bila onemogočena v konkurenci z monopoli visoko razvitih dežel z veliko kulturno tradicijo; v teh deželah so kmalu po iznajdbi in začetku splošne uporabe kinematografa začeli delovati tudi monopoli filmskih proizvodov. Čeprav so dandanašnji velike družbe izgubile svoj nekdanji vpliv, danes kljub temu še vladajo monopoli kinematografij visoko razvitih dežel. Občinstvo povsod po svetu še vedno raje gleda ameriške, italijanske ali francoske filme, kot filme neke nerazvite dežele. Ohrabrujoče pa je dejstvo, da se tudi v ne dovolj razvitih deželah rojevajo dobri filmi in del teh filmov (največkrat prek mednarodnih festivalov) vendarle doseže občinstvo in vpliva nanj, čeprav smo daleč od pogojev tržišča, ki bi stimuliralo umetniška hotenja in daleč smo od pripravljenosti občinstva, da bi hotelo uvideti, ima na primer egipčanski film VRABEC (v režiji Jusefa Čahina) ali iranski DAŠ AKOL (v režiji Masuda Kimiaia) ali sirijski NORCI (v režiji Tefika Salaha) veliko večjo kulturno in umetniško vrednost od ducata serijskih psevdoumetniških



BILL GUNN –
GANJA IN HESS

filmov, ki jih proizvajajo dežele z visoko razvito industrijo. Programi vama tega programa, ki sta kritike in Dva tedna realizatorjev že več let zapored odkrivata dotlej neznane avtorje, nova gibanja in nove nacionalne kinematografije. Izmed filmov zelo mladih kinematografij, ki so letos vzbudili našo pozornost, moramo izdvojiti naslednje: alžirski film OGLJAR v režiji Djibrila Diopa Mambetija in ameriški film GANJA IN HESS črnškega avtorja Billa Gunna (Teden kritike).

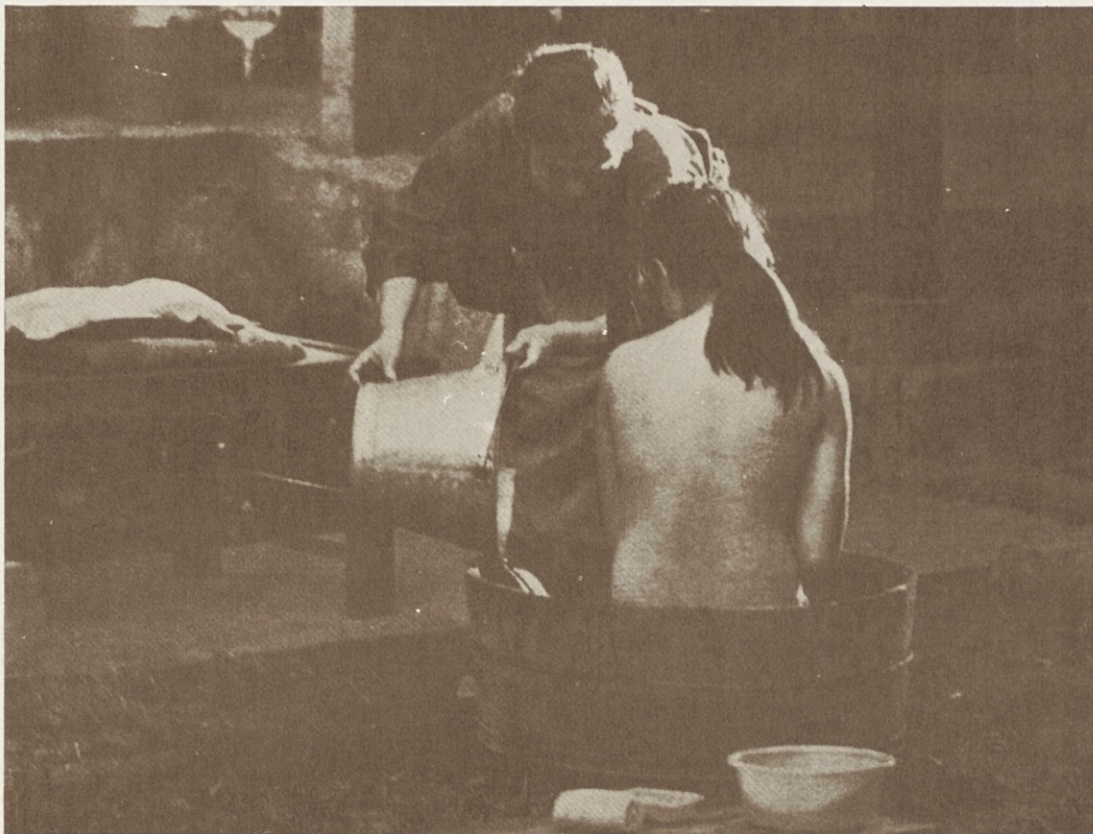
Nekaj imen alžirskega filma, na primer Lakhdar Hamina in Mohamed Slim Rijad je doživelo cansko uveljavitev že pred leti. Opazen debut Buoamarija v letu 1973 priča o kontinuiranem interesu, ki vlada za filmski medij v Alžiru, sodobnost teme njegovega filma (taki so v večini tudi drugi alžirski filmi) pa je dokaz, da so avtorji pripravljeni soočiti se z najbolj aktualnimi problemi individualnega in družbenega pomena. Sicer pa je največje število alžirskih filmov, kar je povsem naravno, posvečeno evokaciji boja za osvoboditev izpod kolonialnega suženjstva.

Film Buoamarija je posnet s skrajno skromnimi sredstvi, v dokumentarnem stilu in z neprofesionalnimi igralci (glej Bachmanov spis O afriškem in arabskem filmu v pričujoči številki EKRANA).

Črna Afrika je začela zanimati evropske sineaste veliko prej kot pa je bilo samim Afričanom omogočeno, da bi se filmsko izražali. Nekateri izmed filmov (naravno, gre za dokumentarce), ki so jih posneli, — tak je na primer film JAGUAR (1957) Jeana Roucha, — se niso ustavljali samo ob odkrivanju zunanje eksotike okolja in običajev, marveč so vključevali v film tudi zanimive osebnosti, ki so same komentirale svoj položaj. Seveda tudi ta postopek ni ostal brez določenega spogledovanja pred kamero (in pred belim gospodom, ki ga je snemal).

Drugačen videz pa dobiva Afrika, če je gledana od znotraj, z očmi samih Afričanov. Ne da bi bili sužnji spektakularnosti in brez želje, da bi bili za vsako ceno povšeči, nam afriški avtorji, ki so se pojavili v nekaj deželah hkrati, nudijo podobo, v kateri lahko opazamo eksistentne probleme njihovih sonarodnjakov. Naj izmed njih omenimo vsaj dva avtorja iz Malija, Souleymana Cissea (PET DNI NEKEGA ŽIVLJENJA) in Djibrila Kouyateja TIEMANOV POVRATEK. V njunih filmih je poleg splošno kulturnega interesa prisotna tudi izjemna vizualnost, ki priča o nedvomnem filmskem nadarjenju.

Podobno bi lahko rekli tudi za film TUKI BUKI, ki dostojno predstavlja mlado senegalsko kinematografijo. Avtor Mambeti se je lotil kopice problemov, s katerimi se srečujejo mladi Senegalci in mlada družba na prehodu iz starih plemenskih odnosov v moderno ubrano družbo. Njegova junaká, mladenič, ki počne vse in nič, in dekle, študentka na počitnicah, stojita pred svobodno izbiro načina,



ljubita na obali oceana in sanjata o potovanju v Pariz, ki jim predstavlja obljubljeni dežel. Ko pa mladenič dobi priliko, da bi odpotoval, nenadoma zapusti ladjo, na katero se je bil ukrca, s ponosom razkazuje svoje nago telo iz taksija, v katerem se vozi in vrača se k dekletu, ki ga željno pričakuje, vrača se k biciklu, okrašenem z bikovimi rogovi, k trgu, na katerem se žene pogovarjajo o svojih sinovih, ki so odšli v svet, vrača se na plažo, kjer se vedno najde kakšen zaslužek (kot je na primer družba gospodu, ki ljubi dečke), k prostranstvu oceana . . . Mladeničeva odločitev, da ne odpotuje, je moralno izhodišče avtorja, ki meni, da je iluzija verjeti, da bi Afričan v Evropi nehal nositi v sebi svojo Afriko . . .

O tem, da plamen porekla, ki ga vsak človek nosi v sebi kljub spremembam življenjskih pogojev niti skozi desetine generacij ne ugasne, priča ameriški Črncet Bill Gunn s filmom GANJA IN HESS.

V Ameriki je posneto nemajhno število filmov, v katerih igrajo večje ali manjše vloge Črnci, srečujemo pa tudi filme, ki so v celoti posvečeni življenju Črncev, od filma ALELUJA Kinga Vidorja v začetku zvočnega obdobja, do sodobnega filma SOUNDER Martina Ritta. Tem filmom nimamo v glavnem ničesar očitati niti v idejnem niti v umetniškem smislu, vendar pa po drugi strani upravičeno pričakujemo, da nam bodo filmi o Črncih, ki jih snemajo Črnci, prinesli novo kvaliteto glede na to, da umetnost, poleg tega, da predstavlja vidne manifestacije življenja, vsebuje tudi določeno notranjo kvaliteto, ki izraža etnične značilnosti, mentaliteto, podnebje in posebne pogoje življenja.

Film GANJA IN HESS nas preseneča že z zvrstjo; pričakovali bi, da bomo gledali film, ki izpričuje idejno-socialni in politični credo družbene skupine, ki je bila stoletja zasužnjena in katere pripadniki še danes niso povsem izenačeni v svojih pravicah z belimi sodržavljani, — ne, beseda je o filmu groze in strahu. Junak Hess (ki ga igra sam avtor) je svojevrsten doktor Hide: v javnosti vzoren zdravnik in miren meščan, v hiši pa skriva v hladilniku truplo svojega kolega, ki ga je ubil, da bi sebi priskrbel dovoljšno količino krvi, brez katere ne more živeti.

Ne bi povsem ustrezalo resnici, če bi rekli, da je okvir zvrsti avtorju služil samo kot sredstvo, da bi govoril o pravi vsebini, elementi zvrsti namreč ustvarjajo bistveni del vsebine, toda resnica je tudi, da film prehaja okvire zvrsti in prinaša posebno atmosfero, v kateri je mogoče zaslutiti značilnosti ameriških Črncev, tako ali drugače vključenih v ameriško civilizacijo, ki so sprejeli tudi zahodno religijo (seveda na svoj način, ob ritmu lastne folklore), vendar pa nas od časa do časa preseneti podoba afriške kraljice izpred stoletij, ki se ob čarobnem ritmu pesmi približuje svitu v mistični procesiji . . .

1) Ker govorim o manjšem številu filmov, ki so bili prikazani v programu Teden kritike, navajam ta podatek samo pri le-teh.



BILL FRUET —
SVADBA V BELEM

KRITIKA TUJINA FILMOV 007

NAMESTO
KRITIKE

007 JAMES
BOND

DIAMANTI
SO VEČNI

t. p.

—Angleška barvna kriminalka. Diamonds are for ever. Proizvodnja: H. Saltzman in A. R. Broccoli. Scenarij: Ian Flemming, R. Maibaum in Mankiewicz. Režija: Guy Hamilton. Igrajo: Sean Conery, Jill St. John, Charles Gray, Lana Wood itd. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Nekateri plemenito misleči, dobronamerni in v vzgajanje usmerjeni, samo za visoko umetnost navdušeni slovenski kritiki in predvsem priznani kulturni delavci se večkrat zgražajo nad poplavo tako imenovanega filmskega kiča ali šunda, del katerega so, po njihovem mnenju, poleg večine westernov, „erotičnih filmov“ in zgodovinskih spektaklov, tudi bolj ali manj vse kriminalke, s filmi o Jamesu Bondu in raznih drugih tajnih agentih na čelu. Njihovi glavni argumenti zoper te „negativne izrodke bolne zahodnjaške fantazije“ so v glavnem na nivoju očitkov, da ti filmi dehumanizirajo človeka, negativno vplivajo na razvoj osebnosti pri mladem človeku, zavajajo ljudi od resnične umetnosti in tako posredno otežujejo razvoj humanih odnosov med ljudmi in oblikovanje splošne družbene kulture. Zaradi vsega tega so ti filmi, po mnenju teh kritikov, slabi in bi jih bilo treba dosledno prepovedati in

onemogočiti uvoz tega družbeno škodljivega blaga.

Vsi ti kritiki so v večini primerov pametni ljudje in od družbe priznani kulturni in sploh javni delavci, tako rekoč duhovni očetje slovenskega naroda. Ker je tako, jim je najbrž treba verjeti, ali vsaj z določeno mero spoštovanja preverjati njihovo mnenje. Po drugi strani pa vendarle ne moremo mimo dejstva, da ti filmi pritegujejo daleč največje število gledalcev in tako omogočajo obstoj distribucijskih podjetij in kinematografov, ki so samostojne delovne organizacije in morajo in lahko živijo samo od lastnega dohodka. Zastavlja se nam torej vprašanje, kako je mogoče, da družba s tolikšno radostjo konzumira od vrhov in tako rekoč kreatorjev družbe tako slabo ocenjeno in osovraženo blago. Dve temeljni težnji človekovih prizadevanj skozi zgodovino, ki jih običajno označujemo s pojmi, kot so: humano, humanizem, humanistično, humanisti itd., sta prizadevanje po spoznavanju in obvladovanju sveta, se pravi prizadevanje, da človek razčleni svet, ga analizira, da ga potem lahko obvlada, da mu je tako svet na zapolago, da je njegova last, in težnja po obvladovanju in ukinjanju zla, do končne ukinitve. Čeprav nekateri pojmi niso povsem jasni, ker gre bolj ali manj vedno za posploševanje, in tako, ko slišimo ali beremo besede humano, humanizem, humanist, skorajda nikoli ne vemo, ali naj ta pojem razumemo kot zgodovinski, filozofski ali socialni pojem, je vendarle jasno, da ta pojem v večini primerov in predvsem v splošni rabi označuje nekaj plemenitega, naprednega in izredno pomembnega za dobro počutje človeštva, kot že rečeno, temeljni težnji slehernega humanističnega in humanega prizadevanja sta: težnja po spoznavanju in obvladovanju sveta in prizadevanje po ukinitvi zla v vseh možnih oblikah. Ker so filmi o Jamesu Bondu tako slabo ocenjeni in proglašani za negativne, in to od tistih, ki sami sebe prepoznava kot nosilce in najboljše poznavalce vsega, kar je humano in humanistično, lahko in celo moramo predpostavljati, da ti filmi sporočajo nekaj povsem nasprotnega, da so zoper spoznavanje in obvladovanje sveta, in da osrednji junak teh filmov zastopa zlo, se bojuje zoper pozitivne

težnje človeštva za zlo in na način zla. Kaj torej počne James Bond in kako? Začetek filma DIAMANTI SO VEČNI nam prikazuje, kako tajni agent Njeha veličanstva angleške kraljice pobije zločinca Blofelda, ki je nameraval s svojo skrivaj ustvarjeno uničevalno tehniko (orožjem) in armado izsiljevati vlade posameznih držav; ki torej predstavlja zlo, saj si je skušal na nezakonit način prisvajati od drugih rok ustvarjena sredstva in je s tem celo ogrožal mir v svetu. Čeprav James Bond Blofelda ubije, je vendarle jasno, da je storil družbeno koristno delo, ker je onemogočil človeka, ki je pomenil latentno nevarnost za ves svet.

V naslednjih sekvencah vidimo, kako rudarji v južnoafriških rudnikih v najtežjih pogojih iščejo in kopljejo dragocene kamne; vidimo, kako neki rudar skriva najdeni diamant v čevlji. Nato se preselimo k dentistu, h kateremu pride neki rudar, da bi mu dentist izruval — diamant. Očitno je, da je rudar diamant ukradel, da dentist to ve, da se torej v rudniku dogaja nekaj, kar lahko označimo kot prekršek zoper red in ustaljene odnose v družbi. Ta naš vtis potrdi tudi nadaljnje dogajanje, ko sledimo dentistu skozi divjo pokrajino Južne Afrike, kjer ga čakata dva moža, ki sta tik pred srečanjem z njim nekoga ubila in ki že s svojim videzom opozarjata na to, da najbrž stojita onstran zakonov, reda in ljubezni do bližnjega. Dentist jima izroči diamante in ta dva zločinca na prvi pogled, ki ju kmalu razpoznamo tudi kot homoseksualca, ubijeta še njega. Ugotoviti nam je, da smo znova priče zlu v njegovi najbolj evidentni obliki. Predpostavljani po vsem tem ukažejo Jamesu Bondu, da razkrije zločinsko mrežo, ki krade diamante in jo onemogoči. James Bond bo to storil tako, da se bo vtihotapil v zločinsko organizacijo in tako zastavil svoje lastno življenje. Najbrž ni mogoče tajiti, da gre za plemenito in humano dejanje. Ko v nadaljevanju dogajanja razkrijemo, kdo je povzročil smrt cele množice ljudi, da bi se dokopal do zadostne količine diamantov, potrebne za sestavo posebne vrste uničevalnega laserja, izstreljenega v vesolje, s katerim je mogoče uničiti sleherni mesto na zemlji, je dokončno in

neukinljivo jasno, da je James Bond vsekoli pozitivna oseba. Vodja zločinske organizacije je Blofeld — James Bond je v začetku filma ubil samo njegovega dvojnika — in smrtonosni satelit je zgradil samo zato, da bi izsiljeval vlade posameznih držav, da bi tako nagrabil vse svetovno bogastvo zase in obenem dejansko zavladal vsemu svetu. Blofeld je personifikacija zla, angel smrti za cele množice, sovražnik slehernega reda, je tako rekoč zlo samo na sebi, saj v končni konsekvenci ogroža celo obstoj človeštva, te temeljne in največje vrednote in smisla slehernega humanizma. Metodologija in sredstva boja med Jamesom Bondom in Blofeldom pa nam razkrivajo še en temeljni podatek. Oba uporabljata v boju najbolj dovršena orožja in prometna sredstva, pravzaprav zadnje izsledke in izume znanosti, se pravi rezultate tistega plemenitega razuma, ki spoznava in skuša obvladati ter preoblikovati objektivni svet — svet materije, da bi tako omogočil človeku varnejše, udobnejše in človeka dostojnejše življenje. Namen prizadevanj po spoznavanju in obvladovanju sveta je, kot rečeno, tudi ukinjanje zla. Tu pa ugotavljamo, da Blofeld — poosebljeno zlo, enakopravno in dovolj efektivno uporablja in celo sam izpopolnjuje rezultate teh prizadevanj, čeprav bi bilo logično, da bi bili rezultati humanih in naprednih prizadevanj zlu nedostopni in v samem temelju nasprotni. Pojavi se torej vprašanje o določeni imanentnosti zla. Skušajmo to ponazoriti na drugem, obsežnejšem, akutnejšem in bolj opaznem primeru. Vsa industrija je plod znanosti, se pravi človekovega prizadevanja po napredku, obvladovanju in preoblikovanju sveta, oziroma prizadevanja po ukinjanju zla bede, lakote, bolezni itd. do zla smrti. Toda posledica industrije, se pravi napredka, je samozastrupljanje človeka, ker se hkrati z razvojem industrije dogaja zastrupljanje narave — uničevanje okolja. Ukinjanje zla bede, lakote, bolezni... smrti je potemtakem ustvarjanje in celo večanje kvantitete zla bolezni in smrti. Tu ne gre več za zlo kot moralni, socialni ali politični pojem, marveč je to vprašanje o zlu kot pojavu, ki na neki način sokonstituira obstoj človeka, oziroma je ob-

mentno, ki torej preneha biti problem etike — izgubi svoj moralni karakter. Zgodba o Jamesu Bondu in Blofeldu in navsezadnje tudi zgodbe o Aleksandru Velikem, Napoleonu in Hitlerju, seveda na različnih nivojih, vse izpričujejo to spoznanje o nedeljivosti dobrega in zla, oziroma o imanenci zla v vsem prizadevanju človeštva. Jamesa Bonda brez Blofeldov ni in obratno, to pa je v bistvu zanikanje vsega, kar nam pomeni glorificirana oznaka humano — humanist — humanizem, v samem temelju. James Bond se konstituira predvsem na način boja zoper Blofelda in napredek se konstituira na način boja zoper zlo bede, zaostalosti in smrti. James Bond in napredek sta pogojena z zlom in se lahko dogajata samo, če se dogaja tudi zlo. Obstoje in celo kvantitativno in kvalitativno jačanje zla je pogoj za vse večji in obsežnejši napredek. Posredno to sporočajo tudi filmi o Jamesu Bondu in najbrž je ravno to tista temeljna napaka, zaradi katere so ti filmi tako slabo sprejeti in ocenjeni od naših vodilnih humanistov. Bistvena karakteristika humanizma, ki jo humanisti nenehoma poudarjajo, je namreč nepriznavanje zla oziroma teza, da je zlo ukinljivo in zgolj začasno, da bi tako osmislili svoje prizadevanje in dokazali svojo funkcionalnost v dogajanju družbe.

Ugotovitve o tem, zakaj so filmi o Jamesu Bondu tako ocenjeni, so potemtakem že tudi ugotovitve o sporočilu teh filmov. Preostaja nam samo še vprašanje, kako ti filmi to sporočilo podajajo. To je vprašanje o stilu, junaku in dramaturgiji teh filmov. Ker je James Bond zastopnik humanega, naprednega in plemenitega, veljajo zanj enaki zakoni, kot veljajo za konstituiranje tradicionalnega junaka v literaturi. Biti mora, po zunanosti, vedenju in vrednotah, ki jih izpričuje, tak, da je sposoben in vreden izpolnjevati svoje naloge. Biti mora pumen in plemenit, pravičen in resnicoljuben in hkrati, kot je to zahteval tudi Engels, mora imeti določene manjše slabosti, da je tako verjeten in simpatičen nam vsem, ki imamo — žal — tudi vsi razne manjše napake. James Bond, ki ga s svojo fizično podobo in glasom zastopa Sean Conery, je tako rekoč prototip ideala moškosti večine pov-

valcev našega planeta. Visok je, sorazmerno močan in dovolj moškega obraza, vedenja in glasu. Zastopa v celoti pozitivna načela; da pa ne bi bil preidealno, izpričuje določeno ležernost, nonšalantnost in predvsem osvajaški odnos do žensk, seveda pa v tem nikoli ne prekorači tiste meje, ki pomeni prehod na poniževanje, podcenjevanje in izkoriščanje žensk. Predvsem pa nikoli ne obljubi ničesar, česar ne namerava ali ne more izpolniti. Vse to prispeva k njegovi simpatičnosti in k potrebnemu nivoju verjetnosti obstoja takšnega človeka.

Verjetnost je temeljna zahteva tudi stilu in dramaturgiji teh filmov, je pogoj za uspešnost in veljavnost sporočila. O dramaturgiji tokrat ne bi razpravljali, ker gre za dramaturške karakteristike žanra; zadovoljimo se z nepreverjeno hipotezo, da je dramaturška shema, z ozirom na zahteve žanra, dovolj dobro premišljena.

Da bi filmi dosegli efekt verjetnosti pri gledalcih, katerim so namenjeni, so pogoj stilni in estetski principi realizma, ki smo jih ugotavljali tudi ob karakterizaciji junaka. To pomeni, da so ambientni dogajanja oblikovani realistično, seveda upošteva vednje in mišljenje gledalcev o teh ambientih. To so npr. bari za ekskluzivnimi programi in ekskluzivno razsvetljavo, ki so vedno na meji, če že ne v celoti v območju kiča, štabi zločinskih organizacij in gnezda zločincev, ki po eni strani spominjajo na štabe in bivališča vojske in po drugi strani na industrijske objekte. Svet dogajanja je tako v bistvu vedno prevedljiv; to velja tudi za potek in način dogajanja. Vse akcije in spopadi so v mejah predpostavljenih zmožnosti človeka. Vsi dogodki so psihološko in logično motivirani, nič se ne zgodi slučajno. Vsem tem zahtevam je torej ugodeno.

Način snemanja — kamera je, ker to mora biti, realistična. Tu ni nobenih poizkusov v smeri stilizacije; kamera teži za tem, da bi dobili posnetki značaj dokumentarnosti, upošteva seveda posebnosti ambientov in specifične, vendar utemeljene sposobnosti posameznikov. Namen teh filmov ne dopušča eksperimentiranja v izraznih sredstvih in dramaturgiji, zato teh eksperimentov ni. Postopki

glede metode dela. Vse to je namreč pogoj za verjetnost in veljavnost sporočila.

Ni mogoče tajiti, da gre za dovolj avtohtone proizvode na nivoju žanra, stila itd. To pa seveda ni sodba o umetniški kvaliteti. Ta nas v primeru sploh ne zanima. Zanimalo nas je, zakaj ti filmi so in niso priljubljeni. Prvi odgovor je sporočilo, drugi pa prav ta avtohtonost teh filmov.

CHATOVA DEŽELA

t. p.

Chato's Land. Angleški barvni. Scenarij: Gerald Wilson. Režija: Michael Winner. Igrajo: Charles Bronson, Jack Palance, Richard Basehart, James Whitmore. Proizvodnja: Scimitar, 1971. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

CHATOVA DEŽELA je film o preganjanju, maščevanju in smrti. CHATOVA DEŽELA je western. Temeljne karakteristike skorajda slehernega westerna so: preganjanje, ki v večini primerov pomeni tudi osvajanje, maščevanje in smrt. Zgodba westerna, če hočemo da je zgodba „dobra“ in v skladu s temeljnimi zahtevami žanra, mora potemtakem vključevati gibanje v prostoru, etični motiv, ki sproži to gibanje, ljubezen kot etični motiv posebne vrste, ki daje dogajanju posebno barvo in predvsem karakterizira glavnega akterja, in smrt kot žrtvovanje za ureditev sveta.

Zgodba filma CHATOVA DEŽELA vključuje vse te potrebne dimenzije in vendar to ni dovolj, da bi CHATOVA DEŽELA postala dober oziroma normalen western. To ni sodba o kvaliteti, marveč je predvsem ugotavljanje drugačnosti ali posebnosti, evidentiranje specifičnega podžanra znotraj žanra, ki se imenuje western. Zgodba: Mešanec Chato ubije šerifa

nekega manjšega mesteca, torej pogone. To, da je Chato ubil šerifa, ker ga je ta izzval, sploh ni pomembno, ne za nadaljnje dogajanje ne za oblikovanje sporočila filma. Meščani organizirajo zasledovanje, rezultat katerega naj bi bilo maščevanje — Chata hočejo obesiti. To zasledovanje, ki je glavno dogajanje filma, dobi takoj v začetku dve temeljni dimenziji. Prvo je problem „pravice in kazni“ — gre pač za lov na morilca, druga ter pomembnejša je problem rasizma. Bolj ali manj vsi udeleženci zasledovanja se udeležijo tega lova zato, ker je morilec mešanec — na pol Apač, ki ga večina belcev že a priori in nagonsko sovraži. Ena izmed dovolj konsekventnih potez tega filma je, da rasna mržnja skorajda niti za trenutek ne popusti pri nobenem izmed udeleženih, čeprav jih prav ta slepa mržnja privede v hude škripce. Nekdo izmed preganjalcev sicer spregovori o človeškosti tega „Indijanca“, a ta se je udeležil zasledovanja „samo zaradi sosedov“. Tudi vodja zasledovanja v načelu nima nič zoper Indijance, nasprotno, celo zelo ceni njihove bojne sposobnosti, toda on je bivši konfederacijski oficir, toda za sleherni zasledovanje obleče svojo staro uniformo in skuša tako še enkrat doživeti svojo „vojaškost“ in „oficirskost“, ki sta že davno stvar preteklosti. Ostali preganjalci so bolj ali manj običajna zasedba slehernega westerna: poklicni kvartopirec, napol razbojniški bratje — lovci in posiljevalci, farmarji, cowboys itd. Začetek pravzaprav ne obeta nič posebnega. Posebno se začne takrat, ko Chato spelje preganjalce na „svoj teren“. Tu jih začne pobijati in onemogoči sleherni njihovo akcijo. Začne se popoln razkroj v skupini in v slehernem posamezniku med preganjalci. Dogodki so skrajno okrutni: uboji, posilstvo, Chato posiljevalcu svoje žene živemu sežge spolne organe itd. Preganjalci se začno pobijati med seboj in ob koncu so mrtvi vsi, razen enega, ki zblazni od strahu in zatava v puščavo, v smrt.

Film je zanimiv z več aspektov. Najprej recimo kot serija oziroma antologija na temo, kako vse lahko na dokaj preprost način ubiješ človeka. Zanimiv je ta film tudi zato, ker zmaga Indijanec, ne le moralno,

marveč tudi fizično, in to Indijanec-mešanec, ki je najprej skušal in hotel biti belec; živel je kot belci, se tako oblačil itd.; Indijanec je postal tudi formalno — s preobleko, takrat, ko so mu belci posilili in izmrcvarili ženo Indijanko. Zanimiv je ta film tudi zato, ker v kali zanika mit o nepremagljivem revolverašu in mit o pravičnem farmarju, ki bere iz Biblije in brani svojo zemljo.

Vsa ta zanimivost pa seveda še ne pomeni, da ta film predstavlja kakšno izjemno pridobitev in vrednost.

Isto velja za specifično filmske komponente filma — fotografija, ki je na nekaj mestih dokaj zanimiva in v skladu z napetostjo in skorajda grozljivim dogajanjem, spet druge zabrede v čisto razgledništvo. Isti značaj lahko pripišemo tudi zasedbi vlog. Že Charles Bronson (Chato) in Jack Palance (vodja preganjalcev) sta tipološko zasedena in je tako režiser bolj računal z njunim videzom, kot z njunimi igalskimi sposobnostmi, ki so na srečo vendarle tolikšne, da jima je uspelo ustvariti zanimive figure tudi v drugih, ne le v fizičnem pogledu. Vsi ostali igralci so izbrani po načelu „dobra faca“ in kaj več od njih tudi ni nihče zahteval.

Gre skratka za nekoherenten proizvod, ki sicer posreduje dokaj kompleksno sporočilo, vendar v marsičem pomanjkljivo utemeljeno in bolj na nivoju slutenja in odmišljanja motečih elementov.

DETEKTIV KLUTE

t. p.

Klute. Ameriški. Scenarij: Andy K. Lewis in Dave Lewis. Režija: Alan J. Pakula. Igrajo: Jane Fonda, Donald Sutherland, Charles Cioffi, Roy Scheiner. Proizvodnja: Warner Bross, 1971. Distribucija: Zeta film, Budva.

Klute je privatni detektiv, ki pride v New York poizvedovat za izginulim businessmanom, a je izginil v dokaj čudnih okoliščinah, v predalu njegove pisalne mize so našli pismo, naslovljeno na „call-girl“ Bree Daniels iz New Yorka. To pismo postavlja mladega in uspešnega moža v dokaj čudno luč. Napisal ga je namreč, kot ugotavljajo psihiatri, zagotovo psihično, predvsem seksualno deviiran človek. To so prvi podatki, ki nas uvajajo v film, ki bo, pač v skladu s temi podatki, detektivka, začinjena s primerno dozo „psihološke dramatičnosti“.

Toda Klute je, kot pravi ameriški kritik Huston v mesečniku „Monthly Film Bulletin“ „skrivnosten lik: tujec v New Yorku in tako zaprt sam vase, da včasih deluje bolj vznemirljivo kot pomirljivo“. To je res, dasiravno ta lik vendarle ni tako zelo skrivnosten. Gre skratka za, v zadnjem času, dokaj pogost motiv v ameriškem filmu; za nekakšno soočanje ameriške civilizacije same s seboj, ki se običajno dogaja na ta način, da se z življenjem v New Yorku sooči in spopada nekdo s podeželja. To smo videli že v POLNOČNEM COWBOYU in še v nekaj filmih. Na najbolj poljuden način pa je to prikazano tudi v TV seriji ŠERIF V NEW YORKU. Šerif Mc Cloud iz Taosa, Klute iz Tuscarore in drugi podobni „podeželani“ vsi na neki način dokazujejo tej civilizaciji, da je bolna, zbegana, da je izgubila zdravi smisel življenja, da je psihično neuravnovešena, neobčutljiva za impulze, ki jih evocira naravno čutenje sveta in samega sebe itd. To je sociološki ali morda celo neki še kompleksnejši makrosociološki nivo filma, na katerem civilizacija skuša reflektirati samo sebe na način sociologije in socialne ter individualne psihologije. Ta avtorefleksija civilizacije se dogaja predvsem na nivoju odnosov med Klutom in Bree Daniels, ki se preživlja kot „call-girl“, pripravljena tudi za „posebne usluge“, ki pomenijo predvsem plačano spolno zadovoljevanje sadistov, mazohistov itd. Bree Daniels želi postati igralka. To hoče zato, ker sama ni in noče biti osebnost, je nekako brez duše, brez čustev, brez vsega, kar omogoča, da se nekdo konstituira kot osebnost. Vse, kar zmore, je to, da nekaj igra; njeno vznemirjanje moškega je vnaprej pre-

mišljena igra in vsa vznemirljivost stvari je v tej igri in ne v fizično-psihničnem doživetju intimnega kontakta z drugim. Sožitje med njo in Klutom sploh ni možno, kajti Klute zahteva ravno nasprotno in celo uspe mu, da za nekaj časa vzdrami v njej neko prvinsko čutenje same sebe. Ko jo Klute ščiti pred neznanim morilcem, ki je ubil tudi pogrešanega, zaradi katerega je Klute prišel v New York, pride med njima do spolnih odnosov, celo do nekakšne ljubezni in Bree začne uživati v spolnosti. To pa pomeni, da izgublja kontrolo nad seboj in Bree se temu upre in hoče pobegniti nazaj v svoje prejšnje življenje, k svojemu bivšemu zvodniku in celo fizično napade Kluta. To je seveda nivo psihologije in ta razkrije nekaj temeljnih karakteristik te civilizacije, kot so: svoboda, ki je v tem, da se za nič dokončno ne odločiš, ničesar ne izbereš; brezčutnost; strah pred čustveno navezanostjo na koga ali kaj itd. To je nekakšna navidezna svoboda, ko ti je vse na razpolago, vendar se ne smeš odločiti za nič. Klute ob koncu odkrije, da je morilec pogrešanega in dveh Breejinih sodelavk in prijateljic direktor podjetja, v katerem je pogrešani delal in hkrati tudi njegov — Klutov delodajalec. Ta

seksualno iztirjeni človek nam pred svojo smrtjo, v dialogu z Bree, katero namerava ubiti, razkrije še eno dimenzijo v autorefleksiji civilizacije. Dolga leta je živel povsem normalno življenje uspešnega businessmana in srečnega moža, šele ob stiku s „call-girls“ je odkril svojo sadistično naravo. Nekoč ga je pogrešani zalotil z eno izmed njih v hotelu in moral ga je ubiti, ker se je bal izdaje in ker ni mogel prenesti, da bi ga njegov podrejeni preziral. Nato so stvari šle svojo pot. Dejstvo je torej, da je zločinec tudi žrtev.

Prav zločinčevi nastopi prispevajo temu filmu še dimenzije thrillerja, celo grozljivke. Sekvenca, ko se v zapuščeni krojaški delavnici srečata Bree in morilec, v začetku skrit za stekleno steno, in poslušanje magnetofonskega posnetka umora ene od Breejinih sodelavk, dosega nivo najboljših in najbolj napetih srhljivk.

Film KLUTE se potemtakem dogaja vsebinsko in žanrsko na več nivojih in vsi ti nivoji se dokaj organsko in dramaturško spretno prepletajo, tako da nas režiser nikoli ne zavede, da bi začeli misliti samo o eni plati problematike. Tudi ostalo, predvsem igra, kamera in glasba, je solidno; pomanjkljivosti ni.

ENA JE OSAMLJENA ŠTEVILKA

b. v.

One Isa Lonely Nimbor. Ameriški barvni. Scenarij: David Seltzer po noveli Rebecce Morris. Režija: Mel Stuart. Igrajo: Trish Van Dover, Monte Markham, Janet Leigh, Melvyn Douglas, Jane Elliot. Proizvodnja: MGM, 1972. Croatia, Zagreb.

Film ENA JE OSAMLJENA ŠTEVILKA skuša nadaljevati tisto tradicijo ameriškega novejšega filma, ki ima namen približati se gledalcu na način, da dogajanje na platnu naredi čimbolj podobno dogajanju v resničnem življenju. Film naj bi bil zaradi tega dostopen skušnji sveta običajnega, vsakdanjega gledalca. V osebah in likih naj bi razpoznaval sebe in svoje bližnje. To zadnje hotenje je že stranski produkt, ki ga lahko opazujemo v drugorazrednih filmih, ki so si izbrali tako obliko in seveda s tem že tudi vsebino, saj je nujno, da je zgodba v takih filmih dramaturško sestavljena nezapleteno, da se v njej pojavljajo vsakdanje situacije in vsakdanji ljudje. Težnja večine teh filmov je, da bi kljub svoji vsakdanjosti bili univerzalni in da bi odgovorili na čim večje število vprašanj, ki jih pred posameznike postavlja življenje. ENA JE OSAMLJENA ŠTEVILKA pa se vsaj po tem hotenju razlikuje od njih. Za temo si je izbral točno določeno snov in nima namena presegati njenih okvirov, temveč želi znotraj njih čimbolj podrobno obdelati problematiko, ki se mu nudi. S tem prehaja sicer že v sociološki način obdelave teme, kar pa filmu ni v škodo, saj s tem načinom temeljito spoznamo življenje določenega individuma in preko njega, določene sredine. Teme-



no nasprotje, ki je gibal celotnega filma, je odnos med možem in ženo v trenutku, ko se ločujeta. Režiser nas postavi v situacijo prav v trenutku, ko se razdor začenja in v nadaljevanju spremljamo zgodbo ene same polovice, žene, kako skuša moža pritegniti nazaj in kaj vse pri tem doživi. Ta tema ni tuja ameriški kinematografiji, navadno se je lotevajo s smešne plati in jo uporabljajo predvsem za zabavne komedije, v katerih se smeji-mo situacijam, ki bi delovale popolnoma drugače, če bi se v njih znašli sami. ENA JE OSAMLJENA ŠTEVILKA skuša te situacije prikazati verno, čeprav večkrat zdrknejo v cenen sentimentalizem, ki pogosto nežne čuteče gledalce pripravi do joka. Če s primerno distanco brez identifikacije gledamo film, lahko jasno razberemo njegovo sporočilo, ki je posebej v zadnjem kadru povedano docela direktno: ne zavezujte se nikomur, bodite svobodne in počutile se boste kot ptičice v zraku, brez skrbi in brez težav. Očitno je film namenjen predvsem ženskemu spolu in skušnja, ki ji lahko pridobe iz tega filma, jim bodo v vsakdanjem življenju dobrodošle, posebej še, če imajo na sodišču vložene prošnje za razvezo zakona. Film nima velikih pretenzij, želi, da bi se razvedrili in da bi se otrsli vsakdanjih skrbi; umetniških hotenj se v njem ne vidi in po vsej verjetnosti jih ustvarjalci tudi niso imeli.

KRVAVI PREGON

p. m. j.

Ameriški film KRVAVI PREGON režiserja Donalda Medforda je nedvomno eden izmed najbolj pretresljivih, gnusnih in krvavih westernov, kar smo jih videli zadnje čase. Nasilja in krvi smo v povprečnih filmih že nekako navajeni in moramo reči, da nas ponavadi nič kaj ne pretresejo in

ne občutimo strahu ali celo gnusa kakor zdaj. In ti občutki niso nekaj stranskega, kar bi se človeku vtisnilo v spomin in zavest mimogrede, ko se na platnu pač odvija zgodba filma, ki zahteva kri, smrt in podobno. Nasprotno, ti občutki, ki nas spremljajo skoraj ves čas, so temelj samega filma, ravno v tej tesnobi, gnusu, ob pretresljivosti posameznih prizorov prihaja na svetlo Medfordova resnica. Ta pa ni nič takega, kar bi gledalca zabavalo in ga puščalo neprizadetega, malomeščansko zadovoljnega, ampak ravno nasprotno — pretrese nas, nas vznejevolji, nekje globoko v nas se pojavi občutek strahu in odpora... Podobne sodbe napišemo običajno, kadar gre za filme pomembnega režiserja, ali v svetu in nas samih potrjene umetnine, ki nosijo sporočilo, idejo, ki presega film in postaja tako rekoč splošna vrednota, KRVA-VI PREGON pa gostuje pri nas v kinu Sloga, ta kino pa je namenjen tretjerazrednim filmom. Ali torej hvalimo in cenimo blago, ki ga je že ves kritični in distributorski aparat označil za zanič in ga odrinil na rob dogajanja? Kar se fabule tiče, bi to držalo: res je tradicionalna, v ničemer presežena štorija o ugrabiteljih in preganjalcih in prepovedani ljubezni. Moč, tragika, pretresljivost, gnus in podobno ne izvirajo iz fabulativnega nivoja filma, temveč iz njegove forme ali skoznjo, iz načina, kako je fabula prikazana. Prikaz pregona, ki zajema temeljno dogajanje filma, ni nikakršno bedno in blede puškarjenje, tragika kazni pravičnih nad krivci se ne opravlja le navidezno, ni samo igra z dimom iz revolverja in padcev, temveč je ta igra privedena do skrajne meje: pred nami ni le neka neosebna in igrana smrt, temveč v vseh detajlih prikazana strahota smrti, skoraj realistični posnetki vstrelin, razmesarjenih in dobesedno raztrešenih človeških teles.

Brezosebno in obupno mesarjenje, nemoč braniti se pred pravico, ki je neskončno kruta in nekje vsemogočna, to je resnica tega filma. S tem ko film razkrije pravo podobo smrti, razdejanje človeških teles, ki jih povzroči en sam strel, pa v hipu pade vsa hipokrizija filma kot zabave, kot nekaj lagodnega in neobveznega in ostane in postane film pretresa, ki

zapuša v človeku odpor, gnus in strah. Kje je tu licemerski občutek sreče in zadovoljstva, češ pa so dobili svoje. In huje, ko v filmu postane smrt to, kar v resnici je, se nenadoma popolnoma podre standardni dualizem dobrega in zla. Preganjanci, ki so seveda zastopali interese pravice, se nenadoma uprejo svojemu vodji, ko so soočeni s strahotami, ki jih povzročajo. Film tako dobesedno in dosledno pove, da so taki poboji, masakri v imenu pravice, patološki, nezdravi in nečloveški.

Tako uvaja režiser Don Medford v svoj film totalno obliko nasilja z namenom, da razkrije vso navideznost in hipokrizijo tradicionalnih westernov in ne samo teh, saj ne trgujejo samo westerni s smrtjo in pobijanjem na veliko. Film s svojo radikalnostjo v prikazovanju nasilja in krutosti izraža pogumno stališče in morda je prav zaradi svoje odkritosti in doslednosti, s katero trezni zasanjano filmsko občinstvo, dobil producentsko nagrado „Los Angeles 1972“, kajti marsikje je pogum povedati resnico...

KVAR - TOPIREC IN PROSTITUTKA

b. v.

McCabe and Mrs. Miller. Ameriški barvni. Scenarij Robert Altman in Brian McKav po romanu McGabe Edmunda Naughtona. Režija Robert Altman. Igrajo: Warren Beatty, Julie Christie, Rene Auberjensis. Proizvodnja: Columbia-Warner, 1972. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Govoriti o filmu Roberta Altmana KVARTOPIREC IN PROSTITUTKA, ne da bi se spomnili dveh njegovih

prejšnjih filmov, M. A. S. H., in PRIVIDOV, bi bilo neustrezno, saj ta zadnji film združuje dve temeljni sestavini preje posnetih filmov. MASH, duhovita kritično satirična komedija o vojaki v frontni bolnišnici, katerim je zdravljenje le del zabave in je njihovo delo zaradi tega prikazano kot neobvezno, kar kipi od črnega humorja ter komičnih epizod, ki pa so vse združene v trdno zgradbo. Še bolj trdno so povezani PRIVIDI, katerih temeljna karakteristika je izredno dognana atmosfera in občutje, ki ga film prinaša, saj zgodba sama, pripoved o shizofrenični ženski, ki ne ločuje realnosti od prividov, ne prinaša nič drugega kot dogajanje. Slike na platnu pa ustvarjajo neverjetno dramatičnost in poezijo. Ti dve karakteristiki, črni humor in izredno ekspresivnost slike, je sedaj Altman združil v enem samem delu, v KVARTOPIRCU IN PROSTITUTKI. Zgodba je enostavna. Pripoveduje o naseljevanju ameriškega Zahoda, o začetkih prve civilizacije, ki jo v to okolje prinese prostitucija s kopalno kadjo, o ekonomskih zakonih profita ter o življenju in smrti. Čeprav je zgodba sama prav zanimiva, saj preko nje spoznavamo doslej neodkrito podobo ameriškega westerna, res njegove prve začetke, je večje vrednosti njena upodobitev. Že sam začetek filma s slikami, preko katerih tečejo napisi o sodelavcih v filmu, pričarajo določene atmosfere in dramatičnost. Kažejo nam še neodkrita divjina in majhnost človeka v nasprotju z njeno veličino. Zato nas na pol podrti mestece ne preseneča, razberemo lahko, da se je šele začelo boriti z divjino. Nasproti eksterierom je Altman postavil posnetke v notranjosti, v hišah. Zunanji posnetki so narejeni v hladni modri barvi, brez kakršnihkoli mehkih odtenkov, to kontrastnost še povečuje sneg, na katerem se po večini pojavljajo ljudje kot temne figure. V nasprotju s tem pa so posnetki v interesih narejeni izredno mehko, v rjavkasto zlati barvi, v svetlobi, ki pada od zgoraj in dela ljudi odmaknjene. Vse je naravnano na nasprotje narave: Človek, saj človek takoj ko stopi na plan, izgubi vso svojo moč. Seveda so izjeme, ljudje, ki stalno žive zunaj, so del narave in so prav zaradi tega drugim

ljudem prav tako nevarni kot narava. To so poklicni ubijalci, ki hočejo ubiti kvartopirca. S tem dramatičnim nastopom doživi film hudo razpoko. Vse do te dramatične akcije je bil film uravnan v komično smer, v majhne drobne peripetije glavnih junakov, sedaj pa preraste v baladni ton. Prejšnjo neobveznost življenja zamenja sedaj boj zoper smrt. Čeprav je rezultat boja presenetljiv, saj preminejo tako ubijalci kot kvartopirca, v skladu s tradicijo westerna preživi večina in poanta, ki se razbere iz zadnjih kadrov je, da na divjem zahodu ni junakov, junaki so lahko samo vsi možje skupaj. Oblikovno kajpada Altmanov film, v nasprotju z njegovimi prejšnjimi, v dva dela, ki se ločujeta med seboj tako po dramaturgiji kot dramatičnosti. Presenetljivo pa je, da film s tem ne razpada na dve polovici, temveč ostaja še vedno trdna celota. Glavni vzrok za to je vsekakor Altmanova umetniška moč, ki jo je vložil v svoj film ter izredna kamera in fotografija, katerih izrazna moč združuje film v celoto.



b. š.

Carnal Knowledge. Ameriški barvni. Scenarij: Jules Feiffer. Režija: Mike Nichols. Igrajo: Jack Nicholson, Candice Bergen, Arthur Garfunkel, Ann Margareth, Rita Moreno. Proizvodnja: Joseph E. Levine, 1971. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Konec šestega in prva leta sedmega desetletja tega stoletja so tisto obdobje, ko se je koprena, ki je prekrivala zvečine vse, kar se je dogajalo na intimnem področju med moškim in žensko, odstranila, tako da so se

množice kot "kdaikoli" prej pokazati obriši človekovega intimnega življenja. Luči, ki je posvetila v temo, kjer so se stoletja dogajali spolni akti, pa ni prižgala le umetnost. Ta se je pridružila obravnavi spolnosti med zadnjimi, saj je veliko korakov pred njo stopala znanost-medicina, pa tudi pornografija, kot druga skrajnost, je imela časovni naskok. Spolnost se je torej prebijala in se že prebila v človekovo zavest kot enakopravna kategorija njegovega življenja, enakovredna vsem ostalim kategorijam. In ker je tako, je Mike Nichols lahko posnel v letu 1972 film z naslovom MESENO SPOZNAVANJE (Carnal Knowledge).

Nicholsa ne zanima socialni položaj njegovih junakov, nobena politika, ki tako pogosto vre na filmska platna, ko žele ustvarjalci z zahoda spregovoriti o dandanašnjem svetu, ne širši časovni okvir, v katerem se dogaja spolno dozorevanje dveh prijateljev od njunih osemnajstih do štiridesetih let. Vso pozornost je avtor posvetil le eni sami temi: spolnosti in njenim manifestativnim oblikam, v skrajno ozkem, tako rekoč na minimum skrčenem območju.

V dve uri trajajočem filmu se sprehodimo z junakoma skozi obdobje dvajsetih let njunega življenja. Njuno spolno dozorevanje pričnemo spremljati v gimnazijskih letih, nekako v letu 1950. In v treh obdobjih njunega življenja spoznamo tudi ženske, ki so ju spremljale.

Dva junaka, dvoje povsem različnih senzibilnosti. Sandy vselej išče pri ženskah razen spolnosti tudi emocionalne vezi. Jonathan zatrjuje, da je le „fuk“ vse. In ob koncu, ko smo v sedemdesetih letih in junaka v zrelem obdobju svojega življenja, se izkaže, da je Sandyjev odnos preživel. V mladi generaciji, od katere ga loči dvajset let življenja, si je našel mlado, sedemnajstletno Genifer, ki mu je s čutnim odnosom do spolnosti šele prav razprla, kaj spolnost je. No, Jonathan ostane sam pri štiridesetih letih, z erekcijskimi težavami. Njegov, lahko zapišem, funkcionalni odnos do spolnosti je doživel polom. Njegov „aparatus za fuk“, tako reče spolnemu udu nekje v filmu, je odpovedal, kot če bi se mu pokvaril brivnik. In cipa ima popravilnico za takšne aparate,

pa se ona govori cudne besede, nekakšne metafore, ki mu niso všeč in ki jih ne razume. Ves čas, vse življenje so Jonathana zanimale le konkretnosti. Njegov sistem mišljenja metafor ni prenesel. Le končne, definirane reči so ga zanimale.

Mike Nichols je svoj film razdelil na tri obdobja. Definiral jih je vsebinsko, časovno, jih kvalitativno opredelil, skoraj zgodovinsko razporedil in ritmično ubral. Za vsakega od obdobj, predvsem za prvo obdobje petdesetih let, pa je našel v zgodovini filmskega jezika modele za svoj film. Oživil je že „pokojne“ prelive, spodnje in zgornje rekurze, ponovitve dialogov, značilne osvetlitve, skrajno dolge posnetke, centralne in diagonalne kompozicije, skratka vse, za kar smo že mislili, da ne bo več našlo mesta v sodobnem filmu. Nichols je to storil na tako avtonomen, suveren način, da bo zagotovo potrebno ponovno razmišljati o „že preživetem“ filmskem jeziku. Z odličnimi igralci, v uvodu so naštet in med njimi ni izjeme, ki bi jo lahko kakorkoli izvzeli, ob vernih dialogih, natančni in domišljni fotografiji, prefinjenem ritmu, umerjeni in seveda natančni montaži, je Nicholsu uspelo ustvariti film, ki nam pove brez prikaza spolnega akta o spolnosti več kot redkokatero filmsko delo doslej. Skratka — film, kot natančna psihološko znanstvena razprava, kot študija filmskega jezika, kot perfekcija v scenariju in dialogih, kot izrazita, do sleherne potankosti izdelana psihološka igra. Upošteva vse to skupaj pa film, ki bo še dolgo živel v gledalčevi zavesti.

Yves Montand, Renato Salvatori, Hase, Jacques Weber, Jean-Luc Bideau, Evangeline Peterson. Proizvodnja: A Reggane Films Production, 1973.

Film Coste Gavrasa OBSEDNO STANJE nadaljuje v smer, ki jo je omenjeni avtor začel že s filmoma Z in PRIZNANJE — torej v skrajno aktivistični in angažirani politični film. Radikalnost, s katero Gavras izkazuje svoje nedvoumne politične tendence, daje njegovim filmom nekakšno skrajno dokumentaristično pozicijo, ki bi do predmeta prikazovanja, to je do politike obdržala objektivno in seveda kar se da verističen zapis političnega terorja, ki je predmet Gavrasovih filmov. Nagibanje v dokumentarističnost pa seveda ne more pomeniti drugega, kot da je avtorju le za političen efekt filma in zdi se, da z umetnostjo v Gavrasovih filmih ne sme biti oziroma sploh ni nič — film se torej ne sme vrednotiti po načelih umetnosti, saj je le-ta samo način in forma, ki kaže pravo bistvo filma — to je politiko. Oceniti umetniško plat filma se pravi zgrešiti pravo utemeljitev in sporočilo, ki je seveda potemtakem lahko le ideologija-filmski kritik torej pri temeljnem premisleku Gavrasovega filma ne sme in ne more funkcionirati kot filmski kritik, saj je vendar povedano, da je z umetniško strukturo fuč in da je važna in pomembna le ideologija — torej mora funkcionirati kot ideolog, spovedovati mora svoja politična stališča, odnos do revolucije, radikalnost ali hipokrizijo, zideologiziranost ali ničev meščanski kvazi liberalizem. Le v tem odnosu se Gavrasov film pokaže kot uspeh, kot politično stališče, ki dobiva odmev in zanimanje publike. Seveda je pri tem potrebno omeniti določene hibe, ki se na splošno dotikajo filmov političnega žanra, to je predvsem vloga igre, fabule, ki je seveda nekaj narejenega, nekaj umetnega, kar z vso težo zmanjšuje akcijsko in prav tako tudi politično težo takega filma, saj je nedvomno jasno, da je prav dokumentaristična razsežnost filmskega medija prava in edina moč političnega filma in da igra in fabula že vnaprej zmanjšujeta efekt resničnosti, ki tako

postaja kvazi resnica, igrata in v skrajni konsekvenci film zabava, politični thriller-groza in politični teror, fašizem in policijska diktatura zamenjajo tradicionalne dramaturške elemente tradicionalnega thrillerja. Vendar struktura ostaja ista-groza in strah, ki seveda ob koncu predstave licemersko izgineta, pustita človeka neprizadetega v smislu, saj je vendar bila igra, saj vendar ni nič res... Ravno v tem pa se pokaže tista temeljna pomanjkljivost političnega filma, ki ne izrablja prave moči filma, to je dokumentarnega posnetka, ki je pravzaprav nepreklicna resnica, ampak se obrača k fabuli, ki je seveda umetna tvorba, neresnica. Ravno v tem razprtju pa se dogaja Gavrasov film, gre za umetno in skrajno ideološko in svetovno-pravičarski odnos med konservativnimi silami in silami revolucije; gre torej za jalov dialog med ugrabljenim policijskim izvedencem in revolucionarji, ki so pač pravični in skrajno humanistični, obenem pa akcijsko popolnoma blokirani in na koncu moralno in tudi fizično polomljeni. Iz vsega tega bi morali nadaljevati v smislu vpraševanja o radikalnosti ali pa meščanski popustljivosti in humanizmu idealov revolucije, saj so to temeljna vprašanja, ki zadevajo to plat revolucije; vendar je neprimerno bolje razviti vprašanje, odkod pravzaprav ta polom revolucionarjev v Gavrasovem filmu, saj so vendar skrajno humanistični in prav božanski dobri, policija in režim pa tako fašistoidni... Odgovor je nedvomno moč najti samega v hipokriziji Gavrasovega filma prava, to ni film nikakršne underground produkcije, ki seveda ni vezana na profit in ni producirana iz komercialnih razlogov; Gavrasov film pa je „normalen“ proizvod, ki funkcionira kot kapitalski izdelek in mora imeti svoje občinstvo, ki je seveda konzument filma in obenem tudi studa in groze, katere usodo pa že poznamo: politični thriller. Zato film ne more in ne sme (prav zaradi naklonjenosti meščanskega občinstva, ki je tak fenomen, da je sicer zoper radikalno prekucijo, kakršna je revolucija, je pa melodramatsko naklonjeno ubogim mladeničem, ki jih policija tako zverinsko muči in tako brez predsodkov pobija; nedvomno je prav zaradi tega v filmu ustvarjena beločrna podoba revolucije

OBSEDNO STANJE

p. m. j.

Etat de siege. Francoski barvni. Scenarij: Franco Solinas in Costa Gavras. Režija: Costa Gavras. Igrajo:

policije, akcije in le praznega in svetovnonazorskega besedičenja revolucionarjev...) prikazati revolucije kot središča akcije, saj bi se potem takem okus malomeščana radikalno spremenil in bi bil slej ko prej na strani policije, ki seveda a priori brani red in domovino...

S tem obratom pa bi film zgubil svoj krog občinstva in bi postal deficitaren in tako neuspešen. No, nedvomno je velika sreča producentov in samega Gavrasa, da so skonstruirali tak ušiv film, pri katerem velika večina ljudi ne vidi smradu, ki smrdi na ravno tak način kot svet, proti kateremu je film kot ideologija naperjen. Seveda pa je

ta lucroska naperjenost le navidezno, film ni zoper nikogar, saj bi se potem zgodile že prej opisane konsekvence. Zato je nujno, da se tradicionalnemu gledalcu iz kroga meščanskega sveta zagotovi moč in sposobnost policije in državnega aparata, ki skrbi za 'njegove' interese, tako da revolucionarji propadejo tako moralno, kot fizično — policija ujame vse glavne akterje, Santore, kot predstavnik gnilega sveta, pa pade resnično s ponosom, izvedensko preračunanimi možnostmi za uspeh ali neuspeh revolucije. Njegova smrt je pravzaprav moralni tuš revolucionarjem, ki so tako tudi moralno (v tem primeru) zlomljeni. Vendar

Tako je jasno, da gre Gavrasu morda za neke vrednote, ki pa se kmalu izkažejo kot kvazi-vrednote, kot igro na način tradicionalnega političnega thrillerja in da je vsa tendenca filma, da bi deloval kot akter svobode, politike humanizma in morda komunizma le lažno in kvazi-liberalno stališče, ki pravzaprav ne vodi nikamor drugam kot le k sicer dobro narejeni in prikriti meščanski kvazi-politični zabavi. To ni film o revoluciji niti ni film o možni alternativni sveta, ampak je le spretna potegavščina na 'politični način', kot si ga predstavlja Costa Gavras...



COSTA GAVRAS —
OBSEDNO STANJE



COSTA GAVRAS —
OBSEDNO STANJE

ZGODBA Z ZAHODNE STRANI

m. g.

West Side Story. Ameriški barvni. Scenarij: Ernest Lehman. Režija: Robert Wise, Jerome Robbins. Kamera: Daniel L. Fapp. Glasba: Leonard Bernstein. Koreografija: Jerome Robbins. Igrajo: Russ Tamblyn, George Chakiris, Rita Moreno, Natalie Wood, Richard Beymer. Proizvodnja: Mirisch Pictures & Seven Arts, 1961. Distribucija: kinema, Sarajevo.

Že ko smo pred časom po desetih letih gledali v Ljubljani MOST NA REKI KWAI, smo ugotavljali, da filmi, ki imajo v času svojega nastanka velik uspeh in jih celo kinča vrsta Oskarjev, po nekaj letih izgubijo pomen in jih bolj ali manj gledamo kot nekakšno starino zgolj iz zanimanja. Podobno se zdaj dogaja s filmom ZGODBA Z ZAHODNE STRANI (le zakaj prevajajo naslov, saj je šel film po vsem svetu pod izvirnim naslovom, kajti West Side je del newyorškega Manhattna, ki ima čisto samosvoj pomen in najbrž bi bilo prav smešno, če bi na primer kakšno Zgodbo iz Šiške dobesedno prevajali v angleščino), ki je nastala pred dvanajstimi leti, bila tedaj ovenčana z desetimi Oskariji, kar pomeni največ v zgodovini dajanja ameriških akademskih nagrad, po vsem svetu žela priznanja in dolarje, zdaj pa je njena cena toliko padla, da si film lahko privoščimo tudi mi.

Žal, kajti če bi ga gledali vsaj dve do tri leta potem, ko je nastal, bi nam ugajal, ne toliko zgodba sama, ki je od daleč naslonjena na Shakespearovega Romea in Julijo, kot koreografija in lepe melodije, ki jih dandanašnji znamo na pamet, ali smo jih celo že pozabili. Ko smo ga gledali v času njegove zmagovite poti po svetu, nas je motila le delna razvlečenost ter

situacije, polne melodramatičnega patosa, vse drugo je ugajalo, ker je bilo dokaj novo, predvsem je bila tedaj nova filmska koreografija, glasba je bila odlična in ob tem je bilo moč spregledati patos in naivnost.

Še danes je koreografija osrednji privlačni element tega filma — hkrati z glasbo, ki pa nam je, kot rečeno, že preveč v ušesih. Lepota plesa je najbolj izrazita, ko se srečata dve rivalski tolpi „Jets“ in „Sharks“, kajti v njunem plesnem srečanju se izraža vsa agresivnost, strah in pogum, ki bi ju bilo težko na ta način izraziti v besedah ali v drugačnih gibih. Kljub temu da to ni musical Minnellijevega, Kellyjevega, Donenovega ali Cukorjevega kova, vendarle ostaja v tradiciji predvsem zaradi sijajnih plesnih točk in to je pravzaprav odlika režiserja Jeroma Robbinsa, ki mu je mnogo pomagala Bernsteinova glasba. Wisejeva zasluga je predvsem izbor igralcev, med katerimi sta najodličnejša Chakiris in Rita Moreno, saj je razen pri Nathalie Wood izbiral predvsem med pevci in plesalci in znal iz njih iztisniti vse njihove sposobnosti (na primer pri Russu Tamblynu, šefu „Jets“, ki v dosedanjih svojih vlogah ni pokazal posebnih kakovosti).

Ob filmu bi se lahko dotaknili nekateri duhovitosti, ki so izrečene na račun blagostanja v Ameriki in si jih privoščijo mladi Portoričani na primer v pesmi Vse je lepo v Ameriki, dotaknili bi se lahko rasnega razlikovanja, delovanja policije, lahko bi se celo spotaknili ob sekvenco, ko pridejo „Sharks“ (Morski psi) v trgovino in jih prežene policija iz povsem rasističnih odnosov, ti pa začno potem mrmrati pesem God Save the King, ki je angleška himna in je to mogoče razumeti kot nekakšno izogibanje norčevanju iz ameriške himne. To so podrobnosti, veliko je

s kritikami so sodelovali

miša grčar
peter milovanovič-jarh
tone peršak
božo šprajc
in
boštjan vrhovec

takšni, predvsem pa moti simplifikacija v liričnem in hkrati tragičnem prikazu mladostnikov, za katere se reče danes, da so neprilagojeni. Neprilagojeni morajo biti pač predvsem priseljenci — še dobro, da niso Italijani kot vsi filmski gangsterji, ali Poljaki, kot vsi filmski razgrajači in tako naprej in naprej vse do črne rase, ki pa v tem kontekstu res ne bi bila primerna. Ta simplifikacija je bila ob gledanju pred desetimi leti manj opazna, ker je bilo zanimanje usmerjeno v dve osrednji kvaliteti tega filma, v koreografijo in glasbo. Danes, ko smo vsega tega že „vajeni“, so drugi pomanjkljivi elementi bolj vidni, predvsem je skrajno naivna zgodba sama. Ljubezen med Mario in Tonyjem, ki pripadata vsak drugi rasi, je lepa, kot je lepa vsaka ljubezen med mladima človekoma; manj ljubezensko navdahnjena so njuna srečanja, ki so včasih tako okrašena z melodramatičnostjo, da nam gre na smeh, kljub temu da slutimo njuno tragedijo. In tako kot se nam zdi njuna ljubezen ponekod pretirano patetična, tako je tudi sovraštvo med dvema tolpama pretirano do absurda.

Tako danes; vse to pred desetimi leti ni bilo toliko opazno in morda ni prav, da primerjamo oba vtisa, saj nekdo, ki je videl film danes prvič, drugače zadovoljen (ali nezadovoljen) odhaja s predstave. Na vsak način pa ostaja — naj to ponovim ne vem katerič — nekateri plesi so res nepozabni. Malokdaj posvečamo pozornost tistim, ki pripravljajo tako imenovane filmske „špice“. To pot pa so tudi „špica“ in pisani sklepni podatki vredni vse naše pozornosti. Kaj tudi ne, saj jih je pripravil sam Saul Bass in se tako lepo vključil v začetno in sklepno slikovitost.

Naj še spomnimo, da je leta 1961 dobila ZGODBA naslednjih deset Oskarjev: film, epizodna moška vloga (George Chakiris), epizodna ženska vloga (Rita Moreno), režija, barvna fotografija, ton, glasba (Saul Chaplin, Johnny Green, Irwing Kostal za glasbeno opremo musicala), kostumi (za barvni film Irene Sharaff), montaža, dekor in Jerome Robbins še posebno častno priznanje za dosežke v koreografiji.

Prešernovi nagradi Bertu Sotlarju in Žaru Tušarju

Eno izmed letošnjih Prešernovih nagrad je prejel tudi igralec Bert Sotlar. V obrazložitvi nagrade je med drugim rečeno: „Bert Sotlar je v zadnjem času ustvaril na področju filma in televizije dve izredni igralski upodobitvi: v TV nadaljevanki in pozneje v filmu CVETJE V JESENI je uspešno zaigral vlogo očeta, njegov nastop v filmu SUTJESKA, kjer je upodobil vlogo očeta treh sinov Dalmatincev, pa je bil deležen splošnega priznanja strokovnih kritikov in občinstva ne samo v Sloveniji, temveč v vsej Jugoslaviji in v tujini... Za Sotlarja kot igralca lahko rečemo, da igra večinoma navadne ljudi, katerih podoba bogati s preprosto človečnostjo ali s kakšno drugačno igralsko potezo izoblikuje njihove značajske posebnosti.“

Nagrado Prešernovega sklada pa je prejel med drugimi tudi snemalec ljubljanske TV Žaro Tušar predvsem za uspele realizacije oddaj CVETJE V JESENI, MONITOR in KULTURNE DIAGONALE. V obrazložitvi je rečeno med drugim: „Filmska slika v vrsti njegovih oddaj vseskozi podpira tekst in ustvarja ustrezno razpoloženje. Spričo režijskih zamisli, ki zahtevajo razgibano in disciplinarno, samostojno in ustvarjalno snemanje, je pri tem vsakokrat zadel bistvo motiva in teme.“ Čestitkam se pridružuje tudi uredništvo revije EKRAN.



E K R A N

