

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1973 — ŠT. 106/107



ljubezen na odoru

cvetje v jeseni



maklada 1000 vrn.

SLOVENSKI FILM

Denis Poniž	227	Slovenski film v EKRANU
Denis Poniž	230	Slovenski film meseca: LJUBEZEN NA ODORU
Franček Rudolf	245	Košček eseja o Duletiču
Peter Milovanovič-Jarh	247	Prežih-Duletič: LJUBEZEN NA ODORU
Vladimir Memon	254	Film in literatura ali LJUBEZEN NA ODORU
Tone Frelih	257	CVETJE V JESENI — filmsko neizenačeno
Bogdana Herman—Erika Kržišnik	259	Tavčar se je preselil
dr. Dušan Pirjavec	261	Kriza

KRATKI FILM, TUDI SLOVENSKI

Milan Ljubić	268	Razmišljanje o jugoslovanskem kratkem filmu
Denis Poniž	270	Filmi Maka Sajka v Ljubljanski kinoteki
Denis Poniž	272	Filmi Milana Ljubića v Ljubljanski kinoteki

FILMI, KI SMO JIH VIDELI

Aleš Erjavec	274	ANDREJ RUBLJOV
Taras Kermauner	277	V družini in zunaj nje — BOTER
Franček Rudolf	280	BOTER
Taras Kermauner	282	Spolni in vsakršni paradiž — ŠOLA ZA GODNICE
Franček Rudolf	284	FRENZY

STRUKTURA FILMA

Judita Hribar	287	Revolucionarnost na poetični način
---------------	-----	------------------------------------

TELEVIZIJA

Denis Poniž	297	TUPAMARI
Boris Grabnar	299	Naša vsakdanja televizija, nadaljevanje

FESTIVALI

Denis Poniž	304	Oberhausen kot politična vest in zavest
Mark Cetinjski	309	Vtisi z XIX. Festivala v Oberhausnu
	315	Nagrade v Oberhausnu
Miha Brun	317	5 + 5 + 2 = festival (Jesenice 73)

TELEOBJEKTIV

Gideon Bachmann	320	Umetnik proti sebi
Denis Poniž	323	Anketa poljskega „Kina“
Tone Frelih	323	Smrt sega po najboljših

KRITIKE

324	DETEKTIVOVA LJUBEZENSKA ZGODBA
325	GRISSOMOVA TOLPA
325	KAKO SKRITI MRTVECA
325	KRALJ DAMA FANT
327	MIMI KOVINAR
327	MORTADELA
328	PRIVIDI
329	RDEČE SONCE
329	ZADNJI BOJEVNIK
330	ZAPISKI PROSTITUTKE

Pričujočo številko sta tehnično uredila Tone Seifert in Stanko Hrovatič. Naslovno stran je oblikoval Tone Frelih. Na zadnji strani prizor iz Kavčičevega BEGUNCA; na sliki Borisa Cavazza in Ljudmila Lissina.

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Sofinansira Kulturna skupnost Slovenije. Na leto izide 10 števil, najmanj dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Mark Cetinjski, Marjan Ciglič, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Tone Frelih, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, internia 311. Številka velja 5,50 dinarjev, dvojna 11 dinarjev. Letna naročnina 50 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 50101-678-49110. Poština plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8.

SLOVENSKI FILM

denis poniž

slovenski film v ekranu

Razmerje med slovenskim filmom in pisanjem o slovenskem filmu je lahko le enosmerno razmerje med proizvodnjo in pisanjem o tej proizvodnji, proizvodnja določa obseg in količino pisanja. Zato je verjetno jasno, da minimalna slovenska filmska proizvodnja, ki je umetniško in komercialno v večini primerov izredno nezanimiva (to velja za celovečerni film), ali pa se pred občinstvom ne pojavlja (to velja za kratki film), ali pa nima stika s kritiko (to velja za televizijski film in dramo), ne more povzročati tako globokih kritičnih pretresov, katerih rezultat bi bilo kontinuirano pisanje in kritično razmišljanje. Prav zaradi sporadične proizvodnje slovenskega filma je tudi pisanje o slovenskem filmu sporadično, čeprav je nesmisel to, kar trdijo nekateri slabo poučeni ali podatke neupoštevajoči EKCRANOVI kritiki, da EKCRAN ne posveča dovolj zanimanja in kritične misli slovenskemu filmu. Težko je seveda spodbijati te očitke, posebej še, če so zlonamerni, ali, kot radi pravimo, tendenciozni. Ostajata le dve, bolj ali manj simpatični poti. Prva je tista, ki svetuje kar se da

podrobno navajanje podatkov o tem, koliko in kako (ter kdo vse) je pisal v EKRANU o slovenskem filmu pa tudi o njegovi problematiki. Druga pot je pot molčanja, ki pa na Slovenskem ni bilo in ne bo nikoli razumljeno kot glasen odgovor vsem prenapetim „kritikom“ (filmske) kritike, temveč le kot znak pravilnosti vsega žolčnega, kar so zapisali v svoja „kritična“ razmišljanja.

Tretja pot je pot ohranjanja pristnega razmerja med filmom in pisanjem o filmu, ki ga EKRAN uveljavlja od svoje ustanovitve. To je razmerje, ki ne daje prednosti niti filmu niti pisanju o filmu, temveč kritično spremlja film le toliko, kolikor je film RESNIČNO PRISOTEN. Drugače tudi ne more biti, saj si nihče od filmskih delavcev ne želi mentorstva neke revije.

V pričujoči številki v bolj ali manj sklenjeni podobi predstavljamo filma Vojka Duletiča LJUBEZEN NA ODORU in Matjaža Klopčiča CVETJE V JESENI. Zavedamo se, da vsega o filmih še ni bilo moč povedati, poskušali pa smo pokazati na tiste bistvene in hkrati izhodiščne točke njunih najnovejših del, ki zahtevajo predvsem ustrezno interpretacijo in kritični premislek. To še toliko bolj, ker sta oba filma nastala v stiku s slovensko klasično literarno zapuščino in torej sama po sebi terjata odgovor na vprašanje o razmerju med filmom in literaturo, med filmsko in literarno govorico. Sočasno pa nas pričujoča vprašanja vodijo proti vlogi in pomenu slovenske scenaristike in njenega deleža pri realizaciji slovenskih filmov. Prispevek Frančka Rudolfa je samo eno izmed izhodišč obravnavane tematike, to pa pomeni, da uredništvo EKRANA vabi vse slovenske scenariste, da kritično osvetlijo to področje slovenske filmske ustvarjalnosti.



Ljubezen na odoru

denis poniž

Scenarij (po noveli Prežihovega Voranca), režija in montaža: Vojko Duletič. Kamera: Mile De Gleria. Asistent kamere: Tone Robinik. Scenografija: Vojko Duletič. Asistent režije in montaže: Toni Ziherl. Glasba: Jože Kampič. Kostimi: Irena Felicijan-Preinfalk. Maska: Anka Vilhar. Direktor filma: Ljubo Struna. Distribucija: Vesna film. Proizvodnja: Viba film, 1973. 2560 metrov, kodak-eastman kolor. Laboratorij: Jadran film.

Glavni igralci: Metka Franko, Iztok Jereb, Aleksander Valič, Angela Hlebce, Jože Vunšek in domačini iz Solčave.

Iz biofilmografije Vojka Duletiča:

Vojko Duletič, rojen 1924 v Ljubljani. Matura. Scenarist, montažer, režiser. Po lastnih scenarijih realiziral 4 kratke filme: TOVARIŠI (1965), POLETNA NOČ (1965), WEEKEND V VELENJU, NA PETELINA (1967). Montažer pri filmu ZAROTA. Filmski kritik Tedenske tribune, recenzije filmov objavlja tudi v EKRANU. Za scenarij filma SAMORASTNIKI (1963) dobil diplomu v Pulju. (Podatki iz biofilmografije v 37.–38. številki EKRANA).

Drugi kratki filmi:

PODOBE IZ SANJ (1967)

IN MEMORIAM (1969)

CINÉMA VÉRITÉ (1969)

Celovečerna filma:

NA KLANCU (1971)

Zlata arena za glasbo Jože Privšek.

Diploma za najboljši ton Marjan Meglič.

Diploma za najboljšo masko Berta Meglič.

LJUBEZEN NA ODORU (1972)

Za dopolnilo še naslednji pomembnejši članki o Duletiču, ki jih je EKRAN objavil v zadnjih letih:

O novih slovenskih filmih govorita soustvarjalca Tone Kuntner (NA KLANCU) in B. Šömen (RDEČE KLASJE), J. Povše, E 83–84, str. 129; Anno domini 1900, 1946, 1970, D. Poniž, E 87–88, str. 366; Kadriranje filmske kritike, J. Povše, E 85–86, str. 264; Kritika filma NA KLANCU, J. P., E 81–82, str. 118.



intervju

z režiserjem vojkom duletičem

Kot prvo vprašanje, ki bo določneje opredelilo odnos do vašega filma, je treba premisliti odnos med Cankarjem in Vorancem in hkrati vaš pogled na prenašanje literature v film. Kot smo lahko brali, je večina slovenskih kritikov implicite ali eksplicite trdila, da med vašim Cankarjem in Vorancem ni nobene razlike, da sta, če se tako izrazimo, v duhovni sferi na isti valovni dolžini.

Duletič: Ostal sem na valovni dolžini avtorja. Nikakor ne morem pristati na trditev, da prenašam neko literaturo v film. Vsekakor pa sem oplojen z miselnim svetom dveh ljudi (Voranca in Cankarja), dveh ljudi, ki sta že umrla in je njun svet tako definitivno zaključen. Ta svet seveda lahko prenašam v svoj svet in ga potem projiciram skozi film. Zame bi bila možna samo naslednja varianta: vizualna podoba Cankarja ne more biti vizualna podoba Voranca. Na to bi lahko pristal. Nekdo me je vprašal, če sem videl finsko TV dramo o osamljenem kmetu med finsko-rusko vojno. Dejal sem mu, da sem jo videl. Toda, če mislite, da je tisti naturalizem primeren za Voranca, potem se motite. To je naturalistična podoba v črnobeli tehniki, ki bi jo že prisotnost barv popolnoma spremenila. Vedeti moramo tudi, da Skandinavci nimajo samo takih dram, temveč tudi Bergmana, Ibsena, toda tudi Strindberga. Samo, če bi ocenjevalci govorili o naturalistični podobi Voranca, potem bi jih razumel. To je tista naturalistična podoba Voranca, ki vsi tako zelo hrepenijo po njej. Trdim pa, da Voranc sploh ni naturalist in vam lahko preberem v Ljubezni na odoru odstavke, iz katerih boste spoznali, da je to vse drugo, samo ne naturalizem. Pripovedoval pa bi vam lahko tudi o tem, kako smo na kraju, kjer smo snemali, poskušali prenašati Voranca iz literature v resničnost, pa je prišlo do tako velikega razkoraka, da smo knjigo zaprli. Literatura tam na višini 1200 metrov ni vzdržala resničnosti. Naj vam povem samo en primer — ko smo skušali posneti to, kar je Voranc tako plastično opisal, so se nam kmetje smejali. Ni bilo mogoče zadrževati zemlje na strmi njivi sam z enim konjem, z enim kmetom in eno kmetico. Potrebna sta bila dva konja, kmet, ki je šel s konji, še eden, ki je zadrževal plug ob strani in še orač. To je bil prvi stik z Vorancem in ta stik nam je porušil celotno podobo realizma, ne naturalizma. Vsakdo, ki bi sedaj šel tja gor, bi videl svet na takšen način, kot sem ga jaz. Žal mi je, da kritik, ki piše o prepotenih

pazduhah in razširjenih nogah, tega ni videl ali pa je že pozabil, če je kdaj videl. Naturalizem pa naj iščejo v literaturi. V Ljubezni na odoru je Voranc še želel postaviti svojemu narodu vizualni spomenik, v svojih povojnih novelah pa nič več. Ta vizija vizualnega spomenika je nesprejemljiva, ker ni resnična, ljudje imajo drugo moč, ki je v Radmanci nekateri niso opazili. In ti so zgubili, ne jaz. Seveda je paralela med Cankarjem in Vorancem in je sočasno ni. In iz tega, kar ni, sem jaz naredil zvezo. Cankar in Voranc govorita o Slovencih, o nobenem drugem narodu. O slovenskem človeku razmišljata vsak na svojem nivoju in v svoji lepoti jezika. Govorili so o vizualni podobi, nihče pa ni ničesar povedal o misli. Cankar govori o družini, družbi, religiji, seksu, Voranc prav tako. Če pogledamo, kako te pojme definirata Cankar in Voranc, bomo dobili neko celoto, celoto njune misli, dobili pa bomo tudi RAZLIKO med njunima svetovoma. Danes, ko se cel svet sprašuje, kaj naj stori s svojo eksistenco, ne bo nihče zadovoljen le z naturalistično podobo. Gremo še globlje v našem razmišljanju. Če bi bila pri Cankarju osnova hrepenenje, je to verjetno premalo, kot je verjetno premalo, če rečemo, da je pri Vorancu centralna tema ljubezen in spolnost. Oboje bi zadostovalo le za polovico filma, potem bi postalo nezanimivo. Pri Cankarju je osnovna celica družina in ta celica se mora ohraniti, pri Vorancu (v Ljubezni na odoru) se družina lahko razbije, če je bila napačno postavljena. Podobno je z religijo: pri Cankarju se Francka poroči, pri Vorancu ni religije, gre preko nje. Ženska ima moške, rodi otroke, ne glede na to, ali je cerkvi in družbi to všeč ali ji ni. Pri Cankarju je spolnost vezana na družbo, družino in religijo, spolnost mora biti duhovna. Cankarjeva Francka je vdana samo enemu človeku. Spolnost pri Vorancu je čisto drugačne narave, ni pa to spolnost razkrečenih nog, ker razkrečene noge niso spolnost, so lahko le pornografski film.

Govorili ste o elementih idejne in miselne sfere filma in ste sestopili v osnovne probleme Vorančevega sveta. Naj povežem svojo misel s prejšnjim vprašanjem in razširim očitek kritike na področje estetike. Vam so, deloma dobronamerno, deloma zlonamerno, očitali že pri filmu NA KLANCU ne le estetiko, marveč celo esteticizem, ki ga slovenski film do tedaj ni poznal. To je bila estetika čistih podob, nastala na likovni in ne na literarni osnovi. Literarno usmerjena kritika vam je ta esteticizem očitala, hkrati pa priznavala, da je to lahko ekvivalent Cankarjevega sveta, v kritikah LJUBEZNI NA ODORU pa sodijo, da estetika slike ne sodi v Vorančev svet. Kaj vi mislite o estetiki slike, če ste jo uporabili v LJUBEZNI NA ODORU. Povedali ste, da je Voranc skušal prikazati neko lepoto.

Duletič: V Mariboru me je neki likovnik vprašal, ali sem imel v PODOBAH IZ SANJ in LJUBEZNI NA ODORU istega snemalca. Povedal sem mu, da je bil v PODOBAH IZ SANJ snemalec Vavpotič, tu pa DeGleria. Na to mi je odvrnil: Potem je fotografija vaša. To je točno, saj sem jaz odgovoren za sliko. Svet, ki sem ga snemal, se mi pokriva s podobo Vorančevega sveta. Snemali pa smo pod vsakim pogojem, nismo čakali ali iskali. Postavili smo kader, pa naj je bilo vreme takšno ali drugačno. Zakaj bi morali delati nekaj drugačnega kot narava. Snemali smo po naslednjem zaporedju: prvi dan prvi kader in naprej do konca. Sekvenca se je nizala na sekvenco in narava sama nam je dajala nasprotja. Okvir vsakega kadra je bila moja vsebina. Ne bi pa mogel govoriti o estetiki filma, tako kot si jo zamišljajo kritiki. Trije filmi so bili posneti po Vorancu, pa niso znali potegniti nobene paralele! Naj jih vznemirja, kdo je globlje prodril v Voranca, to bi morala storiti filmska kritika. Če pa bi hotel narediti nekaj drugega (in to bi lahko storil), potem bi moral razvrednotiti Vorančevo novelo, reducirjal bi vse skupaj na navaden ljubezenski trikotnik. Trikotnik pa sem želel konfrontirati s spoznanji iz Cankarja, s spoznanji o družini, religiji in spolnosti. Najprej so mi govorili, da ta novela sploh ni vredna, da jo snemam. Pokrajine nisem iskal na Koroškem, ker nisem iskal avtentične pokrajine, marveč integralni element Vorančeve novele. Lepotni vtis ni zaradi lepotnega vtisa, je zaradi vsebine. Jasno pa je tudi, da je to projekcija mojega sveta. Povedal bom tako, kot je dejala Rapa Šukljjetova: vse je v filmu, samo v avtorjevem stilu.

Lahko bi dejali, da je eno izmed naših ključnih vprašanj in problemov vrednotenje filma s stališča literature. Zato verjetno lahko trdimo, da bodo reakcije tistih

gledalcev, ki literature (t.j. Vorančeve novele) ne poznajo, drugačne. Tisti, ki bodo videli samo film, bodo gledali le eno izmed mogočih projekcij nekega sveta, ki je bil prenesen v svet filmskega izraza. V LJUBEZNI NA ODORU je opazna jasna hierarhizacija likov s stališča osrednje osebe, Radmance, hierarhizacija, ki skorajda zastavlja nekatere osebe. Zopet se vračamo na problem prenosa literature v film. Kako je s strukturacijo likov v noveli in v filmu?

Duletič: Za film NA KLANCU so dejali, da ga ne bo nihče gledal, nihče razen Slovencev. Dve leti kasneje ga je v Beogradu gledalo osemdeset tisoč gledalcev. Prepričan sem, da devetindevetdeset odstotkov gledalcev ni bralo Cankarja. Kaj jih je pritegnilo? Ne v filmu NA KLANCU ne v LJUBEZNI NA ODORU ni zgodbe. So le osebe s svojim posebnim svetom. Če sem njo pravilno izbral, potem sem tudi ostale. Zakaj je Radmanca najpomembnejša? Verjetno zato, ker je ona CENTER, središče dogajanja. Lahko bi osebe drugače strukturiral, če bi v montaži dal poudarek nekaterim drugim kadrom. Zakaj je Radmančin mož tako blede predstavljen? Zato, ker je ZANJO slabič, ker je odmrli, je odmrli tudi za gledalca. On nima sile, to je na škodo igralcu, toda ona ga tako VIDI. Voruh pa je dopolnilo nje same, ni njen cilj. Je le njeno dopolnilo. In zato Radman ne more biti močnejši kot Voruh in Voruh močnejši od Radmance. To ni samo moja pozicija, to je tudi Vorančeva, ki Radmana skoraj ne omenja. Sočasno odnos Voranca mati in otroci ni enak kot pri Cankarju, kjer tvorijo mati in otroci neke vrste matriarhat, pri Vorancu pa je mati tovarišica svojih otrok. Kritika ni marala videti teh osnovnih premikov. Seveda pa Vorančevi ljudje niso na istem nivoju (mislim na nivo racionalnega osveščanja) kot Cankarjevi. Zato jih nisem mogel tako visoko postaviti. Zato je tudi nesmiselno zahtevati, da bi bil ta film popolnejši od filma NA KLANCU. Problematika je nižja, predvsem pa drugače zastavljena in temu sem želel slediti. Zame bi bila študija, če bi nekdo analiziral, kako je zbledel Radman, kako se spreminja Radmančin svet. Če se vrnem še enkrat na estetiksko kadra: nihče doslej ni omenil, da imam v filmu vse elemente od simbolizma do naturalizma, tako kot jih ima tudi Voranc. Mislim, da bi tisto idealno simbolno-naturalistično podobo, ki si jo vsi tako želijo, zavrgli že po desetih minutah in bi dejali, kje je tu zveza z zemljo? Ko sem bil na pogovoru s slušatelji akademije, je nekdo omenil tisto veselico. Dejal sem, da je izraz veselica napačen, saj ljudje pridejo le plesat in jest. Vendar pa teh prizorov nismo snemali tako, da bi kmetje to vedeli. Torej tudi njihovo „čudno“ obnašanje ni bilo narejeno. Ljudje tam gori se tako obnašajo. Ne zanima me, če sem s tem koga prepričal. Nekoga bo prizor prevzel, drugega ne. Tudi otroci so se obnašali tako, kot se obnašajo vsak dan. Ko smo šli na snemanje, nismo imeli nobenih rekvizitov, kostumi so nastali na kraju samem. Tudi razvpitega kadra z reaktivcem ni bilo. Reaktivec je bil nad nami, toda nismo snemali v „švenku“. Svetova Radmance in reaktivca sta neodvisna, a sočasno prisotna. Važno je razumevanje zaporedja dveh kadrov. O filmu je treba pisati na filmski način. Za film verjetno velja maksima: mislim, torej sem. Vendar pa na Slovenskem le malo filmov eksistira na ta način. Gledalci niso šli gledat filma z namenom, da bi preverjali zgodbo, temveč da bi začutili utrip neke misli in nekega sveta. In če sedaj razmišljam, potem moram priznati, da je ta film Slovence razburil bolj, kot si upajo povedati. Cankar s svojim hrepenenjem – to je v redu, toda Voranc s svojo dialektiko – to pa ni tisto, kar hočejo. Oba filma sta zame dialektičen proces in ne igračkanje zaradi igračkanja.

Sedaj, ko smo že „in medias res“, lahko govorimo o enem izmed ključnih prizorov filma, o ljubezenskem aktu. Tu najde Radmanca svoje dopolnilo, svojo realizacijo. To je doživetje sveta v eni izmed njegovih temeljnih sestavin. Ta prizor je nekako prelep ob kruti in nečloveški zemlji. Lahko bi dejali, da je preekstotičen za tako koncipiran film. Kako ste si vi zamislili ta prizor in če vprašamo še bolj neposredno, zakaj ste ga postavili tako, kot ste ga realizirali v filmu?

Duletič: Do erotičnega prizora doživi gledalec z menoj vred vrsto informacij o njenem položaju, ki vodijo do ljubezenskega akta. V snemalni knjigi sem se naslonil na Vorančev tekst. Med snemanjem sem začutil, da je treba to, kar je Voranc pravzaprav zamolčal, bistveno spremeniti. Moral sem spremeniti nekaj, kar je bilo v literaturi še IDEAL. Treba je bilo predstaviti tisto, kar je bilo za literarnim



tekstom. Prizor je bilo treba postaviti tako, da je bilo po njem mogoče še nizati informacije o njenem življenju. Upoštevati sem moral Vorančevo informacijo, da je to njen „prvi“ možki. Ljubezen mora biti telesna in tako tudi prikazana. Sonce, ki smo ga posneli, je bilo takrat res tam. Ko sem se sklonil nadnju, sem sledil njenemu pogledu in posneli smo še sonce med vejami. S tem, s to dvojno metaforično gradnjo je bil ta svet, ta prizor zaključen. Problem dveh svetov je tudi problem kadriranja teh prizorov. Najprej ljubimca v totalu, potem kader, kakor da bi ona gledala. Prizor je mogoče razumeti na ta način, ki pa nikakor ni edini možni način gledanja in doživljanja. Posneli smo še en, „močnejši“ ljubezenski prizor v drvarski koči. Pokazalo pa se je, da je nepotrebno ponovno dokazovanje njune telesne naklonjenosti. Važnejši je Voruhov dvom: Koliko časa boš moja? Afra: Za večno tvoja in mojih otrok.

Iz tega verjetno izvira tudi končna pozicija ženske pri Cankarju in Vorancu. Pri Cankarju ženska zgubi vse, pri Vorancu pa ženska ničesar ne zgubi, ker je vse dobila . . .

Duletič: . . . zato pa je naredila te korake in je zapustila grunt, urejen svet, pustila je priznanost družbe, pustila je otroke, pustila je vso preteklost. So nekateri kritiki, ki vedo vse, a ne znajo brati najpreprostejšega kadra. Recimo prizor v dimnici: ona gleda proti oknu, on v notranjost hiše. Takrat dam njej še eno možnost, ker jo više cenim. Ni res, da je junak več zmožen kot avtor, avtor je bil zmožen storiti več za junaka. Zato njen pogled razgrinja renesančno podobo doline, pokrajino, polno širine. Ta dva posnetka nista didaktika, marveč spoj dveh kadrov, treh kadrov: to in to in ona in potem nazaj ona, gozd in gre v gozd za Voruhom, ZA NJIM. Takrat ima Radmanca še eno, avtorjevo možnost pobega v nevezano življenje. In šele v naslednjem kadru gre počasi za njim v gozd. To je važno, ne pa, ali je bilo grafično risano ali „mehikansko“ osvetljeno! Tu se odpira problem slovenskega sveta in tu moramo pričeti, če hočemo, da se bo kdo pogovarjal z nami.

Pridemo do novega sklopa vprašanj, o katerih ste vi že govorili v pogovoru z bralkami Jane. To je problem postavitve otrok. Gledalci, ki so s sentimentom opazovali te otroke, so bili mnenja, da so premalo prisotni. Vi ste eksplicitno povedali, da se otroci pojavljajo le toliko in tam, kjer je njihova pristnost del delovanja in spreminjanja sveta. Otroci izvirajo iz avtentičnega sveta, govorijo dialekt in se vedejo na svoj način. Vi pa ste imeli tudi ekipo igralcev, ki imajo poleg realne skušnje o takem načinu življenja še intelektualno skušnjo o življenju. Zdi se, da je v nekaterih kadrih prevelika razlika med igro profesionalnih igralcev in otrok.

Ko sem videl otroke, sem našel vzrok tudi za ostale igralce. Brez dvoma pa je v obeh igrah neki razkorak, ki sem ga občutil, a ga nisem skušal zmanjšati zaradi tega, ker sem hotel ustvariti odtujenost. Odtujenost pa izvira iz tega, ker so otroci svet zase, celo posamezni svetovi, saj pripadajo različnim očetom.

Na tem mestu se lahko pričnemo pogovarjati tudi o posebnem problemu slovenskega filmskega jezika. Imamo tri možnosti: knjižni, pogovorni, narečni jezik. Vsaka možnost ima prednosti in pomanjkljivosti. Tudi v vašem filmu ni „jezikovne enotnosti“, saj otroci govorijo čistejši dialekt kot ostali igralci, ki pravzaprav govorijo pogovorni jezik z nekaterimi narečnimi posebnostmi. Ta problem se je verjetno pojavil tudi v drugih vaših filmih. Kako ste vi interpretirali jezik literarnih del?

Duletič: V filmu NA PETELINA so govorili Finžgarjev jezik, NA KLANCU Cankarjev, tu pa Vorančev. Dodal nisem ničesar. Vsi stavki so takšni, kot so v literarnih predlogah. Vprašanja filmskega jezika bi morala biti predmet raziskave na Akademiji za film in TV. Lahko dodam le to, da slovenski interpretaciji manjka logični podtekst. Manjka ji logični, notranji smisel, barva, ki slovenski jezik povezuje npr. z angleškim. Zato so moji igralci govorili tisti tekst tako, kot je napisan. Le pri otrocih sem si dovolil odstop. Pri snemanju otrok smo zagrešili tudi tehnično napako, zaradi katere so glasovi tako zelo izraziti.

Videli smo, da je film LJUBEZEN NA ODORU miselna interpretacija neke zgodbe, ki se je izkazala kot primerna tudi za filmsko predstavitev. Posebej nas zanimata dve spremembi Vorančevega teksta. Končni prizor, ki je v filmu začetni, ko sedi Radmanca ob mrtvem Voruhu in jo otroci vprašajo: Kaj je, mati?, v noveli odgovori: Smrt, v filmu pa molči. Drugi prizor je prizor z Voruhovo materjo, ki Radmanci v nekem trenutku reče: Voruh ali otroci. Ti se moraš odločiti. V filmu pa je Voruhovi materi, ki ves čas molči, namenjena vloga, ki jo ima v grški tragediji zbor: pasivno spremljanje, napovedovanje dogodkov, zamolki. Njena prisotnost nekaj napoveduje. S tem ste verjetno spremenili literarno kompozicijo?

Duletič: Nismo še govorili o emocionalnih vtisih obeh celovečernih filmov. Skušal sem obdržati emocionalne elemente Vorančeve literature in to je bila moja največja zvestoba literaturi. Vendar pa je ohladitev emocionalnega sveta v LJUBEZNI NA ODORU zavestna. Če bi ostala taka, kot je v filmu Na klancu, potem bi emocionalni svet preglasil dialektiko. Voranc nam naniza Radmančino življenje pred Voruhovo nesrečo in zaključi z Radmanco, ki objema dva otroka. Smrt. Konec mojega filma pa je lahko začetek. Če to seveda gledalec hoče. Zame je nesprijemljiv konec, v katerem bi se takoj vrnila k otrokom. Na koncu filma ni ne otrok ne smrti, človek je v nekem trenutku sam, to ni formalna, to je notranja izolacija. Zato tudi začetek filma ni grajen tako, da bi dobili pravo podobo dogajanja, je le nekaj slik in potem belo platno s podatki o ustvarjalcih. In nato se prične zgodba. Neka informacija o nekih ljudeh. Na koncu pa je neka ženska, sama, v ritualu, ki je lahko smrt. Nenadoma se ustavi, zagleda in sliši prvokrat glasbo. Glasba, vodilni motiv, ki je usodnost, je grajena tako, da jo nikdar ne občutita. Tu pa se prvokrat odpre emocionalni svet, odpre se širina, o kateri ni nikoli razmišljala, odpre se pot. Kaj bo Radmanca storila, tega ne vem, prepričan pa sem, da je tako gledanje blizu Vorančevi viziji Ljubezni na odoru.

Podoben problem se je pokazal v kadrih z Voruhljo. Posneli smo te prizore z veliko dialoga in nenadoma se je izkazalo, da ti ljudje bebljajo. Zato sem dialog reduciral in prišel končno na zbor „v eni osebi“, ki registrira, ne more pa prodreti v srčiko dogajanja. Voruhlja je zaključen svet, tako kot je tudi Radman zaključen svet. Tako je Angelca Hlebčetova Voruhlja že s svojo pojavo, ko stoji ob oknu in razmišlja, realizirala vso vzročnost in usodnost dogajanja.

Na drugem nivoju smo se vrnili na začetno vprašanje, ki sedaj kaže nov obraz in bi ga lahko opredelili kot vprašanje o pomenu Vorančeve literature. Le-ta je prav zaradi končnega stavka „Je smrt.“ globoko moralno poantirana. Njena strast se ni spremenila v metafizično obljubo ali tostransko odpoved, rodila je „greh“ in „grešnost“, ki sta poplačana, uravnovešena s to končno smrtjo in smrtnostjo. Svet je zopet urejen in ima svoje temelje. S tem da ste smrt „preslišali“, zgodba ni več moralna, krščanska, ni več končna, je odprta. Ni kazni, pomirjenja s svetom, ni greha.

Duletič: V to se je nagibala tudi estetika mojega filma. Pod estetiko razumem vsebino slike. Z drugo vsebino do tega zaključka ne bi mogel priti.

Po vsem povedanem se zdi, da nas lahko le tako zastavljena analiza vodi proti središču filmskega dogajanja, do osrednjega sporočila. Zato verjetno tudi ne moremo govoriti o „prenosu literature v film“, marveč o svobodni kreaciji. Verjetno do sedaj še nihče ni izvršil analize na nivoju literatura in film sočasno.

Duletič: Vsekakor pomeni moje delo določeno razmerje do tradicije, ki pa jo skušam postaviti pod vprašaj, in to je kader z reaktivcem. To, kar se je dogodilo, se lahko še dogaja in se danes tudi dogaja. Nismo še tam, da bi lahko Afra Radmanca rekla: Lep dan je! Lahko bi, toda ona mora reči: Lep dan bo! Nismo še prestopili v prihodnost in nismo še zavrgli vseh predsodkov. V tem času in pri svojih izkušnjah ne bom govoril, kaj je prav in kaj ni. Lahko posredujem le podobe, iz katerih je moč presoditi, kaj MISLIM. MISLIM!

od sveta literature do sveta filma

Tudi Duletičev film LJUBEZEN NA ODORU znova odpira vprašanja o literaturi in filmu, o njuni medsebojni povezavi, o vzročnih zvezah, na katerih temelji po literarni predlogi posnet film. Kajti eno je jasno, in tega se morata zavedati tako literatura kot tudi film; posebej še film, saj je pravzaprav možna le enosmerna pozicija: od literature proti filmu. Ali z drugimi besedami: film se kaže kot sposobnost prevajanja in ponovnega preverjanja literature, njene resnice, njenega eksistencialnega creda. Prav zaradi povedanega je verjetno tudi udomačeno preverjanje filmske resnice s pomočjo literature in njene resnice. Kar sestavlja filmsko zgodbo, to mora biti na avtentičen način prisotno tudi v literaturi. Film mora biti narejen po meri literature, mora se ji prilagati (seveda v možnostih svoje izraznosti), biti mora dvojnik literature. Seveda se takšno preverjanje filma rado sprevrže v preverjanje literature, v njeno re-kreacijo. Če film torej izrablja literaturo, tako trdi kritika, naj jo izrablja na literaren način, v smislu analitičnega preverjanja zgodbe. Čeprav pričujoče razmišljanje ne more biti razgovor s slovensko časniško filmsko kritiko, ker po svoji naravi želi vzpostaviti kontakt predvsem s filmom Vojka Duletiča, pa vseeno lahko ugotovi nekatere posebnosti te kritike, posebnosti, ki izvirajo iz njene stroge zavezanosti literarnemu pojmovanju filma, še posebej tistega filma, ki črpa iz literature. Tu na nov način postavljamo vprašanje o medsebojnem razmerju med literaturo in filmom. Vsi izrazi, ki jih kritika uporablja („izrabljanje“, „prevajanje“, „preverjanje“, „naslanjanje na“), ko želi pojasniti razmerje med Vorančevo novelo in Duletičevim filmom, pomenijo dvoje. Prvič dejstvo, da film, pa naj bo še tako samostojen in samokreativen, nastaja kot direkten potomec literarne materije, da nastaja na tej literarni materiji in da popkovina ne more in ne sme biti pretrgana. In drugič: takšno razmerje mora nujno predpostavljati, da je film vedno nekaj manj, nekaj nepopolnega v primeri z literaturo, pa čeprav ta literatura ni (ali še ni) „uradno“, „šolniško“ preverjena in potrjena. Iz povedanega jasno sledi, da vsak razgovor s filmom (in tako bi kritiko morali razumeti) ne more biti nič drugega kot preverjanje medsebojnega odnosa med literaturo in filmom in ugotavljanje filmskih odklonov. S tem da je film implicite manj kot literatura, je morda že vse povedano, odnosa, ki naj bi bil odnos razmejevanja dveh predstavitvenih možnosti (literarne in filmske), ni več mogoče vzpostaviti. Kritika je tako spremenjena v zaporedje meritev, kjer je merilo literatura, materija za merjenje pa film.

Verjetno je mogoče opustiti literarni pristop k filmski kritiki in preveriti Duletičev film samo na podlagi filmskega izrazja in filmske estetike. Mogoče je celo opustiti vedenje o literarni predlogi, ali pa to predlogo bistveno reducirati. Mogoče je tudi ugotoviti elemente v Vorančevi noveli, ki jih film zavestno ali podzavestno ni upošteval, ali pa jih je povedal drugače. Seveda pa je še tretja možnost, ki predpostavlja, da sicer moramo in moremo govoriti o medsebojnih podobnostih in različnostih med literaturo in filmom, vendar pa ne smemo tega govorjenja zamenjati s kritiko filmskega sveta. Kritika filmskega sveta pa je verjetno šele tisto razmišljanje o celoti filmskega zapisa, ki je nastalo na osnovi analize medsebojnih odnosov med filmom in literaturo. Pričeli bomo torej tam, kjer se dnevna kritika končuje: na ugotovitvah medsebojnega razmerja med literaturo in filmom.

To razmerje lahko pojasnimo z zelo skopimi besedami. Vorančev svet je svet tipične krščansko-moralizatorske vizije strasti, greha in kazni. Afra Radmanca želi užiti erotično zadoščenje, toda zunaj priznanih institucij, njeno erotično zadoščenje je s pozicij družbene sile greh, razrešitev tega greha pa pomeni Voruhova smrt, ki vzpostavi ravnovesje med strastjo in kaznijo. Trikotnik strast—greh—kazen je tako izpolnjen. Vizija kazni je še zaostrena: ne umre Afra,

umre njena ljubljena oseba, njena erotična realizacija. To je smrtna kazen pri živem telesu in vsi problemi, ki jih Vorančeva novela še prinaša, so v primeri s tem najosnovnejšim, najglobljim blede in nepomembni.

Film LJUBEZEN NA ODORU je to uklenjenost v strast—greh—kazen nekoliko omilil, ali če smo precizni, naredil jo je vprašljivo in, kar je še važnejše, dvomljivo. Čeprav svet reproducira v njegovi že realizirani varianti, pa to varianto le „popravlja“ toliko, da jo spremeni v dvom. Dvom, ki mora dvomiti v strast, v greh in še posebej v kazen.

V tem trenutku pa za filmsko analizo filma literarna pozicija in literarna realizacija Prežihovega Voranca postaneta nevažni. Kajti, če gre za dvom, in le-ta je v središču filmskega dogajanja, potem filmska zgodba ne more biti literarna zgodba, film ne more biti literarni dedič, ne more stati na isti poti kot literatura. Nista namreč važna strast ali kazen (ki se pojavljata v literaturi), važna sta dvom (strasti) in dvom (greha), ki se pojavljata v filmu. In že na začetku lahko izrečemo misel, da dvom (o nečem) ne more biti isto (kot tista stvar), je lahko le nasprotje ali drugačna realizacija. Dvom je vsajen v pokrajino, v ljudi, v dogajanje. Pričnimo s pokrajino! Kritika je v en glas kriknila, joj, kako lepa je pokrajina! Kako lepi hribi, doline, gozdovi, meglice, sončni zahodi, polja, kmečka arhitektura. Pokrajina je lahko lepa le za tistega, ki stoji na naivno rousseaujevskih pozicijah in v sliki gleda lepo pokrajino, ne pa njene realitete, ki jo slika prinaša. Seveda je Duletič tu morda storil usodno napako, da je izbral barve, toda črno-bela tehnika bi lahko le prikrila, odkriti pa ne bi mogla ničesar novega. In to je KRUTOST pokrajine, njena protierotična in protisocialna podstat. Pokrajina ni lepa, je neznansko odurna v svoji veličastnosti, brezčasnosti, povzdignjenosti v gotsko, k nebu kipečo formo. In katera forma je bila še tako oddaljena od človeškega, pozemskega, strastnega, mesenega, kot prav gotska? Kaj je bolj nečloveškega kot stoletna hoja, rastoča na strmih pobočju? In ali ni to pokrajina, kjer je človek ves čas potisnjen v defenzivo, kjer ves čas premaguje prepad med svojo končnostjo in obdajajočo ga neskončnostjo? Kje se lahko rodi prej dvom, pošasten dvom o nemoči, o uklenjenosti, minljivosti? Seveda pa Duletič ni dosleden pri vzpostavljanju te osnovne pozicije krute in od človeka ločene narave. Osnovna linija je mnogokrat pretrgana, vanjo so vloženi kadri, ki s svojo intimo rušijo človeku odtujeni svet. Tak način gradnje pa že tako razpolovljeni svet še enkrat razpolavlja: na njegovo „usodno“, tostransko postavitvev in na njegovo „vizionarno“, onostransko hrepenenje. V ta svet so postavljeni ljudje, ljudje z dvomom v najosnovnejše imperitive. Radman z dvomom v ljubezen svoje mlade žene in z dvomom v zemljo, ki jo ima v lasti. Voruh z dvomom v Afrino zvestobo in dvomom v njeno nihanje med ljubeznijo, erotično ekstazo in materinstvom. In slednjič sama Afra Radmanca z dvomom v erotično zadostitev, ki ni samo erotična zadostitev, marveč je mnogo več: sprostitev, osvoboditev od sveta, od krutega sveta, od senilnega moža, od nerodovitne zemlje. Afra Radmanca z grehom strasti in strahom kaznovanja. In s sočasnimi globokimi dvomom v tako zastavljene občestvene in zasebniške normative. Dvom je zasajen tudi v njeno delovanje, pred in po ljubezenski združitvi, ki s svojo odprtostjo ruši stari in napoveduje novi svet. Toda dvom je še vedno prisoten: pred ljubezensko združitvijo v njenem strahu, ali se bo rešila ničvrednega življenja, po njej v strahu, ali je mogoče vzdržati v končni poziciji neobremenjene in neizmerne strasti. V dvomu, ali ni njeno delovanje eno samo upiranje od boga in cesarja določenim postavam, ali ni njeno delovanje spreminjanje sveta ne zaradi posameznika in njegove sreče, marveč zaradi sveta samega, zaradi njegovih temeljev, ki so postavljeni na napačno skalo, na napačnem kraju. In tako postaja njeno delovanje, njeno krčevito, ekstatično ljubezensko razmerje iskanje ljubezni do samega sebe v imenu samega sebe za sebe. In v tem iskanju ne more imeti Voruhova smrt večje teže kot Radmanova senilnost. Voruhova smrt se torej spreminja, spreminja se iz vseobsegajoče kazni za vseobsegajoči (poskus) spreobračanja sveta, v enega izmed realiziranih, toda neuspešnih poskusov. Smrt ničesar ne zaključuje, je reducirana v obred poslavljanja od neuspešnega poskusa, od neizpolnjene možnosti. Hkrati ima Vorančeva novela še eno razsežnost, o kateri Duletičev film ne govori. Voruhova smrt ima v noveli hkrati razsežnost onostranskega, večnega, nespremenljivega. S smrtjo je premagana

končnost, ki tudi pri Voruhu ne more peljati nikamor drugam kot v senilnost, počasno propadanje, minevanje in staranje. In prav to počasno minevanje in staranje, to počasno propadanje bi po svoji najgloblji opredeljenosti porušilo svet zaključenosti, harmoničnosti, ki ga iz nič priključuje Voruhova smrt.

Filmska gradnja tega ne predpostavlja, marveč vztraja v izhodiščni poziciji ekspanzije, spopada s svetom. Ohranja in pogloblja se začetni dvom, ki človeka trga od narave in ga usmerja proti njegovi pravi, resnični podobi in ki mu daje moči za nov spopad. In prav zato se Afra Radmanca v zaključnih prizorih z mrtvim Voruhom, stisnjenim med porušena debla, ne predaja kraljestvu smrtnosti, marveč se v ritualu odmika temu končnemu svetu in se vrača nazaj v življenje, nazaj v spopad. Kajti Voruhova smrt ni grozljiv privid konca, je vzpodbuda, obljuba in nagrada. Samo tisti, ki toliko tvega, ki se odpove urejenosti, trdnosti, perspektivnosti (vse s pozicije institucij) in se brez oklevanja vrže v vrtinec strasti, erotične sle, ekstatičnosti in brezmejne ljubezni, lahko pričakuje razodetje sveta, pa čeprav skozi zenice smrti ljubljene osebe. Življenje se v tem trenutku izkaže kot življenje s smislom, erotični vrhunec za nagrado, ki jo je mogoče dobiti v spopadu s svetom, če tisti, ki se spopade, najde svojo pot in na njej tudi vztraja. In zato ni ne greha, ne kazni, ne onostranosti. Je le tostranost, mesenost, slast in užitek. Je le dvom, ki priganja človeka, da vztraja v takšnem iskanju.

To, o čemer govori Vorančeva literatura, se je izkazalo za nekaj drugega kot to, o čemer govori Duletičev film. Dejali bi lahko celo, da sta ne le končni poziciji, temveč cefotno delovanje glavne osebe diametralno nasprotni. V literaturi v ozke, moralistične spono uklenjeno življenje, omejeno z osnovnimi izhodišči medsebojno vzročno povezane strasti, greha in kazni, v filmu pa svet razkritega, bojujočega se junaka, ki ga smrt ne uklenja v spono onostranosti in končnosti, marveč ga pripravlja za nov spopad, za novo dvomljenje v vse obstoječe in na videz nespremenljivo.

Naj bo Duletičeva filmska govorica v LJUBEZNI NA ODORU še tako jecljava in okorna, naj se izgublja v stranskih in nepomembnih epizodah, naj bo še tako obotavljajoča se in nezavedajoča se sile, ki jo ima, eno je jasno: Duletič je govoril svoj filmski jezik in govoril je v njem o problemu, ki ga Vorančeva literatura še ni utegnila spoznati in razkriti v njegovi vse-obsežnosti. In zato film ni preverjanje literarne resnice, marveč njeno odkrito in polemično nasprotje, razkrivanje njenih omejenih in izrabljenih možnosti.

odlomek iz snemalne knjige ljubezen na odoru

624

Zdaj hoče Karmuh olupljenemu deblu s prešernim zamahom odsekati košati vrh. Zamahne dvakrat... trikrat...

625

Hoče zamahniti četrtič, ko iz bližine zakliče mati.
AFRA RADMANCA

— Pusti, ne odsekaj ji vrha. Danes je vse sklizko in deblo lahko zdrči v globačo...

zoom

626

Toda že je prepozno: vrh je bil že čez polovico odsekan, teža ritine prične deblo sukati.

627

Usedlina začne pokati

628

in z enim samim hrstajočim pregibom se vrh odtrga.

629

Deblo se preobrne ter istočasno začne drseti po brežini...

630

Sprva drsi deblo počasi, otepajoče se med steljo in med ostalim steblovjem...

631

... potem vedno urneje in brezobzirneje.

632

Butne v štor, a se ne zaustavi,

633

temveč ga preskoči in drsi dalje.



634
Butne v skalo, odskoči.

635
Deblo se zarije v kup stelje, ga prevrta in pod njim dre dalje . . .

636
Deblo zadene ob nekaj drugih debel

637
in jih prav tako sproži, da se z njim vred prično premikati proti spodnjemu koncu poseke . . .

638–639
Karmuh in njegov brat strmita za pobeglim deblom . . .

LUKAČ
*– Vidiš, kako drsi!
zakliče žarečih oči.*

640
Ta hip pa ju zdrami prestrašen, svarilen klic njune matere:

AFRA RADMANCA
– Varu-u-j se!

zoom

k Afri Radmanci, ki nepremično stoji v bregu

641
in stisnjenih ustnic strmi za drsečo belo pošastjo

642
Drseča debela zdaj z veliko brzino strmoglavijo proti nižini . . .

643
in ropotajoče izginejo pod robom nad tesiščem . . .

Grozotno bobnenje iz globače javi, da se je plaz tam ustavlil . . .

644
Ni še zamrl ta odmev, ko poseko napolni še grozovitejši krik.

zoom

od Afrinega Obraza, ki krikne
AFRA RADMANCA
– Voruh!

zoom nazaj, dokler ni nepremična Afra Radmanca sredi lesovja (v istem trenutku tudi prizor izgubi barve in vse postane sivo črno)

645
Afra Radmanca v divjem diru

646
se spusti proti tesišču v globači. Sekira Voruha, ki je prej treskajoče odmevala tja do bregov onstran globače, je mahoma utihnila.

647
Afra Radmanca se spušča dol po bregu proti tesišču . . .

TESIŠČE V GLOBAČI

648
Sredi tesišča z obrazom, zaritim v treske, negibno leži Voruh. Tesača leži pod trami, ena noga tiči v coklji, druga je bosa, a leseno obuvalo leži za kupom obtesanega lesa.

649
AFRA RADMANCA
*– Voruh, Voruh!
Z enim zaletom je Afra Radmanca pri Voruhu.*

650
In se z obupnim krikom skloni nad Voruha.

651
Ko mu Afra dvigne glavo iz tresk, zapazi na ustih kri. Tudi treske so z njo orošene.

AFRA RADMANCA
– Voruh, moj Voruh!

Vzame njegovo glavo v naročje in jo nežno streše. Toda njen trud je zaman: Voruhovo toplo, težko telo ostane negibno in njegove oči se ne odpro.

Afra Radmanca drži Voruhovo glavo v naročju. Njena prsa se sunkoma dvignejo.

652
Počasi, boječih korakov se k materi približata otroka.

Z rahlim, prizanesljivim glasom vpraša Karmuh, najstarejši:
KARMUH
– Kaj je, mati?

Afra Radmanca oklepa mrtvega Voruha k sebi. Dvigne glavc. Skozi solzne oči pogleda zdaj enega, zdaj drugega in z boleznim, a močnim glasom reče:

AFRA RADMANCA
– Smrt . . .

653
Še vedno drži Voruhovo glavo v naročju.

654
Voruhovo toplo, težko, negibno telo objema in se z licem pritisne k njegovi glavi

655
in tako ostane

656
. . . tam spodaj nekje v neizmerni panorami lesovja.

Konec

mnenja o filmu

Predvsem pa v Duletičevih filmih izstopa tenek čut za lepoto. Lepota se razkriva v odnosu do predmetnosti in poudarja tudi tako drobno lepe stvari, kot so jabolko ali kos kruha. Lepota pa široko zajame prostor, v katerem diha filmska zgodba in ga s podporo izvrstnega snemalčevega znanja povzdigne v poetično domačijsko panoramo. (V slovenski filmski kameri si je po filmih NA KLANCU in LJUBEZEN NA ODORU, ki ju je posnel De Gleria, težko zamisliti še bolj natančno kompozicijo, združeno s spontanim učinkovanjem.) Čut za lepo oziroma že kar spoštovanje, čaščenje lepega obvladuje dano filmsko objektivnost, pa tudi njeno subjektivno intimo.

Stanka Godnič (Delo)

Trd film. Barve ga ne mehčajo, le še bolj čist, ostrejši zven mu dajejo. Temnorjava, svetlorjava zemlja, ki napolnjuje platno, da je komajda še prostora za človeka, se voljno vdaja pod njegovo težo. Človek na njej je videti stoletja star, nepremagljiv in napet kot vrv, ki jo tesarji uporabljajo za žnuranje; le da se nikoli ne sproži in nikoli ne ohlapni.

Vesna Marinčič
(Tedenska tribuna)

Ni pomembno dejstvo, da se je Duletič trdno oklepal literarne predloge, spremenil je pač malo, na primer konec, bolj pomembna je opazna odsotnost strastnega ritma, s katerim preberemo Vorančevo novelo na dušek, v filmu pa čakamo, da se bo vendarle kaj zgodilo. Morda bi bilo bolje, če Voranca ne bi poznali, a kaj, ko pa je tako rekoč obvezno berilo in primerjava se nam nehote kar naprej vsiljuje.

Miša Grčar (Naši razgledi)

Dogajanja v Duletičevi LJUBEZNI NA ODORU skoraj ni: so samo stanja. Muka Radmančinega dela. Zamerljiva kilavost njenega moža. Voruhova nedotaknjena moškost. Potreba otrok po kruhu in ljubezni. Nekaj neartikuliranih krikov po družnosti, človečnosti. Upor nepotešene krvi... LJUBEZEN NA ODORU se s častno in svojevrstno različico vključuje v ustvarjalno smer, ki se vse močneje uveljavlja v sodobnem filmu. Še bolj kot pri filmu NA KLANCU se nam kaže Duletič pri LJUBEZNI NA ODORU kot pionir.

Rapa Šuklje (Naši razgledi)

Pripoved, ki zaradi svoje nerazvejanosti nikakor ne zadošča za celovečerni film, je Duletič dopolnil z utrujajočimi posnetki koroške hribovske lepote, s pretiranim ponavljanjem nekaterih res lepih in domišljenih posnetkov, s simbolnimi povezavami med kadri. Ustvaril je pravo ekshibicijo svojega filmskega znanja in mišljenja, ki pa učinkuje nesprejemljivo larpurlartistično. Zaradi tega postane film, kolikor se nam seveda junaki ne začno smiliti in ne sočustvujemo z njimi, moreče dolg.

Boštjan Vrhovec (Naši razgledi)

Če je res, da je filmska umetnost ena najprepričljivejših iluzij življenja, potem se mora življenju približati, iz njega črpati, se ob njem oplajati, goreti in izgoreti. Seveda ne na način estetike, kot nam to v LJUBEZNI NA ODORU kaže Duletič, marveč na način totalnega umetniškega stapljanja s svetom, z erupcijo čutenja in izpovedovanja, ki nas kot odjemalce vznemirja in temu svetu zavezuje.

Matjaž Zajec (Naši razgledi)

Nisem prvi in edini, ki javno ugotavlja, da predstavlja drugi celovečerni film Vojka Duletiča *Ljubezen na odoru*, ki je bil posnet po istoimenski noveli P. Voranca, nič več in nič manj kot le še enega več v dolgem nizu ponesrečenih filmskih projektov na Slovenskem v zadnjih letih. Ta ugotovitev je za vse, ki niso ravnodušni do usode slovenskega filma, potem ko se je Duletič v svojem filmskem prvencu *NA KLANCU* predstavil kot soliden filmski avtor, ki dokaj dobro obvlada filmski metier in ki ima izrazit smisel za poetičnost in estetičnost filmske govorice, vse prej kot razveseljiva. Upravičeno je bilo namreč pričakovati, da bo Duletič v svojem naslednjem filmu ne le dosegel vsaj nivo prvega filma, temveč da bo storil v svoji filmski ustvarjalnosti, katere kontinuiteta mu je bila za slovenske filmske razmere naravnost čudežno omogočena, korak naprej. Pričakovanja so na žalost ostala neizpolnjena.

Sašo Schrott (Komunist)

Duletičev problem oziroma problem njegovega filma je v nekoherentnosti, nedoslednosti, bipolarnosti *LJUBEZNI NA ODORU*. *Ljubezni*, ki je istočasno *ljubezen* sredi olupljenih smolnatih smrekovih debel. *Ljubezni* razširjenih nog in prepotenih pazduh ter *ljubezen*, ki se te iste *ljubezni*, te telesne sile boji in ji s kamero uhaja proti soncu, se ji umika v debela in sploh več ne ve, kaj bi še s seboj. V tem oziru ima film iste nezadostnosti kot *NA KLANCU*, čeprav prihajajo tu dosti bolj do izraza. Kajti Voranc ni Cankar, vsekakor pa se mu ne prilega Duletičeva preobleka.

Aleš Erjavec (Študentska tribuna)

Duletič je svoje filmsko branje opravil zdaj še drugač, tokrat z novelo Prežihovega Voranca *LJUBEZEN NA ODORU*. Če se vsiljuje primerjava z njegovim filmom *NA KLANCU*, se pokaže, da je bilo tokrat Duletičovo branje manj uspešno. To pa se ni zgodilo zato, ker bi bil svojo čustveno-slogovno skušnjo s Cankarja prenesel kar na Prežih, ki je znotraj literarno-izpovedne primerjave s Cankarjem bolj robato nežen, to pomeni, njegovo čutenje literarne snovi je epično, rahločutna izpoved pa je vpeta v prikrito stopnjevanje dogajanja. V končnih težnjah je vendarle smiselna identičnost Cankarjeve in Prežihove pripovedi, kar se je v Duletičevem filmskem primeru zelo jasno – in dopustno – pokazalo.

Vili Vuk (Naši razgledi)



KOŠČEK ESEJA O DULETIČU

franček rudolf

Nekoč mi je nekdo pripovedoval tale vic:

Teče partizan po hribu in strelja Nemce, ki preže nanj z desne in leve. Teče in teče in meče bombe in kriči: na juriš! in kroglja ga zadene v roko, kri ga oblije, partizan pa pogumno stisne zobe pa z eno roko vihti brzostrelko in strelja Nemce drugega za drugim. Sovražne krogle mu pripravajo prsi, partizan se plazi naprej in strelja, sovražna kroglja mu iztakne oko, ki visi še samo na peclju, partizan pa se znajde in meri, čeprav le z enim očesom, v tem mu kroglja razpara trebuh, čreva . . . on pa še naprej: juriš, kliče . . .

„Dobro, kaj je to?“, sem se razjezil in razburil. „Kakšen vic pa je to, kaj je to sploh smešno?“

„Smešno ni, patriotično pa!“, se je zarežal pripovedovalec.

Vidite, na ta vic sem pomislil, vsakikrat ko sem gledal Bulajićeve ali Duletićeve filme. Moram ga omeniti zdaj, ko sem pravkar gledal Duletičev drugi film: LJUBEZEN NA ODORU.

Duletič je oseben v svojih pogledih. In oseben pečat vdihne svojemu delu. Razume in uporablja govorico barv. Okus mi ne dopušča, da bi ga primerjal z drugimi slovenskimi režiserji. Prerasel jih je popolnoma. V vsakem primeru moramo priznati, da je poglavje zase, prvi slovenski režiser, za katerega lahko rečemo, da v tem trenutku, danes ni arhaičen po svojem pojmovanju filmskega jezika, da ni fosil iz socialno realističnih časov. Tri kvalitete, ki sem jih navedel v pičlih treh stavkih, zadostujejo za ugotovitev, da je Duletič moderen režiser. To je v naših razmerah ogromno.

LJUBEZEN NA ODORU razkriva, kako podobna sta si Cankar (NA KLANCU) in Prežihov Voranc v LJUBEZNI NA ODORU pa tudi v SAMORASTNIKI. Simbol slovenske kmečke žene, matere pa tudi magična zakompleksanost, ki spreminja mater v božanstvo, ni le Duletičev osebni credo, je tudi realnost, ki sta jo tako Cankar kot Voranc, dva jako različna avtorja v različnih časih, ravno kot Slovenca gojila in z njo temeljito zadela ljudi — Slovence. Mogoče si tu lahko privoščim poskus teze, da si je ekonomsko in nacionalno ogroženi slovenski bralec želel neko lastno, od tujih različno, posodobljeno, bolj domačo varianto Device Marije, bolj zemeljsko in predvsem manj svetniško. (Mogoče bi v tej zvezi lahko omenili tudi presenetljivi uspeh Ingoličevega romana Gimnazijka.)

Duletič je umetnik velikega formata. To poudarjam: ne samo da ima svojo lastno govorico in ne samo da govori to govorico, suvereno in vztrajno in brezkompromisno izdeluje svoj sistem sveta. Pri tem pa njegov film ni samo introverten in iracionalen, je nazadnjaški, zaplankarski, idiotsko pobožen — mislim, da ne pretiravam, če zapišem: Duletič proizvaja težak kič. Tak kič, kot ga proizvaja npr. Salvador Dali. Pa tako, kot ga je strogo solzavi, osladni in na cenene efekte, tako zelo delujoče pri zbeganih meščančkih, preračunljivi Cankar. Prav tako kot politični agitator Voranc, ki je svoj izredni dar opazovanja in smisel za pretanjšanosti življenja vedno znova zlorabljal za širjenje svoje ideologije, ki jo je čisto očitno postavljaj nad svojo umetnost, pa kaj bi naj drugega v tistem času? Ne morem si kaj, da ne bi bil še zloben: Bi se lahko šel Henryja Millerja?

Duletič pa je spretno uporabil Cankarjev in zdaj Vorancov kič in ta kič spravil na platno v barve. Ta kič je tisto, kar mnogo ljudi odbija. Cela vrsta resnih ljudi mi je odsvetovala ogled filma, in to nadvse toplo. Prav podobno število ljudi pa mi je vztrajno razlagalo, kako jih je film nadvse ogrel. Tudi mene je. Res srečam kakšnega kmeta samo, če grem dvakrat na leto nabirat gobe; zadnji kmet, ki sem ga poznal, je pa umrl pred petnajstimi leti. Vseeno mi ni težko ugotoviti, da se Duletič niti ne zmeni za kakršenkoli realizem: svoje like tako dosledno idealizira (kaj ni morda ravno v tem realizem, to je pa drugo vprašanje), da s tem že dosega določene odtujevalne učinke. Sprijaznimo se s tem, da te osebe predstavljajo Duletičev sanjski svet. (S tem pa tudi simbole, ki žde in utripajo nekje globoko v

nas!) Gradnja slike gradi tudi osebe iz filma. Ali drugače: likovnost filmskih podobnic prehaja na žive igralske like. Izbor vsakega hriba, vsakega odora, vsakega kadra je minuciozno delo. Je igra s perspektivami in geometrijo. Vsaka slika (kader) pri Duletiču je zavestno lepa, intenzivna, prebrana, osvetljena ne samo z ukročenim soncem (ki ga neprestano čutimo, skoraj tako kot pri impresionistih, in to prav slovenskih), ampak tudi z žarom notranje zavzetosti, zato se kar mimogrede spreminja v Afro ali Voruha, prav tako kot sta glavni osebi filma razbiti, razširjeni na vse te hribe, gozdove in polja, na delo in ljubezen in tišino, za naš mestni svet tako nerazumljivo. Za vsakogar, ki sprejema abstraktne slike kot normalno govorico (in tako sprejemanje v našem času in kulturi ne bi smelo biti problem), je Duletič pesnik na poti, ki je pot vseh pesnikov.

Afra, Voruh, Vorančev tekst, pokrajina v hribih, nošnja zemlje, sekanje in lupljenje dreves — vse to so Duletiču metafore, ki jih drzno konstruira. Vsiljuje se mi misel, da ga je med slovenskimi ustvarjalci še najprej mogoče primerjati s pesniki — ne filmskimi, literarnimi (Šalamunom, Brvarjem, Jesihom). Kje bi kaj takšnega lahko rekli o kakšnem drugem slovenskem režiserju?

Nerodno je, da se Duletič predobro zaveda moči svojih slik, moči sveta, ki ga je sam vzpostavil. In da preveč uživa v tem. Pri tem pa pozablja, da je svet, ki je črpal snov iz njega Voranc in svet iz katerega črpa snov zdaj on, vseeno prepreden še s tisočimi drugimi komponentami (poleg teh, ki so ostale iste in ki jih tako Voranc kot Duletič čudovito izluščita). V filmu je sicer precej prizorov narejenih s pristnim humorjem (ko Radmanca in Voruh občujeta na hlohlih, Radman pa kliče Radmanco; pa ko Radman tepe ženo; pa v prizorih, ko nastopajo otroci, ti angeli zla, ki preganjajo Radmanco; pa ko nastopi potencialni novi zapeljivec Radmance). Ne vem, če se je Duletič te komike zavedal. Mogoče je še bolje, da se je ni. Je pa ne samo teoretično korektno zasnovana, je tudi sijajna po učinku.

Duletičevi filmi niso čisto v skladu z MacLuhanovo predpostavko, da je film „vroča“ umetnost. So kar precej „hladni“ filmi, če lahko ta MacLuhanov termin tako uporabimo. Nujno moramo sodoživljati razvlečene prizore LJUBEZNI NA ODORU, če jih ne, pač ni nič — zato toliko gledalcev, ki jim je treba vedno vse na pladnju postaviti pred nos, film „utruija“ in „dolgočasi“. Če pa ga doživljamo, če ponavljamo od prizora do prizora skozi ves film svoje lastne travme in svoje lastno življenje in svoje lastno občutenje in svoje lastno zakompleksano slovenstvo, zaživi pred nami skala vprašanj in odpirajo se problemi — enega takih odpre reaktivec, ki ga skoz veje opazi Radmanca: udari nas kot strela z jasnega, je res mogoče to zgodbo, tako kot je, postaviti v naš čas? Je res naša družba nagnjena k tako neekonomskim rešitvam v gospodarstvu na eni in dobremu življenju dela prebivalstva na račun številnih nerazvitih področij ali kratkoinmalo mimo njih na drugi strani? Grozna misel, da je zgodba, kot nam jo kaže Duletič in ki smo jo kot temo, kot izziv že davno odrinili, češ, zastarel Prežihov propagandni trik iz stare Jugoslavije, popolnoma verjetna v času, ko je vedno hitrejši razvoj dežele potisnil ob rob nekatera kmetijska območja? (Če bo morda kdo oporekal, da zaostalost v kmetijstvu ni tako strašna in usodna — to ni moje področje, tu nimam kaj reči, če pa primerjam Radmančino stanje s početjem v naši kulturi — imam takoj tukaj krasno komponento.)

Duletiča zanimajo čustva. Prikazuje jih. (Čustva nikogar od nas ne zanimajo, kar nas je modernih, uspešnih ljudi). V potrošniški družbi so čustva tisto, kar družba na veliko zlorablja v popevkah, reklamah pa pri dresuri vsakega posameznika, zato so zastarel rekvizit. Duletič tega ne ve. Zato ne ve, da njegov film, ki je ves stkan iz globokih čustev, deluje kot parodija. Deluje kot likvidator prestrašenih otrok v nas, ostankov našega čustvenega sveta. Naših davno zavrženih verovanj v jaslice, krščanske ali socialistične. Ta film je tako močan kič, da nas spomni, kako moramo začeti pometati s kičem vsak v sebi. So filmski režiserji, ki so ustvarili še večji kič kot Duletič in zasedli s tem pošastna mesta v svetovni kinematografiji (Buñuel, Terence Young, Lelouche, ki me še posebej spominja na Duletiča, pa deloma Polanski). Duletič je za nas posebno dragocen, ker uporablja ljubi slovenski kič. Žal mi je le, da se film ne odvija v malce živahnejšem, racionalnejšem, mednarodnejšem tempu. Nedvomno bo film našel prijatelje po vsem svetu, bojim se pa, da bi teh prijateljev lahko bilo več.

PREŽIH - DULETIČ:

LJUBEZEN NA ODORU

peter milovanović—jarh

Neposredna pobuda za pričujoče razmišljanje o Duletičevem filmu LJUBEZEN NA ODORU, posnetem po istoimenski noveli Prežihovega Voranca, izvira iz odklonilnih ocen večine slovenskih filmskih kritikov, ki so film ocenili kot neživljenjski, tog, razgledničarski in podobno. Pri našem razmišljanju ne gre za to, da bi film rehabilitirali, da bi trdili nekaj nasprotnega, gre za to, da dodobra premislimo celotno strukturo filma in poizkušamo dognati, od kod in zakaj je bila Duletičevemu filmu odvzeta vsa moč, prepričevalnost, izpovedni ogenj, tako da je film postal tak, kakršnega je videla vsa (skoraj vsa) slovenska kritična publika. Gre nam torej za podrobno analizo, ki naj se začne pri temelju, prvotnem izvoru filma – pri literarni podlogi, noveli Prežihovega Voranca.

Ker je pričujoče razmišljanje namenjeno filmu in ne literaturi, si le na kratko pogledjmo nekaj najpomembnejših in temeljnih razsežnosti literarnega teksta, ki jih ugotavlja literarna veda in so na neki način bistvene in pomembne tudi za usodo filmske podobe LJUBEZEN NA ODORU. V spremni besedi k noveli Ljubezen na odoru v zbirki Kondor (1), je literarna zgodovinarica Marja Boršnikova ugotovila, da je Prežihova novela „... napisana z izrednim umetniškim ognjem in prvinsko sočnostjo in spada med naše najbolj žive umetnine.“ ... in načaljevala, da „... se pisatelj s tolikšno silo zavzema za elementarno ženo in njeno nagonsko sproščeno življenje...“ Za bistveno in odločilno komponento Prežihove novele in njene umetniškosti meni, da je „... v tem, da nikjer ne teoretizira, ... da se za življenje zavzema v vsej krutosti in veličini in je daleč od tega, da bi iz njega posnemal teoretične moralne zaključke.“ To ugotovitev literarne zgodovine v celoti podpira tudi podrobna jezikovna analiza teksta, ki kaže na to, da je Prežih namenoma uporabljal besede, ki so lokalnega pomena in izvirajo iz ljudstva, samo da bi literarna podoba izzvenela bolj naravno, ljudsko, življenjsko in se na ta način lahko čim bolj vključevala v celotni kontekst novele. Iz povedanega lahko ugotovimo, da je temeljno določilo Prežihove novele (in literature) „življenjskost, nagon, elementarnost, krutost, moč npravstvenosti, fizična moč...“ in tako naprej. Takšen je Prežihov človek in takšna je njegova umetnost, povsod prevladuje goli, vabeči, nesramežljivi, potni fisis, ki rojeva strast v ljudeh in le tako se lahko postavijo po robu krutosti življenja.

Radmanca, „srednje velika baba, krepka, bedrata in prsata“ in Voruh, „krepak, plečat fant“, sta možna kot literarni (in sedaj že lahko rečemo tudi kot filmski) figuri le tako, da ju obvladuje neka čudna samostrast. Njuna ljubezen nima v sebi ničesar idealnega, duhovnega, obvladuje ju samo telesnost, že prav perverzna mesenost „... krilo se ji je močno privzdignilo, da se je pokazalo belinasto, jamasto podkolenje, iz katerega so rasli prvi začetki okroglinastih stegen. Više gori se je skozi tanko krilo natančno poznalo pri hoji gibanje mesa okrog bokov...“, ki oba na koncu tudi usodno združi – Radmanca in Voruh postaneta ljubimca. Tako se znotraj novele vzpostavi problematičnost, ki je temelj celotnega dogajanja: Radmanca zapusti otroke in moža, zato da bi lahko svobodno, to je strastno, telesno, zaživela z Voruhom. Toda Radmanca ne more zaživeti tako, kot bi rada, ker njeno svobodo omejujejo otroci, saj pravi stara Voruhlja – „mrhaj se, toda pri tem ne smeš pozabiti otrok“! Vendar Radmanca ne more združiti svoje telesne svobode z otroki, ki jo omejujejo, ki zahtevajo svojo mater, njeno skrb itd. Radmanca si ne zna poiskati rešitve, pravzaprav rešitev pride sama – Voruha ubijejo drseča debla. S tem je pretrgana problematična vez med ljubimcem in materjo, ki tako zopet pripade svojim otrokom. Tako je tudi konec v smislu celotne ideje novele, kajti konec nima ničesar duhovnega, v ničemer ni slutiti, da se je Radmanca odločila storiti karkoli – konec pride kot popolno nehanje fizičnega, kot konec telesnosti. Če je torej tudi konec in tako rešitev celotne problematike zasnovana na fizičnem, potem vse to ne more pomeniti drugega, kot da se razkriva resnica, ki počiva v nedrjih Prežihove novele – to je: telesnost in strastnost sta, ki obvladujeta svet.

Ta sklep je možen le, če smo premislili in upoštevali vse, kar nam daje na razpolago novela sama s svojimi sestavinami in kar tvori njeno umetniškost kot vrednoto. Tako se je tudi odkrilo, da literarni tekst, z vsemi literarnimi in stilističnimi prijemi, ni nič avtonomnega, kar bi bilo kar tako, ampak je nosilec neke resnice. Ta, za literarni tekst vseobsegajoča resnica do podrobnosti določuje vse možne komponente razumevanja in na tak način dokončno izgovarja tisto, kar je v delu prisotno kot transcendentno. Le na ta način, v sklenjenem krogu od čutnega, ki se kaže v specialno oblikovanem jezikovnem in vsebinskem gradivu, pa tja do nadčutnega, kjer se v celoti razkrije resnica, ki jo prinaša s seboj tekst, je zadovoljeno zahtevam tradicionalne estetike, ki zahteva, da tekst, kot nekaj čutnega, ni sam sebi namen, ampak je zato in samo zato, da prinaša razkritje ideje, ki je bila najprej avtorju, nato v čutnem gradivu literarnega teksta in se je končno razkrila v bralcu.

Tako smo na kratko opredelili vse najbolj pomembne in očitne razsežnosti, zajete v literarni podobi Prežihove novele Ljubezen na odoru. Ugotoviti je moč, da je novela sama v sebi zaključena in dovršena in v celoti ustreza tradicionalnim estetičnim merilom in zahtevam. Seveda pa se sedaj samo po sebi ponuja vprašanje, kako je mogoče, da je Duletičev film, za katerega je znano, da izhaja iz vsebinskega okvira Prežihove novele, tako neprepričljiv, neživljenjski, tog in podobno, ko pa smo iz literarnega teksta izločili nedvoumne dokaze, da je temeljna razsežnost Prežihove Ljubezni prav življenje v vsej svoji fizični in strastni podobi, da je tekst prava apoteoza fizisa, ki vlada in tako tudi problematizira svet in junake v noveli. Po drugi strani pa se moramo vprašati in seveda poizkusiti odgovoriti na zastavljeno vprašanje, kako in kje se je pojavila razlika oziroma odstop od Prežihove misli in estetike in kakšne narave je ta diferenca, ki obe umetnini ločuje in jima podeljuje avtonomijo.

Vprašanja, ki si jih postavljamo, že dajo slutiti, da se je med Prežihovim delom in Duletičem zgodil neki, vsaj tako je videti, za Duletiča usoden premik. Če se v mislih(2) povrnemo k Duletičevemu filmu, je prvo, česar se spominjamo in kar nam ostaja v zavesti, nekakšna praznina, prazen prostor, ki ga napolnjujejo igralci, ti hodijo, nosijo zemljo, sopihajo in tako naprej. V drugem planu se bohottijo v megli vrhovi in mračni gozdovi pokrajine, kjer se je Prežihova zgodba odvijala – nekje od Uršlje gore pa do Pece. Kmalu se gledalec zave silne avtorjeve ljubezni do pokrajine, do narave, ki se kot nekakšen mučen simbol dviga nekje v ozadju. Res, v skladu s Prežihom, ki je pisal o muke polnem življenju svojih junakov, pokrajina oziroma zemlja je tisto, zaradi česar morajo ljudje trpeti in garati vse življenje. Vendar pa

moramo priznati: vse to je drugotno, Prežih ni opisoval pokrajine, njegov predmet, da tako rečemo, so ljudje, ki trpijo in garajo, ne pa pokrajina, ki je, kakor že rečeno, za to „kriva“. Drugo, kar nam ostaja v zavesti, je Duletičev odnos, pravzaprav njegova vizija človeka! Tu ne gre za nikakršno čutnost, Duletič ne pozna od znoja zaudarjajočih, težkih, počasnih, žilavih teles, ki hodijo po zemlji, jo tlačijo, se vdirajo vanjo in zopet dvigajo iz nje... Tudi ljubezen pomeni Duletiču nekaj aseptičnega, čistega, lahko bi celo rekli brezspolnega, brez čustev in podobno...

Samo ta kratki vpogled v to, kar nam je ostalo v zavesti od Duletičevega filma LJUBEZEN NA ODORU, nam razkrije možnost odgovora na vprašanja o razliki, ki ločuje obe umetniški deli. Če si priključimo v spomin to, kar smo prej napisali o temelju Ljubezni – literature, da je čista čutnost, strahotni fizis, ki obvladuje oba junaka in ju razločuje od družbe in na ta način problematizira, vidimo, da je pred nami prvo, kar loči Duletiča od Prežih – njegov odnos do čutnosti v umetniškem delu. Nasprotno od Prežih Duletič zanika kakršenkoli čustveni odnos na način, kakršnega postavlja literatura, ki se giblje v okviru mesa, strasti in zanika vsakršno duhovnost. Očitno je torej, da gre avtorju filma LJUBEZEN NA ODORU za nekaj drugega, kot pa je šlo avtorju literarnega dela. Vendar pa je pri tem važno omeniti tudi nekaj drugega: Prežih postavlja pred bralca vso to težko zemeljsko čutnost z namenom, da bi pokazal, da je to njegovo izhodišče in prav tako izhodišče njegovih literarnih junakov, da je to notranje gonilo oziroma dinamični moment njegove zgodbe, v skrajni konsekvenci pa tudi, kakor smo že zapisali, njegov trenutek resnice. Ali drugače povedano: Prežih si je izbral čutnost za svoj temelj, ki mu je prinesel tudi priznanje, saj pravi literarna zgodovina o njegovi noveli naslednje: „da je napisana z izrednim umetniškim ognjem“, da je „naša najbolj živa umetnina“ in podobno. Na ta način je Prežih dosegel skladnost med čutno maso, tj. jezikom in pa idejo literarnega teksta.

Obratno pa se zgodi pri Duletiču: on se obrne od temelja, ki ga je Prežih postavil v svoj literarni tekst in prekliče čutnost kot nekaj usodnega, zavezujočega. Tako mu ostaja gola zgodba, se pravi to, kar se je dogodilo, da se je Radmanca pač zaljubila, ko je težko zemljo nosila in podobno. Duletič ostaja brez izhodišča, brez tiste osnovne razsežnosti, ki oba junaka omogoča – niti Radmanca niti Voruh ne bi bila mogoča in seveda zanimiva kot literarna ali filmska junaka, če bi živela tako kot prej, brez tesnejših stikov, njune ljubezni, ki pa jo rojeva njuno poželenje po telesnosti. Nedvomno je torej, da se je režiser pri adaptaciji teksta odločil zapustiti svet čutnosti, ki je zgodbo utemeljeval doslej in sklenil storiti nekaj docela nasprotnega – poudariti nekaj duhovnega, nezemskega v ljubezenskem odnosu med obema junakoma. Še več, Duletič hoče in tako tudi naredi, da ta duhovnost doseže nekakšne mistične razsežnosti, kar pa vse skupaj zahteva radikalno odstranitev vse čutne sfere. Tako se pred nami odvija nekakšen pasijon, prečiščen vsega zemeljskega, trpljenje je religiozno, brezpredmetno, irealno.

Sedaj ne moremo več dvomiti: Duletič je prelomil z literarno strukturo zgodbe prav v njenem temelju, v njeni biti, ki jo omogoča. Tako si je filmska umetnina podelila avtonomnost, to je nekakšno notranjo samostojnost, ki bi logično osmišljala tudi preostalo v filmski verziji Prežihovega literarnega teksta. Posledice tega notranjega premika pa so daljnosežne tako za strukturo Duletičevega filma kot za gledalca, ki ta film gleda in dojema. Dokler ravnotežje med čutnostjo in usodo junakov ni bilo porušeno, tako kot v literaturi, je vladala v delu nekakšna notranja koherenca med temeljem, ki ga tukaj lahko banalno preprosto imenujemo „način življenja junakov“, in pa njuno usodnostjo. Ti dve dimenziji sta bili vzročno povezani in dopolnjeni, zato tudi nimamo nikakršnih bistvenih pripomb o strukturi literarnega teksta. Toda Duletič razdre omenjeno harmonijo, tako da oba junaka utemelji v nekakšnem misticizmu čutnosti. Ali drugače povedano, Duletiču čutnost, ki določuje oba junaka, ne pomeni strasti, mesa, potnih srag, vonja gnoja, kakor je to postavil Prežih, ampak se odloči za čutnost „brez čutnega“. Tako postaneta junaka nekakšna simbola, ki težita iz območja zemeljskega – postajata neoprijemljiva, brez mesa in krvi... in vendar sta kmeta, ki živita v vonju gnoja, v sopari poletnih gozdov in brenčanju čebel... V tem zadnjem se da zaslutiti

napako, ki jo je režiser, ko je zavrzel temeljno strukturo literature in si postavil novo. Kaj je namreč storil — povzel je, in to nespremenjeno (razen nekaterih resnično nebistvenih prizorov), Prežihovo vsebino, se pravi potek dogajanja, to, kar se pač dogaja, in si po svoje ustvaril način in pot pripovedi. To na videz ne vsebuje nobene problematike, ki bi jo lahko očitali Duletiču, vendar pa v resnici vsebuje odgovor o usodi filma.

Rekli smo, da avtor filma povzema vsebino literarnega dela, je ne spreminja, se pravi, pristaja na notranjo logiko dogajanja, na potek dejanja, na problematiziranost obeh junakov tako, kot je to storil Prežih itd., vendar pa v zamenjavo za Prežihovo čutnost, temelj njegovega teksta, postavlja svojega — misticizem duhovnega. Če se sedaj spomnimo vsega, karkoli je bilo povedano o Prežihovi strukturi teksta, o njeni predanosti fizisu in tako naprej, se v nas pojavi začudenje, kako je sploh možna fuzija teh dveh elementov — Prežihove vsebine in Duletičeve mistike? Ali ne gre pri tem za nekakšno disonanco, ki se razkriva v tej kombinaciji? In nadalje, ali ni to izbijanje temelja literarnega teksta nekaj nasilniškega, krivičnega, komajda razumljivega? To vprašanje ni namenjeno delovanju Vojka Duletiča v smislu, da se mu omejuje svoboda ustvarjanja, v tem primeru adaptacije teksta in podobno, ampak je le vprašanje preverjanja ustreznosti postavitve obeh film sestavljajočih komponent. Pri kratki obnovitvi vsebinskega okvira novele, zgodbe o dveh ljudeh, ki ju slučaj in strast združita, da zaživita skupaj, čeprav jima to ni mogoče, a vendar obstaneta s čustvi in skupnim delom povezana, da ju lahko loči samo smrt, se izkaže, da sta njuni figuri brez moči, se pravi NEMOČNI in NE-MOGOČI, če ju ne združujejo čustva, strast, meso in podobno. Vse drugo ju onemogoča, ju pušča brez moči, skratka, brez tega je nujno razmerje ničevno, ne vodi k ničemur. Na ta način, brez vzajemnega čustvovanja niti nista mogoča kot literarni figuri, saj bi nedvomno hodila drug mimo drugega do vekomaj. Po drugi strani pa, če premislimo, da bi oba ljubimca vnil zdrav razum in ne slepo čustvo, bi se vsekakor oba razšla in bi bilo konec njune problematične zveze . . . In ravno sedaj, ko govorimo, da Radmanco in Voruha omogoča čustvo in nič drugega, kajti vse drugo ju onemogoča, jima odvzema moč, ki jima da preživeti vse zasramovanje in ponižanje, v tej luči razumevanja vsebine se izkaže neprimernost Duletičeve postavitve temelja obeh junakov. Ali drugače povedano: ni mogoče, ne da bi vse izgubilo veljavo, prelomiti tega, kar je postavil Prežih, to je čustvo, fizis, ki je izvor in moč in temelj obeh junakov. Ta, že prej omenjena neprimernost očitno ne more pomeniti drugega, kakor da je Duletiču spodletelo, ko je hotel filmu dati svoj pečat, mu pristaviti svojo vizijo in ga tako notranje prirediti po svoje. Neprimernost in neustreznost njegovega temelja — tj. mističnosti, poduhovljenosti, se je izkazala v nujni posledici, ki temu sledi — nemoč, ne-možnost in iz tega izvedene neizpovednost, togost, neživljenjskost, gola fotografičnost in tako naprej. To pa je tisto, kar je pravzaprav ugotovila večina slovenske filmske kritike in večji del občinstva. Tako je film prišel pred občinstvo osiromašen za silno izpovedno in umetniško moč, ki seva iz literarne verzije Ljubezni na odoru. Ali z besedami tradicionalne kritike izrečeno — da je ideja storila življenju nasilje . . . ostajajo le resnično lepe razglednice koroške pokrajine in oblakov, ki plavajo . . . tam doli, tam doli . . .

Sedaj se nam je v vsej preglednosti razkrila tista insuficienca, ki je spremljala Duletičev film in ki je tudi vzrok pričujočega razmisleka, ki se je v začetku spraševal, kako je mogoče, da je Duletičev film, čeprav izhaja iz izpovedno tako močnega literarnega teksta, naravnano ravno obratno — v izpovedno impotenco in nadalje, kako in kje je v filmu nastopil usodni prelom med njim in tekstom. Odgovor nosi v sebi ugotovitev, da je neprimernost Duletičeve utemeljitve obeh junakov in nadalje neustreznost čutnega gradiva, ki iz tega izhaja (za kar bi lahko drugače rekli — neprimernost slikovno-zvočnega in do neke mere tudi režijskega principa), povzročila, da se je izgubila problematika, napetost, da je ugasnila tista temeljna resnica vseobsegajočega čutnega, ki je sicer v povesti, in ni ostalo nič več. Če pa ni ničesar, kar bi gledalca zavezalo, prepričevalo in pritegovalo, razen lepe fotografije, so nujne posledice izjave, ki smo jih že omenili. Temeljna resnica, ki je omogočala in osmišljala oba junaka, je izginila in ni ničesar več, v kar bi verjeli, vse je nemočno in neresnično in zopet se dokopljemo do istega zaključka kot že prej.

Ko se je v okviru spraševanja o vzrokih Duletičeve neustrezne postavitve temelja obeh junakov izkazalo, da je prišla na dan neka neresnica in nerazumevanje filmske umetnine, pa se po našem ponuja še neki problem, ki se zdi, da ga nismo dodobra razjasnili in je bistvenega pomena za nadaljnje premišljevanje – to je problem načina jezika, ki se pojavlja pri obeh delih, pri literaturi in filmu. Pri tem nam ne bo šlo za problem prevajanja iz strukture literature v film, ampak za ugotavljanje, katero funkcijo je nosil jezik (najprej literarni, nato filmski), medtem ko se je zgodil premik od enega temelja k drugemu, to je od sveta čutnosti in čustvovanja k svetu mističnega in duhovnega.

Prvo, o čemer si moramo priti na jasno, je že tista osnova, iz katere izhajata obe specifikaciji jezika, saj je vendar svet filma slika, živa slika, ali kakor bi rekel stari Godard – igra svetlobe in sence, medtem ko je literatura postavljena v svet pisanih simbolov – črk. Vendar, kakor smo že omenili, nam ne gre za to, da bi pričujoči razmislek posvetili ontološki razliki med filmsko sliko in črkovnim znakom, ampak za funkcijo, ki jo v imenu neke čisto določene ideje nosi jezik v filmski umetnini in Prežihovi povesti.

Če si sedaj priključimo v spomin tisto, kar smo rekli o Prežihovi povesti, da ji gre za življenje v vsej celoti, da iz nje raste prava apoteoza čutnosti(3), ki je življenjska in za povest vsedoločujoča resnica, se je sedaj, v luči vprašanja o funkciji jezika, nujno vprašati, na kakšen način pa JE jezik v povesti, ki se utemeljuje v svetu čutnosti in strasti? In nadalje, kakšna razlika se bo pokazala ob primerjanju med obema načinoma bivanja jezika, če se umetnini razlikujeta v samem temelju?

Z namenom, da odgovorimo na prvi del našega vprašanja, si pogledimo nekaj citatov iz literarnega teksta, ki bi lahko najbolje razkrili vlogo jezika v Prežihovi povesti: „... od Radmance je dišalo po zdravi ženi, po razgremem medstegenju ... duh radmanških zibelk in radmanškega hleva, ki se je je držal, se je tu na zorani njivi mešal z vonjem sveže prsti in vse skupaj je dajalo duh in okus divjega mesa ... Voruha je premagala samo strast. Ko je stopal tik za njo po strmih, jo je od zadaj z desnico zagrabil za gleženj. Čeprav je bilo zanožje od zemlje in hlevskega gnoja marogasto se mu je gleženj zdel nebeško lep ... „Tisto, kar se jasno kaže pri vsem tem, je, kako močno izpovedno in mnogoplastno funkcijo ima jezikovno sporočilo pri Prežihu, saj ne najdemo samo opisov dogajanja, ampak se pred bralcem razpre prava paleta vonjev, glasov, telesnih stanj in podobno, kar ne spada v okvir tako imenovanega linearnega dogajanja. Jasno je torej, da v skladu s svojim temeljem in svojo resnico postavlja Prežih jeziku tisto funkcijo, ki naj bralcu poda celotno dimenzijo dogajanja, pred bralcem naj se dogajajo tudi tiste stvari, ki sicer niso pomembne za celotni tok vsebine, so pa pomembne in vodilne pri ustvarjanju določenega ambienta, ki obkroža življenje, kakršno kaže povest. Da je tako, so pokazali sami opisi, ki smo jih na kratko citirali. Ponovno pa se to ponovi, če preiščemo še stilistično razsežnost teksta. Kakor smo že omenili, uporablja avtor besede, ki imajo izvor v neposredni okolici njegovega rojstnega kraja, iz katere pravzaprav izhaja tudi snov za literarni tekst. Po drugi strani pa se v tekstu pojavlja in večkrat ponavlja onomatopoiija, ki ima isto funkcijo, kot smo jo opisali že prej. Seveda so v okviru teksta še druge značilnosti, ki pa jih ne mislimo razkrivati, saj govorimo o filmu in omenjamo literaturo le zaradi primerjav, s katerimi se pokažejo in potrdijo določene misli o filmu. Torej, vse omenjene tekstualne značilnosti so opravičljive in na mestu le, če je temelj čutnost, saj so vse prirejene temu, da povečajo doživljajski moment literature. Po drugi strani pa, kakor smo povedali na začetku, te posameznosti tudi postavljajo Prežihovo umetnino kot nekaj življenjskega, izpovedno močnega in podobno.

Na podlagi vsega povedanega je sedaj jasno, da je moral zaradi drugačne utemeljitve junakov in svojega dela Duletič dati jeziku popolnoma drugo funkcijo – funkcijo duhovnega, mističnega. Res, Duletičeva kamera dosledno sledi nečemu duhovnemu, nadčutnemu in se stalno obrača stran od tega, kar se dogaja v okviru vsebine, saj ta še vedno pripoveduje nekaj, kar ima zvezo s čutnostjo in telesno ljubeznijo (če bi to zanikal, bi režiser docela zapustil Prežiha in se ne bi mogel sklicevati nanj), kar pa Duletiča očitno moti, saj se vedno in dosledno obrača v stran, v naravo. Na ta način, v posebnem poudarjanju vizualnega v naravi in končno tudi na ljudeh, pa se pokaže tisto, kar je Duletič očitno hotel in je zaradi

tega tudi tako radikalno s Prežihom. Vizualna perfekcija, totalna gradnja kadra, posluš za vse mogoče diagonale v kadru in podobno so povzročili, da je avtor zanemaril vse ostalo. Kaj se je namreč zgodilo — ko je režiser postavil cilj doseči in utemeljiti film v nečem duhovnem, se mu je zdelo edino primerno to storiti na način vizualnega, s pomočjo perfekcije v obvladovanju kamere. S tem je režiser podelil jeziku, seveda filmskemu, da v imenu nečesa „nad“ destruira vsebino, obratno pa, da jezik postane neke vrste vsebina (da dobi posnetek razsežnost vsebinskega), ki naj se sklada z novo vzpostavljenim temeljem, to je duhovnostjo in mističnostjo. Ker pa je jeziku podeljena funkcija vsebine, mora ta kajpada težiti proč, iz tradicionalne vsebine, ki je seveda Prežihova in je predana čisti čutnosti. To pa se izkaže kot nekaj neustreznega, kajti zopet se vse konča v že omenjenem okviru notranje diskrepance umetniškega dela.

Vendar pa je potrebno omeniti, da Duletičev filmski jezik ni nič samostojnega ali samozadostnega, kar bi bilo samo sebi namen, ampak je nosilec nekega skritega pomena, „nad“ ali „za“ tem, kar se kaže. Tako je jasno, da nosi jezik nekaj, kar teži iz zvočnega in vizualnega pomena, ali drugače povedano — pomen jezika je do „povednosti“ transcendentalen, film kaže nekaj, kar je zunaj njegove neposrednosti, njegove pomenskosti. Tukaj pa se jasno izkaže tista globoka prepadnost med obema razsežnostma Duletičevega filma, med Prežihu zvesto vsebino in filmskim jezikom, ki je v skladu s hotenji režiserja, ko je hotel filmu vdahniti pečat mističnosti in duhovnosti. Razumljivo pa je tudi, od kod izvira ta diskrepanca med vsebino in jezikom: Duletič se je očitno pregrešil v svojem ustvarjanju pri tem, da se je hotel gibati na dveh nivojih — na nivoju Prežihu zveste vsebine, ki bi prikazovala tradicionalno zgodbo in na nivoju, ki bi uveljavljal transcendenčno razsežnost jezika. Vendar pa je, da bi uspešno uveljavil svoje gledanje, očitno preveč sledil vsebini, ali pa jo premalo destruiral, da bi lahko vzpostavil transcendenčni nivo dogajanja, kakor se mu je to posrečilo pri njegovem filmu NA KLANCU. Tako je torej razvidno, od kod izvira ta notranji razkol, ki je v filmu pričujoč in očitno tudi odločujoč pri sprejemanju filma.

S tem da smo vsaj na kratko odgovorili in razmislili o temeljnih razsežnostih Duletičeve umetnine, pa se zdi, da je zadovoljeno tistemu prvotnemu začudenju in nejevolji, ki nas je obvladovala na začetku in je bila tudi vzrok pričujočemu pisanju, vzpodbujenemu z odklonilnimi ocenami večine slovenskih filmskih kritikov in večjega dela slovenskega občinstva. Pot, ki nas je vodila od analize in ugotavljanja temeljnih razsežnosti LJUBEZENI NA ODORU literature pa do analize filma in primerjanja izhodišč, je nedvoumno pokazala, da je v okviru Duletičeve umetnine neko notranje nesorazmerje, disonanca, ki filmu daje svoj usodni pečat in nezadostnost. Naše razmišljanje se je priklopalo in skušalo ugotoviti v samem temelju umetnine, od kod in zakaj se pojavlja ta diskrepanca v delu; odgovor, da je vzrok temu neustrezna utemeljitev, glede na vsebino, ki jo je avtor povzel po Prežihu, nam je razkrila vzrok, preiskovanje funkcije jezika v filmski umetnini pa nam je odgovorilo, od kod se je pojavilo notranje neujemanje filma. Seveda bi lahko naše razmišljanje nadaljevali v smeri, kako pa sploh ustvarja Duletič, kakšen je njegov pristop k filmu (in kar je zelo pomembno, „kako bere literaturo“) in tako naprej, ki bi nas slej ko prej pripeljala do tistih principov, ki bi na neki način pojasnili tudi problematiko LJUBEZENI NA ODORU. Vendar pa se nam zdi, da je to za sedaj nepotrebno in do neke mere celo nesmiselno, saj bi iz tega nastala študija, ki bi presegala okvir problematike, kakor smo si jo zastavili na začetku.

(1) Prežihov Voranc Samorastniki, Mladinska knjiga 1957, str. 215, Razmišljanje o Duletičevem filmu uporablja nekatere ugotovitve iz kritike o istem filmu, ki jo je avtor imel v oddaji Gremo v kino.

(2) Zelo velika težava, ki nastaja v zvezi s pisanjem o filmih, je ravno fizični značaj filmske umetnine, ki je dostopna le med projekcijo in pa kasneje kot „spominjanje“. Tako nam ni mogoče priključiti vseh podrobnih dejstev, ki bi nam pomagala osmisliti zapisane misli o filmski umetnini. Nastaja neke vrste nepopolno dokazovanje, kajti kakor že rečeno, nekatere pomembne stvari nam ostajajo le v spominu in ni tako kakor pri obravnavanju književnih del, pri katerih so nam dejstva iz teksta lažje fizično dostopna.

(3) Besedo ČUTNOST, ki jo vseskozi uporabljamo za označevanje temelja povesti, je treba razumeti v tistem pomenu, ki naznačuje: „nagnjenost k erotičnemu, telesnemu uživanju . . .“ — Slovar slov. jezika, Lj., 1970, str. 325.



FILM IN LITERATURA ALI LJUBEZEN NA ODORU

vladimir memon

Pred kratkim smo v Komuni videli drugi Duletičev film, posnet po istoimenski noveli Prežihovega Voranca LJUBEZEN NA ODORU.

Ker je to že tretje filmsko delo, ki v zadnjih letih prenaša velike slovenske literarne tekste na film — ob skromni letni proizvodnji dveh, treh filmov, se moramo nad takšno prakso zamisliti. Zavedati se moramo, da ima lahko tak odnos do filma usodno daljnosežne posledice — in ne samo znotraj slovenskega filma samega.

Da lahko razmišljanje steče, moramo najprej razrešiti temeljno vprašanje — vprašanje izraznega medija filma in literature, saj za odnos literatura—film nedvomno gre.

O naravi teh dveh medijev je bilo že veliko izrečenega, zato bomo izhajali iz načelne predpostavke o bistveni razliki med strukturo izraznega medija filma in literature, da gre torej za dve povsem drugačni obliki, strukturi. To pa pomeni, da je prenos literature na film ali obratno mnogo kompleksnejši, kakor bi se dalo misliti na prvi pogled — in pa predvsem, da je mehanicistični prenos literature na film zelo verjetno ne-možen.

Da pa filma ne bomo prehitro sodili, naredimo kratko primerjavo med novelo in filmom LJUBEZEN NA ODORU.

— novela ni daljša od 40 strani (gl.: Zbrano delo Prežihovega Voranca; DZS, 1964). Pripoved je zgoščena, klana (in ravno v taki podobi učinkovita)

— film traja nekaj manj kot dve uri — po dolžini je torej izrazit celovečerni film

-- film se natančno drži literarne predloge — izpusti samo uvodno poglavje, nekaj dialogov, skrajša ali izpusti nekaj podob proti koncu novele (ko otroci pomagajo Radmanci pri delu ter prizor s kmetom, ki v gozdu Radmanco opozarja na otroke, ki jih je bila zapustila)

— kompoziciji novele in filma sta si podobni — ekspozicija: nošnja zemlje, Voruh; nato zaplet; prvi vrh, ko Radman pretepe Afro in se ona odseli k Voruhu; drugi vrh, ko otroci pridejo v gozd, da pomagajo pri delu; ter razplet in hkrati konec z Voruhovo smrtjo

— erotičnost iz novele je v filmu skoraj ves čas v ospredju, a v veliko medlejši (ter s sramežljivimi umiki kamere na neskončno visoke smreke), včasih že kar komični obliki

— problem matere, ki zapusti otroke, je v filmu le tu in tam jasneje zarisane; zato pa naj bi nekako stopila v ospredje socialna poanta

— prizori narave so v filmu veliko številnejši kot v tekstu

— iz abstraktnega, nedoločnega časa dogajanja zgodbe pri Vorancu se v filmu dogajanje prenese na današnje dni (z reaktivcem, ki v elegantni črti od levega v desni kot plátna preleti panoramo neba — skoraj nemogoče si je misliti, da bi lahko režiser tako dolg prizor spregledal) — s tem pa je celotna struktura filma prenesena v drugačno socialno-zgodovinsko okolje.

Ta kratka in nepopolna primerjava (poiskali smo predvsem odstopa od teksta na več ravneh, da bi lahko lažje sodili o tem, koliko je film zvest tekstu) nam pokaže, v kakšni meri je Duletičev film vezan (v dobesednosti prenosa in odstopih) na literarno predlogo. Ugotovili smo, da je film razen manjših odstopanj in sprememb dobeseden prenos novele.

V tem trenutku pa se problem tudi začne: res je, da sodijo Vorančeva dela med najboljše tekste slovenske literature — kar pa sploh ne pomeni, da bodo filmi, posneti po njegovih delih, dobri filmi. Vendar je problem drugje — in sicer v izbiri teksta, po katerem je bil film posnet.

Naša primerjava nam je pokazala obseg novele, temu naj dodamo še, da je pripoved zgoščena, skopih dialogov, brez skokov v preteklost, brez avtorjevih refleksij in dolgih monologov junakov, da je dogajanja malo — samo štiri, pet ključnih dogodkov, potem pa to primerjajmo z dolžino in značajem filma, in takoj nam bo jasno, pred kako težko nalogo se je znašel avtor filma. Med tekstom in celovečernim (!) filmom, ki naj bo po njem posnet, se ustvari nekakšen manko (ki je manko dogajanja — manko tistega, kar naj se pred gledalci v dveh urah dolgem filmu zgodi). Ker pa ni hotel avtor filma ničesar dodajati, ker bi, tako se zdi, potvarjal Voranca, je moral iskati rešitve drugje — kar pomeni: „estetizirati“. (Pojem „estetiziranje“ je morda prenasilen, neprimeren in se s tistim, kar naj bi v našem primeru pomenil, ne pokriva povsem, a boljšega zaenkrat ni bilo mogoče najti.)

Ta poteza pri Duletiču ni nova — saj se dobro spomnimo filma NA KLANCU, kjer je v filmsko pripoved vnesel t.i. estetiziranje, ki ne samo, da je film napolnilo, ampak ga je odtrgalo od gospodovalnosti teksta in ga kvalitativno dvignilo na nov, filmskemu mediju lasten nivo.

Pri LJUBEZNI NA ODORU pa je ta poteza, pri prejšnjem filmu tako uspešna, odpovedala — kar pa ni posledica avtorjeve nespretnosti, ampak literarnega dela, ki očitno ne prenese prenosa na celovečerec, še manj pa prenese „estetiziranje“, zapolnjevanje prej imenovane razlike, manka.

Kaj pomeni, kakšno je to „estetiziranje“ v LJUBEZNI . . . , ki je posledica razlike, manka in ga Vorančev tekst (kot tudi film) ne preneseta?

Tu nastopita dva elementa — prvi je splošnejši, drugi pa je zastavljen v vprašanju. Ker je tekst prekratek, ga je bilo treba nategniti na okvir celovečernega filma — in res je bil tekst dosledno raztegnjen na dogajanje dveh filmskih ur — s tem pa se je zgodilo tisto, kar smo ugotavljali že v primerjavi: film je s tem izgubil značaj klenosti, jedrnatosti, ki ga ima tekst, izgubil je udarnost, učinkovitost teksta. Zato je erotičnost medlo zarisana, problem materinstva, socialni moment, izraz . . . bled, neučinkovit — film postane bled, neučinkovit in na nemalo mestih kar dobro dolgočasi.

Zdaj pa še „estetiziranje“, ali bolje, filmsko „estetiziranje“. To so dolgi prizori nošnje zemlje navkreber, mimogrede še nekaj panoram pa spet nošnja, panorame . . . ali drugi primer, ko Afra in Voruh delata v gozdu: najprej vidimo zelo visoka drevesa, potem se naučimo, kako se seka, nato je nekaj neba skozi vejevje pa spet sekira, drevesa . . . in tako gre v nedogled. Kdaj pa kdaj dogajanje res steče, a se spet zatakne, poleni. Pri teh prizorih je odigrala važno vlogo kamera: panorame so sicer lepe — najprej je nekaj doline, potem gozd, gore, nebo, dolina . . . vendar ji je skozi cel film očitati statičnost, kar poleg neučinkovite montaže film še bolj poleni.

Kaj pa je tako slabega, če se v filmsko dogajanje tipa LJUBEZNI . . . vplete naravo?

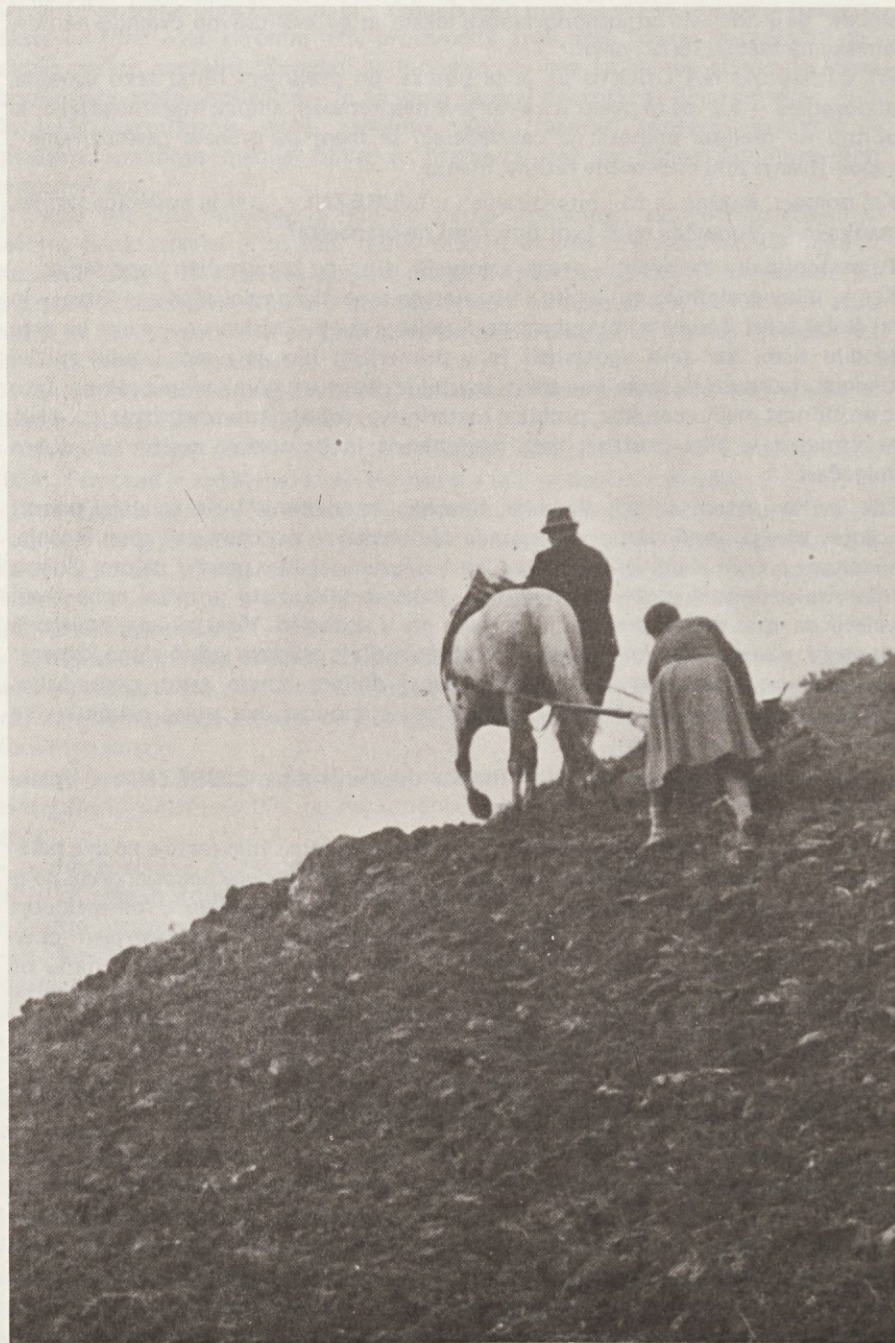
Načelno nič, a v našem primeru veliko — s tem se namreč film razbije na dva pola: prvi je sama fabula, ustroj obeh junakov, teža, pomen njunega početja; drugi pa je pretirano iskanje lepih, ganljivih prizorov narave. Lepota, ganljivost, romantičnost narave je nezdržljiva (ker je je toliko) z elementarnostjo, s težo, ustrojem obeh junakov. Ta nezdržljivost se stopnjuje do take mere, da dogajanje v filmu ne prenese nobenega prizora narave več, ker je z njo preobteženo in da le-ta ne prenese nikakršnega delovanja v smislu naših dveh junakov — kar se bolj in bolj stopnjuje — dokler ne počí. Ta pok, polom pa so dialogi, ki so v tekstu organsko vključeni v celoto novele, a na filmu samo in zelo motijo — tako da vse skupaj izpade celo zelo komično (temu primerno je reagirala dvorana).

Glavna napaka filma je v tem (bodimo ostri), da ni kratkometražni igrani film (bil bi zelo dober kratkometražni film) — in če smo manj ostri, da se je lotil literarnega dela, ki ne prenese presaditve na dve uri trajajočo predstavo brez korenitih sprememb, brez globljih prilagoditev filmskemu mediju. (Z vpeljavo takih sprememb bi se Vorancu ne delala nobena krivica, saj ne smemo pozabiti, da gre za dve bistveno drugačni strukturi, drugačna izrazna medija!) Opozoriti je treba še na zelo neposodobljen filmski jezik, na že davno presežene principe montaže . . .

Vsem tem napakam navkljub pa je treba priznati, da je film na določenih mestih kar (dobro!) gledljiv in kaže na avtorjev iskren odnos do teksta, prenesenega na film (kar je po mnenju mnogih najtežje in najmanj hvaležno početje pri filmu). To, da se avtor ne more iztrgati gospodovalnosti teksta in da mu manjka t.i. filmske inventivnosti, je zanikal s prejšnjim filmom.

S tem smo zaključili razmišljanje o LJUBEZNI NA ODORU. Postavlja pa se vprašanje, ki je pomembnejše, morda celo usodno pomembnejše: čemu praksa ekranizacij literarnih del v slovenskem filmu? Naj to pomeni, da se producenti bojijo polemčnosti, bojijo takega ali drugečnega (filmskega) tveganja in stojijo raje na varnih, „posvečenih“ tleh slovenskih literarnih „veličin“ — ali naj to pomeni stagnacijo ustvarjalnega duha naših cineastov, ko morajo brskati po slovenski literarni preteklosti — ali oboje — ali pa nekaj tretjega?

Vprašanje je preširoko, da bi nanj lahko odgovorili v okviru našega razmišljanja.



Še en prizor iz slovenskega filma LJUBEZEN NA ODORU, ki ga je za podjetje Viba film posnel Vojko Duletič

cvetje v jeseni

filmsko neizenačeno

tone frelih

Televizijski ekranizaciji Tavčarjevega CVETJA V JESENI bi bilo v studiozno napisanem kritičnem eseju treba posvetiti veliko pozornosti. Kajti posameznih področij (literarna adaptacija, scenarij, jezik, režija, itd.) je toliko, da bi kritiku ob površnosti marsikaj lahko ušlo iz rok, ali da bi njegovi zaključki ne zajeli vsega, kar sodi v popoln kritični pregled.

Tudi pričujoče razmišljanje ne namerava biti univerzalno. Njegov avtor se namreč zaveda, da ponuja CVETJE V JESENI že po literarni plati toliko raznolikih misli, da jih v svojem FILMSKO orientiranem zapisu ne more upoštevati.

Pri razmišljanju o Tavčarjevi literaturi, o literarni adaptaciji v scenaristično obliko, se bo moral kritik, ki se bo lotil tega področja, predvsem odločiti za metodo. To pa zato, ker mu metoda, s katero historično ocenjujemo Tavčarjevo literaturo, ne bo več zadostovala.

Med CVETJEM V JESENI kot literaturo in CVETJEM V JESENI kot filmsko predlogo je namreč določen razkorak, ki pa pogojuje tudi nove vrednostne kriterije in nove aplikacije.

Hkrati je avtor tega razmišljanja dolžan še eno pojasnilo, ki bo postavilo celotno pisanje v precej določno razmerje do televizijske ekranizacije CVETJA V JESENI. Posamezni rezultati ocenjevanja CVETJA V JESENI bodo v temle spisu izbrani po svojem filmskem pomenu za ekranizacijo, kajti CVETJA V JESENI ne moremo ocenjevati po kakšnih posebnih merilih televizijske nadaljevanke.

Potemtakem o televizijskem CVETJU V JESENI kot o filmu.

V nadaljnjem razmišljanju bo govor predvsem samo o pomislekih ob Klopčičevi režiji. Te pomisleke bi lahko razvrstili v tri skupine, ki pa imajo skupni imenovalec – filmska podoba.

Tisto, kar se gledalcu ob gledanju kateregakoli filma najbolj vtisne v spomin, je celotna podoba prikazane tematike. Drugače, z drugimi besedami imenujmo to filmska vizualizacija.

Marsikaj sodi v ta sklop; najbolj konkretno seveda kader, mizanscena, montaža, organizacija in odnos med sekvencami in drugo. Kot podzvrst k naštetemu bi lahko dodali še rakurz, k mizansceni mogoče filmski plan, k sekvenci pa slikovni kontrapunkt.

Ko tako preiščujem o CVETJU V JESENI, se mi razodeva, da si Matjaž Klopčič ni znal organizirati svoje filmske vizije.

Mizanscena je večinoma skonstruirana. Režiser je predstavljal igralce pred kamero, pa če je bilo treba ali ne. Največkrat jih ne bi bilo treba. Vzrokov za tako početje je bilo več. Ali se je bal, da bi bila pripoved slikovno dolgočasna, statična, ali pa že z uvodnim planom ni bil zadovoljen, ker mu ni nudil pravega medsebojnega karakternega odnosa in razmerij, ki sledijo iz kadra?

Iz zgodovine filmskega kadra je razvidno dvoje. Prvič, da mora biti planska razgibanost pogojena v celoviti filmski podobi in ne sme biti izolirana slikovna komponenta, in drugič, da je igralska mizanscena vezana na dinamičnost kamere (npr. Mestece Peyton), obe postavki pa pri CVETJU V JESENI nista bili pogojeni. Pri razdelitvi filma na kadre ima vsak posamezni kader določeno vrednost. Total, splošni kader ali detajl, vsak zase ima svojo zakonitost in zakonit pomen. Ob dosledni uporabi lahko pozoren gledalec doume režiserjeva hotenja že samo skozi njegovo slikovno razčlenitev.

Organizacija sekvence zajema tudi montažo. Že nekaj časa lahko opazamo pomensko dopolnitev montažnih principov. Če sta do nedavnega dva kadra zadostovala za pomensko celoto – prvi, ki je misel uvajal, nakazoval in drugi, ki jo je s svojim pomenom utemeljeval in razložil, srečujemo v filmih iz zadnjega obdobja določeno novost. Nič več se režiserji ne zadovoljujejo z dvema kadroma, temveč upoštevajo še tretjega.

Prvi še vedno uvaja osnovno misel, drugi kader ima svoj pomen in svojo misel, tretji pa obe misli povezuje v novo celoto. S to novostjo je postala filmska podoba ali izraznost kompleksnejša.

Klopčič je pri CVETJU V JESENI vztrajal pri prvotni obliki montaze.

Eden od osnovnih vsebinskih elementov Tavčarjeve in Klopčičeve pripovedi CVETJA V JESENI je narava. Zato sem pričakoval, da bo znal Matjaž Klopčič kot filmski esteta naravo organsko vključiti v svojo sliko. Poudarjam, da je narava že sama po sebi fotogenična in s tem eden od prvobitnih filmskih izraznih možnosti. Klopčič narave sicer ni zatajil, še več, v filmu ji je odmeril veliko prostora, nikjer pa je ni vezal na konkretno dogajanje. Zato stoji narava v celotni pripovedi sama zase.

Priznati ji moramo, da je lepa, da so barve prišle do izraza, žal pa se ta lepota ne odseva v celoti.

Tretji pomislek ob CVETJU V JESENI bi lahko združili v pojmu „masovka“.

Problem masovke v slovenskem filmu ni nov, toda prav pri CVETJU V JESENI so prišle do izraza vse nekajletne slabe izkušnje. Dejstvo je, da masovka v slovenskem filmu nikoli ni mogla zaživeti svojega polnokrvnega življenja. Oglejmo si zato nekoliko podrobneje sekvenco „veselice“. Nič življenja, nobenih odnosov med vaščani, situacije in stanja (npr. pijanstvo) prisiljeni. Prav zato tudi pretep izzveni zrežirano, nič v sekvenci ni akcijsko motivirano. Predvsem pa v masovki vedno pogrešam sproščene, ne vnaprej določene besede.

Zanimivo, če ne že kar simptomatično za slovenski film je da slovenski ljudje takoj, ko stopijo pred kamero, ne govorijo. Zato je sekvenca „veselice“ po zvenu bliže „pogrebu“. Kje so časi, ko je France Štiglic uspešno posnel TISTEGA LEPEGA DNE?

Še same montaže se moramo dotakniti. Gre verjetno za enega najbolj osnovnih Klopčičevih nesporazumov s samo tematiko. Dokler je zgodba sicer analitična pa vendar kronološka, dokler so karakteriji in njihova razmerja časovno in miljejsko determinirani, toliko časa veljajo za filmsko pripoved principi klasične filmske govornice, ki se začne pri točnih filmskih smereh. Vsi odstopi in modernistični poskusi razbijanja tekoče pripovedi so tako pri CVETJU V JESENI neumestni.

Sicer pa naj končam s svojimi pomisleki, kajti kdo bi mi lahko še zameril in očital prestroge kriterije.

TAVČAR SE JE PRESELIL

bogdana herman — erika kržišnik

Z mešanimi občutki smo vsak zase sprejemali ekranizacijo CVETJA V JESENI. Zgodba se v pisani obliki odvija bolj ali manj strnjeno, dokaj enotno, pač zaradi tega, ker je pripoved v prvi osebi in imamo nenehno pred očmi okvir, v katerega je povest postavljena. Ta okvir je ljubljanska meščanska družba, družba žensk. Zakaj to poudarjamo? Tavčar, ki je bil kmet in meščan, je dobro poznal križpotja teh dveh načinov življenja in pristop meščana h kmečki snovi. Ves čas je torej v tekstu čutiti ironičen podton, ki ga lahko razumemo le kot skepso, s katero vsaja Tavčar povest o krhkem poljanskem dekletu v način mišljenja in življenja meščank.

Ritem režije je bil naraščajoč. V vsakem od treh delov je v prvi polovici vladala slika, v drugi tekst. Torej tudi tu lahko govorimo o enotnosti ter v tem smislu o scenariju in še bolj o režiji, ki sta ustrezajoče sledila predlogi.

Mnogo večji odstop — ukvarjali se bomo z vprašanjem njegove ustreznosti — pa se kaže v jezikovni realizaciji besedila. Vsi vemo, kje je bil Tavčar doma. Prostor, ki uokvirja zgodbo, je Gorenja Žetina, vas visoko v hribih, ki jih obliva z ene strani Selščica in z druge Poljanščica. V teh krajih je doma poljanski dialekt, ki „sega na severu do gora med poljansko in sorško dolino (Lubnik — Četena ravan — Koprivnik — Blegaš — Črni vrh)“.(1) Prav v te hribe sta hodila pripovedovalec zgodbe in Meta, Anžon je bil doma iz grape pod Malenskim vrhom, prav malo stran od tod pa je Gora, kjer je bilo javno zadoščeno pravici Skalarjevega Šimna. Ustvarjalci so snemali film v teh hribih, statisti so jim bili domačini. Toda prof. Mirko Mahnič je besedilo „prelil v rahlo stilizirano starinsko gorenjščino“.(2) Tu je jedro problema, s katerim se, kot kaže, prav prebivalci teh krajev še zdaj niso sprijaznili.

Samo ob robu omenimo dejstvo, da se takšne predelave navadno ne obnesejo najbolje. Tudi nas ne zanima toliko, kakšna je pravzaprav gorenjska Meta. Reči pa je le treba, da je v CVETJU V JESENI drugačno vzdušje, kot pa bi bilo, če bi pisatelj obdelal zgodbo, ki bi se dogajala na Gorenjskem. Poljanci imajo prav gotovo vsaj nekaj potez, ki niso prav nič podobne potezam gorenjskega človeka. In CVETJE živi ves čas pred nami kot zgodba, ki je organsko povezana s kraji, v katerih se godi. Saj nas vendar Tavčar sam neprestano opozarja na to ali ono jezikovno posebnost, ki je ni slišati nikjer drugje. Pa ne samo besede, tudi njihov globlji pomen nam razkriva na primer tam, kjer pravi: „Beseda ‚žival‘ ali pa še celo ‚živalca‘ je v našem pogorju najnežnejši izraz ljubezni ali sočustvovanja.“(3) Luca je vekala in Tavčar je dodal: „Pri nas ljudje ne jokajo, pri nas vse ‚veka‘, tako otrok v žibeli kakor žalujoči pri pogrebu.“(4) Toda obe besedi in tudi mnogo drugih, ki celo niso značilne za ves poljanski dialekt, ampak samo za prizorišče dogajanja zgodbe, smo imeli priložnost slišati v nadaljevanki. Kaj ima tu iskati beseda borež, za katero beremo v opombah k besedilu,(5) da se govori samo v Žetini? In jade, ta „dvojna poljanska pritrditev“, kot jo označuje Tavčar,(6) se kaj slabo pridruži ostalim besedam, ki niso v teh krajih doma. Meta pravi z ekrana: „Loviva se žiberdaj!“ (Mimogrede — pogovorno fraza ni umestna. Mnogo boljša bi bila oblika: „Pejva se žiberdaj!“) Pa je tudi to poimenovanje otroške igre menda znano le okrog Poljan.

Naj se vprašamo, s kakšnim namenom takšna priredba? Upamo, da razumevanje poljanskega dialekta in razumevanje gorenjskega dialekta pri tem nimata opraviti, kajti to bi ne bil zadosten razlog za spremembo. Morda je kdo od avtorjev menil, da bi bilo pretežko realizirati poljansko govornico. Pa tudi tak argument nam ne zadošča. Na magnetofonski trak smo posneli Marino Verčič, upokojeno učiteljico z Malenskega vrha, ki nam je iz knjige prebrala nekaj najpomembnejših dialogov v

domači govori. Ne samo, da je Tavčar zazvenel čisto drugače, mnogo manj nasilno (ker so imena krajev in hribov uvrščena v besedilo, je neskladje med krajevno in jezikovno realizacijo še bolj opazno), tudi razumevanje besedila je ostalo neokrnjeno. Kar se tiče učenja, pa bi se igralci z enako mero potrpežljivosti in trdega dela, kot so jo vložili v gorenjski izgovor, lahko s pomočjo domačinov uspešno spoprijeli tudi s poljanščino. Uspešno, o tem ne dvomimo, in predvsem v večje zadoščenje ljudem iz krajev, od koder je bila Tavčarjeva Meta doma. Pa še komu.

Opombe:

(1) Fran Ramovš, *Historična gramatika slovenskega jezika VII. Dialekti*. Ljubljana, 1935, str. 94

(2) Pogovor Rape Šukljetoze z Dušo Počkajevo (*Naša žena*)

(3) Ivan Tavčar, *Cvetje v jeseni*, *Klasje* 22, Ljubljana, 1950, str. 63

(4) *ibid.*, str. 15

(5) *ibid.*, str. 124

(6) *ibid.*, str. 86



Slovenski režiser med snemanjem **CVETJA V JESENI** (foto: Lili Nedić). Režiser je televizijsko nadaljevanko predelal v celovečerni film, o katerem bomo obširneje pisali v prihodnji številki. Tik pred tiskom pričujoče številke **EKRANA** pa smo se razveselili vesti, da je Matjaž Klopčič dobil za film **CVETJE V JESENI** Zlato areno, to je najvišjo nagrado puljskega festivala za režijo.

kriza

dušan pirjevec

Že spet je razglašena kriza slovenskega filma, vendar na način, na kakršnega nismo navajeni. O krizi filma so javnost ponavadi obveščali gledališki kritiki in publicisti, ki so ugotavljali, da izdelki slovenske filmske industrije ne ustrezajo določenim merilom, da zaostajajo za jugoslovanskim povprečjem, da o svetovnih razmerah sploh ne govorimo. To pot pa so krizo razglasili filmski delavci sami: odložili so tista orodja, ki jim jih je dala družba, da bi z njimi urejali potek in usodo tega, za kar so pač odgovorni in kvalificirani. Zato ni točno, če rečem, da je razglašena kriza slovenskega filma, marveč je treba najbrž reči, da je slovenski film sam odprl čisto določeno krizo. Ni naključje, če se je prav ob tej kretnji pojavila ugotovitev, češ da ni slovenski film nič več in nič manj kot „vrtenje v začaranem krogu neustvarjalnosti“ (S. Schrott, „Začarani krog slovenskega filma“ KOMUNIST, 14. maja 1973, str. 38). To so seveda hude besede, ki ne morejo imeti drugega pomena, kakor da nekako prikrijejo to, kar prinaša ta kriza na dan.

Ni moj namen, da bi branil slovenski film ali da bi neprijetni položaj zlorabil za prodajanje lastnih zdravilnih receptov. In da ne bi ostal samo pri takih načelnih deklaracijah, moram zato najprej opisati svojo lastno izhodiščno točko. Preprosto dejstvo je, da mi film jemlje določeno količino mojega časa, ne da bi se dalo dokazati, da je v ekonomiji mojega življenja ta filmu podrejeni čas tudi zares smotrna „investicija“. Marsikaj je okoli mene, kar mi hoče dopovedati, da me v kino dvorano žene samo nekam „nečedna“ potreba po ceneni zabavi. Če pa že to ne, potem pa vsaj želja, da se tisti dve uri nekako iztrgam vsakdanjemu življenju, čeprav bi mi v takem položaju morale zadoščati vzvišenejše oblike umetnosti. Vendar naj bom še tako kritičen do lastnega obiskovanja kino dvoran, se tega obiskovanja ne morem odreči niti ga ne morem disciplinirati v smislu neke stroge selekcije, ki naj bi bila oprta na razvidna in najzahtevnejša estetska merila. Filmu se kratkoinmalo ni mogoče izogniti, razen če bi se v imenu neke elitistične vizije sveta izločil iz množice vseh teh „povprečnih“ ljudi, ki tako vztrajno in prizadevno

polnijo kino dvorane. Zato pisanje o filmu ne zahteva posebnega posebnega „opravičila“: če ima film „pravico“, da tako intenzivno posega v moje življenje, če ima pravico, da je bistvena konstituanta moje „vsakdanjosti“ in „povprečnosti“, potem imam tudi jaz pravico, da o tem pojavu razmišljam.

To pot ne gre za film nasploh, marveč za slovenski film in njegovo krizo. V mojem „trošenju“ filmskih produktov slovenski film kvantitativno ne zavzema kdove kako uglednega mesta. Še več: tega, kako naj sploh gledam film, me ni naučil slovenski film, tega me je naučila predvsem tuja filmska produkcija. Če torej že imam potrebo, da hodim h kino predstavam, potem mi te potrebe niso formirali slovenski filmski izdelki in ni se mi še zgodilo, da bi mi ti izdelki odkrili kakšno novo razsežnost filma in razvili v meni kakšen nov način vedenja do filma. Konfrontacija slovenskega filma s filmom „nasploh“ je mnogo lažja, prirodnejša, nujnejša kot pa velja to npr. za poezijo ali gledališče.

Če nekoliko pretiram, si dovolim zapisati, da je slovenski film pravzaprav kar naprej v krizi in da sam nenehoma krizo tudi odpira in vzdržuje. Tako se mi zdi, kakor da ima film s Slovenci prav posebne težave in da mi sami še vedno ne vemo prav dobro, kaj naj bi s to rečjo sploh počeli. Tvegam torej domnevo, da teče nepretrgan nesporazum med filmom in našo slovensko kulturo, ki je očitno takšna, da se s filmom nekako ne more zares sprijazniti.

Ne poznam dovolj slovenske strokovne filmske publicistike in zato ne vem, ali je že primerno opisala ta nesporazum. V temelju tega nesporazuma se – tako domnevam – skriva tista problematika, ki jo je na posebno drastičen način razvil predvsem M. McLuhan, in ker je tudi na Slovenskem nekaj ljudi, ki tega avtorja dobro poznajo, moram prevzeti nase tveganje, da bo ta prispevek v tem ali drugem pogledu učinkoval kakor odpiranje že odprtih vrat. Zato se moram vnaprej opravičiti vsem, ki bi se jim upravičeno zdelo, da sem jih prezrl. Vendar moram hkrati dodati, da razumem samega McLuhana v luči tiste širše filozofske zgodovinske problematike, ki se je zbrala okrog vprašanja metafizike in sicer na način, ki ga je uveljavil francoski filozof Jacques Derrida. Prepričan sem, da je predvsem tako možno odkriti v McLuhanovem delu to, kar je zgodovinsko zares veljavno.

Kljub temu je treba začeti z očitnejšimi dejstvi in šele ta naj bi nas pripeljala do omenjene problematike. Prav dobro se spominjam prvih slovenskih povojnih filmov in ko danes mislim nanje se v meni še vedno prebuja neka posebna zadrega, ki me je redno nadlegovala ob njih. To je bil jezik: besede, ki sem jih slišal s platna. Ta jezik je bil včasih preveč neživljenjsko literaren, drugič pa spet preveč nasilno žargonski. Veliko je znamenj, ki kažejo, da vprašanje še danes ni rešeno. Tako kažejo npr. Duletičevi poskusi. Ta režiser je začel vlogo in obseg govornih besed kar se da dosledno omejevati. To samo na sebi ni še nič „slabega“, težava je v tem, da je to omejevanje takšno, da v zadnji posledici prav resno ograža fabulo in dogajanje, kar pomeni, da se je konflikt med jezikom in filmom zaostril.

Na prvi pogled se zdi, da so to razmeroma preproste zadeve in zato se ponavadi tolažimo z ugotovitvijo, da pač še nimamo pravega pogovornega jezika, in sklicujemo se na dejstvo, da naš knjižni jezik živi samo v knjigah in na odru, medtem ko učinkuje na platnu izumetničeno, nenaravno, odbijajoče. Treba je torej počakati, da bo naša literatura preseгла tradicionalni knjižni jezik in ga predelala tako, da bo postal bolj življenjsko prepričljiv.

Ne želim oporekati tem in podobnim razmišljanjem, zlasti pa ne iz njih porojenim iskanjem in delovnim načrtom, pač pa želim opozoriti na vprašanja, ki jih takšna razmišljanja redno spregledajo. Mislim namreč, da sklicevanje na neživljenjskost knjižnega jezika in pričakovanje njegove pogovorne variante nista dovolj pozorna na samo naravo filma, oziroma je ne moreta v celoti dojeti. Predpostavke, ki sta na njih zgrajena, je možno opredeliti približno takole: filmski junak je zaradi posebnosti filmskih izraznih in oblikovalnih sredstev tak, da mora uporabljati kar najbolj vsakdanji, tj. realističen jezik, saj ta junak vendar ni ne iz literature in ne z odra, je mnogo bližji vsakdanjemu, realnemu, otipljivemu človeku, je torej že načeloma mnogo bolj realističen.

Vse to je v določeni meri res, a je vendar tudi enostransko in nepopolno. Dejstvo namreč je, da so filmski junaki v svojem bistvu natančno takšni kot odrski in literarni liki: vsi so že načeloma nekaj izmišljenega, fiktivnega, so torej „literarni“ junaki. Razdalja, ki loči filmski lik od realnega predmeta ali bitja, ki je po svoji biti avtonomno, je natanko tako velika, kakor velja to za Hamleta in Bogomilo. Kakor gledališka tako ima tudi filmska predstava v sebi dovolj sestavin, ki mi preprečujejo, da bi predstavo zamenjeval z realnostjo in avtonomnostjo realnih dogodkov. Izkušnja, ki nam jo nudi televizija, opozarja še na nekaj pomembnejšega. V direktnem televizijskem prenosu se celo realni dogodek sam začenja nekako spreminjati v gledališko predstavo, v teater, in udeleženci teh realnih dogodkov se v resnici začnejo vesti nekako drugače, postajajo igralci. Ni naključje, če je vodja francoskih sindikatov v velikih nemirih leta 1968 nenadoma začutil, da postaja zaradi pogostnega nastopanja pred kamerami nekakšna filmska zvezda: „une vedette“. Film sicer res daje „fotografije“ realnih predmetov, vendar jih hkrati derealizira.

Če pa je res tako, potem mora imeti vprašanje filmskega jezika še druge pomene in ga ni mogoče skržiti na razpravo o pogovornosti, vsakdanjosti in realističnosti. Ne gre torej za razmerje do zunajfilmske ali zunajliterarne stvarnosti. Stvar ni v tem, da nas knjižni jezik v dramski predstavi dovolj naravno in zanesljivo vodi k neki realnosti, ki je zunaj odra, medtem ko izgubi ta isti jezik to svojo zmožnost, brž ko se pojavi na platnu. Vsiljuje se druga domneva: očitno je, da ima govornjena beseda v gledališču kratkoinmalo drugačno funkcijo kakor pa na platnu. Kako in kje je tedaj možno ugledati razliko med tema dvema različnima funkcijama?

Pred uprizoritvijo Cankarjeve LEPE VIDE je Oton Župančič zapisal, da je ta predstava „ritmična ekstaza našega jezika, slovesna velika maša slovenske besede“. Prav to pa je tisto: SLOVENSKI film prav zato, ker je film, ne more biti slovesna velika maša slovenske besede, pa čeprav je to tudi res pravi SLOVENSKI film.

Pri tem ni najbolj bistveno, da je film lahko tudi nem. Gre za neko drugo skušnjo, ki jo doživljamo tako rekoč vsak dan. Gledamo namreč brez števila tujih filmov, ki so brez slovenske besede in so opremljeni samo s podnaslovi. Ti podnaslovi so načeloma najčistejša knjižna slovenščina, so brez pogovornosti ali kakšne posebne realističnosti, a prav nič ne motijo, četudi teče na platnu še tako naturalistično dogajanje. Ta preprosta vsakdanja skušnja nas sili k zelo važnim sklepom: ker nas napisani knjižni jezik ne moti, je samo po sebi jasno, da nas moti samo ozvočeni knjižni jezik. V zvok prenesena knjižna beseda je tista, ki se upira filmu in ki jo tudi film sam tako dosledno zavrača. Filmska beseda, tako bi se dalo reči, bi morala biti nema.

Nema beseda je sicer paradoks, vendar sem prepričan, da nam moderna lingvistika in poetika nudita dovolj sredstev, da bi ga uspešno razrešili in ugledali tudi čisto konkretne možnosti. Pričujoči prispevek te naloge ne more izpolniti, pač pa mora vprašanje neme besede obravnavati hkrati s tem, kar je za Župančiča bila velika maša. Ta velika maša je očitno nasprotje neme besede, se pravi tiste, ki bi bila edina primerna za na platno. Velika maša je ritmična ekstaza in je možna samo z govornjeno, ozvočeno besedo: napisana beseda v svoji grafičnosti ne omogoča nikakršne slovesnosti. Zvočnost, ki je film ne prenese, tedaj ni govornjena beseda nasploh, marveč je to velikomašna slovesnost, je torej privilegiranost zvočnosti, je fonocentrizem, ki je sam na sebi dovolj razviden že iz Župančičeve misli. Če je namreč gledališka predstava najprej in predvsem slovesna velika maša slovenske besede, potem to pomeni, da so vsi drugi elementi predstave: kretnje in obrazi igralcev, potisnjeni v ozadje, izgubijo sleherni svojo samostojnost in lastni pomen. Vsa likovno vizualna plast predstave je tako rekoč zanikana, da bi zvočnost lahko slavila svoj triumf. Ta triumf je sicer res triumf zvočnosti, vendar pa ni triumf besede kot take in je kot zanikanje vsega likovnega in vsega vizualnega v resnici zanikanje vsega telesnega in materialnega: je torej poduhovljenje v tistem smislu, ki ga razkriva beseda idealizem.

Da bi bil pomen slovesne velike maše slovenske besede kar najbolj razviden, je prav, če navedem uvodne stavke iz znane razprave Ivana Prijatelja Borba za

individualnost slovenskega knjižnega jezika: „Nekaj je v jeziku, kar ga visoko povzdiguje tudi nad take imenovana sredstva drugih umetnostnih panog, npr. upodablajoče in glasbene umetnosti. Jezik ni samo več nego glasovi in glasbila, ampak tudi več nego barva in platno, marmor in bron. Vse to so res samo mrtva, umovom vseh narodov enako uslužna, sama na sebi indiferentna sredstva . . . Zato je jezik duševna zakladnica, tvoreča ponos slednjega naroda. Da govorimo v jeziku, ki so vanj položili svoje najboljše duhovi kakor Trubar, Vodnik, Prešeren, Levstik, Aškerc, Cankar, Župančič itd., to daje naši besedi polet, pogum, samozavest. Jezik je naš paladij tudi zato, ker je v njem bila od pamtiveka naša celokupnost, samobitnost in svoboda. Naj je narod še tako razdeljen po geografskih zaprekah in političnih vejah ter pregrajah, vselej je bil jezik ona, včasih edina vez, ki nas je kot narod družila v eno pod tem vnanjim vidnim znamenjem naše narodne samostojnosti.

Preden je sploh možno karkoli reči ob teh Prijateljevih stavkih, je treba jasno poudariti, da tista skušnja, ki jih je omogočila, ni prav nič poljubnega ali zgolj individualnega, saj nam je še danes tako rekoč že na prvi pogled docela jasno, da je Prijateljovo razumevanje jezika trdno zasidrano v naši zgodovini in njenih stiskah. Zato tega razumevanja ni mogoče kar preprosto zavreči, pač pa ga je treba premisliti, da bi se nam odkrili tisti elementi, za katere slemo upati, da nam jih je že dano preseči.

Bistveno je vsekakor to, da je dobil jezik privilegiran položaj in da so s tem tudi njegovi izdelki povzdignjeni nad produkte drugih umetnosti in torej tudi nad filmsko proizvodnjo, kolikor ni bistveno vezana na jezik. Konflikt med jezikom in filmom je na Slovenskem zasnovan mnogo globlje, kakor pa se zdi na prvi pogled, pri čemer je treba upoštevati zlasti izvor privilegiranosti jezika in njegovih produktov. Jezik namreč ni, tako piše Prijatelj, nič indiferentnega, že samo dejstvo, da govorim v slovenščini, me navdaja s poletom, pogumom in samozavestjo. Govorni akt, ki se izvrši v slovenščini, ni najprej in predvsem govorni akt z vsemi razsežnostmi, ki mu pač pripadajo, marveč je v resnici mnogo več, je vedno nova konstitucija naroda, je ritualno religiozno dejanje v smislu velike maše. Ko govorim slovenščino, se najprej in predvsem postavljam pod avtoriteto vidnega znamenja samostojnosti naroda ter izpričujem njegovo celokupnost, samobitnost in svobodo. Slovenska beseda nas torej ne vodi niti k svojemu predmetu, pa tudi ne k sami sebi: označevalec nas ne vodi k označencu pa tudi k samemu sebi ne, kajti vse slovenske besede pomenijo vedno le eno in isto, pomenijo tisto najvišje, ki ni odvisno ne od geografskih zaprek pa tudi ne od političnih meja in je torej docela neodvisno od vsega materialnega in telesnega, je tako rekoč čisti duh: Narod. Jezik je podrejen etnocentričnemu načelu, le-temu pa se pridružuje že opisani fonocentrizem. Ravno tega in takšnega jezika, ravno takšne besede, ki je velika maša in vidno znamenje NAŠE celokupnosti, samostojnosti in svobode, pa film očitno ne prenese. To seveda ne pomeni, da film odpravlja jezik, pač pa ima v njem drugačno vlogo, kar kaže ravno skušnja s podnaslovi. Posebna težava je skrita v dejstvu, da v takšnem etnocentričnem vzdušju in razumevanju niso možni odločnejši jezikovni eksperimenti. V slovensko govorjenje se namreč naseljuje neka posebna napetost, saj govori Prijatelj o ponosu, pogumu, poletu in samozavesti. Zato je sleherni eksperiment in vsak poskus „sproščenejši“ govornice pravzaprav nekakšen pregrešek, greh, če ne kar svetoskunstvo, tako, da je tudi sam obtežen z napetostjo in ne more biti sproščen.

Ob teh vprašanih je gotovo treba posebej omeniti filmsko televizijsko verzijo CVETJE V JESENI. Jezikovni temelj tega filma je določen kmečki dialekt. Samo na sebi je to nekaj povsem sprejemljivega. Žal pa je v filmu dobil ta dialekt nenavadno usodne konotacije: prenehal je biti dialekt in spremenil se je v žlahtno, zdravo, prirodno, svečano in izvorno govorico. To ni samo slovenski jezik, marveč njegov žlahtni izvor in temelj. In poglejte te kmete, kako na las natanko ustrezajo jeziku: so sicer robati, a ne surovi, niso izobraženci, pa so naravno modri, zdravi so, delavni, pošteni, imajo lepe bele zobe in širok nasmeh, nikoli ne tožijo, so odločni, trdni in zanesljivi, kakor je tudi temelj sam trden in zanesljiv. Njihove kretnje so svečane, kakor se spodobi za veliko mašo. Ni si težko zamisliti, kako bi deloval ta

film, ko ne bi že vsaka posamezna beseda kazala na nekaj prvinskega, zanesljivega in čistega.

Naravno je, da je film docela izrinil bistveno poanto svoje literarne predloge. Tavčarjev pripovedovalec modruje na koncu med drugim tudi takole: „Meta zame ni umrla! Pred mano živi še vedno v podobi mladosti in devištva. Da sem jo vzel, potrli bi jo bil zakon, potrlo bi jo bilo delo. Vse to bi streslo cvet z njenega telesa, dočim mi dandanes živi še vedno v tisti cvetlični nežnosti, katera ženski tako rada in tako hitro usahne!“ Ali ni to nekam nenavadna tolažba. Za glavnega junaka je pravzaprav kar dobro, da je Meta umrla, saj so mu s tem prihranjene vse tiste neprijetnosti, ki bi jih moral prestajati ob tem hitrem in neogibnem usihanju cvetlične nežnosti. Boljše mrtva Meta in lep spomin nanjo kot pa živo človeško telo v svoji zemeljski bolečini! Zato je prav in pravično, ko isti junak ugotovi o sebi: „Bil sem torej egoist, ko sem se hotel priženiti na Jelovo brdo.“

Ta sklepna dejstva vržejo na celotno zgodbo čisto novo luč: kar se je zdelo, da je čista ljubezen in gorsko kmečka idila, se nenadoma skaže za preprost egoizem. Prav te bistvene resnice pa v filmu ni, ker načeloma ni mogoče, da bi se v tej pristni, zvočni, sočni zanesljivi in izvorni slovenski govoricni skrivalo kaj nemarnega in neplemenitega. Niti strasti ni. Vse je breztelesno in svečano kakor pri veliki maši, saj telo res ni važno.

Vprašanje filmskega jezika je sicer bistvenega pomena, kljub temu pa se zdi, da je zasidrano v nekih globljih plasteh. To kažeta Duletičeva filma, ki je v njiju govorjeni besedi odmerjen razmeroma skromen prostor in že zaradi tega ne moreta

postati slovesna velika maša slovenskega jezika. Vendar pa hočeta biti velika maša kar tako — in prav v tej splošni težnji imajo svoj izvor tiste težave, ki objamejo gledalca ob teh dveh filmih. Duletičeva filma mi dokazujeta, da film že po svoji naravi ne more biti velika maša. Filmske predstave ni mogoče spremeniti v svečanost, kakor se to godi pri gledališki premieri ali ob izidu knjige. Film je v določenem smislu industrija, ki ima že načeloma množičen značaj. Ne morem se otresti prepričanja, da je film nekam ironičen žanr in da je v tem pogledu podoben romanu, kakor ga je opredelil Mihail Bahtin.

Temelj ironije je seveda distanca, kakor so to glede romana spoznali že nemški predromantiki. In film postavlja gledalca v distanco do sebe na kar se da odločen in brezobziren način. Ko se ob koncu prižgejo v kino dvorani luči, je vsega čara definitivno konec in od tega, kar se je še pravkar dogajalo, ne ostane nič. Drugače je v gledališču: pade zastor, polagoma se prižigajo razkošni lestenci, razleže se ploskanje, rdeča žametna zavesa se spet dvigne, igralci se vrnejo na oder, se klanjajo in publika jim ploska itd. Film je nekaj profanega, gledališka predstava pa še vedno nekaj svetega. Tudi najboljši in najlepši film izvrže gledalca takoj in brez slehernega odlašanja v najbolj neposredno posvetnost. Podobnih zunanjih značilnosti je možno naštetih še več, vendar je o tem najbrž že dovolj povedala sociologija filma in gledališča, zato me v tem trenutku bolj zanima domnevna ironična narava filma, njegov odtujevalni učinek.

Znano je, da je film že ob svojem nastanku začel ogražati ne samo gledališče in knjigo, marveč je začel prodirati tudi v šole in začel revolucionirati pedagoški proces. Z nastankom in razvojem televizije se je moč filma samo še povečala. Če nič drugega je jasno vsaj to, da film polagoma, a vztrajno realitivizira in problematizira nekatere ključne institucije naše kulture in civilizacije. Ironični efekt, ki o njem govorim, bi se torej dalo opisati nekako takole: film razpira razdaljo do tiste splošne kulture, ki je znotraj nje sam nastal. Ali še drugače: ta splošna kultura se v filmu in skozi film sama problematizira, se s tem odpira in razpira.

Posebej je treba pomisliti na nenavaden pomen filmskih dokumentov za našo zgodovinsko zavest, ki se je doslej oblikovala zvečine na podlagi pisanih dokumentov. V tem primeru zgodovinskih akterjev in dogodkov ni bilo mogoče videti z „živimi“ očmi in ena izmed najbolj preprostih posledic je v tem, da

dobivajo zgodovinski dogodki in zgodovinske osebnosti v naši domišljiji nekam nadčloveške razsežnosti, vsekakor pa presegajo nas, navadne, vsakdanje ljudi in nas z izjemno prepričljivostjo vabijo naj bi tudi mi sami sebe presegli. Skrajna oblika takšne zgodovinske zavesti se je razkrila pri nas ob znanih prepirih zaradi Prešernovega portreta. Javno je bilo povedano, da je Prešeren bil lep in da je torej zvestejši tisti portret, ki kaže lepši obraz: ker je pisal lepe pesmi, mora biti tudi telesno lep. Telesnost je torej docela podrejena dejanju oziroma besedi, ki je pač edino sporočilo o dejanju.

Filmski dokument je za takšno zgodovinsko zavest pravi šok. Posnetki ognjevitih govornikov delujejo komično, kakor da se njihova neizbrisljiva telesnost in zemeljskost neusmiljeno norčujeta iz njihove akcijske vznesenosti. Film zgodovinskosti kratkoinmalo sploh ne more pokazati, zaslutimo jo samo v posnetkih, ki kažejo bojno polje po končani bitki: v brezupnem neredu leže tam v blatne in strgane cunje zaviti kupi mesa, ki so nekoč pomenili to, kar se imenuje Človek, ki zveni tako ponosno. Tudi največja vojna zmaga je strahoten poraz — to je tisto, kar pokaže film, pokaže pa mimo „svoje volje“, ker namreč ne more drugače. V tem pogledu je treba dati prav McLuhanovi misli, da je sporočilo v resnici le medij sam kot tak, to pa na način: „the message in the message“. Mislim celo, da sta film in televizija živim sodobnim zgodovinskim akterjem vtisnila prav poseben način vedenja. Pred televizijsko kamero nihče več ne nastopa na način strumnega condottiera, vsi se vedejo nekam ležerno, prijazno, smehljajoče in celo če se srečajo hudi nasprotniki, se zdi, da so prijatelji. Telo je izrinilo zgodovinski patos, uprlo se mu je.

Čeprav se sliši morda neprepričljivo, pa je vendar dovolj dejstev, ki dokazujejo, da vodi film do takšnih vprašanj, ki segajo do samih temeljev tistega tipa civilizacije in kulture, ki jima pač pripadamo. Eksistencialistično fenomenološka filozofija je bila prva, ki je ugledala film ravno v tej luči. V mislih mi je zlasti dovolj znani esej, ki ga je napisal zdaj že pokojni Maurice Merleau-Ponty pod naslovom *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*. Avtor najprej ugotavlja, da se moderna psihologija in filozofija razlikujeta od klasične filozofije v tem, da ne prikazujeta več duha IN svet, posamezno zavest IN druge zavesti, pač pa prikazujeta zavest, ki je načeloma že vedno vržena v svet in izpostavljena pogledu drugega, a to tako, da prav iz tega pogleda razbere, kaj sama pravzaprav je. Fenomenološka oziroma eksistencialistična filozofija izvira iz začudenja nad to pripadnostjo jaza svetu in drugemu. Zato opisuje to premešanost in razkriva zvezo med subjektom in objektom, med subjektom in drugim, namesto da bi jo razlagala s pomočjo absolutnega duha. Ravno film pa je posebej zmožen, da razkriva združenost duha in telesa, duha in sveta ter izražanje enega v drugem. Roman npr. podaja človekove MISLI, film pa nam nudi njegovo vedenje, se pravi neposredno to, kar se imenuje biti-v-svetu. Vrtoglavica, radost, bolečina, ljubezen in sovraštvo so za moderno psihologijo kakor tudi za film ravnanja (conduites). Zato: filma ne mislimo, marveč ga percipiramo.

Navedene teze so polne daljnosežnih implikacij, ki bi jih bilo treba še isticati. Vendar tega na tem mestu ni treba storiti, ker imamo na razpolago še drugo, ravno tako pomembno in v določenem smislu doslednejše pričevanje. To je Allain Robbe-Grillet. V svoji, danes že klasični knjigi *Pour un nouveau roman* razpravlja tudi o spremembah, ki nastanejo, ko se romaneskna pripoved spremeni v film. V romanu — in tu gre seveda za tako imenovani tradicionalni roman balzacovskega tipa — so predmeti in kretnje samo opora fabule, zato sami kot takšni nekako izginejo, ker morajo odstopiti prostor svojemu pomenu: nezaseden stol je samo odsotnost ali pričakovanje, na ramo položena roka je znak simpatije, križi na oknu so samo nemožnost izhoda. V filmu pa se z vsemi predmeti in kretnjami zgodi nenavadna sprememba: stol ni več samo znak odsotnosti, ker ga nenadoma VIDIMO, kakor UGLEDAMO in VIDIMO tudi kretnjo roke in obliko križev na oknu. Njihov pomen sicer ostane, vendar ne more v celoti zaseči naše pozornosti. Filmska slika vrača stvarjem njihovo REALITETO, zato ob filmu skusimo, da stvari ni mogoče v celoti reducirati na neprizne duhovne pojme. Film nam vsiljuje najprej PRISOTNOST stvari; kretnje in predmeti najprej SO, šele potem pa so tudi

nekaj določenega in so nosilci nekih pomenov. Svet ni niti poln pomena niti absurden. Preprosto JE. Tako se razpira razlika med tem, da stvar JE, in med pomenom, ki ji ga mi pripisujemo. V tem svojem JE se stvar izmika našim pomenom, noče se spremeniti v poslušno in začasno orodje, pač pa nekam ironično vztraja v sebi. V romanu pa so predmeti posest in lastnina, pojavljajo se samo zato, da bi jih imeli v lasti, si jih ohranili in pridobili. Med predmeti in njihovim lastnikom je stalna identiteta: preprosti telovnik je značaj in hkrati socialni položaj. Človek je smisel vsake stvari in po božji pravici njen gospodar. Tak tip literature ima tudi svoje posebno sredstvo: metaforo, kar v zadnji posledici pomeni, da film ne more biti metafora in da ne prenese metaformičnega jezika. Film je že načeloma metonimija: predmet, ki ga vidim na filmski sliki, je zaradi narave fotografije res natančen in podroben posnetek nekega realnega predmeta, vendar pa ni niti ta realni predmet sam pa tudi ne njegov nadomestek; glede na realni predmet je na sliki podani predmet samo PARS PRO TOTO, torej metonimija. Lotman piše: „Kakršno koli naj bo že približevanje umetnosti življenju, vendar ne odpravlja zavesti o njuni razliki“. Čim bliže življenju pomeni tem večjo razliko od njega, se pravi stopnjevanje metonimičnosti.

Če želim dati tej problematiki bolj konkretno podobo, moram opozoriti še na neko težavo, ki jo imamo s filmom. Ob vsakem filmu namreč vedno mislimo na tujino in se sprašujemo, kaj bo ta film tujemu gledalcu povedal o nas Slovencih in ali jim bo povedal res pravo resnico. Te skrbi so odveč: film ne pripoveduje predvsem, kaj neka stvar je, marveč kaže najprej, da JE. Zato naj ob tem navedem zaključno režijsko opombo, ki jo je Dominik Smole zapisal v svojem Krstu pri Savici. „Razen obeh trupel je prizorišče zdaj za trenutek popolnoma prazno. Takoj zatem ga napolnijo Slovenci in Slovenke, ki nastopijo iz različnih smeri in zavzamejo različna stojišča, brez pravega reda, brez zanosa, neambiciozno tako rekoč. Vsak zase stoji težko in trdo, kakor da bi pognal korenine. Če kaj, kaže njih drža, da so tukaj.“ Če slovenski film sploh lahko kaj pove o nas, potem lahko kaže le to, da SMO. To je sicer res brez reda, brez zanosa, tako rekoč neambiciozno, a BITI je vendarle najvažnejše.

Zdaj je najbrž že mogoče jasneje zarisati obseg nesporazuma med nami in filmom. Struktura naše kulture je očitno takšna, da ji je BITI manj pomembno od BITI NEKAJ DOLOČENEGA in BITI ZA NEKAJ, medtem ko je filmu apriori dano, da kaže predvsem to, kar imenuje glagol BITI, oziroma formulacija: BITI-V-SVETU. S primernimi pridržki bi se dalo reči, da je čar filma mnogo bolj telesen in mesen kakor pa čar gledališča in poezije ter drugih oblik velike maše.

Kriza slovenskega filma je po vsem videzu izjemno resna in težka zadeva, saj dokazuje, da se ni nič bistvenega premaknilo v temelju naše kulture: to je še vedno knjižna kultura oziroma kultura knjige z vsemi implikacijami, ki jih ima ta pojem. Nesreča je v tem, da se knjižna in filmska kultura srečujeta na isti ravni in stopata bodisi v opozicijska bodisi v solidarnostna razmerja. Načeloma namreč film ni nasprotje knjižne kulture, je nekaj drugačnega od nje. Če uporabim že navedeno gradivo, ki z njim nastopa ravno Alain Robbe-Grillet, potem moram reči, da balzacovski roman ni do kraja ujet v lastniški svet, kar pomeni, da njegov temeljni lik ni človek, ki je smisel vsake stvari. To pa zaradi tega ne, ker je ta tip romana načeloma tragičen in se torej prav v načelnem polomu junaka kaže, da stvari niso najprej lastnina in izrabljiv instrument, marveč da predvsem SO. Film ne more biti ponovitev te romaneksne strukture, ker kratko in malo nikoli ne more nobene stvari in kretnje uveljaviti samo kot nosilca pomena. To, kar se v romanu zgodi šele na koncu, šele v katastrofi totalitarnega, lastniško oblastniškega razmerja, se v filmu dogaja sproti, vendar ne v obliki tragedije.

Notranji premik, ki se mora zgoditi v naši kulturi, da bi se lahko uveljavil film s svojimi opisanimi opredelitvami, se mi vsaj deloma zdi podoben premiku, ki je bil potreben, da je nastala slovenska romanekna proza. Vprašajmo se, koliko časa je moralo preteči, da smo po Trdinovih prozskih začetkih v letu 1850 dobili prvi spodoben roman. Koliko časa bo še trajala kriza filma na Slovenskem?

razmišljanje o jugoslovanskem kratkem filmu

milan ljubič

Ne sodim ravno med svetovne filmske popotnike, toda med tiste, ki so stalno doma, pa prav tako ne. V minulih letih me je pot nič kolikokrat zanesla na razne prireditve, kjer je bil predstavljen jugoslovanski kratki film. Kot dokaj reden obiskovalec krakovskega filmskega festivala sem imel priložnost spremljati predstavitev naših kratkih filmov na tej pomembni mednarodni filmski prireditvi. Kar zadeva kvaliteto, je treba zapisati, da ni zaostajala za selekcijo ostalih držav, ki so se udeležile festivala. Tudi ni moj namen razmišljati o kvaliteti izbranih filmov, kajti ta je bila pogosto na ravni najboljšega, kar premoremo v proizvodnji kratkih filmov. Ne gre mi za vsebino, temveč za obliko tega, kako nastopamo v tujini. Na mnogih festivalih, kjer smo deležni tudi visokih priznanj, smo predstavili filme s skromnim propagandnim gradivom, ki niti po svoji vsebini niti po obsegu ne ustreza kvaliteti predstavljenih filmov in pomenu, ki ga ima jugoslovanski kratki film v svetu. Že vrsto let je na primer izbor propagandnega gradiva za jugoslovansko selekcijo na krakovskem festivalu zelo skromen, tako je omejen, da ne pokriva niti pomembnejših poljskih kritikov in poročevalcev s festivala, kaj šele tuje goste in dopisnike.

Tako pomembna prireditve v okviru 33. mednarodnega filmskega festivala v Benetkah, kot je bila retrospektiva jugoslovanskih kratkih filmov, je minila brez fotografij za novinarje, kratkih vsebin filmov in vsega tistega gradiva, ki je dokaj obilno namenjeno jugoslovanskim filmskim novinarjem na beograjskem ali puljskem filmskem festivalu. Očitno se pri filmu še premalo zavedamo dejstva, da je uspešna, kvalitetna in tudi kvantitetna propaganda eden izmed pomembnih vidikov uspešnega nastopa na tujem, v tem primeru filmskem tržišču.

Oberhausenski festival je ena izmed vodilnih filmskih prireditev v Evropi, kjer se srečujejo mnoga vodilna imena filmske ustvarjalnosti in publicistike. Prireditve je organizirana in vodena s tisto natančnostjo in smislom za popolno organizacijo, ki je lastna samo Nemcem. Tu velja zapisati, da je prav oberhausenski festival ena izmed tistih prireditev, kjer se najbolj izkažejo komercialne vrednosti posameznih filmov, saj je nemško tržišče za nas dokaj pomembno, ne gre pa zanemarjati tudi predstavnikov drugih distribucij, kot so ameriške, ki so prav v Oberhausnu kupile marsikak jugoslovanski film. Če lahko pohvalimo prizadevanja in skrb za komercialne projekcije in stike s kupci, ne moremo tega trditi za skrb za novinarje. Katalogov, fotografij, spremnega gradiva o naši filmski proizvodnji je na razpolago vedno manj, kot pa je interesentov. Tovrstne prireditve bi lahko uspešno izkoristili ne samo za predstavitev tega, kar nas trenutno predstavlja, pač pa tudi ostalih filmov, ki niso v festivalskem izboru, a so prav tako lahko zanimivi in afirmativni. Zakaj na primer na festivalu športnih filmov ne bi nastopili s katalogom jugoslovanskih športnih filmov, ki jih ni malo? Takega kataloga nimamo, čeprav bi morda ravno z njegovo pomočjo skušali ponuditi tudi tiste filme, ki morda trenutno niso v tekmovalni areni. Na reviji jugoslovanskih kratkih filmov, ki je bila organizirana v Moskvi konec leta 1971, razen filmov ni bilo na razpolago nikakega gradiva, s katerim bi lahko postregli predstavnikom jugoslovanske ambasade v Moskvi, ki so s propagandnim gradivom o jugoslovanski kinematografiji zelo slabo založeni, oziroma, bolje rečeno — ga sploh nimajo. Prav tako redkim sovjetskim novinarjem, ki so se zanimali za naš kratki film, ni bilo moč postreči niti z enim prospektom ali fotografijo iz filma, katalogom ali kakim podobnim gradivom.

Če je že beseda o kritiki, naj omenim častno izjemo v jugoslovanski filmski proizvodnji — podjetje Zagreb film. Na vseh festivalih, kjer se pojavlja, zlasti pa če gre za specializirane prireditve animiranega filma, je aktivnost predstavnikov Zagreb filma očitna in založenost z izvirnim propagandnim gradivom sploh ni problem. To se čuti tudi v odmevnosti v tisku in v komercialnih uspehih.

Na festivalu risanih filmov v romunskem letovišču Mamaia so samo še domačini za svoje filme skrbeli približno tako kot predstavniki Zagreb filma. Kvaliteta filma je nedvomno pogoj za njegov uspeh. komercialni in umetniški. Toda če primerjamo misli tujih filmskih kritikov, ugotavljamo, da v svojem žanru ustvarjalci Dunav filma ne zaostajajo za mojstri zagrebške šole risanega filma in Jože Bevc s svojimi filmi o občanu Urbanu ni nič manj izviren in zanimiv, saj ga nekateri primerjajo s Tatijem ali Chaplinom. Toda vodilni moške Zagreb filma stalno merijo utrip filmskega trga in so prisotni na številnih prireditvah ne samo osebno, temveč predvsem s svojo aktivnostjo, to pa animira vse tiste, ki izražajo filmsko javno mnenje. Zato ni slučaj, da ima prav to podjetje razvito lastno prodajno mrežo, da dobiva naročila za delo iz tujine in da je eno najpopularnejših, ki ga ne spregleda skoraj noben pomembnejši filmski publicist, ki piše o jugoslovanskem kratkem filmu.



269 Prizor iz kratkega filma Milana Ljubica VESELI VETER, proizvodnja Viba film, 1972

filmi maka sajka v ljubljanski kinoteki

denis poniž

Če hočemo kritično oceniti Sajkove kratke filme iz programa, ki ga je pripravilo Društvo slovenskih filmskih delavcev, potem moramo ugotoviti dvoje. Najprej nesporno dejstvo, da Sajko odlično obvlada filmsko pripoved, vendar pa fabulo večkrat po nepotrebnem razvedeni. Takšna sta filma KJE JE BIL ROJEN JACOBUS GALLUS in SLAVICA EXCEPTION (ni bil vključen v obravnavani program). Drugo dejstvo, ki je po svoji naravi in razsežnosti zanimivejše in pomembnejše, je Sajkov humor, ki ga slovenski film ne pozna. Sajkov humor ima namreč celo vrsto odtenkov od sproščenega, a vseeno zbadljivega in ostro družbeno kritičnega v filmu KJER ME SRBI, TAM SE ČOHAM, pa preko sproščenega in aluzije zbujačnega v TURNIRJU PRI ŠUMIKU do ostro angažiranega v filmu MUZEJ ODLOČNO ZAHTEVA. MUZEJ ODLOČNO ZAHTEVA je prav gotovo eden izmed najboljših slovenskih kratkih filmov s temo ekonomsko-politične kritike na ironičen način. Filmu daje vrednost poleg strogo zasnovanega scenarija in dosledne realizacije poudarjenih detajlov tudi izvrstna pripoved, spremni tekst, ki ni samo komičen, marveč je tudi tragičen v razkrivanju slabosti in napak naše gospodarske politike. Družbena stvarnost je predmet še dveh Sajkovih filmov, STRUPOV in SAMOMORILCI POZOR. STRUPI so film, ki v filmsko učinkovitem in zgovornem jeziku govori o onesnaženju okolja, o nevarnosti, ki jo človek proizvaja sočasno s svojim družbenim in tehničnim napredkom. Posnetki z raznobarnimi odplakami umazanih voda so več kot zgovorni, primerjava z začetno sekvenco kristalno čistega morja je grozljiv opomin. Film nima spremnega teksta, ker ga ne potrebuje. Sama filmska govorica, kader za kadrom so dovolj, zgovorni in ilustrativni. Film govori skozi svojo prvinsko razsežnost, skozi urejeno vizualno podobo. Film SAMOMORILCI POZOR pa je film, ki po svoji zgradbi napoveduje najnovejše filmske dosežke s področja družbene dokumentacije, npr. Pogačnikovo CUKRARNO. Poskuša biti filmska resnica, kar se da objektivna, toda prizadeta pripoved o bolečem socialnem pojavu. Sajko je uspel združiti različne prvine, uspel je evidentirati svet po njegovih ključnih predmetih s simbolno vrednostjo. Simbolne elemente lahko zasledimo tudi v filmu PLAMEN V DVONOŽCU, čeprav je svet v tem filmu predstavljen na način katalogiziranja. Vse sekvence se vračajo k osnovnemu pojmu, k iznajdljivosti kmeta iz Baške grape, ki si s pomočjo (bistro)umnosti podreja svet. PLAMEN V DVONOŽCU je pripoved o čistem in prvinskem odnosu človeka do narave, o odnosu človeka-zmagovalca nad naravo. Filmska kamera samo predstavlja, vse ostalo je prepuščeno gledalčevi zavesti. To pa seveda pomeni, da je film dokument v najboljšem pomenu te besede.



filmi milana ljubića v ljubljanski kinoteki

denis poniž

Projekcija kratkih filmov režiserja Milana Ljubića, ki jo je v Kinoteki organiziralo društvo slovenskih filmskih delavcev, nam je predstavila režiserja kot dvojnega avtorja. Prvi del njegovega umetniškega prizadevanja in iskanja tvori cikel filmov, v katerih prikazuje in raziskuje družbeno in individualno dogajanje v naši družbi, odnos človeka do skupnosti in skupnosti do posameznika. Njegovo kritično iskanje je ves čas tesno povezano z zgodovinskim dogajanjem, ki mu avtor sledi iz narodnoosvobodilnega boja (film VOJNA POEMA, 1965) do današnjih dni (filmi BREZJE, 1969, PORTRET MENIHA, 1970, KAZENSKI ZAKONIK, ČLEN 188 – film ni bil vključen v pričujoči izbor). Njegovi filmi so vsi po vrsti izjemno družbeno in kritično angažirani. Ljubić govori v odprtem in nedvoumnom filmskem jeziku, ki izrablja vse možnosti prereza skozi valovanje človeške množice, z njenimi drobnimi, komajda opaznimi in prav zato skorajda šokantnimi podrobnostmi (BREZJE, 1969) ali pa epsko koherentno in suvereno spremlja takšno manifestacijo, kot je pohod ob žici okupirane Ljubljane (POMLAD OB ŽICI). Oblikovno sta filma zgrajena na ritmično menjajočem se prikazovanju množice in posameznikov, skupnosti in njenih delov, moči, ki združena podpira neko idejo in njenih sestavnih delov, ki s svojo prisotnostjo potrjujejo prisotnost množice. Tudi v obeh filmih s tematiko NOB (VOJNA POEMA, 1965 in VESELI VETER, 1972) je ohranil osnovno dinamično razmerje ustvarjalca do umetniškega predmeta, posebej še v VOJNI POEMI, kjer je v estetsko prodoren koncept vključil antologijo partizanske grafike v njeni črno-beli prisotnosti in strogi likovni govorici, ki ji je podredil filmski zapis. Morda je filmsko najčistejši Ljubićev film PORTRET MENIHA, kjer je uspel precizno uravnovesiti pripoved in izpoved z miselno večdimenzionalno sliko, s preišljenim iskanjem detajlov in upočasnjeno ritmiko, ki je ujela brezčasni kartuzijanski red molčanja, dela in molitve.

Medtem ko so Ljubićevi dokumentarni filmi vedri in optimistični, pa njegove risanke, ki predstavljajo drugi del njegovega filmskega ustvarjanja, vse po vrsti izvenijo pesimistično, ironično in sarkastično. Kot da je Ljubić izgubil vero v razumnega in delujočega človeka in ga spremenil v orodje, v mrtvo stvar sredi mrtvih stvari. Tudi v risankah govori Ljubić o človeških strasteh, toda strasti projicira v človekovo prizadevanje po moči in oblasti, po pomembnosti (ORDEN, 1968) ali pa po uničevanju soljudi in sveta (BRODOLOMCI, 1969). Kot ironičen absurd se mu prikaže človekovo življenje, ujeto v spono vedno hitreje dirjajočih vozil, in njegova smrt, kjer ritem dobi zopet pridih počasnosti, minevanja. Pričujoče poročilo naj zaključimo s citatom ameriškega filmskega publicista Ronalda Holowaya iz članka Socialna dokumentacija v Jugoslaviji, objavljenega v šesti številki revije FILM SOCIETY REVIEW (1971):

„Drugi mojster v upodabljanju reflektivne dokumentacije je Milan Ljubić, mnogostranski režiser, ki je enako suveren v dokumentarnih in animiranih filmih. Njegov film BREZJE je zapis o slovenski romarski poti. S prikazovanjem različnih avtomobilskih tablic in avtobusov, ki so pripeljali romarje, govori o tem, kako motorizacija krepi ugled in zaslužek romarske poti. Film KAZENSKI ZAKONIK, ČLEN 188 raziskuje drugi posel, prostitucijo, ki cvete zaradi razvijajočega se turizma in sočasno prikazuje, kako so obmejni kraji povezani s to ‚nedovoljeno‘ trgovino. Njegov zadnji film, PORTRET MENIHA, pa je eden redkih filmov, ki so jih smeli posneti v nekem kartuzijanskem samostanu!“

Prizor iz dokumentarnega filma režiserja Milana Ljubića VESELI VETER; na sliki osnutek kostima za lik viteza Bledice v uprizoritvi Shakespearejeve komedije Kar hočete v SNG na osvobojenem ozemlju



VSA OBLEKA ZELO TESNA

NABRAN OVRATNIK IZ PAPIRJA

NABRANI ROKAVI
ČEZ TESNE ROKAVE

ZELO TAJLIRAN / PTE

RUMENO PADALO

„ŠPICHOZE“

RDEČE COPATE

VITET BIENICA

filmi, ki smo jih videli

andrej rubljov

aleš erjavec

Film Andreja Tarkovskega **ANDREJ RUBLJOV** je film kot Umetnost in ima kot tak specifično lastnost postavljanja in ne reševanja vprašanj. Zaradi tega stopa iz oficialne usmeritve dokončnosti in premočrtnosti socrealizma in tvori skoraj njeno nasprotje. Ta lastnost je najbrž povzročila vse probleme, ki jih je film imel.

ANDREJ RUBLJOV je intelektualen film, ki zahteva od gledalca poglobitev in predanost, znanje in lastno miselno reflektiranost. Edino tako lahko kot gledalci od filma „nekaj imamo“, edino v tem primeru ga lahko doživimo. **ANDREJ RUBLJOV** nikakor ne more biti film – zabava. Za to mu manjkajo vse osnovne lastnosti tega žanra. In ne le to: lastnosti tega filma so z njimi v pravem nasprotju, kajti **ANDREJ RUBLJOV** ima kompleksno kompozicijo in prisili gledalca v zavestno dojemanje ter sledenje filma in filmskega dogajanja. Istočasno ostaja Tarkovski v celotnem filmu povsem zunaj sfere akcijskega in pustolovskega. Njegove osebe in posamični dogodki so tako kompleksni, da nikakor ne morejo biti dojeti na lahek način, kot zabava: gledalec se mora podrediti filmu, ne pa film njemu, kot se navadno zgodi pri zabavnih filmih.

Vprašanje je, zakaj se **ANDREJ RUBLJOV** kaže kot umetnost in to umetnost, ki je močno blizu njenim drugim, povsem nefilmskim zvrstem. Iz tega vprašanja izhaja drugo, namreč, zakaj je treba **ANDREJA RUBLJOVA** videti večkrat, kar gotovo ni značilna lastnost večine (tudi kvalitetnih) filmov. Odgovor na prvo vprašanje implicira odgovor na drugo.

1. Tarkovskemu je v **ANDREJU RUBLJOVU** uspelo ustvariti precej idealno sintezo slike in zvoka ter vseh umetniških izraznih oblik, ki se izražajo preko njiju. Pri tem nobena od teh komponent ni dominantna, nobena ne postane zavestno „navzoča“, se pravi glasba, fotografija ali tekst ne prevladajo, niso v neenakovrednem kvalitativnem odnosu, temveč tvorijo uravnoteženo celoto. Nobene ne opazimo, oziroma vse enakovredno.

2. **ANDREJ RUBLJOV** je izredno mnogostran film – vsebinsko in formalno. Prvi razlog za (povsem nefilmsko) postopno doživljanje in razu-

mevanje filma je ravno v preobilju filmske vsebine, ki je nismo zmožni naenkrat použiti, temveč se to použivanje nadaljuje in okrepi. Ravno ta lastnost postavlja **ANDREJA RUBLJOVA** v vrste redkih filmov, ki so ušli enkratnosti videnosti velike večine filmov, še vseeno precej enoznačnih, enopomenskih in s tem (z gledalčevega stališča) filmsko minljivih. **ANDREJ RUBLJOV** in še nekateri (npr. **SEDMI PEČAT**, **NORI PIERROT**, **ANTONIO DAS MORTES**) pa so filmi, ki zaradi svoje formalne nekonvencionalnosti ali vsebinske in formalne teže zahtevajo večkratno gledanje in se s tem močno približujejo npr. literaturi ali glasbi, kjer enkratno spoznanje predstavlja šele začetek v spoznavanju in uživanju dela. Film v večini primerov nima te teže; če jo že pridobi, jo pridobi navadno zaradi preobteženosti tekstualnega dela, v najboljšem primeru pa zaradi notranjega bogastva posameznih komponent, ki tvorijo film. Mislim, da med te zadnje sodi tudi **ANDREJ RUBLJOV**.

ANDREJ RUBLJOV temelji na enem samem osnovnem motivu, ki se v filmu pojavlja v treh modifikacijah, od katerih vsaka tvori precej zaključeno celoto in jih šele njihova skupna osnovna ideja združuje v homogeno filmsko enoto. Ta ideja je problematičnost (umetniškega) ustvarjanja. Prvo pojavo te ideje predstavlja začetek, to je, let človeka, ki se dvigne z balonom in leti – s tem pa preseže samega sebe kot človeka, saj uresniči nemogoče ter se (metaforično gledano) dvigne nad svojo končnost in zgodovinsko nepomembnost. Predvsem pa: dvigne se iz človeka v Ustvarjalca, Stvarnika. Po uresničitvi tega akta postane njegova eksistenca pomembna za Človeštvo, njegova človeška minljivost pa ostaja nebitvena, tako kot je tudi njegova smrt nebitvena, saj je dejanje že uresničeno, ustvarjeno.

Isto velja tudi za Rubljova, kajti tudi on je ustvarjalec, stvarnik novega, človek, prosvetljen z avguštinovsko božjo iskro genialnosti, ki deli ljudi na običajne smrtnike in od Boga izbrane umetnike. V toku življenja gre Rubljov skozi tri faze umetniške kreacije, vse tri pa pogojuje vprašljivost smiselnosti umetniškega ustvarjanja – to predstavlja negacijo ustvarjalne spontanosti božjega

izvoljena in postavlja v ospredje človeka kot samoodločujočega subjekta in ne le kot (nekritičnega) nosilca božje volje.

Prva faza je ustvarjanje Rubljova v času do napada na Vladimirovo. V tej dobi ustvarja Rubljov predvsem kot božji izbravec in daje smisel svojemu delu s koristjo, ki jo imajo od njega ljudje in Bog. To je stopnja, ki pripada človeku kot nesvobodnemu bitju, ujetemu v religiozno determiniranost. Vendar pa tudi ta determiniranost ni absolutna (ne le v smislu Akvinskega) saj je pri Rubljovu to prej zunanja oblika kot pa dejanska vsebina zavesti. To je stopnja nereflektiranega mišljenja.

Prehod v drugo fazo sproži napad Tatarov, pokol nedolžnih ljudi, povsem nesmiselno in nečloveško nasilje ter uničenje cerkve in njegovih slik. Tedaj se Rubljov vpraša tako po smiselnosti svojega dela kot se tudi zave vprašljivosti Boga. Porodi se mu dvom — sicer ne v božjo eksistenco, temveč v božjo pravičnost (kar pa je prav tako oblika vprašljivosti božje eksistence kot Absoluta in s tem nivelizacija Boga na zmotljivost človeka). Vendar pa je tu prvenstvenega pomena vprašljivost samega umetnikovega delovanja, saj Rubljov ves čas dela za ljudi in le preko njih še za Boga. V tej kritični situaciji preizkušnje pa se je vse njegovo delo, porojeno z božjim navdahnjenjem, spremenilo v pepel in se pokazalo kot povsem nepomembno, nesmiselno in nekoristno. Ta nenadna odsotnost vsakršnega resničnega in človekovemu umu dojemljivega ustvarjalnega cilja povzroči Andrejevo odločitev, da ne bo več slikal. Znova postane očitno, da je Rubljov orientiran predvsem k ljudem in k njihovi koristi, saj bi drugače ne imel nobenega razloga, da bi s svojim ustvarjanjem prenehal, kajti ustvarjal bi za Boga in ne za ljudi. Pravo nasprotje Rubljova je Teofan Grk, ki se prikaže Rubljovu v uničeni cerkvi. Le-tega uničenje njegovih del sicer boli, vendar pa je njegov prvenstveni cilj ustvarjati za Boga in zato njegovo delo ob takem uničenju ne postane vprašljivo in ne-smiselno, saj je prišlo do Boga in s tem postalo večno. Njega ne skrbi minljivost del na zemlji, saj ustvarja zunaj časa. Njegovo ustvarjanje je religiozno, Andrejevo pa človeško in s tem podvrženo času in uničenju — ter vprašljivosti smiselnosti. Ta odločitev o prekinitvi umetniškega ustvarjanja je gotovo človeško težka, pomeni pa po drugi strani, da se je človek ob tem zavedel sebe kot človeka, se spremenil iz Bogu odgovornega, od njega obdarovanega in odvisnega bitja v sebi odgovornega in le nase oprtega človeka.

Teocentrični sistem zamenja antropocentrični. Gotovo to ne pomeni, da postane Rubljov ateist, njegov razkol ni tako nenaden saj je Rubljov že od začetka prej Človekov kot Božji in predstavlja sam sebi ves čas najvažnejšo (nezavedno) avtoriteto. Mogoče njegovo razočaranje nad religijo prej pomeni razočaranje nad neko vrsto feuerbachovske

medčloveške zveze (le da Andrejevo na nekem drugem nivoju vključuje tudi Boga), kot pa razočaranja nad enodimenzionalno cerkveno zvezo. Rubljov ostane religiozen, vendar s pridržkom, z dvomom v božjo pravičnost. Njegov ustvarjalni molk je torej primernejše razumeti kot spoznanje umetniške minljivosti in ustvarjalne smiselnosti kakor pa kot zavestno konfrontacijo z božjo avtoriteto. Tako interpretacijo potrjuje tudi Andrejeva zavest greha, ko ubije človeka in si zato naloži pokoro — razen če ni tudi to dejanje prej pokora pred seboj kot pred Bogom. Ali kot mu reče Teofan Grk: „Bog ti bo odpustil, a kako boš odpustil sebi?“

Tretjo fazo predstavlja Andrejevo zavestno (razumsko in čustveno) spoznanje smiselnosti in koristnosti ustvarjanja na samem koncu filma, ko je ulit zvon, zvon kot materialno utelešenje človeške volje in kreativnosti. Andrej svoje delo znova spozna kot vredno in važno (vendar pa je to spoznanje na mnogo višji stopnji kot tisto na začetku njegovega ustvarjanja, saj ga je takrat le čutil, le slutil, medtem ko ga je tokrat spoznal, se ga zavedel) — s tem pa konča svoje iskanje in ujetost med nezadostnostjo božjega človeka in izbranca ter ustvarjalca, ki te svoje kreativnosti ne more nikamor usmeriti, ne da bi pri tem postal nezvest samemu sebi. Rubljovu se povrne vera v človeško (in umetniško) delo, s tem pa v samega sebe in svoje ustvarjanje.

Zadnji del filma, katerega glavna oseba je fant, ki vliva zvon, predstavlja tretjo variacijo osnovnega motiva — ustvarjanja. Tudi on (tako kot letalec na začetku filma in Rubljov) se sooči z osnovnim človekovim ustvarjalnim problemom: narediti nemogoče, preseči samega sebe in postati umetnik ter se tako dvigniti nad svojo dobo in nad čas.

Skozi ves film se problematika umetniškega akta prepleta s problematiko vere, ki pa je v vsebinskem pomenu podrejenega značaja, saj se pojavlja le v navzočnosti ustvarjalne problematike. Tako umetniško kot religiozno pa je objeto z vzdušjem, ki naredi iz ANDREJA RUBLJOVA ruski film. To vzdušje stimulira vseobča prisotnost Rusije kot ruske Zemlje, ki se pojavlja skozi cel film in h kateri se tako Rubljov kot Tarkovski ves čas vračata. Rusija se v filmu kaže kot mit, ki služi kot najširša osnova filma, ki oklepa filmsko dogajanje in znotraj katere se zavestno doživeti film šele odvija. Rusija eksistira kot atmosfera in način življenja ter mišljenja in je kot taka sicer ves čas navzoča, ni pa nikoli postavljena v osrednji prostor filmskega dogajanja.

Mit ruskega je v filmu navzoč kot neprekinjena prisotnost zemlje in vseh njenih atributov, zemlje kot izhodišča vsega ruskega. Drugo plat tvori vera, ki pa doseže svojo dejanskost šele v povezavi z zemeljsko (povsem fizično) konkretnosjo. Kot mit

se zemlja javlja ravno v svoji nevprašljivosti, jasnosti, razkritosti: kot „nam pripadajoča“. V tem nekoliko spominja na vero, saj tudi vprašljivost le-te igrani ne doživljajo kot tujo nezadostnost, temveč kot lastno pomanjkljivost. Edini, ki postavi vprašanje tudi drugi strani, je Rubljov, saj je kritičen tako do vere v Boga (kot sebi zunanjemu) kot do Rusije. Rusijo sicer obožuje, vendar le Rusijo kot Zemljo, medtem ko ga Rusi razočarajo (to je kot posamezniki, ne pa kot Narod, kot del te Zemlje), saj so izgubili svojo humanost, tisto medsebojno povezavo, ki naj bi jo predstavljala in prinesla religija. Izgubili so lastnosti, ki jih še vedno imajo Tataři, ki sicer ravno tako kot Rusi koljejo prebivalce Vladimirova, toda počnejo to na prvobiten, skoraj animalno-naiven in pravzaprav tudi pošten način. Tataři so še ljudje, medtem ko so postali Rusi le še sredstvo v rokah vere ali drugih Rusov.

Vendar pa se Andreju ob koncu filma povrne tudi vera v ljudi — vendar spet predvsem v ljudi kot množico. Narod, s tem pa se mu vrne tudi vera vase. Njegova brezciljnost se konča in življenje si osmisli: zave se sebe kot dela tega Naroda, ki je nekaj večnega, oprijemljivega in osmišljenega. Tarkovski v svojem filmu uporablja žanr, ki bi ga lahko imenovali poetični realizem. V vsebinskem smislu je film sestavljen iz treh delov (letalec — Andrej Rubljov — fant, ki vliva zvon) pri čemer zajame prvi del vse nadaljnje dogajanje in prikaže tako človekovo ustvarjanje nemogočega, ne-člove-

škega kot njegovo konfrontacijo z institucionalizirano oblastjo, ki ji ta kreativnost služi le kot sredstvo in ornament.

Drugo plast filma predstavlja življenje Andreja Rubljova, ki neprestano osmišlja svoje delo, a ga povsem osmisli šele na koncu filma in dobi s tem oprijemališče v življenju. Tedaj neha iskati zunaj sebe in išče le še znotraj svoje umetnosti. Ta plast vsebuje tudi konfrontacijo med Rubljovom in Teofanom Grkom na eni strani ter Rubljovom in Kirilom na drugi. Rubljov je prikazan kot človek, ki ima vse lastnosti vsakdanjih ljudi, ki nečistuje in ubije človeka, ima pa istočasno tudi dar genialnosti, ki ga postavlja v povsem drug svet iskanja in osmišljanja lastnega dela. Ga postavlja kot vprašujočega se in nezadovoljnega s seboj, a še vedno iščočega. To nasprotje med minljivim in večnim se Rubljovu postavlja kot nesprejemljivost rutine, obrtništva in večno vztrajanje pri iskrenosti in ustvarjanju in spontanelega navdajenja — ki pa mora imeti tudi neki smisel in cilj.

ANDREJ RUBLJOV je umetnina in Andrej Rubljov je umetnik. Film je film o aktu umetniškega ustvarjanja. To ni film o slikarjevih delih, saj njegovih slik skoraj nikjer ne vidimo — razen na koncu, ki pa se že precej izključuje iz ostalega filma. Niti ni to film le o Rubljovu kot človeku, kot ustvarjalcu. ANDREJ RUBLJOV je sinteza dveh polov: umetnik—umetnina; je film o kreativnosti, istočasno pa sam kreacija.

Prizor iz sovjetskega filma ANDREJ RUBLJOV režiserja Andreja Tarkovskega



boter

taras kermauner

Včasih je bolje, da nekega proizvoda (tudi filma) ne reklamirajo pretirano; če preveč pričakuješ, si potem preveč razočaran. BOTER je dobil toliko nagrad in toliko se je o njem pisalo, pa se s kakimi DEMONI še od daleč ne more meriti. Pravzaprav je to zelo preprost film, z eno samo dimenzijo. Če razrešiš njegovo simboliko, ta pa je na dlani, veš vse. In kaj (z)veš? Ne pravim, da njegovo sporočilo ni resnično, najbrž kar ustreza današnji svetovni (naši) resnici, le estetska izvedba te resnice je malce dolgočasna. Dolgočasna pa je skoraj gotovo že zato, ker je film v osnovi zasnovan kot moralno filozofska meditacija, kot sociološko politično opazovanje, kot sporočilo in teza, ki pa ju je treba podati čutno nazorno, literarno, in ne znanstveno ali novinarsko. DEMONI, če jih smem znova vzeti za primerjavo, so kljub nekaterim moralističnim poenostavljanjem odpirali vrsto razsežnosti za premišljevanje, se pravi, da so bili tudi v svoji racionalno filozofski plasti mnogodimenzionalni, zastavljali so vprašanja, jasne stvari delali nejasne, negotove, počeli z našo pametjo in navadami hudo subverzijo, poleg vsega tega in pred vsem tem, tako velja zapisati, pa so bili estetsko dejstvo, režiserja je zanimala inovacija na umetniškem področju, na vizualnem, arhitektonskem, barvnem, v psihologiji odnosov med ljudmi, v podobi množic, v prikazovanju intimite, povsod smo naleteli na zares inovativne informacije. Na tem — za umetnost odločilnem terenu — je Boter tradicionalen, znan, kadiran po vseh pravih hollywoodske drama-

turgije, soliden, a nič več, dejansko je narejen po že nešteto krat solidno izvedenih predlogah podobnih filmov o gangsterjih in družbi, le da je tokrat — v skladu z današnjim okusom in sprejemljivostjo — nekaj več nasilja, brutalnega realizma in jamesbondovskega spektakla; in morda je v svojih moralno socialnih konsekvencah nekoliko bolj radikalen — kar pa je tudi v skladu z današnjim splošnim radikalizmom.

Ker o estetski plati BOTRA ni kaj posebej premišljevat in ker je film torej povsem tradicionalne sorte, bodimo tradicionalni tudi mi in si dovolimo nekoliko komentarja ali interpretacije, nekoliko publicističnega, ne posebno obveznega dialoga s stališči—podobami, ki jih gledamo na filmskem platnu. In ker je BOTER en sam filmski odgovor na vprašanja, jasen, neomajen, trden odgovor na vprašanja, ki so zastavljena drugje in že zdavnaj, naj poleg lastnih odgovorov ali potrjevanj filmovih odgovorov postavimo sem in tja tudi kakšno vprašanje — kajti prepričan sem, da nam je od teh živeti, ne pa od moralno-ideološke vednosti. Samo dešifriranje (gledanje-branje) filma je šolska naloga. Družine so razredi, narodi, dežele, države, vere, cerkve, stranke, torej sploh organizirane aglomeracije ljudi. Imajo svojo oblast, svoje cilje. Ti cilji so predvsem zaslužek in ohranitev ali razširitev oblasti. Ker od zaslužka pravzaprav kaj prida nimajo, ni jim ga uživati, nenehoma morajo delati, da bi ga zaslužili in so torej mnogo bolj tehniški služenja kot uživači, mnogo bolj pridni,

skoraj nesebični „protestantski“ ali „židovski“ organizatorji proizvodnje, trgovci, delavci, kot pa trošeča aristokracija. Kar imajo in kar dobijo, dajo znova v obtok proizvodnje, vse za uresničenje cilja, da se dobiček in oblast povečata. Sem in tja sicer kdo od družinskih glav — od oblasti — skoči čez ojnice in naredi kakšno človeško lumparijo, v osnovi pa so izjemno moralni, zvesti, predani in žive — znotraj svoje družine, svojih zakonov — docela solidno malomeščansko življenje. Tisti pa, ki preveč skačejo čez dovoljeno in zaželeno, postajajo ravno zato slabiči in jih družina — ali pa sovražnik — prej ko slej eliminira. — Sicilijansko italijanski način rodbinskega — klanskega — življenja je zategadelj posrečeno izbrana materializacija povedane ideje. Sorodniki in prijatelji so si kar se da zvesti, znotraj velike Družine — ganga — se živi zares skoraj lepo, dobro, prijazno, družinsko privatno življenje.

Proizvodnja, to so v našem primeru sicer kriminal, igralnice, bordeli ipd., a to je vseeno; odloča, kar prinaša denar in česar si ljudje želijo, to pa je navsezadnje povsem v skladu s človeško naravo, saj je proizvodnja stvar za nas in ne sama zase. In ta proizvodnja, ki je torej lepo usklajena s človeškimi željami in potrebami (služi jim in jih ne nasiljuje; Corleonejeva Družina ima celo moralne pomisleke zoper trgovanje z mamili, torej niti ne popušča vsem človeškim željam, temveče nekaterim, kanalizira jo moralni premislek, celo moralni zakon — kot slednjo državo), in s tem v nekem ne povsem napačnem pomenu besede humanistična, je tako rekoč nesebična. Ljudje—odjemavci ponujanih („kriminalnih“) uslug sami neprimerno bolj uživajo kot glava Družine, oblast. Oni obiskujejo bordele, popivajo, se vesele, glava dela, glava je za delo odgovorna. Nazoren prizor o tem gledamo že na samem začetku filma: medtem ko se množica zabava, glava glave — stari Don — ureja zadeve, nima skorajda minute časa, na njegovih ramenih je skrajna odgovornost za samo delo, za njegov pravilni potek, organizacijo, konjunkturo, za ohranjanje nešteti osebni in delovni zvez, na katerih počiva sleherna velika institucija (katere simbol je upodobljena mafijska Družina). Film je tu objektiv in pravičen: Corleonejevih nam ne dela le simpatične (sočustvujemo z njihovimi bolečinami, ki so povsem človeške, saj so taki kot mi, ranljivi, ljubeči, bojimo se zanje, trpimo z njimi, celo jočemo), temveč tudi občudovanja vredne. Koliko samozatajevanja, askeze, trdnosti značaja je potrebno za vodilno mesto v družbi! Kako mora novi vodja Družine — Michael — lagati celo lastni ženi, da bi ohranil njuno dobro razmerje in za vse življenje zapreti resnico v svoje srce, čeprav ženo zelo ljubi! Kakšna moč, ki je nikakor ni zmožen njegov brat slabič ali kdo od tistih, ki bi radi samo trošili, tem več; edinole bivši heroj, socialno kar najbolj izgrajena, moralna, pogumna, vrhunska

osebnost. Zares, tu je točka, kjer je treba, kar najbolj občudovati ustvarjalce filma; radikalno so se oddaljili od naše nekdanje pristranske, naivne, bedaste predstave o voditeljih družb kot o zamaščenih uživačih, ciničnih brezdelnežih, črnih in rdečih hudičih, pošastnih zlobnežih, strahopetnih pridaničih (spomnimo se Pirnatovih ali Smrekarjevih karikatur in sploh svetovnega nazora socialne literature). Voditelj naenkrat ni več podoba nizkotnega zla, ki je v njem osebno, ni več žrtev svoje nenaravne, protinaravne privatne pokvarjenosti, ampak tak kot mi, ne, celo boljši od našega poprečka, bolj ljubeč, bolj zvest, bolj odgovoren, bolj delaven, močnejši. A kaj je torej z njim in s tem svetom, v katerem živi, narobe?

Nekaj brez dvoma. Film nikakor ni opravičilo kriminala, nasilja, zla. Razkrinkuje ga. Vendar na modernejši način. Na kakšen? V skladu z neko danes razširjeno in lepo človečansko, antietnocentrično, univerzalistično zamislijo pravi, da je glavni vir zla — ali vsaj eden od glavnih virov zla — v tem, da nismo vsi ena Družina, ampak da v družbi konkurira med sabo za oblast več Družin (držav, strank, institucij). Vsaka od njih je v sebi relativno dobra, se drži svojih zakonov in živi človeku podobno življenje, brž ko pa preide kdor koli od njih določene mu meje (a prehajati jih mora v konkurenčnem konfliktu), postane povsem drug od prejšnjega sebe. Spremeni se v Drugost kot tako. Iz dobrega očeta hladnokrvnen zločinec, iz ljubečega soproga neverjeten masakrer, nekdo, ki ne upošteva nobenih zakonov, edino načelo džungle, v kateri se nahaja, je obdržati se, zmagati, cena ni važna. Danes ubijati, jutri se pogajati, a se držati dogovorov le tako dolgo, dokler mu to ustreza, naslednji hip jih brutalno poteptati, če je le možnost, da se moč poveča. Skoraj nemogoče je v teh podobah ne videti boja za oblast, ki ga na diplomatskem in vojaškem področju vodijo svetovne — velike in male — države med sabo, in kjer ne odloča več besna hitlerjevska ali kaka druga ideološko fanatična strast, temveč hladni, izvežbani, preračunljivi, kompjuterski, znanstveni kissingerjevski razum (kdor je prestraten, ga odnese, pa naj bo to Battista ali Novotny, potrebni so Suharti in Huski). Tu je bistvena zanimivost in poanta BOTRA: nenehni — v montaži kar se da podčrtani — prehodi iz družinskega življenja v brutalen zločin, iz ljubezni, topline, prijateljstva v hladnokrvno razpolaganje z življenji vseh, ki so Drugi, ki niso Družina, Jaz, identiteta.

Kako torej ta — nasilni, krvavi, smrtni svet spremeniti? Film o tem ne govori. Tu nas sili v premišljevanje. Kako namreč postati ena sama Družina? S tem da bi se vsi podredili eni sami oblasti? Bi Drugost res izhlapela — kot so menili in menijo vsi totalitaristični, vistosmerjajoči, ideološko poenotujoči sistemi? Bi res nastopila s tem tudi v družbi, v javnosti idila družinske intime,

kakor jo kažejo družinske razglednice ob porokah, v Ameriki in na Siciliji, ob rojstvih in krstih? Ali pa bi se, kot nam govorijo ravno skušnje totalitarnosti sistemov, represija prenesla navznoter, drugost bi se pokazala znotraj same identitete, Družine, zdaj bi bil to tisti sin ali brat, ki otipava natakariče, namesto da bi delal, drugič oni, zet ali svak, ki pretepava svojo ženo, ker ga pač moti pri uživanju z drugo, tretjič bi prišlo do Drugosti, do razpoke v identiteti, ker bi bili člani Družine različnega mnenja o tej ali oni konkretni delovni operaciji, s katero je zmeraj zvezan rizik obstoja? Nadaljna posledica bi bila, da je treba ukiniti oblast in sam delovni proces, kajti iz obeh se koti drugost kot po tekočem traku. In že smo v bližini hippijevskih sanj o zlatem veku onkraj proizvodnega sveta samoohrambene človeške nujnosti, tam, kjer nas film seveda pusti na cedilu, saj se s tem eksplicite ne ukvarja. Kaže nam le, kako je, danes, zdaj.

Takšni filmi — kot BOTER — niso torej nobena posebna estetska posrečenost so pa primerni, zdravi, spodbudni. Silijo nas — poprečnega delavca, ki so mu pedagoško namenjeni —, da gleda z

nezamazanimi očmi, da se odprto sooča s svetom, kakršen je, da se ne pusti farbati s kakšnimi ideološkimi razlogi, ki kažejo prednost te Družine pred ono. V tem so tudi prikazane glave Družin naravnost zgledno resnicoljubne, nehinavske; nikjer ne govorijo o dobrobiti človeštva, ljudi, Človeka, ampak le o zaslužku in tehničnih operacijah (kvečjemu — v obrambi — o svojih človeških bolečinah, vsako nasilje je kontranasilje, znova je potrjeno to prastaro spoznanje). Te glave so moderne glave, glave tehničnega, visoko organiziranega in racionalnega sveta. Ravno zato deluje toliko bolj grozljivo njihova nemoč pred nenehnim spreminjanjem v Drugost, pred nenehnim socialno shizofrenim razdvajanjem povsem normalnega, lepega, pristrčnega človeka v dr. Jekylla in mistra Hyda. Ker ne gledamo filma — in sveta — s tartuffovskim iluzionizmom, smo toliko bolj stvarno soočeni z njim, toliko bolj urgentno je vprašanje, ki si ga moramo zadati, ko zapustimo prijetno projekcijsko dvorano: kako ravnati, da ne bi bili kot Družina? Da ne bi sejali vseobčega zla? BOTER je prav gotovo moralno izjemno angažiran film.

Prizor iz ameriškega filma BOTER



boter

franček rudolf

Velefilm se ukvarja z veleproblemom; konflikt očetje—sinovi na poti od družine do države. Tako kot v tropu pavijanov najmočnejši samec prevzame oblast in izkorišča druge, da služijo tej oblasti — ker pa so s tem kolikor toliko usmerjeni pa služijo tudi sami sebi — tako tudi Vito Corleone (igra ga Marlon Brando) opravlja ta osnovni opičji posel v okviru ameriške družbe. Njegova moč je moč najpogumnejšega, najbrezobzirnejšega, najpotentnejšega. Njegova moč je v simboliki, ki jo s svojim nasiljem izvede sam iz sebe. Uspešnost neke dobe cenimo po številu in veličini njenih gangsterjev. Močna, mlada, rastoča družba rojeva nasilneže, norce poguma, zvijače in brezkompromisnosti. „Čez pet let bomo samo še menagerji“ skuša mladi Corleone pomiriti svojo bodočo ženo.

Romantika gospodarstva, ki svoje konflikte rešuje praktično in enostavno: s strojnicami, ni danes prav nič v zatonu. Samo da so se tiste strojnice že davno preselile v zdaj to zdaj ono nerazvito deželo: zaradi estetike in udobja. Če je trgovina vojna, pač ni nujno, da je tudi državljanska vojna. Zavedati se moramo danes prav vsi, da je naša usoda povezana ali vsaj vedno znova povezovana s to ali ono vojno kjerkoli po svetu, s tem ali onim merjenjem sil, pa naj bo to v Kambodži ali Angoli. Naš svet, ki ga imamo tako zelo radi, je zgrajen na nasilju in odvisen od nasilja. Zaradi prav vsakega posameznika, ki je danes sit, neki drugi človek strada. Ni mogoče reči, jaz sem si zaslužil hrano, oni pa je lenaril pa neumen je pa sreče ni imel ali kaj podobnega. Logika je neizprosna: vsakdo, ki je danes sit, je nekomu drugemu pogoltnil večerjo. Zakaj? Kako mu je uspelo? Ker sistemi sveta verjamejo, da bo njegovo delo zanje pomembnejše kot delo tistega drugega. Mi ljudje ljubimo neke sisteme, neki sistemi pa ljubijo nas. Poslušamo, kakor nam je ukazano, na svetu ni generalov, smo samo vojaki ali kaplarji, v vsakem primeru pa smo

obsojeni na absolutno disciplino do sistemov, ki nas sploh omogočajo in nas krmijo. Corleone je imel pri vsem tem še neljubo nalogo: streljati svoje poklicne kolege in poslovne partnerje. Ker živimo v iluziji miru in ker se nam tudi Corleone zdi človek, ki živi v miru, nas to preseneti in zmede. Pa zakaj neki, se vprašamo, brž ko začnemo misliti. Corleone je nekakšen pionir—voditelj v pokrivanju poslovnih odnosov v ZDA. Vodi neke vojne, a te vojne so business in potekajo tako kot kirurške operacije. Zračunano. Čisto. Neizmerno hladno. Corleone je gangster. Ni partizan ali celo revolucionar: ne, njemu pač ni potrebno spreminjati sveta, da bi lahko začel s svojo dejavnostjo. Je zaključevalec sistemov, je dekorater. Postavlja pičico na i. Vzpostavlja odnose, ki potrjujejo družbo totalnega nasilja, odtujenosti in strahu. Je asocialen prav tako, kot so asocialne želje vsakega posameznika, da se uveljavi nad druge. Želje drugih šibkejših tudi ustvarjajo Corleoneje, velike ali male. Kompliciranost tehničnih predmetov in vsiljena ogromna potrošnja zato, da bi lahko še več proizvajali, nas alienira. Še bolj kot ta osnovna alienacija pa nas alienira jezik, ki ni več za prav nič uporaben v tem svetu. Vsak posameznik obvlada samo jezik svoje stroke, tisto, kar pa imenujemo knjižni ali časopisni jezik, pa je že davno postalo nekaj popolnoma sterilnega in samemu sebi namenega. Govorica filma in govorica televizije bi lahko ljudem nudili nove možnosti sporazumevanja, ker pa sta samo sužnja raznih struktur oblasti in raznih sistemov, samo poglobljata človekovo odtujitev. Odtujitev samemu sebi kot ponosni živali. Groza me je misli, da mi je film BOTER všeč. Groza me je misli, da se mi film BOTER zdi pameten, duhovit, da, celo human. Je pa navadna reklama za gangsterje. Za močne in karakterno čvrste može, ki odločno in spretno izpeljujejo svoje akcije. Ne zanima me, koliko je film

verodostojen v prikazovanju gangsterjev, tega tako ali tako ne morem ugotoviti pa tudi važni ni. Film gledam s stališča Slovenca, ki ljubi ameriške filme, ki drugih filmov sploh ne hodi gledat in jih že zato, ker niso ameriški, odklanja. (Posebno če so slučajno slovenski.) Amerikanci snemajo filme posebej zame. Vsi srečni so, da lahko mislijo name, ko snemajo svoje filme. Napihujejo se od ponosa, ko mi kažejo, mi pa imamo gangsterje, pa kako fine, pa koliko dajo na svojo družino, pa kako so srčkani, pa „foter“ gangster, kako je resen itd. itd. Najprej so se hvalili s kavbojci, dokler jih niso Italijani zavrgli. Sergio Leone jim je dokazal, nadutim Amerikancem, da so težke šleve in jako nedolžni. Pa popolnoma neokrutni, nežni. Pa so Amerikanci našli gangsterje. Pa vojake. Pa narkomane. Pa študente. Pa zaljubljenice. Pa nezveste žene. Pa še in še. Mi Slovenci smo v kruto večji zagati. Imamo samo partizane, paštirce in zlatoroge. Zato pademo na rit od veselja, ko nam izvozijo Amerikanci nekaj krasnih gangsterjev in jih pokonsumiramo v kinu Union. Gledat v kinu, kako spravijo igralca do vloge, pa sem žalosten, ker Niko Goršič noče mojemu konju odrezati glave, da bi mu dal vlogo v svojem naslednjem filmu, ki ga pa tako ali tako ne bom snemal.

Gangsterji so danes preteklost: ker nikoli niso pol tako učinkoviti kot birokrati, tehnokrati ali sploh kakršnikoli idioti. Dremaš v pisarni in spraviš petsto ljudi na beraško palico, to je danes moderno, ne pa tekati z mitraljezom po mestu, mitraljez je namreč treba čistiti vsak dan, pisalni stroj pa dvakrat na leto, pa še to napravijo v servisu. Ljudje pa, ki imajo vendar v rokah vso moč, saj so samoupravitelji in bi to lahko vsaj bili, če bi se potrudili, pa se pretegujejo po sedežih in sanjajo in sanjajo, kako lepo bi bilo, če bi lahko ... oh ... malce streljali po svojih sosedih ali šefih ali komerkoli, pa ne zares, ne, samo zagrozili bi. In sploh jim ne pride na misel, da film BOTER grozi njim. Bodite pridni, otročički, sicer ...

Je druga možnost: gledaš film in rečeš: imperialisti so papirnati tigri, gangsterji so papirnati zmaji, pa se počutiš osvobojenega. Vidiš, če pa tako misliš, se spet motiš in se osvobojenega res samo počutiš, v resnici pa nič. Res pa je, da imajo danes vsi gangsterji na tem svetu mnogo opravka s papirjem. S tem pa nehajo biti pravi gangsterji. Corleone se je izlegel tam, kjer običajno vzniknejo gangsterji, na področju zabave, igralnic, filma itd. Pri nas bi rekli na področju kulture. Corleone je osebno teatralik, ki precenjuje svojo osebnost in ustvarja nekakšno kraljestvo za svojo družino. Sin pa, ki je sam po sebi prijazen fant, postaja podoben očetu: profesionalna obremenitev. Corleoneja sta malomeščana, zato gospodujeta malomeščanom: tistim v filmu pa tistim v dvorani. Corleone je prikaz malega Hitlerja ali malega Mussolinija. Samo:

Marlon Brando je prikazoval starejšega Corleoneja preveč resno, zapeto, družinsko, očetovsko. Če je toliko pameten, da drži v šahu toliko ljudi, potem bi moral biti tudi malo bolj nor, ne pa da se obnaša kot poštar. Al Pacino kot mladi Corleone nam prikazuje starodavno legendo o mlajšem, v deležu oblasti zapostavljenem sinu, ki se s svojo spretnostjo in pogumom sčasoma postavi na očetovo mesto in očeta celo preseže. Boj za oblast in moč je pokazan v vsej prvotnosti prav v igri teh dveh. Morda ravno v urejenosti teh dveh likov zaslutimo slaboumnost, umazanost, prestrašenost obeh gangsterjev, pa individualnost, pesnikunstvo in iracionalnost obeh. Izredna igralca prikazujeta tu like dveh velikih igralcev, ki zaživijo samo toliko, kolikor se ju drugi boje. Ko se ju boje, je mir, ko pa začneta njuna simbola bledeti, ju je potrebno spet „obnoviti“. Za svoji kraljevski vlogi sta gangsterja kraljevsko plačana – pri tem pa so lahko tudi krogle za delež kraljem. BOTER opravičuje gangsterje in nam vceplja vtis, da so čisto solidna institucija. Praksa kaže, da so v ZDA začuda res, saj se izognejo preveliki administraciji pa davkom in zato razpolagajo z denarjem, kar je zelo pozitivno. Človek že začne razmišljati, da so čisto solidna ustanova, tako kot muzeji na primer, ko naenkrat zagleda na platnu, kako stari Corleone odkloni, da bi trgoval z mamilii. Ko pa mladi pristane še na to, ti je jasno, kako stoje stvari: nizkotnost potrebuje vsak sistem, prav tako kot srednjeveški bog hudiča. Ta nizkotnost je seveda primerno regulirana. Ko odkloniš gangsterje kot način reševanja sveta, pri tem ves čas pozabljaš (in pozabiš), da se moraš prav tako kot uboga gangsterska familija, ki je vendar kruto izgubila toliko članov, preden je veselo pobila glavne nasprotnike, truditi za vsakdanji kruh in biti disciplinirana in z zlikano srajco in na preži. Gangsterji so v tem filmu prikazani kot nekaj apartnega. Tu je zvitost in ideološka zanka tega filma (trik se ponavlja od BONNY IN CLYDE pa preko KRVAVE MAME itd.). Gangsterji so vendar neločljiv del sveta, tako kot straniščne školjke. Banalni so, a neodstranljivi, tem težje, čim bolj so civilizirani.

Ne smemo pozabiti, da se je Marx spraševal, kaj delavec je in kaj bere, mi se pa danes vse preveč sprašujemo po bolj abstraktnih rečeh. Raje študiramo, kako bomo upravljali, kot kaj in kam bomo upravljali. Zato tudi raje gledamo take filme, ki nam dopovedujejo, da v Ameriki orjejo z gangsterji in ne s traktorji, kot pa da bi snemali svoje lastne filme.

Film BOTER je narejen odlično, njegova komunikativnost in jasnost sta vredni občudovanja. Ker s svojo simboliko razčlenjuje najgloblje človeške probleme (predvsem psihološko), je tudi vsekakor velika umetnina. Odlikuje ga odlična plastična igra cele vrste igralcev.

spolni in vsakršni paradíž

taras kermauner

Če ima neki film velik uspeh pri občinstvu, me bolj malo zanima. Imeti mora vsaj še katastrofalen uspeh pri kritiki, da se predramim in si ga ogledam. Najbolj zagotovo pa me zainteresira, če ga kritika odklanja z moralnimi razlogi. Tedaj si mislim, ni hudič, nekaj mora biti zadaj, sicer se naše vrle kritiške dame ne bi vznemirjale in zgražale. Nečemu, kar ni nič, ni vredno posvečati nobene pozornosti, prava omladnost ne zdrasti naših emocij in ne požene našega ogroženega vrednostnega sistema v histeričen tek. Ker sem prebral pred nekaj dnevi uničujoče besede o ŠOLI ZA GODNICE, sem si dejal: obišči to šolo, saj si tudi sam pouka potreben, od vse tako proslavljeno-raztrgane serije danskih damskih erotičnih komedij si videl samo REKTORJA V POSTELJI, pa se ti je zdel prav prijeten; bogve kako je z godnicami. In da ne bi zaostajal za drugimi, ki so na tekočem in obenem moralni, sem se skušnjavi vdal. Kar sledi, je premlevanje, ki ga je ta padeč v skušnjava zapustil v moji vesti in glavi; seveda pa tudi v telesu.

Najprej v vesti. Naj jo še tako stresam, nič. Zaman. Na to vižo sem gluhi. — Kako pa je film deloval na telo? Naj se še tako natančno opazujem, nič. Tudi na to plat sem neobčutljiv. — Torej ostaja samo glava. Komentar.

Znova moram poudariti, kar že nekaj časa opažam. Sprememba v dojemanju nekaterih normalnih življenjskih dejstev, ki se je dogodila v zadnjih dvajsetih letih, je naravnost neverjetna. Kaj vse danes snemajo, kaj vse danes ljudje gledajo, in večina se prav nič ne razburja. Kdo bi si pred dvema desetletjema predstavljal, da je mogoč tako hiter in tako radikalen obrat. Vendar to, kar sem gledal, vsa ta gola telesa, nenehna namigovanja na spolne zadeve, ni name delovalo prav nič šokantno, vznemirljivo, perverzno. Narobe. Ves čas, ko sem gledal filmsko dogajanje, sem se prijazno zabaval, z drugimi vred. Tudi reakcije mojih sogledavcev, kolikor sem jih lahko ugotavljal, so bile podobne. Naše reakcije na film so bile kar se da naravne. Da, to besedo poudarjam: naravne. Zgodbo o spolnosti, pogled na spolnost, oboje smo vzeli kot nekaj najbolj naravnega, kar se človeku lahko primeri. Nič ni bilo zadaj, film ni sam na sebi sprožil nobenega vprašanja o življenju, sprožala jih je le moja tradicionalna morala. Čutil sem, kakor da se vračam v čudovite dni popolne nedolžnosti, ko ni nobena stvar tuja, druga, nevarna, prepovedana, ko je vse dostopno, zares na razpolago. Moralisti, tisti nove sorte, bodo zakričali: kar film kaže, je iluzija

vsepotrošne družbe, vse nam ponuja, bogastvo, žensko, uspeh, srečo, nikjer ni realitete, ne razrednih razlik, oziroma če so, so nepomembne, zunanje, fiktivne; nikjer ni trpljenja, neuspehov, smrti. Res je, bom odgovoril, vse to manjka, vendar vse to je prav tako manjkalo v Kalmanovih, Leharjevih, Straussovih operetah, v vseh neštetihih proizvodih zabavne industrije prejšnjega stoletja pa tudi v polpretekli hollywoodski filmski produkciji. V čem je torej razlika med tedanjo zabavo in današnjo? V čem je ta radikalni obrat?

Zares, v čem? Ali ni vsa razlika v tem, da se danes več pokaže, a pravzaprav zmerom samo tisto, na kar smo že tedaj mislili in si jasno predstavljali. Vendar — ali ni ravno v tem razlika in obrat? Če je subreta pokazala gleženj, je bilo razburjenje pri moškem občinstvu hudo, saj je ostalo telo skrivala, čeprav je moške oči vabila, naj ga iščejo; niso ga mogli najti, morali so uporabiti notranje oči, domišljijo in si predstavljali, sanjarili, kaj je pod to tako strogo obleko, pod vlečkami, dolgimi krili, korzeti. Bistveno je bilo namigovanje, le napol povedana dejstva, besede, ki so delovale po načelu dvoumnosti, na enem nivoju so bile povsem spodobne, na drugem so govorile, kar je bilo prepovedano. Da, zdaj smo pri bistvu. Evropska, krščanska, slovenska in morda sploh človeška psiha in družba sta sezidani na prepovedih; spolnost je ena izmed njih in po pomenu ne zadnja. Podzavest je mogoča le, če je določen del doživljanja, gledanja, mišljenja prepovedan; šele tedaj se lahko razvije in razvname domišljija. Če vse vidimo, če nam je vse dostopno, je domišljija-odveč, zaživimo v absolutnem — in puščobnem — realizmu, skladnosti z naravo. Šele če nam je določena stvar odzeta, prepovedana (in odtujenost, alieniranost je dejansko prepovedanost), in si jo torej želimo, nas boli, trpimo, ko je ne dobimo, ali ko nas zaradi naše želje ali akcije kaznujejo. Šele svet prepovedi omogoči pojme, kot so vest, bolečina, želja, ljubezen, pomanjkanje, resnica, kes, krivda, žrtev, smrt, usoda, torej vse, kar sodi k temeljem človekove krščanske, evropske vsebine.

Svet prepovedi je svet norme: natančno je oznanjeno, kaj se sme in kaj ne, kaj je prav in kaj ni. Kar od dovoljenega in pravega odstopa, je deviacija, pervertiranost, poškodovanost, sramota, pohujšanje, zlo, nemoralna, ničvrednost. Čim ostrejša so prepovedi in norme, tem več je teh odstopanj, tem več je perversnosti, tem več želja, tem hujši so spopadi znotraj človekove psihe med dobrim in zlim, pravim in zapeljivim, tem bolj polno je človekovo življenje, bogatejša njegova usoda, saj

energično deluje motor, k spravila vse človekove zmožnosti v vznemirjen tek. Dobimo Sofoklejevo in Shakespearovo tragedijo, Tolstojev roman, Leopardijevo pesem, inkvizicijo, samostane, znanost, osvajanja, polet na luno. A čim manj je prepovedi, tem manj je kulture in tem več nature, tem manj tistega, kar človek naredi, in tem več tistega, kar se mu samo ponuja. Ker pa je temeljna človekova želja ukiniti to dvojnost, razbiti vse prepovedi, zaživeti svobodno in naravno, in ker se ta želja s povečano kulturo še zvečuje, ni prav nič čudno, da se je v času kar najbolj razvite kulture, življenja, ki je kar najbolj odtrgano od narave, dogodil zanimiv paradoks: vrsta prepovedi je bila odpravljena, med drugimi tudi v veliki meri tista nad spolnostjo.

Primerjajmo dva filma, DEMONE in ŠOLO ZA GODNICE. V prvem, ki je izjemno bogat po najrazličnejših pomenih in po človeško kulturni — eksistencialni — vsebini, je to bogastvo ravno rezultat spora med svobodno spolnostjo (pa tudi mislijo itn. kar nas tu ne zanima) očeta Grandiera in strahovito nesvobodo, represivnostjo socialno-moralno-kulturnega sistema, pod katerim trpe redovnice, nazadnje pa tudi sam oče Grandier. Skoraj nič ni dovoljeno, skoraj vse je prepovedano: ženske, svobodna vera, oblast; vse je že v rokah nekaterih in ti ne dopuščajo spremembe. Kako vse drugače je pri GODNICA. Tu se ne more razviti nobena tragedija, muka, dialektika, kajti vsaki želji je tako utoljeno, vse ženske so na razpolago, po veri te nihče ne sprašuje, bogastvo se seli zdaj sem zdaj tja, grof vzdržuje bordel, da bi spet obogatel, po podobni poti gredo prostitutke, drug drugega goljufajo, pa vendar ni zato nihče jezen, vsi so srečni v opoju totalne promiskuitete. Trpljenje je pojem, ki ne obstoji in z njim vred ne obstoje vse ostale krščanske kategorije, ki sem jih naštel maloprej. Kar gleda prebivavec tega sveta — in enako gledavec —, ni več gleženj, ki je simbol za spolno telo, že ko odpre oči, se z njimi zaleti v rožnate zadnjice, lepe, jedre, okrogle, zdrave, v sveže noge, v slastne prsi, v športna telesa, ki nenehoma izvajajo seksualne gibe, vse je razkrito, nič ni odtujeno, obleke ničesar ne temnijo, ne postavljajo se med mojo željo in njen predmet, so lečasne cunje, katerih želja je, da bi bile čim prej odvržene.

Svet nima dvojnega dna, dveh ali več pomenov, vse je, kar je, vse je identično samo s sabo, enoplastno, enostavno, srečno. Paradiž. Nikjer nobene hladnikovske perversnosti, muke zaradi odtrgovanja, sadizma zaradi maščevanja, vse je kar se da nedolžno. A ne le hladnikovskega, tudi shakespearovega sveta ni in ne more biti; nobene hamletovske muke z materjo in očetom (tu je stara mati prijazna zvodnica), learovske z otroki, othellovske z ljubosumnostjo, macbethovske z oblastiželjnostjo, romeovske z ljubeznijo, kleistovske z dolžnostjo

in zakonem, goethevske z usodo in milostjo. Uresničitev človeško evropske želje po svobodi, identiteti, naturi, se naenkrat pokaže kot skrajno osiromašenje vsega, kar je človek dozdaj bil, kot konec kulture, kot prehod v naravno življenje tahitijske spolne nedolžnosti, o kateri je sanjal Gauguin in tolikeri z njim. GODNICE ne sprožajo tako rekoč ene same nenaravne misli ali temne želje, skrajno psihohigienske so, in nič čudnega ni, da je takšno „pornografijo“, ki je seveda vse prej kot pornografija, lahko bi rekli, da je materializacija sanj svete Tereze, iznašla ravno Danska, ta dežela higijene in protestantske čistosti. Nič ni v njih umazano, vse je rožnato (kot angelci), barvito, bogato (dvorec, obleke, telesa), razkošno, čisto. Živeti v svetu GODNICE pomeni končati dozdajšnje evropsko zgodovino, doseči svobodo in premagati smrt. — Kako mrtvaška, nesvobodna, mučna, strašna je v primeri z njimi vsa klasična evropska umetnost, na kakšne perversne in zle misli nas spravlja, kakšne prepade odpira v nas, kako nam jemlje pogum, vero, razbija sanje, nas meče v pekel. In vsa moderna, celo avantgardna, evropska umetnost je v tem pogledu povsem tradicionalna: Beckett, Ionesco, Sartre, Faulkner, Kafka pa do današnjih eksperimentalistov, razbijačev jezika, destruktorjev pomena, vsi nadaljujejo boschevsko izročilo muke, trdote, nemoči, praznine, kazni, teme, človekove nemoči, da bi dosegel identiteto, paradiž, nedolžnost, lepoto, sebe. A zvrhano čašo vsega, kar je tam velikanom tako nedostopno, nam ponujajo GODNICE in njihove filmske vrstnice. Človek se zgrozi nad samim sabo, ko gleda Buñuela, ko pa konsumira GODNICE, je cel, miren, dober, urejen.

Kolikor GODNICE le namigujejo in ne pokažejo, so še krščanske, tradicionalne, moralistične; to je tudi edina njihova vznemirljivost. Če bo šlo naprej, kot gre, bojo jutrišnje GODNICE pokazale, kar se pokazati in izmisliti da; tedaj bo absolutni konec dvoumnosti, dvojnosti, dialektike, svet bo absolutno poln, filma, umetnosti bo konec, kajti gledati le tisto, kar je in kar počnem sam, je dolgčas. Umetnost je mogoča le tako dolgo, dokler obstoji razlika med prepovedjo in željo, med normo in svobodo; ko to odpade, se umetnost vrne nazaj v samo življenje (kar je skušal doseči reizem).

Kaj naj si torej želimo? Paradiž, ki je, kot se zdi, na dosegu rok? A ki ustvarja GODNICE namesto VIRIDIANE? Ali pa je ta naš strah odveč, ker propagirajo GODNICE le higiensko ideologijo, medtem ko realiteta sveta še zdaleč ne misli biti tako bogata, nedolžna, lepa, in nas sleherni dan znova obdaruje z novimi — hudimi — prepovedmi, te pa kar brez prenehanja proizvajajo v nas „abnormalno“ domišljijo, „perversne“ želje, „anarhično“ svobodo. So GODNICE le prijetna sanja? Naj bojo kar si že, moralne obsodbe vsekakor ne zaslužijo, saj so nedosežna in uspešna apologija nedolžnosti.

frenzy

franček rudolf

Mladenič, po krivem preganjan zaradi umora, kriči in maha in dopoveduje pravemu morilcu svoje punce, da on (mladenič) sploh ni morilec. V tem prizoru spoznamo, da je Hitchcock, ta stari cinik, v okviru svoje primitivne, nagnusne, bedaste kriminalke spet spravil genialnost svojih pesniških vizij, ki se skriva v posameznih prizorih in dialogih. Kaj nismo mi vsi tisti, ki se (kot Josef K. v Kafkovem Procesu) vsak dan zagovarjamo pred morilci naših tašč in otrok? V trolejbusnem spredovniku ne spoznamo nevarne in usodne oblasti nad našo srečo in časom?

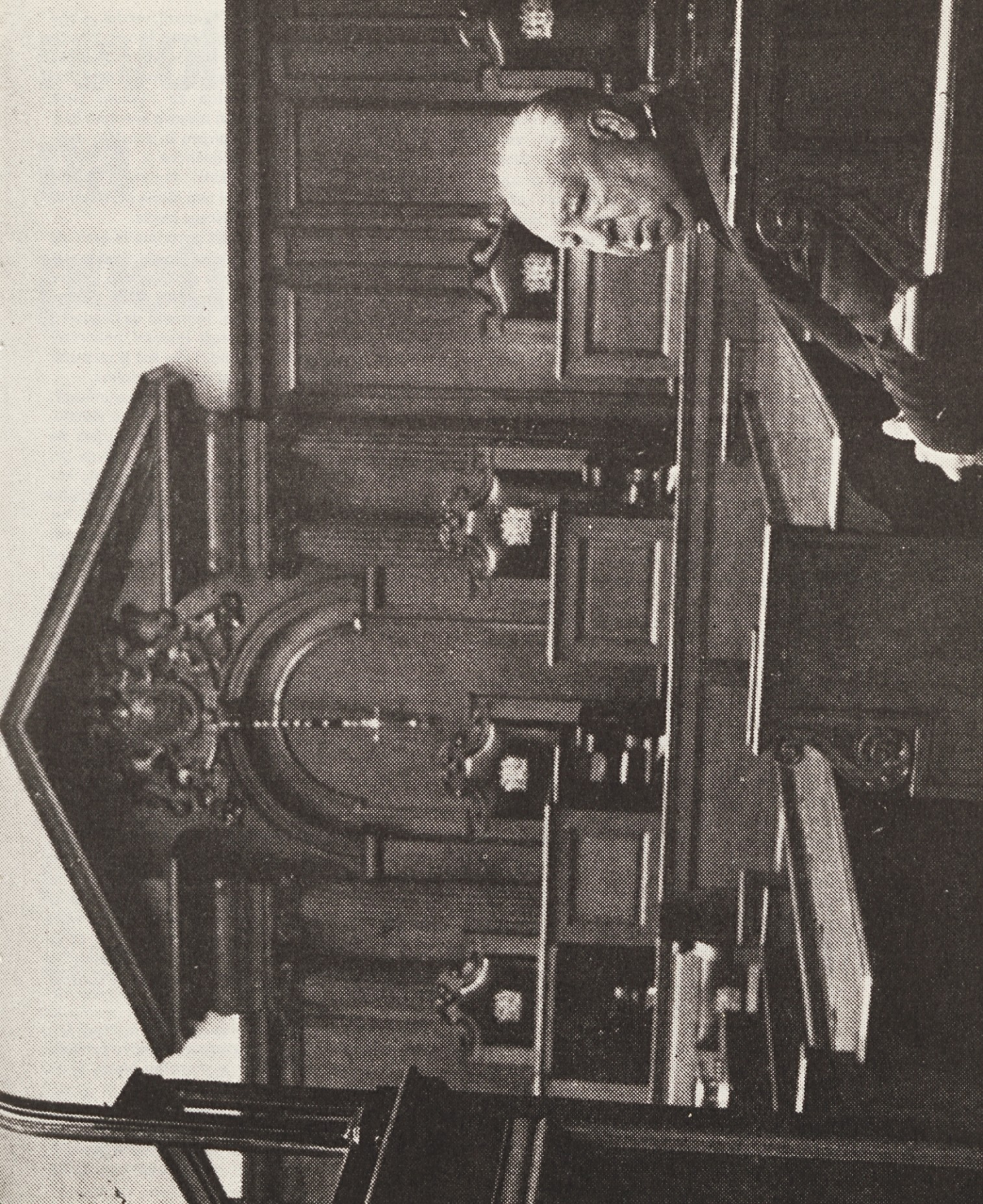
Hitchcock odkriva dimenzijo našega strahu: dimenzijo naše podzavesti, dimenzijo naše privatnosti. Kdo od nas sploh ve, ali ni prav v tem hipu zategnjen obroč okoli njega? Ali se ni morda prav v tem hipu rak v nas odločil, da nas začne napadati in pripelje po letih trpljenja v neizogibno smrt? Ali se ni morda ravno ta cigareta danes ta dan vzrok, ki ga ne slutimo, vendar vzrok, ki bo odločil? Ali ni ravno danes zastrupljenost v mestu zaradi dežja narasla preko meje in vsadila bolezensko kal v

našega otroka? Ali nismo ravno danes, s tem da smo predolgo pili čaj z mlekom za zajtrk, zamudili srečanje s človekom, ki bi spremenil naše poslovne uspehe in nas pripeljal do novega stanovanja ali do večjega avta, tako pa se bomo kmalu ubili, ker nas bo stara škatla izdala na ostrem ovinku?

Nevarnost vsakdanjosti. Najhujša realnost. Nevarnost hrane, ki ubija, nezadovoljstva, ki ubija, impotence, ki izvira iz slabega ženinega kuhanja in komplicirane administracije v sodstvu, impotenca, ki vodi k jezi, jeza pa k infarktu.

Vsak dan si izbira družba svoje žrtve: v prometu, po službah, neprestano izbira sistem krivce za bogve kaj, ker je morilcev premalo, lovimo neopravičene bogataše pa tehnostrate, pa sami sebe. Kaj veš, kakšno mesto ti je določila sreča in kot kaj se boš jutri zbudil?

Ljudje izražamo tisto, kar sta domača vzgoja in šola nakopičili v nas. Pod vplivom javnih informacijskih sredstev, ki nas nepopolno obveščajo, ker jih nepopolno sprejemamo zaradi preobloženosti z drugimi posli, odločamo v skladu z



možnostmi, ki nam jih daje delovno mesto in položaj v družbi in samoupravni sistem. Vsak človek deluje, kot je programiran in predelava podatke, ki jih pač dobi. Zato je omejen. Zato je v nevarnosti. Ker svet kot celota, ker industrijsko trgovinski sistem svetovne civilizacije melje neizprosno tja do zadnjega koticčka zavesti vsakogar izmed nas, pa naj živi v Angliji ali v Sloveniji. Človek je produkt človeka. Pošastna produkcija predmetov, ki jih je človek proizvedel kot nadomestilo za samega sebe, je preplavila tudi zavest vsakega posameznika. Razvitost proizvodnih sredstev določa zavest ljudi. Hitchcock kot predstavnik ekonomsko najrazvitejše, psihično pa prizadete Amerike trdi, da produkcijska sredstva že proizvajajo zavest, kakršno si pač želite imeti, strah, kot si ga želite imeti in kot ustreza vaši osebni družbeni srboritosti. Ta strahotna teza, ki pa je obenem realna grožnja prerazvitega zahodnega sveta, ječi v prenekaterem prizoru Hitchcockovega filma FREENZY kot mračen zvok inštrumenta, ki ga Hitchcock najde v našem lastnem nagonskem strahu za varnost.

Srednjeveški moratorij: smrt ne izbira ne človeka in ne ure in ne dneva. Ne potrebuje ne vzroka, ne razloga, nikakršne utemeljitve. Smrt jaha skozi London in kravata se zadrigne ženski okoli vratu v trenutku, ko pričakuje vse kaj drugega.

Usoda morilca je usoda nas samih: v našem času je lažje imeti človeka na vesti kot na kosilu, pravi pregovor. Taka je pač usoda vseh razvitih družb, ki so ravno zaradi svoje razvitosti zbirokratizirane in jim neprestano grozi tehnokratizem.

Sočustvujemo s človekom, ki je po krivem obtožen umora. Ki se prestrašen ne more braniti. Zakaj se ne more braniti? Ni gotov vase. Svet se mu nikakor ne kaže kot razvidna in dojemljiva realnost. Nasprotno: celo mehanizma policije in sodišča (ki pa se na koncu izkažeta kot edina, ki vesta, za kaj gre in ki razrešita situacijo in uredita svet v racionalnost, zanj predstavljata samo dva izmed različnih mehanizmov, ki so prezapleteni, da bi jih zmogel obvladati s stališča posameznika, individualista.

Zapustil je delo, ker ga je gospodar zalotil pri pitju. Mezdni delavec, ki je brez pravic, čuti pa že, da naj bi ga tretirala drugače in bi mu gospodar dovolil, da v miru pije. Ko pa je brez posla pa brez denarja, je ponižan: in v tem se skriva začetek njegove drame. Proletarec išče pomoč pri svoji ločeni ženi, ki ima zdaj ženitno posredovalnico in kupčuje z zakonsko srečo, ki jo je, njo samo, zapustila. Prav njo izbere njen bivši, zdaj brezposelni mož za odrešiteljico, morilec pa za žrtev: saj je po notranji logiki kriva. Kot se je izneverila enemu moškemu, se tudi vsem drugim in tudi morilca ne more spreobrniti, pa jo kar zadavi, in to s kravato. Prav tako naredi z Babs, ki je sicer dobra, saj prespi s preganjanim mladeničem (kolegom iz službe) v

hotelu in doživi trenutke ljubezni, vendar ga ona zjutraj zapusti in se nekaj obotavlja in več ji je do službe kot do ljubezni, pa še morilca sreča spotoma. Nepozaben je prizor, ko morilec brska po kamionu, polnem krompirja za truplom svoje žrtve, ki v otrplih rokah drži njegovo kravatno iglo. Ta primerjava med krompirjem in ženskim truplom! Kako rafinirana in kulinarčna je. Človek se v resnici zgrozi, saj vidi, kako zapleteno je, če ubijemo kako žensko in pri tem nismo previdni. In kako težko je znebiti se takšnega trupla.

Hitchcock kaže, kako ljudje govorimo le zato, da bi se uveljavili, da bi dokazali svojo eksistenco, kako neprestano dokazujemo sebi, da smo, čeprav nas je svet kot umeten produkt naših izumov razčlovečil. Nam vzel ceno. Namesto da bi odvrnil sum s sebe, se mladenič preda ljubezni, nekontrolirano, neodgovorno, nezrelo. Tako kot je bil pustil delo, pri katerem ni pokazal dovolj discipline.

Ostane še problem morilca, ta je najzanimivejši. Morilec nam postane tudi simpatičen, ko vidimo, koliko dela si da s truplom in krompirjem na kamionu. Je impotentnež, zato, ker stanuje pri starših (pri mami). Nima lastnega stanovanja kot veliko mladih ljudi in zato ne more polno socialno zaživeti. Tudi je branjevec in prodaja zelenjavo, kar ga utesnjuje, hrepeni za širšimi horizonti in ket teh ne doseže, krepe po napačni poti: da bi uveljavil svoje nagone, ubija. Ne najde stika z ženskami, pa jih davi s kravato. To mu je kar všeč, čeprav mu da dosti dela. Hitchcock tu prikazuje, kaj vse naredi danes ljudje za zabavo in razvedrilo. Nekateri se tudi napijejo in vozijo z avti in koga povozijo, drugi se pretepajo po gostilnah, ta zelenjadar pa kar s kravato — jasno, da to ni prav, ampak saj se nam fant kar smili.

Kriminalist preiskovalec je nasprotje ubogega morilca: poje vse, kar mu žena skuha, pa še nič ji ne reče, čeprav ga žena uničuje s posebnimi jedmi, ki jih Hitchcock tendenčno prikaže v grozljivo ostudnih baryah. Skozi kriminalista prikazuje Hitchcock urejenega racionalnega človeka, ki se je pustil popolnoma zaslužniti svoji intuitivni ženi sluti, da je natak nedolžen, ker zakaj bi ubil žensko, ki je bil z njo deset let poročen in se je potem od nje ločil, saj bi to lahko naredil med zakonom, kar bi bila olajševalna okoliščina, če bi že hotel!), intuitivni pa tudi neracionalni, ki uveljavlja nad njim svojo oblast s pomočjo kuhanja in prijaznosti.

Hitchcock nas na videz hoče zabavati: v resnici nas hoče prepričati, naj si izberemo njegovo formulo za strah za svojo. Strah je potrošno blago, ki ga Hitchcock nudi. Čeprav je uvožen, ni ravno domač, je pa zelo kvaliteten strah in dovolj filozofsko pogojen. Film nam ostane v spominu kot nekaj lepega in vzpodbudnega, kot vsi Hitchcockovi filmi, saj se čutimo olajšane, ko zapuščamo dvorano. Hitchcock je pač mojster.

revolucionarnost na poetični način

judita hribar

Pričujoči sestavek kritika Ciriaca Tisa združuje dvoje poskusov analiziranja, še točneje, usmerjanja določenega dela italijanskega, in posredno tudi evropskega, filma, ki si prizadeva najti stičišče med umetniško obliko in politično angažiranim kontekstom: prebran je bil decembra 1972 na tridnevnem filmskem seminarju v Bologni, hkrati pa je izveček iz knjige z istim naslovom, katere izdaja predstavlja nov primer sodelovanja italijanske filmske kritike pri domači filmski tvornosti.

Bolognski filmski seminar, ki se vsako drugo leto izmenjuje s festivalom svobodnega filma v Poretti Terme, se je spričo udeležbe velikega števila domačih in tujih filmskih kritikov in avtorjev ter prispevkov vseh vidnih filmskih revij (Cinema Nuovo, Cinéma 60, Bianco e Nero, La rivista del cinematografo, Cineforum, Cineclub, Filmcritica) znova označil kot najširša izmenjava predlogov na področju filmske kritike v Italiji. Prispevki revij in posameznih avtorjev so se gibali okoli dveh skupnih naslovov: DOSEDANJE DELO REVIJ V PRIMERJAVI in ITALIJANSKI POLITIČNI FILM MED PROTESTOM IN POTROŠNJO, naslovi pa so bili tudi edina skupna točka, ki je prispevke družila, saj so bili predlogi o novem alternativnem filmu ter stopnja nezadovoljnosti s kakovostjo dosedanjih filmov s političnim obeležjem precej različni. Kljub temu smo opazili določeno mero enotnosti pri zavračanju dosedanjega vala filmov s „političnimi vsebinami“, pri čemer so največkrat omenjali zadnje Petrijeve filme in ostale avtorje z liste za široko potrošnjo (pri tem bi morda lahko našteli Damianija, Pontecorva, Rosija, Vancija, Loya, katerih filmi se ne dvigujejo nad klasično italijansko komedijo navad oziroma nad popularno kriminalko ter nam ostanejo v spominu kot taki, njihova umetniško politična poslanica pa ostane le popačen vsebinski element. V vseh ostalih ozirih, na primer v različnih predlogih alternativnega filma, kritiki in avtorji niso našli skupnega jezika kljub dokaj enotnim političnim izhodiščem. Zmernejši so predlagali jasno razdelitev filmske dejavnosti in s tem tudi stališča

STRUKTURA

FILMA

STRUKTURA

FILMA

filmske kritike, v več kategorij: v reformistične filme znotraj sistema, v filme znotraj sistema proti sistemu ter v militantske filme. Obe skrajnosti pa sta zagovarjali, prva izključno militantski film kot edino obliko filmskega posega v politično gibanje (v prid tega stališča se je postavila milanska skupina Cinegramma z bleščečim prispevkom), na drugi strani pa se je skupina ob filmski reviji Filmcritica odločno zavzela za raziskovanje na področju filmske izraznosti kot pomembnejše in edine umetniške in s tem tudi politično utemeljene angažiranosti. To je utemeljila z zavračanjem vsakršnih dogmatskih, edino veljavnih idej, tipiziranj situacij, poenostavljanj političnih in socialnih tem, ki jim izrazita misionarska in triumfalistična oznaka slabi tako umetniško kot politično funkcijo. Seminar v Bologni je izluščil več smeri, v katere se bo italijanska kinematografija gibala, pomembnejši rezultati pa bodo še vedno sad posameznih avtorjev, ki jih aktualnost tega trenutka izrazito ne zadeva.

Zadnja knjiga mladega rimskega filmskega kritika in dolgoletnega sodelavca revije Filmcritica CIRIACA TISA z naslovom Cinema poetico — politico (Umetniško-politični film) je pomembna predvsem zato, ker jasno razloži odnos avtorja in skupine kritikov, s katerimi sodeluje, do določenega domačega in tudi tujega filma; razloži trdovratno zavračanje filmov z izrazito politično vsebino, hkrati pa išče političnost v filmski sliki sami, pri čemer priznava določeno skupino filmov, morda bi omenili samo nekatere avtorje: Chabrol, Godard, Truffaut, Rohmer, Bunuel, Skolimowski, in predvsem Rossellini.

Ciriaco Tiso je posnel tudi nekaj kratkometražnih filmov, sedaj pa končuje prvi celovečerni film, ki ga je posnel v sodelovanju z Andreom Ferendeesom, ki je prav tako sodelavec Filmcritice.

POETIČNO—POLITIČNI FILM ALI POLITIČNOST FILMA

Danes nam zakoni narekujejo, da pišemo po zidovih samo reklame, ne poezije. Mislím pa, da je poezija potrebna. Zrasti pa mora iz socialne prakse. (J. L. Godard)

Še danes obstaja med politično angažiranimi skupinami vrsta dvoličnežev, ki potiskajo pogovor o filmu nazaj na preživele pozicije, ki na novo uveljavljajo stare izrazne izpeljave ali vpeljujejo kontenutistične momente, ki nikakor niso neprevedljivi v izrazne kontekste. Izraz „politični film“ razumejo v njegovem popolnoma zunanjem pomenu; povzdigujejo navidezne predloge in se pri tem izogibajo problemu „kako“, problemu spreminjanja v koherentne napetosti neko izbiro, ki pa jo smatrajo za politično, le v obsegu, v katerem ji uspe vtisniti se v ekspresivno substanco kot POETIČNA.

Napake in naivnost, na katere naletimo včasih, kadar govorimo o „političnem filmu“, so tako pogoste ali težke in vidne, da bodo imele težke posledice tako za film kot za napredno politiko in jih zato ne moremo zamolčati.

Vsi se najbrž strinjate z začetno točko: KOT O POLITIČNEM FILMU LAHKO GOVORIMO O TISTEM FILMU, KI IZRAŽA REVOLUCIONARNO PREDSTAVO SVETA.

Toda nasprotja se začno s filmsko prakso, tako na teoretično kritičnem področju kot na področju realizacije same. Katera so v resnici filmska dela, ki ustrezajo konceptu političnega filma, običajnega vsaj v kulturnem okolju levice?

Na strani 289 delovni posnetek med snemanjem italijanskega filma LJUBEZENSKA ZGODBA; poleg režiserke Line Wertmüllerjeve sta na sliki še igralca Giancarlo Giannini in Mariangela Malato



Tukaj se predvsem odražata dve liniji: ena ima za politična tista filmska dela, ki težijo k VSEBINAM, ki naravnost zadevajo politiko in skušajo govoriti o „političnem filmu“; nasprotno pa druga šteje za politične tiste filme, ki niso samo nosilci izrazitih političnih vsebin, ampak JIM TAKE VSEBINE USPE IZRAZITI V FILMSKEM SLOGU, v OBLIKI, ki je politična in dialektična; skušajo govoriti o POLITIČNEM FILMU v širšem smislu (ali morda v specifičnejšem smislu, toda brez narekovajev).

To so glavna stališča, ki se kasneje razdelijo v množico posameznih ali skupinskih tokov.

Prvo razumevanje, tisto, ki teži k afirmaciji „političnega filma“, zadeva predvsem TISTI FILM, KI GA SNEMAJO POLITIČNI MILITANTI: producenti, režiserji, distributerji, razni sodelavci, ki imajo izdelano politično in razredno predstavo, ki razumejo film kot politično „dejanje“ z informativnimi nameni in z dejanskimi spodbudami k političnim dejanjem. Tak tip filmov gre od neodvisnih filmskih novic parlamentarne komunistične levice (kot je APOLLON Uga Gregorettija) do tistega posebnega filma, ki ga prepoznamo pod imenom FILM – CIKLOSTIL – PLAKAT, ki ga uporabljajo zunaj parlamentarne levice in ga razumemo kot del protisistemskega boja.

V isto kategorijo lahko prištevamo še filme, ki jih snemajo v različnih deželah kot del boja proti ameriškemu imperialističnemu neokolonializmu, sem štejemo tudi kubanske dokumentarce in filmske novice Santiaga Alvareza, filme Bolivijca Sanjinesa, gverilske filme južnovietnamskih cinestov in predvsem FILM-AKCIJO, ki ga predlagajo Argentinci Getino-Solanas, katerega najboljši primer je še vedno LA HORA DE LOS HORNOS (prikazan v Pesaru 1970): to je film akcija, ki se ponuja v Južni Ameriki kot tretja možnost ob PRVEM FILMU (komercialnem in ameriškem kolonialnem) in DRUGEM (avtorskem filmu, tipično nacionalnem v Braziliji: Glauber Rocha).

Vsi tisti, ki so zapleteni v ta prvi način razumevanja „političnega filma“, kizhajajo iz predpostavke, da film postane političen že zaradi samega sebe in v tistem trenutku, ko predlaga ali dokumentira z določenega političnega vidika (a priori) neko socialno-politično dejanje, četudi ne popolnoma revolucionarno.

Verjamejo, da politično revolucionarna ideologija in samo aktivistično stališče zadostujejo za realizacijo političnega in revolucionarnega filma. Na to napačno pojmovanje naletimo na različnih nivojih in v različnih stopnjah, toda tega so krivi vsi tisti, ki delijo to, recimo, KONTENUTISTIČNO razumevanje „političnega filma“.

Seveda je lahko dobro tudi tako (tudi, če nas nujno stvar ne zanima): gauchistična gibanja v glavnem snemajo ciklostilne filme, ali da PCI snema filmske novice ali filme s političnimi vsebinami pod pogojem, da angažiranost ni ločena od filma, kolikor je tudi film umetnost, ki temelji, kot druge umetnosti, na konvencijah, pri katerih realni faktor (angažiranost, ideologija, politika, življenje) deluje s posrednega izhodnega stališča, lahko bi rekli zunanjega; vendar pa filmsko dejanje pogojujejo pravila in dogovori, ki ne zahtevajo samo hladne tehnične aplikacije, ampak na vsak način tudi stilistično rešitev (ali formalno, če zares nočemo reči stilistično, še bolje pa strukturalno). Zatorej lahko različni tipi „političnega filma“, ki smo jih prej omenili, delujejo kot kontrainformacija oziroma kot svobodna informacija, potrebujejo pa jih levice, vendar s pogojem, da se njihovi avtorji zavedajo, da imajo v vsakem primeru pri realizaciji svojega dela v rokah ne dejstva, ampak podobo nekega dejstva (kar je preprosta in banalna ugotovitev, toda pomembna, in na katero militanti pozabljajo); filmska slika zahteva svoje pravice, uveljaviti mora svoje zakone. Nesmiselno je preprečevati ta proces, sicer se SLIKA divje upre in spremeni revolucionarja v reakcionarja, DELAVSKI BOJ V RAZREDNO PASIVNOST IN SUHOPARNOST, ali kakor bi rekel Godard, v „razredno žalovanje“.

poseg. Kakorkoli že, ne verjamem, da je film najbolj primerno sredstvo za resnično politično-revolucionarno akcijo, prav tako kot niso to literatura, gledališče, slikarstvo, glasba Uporabljati film za filmske novice, ciklostile, filmske plakate (zunaj umetniškega obsega) lahko morda reši zavest tovarišev marksistov-leninistov. Snemati dokumentarec o vojni v Vietnamu je lahko koristno ali pa tudi ne: odvisno je KDO snema, za KOGA snema in KAKO snema. Vedno moramo biti pazljivi, da se zanimanje za „tretji svet“ ne vrti samo okoli vprašanja kolonializma. Zato naj filme o „tretjem svetu“ snemajo tisti iz „tretjega sveta“ za tiste, za katere menijo, da jim je film potreben, NA NAČINE, ki jih SAMI najdejo in S SREDSTVI, ki jih SAMI poiščejo.

Nasprotno pa drugo smer, ki podpira ne „politični film“, ampak POLITIČNI FILM, predstavlja skupina Dziga Vertov, z Godardom kot vodilnim režiserjem in njegovimi zadnjimi filmi od PRAVDE do LUTTES EN ITALIE, od VENT D'EST do BRITISH SOUNDS . . .

Skupina Dziga Vertov ne sprejema „političnega filma“, ki se omejuje tako, da le predlaga napredne in revolucionarne vsebine ter pri tem zabrede v meščansko razumevanje filmske slike, pač pa skuša najti političnost s tem, da revolucionalizira filmsko sliko skozi filmski tip, ta pa bistveno naznanja ideologijo, ki ga je ustvarila in celo pokaže proces svojega nastanka, odkrivajoč pri tem meščanske in splošne kapitalistične posebnosti. To je film, ki izhaja iz lastne lingvistične in tehnične avtokritike, da bi pri tem lahko prešel v radikalno kritiko sistema, ki jo dopušča snemanje tudi najbolj revolucionarnega filma. Skupina Vertov se na ta način vključuje v marksistično-leninistično aktivistiko.

Prav Godard je jasno in kot po navadi bleščeče poudaril, DA JE RAZREDNI BOJ V NEKEM FILMU SPOPAD ENE SLIKE Z DRUGO, ENEGA ZVOČNEGA ZAPISA Z DRUGIM.

V resnici vsi ti zadnji Godardovi filmi, ki bi jih lahko označili za militantske, izhajajo iz osnovne znanstvene socialno-politične raziskave, ki jo vodi paralelno in dialektično z raziskavo , zadevajočo film sam. Vse se vedno razreši stilistično, tudi v manj uspehlih primerih.

Ti Godardovi militantski filmi tudi v primerih, ko so zgodba, snov, junak popolnoma zabrisani, niso suhoparen dokumentarizem v najbolj negativnem pomenu besede; so ideologija, politika in predvsem poezija. V VENT D'EST, LUTTES EN ITALIE, BRITISH SOUNDS politika ustvarja estetiko in estetika vrača politiko. J.—L. Godard neprestano zanikuje samega sebe in se tako približuje eisensteinovskemu načinu gledanja, vrača se k procesom racionalnega filma, poudarja vlogo montaže kot bistvi kritični filmski element in se včasih odpoveduje večji kompleksnosti, ki je značilna za njegove prejšnje filme. Tako potrjujejo svojo političnost na najbolj izrazit način.

To drugo stališče se mi zdi mnogo bolj napredno od prvega, četudi v okviru določenih političnih omejitev a priori.

Vendar čutimo omejitve takega stališča. Ob ponovnem premišljevanju se lahko spontano pojavi vprašanje: mar so LUTTES EN ITALIE res bolj političen film kot PIERROT LE FOU? In v kolikšni meri je PRAVDA bolj politična kot VIVRE SA VIE?

Moramo priznati, da obe konceptiji (prva kontenutistična, druga formalnejša, vendar še vedno v mejah določene „politične“ vsebine) vsebujeta mero dogmatizma in mislim, da ne zadovoljujeta več ne tistega, ki ima rad film (četudi ni nasprotnik revolucionarne politike), niti tistega, ki ima rad politiko (in pri tem ne prezira dobrega filma).

To dognanje nas pripelje do iskanja širše konceptije političnega filma, ki je bistveno političen v strukturalnih načinih, pa naj vsebuje podatke ali dejstva, ki naravnost zadevajo „politiko“. Film je POLITIČEN v vsakem primeru samo, če je FILM v svojem osnovnem pomenu in ne samo zaradi dejstva, da obravnava „politiko“. In da je film politično dejanje, je nujno, da je svoboden, neodvisen od tlake vsakodnevnosti, ki ima lahko, po Šklovskem, vlogo v kreativnem momentu samo v obliki zapolnitve form.

STRUKTURA

F I L M A

Pomembno je poudariti drobne stvari, kajti govorimo o „političnem filmu“ le redkokdaj mislimo na tisti tip filma-ciklostil-časopis-plakat, ali o Godardovih „esejih“; največkrat govorimo z resno in smešno domišljavostjo o vsem tistem filmu, ki obravnava politično zgodbo, ki se naslanja na kako dejanje politične ali socialne kronike ali pa politične denunciacije.

Če se zopet spomnim Šklovskega, bi rekel, da so agitka, propaganda in borbenost, ki jih ustvarja neki film ali neko umetniško delo na splošno, popolnoma nesmiselno in se največkrat izrodijo v samih sebi.

Mar res lahko govorimo o „političnem filmu“ kot o samostojni filmski zvrsti (ne da bi pri tem mislili na filmski žurnalizem)? Lahko govorimo, ne da bi se spuščali v naivne banalnosti, o „političnem filmu“, kot bi npr. govorili o kriminalki? Ne verjamem, da bi lahko to storili, ker pomen „politični“ že sam zase zavzema mnogo širše pomensko področje kot pomen „kriminalka“.

Ko končno priznamo obstajanje „političnega filma“, se pojavi vprašanje: kaj pa je potem ves ostali film? Kaj pa je film, če ne politično dejanje? In tako moramo razlikovanje drugače zastaviti. Prav gotovo obstajajo filmi, ki temeljijo na političnih dejstvih, vendar jih samo zaradi tega ne moremo imenovati „politične“. Lahko jih imenujemo filmi „o“ politiki, filmska dela „o“ politiki. „Političnost“ ugotavljamo z manj parcialnimi metodami in predvsem z resnejšimi. Toda potem nas lahko vprašajo: je ves film političen? Morda je tako, četudi obstaja film, ki je politično reakcionaren in film, ki je revolucionaren.

Pridevek „političen“, ki ga prilepimo filmskemu delu, da mu damo demokratično in revolucionarno vrednost, mora preiti od čisto kontenutističnega pojmovanja k strukturalističnemu in stilističnemu vrednotenju, s področja pomenov in vsebin na področje oblik, znakov in izraznih pomenov, s področja jezika in pisave na področje sloga.

Lahko bi rekli, da je Petrijev film film „o“ politiki, film zunaj parlamentarnih skupin je film kontrainformacije, zadnji Godardi so politična in filmska kritika in Bunuel, Truffaut, Hitchcock, Chabrol je samo film.

Pomembno je, „kako“ ti različni elementi obstajajo v filmu. Tako vidimo, da so v Petriju, Damianiju, Maselliju samo fabulacije o politiki, bolj napisane kot izražene; politične fabulacije vulgarizirajo filmski element in s filmom se vulgarizirajo tudi dobri začetni politični nameni.

Nasprotno pa pri Godardu najdejo filmski medij in politične in kritične fabulacije ravnovesje na ravni stila.

Pri Truffautu, Bunuelu, Chabrolu film, ki je realiziran v stilni dimenziji, vpleta različne tipe fabulacije in jih razreši v izraznosti same filmske slike. V filmskih plakatih često ne ostane nič, niti film niti manifest, morda ostane samo iluzija enega ali drugega. Toda zakaj hočemo poudariti dejstvo STILA bolj kot dejstvo PISAVE in JEZIKA, bolj poudariti strukturo oblik kot vrednost abstraktnih vsebin?

Zato, ker je film v prvi vrsti film. To pomeni delo, ki živi v svojih lastnih zakonih, ki živi v svojih lastnih strukturah in pomenih, ki jih lahko najdemo samo v njem.

Vsak film pripoveduje zgodbo, četudi to zgodbo predstavlja prisotnost nekega objekta; hkrati je to zgodba neke ideje in neke ideologije, JE PRIPOVEDOVANJE ZGODBE IN HKRATI PRIPOVED „POLITIKE“ TISTE ZGODBE. Nikoli ne smemo ločiti teh reči, pač pa je dobro oboje prenesti na metaforični nivo ter v notranjosti „pripovedi“ poiskati zgodbo, ki jo film vsebuje, „politiko“ te zgodbe, iz katere je film v vsakem primeru zgrajen. Film je torej vedno ali dokumentarec ali izmišljena pripoved neke zgodbe in hkrati zgodba neke „politike“; izpovedana je politika in s tem politika „tistega“, ki jo izpoveduje in „tistih“, katerim jo pripoveduje.

Zato je pomembneje od zgodbe, ki jo film pripoveduje, izluščiti njeno politiko in odnose, ki gradijo (povezujoč jih ali razcepljajoč) njene elemente: to pa je zlo težko in često uide kritičnemu gledanju, nepazljivemu študiju in pa tistemu, ki je obremenjen s predsodki.

Z drugimi besedami: jaz lahko posnamem človeka, ki se ukvarja s politiko ali



delavca pri delu ali cvet, ki se odpira ali otroka, ki lula ali metulja, ki leta ali nepremičen kamen; proces mora dovoljevati stališče, ki ni samo politično, ampak tudi kritično in revolucionarno. V vsakem primeru gre za vprašanje sloga, strukture, izražanja in ne a priornih vrednosti; v vsakem primeru se nekaj snema in to je „politika“: revolucionarni in kritični prispevek je odvisen od večje ali manjše režiserjeve zmožnosti izraziti jo bistro ali pa z neskončno norostjo (*assoluta follia*), kar je ista stvar. Obstaja vedno neki „kako“ je delo realizirano ali formirano, ki da resnično političnost filmu, ne pa dejstvo, da prikazuje delo in ne kaj drugega, delavca in ne delodajalca, policaja, ki tepe namesto policaja, ki ljubi, tovarnarja namesto dolgolasca; meščana namesto proletarca, otroka namesto človeka, cvet namesto odpadka.

Ne gre za snovi, zgodbe, razglase, pripovedi ali ne pripovedi. Vse je vprašanje sloga, izraza, poezije.

Vedno bolj opažamo pri raznih režiserjih misijonarska in didaktična nagnjenja, ki često pripeljejo h klavnim filmskim rezultatom. Toda, ali je nujno, se spontano vprašamo, v umetnosti izhajati iz didaktičnih predpostavk, če hočemo ljudem nekaj posredovati? Vem samo nekaj: če sem se zavestno odločil, da bom snemal filme, ponavljam, v trenutku, ko nekdo naredi podobno izbiro, mora delati pošteno in se magari pretvarjati, da govori o vseh mogočih drugih rečeh razen o politiki. Gledalca moramo pustiti svobodnega, če ga smatramo za pametnega.

Ko se delo razreši v dialektičnosti umetniške oblike-dimenzije, je v vsakem primeru znanstveno didaktično, dokumentaristično, konceptualno, politično, tudi če je njegova globalna funkcija (osnovna profilmična materija) kar se da oddaljena od resničnosti, didaktičnosti, filozofije, politike.

Političnost filmskega dela moramo torej iskati v dimenziji, ki premaga tako koncept (kar zadeva filmsko sliko) „impresije resničnosti“, ki ga je nekoč uveljavil Metz ali Pasolinijev koncept „tout court realnosti“ v semiotični in estetski dimenziji, v kompleksnejši viziji filmskega dela kot umetniškega „heterogenega“ objekta, katerega specifična enotnost nujno temelji na soprisotnosti različnih heterogenih elementov, ki obstajajo v odnosu samostojnost-medodnosnost, kakor je omenil Garroni v svoji knjigi *Semiotika in estetika*.

Filmska slika je to, kar je sama v sebi in to, kar je zunaj sebe istočasno. Njena vrednost ni proporcionalna s količino realnosti, ki jo predstavlja, pač pa s kvaliteto predstavljenih načinov in s količino moči in napetosti namigovanja, ki jo vsebuje. Filmska slika obraza neke ženske ni lepa ali grda, če predstavlja obraz lepe ali grde ženske, pač pa v kolikšni meri kritizira (jo intelektualizira) lepoto ali grдост resnične ženske, pri čemer jo vpleta v umetniški (intelektualni) bidimenzionalni, metonimični in metaforični pogovor hkrati.

Slika (film) torej ni pomenski (in političen), ker je resničen, kot pravi Pasolini, toda zato, KER in ČE razbija, kritizira, politizira resničnost; in ne samo, ker je sintagma, kot ugotavlja Metz, ampak tudi, ker je paradigma in to ne zaradi svoje referencialne funkcije, ampak in predvsem zaradi svoje metaforične vrednosti.

V resnici je vsaka slika vedno rezultat izbire in povezave. Slika postane slika, če je oživitev mehanskega sredstva (kamere), intelektualizacija resničnosti in realizacija avtorja. Filmska slika je taka, kolikor, citiramo Panovskega, če je dinamizacija prostora in istočasno ter vzporedno prostorskost časa. Lahko še dodamo: filmska slika je konkretizacija besedne konceptualnosti, tonske ritmičnosti in intelektualizacija (konceptualizacija in ritmičnost) resničnosti.

Z drugimi besedami: zaradi svojega bistva je filmska slika vedno opremljena s potencialno politično zmožnostjo. Toda, da je ta zmožnost izpeljana na revolucionaren in ne na reakcionaren način, se moramo zateči k določeni koherentni strukturi, bodisi na nivoju filmskega kadra, na nivoju sekvence ali na nivoju celotnega dogajanja.

Da je film racionalen, dialektičen, političen in tendenciozen, mora v vsakem primeru vsebovati bogato, narativno in jasno strukturo. To pa ne pomeni, da je v filmu zgodba nepogrešljiva, ampak mora obstajati vsaj pripovedni material, stvari, ki naj se povedo ali prikažejo z logično skladnostjo.

Koncept filma s kritično političnim nagnjenjem je orisan kot premagovanje umetniških in protiumetniških namenov, da bi potrdil kriterij racionalnosti. Film s političnim nagnjenjem v slogovnem oziru, ki je premagal osnovno stopnjo pisave in

jezika, ki smo ga do sedaj predočili, moramo seveda razumeti v popolnoma nedogmatičnem in v protimilitivnem pomenu in pri tem upoštevati brez predsodkov najbolj heterogene tematike in stilistike (izraze), od realizma do surealizma, racionalizma, iracionalizma, pa do absurdnega.

Filmsko delo, ki hoče biti politično tehtno, bo tako predvsem v preglednosti svoje strukture, v točnem ritmu dogajanja, v harmoniji ikoničnih oblik, v intelektualni kompoziciji vsake podobe, ki ji ni treba izražati ali odsevati zgodovinske, politične ali socialne resničnosti, v kateri se je znašla ali iz katere izhaja, ampak mora iskati možnosti, nove čase in nove ideologije, ker je filmski objekt s svojimi zakoni, ki obstajajo samo v njegovi predmetnosti.

Če se vrnemo k praktičnejšemu pogovoru, ki naj potrdi, okrepi in presodi koncept političnega-poetičnega filma, ki smo ga do sedaj označevali na teoretičnem nivoju, bi rad omenil nekaj del italijanskega novejšega filma, ki predstavljajo pomemben potencial poetične političnosti.

Filmi, kot so Straubov OTHON, Del Montejev RUORI CAMPO, LA SUA GIORNATA DI GLORIA Edoarda Bruna, COMEE TI CHIAMI AMORE MIO? Umberta Silve, SAN MICHELE AVEVA UN GALLO Paola in Vittoria Taviani so dela, ki skušajo zastaviti problem filmske poetičnosti na poetičen način, četudi se niso popolnoma iznebila apriorističnih, intelektualnih in kulturnih okvirov. Njihova pomembnost se izraža predvsem v uporabi proti določenim italijanskim (ki so v večini) konvencionalnim in sklerotičnim filmom, pa naj bo to na lingvističnem ali pa na tematskem področju, uprli so se filmom trgovcev in birokratov, tako levice kot desnice, filmom Damianijev, Pontecorcov, Montaldov, Petrijev, ki pod navidezno kulturno angažiranostjo vulgarizirajo, četudi mnogokrat nevede in ne namenoma, kakršnokoli avtentično politično ali revolucionarno ravnanje.

Prvi, nasprotno, izhajajo iz drugačnih obveznosti ali neobveznosti, filmskih, antropoloških, filozofskih, egzistencialnih... Polagajo osnove filmom, ki so poetično politični in revolucionarni. S tem bi rad opozoril tudi na zadnje filme B. Bertolucci: STRATEGIA DEL RAGNO (Pajkova strategija), in na CONFORMISTA. Taki filmi nas še prej kot tisti, ki smo jih imenovali zgoraj, pripeljejo k odprtim poetično političnim izhodiščem, na kar smo že naleteli pri Bellocchiu in njegovem PUGNI IN TASCA (Pesti v žepu), NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI (Naša turška gospa) Carmele Beneja, pri prvih Pasolinijevih filmih, pri prvih in zadnjih Rossellinijevih filmih, pri Antonioniju, pri Godardu, pri vseh filmih Chabrola, Polanskega, Truffauta, Bunuela itd. Njihova političnost se ujema z njihovo poetičnostjo. Bertoluccijska filma lahko vpeljeta nove primere tistega filma, ki ga smatramo za resnični politični film, to je poetični film, ki ga najbolj predstavljajo naslednji trije filmi: TRISTANA Luisa Bunuela, LA SIRENE DU MISSISSIPPI Françoisa Truffauta in DEEP END Jerzyja Skolimowskega. Ti filmi nimajo nič takega, kar bi jih lahko uvrščalo med politične filme. Pri pazljivi analizi pa odkrijemo, da je njihova struktura kritično politična in da so vsi filmski elementi nadvse koherentne idealizirane politično ideološke predpostavke. Tako koherentnost iščemo seveda zunaj čistih in preprostih avtorjevih hotenj, ki so najbrž izhajala iz popolnoma nepolitičnega stališča, iz filmskega stališča.

Revolucionarna teža teh treh filmov meri na daljše obdobje. Kar zadeva posebej Truffauta, moramo poudariti, da navidezno neangažiran, z vsebino, ki ima zunanje značilnosti „lahkotnosti“ in „izmikanja“ (tu tiči jedro nesporazumov pri razumevanju SIRENE in ostalih Truffautovih filmov) ta film — kot tudi vsi ostali — odkriva na stilnem nivoju znake najbolj neusmiljene kritike umazanega sveta, ki ga ustvarja meščanska „normalnost“. V strukturah tega filma obstaja revolucija v vsem svojem anarhičnem koloritu.

Naj omenim sicer znano stališče, ki pa mnogokrat ostane neopazno. Iskanja POLITIČNOSTI nekega filmskega dela v njegovi POETIČNOSTI (kot smo skušali poudariti do sedaj) ne razumemo kot prisiljevanje režiserja v trenutku, ko ustvarja film, zastavljati si problem snemanja poetičnega filma s politično konsekvenco. To bi bilo noro, ker ne obstajajo norme (niti jih nismo hoteli dajati mi, razen v obliki predpostavk), po katerih je mogoče delati poetične filme in torej v tem smislu politične.

Od režiserja pričakujemo, da si zastavi nalogo snemati filme in v njih pametno rešiti raznovrstne probleme, ki vznemirjajo njegovo senzibilnost umetnika-človeka, živečega v svojem času ali zgodbo svojega časa. Torej, če ne obstajajo aprioristične, praktične niti teoretične norme za poetično-politični film, obstajajo izkušnje že ustvarjenih del, na katera se lahko obrnemo in jih razumemo kot kulturne modele, v trenutku, ko se odločimo in vzamemo v roke kamero z namenom, da posnamemo določen tip filma in ne kakega drugega.

Naj si za vedno zapomnimo, da „morda delavski razred še ni zmožen sprejeti avantgardnih form, kot ni razumelo meščanstvo umetnikov svojega časa, toda to nam ne daje pravice, da pripenjamo delavcem bakrene gumbice namesto zlatih“ (Šklovski).

Morda bi lahko za konec rekli, da so politični filmi tisti, ki učijo delati silo z nežnostjo, kot zna to Truffaut, izzivati in prosvetljevati z bistrostjo Godarda, ki nas je naučil združiti „film“ in „kritiko“ s tem, ko je sam ustvarjal filme s kritiko in kritiko s filmi. Politični je tisti film, ki uči polemizirati s tišino, kot je to uspelo B. Keatonu, trpeti strastno in umreti prezirljivo kot Murrau, politizirati z nezavzetostjo kot Hitchcock ali Ford, živeti z obupano poezijo kot Skolimowski, posuroviti z lepoto, preprostostjo in logiko kot Rossellini, biti realen, surrealističen in dadaističen kot Bunuel, biti trmast in strog kot Straub, biti ciničen kot Losey in Chabrol, biti krut in gol kot Bresson, povzdigovati in ljubiti preplete, potepuhe in cipe kot Mizoguchi, uničiti vse obrede kot Ošima, ki nam iz Japonske predlaga tudi odnos, kakršnega naj prevzamemo kot avtorji (kritiki in režiserji) do realnosti in filmske industrije: intelektualni odnos „nevarnih kriminalcev“ kot nepogrešljiv pogoj za snemanje svobodnih poetičnih inpolitičnih filmov. pogoj za snemanje svobodnih poetičnih in političnih filmov.

Maria Schneider v filmu ZADNJI TANGO V PARIZU režiserja Bernarda Bertoluccija



STRUKTURA

F I L M A

LE VI ZI TE JA

tupamari

denis poniž

Tupamaros. Švedski, barvni, TV, dokumentarni. Režija in scenarij: Jan Lindqvist in tupamari. Glasba: D. Viglietti, N. Moreas. Proizvodnja: J. Lindqvist Swedish TV, 1972.

Film TUPAMARI je poročilo o boju urugvajске revolucionarne organizacije, imenovane Tupamari, z urugvajskim režimom, policijsko oblastjo, finančno oligarhijo in ameriškim imperialističnim vplivom. To je prvo verodostojno poročilo o tej revolucionarni organizaciji, saj so pri snemanju tega filma tupamari prvič privolili v sodelovanje in so tudi sami posneli del filmskega gradiva. Film je sestavljen iz treh delov. Prvega sestavlja ves čas nespremenjena scena, na kateri vidimo s hrbtom proti gledalcem obrnjenega voditelja tupamarov, ki pripoveduje o začetkih in razvoju ter uspehih njihove organizacije. Drugi del filma so dokumentarni posnetki o voditeljih ,urugvajskega režima, njihovi korupciji, politični agresivnosti, posnetki delovanja t.im. „eskadre smrti“, ki nekontrolirano in nekaznovano pobija pripadnike levice in intelektualce, ter posnetki akcij tupamarov (ropi bank, ugrabitve raznih osebnosti). Tretji del sestavljajo prizori iz „ljudskega zapora“, v katerem imajo tupamari zaprte protiljudske voditelje, ki jih je obosodilo njihovo ljudsko sodišče. Vse tri osnovne komponente so montirane v dinamičen in napet filmski prikaz delovanja neke revolucionarne organizacije. Kljub temu da je film tudi propaganda določene ideologije, pa ta propaganda ni

našilna ali celo enostranska. Lahko bi celo dejali, da je informiranje nepoučenega gledalca več kot objektivno: ustvarjalci filma so mu hoteli (in to jim je tudi uspelo) pokazati vse: od kramarsko se bleščečega režima, ki se vozi „na obisk k ljudstvu“ pod močno policijsko zaščito in ob zvokih siren, do nedolžnih, zverinsko pobitih žrtev eskadre smrti in hladne, dialektično jasne revolucionarne logike tupamarov, ki gradijo svojo organizacijo. Za evropskega gledalca (ki mu je namenjen švedski dokumentarec) je film vsestranska informacija, tudi o tistih plasteh revolucionarnega delovanja, ki so poprečnemu evropskemu človeku zoprna ali celo (kot smo lahko brali v komentarju nekega našega političnega časnikarja) „odvratna“. Mislimo na rope bank in ugrabitve. Če nam je znan podatek, da 800 urugvajskih družin kontrolira celotni nacionalni dohodek, potem ni težko ugotoviti (dovolj je, če uporabimo Slovencem tako ljubo „zdravo pamet“), komu pripada in čigav je pravzaprav ta denar. O ugrabitvah pa smo iz filma TUPAMARI izvedeli naslednje: švicarskega diplomata, za katerega je oblast plačala zahtevano vsoto, so izpustili živega in zdravega! Ameriškega diplomata, za katerega imajo tupamari neizpodbitne dokaze, da je bil agent CIA, pa so ubili. Zato, ker je oblastem ovadil več tupamarov in njihovih somišljenikov, ki jih je režim potem mučil in ubijal. Zato, ker je bil inštruktor za protigverilsko vojskovanje (v protigverilsko vojskovanje sodijo tudi elektrode na ženskih spolovilih). Zato, ker ga je CIA žrtvovala, da bi lahko celemu svetu razglasila, kakšno zločinstvo se dogaja v Urugvaju. Zato, ker je oblast v povračilo za ubitega agenta pobila več pripadnikov tupamarov, nekaterim pa v hiše postavila tempirane bombe. Ubili so ga tudi zato, ker je, kot je dejal brezimni vodja tupamarov, njihova organizacija zgrajena na strogi revolucionarni disciplini in ker so življenja njihovih ljudi vredna prav toliko kot življenje agenta CIA.

Osnovni namen ustvarjalcev prikazati revolucionarno gibanje v Urugvaju je v celoti uspel. Sočasno pa je film TUPAMARI tudi umetniško, estetsko zelo uspešen. Tu mislimo na posnetke, ki so jih naredili Jan Lindqvist in sodelavci, kot tudi na tiste, ki so delo tupamarov. Tudi glasbena oprema filma se visoko dviga nad povprečje, značilno za tovrstne TV oddaje oziroma filme. Verjetno ne bi bilo narobe svetovati naši televiziji, naj razmisli o nakupu tega dokumentarca, saj bi tako lahko videli zares kvaliteten dokumentarni film, aktualen, polemičen in umetniško dovršen.

Prizor iz švedskega dokumentarca TUPAMARI režiserja Jana Lindquista



naša vsakdanja televizija

boris grabnar

drugo nadaljevanje

KAKO SE JE RODILA SLOVENSKA TELEVIZIJA

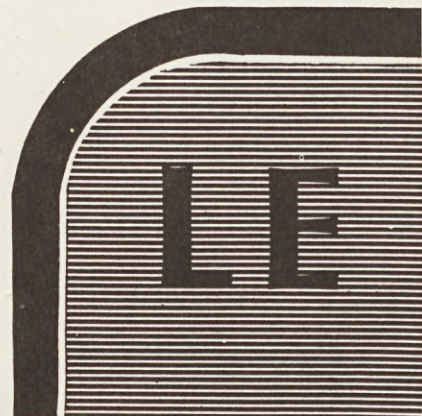
Ljubljana je bila — kot smo zapisali — že pred prvo svetovno vojno, še bolj pa seveda po njej — prizorišče mnogih eksperimentov. Zato ni bilo prav nič čudno, da smo Slovenci kmalu po letu 1930 začeli močno hrepeneti po televiziji.

Vse oči so bile uprte v nadobudni ljubljanski radio in mnogi so spraševali: „Kdaj se bo ljubljanska kukavica pokazala?“ Ljubljanska kukavica je bila tedaj — po letu 1928 — prav zares evropska znamenitost, kajti oddajnik v Domžalah je bil za tiste čase izredno močan in ga je bilo slišati po vsej Evropi. No, ljubljanska kukavica se na žalost ni prikazala, čeprav je kar precej slovenskih elektrotehničnih inženirjev pazljivo spremljalo razvoj televizijske tehnike v svetu in o vseh eksperimentih so v naših časopisih izhajali navdušeni članki.

Tehnologija televizije je bila načelno hitro jasna vsakemu strokovnjaku, nekaj drugega pa je seveda ekonomična in rentabilna proizvodnja opreme. Čeprav smo torej Slovenci že v tistem času imeli nekaj sposobnih strokovnjakov, ki bi bržkone znali organizirati vse potrebno — pa ni bilo nujno potrebnega temelja: razvite električne industrije in kapitala in kapitalista, ki bi hotel in znal tvegati nekaj novega.

Po drugi svetovni vojni, ko je naša domovina kar kipela od navdušenja nad pravkar pridobljeno svobodo — pa je televizija kar nekako izpadla iz evidence slovenskih novinarjev in publicistov.

Tole pričevanje pa se je ohranilo in vredno ga je zabeležiti: leta 1945, komaj nekaj mesecev po osvoboditvi, ko za ljubljansko Dramo ni bilo mogoče zlepa dobiti vstopnice, kajti vse je drvelo gledat prve svobodne predstave — je na tedanje Ministrstvo za kulturo in prosveto prišla nenavadna vloga. Pisec te vloge je prosil za





pet milijonov dotacije, da bi izdelali petletni načrt za uvedbo gledalcem, da bi predstavo Drame gledali – v Unionu ali pa še kje drugje.

Kaj so tedaj uradniki s to vlogo počeli in kaj vse je pisalo v njej, ni znano in tudi arhiv ni ohranjen. Več kot gotovo je, da pisec ni dobil tistih petih milijonov – pa tudi odgovora ne.

Ni mogoče ugotoviti, kdo je bil tisti pisec – verjetno nekdo iz Codellijevega kroga, a Codellija samega v Ljubljani tedaj ni bilo več, njegov grad pa je bil nacionaliziran. Nekateri slovenski tehnični strokovnjaki so pozneje poročali o zmagoslavnem pohodu televizije po Ameriki in dr. Lavo Čermelj je že leta 1948 razvijal idejo o umetnem komunikacijskem satelitu. Kakega širšega odmeva v javnosti pa ni bilo.

Inštitut za elektroizveze v Ljubljani je že od leta 1949 dalje, a precej v senci javnosti razvijal lastno televizijsko tehnologijo, izdelal celo lastno kompletno TV opremo in leta 1953 organiziral prvi eksperimentalni program. To je bilo zabeleženo, nato pa spet utonilo v pozabo.

Naši strokovnjaki so potem – leta 1954 – izdelali petletni načrt za uvedbo televizije po vsej Jugoslaviji, ga predložili pristojnim forumom, a bil je zavržen. Podrobnejši komentarji o vzrokih zavrnitve niso bili objavljeni.

Medtem so evropske države uvajale televizijo druga za drugo in kmalu je bila Jugoslavija edina, ki – poleg Albanije – televizije še ni imela. Šele leta 1956 je postalo jasno, da ni mogoče več čakati. Inštitutu za elektroizveze so priznali pionirstvo, a njihovo petletko so označili za „privatno“, ki da se zaradi tega ni mogla posrečiti. Zdaj so jo naglo spremenili v „dveletko“.

Seveda – televizija je nekaj drugega kot radio. Slovenski radio je lahko nastal kot rezultat osebne entuziastične pobude in čeprav nikoli ni bil privatna ustanova, je bil dolgo vendarle nekakšna slovenska posebnost, ki se je iz Ljubljane naglo razširila po vsej državi. Televizija pa se ni mogla roditi od spodaj, temveč samo kot enotna vsejugoslovanska zamisel, uvedena od zgoraj navzdol. Treba je bilo počakati, da so za takšno zamisel dozorele vse odgovorne glave v državi.

Leto 1958 je rojstno leto jugoslovanske televizije. Tega leta je bilo namreč zgrajeno celotno omrežje, oddajniki po vrhovih gora postavljeni in za silo usposobljeni trije studii v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. Za Dan republike se je začel eksperimentalni, zvezni, vse jugoslovanski program. Vsak od treh studiov je imel dolžnost, da prispeva po eno tretjino. Ključ je bil pravzaprav izražen v razmerju 30:30:40 %. 40 % programa je padlo na Beograd samo zaradi vsakodnevne oddaje „TV dnevnik“, ki je bil najdlje najpomembnejša zvezna oddaja.

KAKO SMO SLOVENCİ SPREJELI SVOJO TELEVIZIJO?

Odgovor je lahko zelo kratek: z zmrdovanjem. Eksperiment na Gospodarskem razstavišču leta 1956 je neki nepodpisani komentator označil takole:

„Res, televizija je bila za Ljubljano šenzacija. Skoraj tolikšna, kot ono soboto škotski skavti v krilcih, ki so jih Ljubljančani ogledovali, kot da sami res vsi nosijo hlače.“

Vsebina se avtorju ni zdela nič posebnega in je svoje razpravljanje zaključil:

„A tudi marsikje po svetu ni televizija nič takega, da bi bilo o njej vredno pisati podlistek.“

In prav nobenega drugega komentarja ni bilo v slovenskem časopisju ob tem zgodovinskem dogodku, ki je odprl epoko televizije v Jugoslaviji!

No, pozneje smo o televiziji še marsikaj razpravljali in tudi uganili kako pametno, vendar pa se je kulturnemu Slovincu televizija prikazovala kot grozljiva pošast, ki sicer utegne tu in tam povedati in prikazati kaj koristnega, v glavnem pa le škodovati. Ugovore je mogoče strniti v naslednje grozljive misli: ljudje, ki gledajo televizijo, ne berejo več knjig, ne obiskujejo več gledališča in kina, nehajo misliti s svojo glavo, se navadijo na kič in ne morejo več razumeti prave umetnosti.

Tisk je povzegal tudi nekatere načelne debate iz tujine, poročal, kako s televizijo narašča mladinski kriminal, kako se množi število samomorov, kako narašča kratkovidnost, kako ob TV sprejemniku preneha vsaka domača komunikacija in da zaradi tega razpadajo zakoni in družine.

Naši gledališki in filmski kritiki so včasih, čeprav redko, gledali tudi televizijo, zlasti so jih zanimala seveda dramske oddaje. Tu je bilo več pohval. In ob neki taki pohvali je znamenit slovenski publicist napisal, da je „škoda takšne umetniške napore tako enkratno metati skozi okno“. Neka publicistka, znana po svojem ostrem jeziku, je v neki anketi prav tako iskreno hvalila naš program. Pri tem pa zapisala, da je bolje, če je program slab, kot če je dober. Kajti če je program slab, z veseljem ugasne televizor in je ta hišni bogec ne more spreminjati v robota.

Seveda je pri nas vselej prisoten tudi uradni pogled na stvari in probleme. Ta se je zavzemal za ustrezne programe, za socialistično, napredno vzgojo ob primerni zabavi in je vselej trdno vztrajal na stališču, da dober, ideološko pravilen program ne more imeti slabega učinka. A več kot do formulacije, da je treba „poiskati ustrezne vsebine, v katerih ne bo kiča“, se tudi uradni forumi niso povzpeli.

Debate se še niso pomirile. Neprestano se vriva čudna misel, ki ločuje medij od njegove vsebine in presoja televizijo drugače kot njen program. Kajti televizija je najprej nekaj tehnika, res, tehnika, ki pa ima samo ta smisel, da prenaša določeno vsebino – a deluje in vpliva na človeka in družbo tudi sama zase, ne glede na to, kakšen je program, dober ali slab, napreden ali nazadnjaški, umetnost ali kič, ustrezna vzgoja ali plitva zabava.

Kako deluje ta tehnika, kakšen je njen vpliv na človeka in družbo – pa mnogim, preravnogim ostaja skrivnost . . .

SVETOVNA VAS IN NARODI

Znani ameriški filozof Marshall McLuhan je v zadnjem času razvil teorijo o elektronsko opremljeni družbi. Vse človeštvo na našem planetu je zdaj povezano z brzino svetlobe, razdalj ni več. Vsakdo je zdaj vključen v elektronski sistem, ki je nekak podaljšek človeškega živčnega sistema. Človek ima zdaj živce nad kožo in možgane zunaj lobanje, pravi. Ves planet je zdaj nekakšna „svetovna vas“. Izoliranega posameznika in skupin ni več. Zaradi tega, pravi, bo predvsem konec narodov. Narodi so, pravi, rezultat delovanja mehaničnih medijev, predvsem tiska. Elektronska epoha radia in televizije s komunikacijskimi sateliti pa bo narode odpravila. Izumrli bodo, nepraktični so, negospodarski, ovira svetlobni brzini sodobnega elektronskega občevanja.

Teorija ni nova. Prav ista misel je skrita tudi v stari marksistični interpretaciji nacionalnega vprašanja. Po tej teoriji so narodi nastali iz kapitalizma in ko bo kapitalizem zamenjal socializem, bodo tudi narodi odmrli. A to se bo baje zgodilo čisto neboleče, tiho, skorajda neopazno, nam zagotavljajo ideologi.

Nad vsemi temi teorijami se moramo Slovenci zamisliti. Kajti nič ni bolj logičnega kot to, da bomo ob tem napovedanem vesplošnem izumiranju narodov – Slovenci prvi na vrsti.

Vendar poglejmo, kaj se dogaja v Evropi, odkar je uvedena televizija! Ali narodi kažejo kakšne znake umiranja, odkar so z brzino svetlobe povezani med seboj? Zahodna in Vzhodna Evropa sta prizorišči vse večjih in večjih nacionalnih trenj. Prebujajo se celo tisti narodi, ki so pomlad narodov v prejšnjem stoletju zamudili: Baski, Bretonci, Katalonci, dalje Irci, Waležani, Flamci itd. To so majhni narodi, ki niso nikoli dosegli svoje državnosti in zdaj vsi bolj ali manj gledajo televizijo. O večjih in državnih narodih raje ne govorim – njim so takšne teorije samo smešne. Prebujajo in za enakopravnost se bojujejo bolj in bolj vse nacionalne manjšine v Evropi. V Vzhodni Evropi smo prav tako priče vse večji krepitvi sredobežnih sil, ki jih je mogoče zadrževati samo z mogočno vojaško silo.

Pa Slovenci? Kljub nekaterim teorijam o naši skorajšnji smrti, o polinacionalnosti tega ozemlja, ki naj bi bila stvar zavestne individualne politične odločitve itd., prav nič ne kaže, da bi tiho zaprli svoje ponižne oči in se predali svetovnim elektronskim tokovom. Ne samo, da se prebujajo naše nacionalne manjšine onstran meja, ki smo nanje v središču že skoraj pozabili, tudi politični procesi v Jugoslaviji kažejo prav nasprotno: preminil je jugoslovanski centralizem, ne pa posamezni narodi.



Torej televizija, ki ustvarja svetovno vas, nima prav nobenega vpliva na nacionalna čustva narodov?

Jugoslovanska televizija je bila ustanovljena kot zvezni sistem. Drugače sploh ni mogla zaživeti. Tudi vsebinska analiza političnih oddaj brž pokaže, da je ves čas zagovarjala le jugoslovansko enovitost v smislu takrat utrjenega sistema in v njenem programu bi bržkone ne mogli najti niti ene besedice, ki bi napadala obstoječe centralne ustanove v Beogradu. Tudi v zagrebški televiziji ne.

In vendar se je zgodilo. Centralizem je razpadel. Ideje, ki jih je razširjala televizija, očitno niso imele nobenega vpliva na dejansko dogajanje.

Malce podrobnejši vpogled v njeno kratko zgodovino in v bistvo njene materialne narave nam bo brž podal odgovor na zastavljeno vprašanje.

Narava eterskih valov, ki jih uporablja TV signal, je takšna, da se ti lahko širijo le v ravni črti od oddajnika. TV slika ne more tako daleč kot glas radia. Zato je TV program po svoji naravni nujnosti lahko samo lokalni in regionalni in ker je Jugoslavija zelo razčlenjena in še večjezična dežela, je bilo nujno organizirati studije v različnih kulturnih središčih, od koder je vsejugoslovanski program prihajal. Vso kratko zgodovino jugoslovanskega TV omrežja označuje potem le razpadanje zveznega programa: najprej so izločili Slovence, kajti slovenske oddaje so bile v drugih republikah mrtve. Slovenci smo bili najprej prisiljeni, da smo sami sebi in samo sebi delali TV program. Istočasno so hiteli z graditvijo TV studia v Skopju, pa tudi v Sarajevu, zanj se bore v Novem Sadu, Titogradu in seveda v Prištini. Zvezne oddaje so ugašale druga za drugo in končno tudi beograjski TV dnevnik, ki so ga nadomestili trije ali štirje simultani nacionalni dnevnik. Pri vsem tem razpadanju pa je televizija neprestano zagovarjala jugoslovansko enotnost in zvezno politiko. Polemike z njo ni bilo. A sama se je prva decentralizirala — seveda samo tehnično in organizacijsko.

Tak razvoj je narekovala sama narava televizijske tehnologije.

Organizacija nacionalnih programov v Jugoslaviji pa seveda ni izolirala prav nobenega naroda od jugoslovanske celote in tudi ne od „svetovne vasi“. Formiranje svetovne vasi je le dialektičen proces, ki družbo integrira in dezintegrira obenem, jo na eni strani povezuje in združuje, na drugi pa tudi drobi in ustvarja določene trdne komunikacijske celote. Te so seveda — kot narodi — obstajale že prej, zdaj pa so — v tem elektronskem živčnem sistemu — še bolj utrjene. S tem je tudi vsak narod — npr. slovenski ali hrvaški — kot posebna komunikacijska enota nanovo utrjen, kar dokončno zabetoniran. Tudi tisti Slovenec, ki si danes želi postati kaj drugega, tega ne more, pa če se še tako jezi. Je, kar je.

Tiste teorije o odmiranju narodov, pa naj prihajajo od koderkoli, od starega Marxa ali od mladega McLuhana, so torej v temelju napačne. TV elektronska komunikacija je narode utrdila za hrbtom uradne ideologije, mimo lastne vsebine. Ni čuda, da so nacionalizmi izbruhnili.

Kaj pa je narod? Zavest? Samo zavest o pripadnosti neki skupnosti? Če je nekaj v zavesti, je moralo biti prej zunaj nje. Zunaj nje pa je seveda samo neki komunikacijski mehanizem, naj bo to tisk, radio ali televizija — in čisto nič važno ni, kaj v knjigah piše in kaj govorita radio in televizija. Medij ustvarja to komunikacijsko celoto neodvisno od vsebine, ki jo nosi.

Medij je torej tisti, ki ustvarja vse družbene odnose, in ne ideje, ki jih mediji nosijo. Ideje, ki so torej samo vsebina medijev, so za formiranje družbenih odnosov povsem brezpomembne. Tudi nacionalizem je samo vsebina medija. Prav tako kakor anacionalizem . . .

SVETOVNA SATELITSKA TELEVIZIJA

Sedanja stopnja TV tehnologije je torej takšna, da informacije lahko pridejo do gledalca samo preko nekega lokalnega TV omrežja. V Ljubljani npr. ne moremo videti in slišati ničesar, če tega ne posreduje oddajnik na Krvavcu. Oddajniki na Nanosu, Krvavcu, Plešivcu in Pohorju preko številnih prenosnikov in pretvornikov prekrivajo celotno slovensko ozemlje. Kaj ti oddajniki prenašajo, pa je odvisno od odločitve vodstva v Ljubljani na Tavčarjevi 17. Našteti oddajniki so torej kot mogočni stražarji, ki spuste med Slovence le tiste slike iz sveta, ki so dobile

propustnico na Tavčarjevi 17. Tak je elektronski sistem, ki nas drži skupaj. Podobno je tudi na Hrvaškem, na Irskem, na Flamskem, pri velikih in pri malih narodih.

Sedanji svetovni sistem komunikacijskih satelitov te podobe prav nič ne spreminja. Kajti signali satelitov, ki posredujejo informacije preko oceanov, so tako slabotni, da jih na zemlji lahko sprejmejo samo izredno občutljive antene. Samo te jih lahko ojačijo in odpošljejo v mednarodno omrežje, kjer spet gospodarijo z njimi lokalni in nacionalni faktorji. Vendar pa inženirji napovedujejo, da bodo kmalu lahko zgradili močnejše in večje satelite, katerih signal bo tako močan, da ga bo lahko sprejela vsaka TV antena na domači strehi. Nastopila bo doba svetovnega TV programa, Mundovizija, ki jo bo mogoče sprejemati mimo lokalnih oddajnikov. Enotnost in zaprtost nacionalnih programov bo porušena, stražarji na vrhovih gora bodo brez moči, slike bodo prihajale v domove preko vseh meja in brez propustnic. Nihče jih ne bo mogel ustaviti.

Tedaj šele bo nastopila prava doba „svetovne vasi“, doba stapljanja vseh narodov v eno samo komunikacijsko celoto. Odpravljena bodo vsa politična nasprotja sveta, nastopila bo doba večnega svetovnega miru.

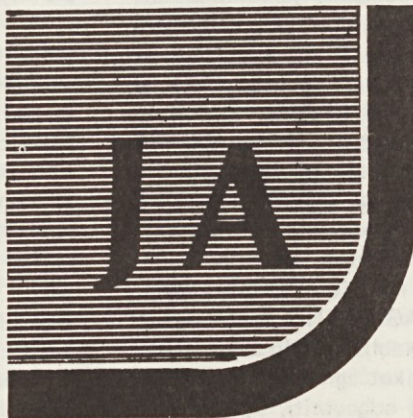
Poleg slike bo seveda važna tudi govorica. Potreben bo en sam svetovni jezik. Kateri bo to? Seveda – angleščina! Znameniti angleški teoretik komunikacijskih satelitov Arthur C. Clark to čisto resno zatrjuje. Kakor je uvedba tiska, pravi, dosegla, da so se vsi ljudje naučili brati in pisati latinico, tako bo uvedba svetovnega satelitskega sistema dosegla, da se bodo vsi ljudje naučili angleščine.

Vendar pa je jasno, da nobena velika sila ne bo dopustila takšnega satelita kake druge velike sile. V Stockholmu imajo neki institut, kjer te probleme stalno proučujejo in o njih razpravljajo. In tu je sovjetski predstavnik že povedal, da bodo oni takšen satelit kratko in malo sestrelili. Poskus ustanavljanja Mundovizije bi torej svetovna nasprotja samo povečal.

Pa tudi razmišljanje o vsebini takšnega svetovnega TV programa se brž ustavi v slepi ulici. Informacije v sliki potrebujejo besedni komentar. Brez besed so slike povsem nerazumljive – besede pa so lahko samo v nekem nacionalnem jeziku, torej spet nerazumljive večini na svetu. Oddaje, ki ne potrebujejo besed? Teh je zelo malo, skoraj nič. Celo ob športnih prireditvah, baletu in glasbi je treba nekaj povedati. In kakšne naj bi bile oddaje, ki bi enako zadovoljile vse svetovno občinstvo istočasno? Teh si prav gotovo ni mogoče izmisliti, okusi so preveč različni.

In končno: Zemlja se vrti, ljudje ritmično vstajajo in legajo spat. Za ves svet je povsem nemogoče sestaviti enoten urnik oddaj.

Mirno torej lahko trdimo, da svetovne televizije, ki bi istočasno polnila z istim programom vse sprejemnike širom po svetu – nikoli ne bo. Svet se ne bo mogel nikoli integrirati v eno samo harmonično in enotno svetovno vas. Potemtakem bodo živeli, se utrjevali in se še dalje bojevali za svojo individualnost tudi vsi narodi sveta. Več tisoč jih je.



FESTIVALI

oberhausen kot politična vest in zavest

denis poniž

Nedvomno je, da je bil letošnji mednarodni festival kratkega filma v Oberhausnu v znamenju političnega filma in splošne politizacije, aktivizacije, propagande s pomočjo filmskega medija. Filmsko sporočilo, pa če ga gledamo še tako kritično ali dobrohotno, smo morali ves čas reducirati na nivo politične, aktivistične, agitacijske pripovedi ali izpovedi, ki pa hkrati sproža celo vrsto načelnih vprašanj, o katerih želimo govoriti v pričujočem razmišljanju.

To so vprašanja, tesno povezana s samo naravo filmske pripovedi, z močjo in raznovrstnostjo njene sugestivnosti, z načelnimi razmišljanji o pomenu in izrabi filmskega (umetniškega) sporočila v drugotne (politične, socialne, revolucionarne) namene. To so tudi vprašanja, ki morajo vsaj teoretično tudi razmejiti področje med filmom kot množičnim, neumetniškim sporočilom in filmom kot umetnostjo, intimnostjo ali med agitacijo in meditacijo. Vsa navedena vprašanja, in še cela vrsta manj pomembnih, so tvorila okvir letošnjemu oberhausenskemu festivalu in mu dajala poseben, neponovljiv, vsekakor pa globoko disonanten in zato vprašljiv, polemičen in kritičen obraz. Z drugimi besedami: letošnji oberhausenski festival je bil zaradi različnih, diametralno nasprotnih filmskih sporočil razdvojen na FILME KOT UMETNOST in FILME KOT AGITACIJO. V čem se je pokazala in ves čas poglobljala razlika med filmi kot umetnostjo in filmi kot agitacijo? Zdi se, da na to vprašanje ni lahko odgovoriti, saj tudi med

posameznimi filmi obeh skupin ni bilo kakšnih bistvenih skupnih lastnosti. Pravzaprav je vse, kar je družilo filme iz druge skupine, le izredno močna, zagnana in nepreverjena propaganda, želja po kar se da prepričljivi, nazorni in poučni pripovedi o socialnih in političnih krivicah, želja po nadrobnem pripovedovanju in prikazovanju socialne neenakosti in trpljenju zatiranih malih kmetov, ribičev, izdelovalcev raznih dobrin. Vsi tovrstni filmi so se po neizprosni logiki spreminjali v dolgočasno in utrudljivo politično slikanico ali vadnico, kjer so avtorji na vsak način hoteli prikazati socialne in politične krivice ne na način filmske (asociativne, kreativne, meditativne) pripovedi, temveč na način politične, ekonomske, sociološke študije, ne na način metaforičnega preverjanja lastne prizadetosti ob nepravilnem svetu, temveč na način do konca preverjene politične ali socialne dogme, ki je takšna, kot jo vidimo, in samo takšna, torej enosmiselna, lahko razumljiva, sama v sebi reflektirana, brez notranjih zapletov, čista, tostranska. Odsotnost vsake sintetičnosti, stroga in preprosto zasnovana analiza, to so osnovne značilnosti takšnih filmov. Posebno vprašanje je razmerje med filmsko pripovedjo (sliko, metaforo, kadrom) in filmsko vsebino. V večini filmov je filmska pripoved le posrednik filmske vsebine, filmi prihajajo pred gledalce na preizkušeni način stripa: slika in besedilo sta le navidezno enotna, v resnici pa slika le podkrepljuje besedilo, ga še bolj poenostavlja, shematizira. Film

ni več filmske pripovedi, je politična, socialna, esejistična ali ekonomska študija ali poskus študije ali kar se je največkrat dogajalo: bolj ali manj raztrgano, nepovezano iskanje osrednje misli pri sočasni popolni odsotnosti filmske, ponotranjene izpovedi. Kadar je filmska slika ali filmska metafora vključena v zunanjo pripoved, je vključitev vedno nasilna, nedomišljena ali celo smešna. Mnogi filmi so bili posneti docela amatersko (v slabem pomenu te besede), posebej montaža mnogih filmov je bila pod vsako kritiko. Tudi o dolžini teh filmov je treba spregovoriti vsaj nekaj besed. Neredko se je dogajalo, da smo gledali filme, ki so trajali celo uro in več. Ne le, da so ti avtorji zanikali izraznost kratkega filma, pokazalo se je tudi, da verjetno nimajo pojma o filmski govorici, o INTENZITETI filmske pripovedi, doseženo s pravilno uporabo filmske kamere in preiščeno montažo, ki uporabi res samo do konca preiščljen filmski material, ne pa vse od kraja, vse, kar je posnela nerodna in jecljava filmska kamera v rokah ustvarjalca, ki mu je bolj domače politično kot pa filmsko mišljenje. Ob vsem povedanem je treba le še pripomniti (in kar logično sledi iz zgoraj povedanega), da smo videli celo vrsto slabih, dolgočasnih in nezanimivih filmov, ki jih bomo na tem mestu skušali le bežno opisati. JOYCE PRIŠTIRINTRIDESETIH (Joyce At 34) Joyce Chopre in Claudie Well je primer ameriške (primitivne) propagande „materinstva“ in ameriškega načina življenja pod preobleko navidez poetične pripovedi o materinstvu in prvih poporodnih problemih režiserke filma Joyce Chopre. Film (ki je pri občinstvu požel morda največjo mero živžganja in celo žaljivih medklincev) je posnet brez kakršnegakoli čuta za filmsko pripoved in njene zakonitosti, a pomanjkanje le-teh prikriva s celo vrsto bolj ali manj odkritih namigov na dobrote ameriške civilizacije in napredka. Tudi drugi ameriški film NAUČI NAŠE OTROKE (Teach Our Children) režiserk Susan Robeson in Christine Choy o problemu temnopoltih Američanov in o znanem uporu v Attici ni presegal ravni naivne in nedomišljene, vsekakor pa skrajno primitivno zasnovane in hkrati dolgočasne agitke, kjer niti besedilo niti slika ne skušata vzpostaviti globljih odnosov z obravnavanim predmetom. Vse je neskončno naivno in neskončno površno, edino vrednost dajejo filmu dokumentarni posnetki brezimnega snemalca, ki je z 8 mm kamero posnel pretresljive kadre o uporu v zaporu Attica. Iz teh fragmentarnih in v film nerodno vključenih posnetkov bi se verjetno dalo narediti izredno pretresljiv in sugestiven film. V to kategorijo sodijo tudi kolumbijski film OPEKARJI (Chircales) režiserke Marte Rodriguez, PLOČEVINASTA VAS (Pueblo de Lata) venezuelskega režiserja Jususa Guedeza in MORJE IN LJUDJE (Mar Y Pueblo) kolumbijskega režiserja Augusta Librerosa. Vsi filmi skušajo kar se da veristično prikazati politično in socialno

zatiiranje južnoameriškega kmeta, a hkrati vsi govorijo v neskončno okornem, neprepričljivem in gostobesednem jeziku, agitirajo v imenu boljšega in naprednejšega sveta, izrabljajoč film kot sredstvo agitacije, toda tudi ta (dobromiselna) agitacija je kar se da okorno izpeljana, tudi nekateri pretresljivi in metaforično domišljeni kadri ne morejo popraviti poraznega vtisa. To so filmi, ki malo ali sploh ne presegajo literarnega nivoja najslabših del sočrealizma in s svojo osnovno strukturo zanikajo umetnost kot enega izmed možnih medijev za analizo svetovnega dogajanja. Primer odlične ironizacije tovrstnega „agitacijskega“ filma je predstavljal danski film HOMOSEKSUALEC (Homofile) režiserja Petra Ringgarda. Film govori namreč o „problemih“ danskih homoseksualcev, ki so se odločili za skupno, „zakonsko“ življenje, a jim „oblast“ noče legalizirati njihove zakonske zveze. Film s preiščljeno ironijo govori o teh „problemih“, o svetu hipertrofirane blagostanja, a hkrati tudi obsoja porabniški in malomeščanski svet, ki prav tako kot kjerkoli drugje na svetu odklanja in je sovražno razpoložen proti homoseksualcem. Film pripada obema nivojema: nivoju preproste agitacije in nivoju poglobljene umetniške analize, ustvarjalnemu iskanju, predvsem pa racionalni izrabi filmskega gradiva. Danski film RDEČEGARDISTI PO REVOLUCIJI (Rodgardisterne Efter Kulturrevolutionen) režiserja Dina Raymonda Hansena je agitacijski samo po svoji vsebini, saj na filmsko nevtralen način prikazuje militaristično in nacionalistično vzgojo (prepričanje) mladih rdečegardistov na Kitajskem, ki se s svojimi ideali oddaljujejo od bistva socialistične revolucije in ga zamenjujejo s pojmom moči, oblasti, quasi enakosti in politične pokorščine osrednji ideji. Tudi sovjetski film režiserja Mihaila Litviakova in Valerija A. Guljanova LEPTNA OPERACIJA (Popravka na krasotu) se nikjer ne skuša dvigniti z agitacijskega in hoteno naivnega nivoja, ki obilno uporablja propagando: pripoved o kmetih iz okolice Leningrada, ki jih bodo preselili v lepše in nove hiše (z dvigali!!), upošteva njihove posebne želje in zahteve (!), lahko zadovolji le mlade, a hkrati zelo nekritične levičarje brez globlje dialektične izobrazbe!! Avstrijski film OMEGA (Omega) režiserja (in hkrati študenta Dunajske filmske visoke šole) Rudolfa Ujlaka, zapis o delavcih v neki tovarni sodi po svoji obliki in vsebini bolj med staro šaro kakšnega avstrijskega zaprašenege muzeja, kot pa na festival, ki združuje filme pod osrednjim naslovom SOCIALNA DOKUMENTACIJA. Tudi angleški film NAŠE JE, PA NAJ REČEJO, KAR HOČEJO (It's Ours Whatever They Say) režiserke Jenny Barraclough ne zna zapustiti osnovnega agitacijskega nivoja, čeprav bi lahko postal poročilo o boju mater in otrok iz nekega londonskega predmestja za opuščen prostor — igrišče odličnega dokumentarni, socialno-kritični film, ne pa vrsta

med seboj neredno povezanih prizorov in komentarjev ter ad hoc intervjujev.

Kljub temu da obravnavani filmi prihajajo iz različnih družbenih sistemov, nastajajo v različnih pogojih (nekateri kot del državnega „kulturnega“ proračuna, drugi v različnih filmskih krožkih in združenjih, nekatere pa financirajo sami avtorji), pa imajo vsi filmi, kot smo lahko videli, iste slabosti: primitivna ali nedomišljena agitacija v imenu neke napredne „ideje“, filmsko slabo posnet in obdelan material, pomanjkanje čuta za elementarnost filmske pripovedi, hkrati pa direktna propaganda, hvalisanje ali neučinkovito „revolucionarno navdušenje“. Zahodnonemška dokumentarca SEDAJ BOMO PREGANJALI TURKE (Jetzt gehen wir Turken verhaufen) Horsta Schwaaba in STROJ (Die Maschine) Helme Sanders pa skušata poleg omenjenih slabosti razviti v že tako dolgih filmih še celovit sociološki sistem, analizo medčloveških ali delovnih odnosov, ne da bi sploh še poskušala uporabiti filmski jezik kot umetniško pripoved. Tu lahko sledimo maksimalni redukciji filmskega izraza in nadomeščanju filmske strukture s politično-sociološko-ekonomsko.

II.

Po svoji vsebinski in oblikovni dovršenosti pomenita enega izmed kvalitetnih vrhov oberhausenskega festivala dva madžarska filma SVETA NOČ, BLAŽENA NOČ (Kiskaracsony, Nagykaracsony) Alajosa Paulusa in ANNA BALL (Füredi Anna-Bal) Györgyja Szomjasa. Na prvi pogled se sicer zdi, da omenjena filma ne sodita v kategorijo političnega, agitacijskega filma, vendar ni tako. Prvi film je kritična in filmsko preiščena študija o povezavi med božičnimi darili, ki so militarističnega ali agresivnega izvora (vse od sabelj in pušk do tankov in modelov ameriških Phantomov) in agresivno psiho otrok, ki v vrtcu iz lego kock ne znajo narediti ničesar razen pušk, pištol in strojnic. Seveda je film SVETA NOČ, BLAŽENA NOČ tudi agitacijski film, vendar njegova vrednost ne leži v samem sporočilu, temveč v FILMSKI REALIZACIJI TEGA SPOROČILA, v metaforiki in kontrastni gradnji filmske pripovedi. Film ni moralizacija, ni propaganda neke ideje, je pretehtana in domišljena pripoved, kritično in stvarno sporočilo, ki se zaveda, kje so meje filmskih izraznih možnosti, kje preneha biti umetnost umetnost in postane trobilno razglašenih idej. Ti elementi so še bolj koherentno postavljeni drug proti drugemu v drugem madžarskem filmu ANNA BALL, ki je zapis „gala“ tradicionalnega plesa, na katerem nova madžarska biroburžoazija (birokratska buržoazija) razstavlja svoja za možitev godna dekleta. Film je posnet z izrednim smislom za ironično kadriranje elitnega plesa, njegovih posameznih veljakov, še posebej lokalnih funkcionarjev, ki se sredi šampanjca in mačjega zlata (tudi volitev leotice plesa ne

manjka) ne pozabijo obkladati s tovariši. Razkorak med ideali in stvarnostjo, med deklarirano in resnično reakcijo ljudi na posamezne dogodke in predmete je osnova tudi tretjega madžarskega filma, ki ga velja omeniti, PLESNE ŠOLE (Ossztanz) Petra Szoboslaja, ki je sicer risanka, a zato ni nič manj kritična v prikazovanju ponosnih staršev, ki mučijo svoje otroke v plesni šoli.

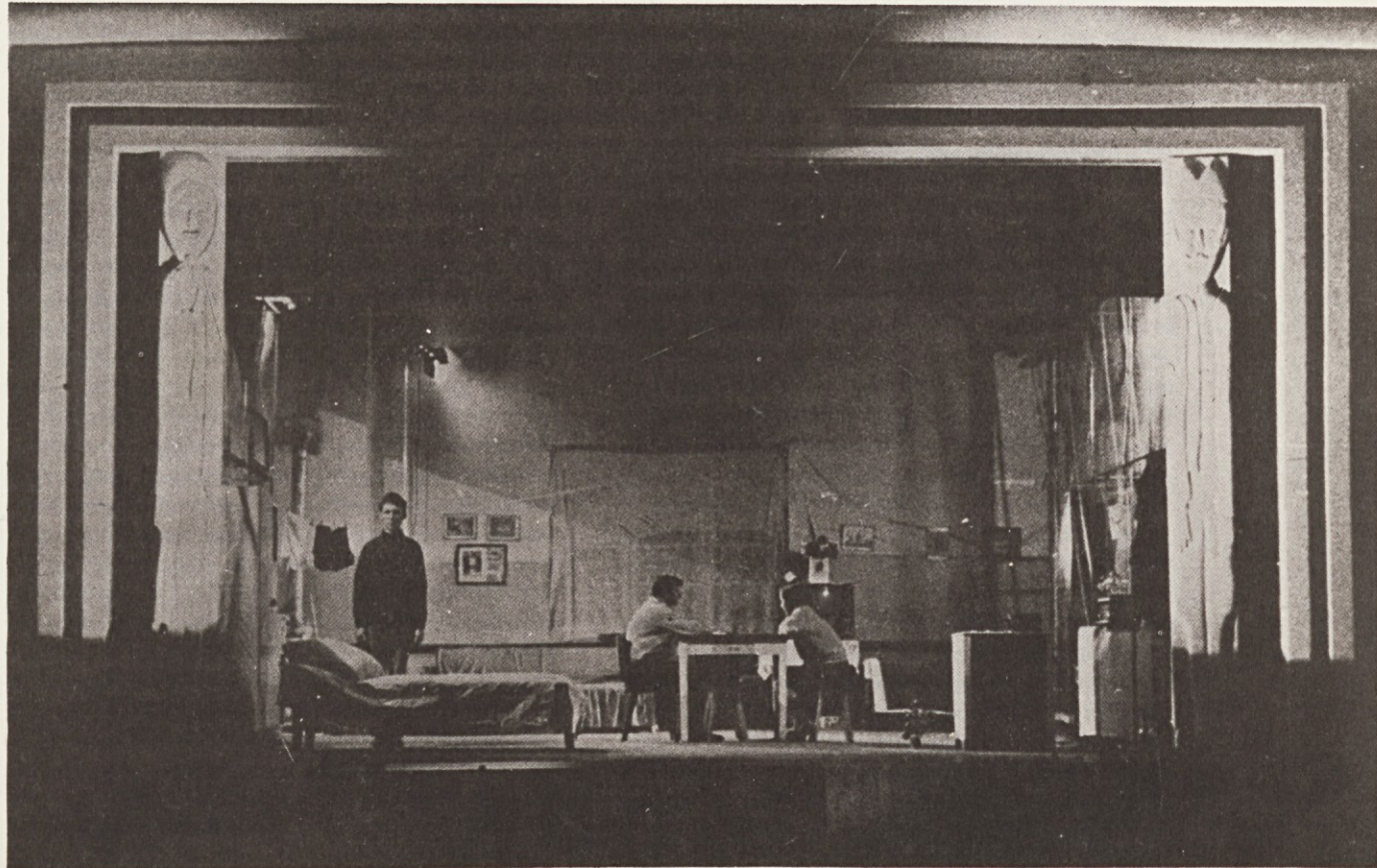
Naše razmišljanje ne more mimo dveh izrazito političnih dokumentarnih filmov, angleškega MED OSMO IN DEVETO ZJUTRAJ (Eight or Nine In The Morning) Felixa Greena in švicarskega KATUTURA (Katutura) Ulricha Schweizerja. Čeprav sta oba filma agitacija (prvi proti militaristično-nacionalistični vzgoji, ki jo Maova Kitajska uvaja že v vrtce), drugi proti rasni segregaciji in policijski strahovladi v Južnoafriški uniji, pa je vrednost obeh filmov predvsem v filmsko prečiščenem in estetsko uravnovešenem filmskem zapisu, ki v spremnem tekstu išče potrdilo tistega, kar je odkrila slika. Greenov film je zgrajen na kontrastnemu prikazovanju megalomanskih skupinskih mitingov, parad in otroških „plesov“ v vrtcih ter na preiščenih izrezih iz posameznih usod, ki so včasih (to je mogoče iz filma jasno razbrati) le nasilno vključene v velikanski kitajski revolucionarni stroj. A hkrati film ne agitira na prej omenjenem, primitivnem nivoju, je bolj verističen zapis celovitosti nekega dogajanja in usode nekih ljudi. KATUTURA (besede, ki je domačinskega izvora, ni mogoče prevesti: pomeni toliko kot „ne vem, kje sem bil včeraj, kje bom danes, kam me bo zanesla usoda jutri“) je poročilo o rasistični Južnoafriški uniji, o njenih socialnih in političnih nasprotjih. Film ne ponuja rešitve, jo le nakazuje skozi besede posameznih brezimnih domačinov, ki se osveščajo in stopajo na pot revolucionarnega boja. Film je tudi obsodba zahodnega kapitalističnega sistema, vendar ne na preprost stripovski način, kot smo to lahko videli v ameriškem filmu NAUČI NAŠE OTROKE, ali na način komplicirane študije, kot je to storil zahodnonemški film STROJ, temveč na način filmske upodobitve, filmske metaforike in filmske zakonitosti. Ob pričujočih dveh filmih smo začutili, da ima film sicer vrednost dokumenta, nikakor pa dokumentarna vrednost dobrega filma ne more preiti direktno v kompliciran in drugače koncipiran politični program. Film je torej lahko politična vest ali zavest (svojih ustvarjalcev), ne more pa postati politična obveznost, politična čitanka, ki s svojo elementarno preprostostjo omogoča uporabo in izrabo vsebovanega znanja vsem tistim, ki jim je namenjena. In takšna politična, preprosta ali naivna čitanka je vse, kar smo videli iz Južne Amerike in skoraj vse, kar smo videli vzhodnonemškega in sovjetskega.

Politično in revolucionarno je bil na oberhausenskem festivalu najboljši, hkrati pa izrazno dovršen in tekstovno domišljen švedski TV dokumentarec



Prizor iz poljskega kratkega filma ODŠEL JE NEKEGA JASNEGA SVETLEGA DNE režiserja K. Wojciechowskega

Prizor iz jugoslovanskega kratkega filma DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE režiserja A. Mandića



TUPAMARI) režiserja Jana Lindqvista, ob idejni in tehnični pomoči tupamarov, ki so posneli dovršen del filmskega materiala in so sodelovali tudi pri pisanju scenarija. Film (o katerem podrobno poročamo v okviru TV rubrike) je kompleten prikaz mestnega gverilskega gibanja na revolucionarno-socialni osnovi v Urugvaju. Ne le da je film TUPAMARI prvi, v katerem sodelujejo tupamari, je tudi izredno dinamično poročilo o policijskem terorju, revščini, predvsem pa o revolucionarnem boju proti režimu in še posebej proti „eskadri smrti“, pollegalni policijski enoti, ki brez obsodbe, uporabljajoč teror in mučenje, ubija pripadnike in somišljenike tupamarov pa tudi vse tiste napredne in levo usmerjene ljudi, ki bi se jih režim rad znebil. Film je izredno napet, filmsko in dokumentarno odlično posnet prikaz dejanskega političnega in socialnega stanja. Hkrati film TUPAMARI zanika eno izmed (tudi na oberhausenskem festivalu) prevladujočih mnenj, da ni mogoče narediti dobrega agitacijskega in političnega filma, ki bi bil tudi filmsko, vsebinsko in oblikovno na visokem nivoju in bi hkrati lahko komuniciral z vsemi sloji gledalcev, ki jim je namenjen. Ali z drugimi besedami: film TUPAMARI zavrača obe skrajnosti umetnosti: umetnost kot strip ali socrealistična primitivna agitka in umetnost kot samo-meditativno selekcijo estetsko neoporečno posnetega materiala. TUPAMARI so dober dokumentaren film, politično napredno filmsko delo in hkrati umetniško dovršen film.

Pravzaprav smo videli samo še en film, ki po svoji izrazni moči dosega Lindqvistove TUPAMARE. To je bil poljski film ODŠEL JE NEKEGA JASNEGA, SVETLEGA DNE (Wyszedł w jasny pogodny dzien) režiserja Krzysztofa Wojciechowskega. Čeprav bi film težko imenovali politični ali agitacijski, pa je po svoji strukturi vseeno naravnost k obsodbi vsakršnega nasilja, vojne in njenih grozot. Film je pripoved o izginulem Janu Stepinskemu, ki je bil kot rezervist vpoklican 13. junija leta 1939 in se ni nikoli več vrnil v svojo rodno vas. Ker svojcem niso nikoli uradno sporočili, da je padel ali umrl v kakšnem taborišču, njegov brat že trideset let vsako leto na dan, ko je brat odšel od doma, priredi veliko pojedino, na kateri se svojci in prijatelji pogovarjajo o izginulem Janu. Pojedina je z leti postala pravi obred, pretresljiv v svoji preprostosti, ki je iz mrtvega in ljubljenega človeka naredil svojevrsten mit. Film ne želi biti več kot veristično poročilo, impresiven zapis o dogajanju in ljudeh, medsebojno tesno povezan z idejo usodnosti, minljivosti in upanja. V tem prizadevanju je režiser Wojciechowski popolnoma uspel, posebej še v zaključni, metaforično izredno sugestivni sekvenci nenadnega poletnega naliva, ki je pregnal sorodnike in znanca nazaj v hišo, medtem ko kamera od blizu zaznamuje škropot dežnih kapelj na zapuščenih mizah.

Globoko in nevskandjanja poetičnost tega filma pa dobi v enem samem, kratkem stavku nenadoma ostre, vsakdanje, angažirane poteze. Eden izmed Janovih sorodnikov namreč pravi: „Če bi bil Jan na zahodu, bi vsaj pisal, če bi bil na vzhodu, bi prišel.“ Svet, zaznamovan samo s prvinsko tragiko, postane v trenutku svet resnične, otipljive in izmerljive stvarnosti, svet razdeljenega, politizirane, ideološko določenega sveta, dualizem se razkrije v svoji nepremagljivi in dokončni obliki. V tako dokončni obliki, v kakršno so pahnjeni švedski najstniki iz filma NOVA ŠVEDSKA (Nya Sverige) režiserke Ann-Kristin Jonsson v drugem, kapitalističnem družbenem sistemu. Svet alienacije kot reakcija na svet totalne ekspanzije navideznega humanizma dobi tu, v besedah mladih, politične razsežnosti, razsežnosti svetovnega procesa.

III.

Na koncu tega zapisa moramo še enkrat ugotoviti, da pregled kratkih filmov, ki smo jih videli na oberhausenskem festivalu, daje le približno, shematično in večkrat površno sliko o svetu in njegovih političnih, ekonomskih in socialnih spremembah. Velika večina politično angažiranih filmov ostaja po svoji umetniški strukturi nezadostna, po svojem sporočilu pa nebogljenost prvošolska, neprepričljiva, včasih celo naivna ali celo smešna. Tudi tehnična dovršenost filmov je bila v večini primerov nezadovoljiva, filmi so bili predolgi in tako se je izgubila še zadnja sled umetniške, angažirane strukture. Mnogo je bilo tudi filmov, ki so bolj ali manj prepričljivo propagirali to ali ono idejo, prednost te ali one politične linije ali tega in onega političnega sistema. In nemalo je bilo tudi takih filmov, ki so (o ljuba preproščina!) zahtevali od gledalca eksplicite, da se identificira s tistim, kar so na filmski trak posneli njegovi ustvarjalci. Tem in podobnim poskusom univerzalizacije je morda najbolje odgovorila v filmu ZVONČKI (Kokicheto) bolgarska režiserka Nina Jankova. V neki šoli, v nekem razredu morajo otroci narisati (ali bolje prrisati) zvonček. Vse je lepo in prav, dokler učiteljica ne odkrije, da je neka deklica narisala dva zvončka, enega razcvetelega, drugega v popku in še celo tako, da rineta skozi pomladni sneg! Sledi seveda „konstruktivna“ kritika tovarišice učiteljice, kazni in moralni pouk, kako se lahko riše zvončke samo na en (!) način. In avtorji tega prisrčnega, a hkrati trpkega filma se morajo na začetku in koncu filma retorično vprašati: kakšni naj bodo naši otroci? Vsi enaki? In do kje sežejo meje discipline, reda in enakosti? Naj bo to tudi naše zaključno vprašanje. Do kje je film še medij za sporočanje drugotnih idej in kje so meje njegove umetnosti?

Letošnji Oberhausen na to ni mogel ali ni znal odgovoriti.

vtisi z XIX festivala v oberhausnu

mark cetinjski

Letošnji mednarodni festival kratkega filma v Oberhausnu, devetnajsti po vrsti, je ponujal mnogo zanimivih vtisov in omogočil najrazličnejše odtenke ocen in analiz. Nenavadno živa atmosfera, v kateri festival živi, in ki jo zanimanje občinstva za problematiko določenega profila še spodbuja, je plod nenehnih naporov organizatorjev, ki se trudijo, da bi festival stalno opravičeval sloves enega izmed najbolj angažiranih. Angažiranje se je zadnja leta usmerilo k raziskovanju socialnih razlik v svetu, k preučevanju problemov delavskega razreda, oziroma k obsojanju političnih sistemov, ki omogočajo svoboden in human odnos delavcev do rezultatov lastnega dela. Centralno mesto v kriterijih voditeljev in selektorjev festivala je pripadalo temam: politična telesa kot družbeni paraziti, močne kapitalistične organizacije kot dekadentne oblike industrijske civilizacije in narobe usmerjenega razvoja družbe. Na ta način se je oblikoval profil oberhausenskega filmskega pregleda.

Že na prvi tiskovni konferenci so nam sporočili nekaj novosti v primeri z lanskim festivalom. Predvsem so za tretjino zmanjšali število filmov, saj se je izkazalo da preveč projekcij slabo vpliva na sposobnost koncentriranega gledanja filmov, da je takšno gledanje prevelik fizični napor, ki so mu bili kos samo fizično najbolj zdržljivi gledalci, da se je tako zgubljal pravi kriterij in končno, da so bile prav zavoljo naštetih okoliščin zapostavljene prenekatero retrospektive in diskusije, kar pa je bilo vse prej kot zaželjeno. Toda čeprav je bilo število filmov zmanjšano, pa se je razširil krog sodelujočih držav; tako so se gledalci lahko spoznali s problemi mnogih dežel, ki v filmskem svetu še niso dovolj uveljavljene, a katerih mesto na svetovnem političnem poprišču zavzema čezdalje opaznejši položaj. Spoznali smo se s socialnimi in političnimi razmerami v omenjenih deželah, manj pa smo zvedeli o smernicah njihovih umetniških hotenj. Vsekakor problem svobode nadkritljuje vse druge probleme umetniških preokupacij in prav zavoljo tega je bilo pomembno, da so bili opazno predstavljeni filmi iz tako imenovanega tretjega sveta. Ti filmi so bili zanimivi zlasti zato, ker so

nam osvetlili nekatera doslej še neznana dejanja, ki v svetu zavzemajo čezdalje pomembnejše mesto; njihov boj za osnovne človekove pravice je povzročil, da se je o njih govorilo z velikim spoštovanjem. Osvoboditi umetnost pomeni torej predvsem osvoboditvi človekovo osebnost, zatem pa ji dati možnost za nadgradnjo v skladu z njenimi duhovnimi potrebami.

Zavoljo vsega tega bi bilo zanimivo povedati nekaj besed o vtisih, ki so nam ostali po gledanju skoraj sto filmov iz vsega sveta, kakor tudi o rezultatih mnogih razgovorov, diskusij, privatnih ocen in uradnih mišljenj, ki so bila izrečena za časa festivala, ali neposredno po zaključku. Po določenem času, ko utrujeni in povsem odmaknjeni od agresivnosti trenutnega dogajanja razmislimo o vsem, kar nam je prinesel oberhausenski festival, moramo predvsem ugotoviti, da nismo bili priče novim hotenjem v izraznih oblikah filmske umetnosti, niti nam niso ponudili eksperimentov, o katerih bi bilo vredno razmišljati kot o revolucionarnih spremembah v filmski umetnosti. Zaradi tega je nenavadno zanimivo, da poskušamo opisati vzdušje, v katerem se je odvijal festival, kakor tudi poti, h katerim festival usmerjajo njegovi aktivni voditelji.

Že sam začetek festivala je radovednemu gostu ponudil obilico zanimivega gradiva, ki pa ga je bilo mnogo bolj občutiti v dogodkih okoli festivalske dvorane, kot pa v dvorani sami. Prvi festivalski večer, ki je bil posvečen kolumbijskemu režiserju — revolucionarju Carlosu Alvarezu — ta hip je s svojimi sodelavci v zaporu in pričakuje sojenje zaradi naprednih idej, za katere se je boril in jih je izpričal tudi s pomočjo filma, — je zadovoljil vse politično usmerjene (zlasti mlajše) gledalce. Že prvi dan so študentje zbirali prostovoljne prispevke za nakup kamere in drugega filmskega materiala, s katerim bi obnovili uničeni filmski fond Južnega Vietnama, pozneje so pobirali prostovoljne prispevke tudi za omenjenega režiserja Alvareza, s katerimi bi bilo potrebno plačati advokata, na koncu pa so se celo nekatere nagrade, namenjene režiserjem, preusmerile v fond omenjenih akcij. Ta

dogajanja so bila prepletana še z demontiranjem pred festivalno dvorano zoper obisk Wan Tieu-ja v Bonnu in resnično je bilo čutiti, da so se najvažnejše reči dogajale pred festivalno dvorano in da so bili filmi, ki so bili v glavnem samo potrdilo stremljenj, ki jih zastopajo ti mladi socialisti v Oberhausnu, samo še spodbujanje za akcije, ki so se odvijale vzporedno. Ko govorimo o politični opredelitvi tako organizatorjev festivala, kakor tudi prisotnega občinstva, naj poudarimo, da sta napredno gledanje na socialne probleme, s katerimi se spopada delavski razred in odobravanje, ki so ga bile deležne vse oblike boja zoper kapitalistično izkoriščanje in razredno razlikovanje, ustvarila prijetno vzdušje razumevanja za trpljenje zatiranega človeka. Imeli smo izjemno priložnost seznaniti se s političnimi dogodki v svetu in prepričati se, kako in do kod so se prebili v problemih osvobajanja delovnega človeka.

Dejstva, o katerih smo doslej govorili, so ime!a eno samo hibo, ki bi to sploh ne bila, če bi ne šlo za filmski festival. Precej se je namreč pozabilo na film, na njegovo razvojno pot in na njegove značilnosti. Zato mirno lahko ugotovimo da se je tako del občinstva, kakor tudi žirija (in letos to niti ni prvič!) morala odločati med politiko in filmom, med sporočilom in izrazom... Voditelji festivala so se zavestno opredeljevali za filme, ki naj bi gledalcem prikazovali najbolj aktualne probleme določene dežele, probleme, ki nedvomno izhajajo iz določene politike, oziroma so njena posledica. Toda ravno zavoljo siceršnjega zanimanja je oberhausensko občinstvo zelo dobro obveščeno o političnih dogodkih v svetu tako, da filmska pripoved prenekaterih resnic, kjer so mogoče neznane samo nekatere manj pomembne nadrobnosti, deluje samo kot samozadovoljno potrjevanje že znanih reči. Ko zaploskamo osebno, ki se pojavi na začetku filma, hkrati negiramo kakršno koli možnost polemičnega gledanja na politični problem, oziroma občinstvo je že opredeljeno in od filma ne zahteva nič drugega kot potrditev lastnega odnosa, kar pomeni, da mu tak film ni potreben, razen če gre za razširjanje števila somišljenikov.

Vse to, kar smo doslej povedali, naj vodi k razmišljanju o zvrsti, ki se imenuje politični film, ki s polno pravico in pomembnostjo obstoja in ki ima tudi svoje pristaše, kar mu pomembnost še zvišuje. V našem primeru je kritična beseda uperjena v glavnem zoper slabe filme, katerih avtorji razpolagajo z manj kot skromnim filmskim znanjem, filmi so slabo posneti, površno montirani, fotografija pa je, bodisi da predstavlja samo reprodukcijo že posnetega materiala bodisi da beleži stvarne dogodke iz življenja, v večini primerov samo podlaga za dolgovezen tekst, katerega dolžina je pogojena tudi z dolžino posameznih kadrov, oziroma z dolžino celega filma. Splošna značilnost večine prikazanih filmov

je bila, da se je v filmih izjemno veliko in izjemno naglo govorilo, mnogokrat je gledalec moral zapreti oči in poslušati samo tekst, kajti dogajalo se je, da so prenekateri nezanimivi in nefunkcionalni kadri lebdeli na platnu tudi po nekaj minut. Če nadaljujemo s to ugotovitvijo, se ne moremo otresti občutka, da je imela televizija izjemno velik vpliv na filmske ustvarjalce, ki se niso mogli pohvaliti z dovoljšnjo filmsko koncentracijo, marveč so se zadovoljili s tem, da predstavijo občinstvu teme, ki so bile snemane v obliki televizijske reportaže tako po načinu pristopa k temi, kakor tudi po dolžini. Avtorjem je bil lasten analitičen pristop k problemom, želeli so jih osvetliti iz vseh kotov, podati mnoga kompetentna mišljenja, posledica pa je bila, da so filmi delovali precej enolično, nezanimivo in gledalcem je poje-malo celo tisto začetno zanimanje v zvezi s temo. Primerilo se je, da je bilo kar trinajst filmov daljših od pol ure, nekateri izmed njih pa so bili dolgi celo uro. Zato so naravnost nestvarno in čudežno delovali filmi, kakršna sta LJUBEZEN Vlatka Gilića ali PRIJATELJICI Zorana Tadića, ki sta s čistim in jasnim filmskim načinom slikanja zgoščeno pripovedovala vse tisto, kar bi lahko povedala beseda, pa še mnogo več. Filma, ki sta dobila najvišja priznanja na nacionalnem festivalu v Beogradu, sta takšen uspeh dosegla tudi v Oberhausnu, s čemer sta med drugim dokazala tudi visoko kakovost našega nacionalnega pregleda kratkometražnih filmov. Ne bomo pisali o naših filmih, ki so nas z velikim uspehom predstavljali v Oberhausnu, saj smo o njih obširno poročali po beograjskem festivalu, poudarimo naj samo ponovni in izjemni uspeh Vlatka Gilića, katerega film LJUBEZEN je po mišljenju mnogih predstavljal kakovostni vrh festivala in ki je pri tistih, ki so najbolj zaljubljeni v film, sprožil občudovanje, ne oziraje se na nevarnost, — v zvezi z atmosfero, ki je vladala v Oberhausnu — da jih lahko proglasijo za dekadentne in reakcionarne.

Zdaj pa se vrnimo k filmom. Letos so bili programi sestavljeni po tematskih usmeritvah filmov in ne po nacionalni pripadnosti, kot je bilo to doslej v navadi. Samo Jugoslovani so si zadržali pravico, da prikažejo popolnoma samostojni program svojih filmov; Sovjeti so imeli skupen program z Vzhodnimi Nemci, Amerikanci — s Kanadčani. Prevladovala je tematika „socialni dokumentarec“, ki je bila razporejena v štiri programe in je obsegala četrtno vseh prikazanih filmov.

V tej kategoriji so zelo dobre filme pokazali Poljaki. Film ODŠEL JE NEKEGA JASNEGA SONČNEGA DNE avtorja Krzysztofa Wojciehowskega govori o družini, ki že 34 let pričakuje vrnitev svojega sina in brata, ki je odšel na vojaške



vaje in od takrat nima družina nikakršnih vesti o njem. Vsako leto na obletnico njegovega odhoda se na hišnem dvorišču zberejo sorodniki, prijatelji, sosedi in medtem ko se ga spominjajo, gojijo hkrati skoraj neverjetno nado, da se bo nekega dne vendarle znašel med njimi. Ta film je na najbolj zgovoren način opozoril na tiste filmske komponente, ki so manjkale drugim festivalskim filmom. Bil je kratek, jedrnat, ritmično umirjen, čisti dokument, ki je bil lasten temu filmu, pa je učinkoval kot močna metafora o ljudeh, ki kar naprej upajo in ki se ne odrečejo upanju niti takrat, ko je vsakršno pričakovanje že povsem brezsmiselno. Tudi ostalim trem poljskim filmom je bila osnova humana ideja; ki so si avtorji za svoje teme izbirali vsakdanje človekovo življenje in njegova razmišljanja, so hoteli direktno ali indirektno poudariti dogodke, v katerih se je znašel človek, in njegove reakcije na te dogodke. Madžarski film ANNA-BAL avtorja Györgya Szomjasa je dokaj bistra in duhovita registracija nekega dogodka, ki je nekoč zavoljo svoje izjemnosti predstavljal pravo atrakcijo; na Anna-bal so prihajali vladarji, plemiči, bogataši, danes pa je ples posebnost ravno zaradi svoje odprtosti, vsi, ki jih ples zanima, lahko pridejo. Ples se tudi danes postavlja s svojimi lepoticami in plesalci, z nekdanjim ambientom in glasbo, ni pa več nekdanjega razkošja, uglajenih kretenj in izbranega obnašanja. Danes je vse to enostavno in naivno, smešno in simpatično; režiser je razlike dobro občutil, ANNA-BAL ni samo film o transformaciji tradicije, marveč tudi o transformaciji časa.

Švedi so nam predstavili film o mladih prestopnikih, ki svoj čas in energijo bujne mladosti usmerjajo k neštetim popivanjem in ponočevanjem z mamili; v razmišljanjih se samo za hip lahko zasluti želja, da naj bi se ti odnosi spremenili. Mladi niso prestopniki v agresivnem smislu, marveč to postajajo zaradi svoje družbene nekoristnosti. Njihova odtujenost od družbene skupnosti je samo posledica popolne ravnodušnosti družbenega organizma za njihov obstoj. Ne smemo prezreti tudi nekaj filmov, ki osvetljujejo probleme današnje vasi, zlasti še, ker so takšni problemi povsod prisotni. Ljudje zapuščajo vas zato, da bi našli boljši zaslužek in večji osebni standard, tisti pa, ki ostajajo, vsak dan bolj trpko občutijo spremembe, ki jih povzročajo napredek urbane okolice.

Interesni krog zahodno-nemških avtorjev se je v večini primerov sukal okrog raziskovanja odnosov med delavci, tako nemškimi, kakor tudi tujimi, ter njihovimi delodajalci, in okrog posledic teh, v večini primerov nehumanih odnosov, ki pričajo o neizbežnosti sprememb sedanjih razrednih razlikovanj. V tej skupini je bil zanesljivo najboljši Rosenthalov film ZA TUJE IN NEMŠKE DELAVCE, v katerem avtor osvetljuje problem, ki je posledica delodajalčeve težnje za čim večjo produktivnostjo. Delavec je prisiljen, da dela čedalje

hitreje, da izpolnjuje vse zahtevnejše norme in v tej nečloveški tekmi z zmogljivostjo strojev zaostaja, pazljivost popušča in neizbežna nesreča je tu. Poudariti je treba, da je režiserju dramaturgijo samega dogajanja uspelo ustrezno filmsko izraziti; snemal je fotografije delavcev na svojih delovnih mestih, nato pa je s hitro montažo teh fotografij dosegel napetost, ki je v ključnem trenutku pripeljala film do kulminacije. Režiserju je torej jasno in prepričljivo povedal tisto, kar je nosil v sebi.

Program igranih filmov je bil povsem nezanimiv in nesprejemljiv, če upoštevamo pogoje oberhausenskega festivala. Beseda je o dokaj minljivih filmskih delih. Isto velja tudi za program „Mediji“, v katerem bi veljalo omeniti samo obširno reportažo o delu tiskarn: film STROJI je omembe vreden bolj zaradi napora, da bi se osvetlila nekatera neznana dejstva z druge strani luksuzno oblikovanih revij in časopisov, kot pa zaradi uspešnih rezultatov.

Na program „Socialni dokumentarec“ so se močno naslanjali programi o otrocih, kakor tudi program „Tretji svet“ in uvodni program „Svoboda za Carlosa Alvareza“. V programu filmov „za otroke in o otrocih“ je bil zlasti zanimiv bolgarski film ZVONČKI Nine Jankove, v katerem je avtorica opazovala in zapisovala nekatere pedagoške probleme. Kako vzgajati otroke? Mar morajo vsi delati in misliti na isti način, ali pa moramo v vsakem posameznem mladem človeku razvijati njegove individualne nagnjenosti? Kaj in koliko je zagrešila deklica, ki je namesto enega zvončka narisala dva? Ali ima lahko takšna nepomembna napaka v zgodnji mladosti, takšen sad trenutne inspiracije, kasnejše posledice, tako za posameznika, kakor tudi za družbo, vkolikor na takšne „napake“ ne reagiramo pravočasno? Celoten film predstavlja tudi veliko avtoričino vprašanje, odgovora ne ve, vendar je z vsem svojim bitjem na strani neobgljenih in zbeganih otrok.

V programu „Za otroke in o otrocih“ je veliko pozornosti vzbudil madžarski film SVETA NOČ BLAŽENA NOČ avtorja Aljosa Paulusa, ki na nek način tudi obravnava problem vzgoje mladih. Režiser si je za izhodišče svojega filma izbral temo: starši kupujejo svojim otrokom za božične praznike igračke – mitraljeze, tanke, pištole, avione. Če opazujemo učinek takih igračk na otrokovo psiho, spoznamo, da otroci postajajo napadalni, v skladu z igračkami, s katerimi se igrajo. Iz najbolj enostavnih montažnih delcev otroci z obilico domišljije sestavljajo igračke, ki so podobne podarjenim igračam: konstruirajo nova „orožja“ in z njimi „streljajo“ drug na drugega. Ta prizor je še posebej poetičen: otroci v kaotičnem gibanju „streljajo“ in padajo „mrtvi“, vse deluje kot nenavadno ljubka igra, kot sanje, ki žal vsebujejo tudi resno težnjo, problem, kam usmerjati otrokove aktivnosti.



V programu „Svoboda Carlosa Alvareza“ in „Tretji svet“, ki sta se na nek način dopolnjevala, smo videli nekaj zanimivih dokumentarcev.

Predvsem je treba omeniti film, s katerim so odprli letošnji festival, kolumbijski film OPEKARJI avtorjev Marte Rodriguez in Jorge Silve, sugestiven zapis o težkem življenju prebivalcev v tej daljnji deželi. Možje, žene, otroci, vsi družinski člani, ne glede na spol in starost, delajo primitivne opeke iz zemlje in se vsak dan globlje zakopavajo v taisto zemljo, ostajajo nam v neizbrisnem spominu njihovi topi in brezupni obrazi, kjer ni moč razbrati niti kanca upanja več, samo resignirana prošnja, da bi jutrišnji dan ne bil hujši od današnjega.

Vietnamski film BOMBARDIRANJE HANOIJA, DECEMBRA 1972 učinkuje z močjo avtentičnih posnetkov, napravljenih nekaj trenutkov po bombardiranju, ko se dim iz ruševin takorekoč še ni polegel. Te neme priče zločina, ki so ga morali pretrpeti narodi Južnega Vietnama, so prepuščene zgodovini, s pogojem seveda, da je vse, kar smo videli, danes samo še neprijetna preteklost.

Švedski film TUPAMAROS avtorja Jana Lundqvista je jasen, duhovit in natančen dokument o delovanju istoimenske gverilske organizacije v Urugvaju. Beseda je o meščanski gverili, o kateri je obširno govoril sam vodja, pojasnjujoč sredstva in cilje tega specifičnega boja zoper političen pritisk. Sovjetski filmi, ki smo jih videli skupaj z vzhodno-nemškimi filmi in ameriški filmi, dopolnjeni s kanadskimi, so nas v celoti rahlo razočarali. Bile so sicer častne izjeme, kakor na primer sovjetski film SLED DUŠE avtorja Herzela Kranka, dobitnika ene izmed štirih prvih nagrad: to je dokumentarec o dolgoletnem voditelju kolhoza, ki se ob delovnem jubileju spominja vseh najvažnejših, dobrih in slabih, prijetnih in neprijetnih trenutkov, ki jih je preživel na svoji dolgi delovni poti. Film, ki vsebuje nekaj nostalgичnega, hkrati pa tudi nekaj optimističnega v atmosferi filmske zgodbe v razsežnosti in resnobnosti življenjskega romana. Ameriški film SMRT POSAMEZNIKA avtorja Paula Kocela je kratka zgodba o ptici, ki umira. Ko začuti svoj konec, se oddalji od jate, neopazno se umakne in se tiho poda v smrt. Agonijo osamljene ptice in energični boj za obstanek njene nekdanje jate jo dobro poudarjala vzporedna montaža, avtorjev občutek za pravo dolžino in natančen ritem pa se nas je dojmil kot neizprosna sila minljivosti.

Zanimiv je bil eksperiment s kamero LETEČA SENCA, toda gibljiva kamera ne registrira nič drugega kot samo atraktivno igro.

In končno so animirani filmi kot vedno pritegnili gledalčevo pozornost in dvignili kakovostno povprečje festivala. Predvsem je treba pohvaliti Kanadčane, ki so se sicer predstavili samo z risanimi filmi, toda vsi so bili odlični. ESTRADNA GLASBA avtorja Ryana Larkina je vrhunski dosežek

animacij in njenih brezmejnih možnosti, če jo vodi človek z bogato domišljijo in z lucidnim duhom. Film je težko opisati, ker gre za kaleidoskop — slike se izmenjujejo, pretaplja se druga v drugo, sprožajo nepričakovane rezultate in duhovite asociacije.

Pozornosti vredni so tudi filmi IGRA ŽIVLJENJA avtorja Pierra Veilleuxa in VETER avtorja Rona Tunisa. V prvem filmu je avtor, medtem ko je slikal nenavadne perspektive, nenavadne geometrijske figure in poskušal pričarati svet prihodnosti, pravzaprav pričaral atmosfero svojega lastnega intimnega sveta. Drugi film predstavlja majhno študijo o ritmu; z enostavno animacijo ob ustreznih ritmičnih poudarkih, ki se izgubljujejo in ponovno naglašavajo, je moč doseči izjemno impresiven učinek.

Poleg kanadskih risanih filmov in naše ZASTAVE Zorana Jovanovića — občinstvo ga je izjemno dobro sprejelo — je treba omeniti še francoski film LEPA DEŽELA avtorja Michela Boscheta, v katerem je duhovito, čeprav v svetu animacije že dokaj znano, obravnaval problem deformacije urbane osebnosti. Mestni človek spočetka pojmuje prihod na deželo, ki ga omreži z vsemi svojimi čari, kot možnost za počitek in lenarjenje, kot srečno vsklajen povratek k naravi. Toda zastrupljen je s pravili meščanskega življenja in s psihologijo, ki vlada temu svetu, zato sicer predvidi vse ugodnosti, ki mu jih ponuja novi način življenja, ne more pa se prilagoditi in se začne obnašati „po meščansko“ v najbolj nemogoči obliki — postaja nezaupljiv, sebičen in napadalen.

Za nas je bil še posebej zanimiv novi film Borislava Šajtinca, ki ga je posnel za zahodno-nemškega producenta. Ne glede na to, da je film OSVOBODITEV GLAVNE OSEBE nekako neizenačen v nadrobnostih, ki so bile sicer originalne in duhovite, da je splošna ideja, v kateri nam zaključni prizor postreže z dobro znano simboliko, že kar patetična, pa predstavlja novi Šajtinčev film kljub temu korak naprej v njegovem ustvarjalnem opusu. Film se razlikuje od njegovih prejšnjih del, ker je likovno spremenjen — prejšnje enobarvno tonirane slike je zamenjal s svežo večbarvnostjo, ki je čista in prijetna za oko, pri tem pa je seveda zadržal vso zanesljivost animacije, ki mu je že od nekdaj lastna. Ob koncu tega kratkega in nepopolnega zapisa o letošnjem mednarodnem festivalu v Oberhausnu naj omenimo še gesto predsednika žirije, madžarskega režiserja Ištvana Saboja, ki je, medtem ko je zapiral festival, simbolično dvignil škarje; bodočim avtorjem oberhausenskega festivala je svetoval več poguma in več samokritičnosti pri ocenjevanju lastnega materiala. Voditeljem festivala je sicer uspelo načrtati festivalu natančne idejne usmeritve, zdaj pa morajo še avtorji prispevati, da bodo njihova dela bolj gledljiva, oziroma manj kaotična. S tem bo Oberhausen opravičil naziv filmskega festivala.

nagrade v oberhausnu

NAGRADE MEDNARODNE ŽIRIJE, ki jo določi Deutsche Volkshochschul-Verband (združenje ljudskih univerz)

Prve nagrade iste žirije:

– poljski film režiserja Krzysztofa Wojciechowskega

ODŠEL JE NEKEGA JASNEGA SVETLEGA DNE (Wiszedł w jasny pogodny dzień)

– jugoslovanski film režiserja Zorana Tadića

PRIJATELJICI (Druge)

– sovjetski film režiserja Herzela V. Franka

SLED DUŠE

– jugoslovanski film režiserja Vlatka Gilića

LJUBEZEN (Ljubav)

Druge nagrade iste žirije:

– vzhodno nemški film režiserke Gitte Nickel

ČAS ŽETVE (Heuweather)

– ameriški film režiserja Paula Kocela

SMRT POSAMEZNIKA (the end of one)

– madžarski film režiserja Györgyja Szomjasa

ANNA—BAL (Füredi Anne Ball)

– kanadski film režiserja Rona Tunisa

VETER (le vent)

Pohvale iste žirije:

– jugoslovanski film režiserja Zorana Jovanovića

ZASTAVE

– jugoslovanski film režiserja Aleksandra Mandića

DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE (Daske, koje život nače)

– finski film režiserke EVE JANIKOVE

ROJSTNI DAN (Syntymäpäivä)

– ameriški film režiserja Fultona

LETEČA SENCA (Running shadow)

– švicarski film režiserja Sebastiana C. Schroederja

FILM (Cinéma)

NAGRADE MEDNARODNE ŽIRIJE ZA ANIMIRANI FILM

Prva nagrada:

– kanadski film režiserja Ryna Larkina

ESTRADNA GLASBA (Street Musique)

Štiri druge nagrade:

– kanadski film režiserja Pierrea Veilleuxa

V ŽIVLJENJU (Dans la vie)

– japonski film režiserja Yojija Kurija

POLNOČNI PARAZITI (The Midnight Parasites)

– francoski film režiserja Michela Boscheta

LEPA DEŽELA (Le Pays beau)

– kanadski film režiserja Rona Tunisa

VETER (Le vent)

NAGRADE (EX AEQO) FIPRESCI (Federation internationale de la Presse cinématographique)

– zahodnonemški film režiserke Helme Sanders

STROJ (Die Maschine)

– švedski film režiserja Jana Lindquista

TUPAMAROS

NAGRADE MEDNARODNE ŽIRIJE ZDRUŽENJA DOKUMENTARNEGA FILMA

– švedski film TUPAMAROS

– vzhodno nemški film ČAS SETVE (Heuweather)

– jugoslovanski film režiserja Želimira Žilnika

VSTAJA V JAŠKU (Ustanak u Jasku)

– sovjetski film režiserja Soldatseja

MOJ DOM

– zahodno nemški film režiserjev Kurta Rosenthala in Christine Trautmann

ZA TUJE IN NEMŠKE DELAVCE (Für ausländische in deutsche Arbeiter)

NAGRADE ŽIRIJE KATOLIŠKIH FILMSKIH DELAVCEV V NEMČIJI

– jugoslovanski film režiserja Vlatka Gilića

LJUBEZEN (Ljubav)

Pohvali iste žirije

– kolumbijski film režiserjev Marte Rodriguse in Jorge Silve

OPEKARJI (Chircales)

– francoski film

LEPA DEŽELA (le beau pays)

Denarne nagrade iste žirije

OSVOBODITEV GLAVNE OSEBE Borislava Šejtince, Zah. Nemčija

– **BUTTERFLY+** 1975 Petra Brouwera, Nizozemska

– **OTROCI** (Deca) Zorana Paskaljevića, Jugoslavija

– **SMRT POSAMEZNIKA** Paula Kocela, ZDA

– **NEVIHTA ROŽ** (Flower Storm) Alija Akbara Sadeghija, Iran

– **IDOL** (Idolat) Georgyja Čavdarova, Bolgarija

- KATUTURA Ulricha Schweizerja, Švica
- SVETA NOČ, BLAŽENA NOČ (Kiskaraczony, nagykaraczony), Ajajosa Paulusa, Madžarska
- ZVONČKI (Kokicheto), Nine Jankove, Bolgarija
- PRAVLJICA ŽALOSTNE DEŽELE (Prikaska sa taznata semia), Veseline Gerinske, Bolgarija
- PSYCHODRAMA Mareka Piwowskega, Poljska
- ODŠEL JE NEKEGA JASNEGA SVETLEGA DNE (Wyszedl w jasny pogodny dzien), Krzysztofa Wojciechowskega, Poljska
- IZGUBA SRCA (Zanik serca), Krzysztofa Gradowskega, Poljska
- ZASTAVE Zorana Tadića, Jugoslavija
- ZEMLJA, SPREJMI ME Rudolfa Sremca, Jugoslavija

NAGRADA MINISTRSTVA ZA KULTURO DEŽELE NORDRHEIN – WESTFALEN
 – ZVONČKI Nine Jankove, Bolgarija

NAGRADE MEDNARODNEGA EVANGELISTIČNEGA FILMSKEGA CENTRA
 – OPEKARJI, Kolumbija
 – KATUTURA, Švica
 – LJUBEZEN, Jugoslavija

Pohvale iste žirije:

- PSYCHODRAMA, Poljska
- NE VE SE, TUDI JAZ NE VEM režiserja Louisa van Gasterna, Nizozemska
- TO JE NAŠE, PA NAJ REČEJO KARKOLI (It's ours Whatever they say) režiserja Jenny Barraclough, Vel. Britanija
- ZEMLJA, SPREJMI ME, Jugoslavija

NAGRADE MLADIH SOCIALISTOV

- STROJ, Zah. Nemčija
- OPEKARJI, Kolumbija

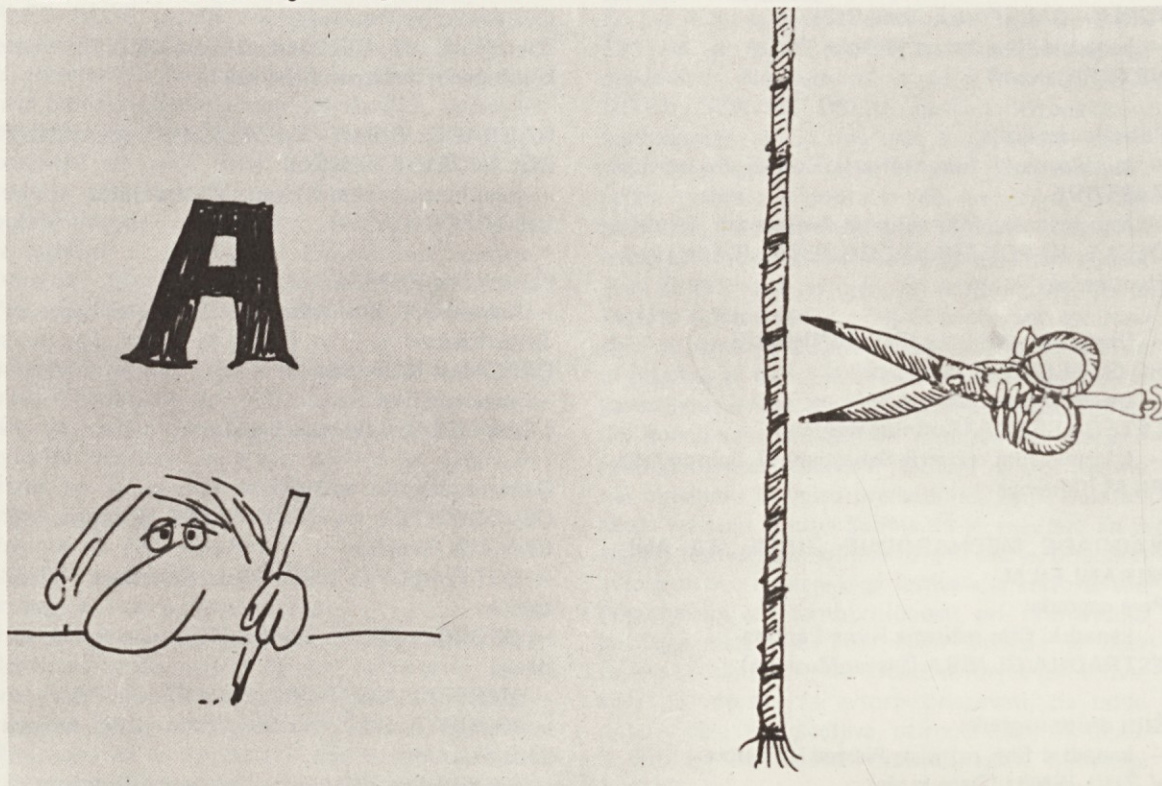
SODELAVCI FESTIVALA SO PODELILI POSEBNE NOMIZACIJE FILMOM

- TIPRI Phillippa Cassarda, Francija
- OSVOBODITEV GLAVNE OSEBE Borislava Šajtinca, Zah. Nemčija
- IZGUBA SRCA Gradowskega, Poljska

in premije filmom

- O. K. Zlatka Pavlinovića, Jugoslavija
- VRATA Zlatka Grgića, Jugoslavija
- NEKO ŽIVLJENJE Herberta Schramma, Zah. Nemčija

Prizor iz zahodno-nemškega risanega filma NEKO ŽIVLJENJE



5 + 5 + 2 = festival (jesenice 73)

miha brun

SPLOŠNOST ENA

Na Jesenicah je bilo 20., 21. in 22. aprila VI. medklubski festival amaterskega filma. Na njem je sodelovalo 99 avtorjev iz 41 klubov iz Avstrije, Italije in Jugoslavije, ki so posneli 131 filmov, v ožji izbor pa se je uvrstilo 43 filmov. Bilo je kajpak nekaj nagrad, diplom itd.

SPLOŠNOST DVE

Dokumentarni in igrani film v ustaljenih amaterskih okvirih. Žanrski film pa je bil razpolovičen: na žanr in animacijo. Animacija je kvalitetni vrh festivala.

SPLOŠNOST TRI

Dokumentarni film prikazuje: zdomce (Jesenice–Stuttgart itd.), splavitev ladje (Ho-ruk), atletov trening (Rekord), natačaj za Amazonke (Kušajte naše specialitete), naivca Repnika (Nenavadna poleta), beneške obraze (Venezia 72) itd. Igrani filmi: obrekljivost odraslih (La calunnia), dokumentarne posnetke lanskega požara v Trstu z igrano dozo ironije (Neke od budala okolo). Žanrski filmi: deževni popoldan (Regen), popoldansko atmosfero (Popoldne), naravo (Ekvinokcij), nočne luči (Neon). Animirani filmi: omejenost sveta, rojstvo in smrt (Sfinga), noge potrebujejo čevlje (Nogi), kaj se zgodi z moškimi (Superman), miru ne more biti (Koeksistenca).

SPLOŠNOST ŠTIRI

Čutiti je konformizem, neangažiranost, ataraksijo.

SPLOŠNOST PET

Tehnična srednja pot pri Jugoslovanih, pri Italijanih in Avstrijcih pa popolnost.

POSAMEZNOST ENA

Sfinga Natalije Lazović je risanka o zaprtem svetu, ki ga omejuje rojstvo in smrt. Ikonografsko je večpomenska. Narativnost je grajena na takojšnji negaciji le-te.

POSAMEZNOST DVE

Jaka Bregar sicer ne pove, kakšne čevlje potrebuje ta nogi – ali Peko, Planika, Alpina, Borovo itd., ker pač ni naredil namenskega reklamnega filma, temveč sprva prikrit, a pozneje že kar deklarativen film, ki pove, da so za noge najvažnejši čevlji.

Nagrade: Dokumentarni film:

Prva nagrada ni bila podeljena

Drugo nagrado je prejel Petar Trinajstić, FKK Jadran Rijeka, za film HO-RUK

Tretjo nagrado je dobil Stane Hafner, KK Gorenje Velenje, za film REKORD.

Igrani film:

Prva nagrada: LA CALUNNIA, Rolf Mandolesi, CC FEDIC Merano

Druga nagrada: LA CUPOLA SP – A, Giorgio Martinelli, CC ENAL Mantova

Tretja nagrada ni bila podeljena

Žanrski film:

Prva nagrada: IL VERME, Renato Padovan, CCT Trst

Druga nagrada: REGEN, Franz Senčnjak, EGS Gradec

Tretja nagrada: RUKA, Marjan Hodan, KK Zagreb

Animirani filmi:

Prva nagrada in Grand Prix festivala: SFINGA, Natalija Lazović, KK Rudnik

Druga nagrada: NOGI, Jaka Bregar, FKK PZS Ljubljana

Tretja nagrada: SUPERMAN, K. Štajnbaher, J. Marinšek in E. Zonta

Posebne nagrade:

za idejo: HO-RUK, Peter Trinajstić, KK Jadran Rijeka,

za režijo: NEKO OD BUDALA OKOLO, Ivan Kaljević, AFK Doma omladine Beograd,

za kamero: IL VERME, Renato Padovan, CCT Trst,

za montažo: MISTER M, Franz Senčnjak, EGS Gradec

POSAMEZNOST TRI

Koni Štajnbaher, Janez Marinšek in Emil Zonta že v ustaljeni maniri (za njih seveda!) pokažejo razvoj moškega osebka v trenutku, ko je moškost nezadostna, pa jo je treba znova obuditi k življenju. Zato možakar dviguje uteži, jé vitaminske tablete, pa vendar se izniči. Temu so krive potomke Eve. Vrag z njimi!

Prizor iz slovenskega amaterskega animiranega filma **KOEKSISTENCA** Konija Štajbaherja (režija, risba in animacija), scenarij: Janko Tedeško

POSAMEZNOST ŠTIRI

Ivan Kaljević: v filmu Neke od budala okolo je Gorenje Velenje brezplačno bilo deležno iskrive reklame, ki jo je avtor spretno spletel v ironijo; bil je pravi premetenec, navihanec in lanskoletni požar naftnih rezervoarjev pri Trstu združil s klatenjem po morju in vse dvignil na raven, s katere izpričuje svoj odnos do sveta in početje samega sebe.

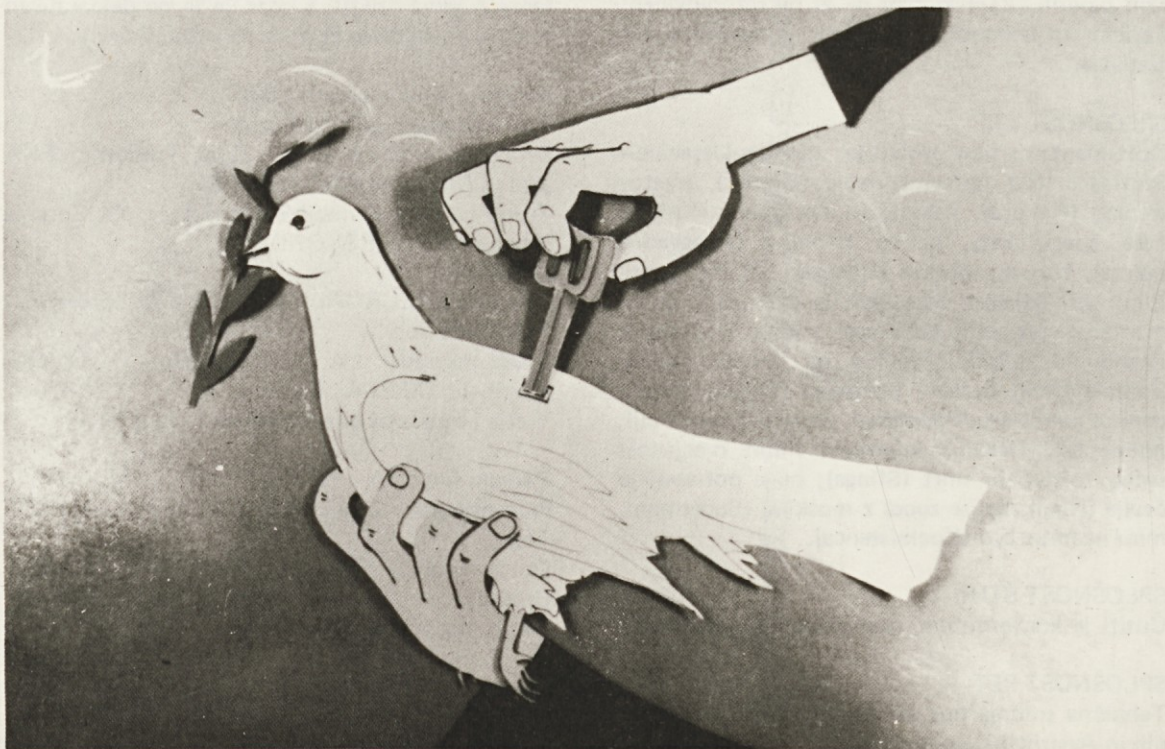
POSAMEZNOST PET

Petar Trinajstić z Reke je preskusil zaznavne možnosti gledalcev, njihovo potrpežljivost in dojetje filmskega medija. Ho-ruk je oblikoval na monotonosti pripovednosti, ki traja toliko časa, da že utruja in potem trpni objekt, torej gledalca, razbesni, ko mu pove, da so splavljali ladjo. Dobra ideja z vežnostmi korekcije na prezentacije na profesionalnem nivoju.

ILUZIJA

Odbor za kinematografijo republiške kulturne skupnosti naj da denar Koniju Štajnbaherju, Janezu Marinšku, Emilu Zonti, Janku Tedešku in Jaki Bregarju, da posnamejo kako risanko na 35 mm trak, kajti slabše zadeve, kot jih imamo (nimamo), zdaj itak ne more biti.

Na strani 319 je režiser in igralec Carmelo Bene v italijanskem filmu **SALOME**





umetnik proti sebi

gideon bachmann

(posebej za ekran)

Nikoli nisem maral Carmela Beneja. Aroganten je, grd, popolnoma vase zaverovan, nepolitičen in genialen. Njegovo delo v gledališču, kjer je začel svojo kariero „nemogočega otroka“, je bilo bleščeče, formalno, zmedeno in pogosto naivno. Je človek, ki poganja lastno razmnoževalno napravo in pošilja v svet časnikarska poročila o sebi. Na žalost pa si prisiljen spoštovati ga kot umetnika, čeprav ga hkrati zavračaš kot človeka.

Na beneškem filmskem festivalu letnik 1972, med nezadovoljivimi filmskimi napori iz večih držav, kot se jih je tu kdajkoli pojavilo, in med političnimi nesmisli, v obliki bojevitih fikcij italijanske sodobne kulturne strukture – utesnjen med utrujenostjo oči in duševno naveličanostjo torej – se je Benejev zadnji film, osnovan na Wildovi Salomi, pojavil kot dobrodošlo poživilo. To je njegov četrti film in Bene je najbrž na višku svoje slave. Neodvisni, samouki megalomaniak končno upravlja z denarjem in vplivi, počne, kar mu ugaja. Že to, da je bil sposoben priti tako daleč, ne da bi delal kompromise, je samo po sebi razlog, da mu prisluhnemo. Zahteva potrpežljivost, vendar se na koncu izplača.

Morda je prva stvar, ki jo moramo storiti, če se želimo približati čemurkoli Benejevemu, pozabiti na izvor njegovega materiala. Neumnost bi bilo iskati Camusa, Majakovskega, Lorco ali Shakespeara v igrah, ki jih je predstavil. Odkar igra in vodi, oblikuje in orkestrira, so vse njegove igre Bene, in niso zamišljene kot karkoli drugega. Vendar nekako, kljub neoprijemljivosti v njegovih izrazih eksistencialne ali politične angažiranosti, njegova dela vodijo k odkrivanju osnovne, skoraj embionalne univerzalnosti, ki se ti krade pod kožo, medtem ko jo tvoja zavest želi zavrniti. Njegova postavitve je vedno polna barv, prelivajočega se utripanja, delčkov šepetanja in krikov, fragmentiranih linij, ponavljanj in vidnih in slušnih nadgradenj. Če je gledališče umetnost besede, je Bene gotov hkrati naredil korak v dve nasprotni smeri: zožil je gledališče na njegove bistvene lastnosti in ga privedel do viškov kompleksnosti. V vsakem

primeru je povečal mavrico njegovih potencialov. Ko se trudi, da bi isto napravil v filmu, mora seveda predreti mnogo bolj izdelano tradicijo. Njegove igre so imenovali filmske, vendar svobodna oblika, ki jo uporablja v filmu, ni čisto nova: avantgarda iz dvajsetih let, začeni s Hansom Richterjem, Germaine Dulac in Jeanom Epsteinom in z bolj narcisoidnimi ustvarjalci Novega ameriškega filma, je vsa uporabljala film na podoben način in največkrat bolje. Kot pravi Bruce Conner, „vzameš delčke in kose realnosti in jih zlepiš“. Način, kako to storiš, ustvarja tok in čustven vtis, vendar daje delu moč tisto, kar želiš z njim povedati. In na tem področju so Benejevi predhodniki pogosto blesteli, medtem ko on nepotrpežljivo želi odstraniti kritičnost na tej ravni.

Kljub želji da bi iskali pomene v Beneju samem, smo tako v poskusu analize Salome zvezani z Wildom. Ker končno SO vse uporabljene besede Wildove in le kar se je spontano izluščilo iz Beneja med ozvočenjem (vse svoje filme posname nemo in jih kasneje ozvoči), ko se je Wildov tekst umaknil iz njegove zavesti in ko ni hotel ustaviti dragega snemanja, lahko jemljemo kot avtentično Benejevo v smislu vsebine. Vendar v smislu oblike Wilde vsekakor omogoča le gibalno silo, Bene pa vsebino. Kajti način, kako podaja Wildov tekst, je popolnoma individualen, tako v celoti, kjer je izvorni namen pogosto prezrt.

Bene je praktično (v vlogi Heroda) ves čas na platnu. Njegova groba prvinska oblika podajanja je v besedah, ki v drobni kurkih prihajajo čez slinaste ustnice, pogosto nerazumljivo in v njihovem ponavljanju s tem, da jih drug glas simultano izgovarja in v neprestanem usmiljenju vzbujajočem pačenju tik pred kamero, le-ta ljubeče boža njegove mandeljne, glasilke, jezik in vsako kapljico slin, ki jo ti organi izločajo. Ves ta čas je, loka in golta črne, mokre grozde z bleščečih zlatih žlic, medtem ko se Narrabot, med stegni pohotnega sužnja nedoločnega spola, oblizuje med goltljaji sluzastih slaščic in obenem vrešči svoje tožbe. Vse to je narejeno z več plani naenkrat ob noro



sekajočem ritmu, kar še bolj odtuji oko in ga iztrga iz njegovih jamic logike. Če najdete Wilda v tej orgiji, se pojavlja čisto neškodljivo. Vendar ne moremo pričakovati od mnogih, da se bodo tako potrudili. In tako literarna osnova ostaja v glavnem samozadovoljen alibi, Bene pa mora biti sojen gol. Kaj ostane? Krščanski umetnik, intuitivno v konfliktu, divji v krivdi in napadanju njenih osnov, razočaran ob izgubi svoje in Njegove osrednje postavitve. Iz Wilda je vzel skupni krik Apostolov „jaz, jaz!“, ko Kristus pravi: „Nekdo od vas me bo izdal,“ v sicilijanskem dialektu iz ust izmišljenega Johanaana Battiste množice sramotijo vse, kar je sveto ali žensko, in pa podobo Kristusa, ki se skuša (neuspešno) pripeti na križ. Naslikal je vznemirljivo banalno podobo preroka-umetnika-intelektualca, ki pod pretvezo skrbi za človeštvo objokuje le izgubo lastne moči, da bi še naprej zastiral oči sveta, ne ker bi ga svet razumel in zavrgel, ampak ker je prenehal skrbeti. In to je njegova edina zahteva po skrbi: „nemožnost mučeništva v svetu, ki ni več barbarski, ampak šamo neumen“ (Bene). Benejeva intuicija, čeprav prvinsko krvoskrunska, je mogočna. Vendar ji preveč zaupa. Očitno je Wildova igra idealno gonilo njegovemu utripu, vendar je Bene v postavljanju svojega srčnega utripa na raven filmskega dejanja preveč zaposlen, da bi se popolnoma dvignil nad material in ustvaril resnično pristnost, ki bi postala avtonomna. Zaupa trenutku, in čeprav dela s predlogo, se pri končnem učinku skoraj v celoti zanaša na to, kar lahko stori v montirnici. Rezultat so zrezani in ponovno mešani njegovi genialni prebliski, ki nas dosegajo le v odlomkih. Pogosto je ritem gibanja kamere popolnoma različen od ritma sosledja,

kamor so bili posnetki stisnjeni: pogosto seka v sredi med zoomi ali hitrimi posnetki; pogosto je zaradi vizualnih ognjemetov zakrita ideja (ideje). Ob čudoviti fotografiji Mara Masinija filmu popolnoma manjkajo dolgi posnetki in je v glavnem sestavljen iz bližnjih in srednjih, iz odsefov v vodi (in krvi), v dekorju in kostumih prevladujejo krhki plastični materiali in vsak posnetek bi zaslužil svoje mesto v muzeju, če bi le kdo imel priložnost, da bi ga dovolj dolgo gledal. Bene je do svojih tehnikov nepotrpežljiv in, po mnenju slavnega italijanskega umetnika Gina Marotta, znan po svojih metakrilitnih konstrukcijah „umetne narave“, ko proti koncu filma sili snemalca, da utelesi pretresljive vizualne efekte. Meni, naj bi gledalec trdo delal in je agresiven tako do publike kot do kritikov, če čuti le najmanjši odpor. Obenem trdo dela za lastno propagando; pogosto objavlja nasprotujoča si stališča in zavrača pojasnila. Odklonil je sodelovanje v bojkotu beneškega festivala, ki ga je letos vsa znana italijanska filmska industrija pripravila v protest proti statutu, ki izhaja še iz Mussolinijevih časov in še vedno nadzoruje delovanje Biennala (kot rezultat je bil edini italijanski film, vreden ogleda, njegov). V glavnem se zdi, da plava v vtisu, ki ga ustvarja — o človeku, ki je visoko nad vsakdanjimi človeškimi skrbmi.

Nikakršnega dvoma ni, da je Carmelo Bene izreden filmski talent, morda edini nov v današnji Italiji. Obenem pa je skoraj jasno, da je vse njegovo zanimanje usmerjeno v lastno propagando, z idejami, pobranimi na tej poti, ki so same po sebi veljavne in predstavljive, ki pa se pogosto izgubljuje v mogočnosti njegove interpretacije.

Na prejšnji strani Veruschka v Benejevem filmu SALOME

Prizor iz sovjetskega filma KRALJ LEAR nedavno preminulega režiserja Gregorija Kozinceva



smrt sega po najboljših

tone frelih

Konec maja smo iz dnevnega časopisja zvedeli žalostno novico. Umrli je znani sovjetski filmski režiser, ki ga poznamo tudi pri nas, Gregorij Kozincev.

Zakaj ta žalostna novica? Predvsem zato, ker si ob gledanju njegovih zadnjih dveh filmov HAMLETA in KRALJA LEARA nismo mogli predstavljati, da je njun avtor že nekoliko v letih. Oba filma sta bila tako sveža, polna iskanj, da bi pričakovali mladostno neugnanega avtorja, ki jima je botroval.

Gregorij Kozincev se je rodil pred 68 leti, torej leta 1905 v Kijevu. Še ne dvajsetleten se je zapisal gledališču. Pri Moyerholdu se je učil scenografije. Skupaj z umetnostnim kritikom Sergejem Križitskim, režiserjem Foregorjem in Leonidom Traubergom je že leta 1923 osnoval gledališko šolo FEKS. Od leta 1924 dalje pa se je Gregorij Kozincev posvetil samo filmu. Dolga je njegova filmografija. Skoraj celih dvajset let je ustvarjal filme v sodelovanju z Leonidom Traubergom. Iz tistega prvega obdobja je verjetno najbolj znana trilogija MAKSIM.

Šele leta 1948 je Kozincev posnel svoj prvi samostojen film PIROGOV. Za njim so se zvrstili še BIELINSKI iz leta 1953, DON KIHOT iz 1957 in že omenjena HAMLET 1964 in KRALJ LEAR iz leta 1971.

V svojih filmih je Gregorij Kozincev za razliko od principov FESKA upodabljal nepotvorjeno stvarnost. Nasprotoval je Eisensteinovemu intelektualizmu, lirizmu Pudovkina in Dovženka, da bi lahko zavrgel formalizem, abstraktno lepoto. Kozincev je bil teoretik in prvi predstavnik „socialnega realizma“.

Zanimiva je Kozinceva opredelitev za klasično literaturo v zadnjem ustvarjalnem obdobju. In po rezultatih moramo priznati, da nam je prav v teh filmih Kozincev predstavil povsem nove, predvsem vizualne dimenzije znanih tematik.

Toda samo ugibamo lahko, kakšen bi bil naslednji film tega zanimivega filmskega avtorja. Žal se nam Gregorij Kozincev z novim filmom ne bo več predstavil.

anketa poljskega »kina«

denis poniž

V svoji aprilski številki je uredništvo poljskega filmskega mesečnika objavilo rezultate ankete med filmskimi kritiki in publicisti iz evropskih socialističnih držav. Anketa „Kina“ je nastala kot reakcija na podobno anketo, ki jo je leta 1972 pripravila angleška revija Sight and Sound in v kateri so bili namerno izpuščeni odgovori publicistov in kritikov iz vzhodnih dežel. Med deset najboljših filmov vseh časov (anketa je bila zamišljena kot izbor najboljših filmov ne le v filmskem, estetskem smislu, temveč kot zaključena celota v umetniškem smislu) so se uvrstili naslednji filmi: OKLEPNICA POTEKIN (46 glasov, prvo mesto), DRŽAVLJAN KANE (32 glasov), OSEM IN POL (30 glasov), PEPEL IN DIAMANT (26 glasov), ZLATA MRZLICA (21 glasov), RAŠOMON (21 glasov), NESTRPNOST (18 glasov), TATOVJI KOLES (17 glasov), ZEMLJA (15 glasov) in RIM, ODPRTO MESTO (12 glasov). Zanimiv je podatek, da je 61 anketirancev iz osmih držav (iz Jugoslavije: Miša Grčar, Ranko Munitić, Stevo Ostojić in Denis Poniž) skupno izbralo 161 filmov izmed 600 teoretično možnih filmov. Podatek govori o tem, da so filmski publicisti in kritiki v svojih odgovorih zelo izenačeni, saj je med enajstim filmom (HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA, 11 glasov) in trindvajsetim (VIRIDIANA, 7 glasov), zelo majhna razlika. Zanimiv je tudi podatek, da med prvimi desetimi filmi najdemo le dva „moderna“ – PEPEL IN DIAMANT in OSEM IN POL. Med naslednjimi trinajstimi pa najdemo HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA, ANDREJA RUBLJOVA (14 mesto z 9 glasovi), AVANTURO, DO POSLEDNJEGA DIHA in VIRIDIANO. Seveda je vrednost tudi te ankete dovolj relativna, saj vsi anketiranci niso videli vseh filmov in je torej anketa kljub svojim „objektivnim“ osnovam še vedno močno subjektivna. V uredništvu Kina so tudi izračunali 10 najuspešnejših režiserjev. To so: Sergej Eisenstein (63 glasov), Charles Chaplin (43), Federico Fellini (42), Orson Welles (32), Akira Kurosawa (26), Andrzej Wajda (26), David W. Griffith (21), Ingmar Bergman (19), Luis Bunuel (18) in Vittorio de Sica (18 glasov).

KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE

DETEKTIVOVA LJUBEZENSKA ZGODBA

b. v.

Follow me! Ameriški barvni. Scenarij (po lastni drami Javno oko): Peter Schaffer. Režija: Carol Reed. Igrajo: Mia Farrow, Topol, Michael Javston. Proizvodnja: Universal, 1971. Distribucija: Inex film, Beograd.

DETEKTIVOVA LJUBEZENSKA ZGODBA je povsem nevznemirljiv film. Je zgolj in samo zabava, resda malce ironično vzgojiteljska in dobrohotno kazoča nekatere naše slabe in šibke strani, kljub temu pa v vsakem pogledu izven angažiranosti. Predvsem je spretno in dobro izmišljena zgodba, ki spada v stereotipne meščanske pojme o zakonu in ljubezni, čeprav jih hoče razrušiti in vzpostaviti nov princip medsebojnih odnosov ravno v tej sferi. Zanimivejši je problem, ki na-

Prizor iz Readovega filma DETEKTIV



stane s prenosom zgledne bulvarne komedije z odrskih desk na filmsko platno. Značilnost te zvrsti je ta, da jo odlikuje predvsem odlično izdelana dramaturgija, ki skrbi, da dejanje nikoli ne zastane in da teče kot dobro navita ura. To se pravi, da si različne konfliktne ali komične situacije slede v takem zaporedju in časovnem tempu, da si gledalec ne more oddahnuti in da je naravnost zasipan z informacijami o osebah in dogodkih v dogajanju. To velja samo za odrsko, gledališko dramaturgijo, ki je omejena na majhen, zaprt prostor in je brez možnosti hitrega spreminjanja scen. Film pa ima možnost neskončnega spreminjanja kraja dogajanja, vseh mogočih zornih kotov, dogajanje lahko spremlja z več strani hkrati, uporablja lahko velike posnetke, kratka, tu prevladuje popolnoma drugačna dramaturgija kot v gledališču. To se v DETEKTIVOVILJUBEZENSKIZGODBI tudi pozna. Film se zaradi svoje neelastičnosti, zaradi svoje neodcepitve od gledališkega načina dogajanja, saj je glavni poudarek na dialogih, scene, ki se dogajajo na prostem so le ilustracije tega, težko gleda. Gledalec to občuti, ne ve pa vzroka. Ob filmu se sicer ne dolgočasimo, saj je zabaven in prijeten, kot vsi takšnih zvrsti, manjka pa mu pravega filmskega soka in izraza. Zato kljub vsemu odhajamo iz kinodvorane nezadovoljni, ker predstavlja film nerazumevanje temeljne filmske dramaturgije in estetike.

OVA LJUBEZENSKA ZGODBA



GRISSOMOVA TOLPA

t. p.

Grissom gang. Ameriški barvni. Scenarij: Leon Griffiths (po romanu J. H. Chasea Ni orhidej za gospodično Blendish). Režija: Robert Aldrich. Igrajo: Kim Darby, Scott Wilson, Tony Musante. Proizvodnja: ABC, 1971. Distribucija: Morava film, Beograd

Ob filmu GRISSOMOVA TOLPA in z bežnim opozorilom na še nekatere filme želimo opozoriti na neki temeljni element skušnje sveta, ki jo pomenijo nekateri filmi iz zadnjega časa. GRISSOMOVA TOLPA je film o nasilju, o ljudeh, ki jim je nasilje vsakdanji kruh in opravilo, ki se torej preživljajo z nasiljem. Po svojem značaju se film uvršča v isti sklop kot npr. tako visoko cenjeni BOTER. GRISSOMOVA TOLPA pomeni člen v verigi filmov, ki smo jih začeli opazati pred približno desetimi leti in katerih osnovna tema je nasilje. Z nasiljem se seveda film ukvarja že od samega začetka, le da so filmi, ki jih imamo v mislih, vnesli v to tematiko bistveno nove dimenzije. Pred njimi je bilo nasilje vedno nekaj izjemnega in obsojenega na propad; bilo je napaka v svetu, ki se je nosilcem nasilja na koncu vedno maščeval. Temeljno sporočilo vseh teh filmov sta bila stavka: „Zločin se ne izplača“ in „nasilje je deviacija in greh“. Zanimivo pa je, da so na nasilje kot dejstvo pristali in se začeli ukvarjati z njegovo strukturo in možnimi pojavnimi oblikami ravno filmi najbolj romantične filmske zvrsti, westerni, ki so vedno pomenili izraz nostalgije po lepih časih pravice, ko je mož moral biti mož. Nasilje v teh filmih je postalo temeljni razpoznavni znak sveta; kasneje se je ta skušnja preselila še v t.im. zgodovinski film (npr. ZADNJA DOLINA), v kriminalke in celo v neke vrste socialni film (npr. Z, PRIZNANJE itd.). Naj torej ob primeru GRISSOMOVE TOLPE opozorimo na nekatere bistvene elemente te skušnje. To je film o gangsterski družini, katere člani so

delno psihopati in delno ljudje brez sleherne etike, razen etike moči; ki jim rop, kraja, uboj pomenijo posel. Ta tolpa pobije drugo tolpo, ki je ugrabila hčer velikega bogataša, dobi odkupnino in bi dekle ubila, če se ne bi vanjo zaljubil ravno najnevarnejši član tolpe. Slinasti Slim tako reši dekletu življenje in dekle, ko spozna, da je vendarle bolje živeti v Slimovem objemu kot biti nepreklicno mrtva, tik pred njegovo smrtjo Slima celo vzljubi. Na koncu policija gangsterje neusmiljeno pobije, razen seveda dekleta, ki bo poslej izobčeno zaradi svoje ljubezni.

To je okvir, katerega sporočilo je, da je nasilje normalen pojav in da njegovi nosilci niso več v ničemer izjemni. Smrt v teh filmih je normalen pojav, pretrese nas le še s svojo brutalnostjo; se pravi: ne pretrese nas več smrt kot dejstvo izničenja, pretrese nas le še kakšnost smrti. Nekoč je veljalo za konje, da jih je treba ubijati na čim manj mučen način, danes velja to za ljudi. Zato je razumljivo, da nas smrt konja v BOTRU veliko bolj pretrese kakor smrt cele množice ljudi. GRISSOMOVA TOLPA je abecednik ubijanja — kako ubiti z nožem, kako z brzostrelko, kako s pištolo itd. Vsi ti filmi nepreklicno trdijo, da se neka civilizacija bliža koncu, kajti vrednote, na katerih temelji, so se sprevrgle v svoja nasprotja, se izkazale kot lažne ali kot neobstoječe in s tem nezavezujoče. Kot takšna vivisekcija civilizacije so to najbrž dobri filmi.

KAKO SKRITI MRTVECA

d. p.

Jo. Francoski barvni. Scenarij: Claude Magnier. Režija: Jean Girault. Igrajo: Louis de Funès, Claude Gensac, Christiane Muller, Bernard Blier, Carlo Nell. Proizvodnja: MGM, 1971. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Film režiserja Jeana Giraulta KAKO SKRITI MRTVECA je po svojem namenu parodija parodije kriminalnega filma. Seveda pa to ni globlja in razmišljajoča analiza, ki bi poleg situacijske komike izrabljala še kaj več, kar prinašajo parodije na kriminalke ali same kriminalke. Da je vse neskončno smešno in da vse neskončno smešno ostaja, skrbita predvsem Louis de Funès in Bernard Blier, vsi ostali igralci so prirejeni njuni (smešni) igri, ali še bolje, njenemu smešnemu smešenju kriminalk, policije, malomeščanskega in meščanskega udobja in kar je še hvaležnih in v podobnih filmih že stokrat uporabljenih tem, dogodkov, oseb, nesrečnih in srečnih naključij, preobratov in komičnih situacij. Pri tem je treba seveda poudariti, da je Louis de Funès ustvaril nekaj čudovitih in prav zares zabavnih prizorov, da pravzaprav šarm in intenziteta njegove obrazne mimike in svojevrstne gestikulacije ohranjata filmsko dinamiko, ki se spodobi za tako zamišljen film. Vendar pa film vsebinsko in oblikovno ne prinaša ničesar novega. Vsebinsko je hudo stereotipen in se mu pozna, da so ga pomagali delati (oz. da so ga plačali) Američani. Oblikovno se skoraj ves čas naslanja na celo vrsto sto in stokrat videnih ‚gagov‘. iz ameriških nemih komedij. Američani so verjetno prispevali tudi dekoracijo, Francozom pa gre zahvala za nekaj izvrstnih in bistrih dialogov, ki bi bili v čast vsakemu ‚resnemu‘ filmu in že omenjeno igro znanih francoskih komikov. Pri tem pa je treba priznati: film je bil narejen zato, da se gledalci ob njem do solz nasmejijo. To pa se mu je popolnoma posrečilo.

KRALJ DAMA FANT

t. p.

Kong, queen, knove. Ameriško-angleški barvni. Scenarij: David Seltzer in

David Shaw (po romanu Vladimirja Nabokova). Režija: Jerzy Skolimovski. Igrajo: Gina Lollobrigida, David Niven, John Mouldar Brown, Mario Adorf. Proizvodnja: Maran film, 1972. Distribucija: Zeta film, Budva.

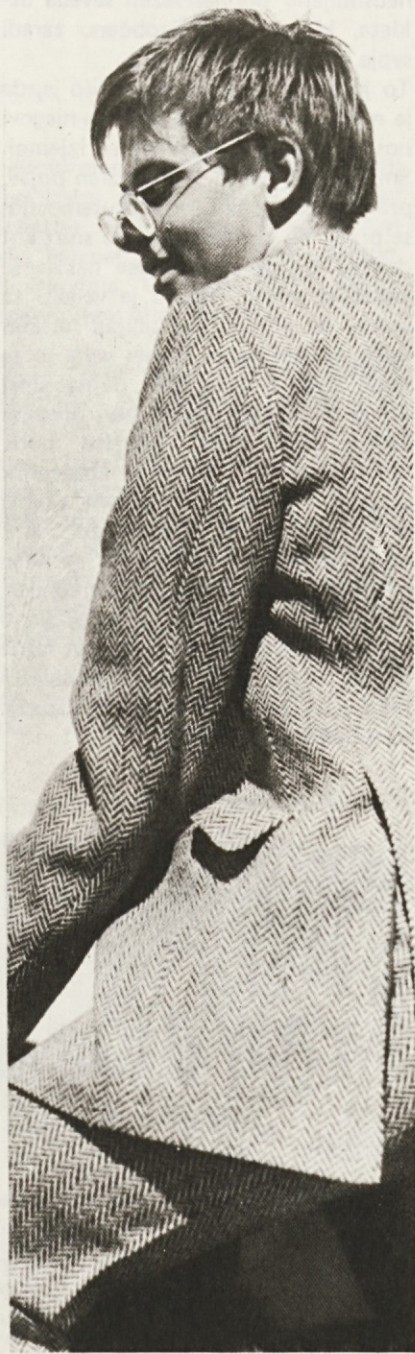
Bolj ali manj nam vsak film, ki ga vidimo, daje možnosti za spraševanje. Boljši filmi nam zastavljajo vprašanja v večih smereh in ponavadi, med drugi-

Prizor iz angleškega filma KRALJ DA



mi, tudi vprašanje o samem sebi kot specifičnem fenomenu umetnosti. Ob filmu KRALJ, DAMA, FANT bi bilo takšno vprašanje, kolikor bi bilo to vprašanje o strukturi umetnine, vsiljeno in prisiljeno, kajti pogoj za to vprašanje je neka kvaliteta, ki je ni mogoče definirati, a jo v primeru umetnine vendarle bolj ali manj vsi začutimo. Odkod ta občutek kvalitete in kaj je ta kvaliteta, lahko bi rekli

MA FANT režiserja J. Skolimowskega



umetniškost umetnine, tega na tem mestu ne moremo razčiščevati, moramo ali vsaj moremo pa predpostavljati neko v bistvu iracionalno zavest o njej in jo upoštevati kot temeljni kriterij. Gre namreč za to, da film KRALJ, DAMA, FANT omenjenega občutja kvalitete ni vzbudil in je potemtakem razmišljanje o tem filmu kot umetniškem fenomenu apriori odveč.

Treba je torej priznati, da si je znani poljski režiser dovolil spodrselj in da si je ravno tako dovolil spodrselj tudi selektor, ki je ta film uvrstil v spored FESTA 1973. Naj torej navedemo nekaj povsem formalno-disonantnih elementov, ki po vsej verjetnosti tudi pomenijo bistvene razloge za to, da ta film ni to, kar bi najbrž želel biti.

Film predstavlja zgodbo o bogatem zakonskem paru, v katerega vdre tretja oseba, možev nečak, ki najprej s svojim nepremagljivim poželenjem in kasneje z izredno potenco osvoji stričevo ženo, s „tem človekom“ poroče no tako ali tako zgolj zaradi bogastva. Ta „fatalna ženska“ pripravi svojega mladega ljubimca do umora, ki se nato po čudnem naključju ponesreči; še več, namesto moža se utopi ona sama. Stric o razmerju ni vedel ničesar, a film se konča z napovedjo, da bo ovdoveli rogonosec vendarle izvedel za razmerje med svojim v „fratjerja“ razvijajočim se dedičem in ljubljeno mrtvo ženo. Zgodba je torej v celoti podobna zgodbam tako imenovani danskih „erotičnih komedij“ in začinjena še z malo črne fatalnosti. Vse to je želel Skolimovski predstaviti z določeno ironijo in humorjem; hotel je, kot se zdi, narediti parodijo na omenjeno zvrst erotičnih komedij in dram. To mu žal ni uspelo, in sicer ravno zato ne, ker je v predstavitvi situacij, ki so za to zvrst tipične, povsem zdrknil na raven zvrsti, ki jo želi parodirati. Takšni so do brezumja siloviti prizori ljubljenja med teto Marto (Gina Lollobrigida) in nado budnim pubertetnikom (John Moulder Shaw), kot tudi prizori med ravno tako nezvestim stricem (David Niven) in njegovima mladima, bujnoprnatima vzdrževankama. Prvi pomemben element, ki onemogoča ta film v njegovih težnjah, je potemtakem izrazita neenotnost žanra, ki gledalca bega in celo neprijetno šokira.

Drugi tak element, so zelo redki sledovi režiserjevega avantgardizma v postavljanju situacij in kamere, ki pa v ta, čeprav mešani, žanr ne spadajo in učinkujejo kot čisti formalizem. Nadalje je velik problem tega filma izredno slaba in zelo arhaična objektivistična igra, kljub priznanjem še najbolj opazna prav pri Gini Lollobrigidi, ki ves čas rahlo spominja na svoje igranje v raznih superspektaklih. Da bi bil ta vtis še popolnejši, ga mestoma dopolnjujejo še ekstravagantni kostumi, ki večkrat učinkujejo tako, da pomisliš, da si je mogoče Gina nadela kak del garderobe ali nakita, ki ga ima še od filma Salamon in sabska kraljica.

Da je vse to res, bo, kot je videti, potrdilo tudi število gledalcev. To seveda ne pomeni izjave o visoki ravni zahtev našega občinstva. Gre le za to, da naše občinstvo, ki sicer zelo rado gleda razne erotične komedije tipa REKTOR V POSTELJI, solzava štorije, kot so Saritina ZVEZDA VARIETEJA in podobno, kar pa so vsaj žanrsko čisti filmi in nimajo nobenih pretenzij biti poleg „tega“ še nekaj „drugega“, noče gledati tega filma. Film se je moral že po četrtem dnevu umakniti iz kina Union, ker je bila dvorana samo še do polovice polna. In tako je seveda tudi prav!

MIMI KOVINAR

d. p.

Mimi, metallurgico ferito nell'onore, italijanski barvni. Scenarij in režija: Lina Wertmüller. Igrajo: Giancarlo Giannini, Agostina Belli, Luigi Diberti, Elena Fiore. Proizvodnja: Euro International Films, 1971. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Režiserka filma Lina Wertmüller, Fellinijeva asistentka pri filmu OSEM IN POL, ki jo poznamo tudi po uspelem filmu TOKRAT BOMO GOVORILI O MOŠKIH (Questa volta

parliamo di uomini), je s filmom MIMI KOVINAR ustvarila družbeno satiro in komedijo. Film, ki naj bi bil „komedija“, pa postaja vse bolj in bolj farsa, pozneje celo groteska, ves čas pa so prisotni tudi elementi družbeno angažirane in umetniško premišljene pripovedi o usodi proletarca Mimija, ujetega v dvojni svet južnjaške časti in mafijske oblasti ter socialno in duhovno razvitega, a hkrati prav tako nedomišljenega sveta na severu Italije. Od tod izvira tudi Mimijeva razdvojenost, ki je posledica njegovega dvojnega reagiranja na zunanji svet: Mimi reagira kot južnjak, ki pozna zakone in prepreke, nenapisane dogovore časti, ljubezni, zakona in politike. To je njegovo nezavedno reagiranje. Zavedno pa reagira v svetu socialnega in političnega osveščanja, ki ga proletariatu ponujata leвица in sindikalne organizacije na severu. Nezdržljivost patriarhalne in razvite industrijske družbe povzročita vse Mimijeve pretrese: spoznanje, da mafija, ta vse-mogočna in povsod prisotna organizacija „pravih in poštenih mož“, kontrolira politiko tako na severu kot na jugu, spoznanje, da zakonsko življenje ne more zagotavljati nikake ljubezenske sreče, spoznanje, da je njegova prava ljubezen nemogoča in da je njegova politična zavednost le utvara. Mimijeva vrnitev na jug in vzpon pod zaščito mafije sta samo pričetek Mimijevega duhovnega konca. Če hoče uspešno živeti na jugu, potem mora spoštovati „pravila igre“. Vse drugo je zgolj utvara ali lepe sanje. Dejali smo, da je film po svojem zunanjem videzu komedija. Vsebinsko pa je prav gotovo bolj farsa, včasih celo pretresljiva groteska, za kar ima prav gotovo posebne zasluge nenavadno provokativna kamera in dialog, napisan v južnjaškem žargonu kletvic in pridušanj, ki ga poznamo tudi iz nekaterih naših filmov. Režiserka Lina Wertmüller je spretno združila vse mogoče načine filmske pripovedi: od subtilnih ljubezenskih scen, ki se v hipu sprevržejo v posmeh ali farsu, do napetih prizorov obračunavanja med mafiosi, ki so boljši kot enaki prizori v sedaj tako popularnih filmih o mafiji. Film kot celota pe je prav gotovo ena najbolj celovitih kritik sodobne italijanske družbe, čeprav je ta kritika bolj ali manj skozi ves film prikrita z že

omenjeno farso in grotesko. Sočasno pa film povsod tam, kjer je to logično in potrebno, ostaja na nivoju optimističnega in aktivističnega pogleda na svet. Filmska pripoved je koherentna predvsem zaradi odlične igre glavnega igralca Giancarla Gianninija, tudi takrat, ko se zdi, da bo film zdrknil iz estetskega v trivialno.

MORTADELA

t. p.

Mortadella. Italijanski barvni. Scenarij: Leonard Melfi. Režija: Mario Monicelli. Igrajo: Sophia Loren, William Devane, Luigi Proietti, Beon Carrol. Proizvodnja: Carlo Ponti za CCC Roma-Paris, 1971.

MORTADELA je film o Italijanih in Amerikancih, tistih iz ZDA, o Italijanih v ZDA, ki kmalu postanejo bolj ameriški, kot so Amerikanci sami, in o mortadeli, ki je salama in ki odigra v tem filmu izredno važno in še najbolj tragično vlogo. Hkrati je to film, ki nas, kot je to pač v naravi določenega komedijskega žanra, vendarle ne v celoti pokritega s pojmom „bulvarka“, želi prepričati, da življenje le ni tako prekleto kruto, da bi moral vsakdo obvezno postati filozof ali pa samomorilec, marveč je dostikrat, kljub zaresnosti dogodkov, predvsem smešno, in se bo na koncu vendarle vse dobro končalo. Mogoče bo ostala majhna brazgotina na duši, a življenje bo teklo dalje, sonce bo sijalo, ljudje se bodo imeli radi in prepevali bodo, a znano je, da „ko pjeva, zlo ne misli“.

Ugotovimo torej, da film MORTADELA ne sporoča kake posebno globoke misli o svetu, razen seveda, kolikor zgoraj opisana mišl ne velja kot ena najglobljih resnic; za marsikoga najbrž velja. V tem filmu so bolj ali manj pomalem smešni vsi nastopajoči, razen mortadele, ki je, kot že rečeno, salama in ki povzroči „vse zgrade in nezgrade“ tega filma. Mortadela ni smešna zato, ker hočejo ljudje

narediti in nje nekaj več, ko po svoji salamski naravi je. Ena sama mortadela naj bi namreč dobila pomen in razsežnosti ideje, ki bo sprožila revolucionaren boj in ukinitve nekega zakona in tako omogočila velike dobičke trgovini z mesninami. Mortadela seveda to ne more biti, ne more odigrati vloge, ki so ji jo vsilili, ker je še vedno samo salama in ko jo pojéjo — in sicer prav čuvarji reda in oblasti: cariniki in policaji — je konec z vso njeno metafizično vrednostjo in s tem konec „velike revolucije“, naperjene zoper zakon o prepovedi uvažanja mesa v ZDA. Kljub temu da so smešni, bi naj bili vsi „človeški“ junaki tega filma tudi simpatični; v glavnem jim to tudi uspe, razen seveda zastopnikom izrazito negativnih teženj. MORTADELA na lahkotnejši način, kot je to običajno, nadaljuje tisto smer predvsem italijanske kinematografije, ki je svoje žanrske karakteristike pobrala, vsaj delno, iz komedije nravi, še bolj delno in površno pa celo iz tradicije „commedie dell'arte“. Osebe so tu tipi, ki predstavljajo določeno nacionalno pripadnost v njenih najbolj posmeha in smeha vrednih značajskih elementih, ali pa pripadnike določenega stanu in poklica: bahavi carinik, simpatičnotečni, raztreseni žurnalista, v velike fraze in blišč zaverovani poslanec itd. Kljub vsemu temu pa je vendar povsem jasno, da je bil film zamišljen in narejen predvsem zaradi Sophie Loren. Sophiina Maddalena, mlada Italijanka, ki pride za svojim zaročencem, ta pa se je žal temeljito spremenil — iz revolucionarja je postal samo še denarja željni trgovec, ta Maddalena je „prava ženska“, zvesta, a tudi ne več zvesta potem, ko jo je amerikanizirani zaročenec izdal zaradi latentnih sitnosti z oblastjo, ki Maddaleni niso dovolile prinesiti v ZDA mortadele, ki jo je sama naredila prav zanj. Lepa je ta Maddalena in poštena, a vendar nam vseeno bolj od nje ostane v spominu novinar Tenner, donkihotski revolucionar, ki vsak dan pol ure zmerja družbeni sistem ZDA, jemlje hkrati tablete za razburjenje in tablete za pomiritev, ki ga vsi tepejo, a je vendar kar naprej dobre volje, obešenjaški in ostane takšen tudi takrat, ko mu grozi popoln propad, ker je s

vovnim člankom o mortadeli sprožil že takoj v začetku razblinjeno revolucijo. Na koncu ostanejo vsi vsak zase sam, a življenje bo, kot že rečeno, teklo dalje.

Kaj več o tem filmu, ki je bil narejen zaradi Sophie, ki je sicer simpatična, a vendar samo bled spomin na nekdanjo Sophio Loren, ni mogoče povedati. Namenjen je zabavi in, kot kaže, tudi pozabi.

PRIVIDI

p. m. -j

Images. Irski barvni. Scenarij in režija: Robert Altman. Igrajo: Susannah York, Rene Auberjonois, Marcel Bozzuffi, Hugh Millias. Proizvodnja: Lion's Gate Production, 1971. Distribucija: Morava film, Beograd.

Za irsko barvno psihološko dramo PRIVIDI režiserja Roberta Altmana lahko rečemo, da jo vseskozi spremlja neko nerazumevanje, tako distributorjev kot tudi kinematografskih podjetij in na koncu seveda gledalstva. Vzemimo na primer, kaj se je z njo dogodilo v beli Ljubljani: namesto da bi ustregli resnici in napisali, da je film irski in ne angleški in da je po žanru psihološka drama in ne kriminalkagrozljivka, se je film nenadoma spremenil, seveda po tuji krivdi v pogrošno štorijo, ki spada v tretjerazredni kinematograf, kot je na primer kino Vič. Seveda je film tako zamudilo veliko ljudi, ki bi ga radi sprejeli tudi kot psihološko dramo z malce težko vsebino, a vendar kot dober film... Mimogrede povedano — podobna usoda ga je doletela tudi v Beogradu na letošnjem FESTU.

PRIVIDE vseskozi obvladuje neka nerazumljiva dvojnost, prikrivanje filmske „sedanjosti“ in „preteklosti“, zamenjavanje resničnega in navideznega. Že sama narava besede privid, ki naslavlja film, daje slutiti, da se poleg realnega dogajanja v filmu odvija še nekaj, kar je nesluteno, navadnim očem ne-vidno, je pri-vidno. Utemeljitev filma v tej pri-vidnosti pa daje

slutiti nekaj patološkega, bolnega. To pojmovanje in razumevanje filma se potrdi z analizo junakinje filma, ki je v resnici podvržena nekakšnim shizoidnim prividom in ti jo obvladujejo. Skozi ta način gledanja junakinje pa režiser Altman vzpostavi princip, ki daje filmu že omenjeno dvojnost, ali kakor smo to poimenovali pri-vidnost: gre za mešanje sveta, ki ga junakinja doživlja zavestno, se pravi realnega, sedanjega sveta, in pa podzavestnega sveta, ki vdira v junakinjino stvarnost. Tako se v bistvu dogaja vsebina na dveh nivojih: na nivoju zavesti in tako realnosti sedanjosti, stvarnosti, in na nivoju podzavesti, ki aktualizira ne-realni spominski, pretekli svet in svet nekakšne pravzročne mistike... Vendar sedaj nastane problem, ki pa ga je režiser znal spretno izkoristiti in vključiti v celoten kontekst filma: oba načina življenja junakinje — zavestnega in podzavestnega, se pravi resničnega, ki dejansko obstaja in neresničnega, ki ga „realno“ ni, je kamera zaradi svoje fizične lastnosti posnela tako, kakor da sta si enaka, da resnično obstajata (seveda oba obstajata, saj gre vendar za igro in realne osebe, vendar tu govorimo o tem, kako je to pokazano na filmu — kako je videti v kontekstu režiserjevega principa) in režiser ni uporabil nikakršnih efektov, ki bi ločevali dogajanje in jima dajali samostojnost. Iz vsega tega pa izhaja nerazumevanje in napetost, ki obvladuje gledalca, saj ga neprestano drži v distanci, da preži in poskuša razlikovati oba nivoja, na katerih se dogaja vsebina. Vse to pa kaže na to, da filma ni mogoče razumeti in seveda gledati na tradicionalen način, saj je takemu gledanju zaprt in nedostopen in nima nikjer nobene logike, ki bi pripovedovala nekakšno zgodbo. Vsa dvojnost, ki obvladuje film PRIVIDI, beganje iz resničnega v neresnično in obratno, podira vsakršno logiko dogajanja in sveta filma in daje gledalcu občutek brezupnosti in samoblokade. Dogajanje, vzpostavljeno v enem prizoru, je takoj nato porušeno v drugem in tako naprej, kratka, film obvladujejo patos in mora in mistika. Seveda bi se film PRIVIDI dal na način, kakor smo ga eksplicirali doslej, interpretirati le kot imenitno prikazana podoba percipirana shizoidne osebe ali kaj podobnega

in tako ne bi dosegel ničesar več, nobene globlje problematike... Vendar ni tako, vse, kar smo omenili doslej, je le princip, po katerem je narejen film in ki ga določa in utemeljuje. Skozi vse to pa se v filmu pojavlja neka neopredeljena in na neki način grozljiva mističnost, ki se zdi, da prihaja prav iz začetkov in je nekakšen arhetip sveta, katerega živi film. Vsa mehkoba pokrajine in nenaravnost svetlobe in nerazumljivost dogodkov... vse to prihaja mimo dogajanja, ki ga lahko racionalno opredelimo, do nas in nas navdaja z nekakšnim mitičnim mysticismom. Vsa ta mistika, ti začetni glasovi sveta pa nam ostajajo nerazumljeni in nedojeti in prihajajo do naše zavesti in logičnega razuma le kot oblika blaznosti in shizoidnega bestiarija...

RDEČE SONCE

p. m.

Red sun. Ameriško-francoski barvni. Scenarij in režija: Terence Young. Igrajo: Toshiro Mifune, Charles Bronson, Alain Delon. Proizvodnja: Corona films, 1970. Distribucija: Inex film, Beograd.

Zapisati karkoli o današnjem westernu je pravzaprav velika težava, saj je ta žanrska zvrst tako rekoč izginila in se pojavljajo le različni filmi, ki jih je le težko uvrstiti med westerne v pravem pomenu. Spet pa je ta zvrst aktualna na dva, današnji čas že preizkušena načina: s totalno radikalizacijo teme v okviru italijanskih „spaghetti“ westernov, in pa s hibridizacijo zvrsti z neko drugo. Oba načina sta postala že nekako tradicionalna, kar pomeni, da ne preseneča niti najbolj idiotska kombinacija zvrsti ali pa dogodkov v kontekstu filma. Seveda pa moramo po drugi strani priznati, da pa omenjeni način v resnici učinkuje in gledalca pritegne, seveda če se zaveda in sprejema dani filmski princip le kot

novo obliko poskusa totalne zabave... Samo spomnimo se Leonejevih filmov ali pa podobnih italijanskih špagetic, pa bomo opazili, da sledimo filmu prav do najbolj banalne situacije in ga sprejemamo celo z nekim razumevanjem. Pri tem gre za to, da so ti filmi v bistvu zelo pošteno do gledalca, saj vzpostavljajo neki neposreden odnos, podirajo mit o tem, da gledamo romantično westerno štorijo, z dobrimi in slabimi možmi: eni padejo, drugi pa ne in podobno — skratka gre za razbijanje sleherne mitičnosti v okviru zvrsti. Menim, da je to edino, kar lahko napišemo na tem mestu o problemih, ki se pojavljajo v zvezi z zvrstmi in hibridizacijo v njih okviru. Seveda pa vse to na neki način velja tudi za film, ki mu mislimo v naslednjih vrsticah napisati oceno...

Film RDEČE SONCE režiserja Terence Younga se dogaja v istem kontekstu, kakor smo ga opisali že prej — gre za hibridizacijo zvrsti westerna in japonske tematike o samurajih. Seveda je to na prvi pogled zelo nesprejemljiva kombinacija, vendar pa se kasneje izkaže, da obrtniško in domiselno močna ekipa lahko ustvari iz teh dveh tem dokaj dober film. V celotnem filmu ni nikakršne globlje problematike — in zopet se vračamo k že prej opisanim okvirom, ki sedaj že, lahko rečemo, veljajo kot nekakšen recept... — ki bi bila gibalni motiv celotne zgodbe, poudarek je, prav nasprotno, na akciji in samurajski perfekciji, ki doseže na Divjem zahodu fantastične razsežnosti. Seveda vse to deluje šokantno in stalno, tekoča akcija izpolnjuje praznino, ki bi jo morala zapolnjevati ideja, ta pa je očino zreducirana na najmanjšo mero. Tako v filmu manjka vse, kar pravzaprav ne spada v akcijski film, saj nežnost in dobrota in ne vem kaj še vse tak film le posiljuje, to pa je seveda tako ali drugače smešno, saj se take sekvence same izločujejo iz celotnega konteksta akcijskega filma. Tako v filmu ostaja le tisto, kar zabava gledalce in na ta način tudi opravičuje — moralno in finančno — obstoj filma.

V okviru filma RDEČE SONCE, režiserja Terence Younga se torej ne zgodi nič nenavadnega, nič takega, kar bi bilo vredno na široko razgrniti in

morda celo premisliti, skratka, v filmu ni nikakršne problematike, ki bi ga dvigala nad raven povprečja.

Film je bil vreden opisa le zaradi tega, ker se v okviru njegove vsebine in konstrukcije najbolj radikalno pokažejo tista osnovna določila, ki smo jih razgrnili že v kratkem uvodu v pričujočem pisanju in ki tudi v vseh osnovnih dimenzijah določujejo konture današnjih filmskih hibridov.

ZADNJI BOJEVNIK

t. p.

Last Warrior, ameriški barvni. Scenarij: Calir Huffacker (po romanu Nobody Wants a Drunken Sailor). Režija: Carol Reed. Igrajo: Anthony Quinn, Shelley Winters, Claude Akins, Tony Bill. Proizvodnja: Warner Bros, 1970. Distribucija: Avala Genex, Beograd.

Carol Reed se v ZADNJEM BOJEVNIKU loteva zelo pereče teme ameriške vsakdanjosti, tako imenovanega „indijanskega vprašanja“. Občasne časopisne novice, zvečine krajše, o pohodu Indijancev pred Belo hišo, o sporih z lokalnimi oblastmi posameznih zveznih držav in v zadnjem času o uporu v Ranjenem kolenu nas, največkrat sicer mimogrede, a vendar dokaj kontinuirano opozarjajo, da poglavje zgodovine z naslovom „indijansko vprašanje“ še zdaleč ni zaključeno, ne za Ameriko in navsezadnje tudi ne za svet nasploh. Čeprav je najbrž za marsikoga, predvsem za Indijance, to vprašanje še kako akutno, je videti — takole z distance — vse skupaj rahlo romantično, donkihotsko avanturistično in tragikomično.

Ravno ta videz ne-zaresnosti in hkrati vendarle tragičnosti problematike je bil kot se zdi inspirativni motiv in tematski izvor za Reedov film. Da je to res, nas opozarja že začetek dogajanja. Indijanci povsem mirno živijo v rezervatu, v svoji naselbini, podobni

„razmetani zabojem Coca-cola“, kot pravi eden protagonistov, ne da bi se kakorkoli vznemirjali zaradi temeljnih vprašanj svoje nacionalne in rasne eksistence in zapostavljenosti. Vznemiri jih šele nočni hrup belih graditeljev, ki z vso svojo bučno mehанизacijo gradijo cesto skozi rezervat, tik ob indijanski naselbini, tako da starci in otroci ne morejo spati in možje ne v miru uživati v rezervat pritihotapljenega alkohola. Sledi pretep z delavci, pravda s podjetjem, ki izvaja dela, kraja vlaka, a vse to nekako ne more dobiti političnih dimenzij; ves čas gre v glavnem za spore med posamezniki, v katerih prednjačita predvsem radoživi in trmasti, zopet rahlo zorbovski kolovodja indijanske razbijaško-pivske klape Leteči Orel (Anthony Quinn) in policaj Raferty, ki sovraži Indijance predvsem zato, ker je tudi sam napol Indijanec-mešanec. Toda humorno-anekdotični zapleti dobivajo počasi, a vztrajno vse bolj resno obeležje, skorajda tragično. Indijanci spoznavajo, da so posamezniki kot Raferty v bistvu samo pripadniki in plod neke širše skupnosti, ki se imenuje ZDA, in tako na sicer še vedno smešen način napovejo vojno ZDA, da bi si izborili pravice, ki jim pripadajo po prastarih pogodbah z vlado iz časov kolonizacije in „Divjega zahoda“. Prva žrtev te vojne je radoživi razbijač, ki ga igra Anthony Quinn, pobudnik te mini revolucije in bivši odlikovani narednik US Army. Iz gole maščevalnosti ga ustrelji mešanec Raferty. Vendar revolucija s tem ni končana; Indijanci so se prebudili in nadaljevali bodo svoj donkihotski pohod, da bi končno le postali ljudje.

Namen tega filma najbrž ni globoko pretresanje in prebujanje vesti. Njegov namen je v prvi vrsti zabava in mogoče še drobno vprašanje, ki čisto slučajno dobiva svoj odgovor v Ranjenem kolenu. Ker je tako, je logično, da film ne prinaša bistveno novih dimenzij, ne na tematski in ne na formalni ravni. Idejno-estetsko, se pravi žanrsko izhodišče tega filma je komedijsko in realistično. Liki so shematizirani v tipe in pobrani delno iz westernov, delno pa so to tradicionalni komedijski liki. Specifično mesto pa zavzema v tej konstelaciji figur glavni junak Leteči Orel (Anthony

Quinn), ki je bil v celoti oblikovan po igralčevi meri in ima, kot že rečeno, nekaj izrazito zorbovskih potez (radoživost, posluš za sočloveka, stik z naravo, na videz neuresničljivi megalomanski načrti, izrazita vehementnost v sleherni aktivnosti itd.).

Če torej še enkrat povzamemo: ZADNJI BOJEVNIK je film, zabaven in prijeten in hkrati vendarle samo pogojno pretresljiv in pomemben; v bistvu je to dokaj bistrourmna montaža zabavnih klišejev. Vsekakor nič izrazito novega in kvalitetnega.

ZAPISKI PROSTITUTKE

b. v.

Happy Hockers from Amsterdam. Nizozemski barvni. Scenarij: Gearld Soeteman. Režija: Paul Verhoeven. Igrajo: Ronny Bierman, Sylvia de Leur, Piet Roemer, Albert Moll. Proizvodnja: Rob Hower Holland Film, 1970. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Čeprav sodijo v film ZAPISKI PROSTITUTKE vsa tista razmerja, katerih smo vajeni iz vseh mogočih nemških „vzgojno poučnih“, zakritih perverz-nih in seksualno neizpolnjenih filmov, katerih moralna, estetska in umetniška izhodišča so vprašljiva, ta nizozemski film z enako tematiko presega prej omenjene vzorce. Presega jih z odkritostjo obravnave tega res kočljivega problema, kjer se merijo moralne in predvsem estetske kategorije, in s humorjem, ki je duhovito vtkan v razmejitve današnjega iztirjenega seksualnega človeka. Problem, ki se ga film loteva, je nadmoč žensk v današnji seksualni situaciji sveta. Možje so prikazani ne kot tip močnega in prevladujočega ljubimca, temveč kot sprevrženost ljubezni, potrebna jim je ne navadna ljubezenska potešitev, ki je niso zmožni, temveč nenavadna situacija, v kateri se uresničijo njihovi

in potrebe. Te situacije niso prikazane kot nenormalne ali nenaravne, morda celo perverzne in neokusne, temveč bolj ali manj uspešne kot šaljive, za može malce neprijetne situacije, v katerih pa kljub vsemu ostanejo še vedno v svoji dostojanstvenosti kot plodilci vrste nedotaknjeni. Nasproti tej humorni, a še vedno izkrivljeni poziciji je postavljena želja prostitutke po pravi, zaresni, klasični izpolnitvi erotične sle, po poroki iz ljubezni. Vrh te komične situacije je prav gotovo takrat, ko se to dekle „mora“ poročiti s svojim princem iz sanj, ker z njim pričakuje otroka. Tu iz komične situacije film prestopi v satirično in kritično obsodbo malomeščanstva, ki pogojuje možnost takih zakritih situacij in določa, kaj je v erosu in seksu še prav in lepo, to je – dovoljeno.

Tudi filmsko ZAPISKI PROSTITUTKE odstopajo od raznih nemških in danskih zmazkov. Najbolj kočljive situacije, to je prikaze golih moških in ženskih teles, ki so vedno kamen spotike katerekoli cenzure, je režiser domiselno obšel z avtocenzuro; vsi ti prizori so posneti tako, da se „tistega“ nič ne vidi po zaslugi kakšne luči, ki se znajde prav „tam“, ali bolj klasičnega načina, nenavadnih zornih kotov, kjer partnerja zakrivata drug drugemu „tiste“ dele telesa. Čeprav je to predvsem komično naravnani film, v filmskem izrazu velikokrat uporablja efekte kriminalk ali grozljivk, ko z nenadnimi zasuki kamere ali rezi uvede kako nepričakovano situacijo, stvar ali osebo. Film vseskozi preseneča, tako z bodicami, ki so posejane vsepovsod in zbadajo malomeščansko miselnost, kot tudi z efekti, ki so temu žanru tuji. Poglavitna vrednost tega filma pa je drugačnost in svežina, ki jo prinaša v zvrst seksualnih komedij.

S kritikami so sodelovali:
Peter Milovanović-Jarh,
Tone Peršak, Denis Poniž in
Boštjan Vrhovec

O (NE)ODZIVNOSTI REVIJE EKTRAN

Povod za tole povsem kritično razmišljanje o našem dosedanjem delu je zelo preprost. Člani uredništva EKTRAN se namreč upravičeno sprašujemo, ali imajo naši ne prav majhni napori pri oblikovanju vsebinske podobe filmske revije zadosten odmev v tistem delu tiska, ki informativno ali kritično spremlja kulturne dogodke na Slovenskem.

Prepričani smo, da pomeni 100 številke edine slovenske strokovne filmske revije Ekran tolikšen kulturni dogodek, da bi zaslužil vsaj nekaj pozornosti.

Hoté smo zapisali „nekaj pozornosti“. Niti pri jubilejni stoti, še manj pri drugih številkah nismo pričakovali posebnih pohval ali priznanj za opravljeno delo, vseeno pa smo pričakovali, da bodo nekateri objavljene sestavki, če že ne cele številke vzbudile pritrilno ali tudi odklonilno zaznavo v časopisju.

Ob izidu stote številke je Kulturna skupnost mesta Ljubljane organizirala okroglo mizo o EKTRANU. Od številnih povabljenih časopisov je samo Ljubljanski dnevnik (avtor Sandi Sitar) poročal o seji in obravnavanih problemih.

Če pozorno prebiramo kulturne strani naših časopisov, opazimo pogosta poročila o knjižnih izdajah slovenskih ali tujih avtorjev, o slovenskih literarnih revijah (tudi takih z lokalnim obeležjem), o koncertih, likovnih razstavah, le o EKTRANU, kot da ga ni.

Zato se sprašujemo: Ali gre ob EKTRANU za hoteno ignoriranje? In še več: Ali bi „odgovorni“ s svojim večnim molkom radi dokazali, da EKTRANOVI napori ne zaslužijo kritičnega pretresa?

Če je to zadnje res, potem tako mislečim odgovarjamo kar s številkami. EKTRAN ima ob nakladi 1500 izvodov nekaj več kot 1000 stalnih naročnikov, skoraj vso ostalo naklado pa kupijo priložnostni bralci. To so v slovenskih razmerah že številke, ki jih ne gre prezreti. In če povemo še to, da je strokovni filmski tisk v Jugoslaviji precej neznaten (Filmska kultura, Sineast, Filmske sveske, Ekran), je naša vloga pri poglobljeni filmski vzgoji in pospeševanju domače filmske misli več kot očitna.

Zatorej, kdo so tisti, pred katerimi je treba zamolčati obstoj EKTRANA? Saj nočemo primerjati števila naših naročnikov z recimo obiskovalci kakšnega koncerta ali razstave, smo le za enakopravnost pri registraciji kulturnega dogajanja. To še posebej zdaj, ko je prav filmu, filmski kritiki in filmski teoriji posvečeno toliko družbeno-idejne pozornosti.

Če se bo molk, v katerega je neprostovoljno zavil EKTRAN, še nadaljeval tudi v prihodnje, potem nas pojav spominja na slovenski rek – Naj ne ve levica, kaj dela desnica . . .

Uredništvo

E K R A N

v prihodnji številki:



annecy

krakow

berlin

moskva

trst

edinburgh

pulj

portorož

begunec

cvetje

v jeseni