

FEK R AN

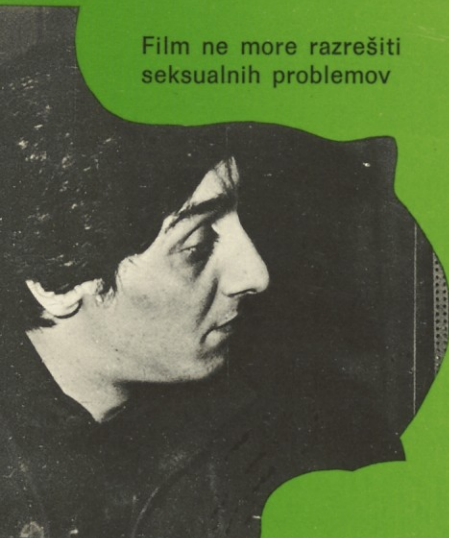
REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1974 - ŠT. 113/114

Film ne more razrešiti
seksualnih problemov

FE

ST

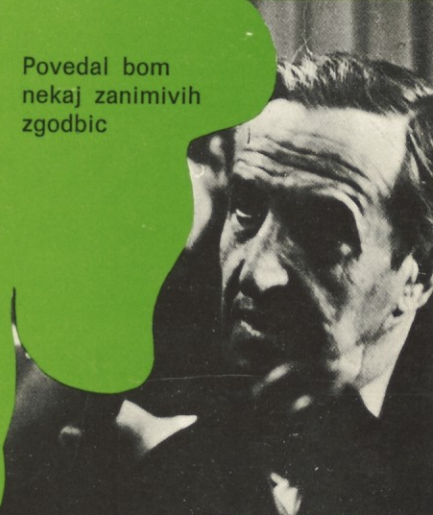
Povedal bom
nekaj zanimivih
zgodbic



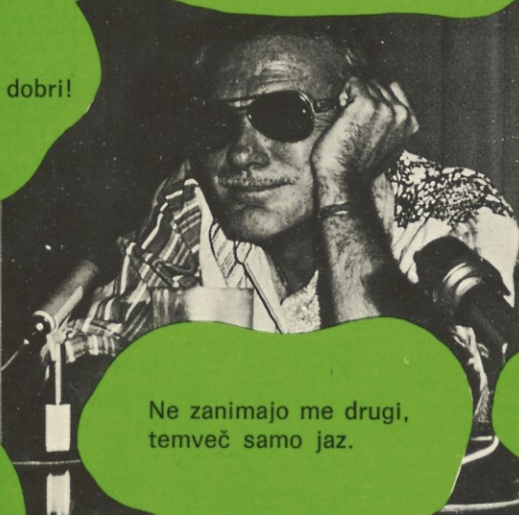
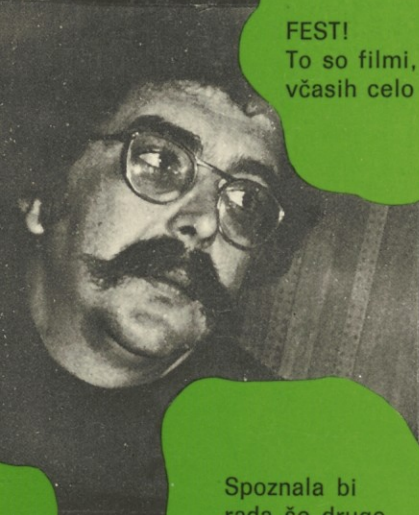
Čočić



1974



FEST!
To so filmi,
včasih celo dobri!



Ne zanimajo me drugi,
temveč samo jaz.



FEST,
praznik filma

Spoznala bi
rada še druge
stvari ...



Do sedaj nisem vedel



To ni olimpiada,
šampionat,
toa je konfrontacija

FEST 74

Viktor Konjar	106	Največja parada slamnatih psov
Tone Frelih	109	Današnji film in njegove avantgardne razsežnosti
Jean Delmas	114	VELIKO ŽRETJE
Stéphane Lévy-Klein	117	Razgovor z Jeanom Eustachom
		FESTOVSKI FILMI MESECA
Denis Poniž	122	POVABILO
Marjan Ciglič	129	AMERIŠKA NOČ
Mark Cetinjski	136	STRAŠILO

STRUKTURA FILMA

Lev Parfjonov	144	Podoba Lenina v sovjetskem filmu
Janez Povše	148	Poskus vprašanja, odgovorov in odkritja ob SOLARISU
Jože Snoj	153	Geneza SOLARISA kot inačica o genezi
Vesna Jezerkič	158	Flash forward – srečanje z neznanim

FESTIVALI

Denis Poniž	162	Filmski dnevi v Solothurnu
Miša Grčar	169	Munchen 94: Za zdaj le ponavljanje

SLOVENSKI FILM DOMA IN NA TUJEM

Doro Hvalica	173	Premiera CVETJA V JESENI v Celovcu
	174	Teden slovenskega filma v Tunisu

TELEOBJEKTIV

Hari Atma	178	Novi indijski film
Jean-Claude Ruben	182	Novi Hollywood
Peter Milovanovič-Jarh	185	DEKAMERON . . .
Gideon Bachmann	189	Vizualna stenografija (o Fellinijevem filmu SPOMINJAM SE)
	192	Ustanovljena je Zveza jugoslovanskih TV režiserjev

FILM ŠOLA KLUBI

Mirjan Borčič	194	Od filmske do avdiovizualne vzgoje
Mako Sajko	196	Relativna in absolutna avdivizualizacija

KRITIKE

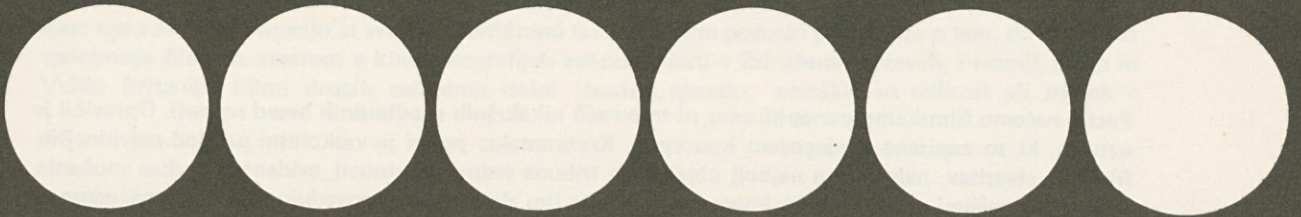
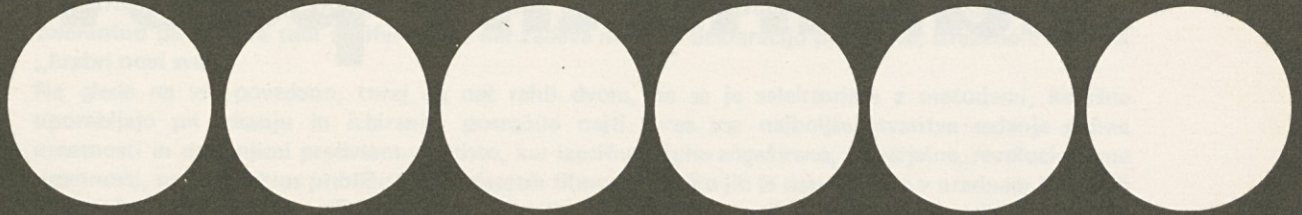
Denis Poniž	200	DEKAMERON
Peter Milovanovič-Jarh	200	DIVJI MESIJA
Boštjan Vrhovec	201	HAMMERSMITH JE POBEGNIL
Tone Frelih	201	IGRA KART
Denis Poniž	202	MAČKE IZ VISOKE DRUŽBE
Peter Milovanovič-Jarh	202	PLAVOLASEC Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM
Miša Grčar	202	POBEG
Tone Peršak	203	ROME IN JULIJA
Stanka Godnič	204	ZBOGOM, GOSPOD CHIPS
	206	A SHORT SUMMARY

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. Lektor in korektor Meta Sluga. Sekretar uredništva: Breda Vrhovec. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 7 dinarjev, dvojna 14 dinarjev. Letna naročnina je 60 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 50101-678-49110, devizni žiro račun: 50100-620-107-870. Poština plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8.

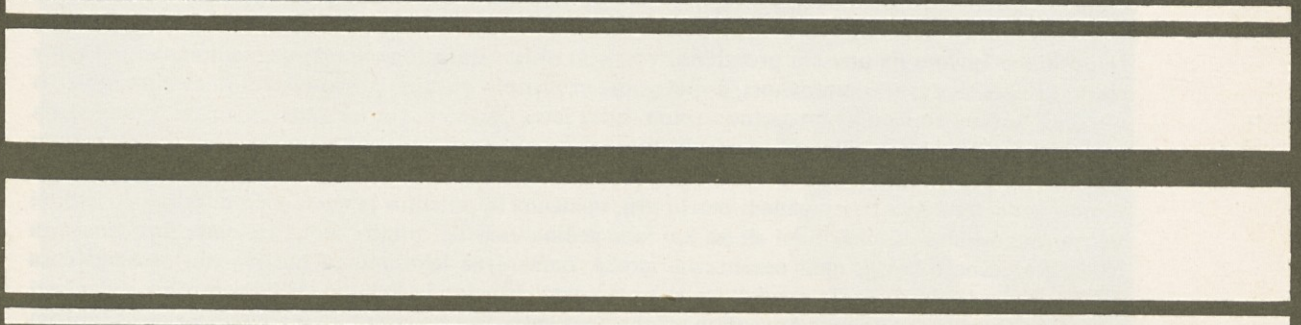
Pričujočo številko je tehnično opremil Tone Seifert. Naslovno stran je oblikoval Boštjan Vrhovec.

Oproščeno prometnega davka po pristojnem sklepu

Film Fest 74



Film Fest 74



Film Fest 74

največja parada slamnatih psov

viktor konjar

Festu, našemu filmskemu panoptikumu, ni treba več nikakršnih spodbudnih besed na poti. Opravičil je oznake, ki so zapisane v njegovem konceptu. Kratkomočno: postal je vsakoletni pregled najvidnejših filmskih stvaritev, največja in najbolj objektivna tribuna sedme umetnosti, evidenten poskus soočanja z najaktualnejšimi problemi sodobnega sveta, kakor jim sledi in jih izpoveduje film, in ne nazadnje — postal je tudi gibalo rasti naše, jugoslovanske filmsko-kinematografske kulture, ker hočeš nočeš določa merila vrednosti in, vsaj posredno, vpliva na obči filmski okus. O vsem tem pač ni potrebno izgubljeni besed.

Ne glede na ta dejstva pa se moramo vprašati, kako visoko pravzaprav segajo merila vrednosti, ki nam jih določajo sedanji vrhunci filmske umetnosti, in kako je vanje, v filme, ki posegajo po najvišjih lovoričah, ujet celotni splet človekove družbenokritične, eksistencialne, moralne ter spreminjevalne, torej intelektualne in politične angažiranosti. Je film sestavni del zgodovinskega dogajanja, ali samo njegov okras, njegov stranski produkt? Natančneje: vprašati se moramo, kje, v katerih družbenih in moralnih podnebjih je vključen v žive, napredne tokove intelektualnih prizadevanj, in kje nima z njimi — če sploh so — nobenega stika. Zanimajo nas vzroki in posledice. Seveda pa je izhodiščnega pomena že poskus odgovora na povsem praktično, v nekem smislu statistično vprašanje, namreč: ali je Festov izbor, ki upošteva reprezentativnost, popularnost in zvoneče atribute posameznih filmov z nacionalni oziroma internacionalni festivalov, sploh adekvaten težnjam in prizadevanjem v posameznih kinematografijah? Vse kaže, da vprašanje te vrste ne moremo biti zlahka kos. Sedanje ustvarjalske in proizvodne kapacitete svetovne kinematografije omogočajo posneti več kot tri tisoč celovečernih filmov na leto. V tem brezbrežnem morju idej, namenov in prijemov je nemogoče odkriti kakršenkoli skupni imenovalce. Dobršen del ali pa kar lepa večina vseh teh filmov sodi v domeno potrošnega in hkrati pogrošnega blaga, med nezahtevne igrarice, namenjene lahkotnemu preživljanju prostega časa milijonskih množic. Filmska produkcija te vrste z intelektualno in duhovno ustvarjalnostjo sedanosti oziroma z angažirano presojo časa nima nikakršnega stika. Nas pa — tudi in predvsem v zvezi s Festom — zanima prav ta in taka angažiranost v vseh svojih raznolikih smereh in odtentkih. Očitno je, da je zanjo zainteresirano tudi vodstvo Festa, ko se loteva selektivnega izbora, o čemer nas lahko prepriča že samo poimenovanje beograjskega soočenja (hrabri novi svet), toda namen in hotenje kljub vsemu še ne pomenita tudi rezultata. V jedru prizadevanja, da bi posegel k najbolj izrazitim in obenem aktualnim točkam sedanje filmsko-izrazne tvornosti, se je Fest zapletel med dvojce ne povsem usklajenih principov. Iskanje globlje zastavljenih, hrabrih, prodornih in osveščujočih del je povezal z izborom filmskih „bestsellerjev“, zmagovalcev različnih festivalov ali pri kritiki posebej uspešnih stvaritev. Že na prvi pogled je jasno, da gre za dvojce raznorodnih hotenj, ki ju lahko približa in strne v eno samo splet srečnih okoliščin. Kajti kriteriji občinstva, kritike in festivalskih žirij v različnih družbenih sistemih vzhoda in zahoda zagotovo niso identični niti z objektivno, torej idealno presojo angažiranosti posameznih avtorjev oziroma njihovih filmov niti z našim, jugoslovanskim, do neke mere vendarle specifičnim družbenokritičnim vrednotenjem. Zgovoren dokaz o tem je, denimo, Pozejdonova pustolovščina, menda najbolje obiskani ameriški film zadnjih let, omeniti pa kaže v tej

zvezi tudi oba naša puljska prvonagrajenca, Sutjesko in Cvetje, ki kljub vsemu, kar lahko o njiju rečemo vrednega, ne sodita med hlabre, intelektualno prodorne in problemsko angažirane filme; globlji poseg v miselna in emocionalna območja doživljanja najdemo pogostoma v filmih, ki jim niti uradne žirije niti uradna kritika niti odziv javnosti niso pripeli lovorik. Prav v senci velikih naslovov in velikih imen je pogostoma — ne vselej — mogoče odkriti največje vrednosti, najbolj pogumne poskuse in največji delež prave, globoke angažiranosti.

Festu štejemo v dobro prav to, da se je, vsaj načelno, iztrgal ideji „festivala festivalov“ in se opredelil za uresničenje izbora najboljših filmov sveta. Odvisen od trendov sedanje filmske ustvarjalnosti pa tudi od povsem praktičnih možnosti izbora, ki se mora vendarle ravnati po merilih prodornosti in uspešnosti posameznih filmov, skuša najti in odkriti vse tisto, kar sodi pod pojem „dobrega“ v sedanjem obdobju filmske umetnosti. Le da je vrednotenje kvalitete — čeravno upoštevamo vse objektivne okoliščine, ki jim je vodstvo Festa izpostavljeno — vendarle nekoliko preveč relativno, tolerantno pa nemara tudi indiferentno, kar zadeva načelno deklaracijo prireditve, izraženo v besedah „hrabri novi svet“.

Ne glede na vse povedano, torej na naš rahli dvom, da se je selektorjem z metodami, kakršne uporabljajo pri iskanju in izbiranju, posrečilo najti zares vse najboljše stvaritve sedanje sedme umetnosti in med njimi predvsem vse tisto, kar izpričuje duha angažirane, ustvarjalne, revolucionarne umetnosti, pa nam ciklus približno devetdesetih filmov — toliko jih je namreč bilo v uradnem in v vseh stranskih, informativnih ali specialnih izborih — omogoča sodbo o sedanjem stanju filmske kreativnosti v svetu nasploh in v posameznih državah ali družbenih sistemih posebej.

Fest nas s svojo orientacijo in svojimi številčnimi ter imenskimi podatki prepričuje o tem, da je težišče sodobnega filma še zmerom v kinematografijah zahoda, zlasti v Združenih državah, Franciji, Italiji in Veliki Britaniji. Filmi drugih zahodnih dežel (švedski, španski, nemški) so redkost ali izjema v



festivalskem repertoarju. Prav tako je možnost kvalitnega izbora v kinematografijah socialističnih dežel ter v kinematografijah Azije Afrike in Latinske Amerike relativno mnogo manjša, čeprav se hkrati zdi, da je pozornost selektorjev vendarle premalo vsestranska.

V razponu žanrov se prepletajo tri temeljne kategorije: pripovedno-fabulativna dovršenost, estetska izbrušenost in socialno-politična zaostrenost. Če slednji — upošteva sicer vse možne pomisleke in celo nekatere utemeljene protiargumente — pripisujemo največji ustvarjalni pomen in predvsem največjo skladnost z nameni Festa, se nam seveda razkrije nekoliko izrazitejša podoba sedanjega filmskega „zemljevida“. Izkaže se, da — denimo — Zinnemannova Operacija Šakal, Bergmanovi Kriki in šepetanje, Truffautova Ameriška noč, Lelouchovo Srečno novo leto in še lepa vrsta filmov (najboljših filmov sveta), med njimi tudi Klopčičevo Cvetje v jeseni, v polni meri težijo k perfekciji izraza, k izbrušenju estetskih, lepotnih elementov in celovitega vtisa, toda brez miselnih poant, ki bi gledalca osredotočile h globljim spoznanjem ter k intenzivnejšim in bolj angažiranim opredelitvam. S tem seveda naštetim filmom ne odpisujemo umetniške vrednosti, njihovega učinka na čutne in čustvene elemente doživljanja in njihovih nespornih estetskih kvalitet; opozoriti želimo samo na relativnost njihovega pomena v razvojni zgodovini filmske kulture, videni dolgoročno, v njeni neposredni vključenosti v zgodovino miselnih tokov, družbenih spoznanj in zgodovinskih premikov. Najmočnejše zrcalo svojemu (in našemu) družbenemu času je že nekaj let sem angažirani del ameriškega filma. V nasprotju z vodilnim delom evropske kinematografije, ki se je ustalila in se zadovoljila bodisi s formalno-estetskimi eksperimenti ali s perfekcioniranjem svojih zamisli (to velja za sedanjo kinematografijo socialističnih dežel, kot so Poljska, Bolgarija, Madžarska ali Sovjetska zveza — v mislih imamo njihove filme z letošnjega Festa — v prav tolikšni ali celo v večji meri kot za filme evropskega zahoda), je vrh sedanjega ameriškega ustvarjanja (v mislih imamo Schatzbergovo Strašilo, Pollackovo Dekle, ki sem jo imel rad, Spielbergov Dvoboj, Aldrichev En vlak za dva potepuha ali Hustonovo Sito mesto) izrazito družbeno kritičen, bojevit in udaren. V puščavi civilizacije, katere posledici sta paralizirana molčeča večina in malomeščanskemu konformizmu vdani delavski razred, je mladi ameriški film kot oaza duha, ki se ni vdal ter ne zatiska oči pred problemi sedanjosti in prihodnosti — problemi socialne, moralne in politične narave.

Angažirani ameriški film je v polni meri obrnjen k družbeni in s tem hkrati tudi moralni in socialni problematiki ameriških razmer, ki so bile še do nedavnega tabu pred svetovno javnostjo. Prav film jih je razkril in jih vtisnil v našo zavest. Mogoče je torej zatrditi, da s tako usmerjenostjo svoje vsebine in svojih zamisli opravlja funkcijo katalizatorja družbenih odnosov.

V precejšnji meri se taki vlogi približujeta tudi francoska, italijanska in angleška kinematografija, seveda le v svojih vrhuncih. Družbenopolitične vidike je v svoj film Ni dima brez ognja z vso kritičnostjo zajel Andre Cayatte; na svoj posebni način jih je v svojem Vohljaču razkril Joseph Mankiewicz; ob njih si je dal duška Luigi Zampa v svoji Beli mafiji, pa Alberto Lattuada, ko se je lotil Morilca stoletja, in nič manj tudi Elio Petri, čigar film Privatna lastnina ni več lopovščina je ironična študija kapitalizma in obenem izraz avtorjevega osebnega obupa nad situacijo; videli pa smo še ogorčeni Boissetov film Redno stanje (aktualizirano analizo alžirske vojne) in Gavrasovo Obsedno stanje (politično angažirani pogled za kulise latinskoameriških doqajanj). . .

Film, kakršnemu dajemo veljavo s sprejemom na Fest, ni namenjen nezahtevni zabavi pa tudi estetizirajočemu eksperimentiranju ne. Želimo, da bi bil več kot samo podoba sedanjosti ali dela sedanjosti. Zanima nas umetniški in idejno-intelektualni poseg vanjo. Polno veljavo pripisujemo kinematografiji, ki v naši zavesti odpira izhod iz stanja, v kakršnem smo, in daje našim miselnim prizadevanjem, našemu družbenemu in življenjskemu angažmaju nov impulz.

Fest je, upajmo, storil, kar je bilo v njegovi moči. Vse namreč kaže, da so možnosti za optimalizacijo ideje „hrabrega novega sveta“ omejene. Med tri tisoč filmi je komaj nekaj sto takih, ki sploh posegajo po atributih umetnosti, teh nekaj sto naslovov pa se spet močno skrči, če se jim približamo z idejno angažiranimi hotenji, kajti polnokrvnih, intelektualno dimenzioniranih stvaritev je v vsej množici filmskih stvaritev vseh žanrov komaj peščica.

A prav ti filmi dajejo našemu Festu ton in pomen.

Še doslednejši in temeljitejši kriteriji izbora bodo tej največji filmski prireditvi sedanjosti samo v prid, pa četudi bi bil njihov rezultat — glede na razpoložljivo filmsko bero — delno skrčenje repertoarja. Vsakršno popuščanje sicer veljavnim kriterijem in vzorom, vsakršen kompromis ali opuščena priložnost namreč samo kalijo blišč beograjskega festivala, blišč in raven, ki pa navsezadnje vendarle obvezujeta: obvezujeta naše lastne kriterije vrednotenja, pa tudi kriterije filmske ustvarjalnosti na vseh svetovnih prizoriščih sedanjosti.

Zaupamo v bodočnost filma, v njegovo družbeno funkcijo, v njegov pogum in v njegovo jasno revolucionarno opredeljenost.

Fest je ustvarjalni poseg v filmsko zgodovino.

današnji film in njegove avantgardne razsežnosti

tone frelih

Vprašanje, kaj je to avantgarda v filmski umetnosti, je komplicirano, kajti če bi hoteli na to vprašanje zadovoljivo odgovoriti, potem bi morali poiskati več zelo različnih odgovorov. Filmska avantgarda, kadarkoli in kjerkoli, namreč nima ene same podobe in enega samega vsebinskega ter formalnega izhodišča.

Glavna laštost filmske avantgarde je v tem, da se v vsakem novem filmskem izdelku pojavlja v novi obliki, drugačna. Kakor hitro se nekaj v umetnosti — pa naj bo to v filmu, literaturi, glasbi — ustalilo, brž ko lahko opravimo vse miselne procese pri definiciji novega pojava, ta pojav sam po sebi ne predstavlja več avantgarde.

Osnovni princip umetniškega ustvarjanja je iskanje nečesa originalnega, novega in samo najboljši dosežki takega iskanja lahko nosijo oznako avantgarda. To, kar v umetniškem iskanju omejuje katerikoli avantgardo, je čas, v katerem nastane, je družba in je sociološko gledano porabnik, ki mu je umetnost namenjena. Zato je verjetno treba poleg tega, da avantgardi poiščemo že izrabljene in še neznane smeri in možnosti razvoja ter da opravimo osnovno analizo, treba razmisliti vse psihološko-sociološke motive, ki neko avantgardo determinirajo.

Če se povrnemo k filmu, potem je ena nespornih ugotovitev prav ta, da ima filmska avantgarda danes (tudi če jo gledamo izrazito zgodovinsko) verjetno najširše implikacije in možnosti za svoj razvoj. Zakaj tako? Odgovor je preprost. Vse do šestdesetih let so v filmskem ustvarjanju vladali trdi zakoni žanrskih klasifikacij na eni strani in ustaljeni izrazni kalupi uspešnih kinematografij na drugi strani. Nekako po letu 1960 pa se je filmsko ustvarjanje tako vsebinsko kot formalno razmaknilo, prestopilo je okvire fiksiiranih form. Takrat nekako so se začela iskanja novih filmskih izrazov, tako vsebinskih kot režijskih konceptov, in od takrat naprej tudi strogo programiranim kinematografijam zahodnoevropskega in ameriškega tipa ne moremo več določati njihovih programov.

Žanrska razdelitev je kar na lepem izgubila svojo vsebinsko pomenskost. V filmih, ki smo jih gledali v zadnjih letih, smo videli prave mešanice raznih stilov, žanrov, kajti nameni njihovih ustvarjalcev so bili tako zelo kompleksni. Kar na lepem je bilo konec vsebinsko velikopoteznih filmskih fabul, spektakularnost je bila pozabljena in v zgodovino filma se je z velikimi črkami zapisala komornost filmske fabule. Prav komornost filmske fabule je bila tista močna sila, ki je čez noč vsebinsko pregnatla prej ustaljene žanrske klasifikacije.

Sodobni film hodi po različnih poteh. Verjetno še nikoli doslej ni bil po vsebinski in vizualni plati tako raznolik, kot je zadnjih deset let. Vse do konca 60-tih let so v filmski proizvodnji veljali ustaljeni kalupi in je bilo tudi uvrščanje filmov po žanrih dosti bolj preprosto in hkrati že tudi dokončno.

Pojav komornosti filmske fabule ni bil osamljen. Hkrati z njim ali pa kot njegov pogoj se je uveljavil avtorski film. In z avtorskim filmom je v tradicionalno in stereotipno filmsko industrijo prodrlo močna težnja po novem filmskem poslanstvu. Za novo poslanstvo pa je bilo treba izumiti nove podobe, nove oblike in nove motive in te nove podobe in motivi so se do konca izkristalizirali v filmih iz zadnjega obdobja. Vsi poskusi po dokončnosti filmske komornosti seveda še niso izčrpani. Zato je v

tej zvezi to dokončnost nesmiselno ugotavljati. Tudi rezultati so se komajda dobro zasidrli v zavest filmskih gledalcev, zato ne moremo govoriti o posameznih vrednotah filmskih izhodišč. Čas je tista odločilna komponenta, ki bo dosledno in vsestransko ovrednotil ta izhodišča, nekatera ovrgel in nekatera potrdil. Prav tako kot tudi na vsako posamezno vrednoto pa bo čas pokazal na posamezne deviacije formalno vsebinskih izhodišč, na pomanjkljivosti filmske komornosti in ko bo to opravil, bo s tem hote ali ne hote pokazal in razložil dodatne pomene.

V čem in kako se kažejo nove vrednote komorne filmske zgodbe? Predvsem in ne samo v novem vrednotenju pozitivnega. Stereotipna razdelitev na črno-belo v filmu se je v komorni filmski zgodbi odločno spremenila. Zanimanje scenaristov ni usmerjeno samo v deklarativno pozitivnost, pač pa se kaže v poštenem predstavljanju in seveda tudi vrednotenju človeških lastnosti, v zanimanju za nekdanje negativno, kajti samo na tak način je lahko film celovit. Komorna filmska zgodba že po pravilu posega globlje in bolj pošteno v človeško intimo.

Ta poseg je toliko bolj nenavaden, ker je odsev večje realnosti. Filmska zgodba ni več nekaj aranžiranega, pač pa je v večini primerov resničen prikaz življenja, seveda ne v smislu cinéma-vérité. Ne gre za pridih dokumentarnosti, pač pa za doslednejši pristop k prikazovanju realnega življenja. Tu so tudi nenavadne zgodbe, sižeji, ki jih do sedaj v filmu nismo videli, ker so bili neke vrste tabu.

Zaradi posega v intimo je seveda tudi psihologija filmskih karakterjev bistveno bogatejša kot v prejšnjih obdobjih. Ne da bi bila ta psihologija bolj dokončna, rekli bi, da je doslednejša in globlja, odkriva plasti, ki smo jih tudi na filmskem platnu skrivali in zatajevali. Kako da se je v tem smislu lahko uveljavil avtorski film? Predvsem gre zahvala osvobojeni morali, ki vlada zadnja leta tako v kulturi kot v splošnem življenju. Seveda ni samo film prisposoba te osvobojene morale. Če posežemo na druga področja, potem se kaže v pop-artovskem slikarstvu in eksperimentalno elektronski glasbi. In tako je osnova ali posledica (to konec koncev niti ni pomembno) nove kulture prav osvobojena morala. Film, rekli smo že, nima izjemnega mesta. Hkrati pa moramo reči, da je najmočnejši razpečevalec te osvobojene morale. Kajti na relaciji gledalec—film je sodobni film naredil največji napredek. V tej zvezi moramo povedati še nekaj. Primarno zanimanje komornega filma je gledalec, toda ne gledalec kot del širše publike, pač pa gledalec kot individuum. Kajti povezava med komorno filmsko zgodbo in posameznikom je pristnejša, globlja, bolj intimna, kot pa so bile povezave med filmom in publiko v prejšnjih obdobjih. V 50-ih in na začetku 60-ih let je bil ta odnos še izredno uniformatorski in kolektiven in prav zato si je sodobni film izbral individua. Namenjenost posamezniku pa je bil eden tistih glavnih motivov, da se je filmski izraz v svojem bistvu lahko približal komornosti.

V poglavju o komorni filmski zgodbi moramo utemeljiti še misel o belo-črni klasifikaciji, kajti v filmih iz prejšnjih obdobj je bil še zanimiv in poglavitni kontrast med dobrim in zlim. Ta kontrast je pogojeval namen filma, ta pa je bil v gledalčevem nenehnem opredeljevanju za in proti. V sodobnih filmih pa mislim, da je prav posledica filmske avantgarde, da ta kontrast ni več samo belo-črn, pač pa je dobil tudi druge odtenke, hkrati pa, in to je bistveno, ta kontrast ni več toliko pomemben. Sama opredelitev za in proti se kaže kot nekaj sekundarnega. Pestrost fabule in širokoplastnost filmskih karakterjev, ki jih sodobni film postavlja pred gledalce, so filmu podaljšali in zvečali njegovo aktualnost in umetniško izpovedno moč in prav v tem pomenu je, po mojem, treba iskati novo in veliko zanimanje za netradicionalni avtorski film. Kajti poleg vseh vsebinskih sprememb (o komornosti fabule smo že govorili, morali pa bomo spregovoriti še o pojavu antijunaka) odkrijemo tudi novo filmsko izrazno fakturo, brez katere seveda sodobnega avantgardnega filma ne bi bilo. Ko premišljamo o novi filmski vizualizaciji, o novi postavitvi kadra, novostih v montaži, se srečamo z novo filmsko semantiko, ki je v vrednotenju simbola in konkretnosti filmske slike prinesla nove postavke. Dosedanjemu psihološkemu izhodišču filmske semantike moramo namreč dodati enakovredno sociološko komponento in prav s tem sociološkim vrednotenjem vseh omenjenih vizualnih elementov kot slikovnih predstavitev simbola, ki je seveda osnovno filmsko izrazilo, se je naše gledanje na film toliko spremenilo, da so tudi že ustaljene vrednostne kategorije postale za naše gledanje preozke, preskromne in nezadovoljive.

Razvoj antijunaka v sodobnem filmu je tekel hkrati z razvojem komorne filmske fabule. Nesmiselno pa bi seveda bilo, da bi v tej povezavi iskali poglavitnih vzrokov za nastanek antijunaka nasploh. Videli bomo več osnovnih izvorov, je pa res, da verjetno brez komorne filmske zgodbe ne bi bilo določenega tipa antijunaka. Predvsem je treba že na samem začetku ločiti pojav antijunaka na dve primarni zasnovi: na psihološkega in na sociološkega antijunaka. Kajti ob precizni analizi bomo videli, da je med obema vejama velika razlika. Psihološki antijunak, lik, karakter, ki po pravilu nosi fabulativni filmski razplet, predstavlja in je nadaljevanje že omenjenih belo-črnih karakternih razdelitev. Junak filma 59-ih let je imel toliko predpisanih in ustaljenih karakternih lastnosti, ki se niso mogle vključiti v sodobni film nove intime, da v njem preprosto ni mogel obstajati.

Ker so filmski avtorji hoteli nove oblike, so s tem morali uvesti tudi novega junaka. Ker je bil novi junak karakterno v neprestani opoziciji s prejšnjim priznanim junakom, smo ga poimenovali antijunak. To pa ne pomeni, da ima antijunak kakorkoli neustrezen karakter, ničesar ni v njem načelno nasprotnega. Ali pa je načelno nasprotno vse, toda gledano s pozicij stare, preživele morale. Antijunak ali novi junak je osvobojen klišejev, predsodkov pred tako ali drugačno fabulo, je torej svoboden in hkrati samostojno kreativen. Pred njim ni niti fabulativnih še manj izraznih prepek. Z ničimer ga ne moremo omejevati in prav zato je tak junak zanimiv za gledalca posameznika, saj mu je mnogo bližji.



Marlon Brando in Maria Schneider v Bertoluccijevem POSLEDNJEM TANGU

Po nepisanem pravilu je antijunak individualist, kajti samo v taki formulaciji lahko pokaže vse svoje posebnosti, novosti ali karakterne spremembe. Čeprav je kot družbeni element seveda predstavnik te družbe, jo predstavlja kot posameznik, preko katerega ne moremo dajati kakršnihkoli uniformatorskih zaključkov za celo družbo.

Ob vseh obravnavanih postavkah lahko naštejemo nekaj filmov iz zadnjega ustvarjalnega obdobja, čeprav seveda ne mislim, da samo ti filmi izpovedujejo teze o avantgardnem filmu. Možna bi bila drugačna selekcija, pa rezultati verjetno ne bi bili bistveno drugačni.

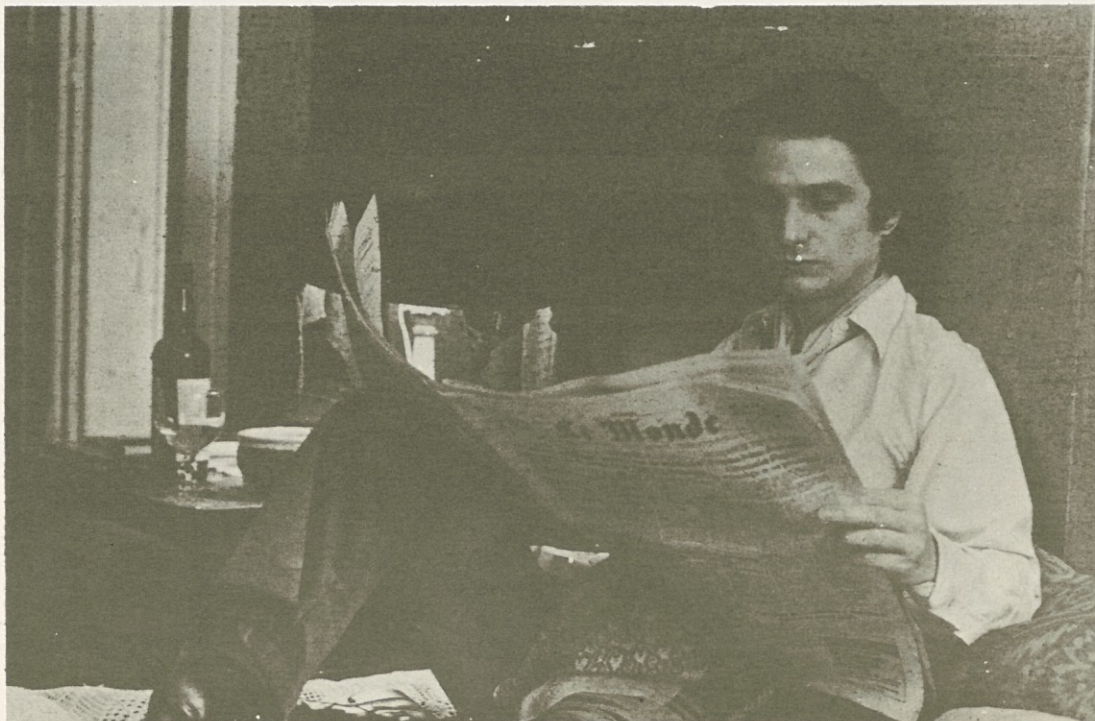
Z vidika objektivne splošnosti in tematske ekskluzivnosti si oglejmo filme VELIKO ŽRETJE, MAMA IN KURBA in POSLEDNJI TANGO V PARIZU. Vsi filmi so dovolj znani, hkrati pa mislim, da je pretirana reklama odločno škodovala in umetniško razvrednotila Bertoluccijev POSLEDNJI TANGO.

Našteti filmi (še najbolj POSLEDNJI TANGO) sicer izpričujejo pripadnost trendu „osvojenega morale“, vendar imajo hkrati svoje zasnove v literaturi ameriškega psevdofreudizma tipa H. Miller. Res pa je tudi, da so bili ustvarjalci teh filmov avtorsko toliko opredeljeni, da jim je uspelo ustvariti samostojna dela brez vsebinskih ali idejnih vzornikov. S pomočjo dovolj eksplicite predstavljenih in v fabulativnem razvoju udeleženi karakterjev so fabule omenjenih filmov posegle v tiste sfere neobravnane, da so filmi že po tej plati avantgardni.

Čeprav smo ob Paulu iz Bertoluccijevega POSLEDNJEGA TANGA pomislili na Millerjeve Mirne dneve, nas že samo antihamletovski monolog ob mrtvi ženi predstavi v (v tragičnem smislu) dokončnejšo, vseobsegajočo in neposredno realcijo s karakterjem. Bertolucci svojemu Paulu ni prizanesel, gnal ga je mimo vseh postaj življenjskega „pekla“, pritiral ga je na dokončni rob obupa, kjer obup že zadobi demonske dimenzije. In prav zaradi dosledne pripadnosti karakterni razgaljenosti je naše razumevanje Paula in njegovih reakcij dokončno, popolno. Dane so vse možnosti, potem je odvisno od gledalcev, koliko so pripravljeni pozabiti na tabuje.

Ferrerijevo VELIKO ŽRETJE izhaja drugačnih predpostavk. Paul v POSLEDNJEM TANGU sicer umre, toda njegova smrt je odraz zmote, naključja, nerazumevanja resničnih občutij, pri posamični smrti v VELIKEM ŽRETJU pa bre za preiščljene obračune s človeškimi lastnostmi; smrt v ŽRETJU pomeni izničenje življenja.

Ob POSLEDNJEM TANGU lahko preiščljujemo o nemoči čustva, v ŽRETJU o čustvu ni več govora. Ferreri opisuje brezdušna človeška razmerja, kjer celo beseda izgubi svoj osnovni pomen. Vsak karakter zase zaključuje svoj svet nemoči, nesmisla, brezčutnosti. Toda te lastnosti niso shematizirane, kot bi mogoče kdo sodil ob pojavih smrti.



Karakterjem iz VELIKEGA ŽRETJA ne bi mogli pripisati nobenih idejnih orientacij, ideologija kot osnovna življenjska motivacija je povsem zanemarjena, tako da se mi VELIKO ŽRETJE kaže kot funkcionalen zbir nesmislov, ki pa vendarle v neki meri dokazuje tudi življenjsko izhodišče.

Ob tem filmu bi sicer lahko premišljevali tudi o kritiki neke konkretne družbe. Toda ne verjamem, da bi Marco Ferreri posnel svoj film iz teh kritičnih nagibov, saj bi sicer moral bolj poudariti prav ta družbenokritična stališča.

Povsem samosvoj v tem izboru stoji film Jeana Eustacha MAMA IN KURBA. To je film, ki se v nekem določenem smislu navezuje na novodobni naturalizem. Toda ta naturalizem posega v filmsko podobo samo v njeni registraciji, v dosledni, skoraj veristični registraciji časa.

Film MAMA IN KURBA je film „ničā“. Je brez pravih dogodkov, zato tudi brez akcijske dramatičnosti. V Eustachovem režijskem konceptu so poudarjeni občutki, za njihovo dosledno predstavitev in razvoj pa si je režiser izbral počasno, pa zato v detajle posegajočo pripoved.

Film MAMA IN KURBA nima karakterjev v preživetem „junaškem“ stilu. Nima nobene vnaprejšnje zgodbe, kajti avtorja je zanimalo hipno življenje vsakega posamičnega trenutka. Na prvi pogled razpada film na posamezne sekvence najrazličnejših stanj in šele slika integralnega filma nam razkrije osnovno zakonitost take filmske zgradbe.

Osnovna lastnost filma je v tem, da nam v nobenem trenutku ne vsiljuje samo ene projekcije sodobne realnosti. Tudi njegova vsebinska orientiranost nam ne predpisuje enotnega gledanja in razumevanja problematike. Film MAMA IN KURBA je vsaj zame najboljši primer odprtosti pomenske strukture.

Osebo se zavedam, da bi kot primeri ob razmišljanju o avantgardnih iskanjih filmskega izraza lahko služili tudi drugi filmi, ki pa bi v marsičem samo potrdili naše prejšnje ugotovitve.

Uvrstitev Ferrerijevega VELIKEGA ŽRETJA in Eustachovega filma MAMA IN KURBA mi je narekoval program specialne prireditve VIDIKI ob Festu 74.

Ta program VIDIKOV je letos zajemal, in na simpoziju tudi teoretično obravnaval, tri teme, in sicer:

- a) osvobodilna gibanja v filmu s poudarkom na latinskoameriškem dokumentarnem filmu. Večinoma so bili to čileanski filmi starejšega datuma, ki so se navezovali na dokument o Allendejevi izvolitvi;
- b) filmsko nasilje, kjer je posebno mesto pripadlo Peckinpachovim SLAMNATIM PSOM;
- c) filmsko avantgardo, kjer ob že obravnavanih filmih ne gre prezreti zanimivega filma Carmela Beneja EN HAMLET MANJ.

Ob tem izboru filmov, ki so jih ponujali letošnji VIDIKI, je uradni del festovskega programa kar nekako zbledel. Vsaj kar se iskanja filmskega inovatorstva tiče.



veliko žretje

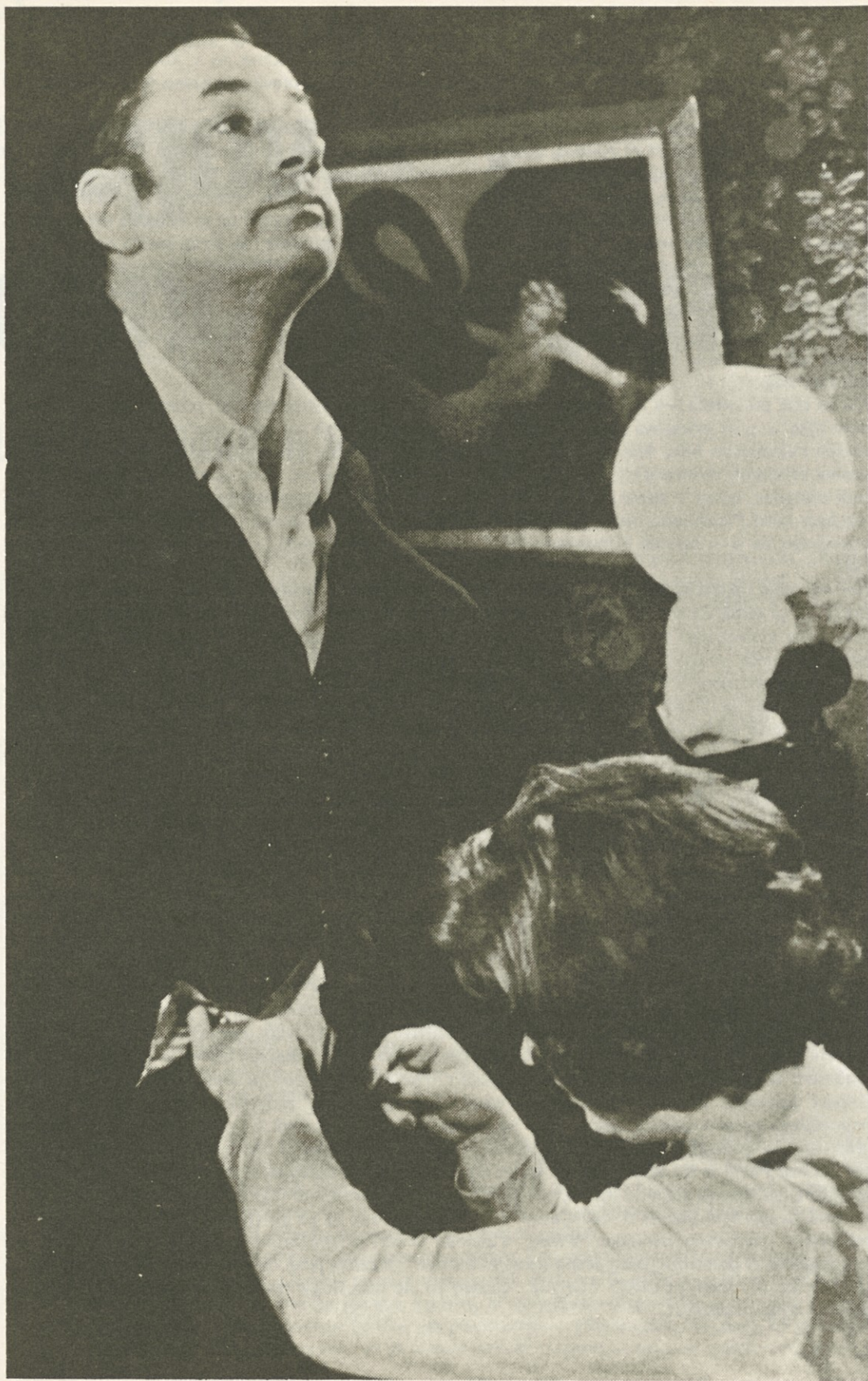
jean delmas

Potem ko je steklo toliko potokov črnila (in žolča) čez VELIKO ŽRETJE, ostaja edini način, če naj bi povedali kaj novega, da o njem govorimo kot o filmu. In da ga sploh gledamo, kot pač gledamo film. Zdi se, da so kritiki v njem najpogosteje videvali le svoje fata morgane! Nekdo pravi, da so še štirje dobrodušneži HOTELI ubiti z žrtjem: le kje je to lahko pobral; želja po smrti se prav nikjer ne kaže, in celo zavest o smrti samo enkrat. Nekdo drug misli, da je Andrea, učiteljica, ki sicer slučajno, pač pa požrešno sodeluje pri požrtiji, podoba smrti: kako lepa domišljija, ki v filmu ne najde nikakršne potrditve. Spet nekdo hoče, da bi bil Marcello impotenten: je mar opravil zdravniški pregled? (pride do poloma, vendar ga Andrea pripisuje svoji preobilni zadnjici, kar v izbrani situaciji ni prav nič neverjetno.) Veliko je govora o „bruhanjih“: prav malo jih je. O defekaciji: samo ena posmrtna je, pa še ta je čisto fiziološki pojav, ki se bo zgodil vam in meni, celo brez „velikega žretja“. Ferreri, v Cannesu bolj čemeran kot kdajkoli prej, je povedal, da je napravil film, ker je to njegov poklic, in da je hotel samo pripovedovati zgodbo. Ne smemo vsega, kar reče Ferreri, vzeti za čisto zlato. Kadar govori, uživa v tem, da meša resnico in izmišljotine. Kadar pa snema, opravlja svoj poklic, in to dobro. Torej bi bilo treba najprej gledati film in brati pa snema, opravlja svoj poklic, in to dobro. Torej bi bilo treba najprej gledati film in brati zgodbo, ki jo pripoveduje.

Ves Ferrerijev talent je v pretiravanju: tako je od vsega začetka, prepozno je, da bi se nad tem zgražali. V njegovem prvem obdobju je pretiravanje uporabljal za slikanje „primerov“ – individualnih in izrednih. V zadnjih filmih pa ta pretiranost maje naš življenjski občutek, naš način mišljenja, naše intelektualno udobje.

Nujnost pretiravanja se prav gotovo ne ujema s francoskim „dobrim okusom“, ki je bolj ali manj podedovan iz XVII. stoletja: ko učiteljica Andrea besediči svojim dijačkom, da je „bil Boileau velik pesnik in da je ljubil naravo“, gotovo zelo malo gledalcev na tem mestu občuti sarkazem. Boileau ostaja njihov človek. Rabelais, ki ga želijo shraniti v svojem izmišljenem muzeju, je zanje tujec: poznajo ga le po govoricah ali po izčiščenih izdajah, v katerih skoraj nič več ne ostane. Uspeh VELIKEGA ŽRETJA je v tem, da bi po očiščenju v njem prav nič ne ostalo. Če tega pretiravanja ne sprejemamo, bi morali končno zavreči celotnega Ferrerija.

Ko sprejmemo ali pa samo opazimo to pretiranost, moramo ugotoviti prefinjenost (seveda!) v odločnosti, ki vodi zgodbo. Štiri osebe, ki se bodo zbrale na večdnevni „požrtiji“, niso prav nič nenavadne. Prvih pol ure filma jih postavlja v njihovo individualnost in družbeno okolje, preden se prične požrtija: Ugo (Tognazzi), gostilničar, čisti svoj pribor za rezanje, Michel (Piccoli), režiser na radiu in televiziji, je v zasedi svoje hčere, ki išče delo za svojega ljubimca, Marcello (Mastroianni), kapetan potniškega letala, izstopa v vsej opravi iz svojega stroja, Philippe (Noiret), sodnik, podaljšanje malega dečka v starega fanta, uide, skoraj prihuljeno, svoji nadležni guvernanti, bivši dojlji. Vsak govori v svojem jeziku: snobovski afektiranosti Michela odgovarja Philippova poklicna deformacija: „Sodišče je o tem odločilo . . .“ Vsi skupaj pa so družbeno določeni. Kajti ne pripadajo različnim okoljem, kot so govorili, ampak enemu samemu. Če ne bi bilo Ferrerijeve skrajnosti, bi se prav tako lahko zbrali pri spoštljivi partiji kart kakor za to izzivalno požrtijo. So in bodo ostali zelo poprečni meščani, še vedno pod vplivom tradicij meščanstva iz „belle époque“ – predvsem oba Francoza, Italijani so bolj naravni in manj vezani na tradicijo, kar spet opozarja na avtorjevo natančno opazovanje. Vse nas potaplja v meščansko tradicijo: igrivi starinski dekor hiše, ki jo je sodnik posodil za „partijo“, Michelov govor, ki hoče biti izbran, njegova nagnjenost k redu in čistosti, pornografija – tudi sama izbrana – slike iz Michelove zbirke, „ko je bil še majhen“, prikazana na ekranu gostov (njihovo licemerstvo spominja na „Čare življenja“, s katerimi se je Gremillon zlobno zabaval), kar z veselo grobostjo seka slike, ki jih Ferreri pošilja na naš ekran, pa kuharske recepte, ki jih Ugo bere in komentira in ki kažejo, da je kuharska umetnost s konca stoletja prav tako izmaličena kot vse



akademske umetnosti – stari Bugatti, katerega prisotnost ne da miru Marcellu, tudi sam ni daleč od „belle epoqe“. Gre torej za meščanstvo, za „naravno“ meščanstvo (kakor je rekel Pasolini) in ne za izobraženo, in tradicija XIX. stoletja, ki je v tej zgodbi najbolj odurna, ni v filmu čisto slučajno. „Potrošniška družba“ ali ne, mislimo si lahko, da si je Ferreri pripravil predstavo tega meščanstva v vsej njegovi nizkotnosti: naj torej žre in naj crkne!

Ker pa nič v tem filmu ni poenostavljeno, ker je vsaka oseba določena v svoje življenje, Ferreri (hudič v tem „Mrtvaškem plesu“ ni Andrea, pač pa Ferreri) vsakogar vodi k njegovi smrti: pilot Marcello za volanom starega Bugattija, ki mu ga ni uspelo popraviti, televizijski mož Michel po izvrstni oddaji klavirja-prdca-in-pečenke, zapuščeni stari fant Philippe, ko z ustnicami boža tresoči se kolač v obliki prsi (dojiljinih ali Andreinih, ki je nadomestilo za prejšnje?). Ugova smrt pa se razlikuje od ostalih. V ostalih treh primerih smrt pride ob svojem času, ne prej ne pozneje, za seboj pušča nezavedno in brezčutno. Tokrat prvi dve trupli v prozornem hladilniku (namig na kdovekatero židovsko verovanje v vezo med jajci in smrtjo), Andrein razburjeni obraz, izražajo zavest o skorajšnji smrti: morda Ugo ni v takem položaju kot ostali, kuhar te požrtije je, ki je ostali nočejo in ne morejo več prenašati; takrat se odloči, da bo sam pospravil katedralo testenin, katere razsežnost je „prava pesem“; smrt ga torej zasači ob opravljanju tega dela, ob nekakšni zavestni poklicni stavi. Razplet te nore zgodbe je spet vzorno strog.

Kar še bolj preseneča – v to strogost se vključujejo poteze neuravnovešenosti, poceni štosi osvobodjene domišljije – prav povezava med strogostjo in svobodo je bistvo velikega uspeha filma. Neki Kitajec obišče najemniško hišo, kjer snemajo . . . in ta Kitajec postane obrobni igralec v filmu. „Ali je to simbol vzhodnih civilizacij?“ je vprašal nekdo v Cannesu, vendar ne, samo za zabavo gre. Za zabavo je tudi piščanec, vržen v akvarij, da bi tudi rdeče ribice imele svojo veliko požrtijo. Za zabavo je tudi razgovor med Piccolijem, oblečenim v domačo haljo v stilu Gandoura, in med dečkom, ki prosi za dovoljenje, da bi si ogledal Boileaujevo lipo: „Gospod, vi ste Arabec. – Oh ne, mali moj, nikar se ne boji!“

Ker mi ugaja takšna svoboda izraza, se mi ne ljubi več iskati „poslanstva“ v filmu, za katerega Ferreri pravi, da ga nima. Za smehom pa vendarle čutimo črni humor in Ferrerijevo zlovoljnost. Ali ni mnogo obvladane melanholije (če dobro beremo) v izreku „bolje je o smehu kot o solzah pisati“ Rabelaisa, katerega (tako pravi Jean-Louis Tallenay) „neizmerna radost življenja“ nima nič skupnega z „odvratnim prizorom“ v Ferreriju. Zadnje podobe, zadnja beseda: pripelje kombi z novim tovorom, Andrea, edina preživela, kar najbolj naravno da razložiti kose mesa na trato, psi, ki mirno ležijo naokoli, samo mirno gledajo in se ničesar ne dotaknejo. Psi vedo: tulili so ob vsaki smrti. „Podli pogled,“ se razburja Claude-Marie Tremois, „(človeku) psi lahko pokažejo, kaj je vzvišenost.“ Zakaj pa ne? Že v LIZI je ženska oblikovala svoje stališče pod vplivom psa Melampa, naklonjenost do moškega je zamenjavala z naklonjenostjo do psa, in bila je mnogo bolj izvirna kot moški: to nikakor ni bilo „nizkotno“. Ponovljeno srečanje človeka s psom morda podčrtuje odločno sprejemanje živalskosti v nasprotju s popačenjem človeka v nezdravi družbi. Kar je v skladu z osvobojenim, v vsem filmu prisotnim sprejemanjem fiziološkega. Zavračamo ga, ker ga Ferreri namesto GOVORJENJA (kot v Rabelaisu, seveda) kaže: „Sam scenarij ni gorzovit . . .“ pravi Claude-Marie Tremois. Upajmo, da tisti, ki stiskajo ustnice (ali zadnjico) pred prdenjem, ki ga igra Piccoli, niso bili vedno tako stisnjeni – naj malo pobrska po svojih spominih . . . V vsakem primeru je film najbolj odločno nasprotje proti hinavščini, ohranjeni iz meščanskega XIX. stoletja, – hinavščini, s katero se je na svojem področju moral srečati tudi Freud, in ki odteka iz štirih oseb (tako zelo anti-junakov, kot je le mogoče) filma. Mislili smo, da se je meščanstvo ob svojih starih napakah kaj naučilo in da se je odločilo, vse začeti znova, pa da ga ne more nič več presenetiti. VELIKO ŽRETJE dviga ogorčenje, in o tem bo treba kasneje pisati kritiko – ne filmsko, pač pa družbeno – zdi se, po tiskovnih odmevih iz Cannesu, da gre predvsem za tipično francoski škandal. Škandal z neprijetno resnico: „o seksu in želodcu“, kot pravi Gilbert Salachas. Želodec, ja. Seks je resnično le spremstvo, začimba požrtije, ki ne zahteva najmanjšega zapeljevanje: v nasprotju s Salachasovo trditvijo ni sledi o „novačenju“. „Nabirači“ so prej tisti, ki sprožajo škandal in so pogosto – vendar v besedah – mnogo bolj prostaški (in manj odkriti kot Ferreri) Ko sem se skušal izogniti polemiki, da bi obravnaval samo film, ki je izraz morda vprašljive, pa vseeno celovite in močne osebnosti, ne morem mimo nizkotnega članka Jena Cauja, ki zahteva cenzuro in govori o izsiljevanju velikih umetnikov, ki pa se (kot smo videli v Cannesu) z režiserjem navdušeno strinjajo. Videti VELIKO ŽRETJE in bruhati – naslov Jean Cau. Ne obotavljamo si pomisliti „brati Jeana Cauja in bruhati“. Razlika je le, da je bil Ferrerijev namen, naj bi bruhali, ko bi videli VELIKO ŽRETJE, gotovo pa ne papeškega Jeana Cauja, naj bi bruhali, ko bi prebrali njegovo pisanje.

razgovor z jeanom eustachom

(ob filmu mama in kurba)

Ta pogled na Jeana Eustacha in MAMO IN KURBO predstavlja prvega iz vrste razgovorov in študij, posvečenih več filmarjem (Gérard Blain, Maurice Pialat, Jacques Rozier), katerih iskanja, v njihovi različnosti in izvirnosti, se nam kažejo kot odločen odmik od prevladujočih teženj v sodobnem francoskem filmu.

– Izjavili ste, da so bili vaši prvi filmi drugačni. Na kakšno raven postavljate to različnost?

– To izjavo sem dal pred dvema letoma, v trenutku, ko je šlo vse zelo slabo. Bil sem v godlji. Vse je bilo treba spet nanovo premisliti. To sem tudi storil, ko sem se s Philippom Haudiquetom (Slika in zvok) pogovarjal o situaciji, ki se je od takrat spremenila. Danes te izjave ne zanikam, vendar so elementi razlike prej podzavestni kot zavestni. Seveda so bila moja prejšnja dela pod vplivom filma, ki sem ga ljubil: ameriške filmske proizvodnje. Upam pa, da sem se tega vpliva otresel prav s filmom MAMA IN KURBA. Nasprotno pa ostaja zveza v izbiri igralcev, tako je Jean-Pierre Léaud igral že v filmu BOŽIČEK IMA MODRE OČI. V desetih letih sem videl vse njegove filme, z zanimanjem sem spremljal in preučeval spremembe v likih, ki jih je predstavljal, in upal, da bom še kdaj snemal z njim. Sicer pa sem MAMO IN KURBO pisal neposredno za Jean-Pierra Léauda.

– SVETA NEDOLŽNOST IZ PESSACA je izhodiščna točka za mnoge zvrsti in jo je mogoče razlagati na več načinov.

– Ja; čeprav sem snemal film, ki ni bil fikcija, je SVETA NEDOLŽNOST IZ PESSACA nastala zaradi spektakularnih elementov, ki so se vključevali vanjo: kostumov, plesov, pesmi, resnične animacije. SVETA NEDOLŽNOST IZ PESSACA je glasbena komedija, vendar obrnjena glasbena komedija, posneta črno-belo na 16 mm, z lahkotnostjo in hkrati resnostjo zvrsti. Filmske elemente sem hotel zožiti na kratko vsebino, ki bi zajemala idejo, ne pa norme glasbene komedije. SVETA NEDOLŽNOST IZ PESSACA je domotožje za pravljичnim filmom, ki je v Franciji na žalost neuresničljiv; spomin na prizore počitka in plesa v filmih Johna Forda; pogled k Henryju Fondi, ko v SADOVIH JEZE pleše s svojo materjo.

– In ŠTEVILKA NIČ?

– V literaturi poznamo poleg romana in novele tudi osebni pisateljev dnevnik. Hotel sem v filmu ustvariti nekaj, kar bi ustrezalo temu: niti film fikcije niti dokumentarec. Tu je razlog, zakaj tega dveurnega filma, na 16 črno-belih mm, ne kažem. Omenjam le njegov obstoj, ker gre za presunljiv kolut, posnet s pomočjo tehnikov. Če bi slučajno čutil željo, bi nadaljeval s to zvrstjo filma; dal bi filme na stran in bi jih kopicil. Seveda je to precej luksuzna muhavost.

– Če v MAMI IN KURBI opuščate kinematografske poteze, pa v njem najdemo številne literarne.

– Predvsem poteze literature v celoti, pa tudi posameznih avtorjev, Batailla na primer v MODRINI NEBA. Tako sem imel vtis ob pisanju scene v trgovini, ko Léaud zaradi igre zrcal prisostvuje slačenju in oblačenju neke čudovite anonimne ženske, da pišem stran v stilu Batailla. Drugod, ko je bil vtis preočiten, sem izrezal nekatere prizore, ker so njihove preveč pomenljive podobe dajale filmu pregrob prizvok.

– Te poteze, kot številni dialogi, so bili osnova kritikam, ki so letele predvsem na literarni videz filma. – Teh očitkov ne razumem. Kdo pa dela literarne filme? Rohmer ali Marguerite Duras? Filma ne moremo označiti tako, če v njem beseda igra veliko vlogo. Glas in obraz sta prav tako film.

– Prav tako je malo gibanja tehnike.

– To ne drži. Film daje tak vtis, vem, vendar se kamera ves čas giblje. Gibanje pa ni opazno, ker nikoli ne trči ob vsebino. Kamera nikoli ne daje vtisa, da smo v kinu. Da bi režijo naredil manj okostenelo, je nisem uklenil v papir. Moj scenarij je vseboval samo tekst in dialoge: „Ona vzame kozarec, joče, si nadene očala“ itd. Nisem naredil tehnične razčlenitve. Namesto snemanja sem prišel, ne da bi vedel, kam bom postavil kamero, kje bo, ko bo slika gotova in kam jo bom postavil za naslednji plan. Nekatere scene so dobile svojo dokončno obliko šele pod vplivom okolja, v katerem so nastajale. Tako je bilo za sceno v trgovini nemogoče vnaprej predvideti, kje bo stala kamera. Trenutni vzgib je tej sceni dal dokončno obliko.

– Osebnosti odkrivате sočasno z njihovim razkrivanjem?

– Ja, in mnogo mi je do tega. Sovražim film, v katerem režiser ves čas mežika gledalcu. Novi val se je boril proti takšnim postopkom. Načeloma mora občinstvo vedeti nekaj manj kot junaki in jih mora ves čas spremljati. Pripoved mora ohranjati določeno odmaknjenost. Zavračam iluzijo sodelovanja, velike portrete, ki so zarisani v prvih desetih minutah filma. Tu je spoznavanje junakov obenem spoznavanje filma. Ta metoda zahteva opustitev predsodkov in odprtost za nove sheme. Film uporablja estetiko, ki je v skladu z značaji junakov. Odprtine zaslonke, ki so sposojene pri nemem filmu, odkrivajo trenutek v dramatičnem razvoju junakov.

Hkrati se konec dviga v zavoju. Spet se začne ista scena, skoraj identična, ustvarjam vtis, da se nadaljuje. Moja razlaga zadeva gibanje, v katerem končna točka ni določena. Samo prizor bruhanja konča film. Ta prizor sem zelo hitro našel, še preden sem si film v celoti zamislil. Da bi se izognil večnemu končnemu zaporedju, sem naredil v primerjavi s prejšnjo zelo kratko sceno, prejšnja pa se je zdela kot zaključek filma. Ta konstrukcija ni bila ustvarjena z nikakršno analizo, ampak z občutkom za pravo mero. Scenarij mi je vzel malo časa: deset do petnajst minut dnevno, vsako jutro, mesec dni dolgo. Pisal sem zelo hitro, kadar sem imel inspiracijo; če je ni bilo, sem se včasih ustavil za štiri ali pet dni.

– Na pripombe o dolžini filma ste odgovorili s tem, da ste opomnili na to, kako malo norm obstaja v literaturi.

– To je bila potegavščina! V resnici je smešno in brez vsakega smisla primerjati film in literaturo. Lahko le obžalujemo, da je film še vedno uklenjen v svoje komercialne norme, medtem ko se je že zelo zgodaj, pri Griffithu in Stroheimu na primer, pokazala nuja uničiti jih. Ker je dolžina najbolj očitna norma, je normalno, da jo tudi najbolj napadajo.

Zavedal sem se problema dolžine, vendar sem bil prisiljen tako delati, ker je bil čas moja vsebina. Nisem pripovedoval zgodbe, kjer se junaki razvijajo po običajni poti, režiral sem film, kjer se razen triminutne ekspozicije, ki je zožena na bistveno, nič ne zgodi, zato sem potreboval mnogo časa, da bi posnel trenutek, nedoločeno točko, zastoj. Film ni grajen navzven, ampak v globino. Torej nasprotje RDEČI REKI, kjer je zmagata združena v vsebini in v prostoru; nekoliko Rosselinija iz leta 47, iz ČLOVEŠKEGA GLASU. Relativen uspeh filma me zelo veseli. Prikazan je bil v dvanajstih dvoranah v provinci, dolgo je ostal kot izjemnost v Parizu, zdi se, da živi svoje življenje; to je najboljši odgovor skrbi zaradi dolžine. Čeprav film traja 3 ure in pol, je nasprotno zelo malo stal; naložba je bila zelo skromna, vendar sem se ji prilagodil. Ekonomske in tehnične ovire dobro vplivajo na invencijo. Denar ni nikoli niti za korak premaknil filma.

V začetku je bil film še daljši, vendar sem ga skrajšal, ko sem odstranil dramatična mesta, ki so še bila v njem. Jean-Pierre Léaud čaka na terasi kavarne Françoise Lebrun, ki ne bo prišla. V filmu ne čutimo tega čakanja. Predvidel sem plane z obrazom Jean-Pierra Léauda, ko opazuje mimoidoče. Montaža me je prisilila k popuščanju, k odstranitvi vsake dramatizacije in odvečnih malenkosti.

– Lik Jeana-Pierra Léauda se spreminja med filmom sami.

– Po mojem mnenju je Jean-Pierre Léaud takoj začutil pri Françoise Lebrun nekaj prikritega in magičnega, česar gledalec načeloma ne bi smel v celoti ugotoviti. Za to neokusno pojavo čuti nekaj nezaznavnega. Zdi se mu celo, da izžareva moč, neustavljivo privlačnost, ki ji ne more uiti. Zato po 20 minutah pred Bernardette in pred gledalce vpelje Françoise Lebrun. Ker postane ta ideja za gledalca očitna šele v zadnjih tridesetih minutah projekcije, je normalno, da se zdi izraz spremembe samega junaka.

Film se začneja v prvi osebi, da bi se končal z mnogimi prvimi osebami. Začenja se v ednini in se končuje v množini. Gledalec mora čutiti to metamorfozo, preobrat pa je neviden, prav nič bolje od mene ne ve, kdaj se vrine ta sprememba. Ne gre pa za postopek tako mimogrede, nikakor ne uporabljam nepoštenih postopkov: logičnih obratov situacij, pasti itd. . . . Postopek se počasi odvija

med filmom, pred gledalcem in tudi pred režiserjem. Samo da bi se izognil kopičenju, sem izrezal nekaj prizorov; eden od njih je prikazoval razgovora Léauda s prijateljem: Jean-Pierre je po svojem prvem srečanju s Francoise o njej govoril navdušeno, na način, ki je premotil gledalca. Ta pač ni bil pod vplivom šarma junaka, zato je pretila nevarnost, da bi se postavil proti Jean-Pierru Léaudu in ga označil kot navdušenca nad bajkami. Takšen odnos bi bil prenevaren. Jean-Pierre ustvarja pošast, ki ga bo zmlela. Ko ga Gilberte na začetku zapusti, ustvari Francoise, da bi se boril proti zapuščenosti. Veronika je izmišljotina, za to gre. Ko so me pred snemanjem spraševali po vsebini filma, sem rekel samo: „To je zgodba mladeniča, ki ga je dekle zapustilo in ki se je odločil, da ga prihodnje dekle ne



Jean-Pierre Leaud in Francoise Lebrun v filmu MAMA IN KURBA Jeana Eustacha
Francoski režiser Jean Eustache, avtor filma MAMA IN KURBA

bo.“ Neki kritik je zapisal, da ne razume, zakaj se zabavam s slikanjem oseb, ki ne počno ničesar od jutra do večera. To je najprikupnejši nesmisel, kar jih je kdaj bilo. Za Jeana-Pierra Léauda je življenje ustvarjanje; ali mu storiti kaj več od tega? Film se spaja z Léaudovo vizijo do trenutka, ko postane stvaritev pomembnejša, film in vizija pa se razvijata v novi smeri. V filmu ni niti enega prizora, ko je Léaud ne bi „videl“, razen na koncu, ko kamera tri minute ostane na Bernardette, ki je sama doma, in ko kamera zajame Françoise v njeni sobi, preden vstopi Jean-Pierre. Film pa je tu že zapustil Léauda, ki ne obvlada več svojega govora.

– Kdaj se tega zave?

– V čisto določenem prizoru: ko Françoise ponoči pride k Bernardette in Jean-Pierru. Nerazločno čuti, da ne vodi več igre, vendar se tega ne zave takoj. Eno samo znamenje bi to dovoljevalo; v skupnem planu vidimo Bernardette, ki gola prečka sobo, potem preidemo na veliki plan Françoiseinega obraza. Je prehod iz skupnega na veliki plan preveč literaren? Osebo na tako vprašanje ne morem odgovoriti. Verjamem samo, da se preko vseh praktičnih zavor, preko razjasnjenja motivacij kaže rasnični pomen. Scenarij je v glavi dobro zastavljen, razbije pa se na tisoč kočkov in se ob snemanju na drugačen način spet oblikuje. Ob koncu montaže in miksaže spet najdemo vtis, ki smo ga želeli posredovati.

– Očitati so vam tudi enolično izražanje Jeana-Pierra Léauda.

– MAMA IN KURBA je film o govoru. Vsaki osebi pripada določen način izražanja, tako v obliki kot v osnovi. Tako sta Bernardettin ton in način izražanja normalna, ker je edina oseba, ki prevzema svojo odgovornost, medtem ko mora Jean-Pierre nad seboj in okoli sebe organizirati pravo režijo. Bernardette ne pozna problema, ki ga skuša Jean-Pierre rešiti z besedo. Jean-Pierre razmišlja, kaj bo rekel, njegov govor je vnaprej premišljen, njegov glas enoličen, ker izraža že zapisano misel. Veronika pa prevzame jezik, ki ji ga je dal Jean-Pierre.

Tak postopek lahko nedvomno presenetiti gledalca, vendar je to cena, ki jo mora plačati, da „vstopi“ v film. Ta vtis mora izginiti ob drugem gledanju. Filmi, ki hitro napredujejo, tvegajo, da že po eni uri dolgočasijo, medtem ko nasprotno film, katerega ekspozicija je počasna, težavna, pa vendar ne zoprna, vznemirja in priklene gledalca. Težavna ekspozicija je boljša kot hiter uvod. O tem sem dolgo razmišljal in sem pretehtal vse nevarnosti.

– Sta bila dolgi končni Veronikin monolog in njen način delovanja improvizirana?

– Ne gre za priznanje niti za histerično krizo, ampak za prilastitev bitij, ki so okoli nje. Navidezno celinijevski monolog zavzema v scenariju sedem strani. V njem ni nobene vejice, ampak samo pomišljaji, ki ustrezajo trenutkom, ko se Françoise ustavi. Ti zastoji so nadomestili „odstavek“ v zapisu. Sem proti improvizaciji. S posredovanjem Jean-Pierrovega prijatelja dvakrat prenašam to mnenje. Vsaka oseba mora storiti to, kar ji je namenjeno, in nič več. Ni bilo niti improvizacije niti sodelovanja. V monolog postavljam besede, ki se ves čas vračajo, in morda se je mogoče vprašati, če gre za govor, ki je lasten igralki Françoise Lebrun; ker pa so iste besede prisotne od začetka filma, je nemogoče dolgo verjeti, da gre za igralkino improvizacijo.

– Ta domišljijjski film je posnet na realističen način: siva fotografija, Flore, veliki plani ojačevalca ali radia.

– Ja, film se giblje v nekoliko umazani svetlobi. Rekel sem glavnemu operaterju: „Film se godi v Parizu, v malce umazanih lokalih; Pariz je umazano mesto, hočem, da je slika umazana.“ Ves prestrašen je vzkliknil: „Oh, nikar!“ Nisva govorila o isti stvari. Mislil sem na obdelano sivino, ki jo je težje dobiti kot aseptično črnino ali običajno belino.

S postavitvijo večine filma v Flore, sem temu mitičnemu prostoru odvzel nekoliko njegovega sijaja. Flore ni več prostor, kjer bi se zbirali slikarji in pisatelji, pač pa je v moji predstavitvi kavarna, kjer se srečujeta fant brez denarja in bolniška sestra. Bistveno je bilo, da se je dejanje odvijalo tam.

Veliki plani onemogočajo, da bi uporabljali dramtizacijo zunaj filma samega: spremljevalno glasbo. Glasbe ni, razen kadar kdo vključí radio ali ojačevalec. Dejanje, ki je prikazano v velikih planih, predstavlja oblikovno prenovitev. Ojačevalec je prav tako igralec kot Jean-Pierre, Bernardette ali Françoise.

– Ali je bilo mnogo sprememb med načrtanim in končanim filmom?

– Ja. Najprej zato, ker nisem posnel vsega, kar sem napisal, prav tako nisem zmontiral vsega, kar sem posnel. Za tričetrt ure sem skrajšal scenarij in izrezal uro in pol filma. Sem pa tudi od trenutka, ko sem pisal, do trenutka, ko sem snemal in montiral, popolnoma spremenil mnenje o glavnem junaku. Ko sem pisal, je bil to Jean-Pierre Léaud, potem je glavni junak postala Françoise Lebrun in končno Bernardette Lafont. Tudi sam sem občutil spreminjanje v filmu. Nedvomno zato, ker rad svobodno delam, so se tri najpomembnejše postavke režije — pisanje, snemanje in montaža medsebojno uničile.



festovski filmi meseca



povabilo

denis poniž

Podatki o filmu:

Naskov: L'invitation, francosko-švicarski barvni

Proizvodnja: Groupe 5 Geneve, Citel Films SA, Planfilm Paris, 1973

Scenarij: Claude Goretta in Michel Viala

Režija: Claude Goretta

Igrajo: Michel Robin (Rémy Placet), Jean-Luc Bideau (Maurice Dutoit), Jean Champion (Alfred Lamel), Pierre Collet (Pierre Collard), Corinne Coderey (Simone Char), Rosine Rochette (Hélène Jacquet), Jacques Pispal (Réne Mermet), Niede Dolski (Emma Debonveau), Cécile Vassort (Aline Thévoz), François Simon (Emile) in drugi.

Kamera: Claude Stebler

Glasba: Patrick Moraz

Scenografija: Paul Girard

Dolžina: 2500 m (100 min.)

Podatki o režiserju:

Rojen 1929 v Genevi. Ustanovitelj Univerzitetnega kino kluba v Ženevi in eden izmed najplodnejših avtorjev, sedaj režiser na televiziji romanske Švice (Television de la Suisse Romande). Leta 1968 je bil med ustanovitelji producerske skupine „Groupe 5“.

Filmografija:

ČEDNA DOBA (Nice Time), 1957 (z Alainom Tannerjem)

MAJSKA NEDELJA (Dimanche de Mai), 1963

ČEHOV ALI OGLEDALO IZGUBLJENIH ŽIVLJENJ (Tchékhov ou Le Miroir des Vies perdues), 1964

PREGANJANI JEAN-LUC (Jean-Luc persécuté), 1965

ŽIVETI TU (Vivre ici), 1968

BLAZNEŽ (Le Fou), 1970

DOBA NEKEGA PORTRETA (Le Temps d'un Portrait), 1971

Celovečerna filma:

POROČNI DAN (Le jour des Noces), 1970

POVABILO (L'invitation), 1973

Nagrade filmu POVABILO:

Posebna nagrada Cannes 1973

Posebna nagrada žirije, Locarno 1973

Viri: Katalog 9. filmskih dnevo v Solothurnu, Monthly Film Bulletin, Nov. 1973, št. 40, Cinéma 73, št. 177, La revue du cinéma, št. 278, Jeune cinéma, št. 72

Vsebina filma:

Rémy Placet, nepomemben uradniček, ki živi neopazno in nevznemirljivo življenje, podeduje po svoji materi hišo v središču mesta. Ker je neporočen in ker mu je edino veselje vzgajanje cvetja, proda dediščino v mestu in kupi razkošno podeželsko hišo. Neke sobote povabi svojega šefa in sodelavce iz urada na vrtno zabavo, ki jo priredi v zahvalo svojim prijateljem za njihovo nesebično pomoč ob smrti ljubljene matere. Vendar pa se vrtna zabava ne razvija tako, kot si je zamislil ubogi Rémy. Njegovi gostje, ki v uradu skrivajo svoje nravi in strasti, ki so brezosebni in neopazni uradniki, trepetajoči pred šefom in njegovim pomočnikom, odvržejo maske in pokažejo svoje prave obraze. Vse, kar se je nabiralo v njih, vsa zavist, sovraštvo, medsebojni spori, različni pogledi na svet, zatajeni in neizživeti flirti, planejo na dan v pravi podobi. Konflikt, ki se pripravlja skozi ves film in skozi ravnanje vseh povabljenih, se razplete v pretepu med Mauricom, največjim šaljivcem v uradu, in šefovim pomočnikom, konservativnim in hipokratskim Lamelom. Le-ta po nesreči udari Rémyja, ki spozna pravi obraz svojih sodelavcev. Zabave je konec, Rémy in njegov skrivnostni natakara naženeta goste, vse se vrača v stari tir, čeprav je jasno, da tega, kar se je zgodilo na vrtni zabavi, ne bo mogoče pozabiti. Toda začenja se nov delovni teden, vsi so zopet v pisarni, vsak je navidezno skrit za svojim delom, toda vrtno zabavo, ki se je veselo pričela in žalostno končala, ne bo nikoli konec.

ANALIZA FILMA

I. Teze o alpski kulturi

A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux. Les gens du commun ne trouvent pas de différence entre les hommes.

Pascal

V filmu POVABILO se večkrat pojavi beseda ‚meščanstvo‘, čeprav ni nikoli izgovorjena. Čutimo jo drugače, ne po njeni zunanji podobi, marveč po notranji vsebini, po tisti določenosti, ki ni samo v izrazu besede, temveč v celotnem socialno-zgodovinskem svetu, ki mu beseda pripada in v katerem je nastala. Že samo dejstvo, da se beseda ‚meščanstvo‘ ne pojavi kot čist, razvit in pregleden znak za določeno dogajanje, predmetno in realno prisotno, nas vodi proti domnevi, da film kot označenec in pojem ‚meščanstva‘ kot označevalec ne eksistira samo v preprosti linearni in neproblematični povezavi. Dva razloga utemeljujeta našo domnevo. Prvič samo gledanje filma, ki nam „sporoča“ preprosto dejstvo, da je to, kar vidimo, samo polom-skozi-ironizacijo nečesa, kar se je še do nedavnega dogajalo v svoji polni, bleščeči in samozadostni obliki, in drugič, da je šele idejno-estetska naravnost filma omogočila takšno videnje poloma-skozi-ironizacijo, ki je polom-skozi-ironizacijo določenega socialno-zgodovinskega sveta, t.j. sveta meščanstva. Vendar pa bi bilo gotovo preuranjeno in neargumentirano, če bi to, kar gledamo v filmu Clauda Goretta POVABILO, enačili s polomom vsega meščanskega sveta, vseh socialnozgodovinskih pojavnih oblik tega pojma. Zdi se, da dovolj določno zavrača tako mišljenje že sam premislek revolucionarnih sprememb v dvajsetem stoletju, z vsemi ekonomskimi, socialnimi in političnimi posledicami, ki jih je pričel in dokončal ta ali oni revolucionarni preobrat. Zato v primeru Gorettovega filma ne smemo govoriti o nekem „idealnem“, „tipičnem“ meščanstvu, marveč moramo vprašati film, katero meščanstvo oz. polom katerega meščanstva prikazuje in razkazuje. Te podatke zlahka najdemo v filmu. Osebe, ki v filmu nastopajo, živijo in delajo v okolici Ženeve, na skrajnem jugozahodu Švice. Po svojem poklicu so vsi brez izjeme uradniki, pripadajo torej poklicu, ki po duši in srcu (seveda pa tudi po mišljenju in navadah) pripada meščanskemu razredu. Niso revni, a tudi bogati niso. Politično neznatno oscilirajo nekje med sredino in desnico. Veliko večino informacij o zunanjem svetu sprejemajo iz t.im. sredstev javnega obveščanja (dnevni, bulvarski tisk, televizija, manj radio). Čim starejši so, bolj postajajo konservativni, teže spreminjajo mnenje ali se oprimejo česa „novega“. Boje se novega, dajejo prednost „materialnim“ dobrinam. Imajo določene ideale, vsakega v različnih variantah: mati, domovina, red, privatna lastnina, blag militarizem, nedoločljiva človečnost, spoštovanje predpisov. Ta enciklopedični opis pojma nas sam od sebe vodi v sredino filmskega dogajanja, med njegove osebe, ki jih na poseben način

omejmeta nekonformistični in skoraj cinični Maurice Dutoit in konservativni, hipokritski in nestrpni Alfred Lamel. Mednju so postavljene vse ostale osebe, tudi navidezni (a ne samo navidezni) animator dogajanja Rémy Placet in njegov skrivnostni barman. Vendar naj ostane vprašanje medsebojnega razmerja oseb, njihovo razmerje do ‚praznovanja‘ in njihov odnos do poloma na koncu filma zaenkrat odprto. Želimo ostati znotraj pojma ‚meščanstvo‘ in preiskati razmerje filma in njegovega predmeta. Točka v filmu, ki je za nas izrednega pomena, ima vso težo tudi za fabulativni konflikt in polom, ki mu sledi. To je kader v poslednji tretjini filma, ko najprej zaslišimo zvoke godbe na pihala.¹ Ti zvoki zdražijo Maurica, da se najprej zaničljivo izrazi o švicarskih brambovcih, potem pa po vrsti napade vse simbole švicarske samobitnosti, kar povzroči silovito reakcijo Alfreda Lamela in vse, kar ji sledi. Za naše premišljanje je važno, da nekatere simbole, ki jih je napadel Maurice, poznamo tudi iz našega okolja. Konkretno: tudi nam niso neznan bel alpski vrhovi, škrateljčki po vrtovih, presunljivo ukanje, vnebovpijoče alpske poskočnice, strelska združenja, ali kot je genialno zapisal v Paradigmah že Bojan Štih²: „Palčki in škrti. Alpska redakcija Sneguljčice in Trnuljčice. Glasbena mitologija v ukanju in jodlanju. Kolorizem z nageljčki in brez njih. Bocklinovska interpretacija sveta. Wilhelm Tell, ali kakor se glasi Vaterunser eines ähten und freyen Schweizers „Wilhelm Tell, der du bist der Stifter unserer Freyheit...“, pesem iz leta 1793, ki jo je Max Frisch s Tellom vred zaman izganjal iz švicarske konfederacije. Predelana alpska lepota z umetnimi meglicami, livadami, soteskami, ožarjenimi vrhovi. Splošno nagnjenje h kolorirani lepoti stvari, duše, človeka in napredka.“ To, kar citiramo, je seveda samo aktualizirana varianta tistega pojma alpske kulture in posredno tudi alpske estetike, ki ju je na Slovenskem razvil že Ivan Cankar v znanem spisu oz. predavanju iz leta 1913. „Slovenci in Jugoslovani“. To je verjetno tudi tisti svet „alpske kulture“, ki je Maxa Frischa pripravil do tega, da je Walterja Fabra, junaka romana Homo faber, „izgnal“ iz alpskega sveta in ga po dolgem romanju preko mnogih dežel „zapustil“ v Grčiji, torej pri viru in začetku evropske kulture in civilizacije, kar najdalj od alpske kulture, ki ji je Walter Faber pripadal po svojem rojstvu in svojem načinu delovanja. Walter Faber kot izvorni pripadnik alpske kulture je torej „rojen“ kar se da daleč od izvirov kulture in šele skozi propad svoje etike se temu izvoru lahko znova približa. Alpska kultura je torej za Maxa Frischa kar se da neprimerna varianta evropske kulture, njen spaček, njeno nasprotje.

Mi seveda ne moremo slediti Maxu Frischu in njegovemu pojmovanju alpske kulture, čeprav smo za izkušnjo bogatejši. Pojem, ki ga imenujemo alpska kultura, je torej zopet označevalec nekega določenega zgodovinskega in geografskega prostora, ki ga verjetno ni mogoče točno določiti, a se vseeno dokaj jasno zarisuje v zemljevidu zavesti kot pokrajina od ženevskega do blejskega jezera in od Münchenskih predmestij do italijanskih Dolomitov. In ta geografski prostor ima celo vrsto podobnosti, posebej še na področju kulture. Verjetno tudi ni pretirano ali izmišljeno, če trdimo, da so dajali poseben pečat temu prostoru predvsem meščani, čeprav so npr. na Slovenskem meščani zaživeli za zelo kratek čas (o tem govore romani Mire Mihelič), potem pa so bili kot realna političnosocialna sila postavljeni na obrobje zgodovine, kar je nedvomno zasluga socialne revolucije v tem prostoru. Zveza, čeprav zaenkrat še precej hipotetična, je že vzpostavljena: med pojmom alpske kulture, ki ji pripadata verjetno (to bomo šele dokazali) ustrezajoča modela alpske umetnosti in alpskega mišljenja, obstaja realna socialnozgodovinska povezava in odvisnost. Nekaj značilnosti alpske kulture lahko navedemo že na tem mestu. Verjetno je najopaznejša značilnost tega tipa kulture nekakšno ponarejanje ali narejanje. Stvari niso predstavljene čutom v svoji resnični prisotnosti, marveč jih vedno obdaja zlata tančica idealnega, neresničnega, nadzemskega (od tod verjetno tako veliko število votivnih podob na tem področju). To velja tudi za medčloveške odnose, ki vedno padajo v dvoličnost zasebnosti in družabnosti. Sem sodi verjetno tudi pravi kult nekaterih v simbole spremenjenih pokrajinskih značilnosti (jezera, alpe, kočice, gamsi, planike, robata moškost in spogledljiva, naivna milina žensk – Kosmačeva LUCIJA je klasičen primer takšnega zaznamovanja alpskega sveta). In končno, ugotoviti moramo, da je večina umetniških produktov, ki nastajajo kot učinek alpske kulture, samo in predvsem kič, razen tistih redkih izjem, ki alpsko kulturo znotraj umetniške strukture definirajo per negationem.

II. STRUKTURA POVABILA IN RAZMERJE DO ZNANIH POJMOV

Pojme, ki smo jih obravnavali ločeno, bomo poskušali na primeru Gorettovega filma sintetizirati v celoto in na podlagi te sinteze pokazati, kaj pomeni medsebojno učinkovanje strukture Gorettovega filma in določenost tega filma v območje alpske kulture. Seveda pa je na začetku tega sintetiziranja opozoriti na nekatera dejstva. Gorettovega film, čeprav pomeni po svoji umetniški kvaliteti vrh

1 To je švicarska posebnost: vsako soboto se zbirajo vrli brambovci in vadijo presunljive vojaške koračnice. „Zabava“ se nadaljuje v nedeljo zgodaj zjutraj na številnih streliščih, kjer Švicarji sebi in svetu dokazujejo, da so zvesti nasledniki Viljema Tella.

2 B. Štih, Paradigme, 1973, str. 107–108

sodobnega švicarskega filma, ni osamljeno delo. Pisec tega sestavka je lahko videl na letošnjem pregledu švicarske nacionalne proizvodnje celo vrsto filmov³, ki ga utrjujejo v prepričanju, da Goretov film ni osamljen in naključen poskus, temveč je samo člen v verigi, ki bi jo lahko imenovali prikaz poloma meščanskega sveta, pravzaprav njegovega socialnega obvladovanja zgodovine, ob sočasnem destruiranju umetniške strukture, ki pripada alpski kulturi. POVABILO je torej destrukcija in samodestrukcija, je zanikanje in samozanikanje, je dvojni polom: realnega sveta in njegove zrcalne podobe. Sedaj je seveda najbolj upravičeno vprašanje, zakaj prihaja do poloma meščanskega sveta in kaj to pomeni za filmsko umetnost. Kajti videli smo že ob Frischovem *Homo fabru*, da je kritika alpskega sveta in njegove kulture v literaturi možna predvsem per negationem, v Goretovem filmu pa se dogaja per positionem, saj film eksplicite ničesar ne zanika, ničesar ne prikriva in ničesar ne potvarja. Zakaj film naenkrat radikalno in brezkompromisno postavi pred nas situacijo, ki je bila prej bolj ali manj spretno prikrita? Možen je lahko samo en odgovor: v sočasnem polomu meščanskega sveta in alpske kulture mora biti neki element, ki je dostopen samo filmski umetnosti, ki je po svoji postavitvi tak, da se lahko prikaže v svoji celovitosti samo skozi medij filma in je v literarnem mediju apriori nem, neproduktiven. Izhod, ki bo pojasnil tudi to vprašanje, se skriva v preiskavi poloma meščanskega sveta in alpske kulture. O polomu meščanskega sveta film pove skoraj vse eksplicite: dejstvo, da je Rémy Placet po materini smrti in nakupu podeželske hiše, še bolj pa ob ideji vrtno zabave, izstopil iz originalnega meščanskega sveta, lahko vodi samo k vdoru nekega drugega sveta in druge miselnosti v navidez nespremenljivo strukturo meščanskega sveta. Rémyjeva hiša in park, ki jo obdaja, določata in omejujeta drugačen svet, kot pa so navajeni njegovi gostje. Zato vsakdo od njih reagira drugače, vendar pa vsi v skladu s tistim ravnanjem in vedenjem, ki je značilno za meščansko mentaliteto. Vsakdo skuša izstopiti iz tega sveta, vendar pa skuša izstop pred drugimi prikriti. Dogaja se tisto narejanje ali ponarejanje, o katerem je že bil govor ob elementih alpske kulture. Seveda pa se to narejanje lahko prilega samo strukturi meščanskega sveta, v drugem svetu (kakšen je ta svet, zaenkrat še ne vemo) pa lahko vodi samo v konflikt in končni polom. Ponarejanje je v Goretovem filmu prikazano tako plastično in disciplinirano prav zato, ker je razvito skozi filmsko govorico in njeno neprikritost. Zato Goretta uporablja samo dve prizorišči: interier pisarne in eksterier podeželskega parka, saj se tudi takrat, ko se dogajanje odvija v hiši, skozi odprta okna ali vrata vidi na vrt. Pisarna in park, opremljena z nasprotnimi pomeni: zaprtost meščanskega sveta s pripadajočo miselnostjo in kulturo, odprtost neznanega, novega sveta, ki vabi vase, toda nihče ne ve, kako naj se pogrezne vanj, kako naj se mu preda. Na eni strani opazujemo željo po izstopu iz meščanskega sveta, na drugi strani enako močno željo, da bi ostal ta izstop prikrit, neopazen. Toda dejanje, ki je moško in odločno, mora biti sočasno razkrito in vsem na oči. S tem pa smo se približali razrešitvi tistega vprašanja, ki je tesno zvezano s samo naravo filmske umetnosti in njenega jezika. Prikrivanje in narejanje Goretovih oseb je sicer mogoče literarno popisati, toda pravi učinek nastane takrat, ko so pred nami, ko jih sočasno slišimo in VIDIMO. V trenutku, ko lahko osebe tudi VIDIMO, fabula zgubi svoj prvotni učinek, nadomesti jo prvinska igra, skoraj ritualna v svoji preprostosti in ritmičnosti. In če je moral Frisch svojega Walterja Fabra poslati v Grčijo, da je prikazal polom meščanskega sveta (njegove intelektualistične variante), potem je moral Goretta skozi Rémyja Placeta in njegovo zabavo preprosto menjati prizorišče. Seveda je prav ta „preproščina“ najbolj genialna – oseb ni poslal NAPREJ v socialni prevrat, marveč NAZAJ, v okolje nekakšnega aristokratizma pro forma, ki pa je seveda meščanskemu duhu enako tuje, kot socialni prevrat. Seveda pa je znotraj tega sveta edino Maurice tisti, ki gleda naprej (čeprav samo skozi nereflektirano burkaštvo) in ki neposredno sproži usodni konflikt. Prav Maurice je tisti, ki skozi „provokacije“ izziva meščanski svet: opije „krepotno“ gospo Debonveau, pri igri poklicev zahteva od Rémyja sto frankov, pripravi Aline Thévoz do improviziranega slačenja in se zaplete v konflikt z Lamelom. Ta dejanja nas soočajo s ključnimi tabuji meščanskega sveta: lažna moralnost, zatrta spolnost, ki prav zaradi zatrtosti izbruhne na dan v obliki pohotnosti, moč denarja, limite, ki jih ni mogoče nekaznovano prekoračiti, hipokrizija ob pojmih svoboda, domovina, čast, poštenje, ljubezen, uspeh in pravica. Tako delujočemu svetu meščanstva, ali boljše malomeščanstva, čeprav smo se temu pojmu zaradi njegovega posebnega pomena za naš svet skušali izogniti, pripada prej opisana struktura alpske kulture.

x

III. FILM IN POLOM MEŠČANSKE STRUKTURE KOT POLOM ALPSKE KULTURE

Ugotovili smo že, da literatura, ki nastaja v alpski kulturi, svoj izvor zanika in se mu izmika, per positionem nastaja samo tak tip literature, kot so večerniške povesti ali Gotthelfove didaktične tipizacije. Prihajamo do osrednjega in za naše razmišljanje najvažnejšega vprašanja, vprašanja o mestu

³ Med te filme bi lahko šteli TEŽAVEN DAN ZA KRALJICO Renéja Allioja, SMRT DIREKTORJA BOLŠJEGA CIRKUSA Thomasa Koferja, DEKLE Z VIOLONČELOM Yvana Butlerja, VRNITEV IZ AFRIKE Alaina Tannerja in PROSTAŠKE NAVADE Simona Edelsteina.

in pomenu filma v alpski strukturi. Po vsem, kar smo že povedali, je jasno samo eno: film je lahko samo v položaju „nad“ alpsko kulturo, nad njenim meščanskim svetom; ko se pojavi kot FILM, lahko napoveduje samo eno, t.j. konec alpske kulture, pričetek poloma, ki nastaja znotraj nje same. Film nastopa v tem primeru kot „internacionalni“ medij⁴, ki ni zavezan samo alpski ali samo kakšni drugi kulturi. In res je tako tudi v primeru švicarske kinematografije: film se pojavi kot polnokrvna, estetsko in idejno domišljena struktura iznenada, čeprav pojem „iznenada“ ne meri na naključnost ali poljubnost, temveč nas vodi proti tisti točki, ko se alpska kultura in njen meščanski svet odpreta umetniškemu razumevanju per positionem skozi filmski jezik in filmsko estetiko. Ta polom pa je treba, kot smo že poudarili, ne samo slišati, marveč predvsem videti. Tako smo prišli v središče dogajanja Gorettovega filma, pred temeljno sporočilo, ki je sporočilo o polomu. Dejali smo, da je polom vdor nekega drugega sveta v svet meščanstva oz. malomeščanstva, ki se kaže v ironiziranju temeljnih vrednot tega sveta (domovina, brambovstvo, pokrajinski simboli, čut za red in denar, spolni tabuji). Zato Maurice nikakor ne posebejla nereflektiranega burkaštva, kot smo prej domnevali, temveč skozi njegova usta govori temeljno družbeno protislovje, preživelost meščanskega družbenega razreda v pogojih (poindustrijske) kapitalistične ureditve. Vendar pa Goretta družbenih nasprotij ni prikazal skozi prizmo ekonomskosocialnega neskladja med željami in realnim stanjem oseb, temveč je svoje sporočilo projiciral skozi „kulturno“ sfero. Zato je njegovo sporočilo tako trpko in otožno, da ga moramo razumeti v sleherni podrobnosti. Nihče v filmu se ničesar ne reši, „spoznanje“ je dano samo dvema: Rémyju Placetu in Alini Thévoz. „Spoznanje“ ima za Rémyja usodne in daljnosežne posledice, čeprav njegovo življenje na zunaj ni spremenjeno. Dejstvo, da je sočasno spoznal in doživel licemerstvo svojih sodelavcev, njihovo dvojno ali celo trojno moralo (kot jo ima Rémyjev šef, ta perfidni zvodnik in umazani počestni demagog), njihovo oboževanje bogastva (saj je za ta tip meščanstva značilna duhovna in malo manj tudi materialna revščina), njihovo vdanost „melanholičnemu ljudožerstvu“, kot se je v Možu brez imena izrazil o podobnih ljudeh Robert Musil, Rémyja osvobaja pripadnosti temu svetu. Seveda je svoboda samo duhovna, saj Rémy ne proda hiše, ne zamenja službe, ostaja v risu tega sveta z vsemi njegovimi določili, pravili in omejitvami. Drugačna je osvoboditev Aline Thévoz. V njenem primeru lahko govorimo o popolni duhovni in telesni osvoboditvi. Njeno slačenje nima samo elementov naivnosti, nekontroliranosti, pravilno ga lahko razumemo samo v kontekstu tistega, kar zabrusi svojemu šefu ob odhodu z zabave, v jasnih obtožbah na račun pokvarjenosti družbe in njenih navad, njene „strpnosti“, „moralnosti“ in „kulturnosti“. Še razumljivejša je njena osvoboditev zaradi tega, ker Alina odide tudi iz urada, tega simboličnega meščanskega svinjaka, kjer se vsakdo prej ali slej umaže z blatom licemerstva, lažnivosti in obrekljivosti. In njena osvoboditev se dogodi prav skozi porušenje dogovorjenih „meja spodobnosti“, skozi izzivalni, naravni in nepokvarjeni (lahko bi dejali z izrazom nekaterih kritikov „naivni“) seksus in eros. Kajti Alina želi biti s svetom in svojo okolico v erotičnem, docela čistem in neomadeževanem odnosu, čeprav njena okolica zahteva prikriti, licemerski, umazani seksus, na zunaj pa se deklarira kot brezspolna, anemična, pobožnjaška in „spodobna“ družba, ki tudi kulturo tlači v brezspolne in neoriginalne kalupe. To pa je tudi ena izmed temeljnih opredelitev alpske kulture, ki je namenoma še nismo navedli. Vse, kar ta kultura proizvaja, od nabožnih znamenj v Vorarbergu do Avsenikovih in Slakovih „narodnih“ popevčic, je že implicite brezspolno, kastrirano, neizrazito, jokavo in slinasto. Takšna je tudi vsa večerniška literatura in vse ljudsko ali naivno slikarstvo (pa še dobršen del akademskega). Zato Goretto film ne govori samo o tem svetu, ni samo bleščeča analiza odnosov med ljudmi, ki jih je ta svet pohabil, film govori tudi sam o sebi in o svoji usodi. Dejali smo že, da film napoveduje polom tega sveta, saj nastaja ob njegovem razpadanju, nastane naenkrat in spontano in v tej enkratnosti in spontanosti prinaša vse „instrumente“ umetniškosti, idejnosti in filozofske estetike. Alina ne želi biti to, kar je vrhovni princip tega sveta in njegovega mišljenja: ponarejanje duše, ponarejanje telesa, ponarejanje misli, sanj in želja. Alina je zanikanje alpske kulture in zanikanje meščanstva. Alinin triumf in polom ponarejanja pa je treba videti, videnje omogoča samo film⁵. Ostaja še ena oblika upora meščanskemu svetu, ki jo personalizira Rémyjev barman, skrivnostni Emil (ki ga igra odlični François Simon). Emil večkrat poudarja, da „ni iz tega sveta“, govori o drugem, eksotičnem, odprtem, vabljevem, nevarnem svetu, toda nikogar ne more navdušiti za svoj način življenja, nikogar odrešiti iz urejenega, sterilnega in rahlo bebavega meščanskega ali skoraj meščanskega sveta. Svoboda, ki jo pozna in uživa Emil, je lahko samo njegova svoboda. Zato bo tudi odšel nazaj v širni svet, toda odšel bo sam, edini svobodnjak v Gorettovem filmu, edini brez predsodkov in lažne morale. Rémy, Alina, Emil so tri stopnje v razvoju svobodnega subjekta, ki s svojo svobodo razglašajo preživelost meščanskega sveta in njegove kulture, pravzaprav njune alpske variante.

4 Izraz ni zelo posrečeno izbran, vendar pa kaže na bistveno v pojmu: nezaprtoost, nedogmatičnost, variabilnost.

5 Zato se verjetno junak nekega drugega Frischovega romana prostovoljno razglašja za slepca, samo tako lahko „vidi“ licemerstvo meščanskega načina življenja.

DRUGI O FILMU:

Če primerjamo dve vodeči imeni novega švicarskega filma, Alaina Tannerja in Clauda Goretta, potem takoj opazimo njuno različnost. Tanner je oster in sardoničen, prodira v podtalje švicarske družbe, Goretta je bolj površinski in toleranten v renoirski tradiciji, saj je že v filmu POVABILO poskušal reaktualizirati ODHOD Z DEŽELE, POVABILO pa direktno izhaja iz TONIJA in PRAVIL IGRE. Vse te povezave z renoirovsko tradicijo, pa naj bodo zavedne ali nezavedne, so nenavadno prepričljive in globoke za tako mladega režiserja. Gorettova kamera vedno mirno opazuje iz primerne razdalje (prelepi dolgi posnetki ljudi, krožečih po vrtu) ali pa plava pozorno preko elegantne skupine, vendar pa nikoli ne dopusti, da bi jo premagale težnje, značilne za režiserje, ki veliko snemajo na televiziji.

John Gilett (Monthly Film Bulletin)

Paradoks Gorettovega filma je v tem, da njegov stil ves čas ostaja dovršeno hladen in nezmotljivo eleganten, čeprav se akcija neprenehoma giblje v obliki spirale proti končnemu kaosu in polomu . . . Lepota Gorettovega filma je v tem, da z metronomsko natančnostjo in samokontrolo prikazuje komedijo o socialnem polomu.

Nigel Andrews (Sight and Sound)



Svica. Claude Goretta nam jo predstavlja v presunljivem izseku in z zgovorno varčnim dekorjem: pisarna in podeželska hiša. Profesionalna hierarhija in navidezna enakost posvetnosti. Prisluzhen in porabljen denar. Delo in lastnina. Teden in konec tedna . . . In tako se povabilo, ki se začne z neuspehi (potepuh, prihod policije, slabost gospodične Debonveau), konča kar najbolj bedno. In vendar se bo vse začelo kot poprej – le tajnico bodo dobili novo, namesto prejšnje male garjave ekshibicionistke. Denar, red, sramežljivost bodo znova zavlada. Kako težko mora biti živeti v Švici z lucidnostjo in velikodušnostjo Goretta! Toda ali to ne velja še za precej drugih dežel? Treba je imeti veliko talenta, da nam lahko govori na tako preprost način. In da nas zabava s toliko grenkobe.

Raymond Lefevre (La revue du cinéma)

V tej vedenjski študiji nam je Goretta hotel pokazati navzočnost oseb, ki jih utesnjuje sistem: ljudi, ki jih imenujemo molčeča večina, ljudi, ki vlečejo s seboj težko breme krščanske morale, vojaške discipline, spoštovanja materialnih vrednot (z denarjem se ne igramo!), sramežljivosti in licemerstva. Goretta ne gleda pesimistično na mali svet birokracije, ampak na sistem, ki uniči vse, celo preprosto zabavo.

Bernard Trémège (Jeune cinéma)

To je diskretni šarm ženevske „birokracije“! Kolegi, moški in ženske v pisarni, ki šteje kakšen ducat ljudi, so razburjeni, kajti plašni Placet je izgubil svojo ljubljeno mamo, ki ga je oboževala. Dajo mu nekaj tednov počitnic, ki jih Placet porabi tako, da dobro proda materino hišico in kupi podeželsko hišo. Tu sprejme nekega popoldneva svoje kolege, ki so – kot pravi – njegova družina. V velikem sončnem parku ti ljudje nekaj ur v resnici odkrivajo razkošje in svobodo svojih malomeščanskih sanj. Situacija rabi za razkritje socialnega in moralnega sveta. Goretta prikazuje vedenje, prepletanje intrig in sprehajanje okrog vodometna pod poletnim zelenjem z mnogo večjo gotovostjo, kot pa je to storil Renoir v POROČNI NOČI.

Freddy Bauche (Cinéma 73)



Tiskovna konferenca s Kosto Gavrasom (avtorjem filma OBSEDNO STANJE) na letošnjem beograjskem FESTU (foto: Boštjan Vrhovec)

ameriška noč

marjan ciglič

LA NUIT AMERICAINE

Francoški barvni, 1972.

Režija: FRANÇOIS TRUFFAUT.

Scenarij: François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman.

Dialogi: François Truffaut.

Fotografija: Pierre William Glenn.

Montaža: Yann Dedet.

Glasba: Georges Delerue.

Vloge: Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut.

Proizvodnja: Les Films du Carrosse – P.E.C.F. in Produzione Cinematografica. 115 minut, Eastman Color – Panavision.

Distribucija: Warner/Columbia.

FILMOGRAFIJA

Kratki:

OBISK (La Visite), 1955

MISTONS, 1958

ZGODBA O VODI (Une Histoire d'eau), 1958. Skupaj z Jean-Lucom Godardom

Celovečerni:

400 UDARCEV (Les Quatre Cents Coups), 1959

STRELJAJTE NA PIANISTA (Tirez sur la Pianiste), 1960

JULES IN JIM, 1961

NEŽNA KOŽA (La Peau douce), 1964

FAHRENHEIT 451, 1966

NEVESTA JE BILA V ČRNINI (La Mariee etait en noir), 1968

UKRADENI POLJUBI (Baisers volés), 1968

SIRENA Z MISSISSIPIJA (La Sirene du Mississipi), 1969

DIVJI DEČEK (L'Enfant sauvage), 1969

DOMAČE OGNJIŠČE (Domicile Conjugal), 1970

DVE ANGLEŽINJI IN KONTINENT (Les deux Anglaises et le continent), 1971

LEPO DEKLE KOT JAZ (Une belle Fille comme moi), 1972

AMERIŠKA NOČ (La Nuit americaine), 1972

Fabulativni okvir filma je zelo ozek in ga skorajda ni mogoče povedati. Pred gledalcem se odvija prizor za prizorom in se zvrsti cela vrsta zapletov, peripetij, težav in kriz, ljubezenskih zank in komičnih trenutkov, kar pa je vse ujeta v en sam krog in služi enemu samemu cilju: prikazati neukemu gledalcu, kako poteka snemanje filma.

V ateljejih pri Nici namreč neka filmska ekipa snema v holywoodskem stilu dramatično ljubezensko zgodbo saganovskega tipa: „Je vous presente Pamela“. In delovni oziroma življenjski utrip te ekipe je fabulativna osnova za ta v konsekvenci skorajda dokumentaren film v filmu.

Ideja v bistvu ni nova, saj je bilo tudi pred Truffautom že več podobnih poskusov v igranem filmu predstaviti publiki delo filmske ekipe, vendar si upamo trditi, da je Truffautu z njegovo zadržanostjo, treznostjo in subtilnostjo uspelo izdelati film, ki daleč prekaša podobne poizkuse; ta film s svojo naravnost dokumentaristično izpeljavo gledalca enostavneje in bolj elegantno popelje za kulise ustvarjanja nekega filma kot kakšen dokumentarni film na isto temo.

AMERIŠKA NOČ ima vse adute, da pritegne široko publiko: zanimivo vsebino, kvaliteto igralcev, ki jih je Francois Truffaut izbral in vodil z veliko zanesljivostjo in rutino, ter okretno in elegantno realizacijo. Nedvomno je to razlog, da je film dosegel izjemen uspeh v Cannesu, kjer je sicer sodeloval v informativni sekciji, vendar bi gotovo tudi v uradni konkurenci sprožil podobno zanimanje, enako kot se je to zgodilo na beograjskem FESTU.

Kaj je Truffautu pripeljalo do izbora take, v bistvu komercialne teme, kaj je hotel s tem izborom doseči? Sam pravi:

„Nekega dne ob snemanju Julesa in Jima sem pripravljaj naslednjo sceno z Jeanne Moreau, Oscarjem Wernerjem in Henrijem Serreom. Prišel je trenutek, ko naj bi pričeli s ‚pravo probo‘ in zahteval sem od moških, naj sedeta in igrata karte, medtem ko je Jeanne Moreau, stoje, s paličko v roki, izgovorila predvideno repliko: Ali bi me hotel kdo od prisotnih popraskati po hrbtu? V tem trenutku je vstopil v kader rekviziter in se napolil k Jeanne: pretentan od prepričljivega tona igralke, se je javil kot prostovoljec, da jo popraska po hrbtu . . .

Na vsakem snemanju se dogajajo prigode te vrste in ni nujno, da so vedno smešne . . . in režiser si je prisiljen priznati, da bi bil ‚film o filmu‘ zabavnejši in bolj življenjski od pravega filma.“ (Katalog FEST 74)

Tej Truffautovi izjavi lahko dodamo še njegove besede iz biltena filmskega festivala v Cannesu. „Vsi tisti, ki so za nekaj ur obiskali filmski studio, so občutili svojevrstno nelagodnost, občutek, da so odvečni in da ne razumejo, kaj se dogaja. Prišli so v upanju, da bodo tu našli odgovor na vprašanje: Kako se snema film? Vendar odidejo nezadovoljni. Prav na njih smo mislili Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman in jaz pri pisanju scenarija za AMERIŠKO NOČ.“

In res se v filmu Truffaut skorajda naivno otroško veseli, ko nam razkriva male skrivnosti in filmske trike: kartonske kulise v studiu, umetni dež, ameriško noč (ki je v bistvu priljubljen strokovni izraz za snemanje nočnih scen pri dnevni svetlobi s pomočjo ustreznih filtrov in laboratorijske obdelave), umetni sneg sredi poletne vročine, kaskadersko vožnjo in padec avtomobila v prepad, trike s perspektivo in podobno.

Poleg tega je ta vesela in lahka komedija zbirka raznih anekdot o spletnju ljubezenskih vezi med zvezdami, o slabem spominu in pozabljanju teksta, o noseči zvezdnici, o prikritej homoseksualcu, ki ne preživi avtomobilske nesreče, o živčnih zlomih in tehničnih težavah. In v vsem tem stalnem gibanju trdno stoji režiser Ferrand (ki ga igra Truffaut sam) in igra vlogo nekakega katalizatorja, ob katerem se ves proces stalno obnavlja in iz katerega v njegovem toku nastaja film, iluzija, ki poustvarja življenje. Izpod vsega tega pa veje Truffautovo globoko spoštovanje in neizčrpna nežnost ter ljubezen do poklica, ki ga opravlja, do figur v prvem in drugem planu, do medija v celoti.

Poleg tega AMERIŠKA NOČ tudi lepo ilustrira tezo, po kateri je film kolektiven izdelek, kolektivna umetnost, zaradi česar je objestno in domišljavo proglasiti se za izključnega avtorja.

TRUFFAUT IN DANAŠNJI TRENUTEK

Razen vsega že povedanega moramo priznati, da so mnenja kritikov o AMERIŠKI NOČI deljena. Pravzaprav ne gre za vprašljivost filma samega, ampak bolj za vprašljivost vključenosti in utemeljenosti takega filma v današnjem času.

Vsi kritiki so si namreč edini, da Truffaut ostaja resen, strog in zadržan avtor, ki z nekakšno nežno sramežljivostjo in subtilnostjo vlada nad filmsko temo in ekipo in s svojo poštenostjo in pronicljivo močjo obvladuje filmski prostor in dokazuje ljubezen med človekom in filmskim medijem, osmozo med filmom in življenjem. Vse to Truffaut eksplicitno v dialogu dokazuje v AMERIŠKI NOČI, vendar

nekateri kritiki, zagovorniki mladega, novega filma, pravilno ugotavljajo, da je izgubil ostrino in da je „Truffaut pozabil na Truffauta“.

Truffaut, ki je v francoskem novem valu vendarle pretrgal s tradicijo holywoodskih manir in odprl široke možnosti (skupaj s Chabrolom, Godardom in ostalimi seveda), ta Truffaut se ob svojem zadnjem filmu pojavlja kot žurnalista starih lepih časov in razkazuje svojo žalost in nostalgijo za nekdanjimi razmerami pred novim valom. Ravno zato ti isti kritiki nekako obžalujejo, da je Truffaut posnel STRELJAJTE NA PIANISTA in JULES IN JIM pred Pamelom v AMERIŠKI NOČI. Zato bi lahko rekli, da AMERIŠKA NOČ pomeni nekak zadnji pogled, vržen na preteklost, na čase velikih koprodukcij z mednarodno zasedbo, z razkazovanjem razkošja in mizerije pod tančico zvezdnega prahu, kjer je smrt glavnega igralca filma v filmu Alexandra simbol za zaključek neke preživele kinematografije, kar končno pove tudi sam Truffaut kot Ferrand in kar dokazuje tudi uvodno posvetilo – film je posvečen velikima igralkama nemega filma, sestrama Dorothy in Lilian Gish.

Dejansko je današnji kritični gledalec malce v zagati ob AMERIŠKI NOČI. To je v resnici film, ki se izredno elegantno in nenasilno zavleče človeku pod kožo, vendar ga po drugi strani ne more dolgo držati v svoji oblasti. To je film, ki fascinira, a njegovo žarčenje zelo hitro pojenja, film, ki s svojo svežostjo in svojo plavo noto odkriva neskončno ljubezen do medija in mu je zato oproščeno, da ni poglobil zastavljenih problemov.

Ravno ta film namreč tudi dokazuje, da se Truffaut obrača na zelo široko publiko, da dela filme za izredno širok krog gledalcev in da mu ni vseeno, kaj gledalci menijo o njegovih filmih.

To seveda tudi pomeni, da se Truffaut stalno giblje na robu komercialnosti, vendar pa je kljub temu daleč od filmske konfekcije in banalne tržne logike. Ravno ob AMERIŠKI NOČI lahko očitamo Truffautu, da preveč igra na širino, na široko publiko, da je torej narejen z namenom, da godi.

V zvezi s tem je zanimiv Truffautov odgovor na vprašanje, če se ne boji, da bi s filmom AMERIŠKA NOČ demistificiral poklic, ki ga tako ljubi.

„Letalec lahko pojasni vse, kar ve o pilotiranju, pa ne bo nikoli uspel demistificirati opojnosti letenja.“ Če smo dovolj kritični, potem moramo priznati, da od AMERIŠKE NOČI ne preti nikakršna nevarnost demistifikacije, kajti kljub skoraj dokumentarističnemu pristopu k temi je zaradi širine, na katero je Truffaut naravnal, film ostal na površini stvari, na tem, kar že poznamo, pri mitih pretekle kinematografije, držal se je le iskričnega domisleka, ki zakriva dramo in prave probleme in ni imel poguma ali želje iti dalje.



Kljub vsemu povedanemu, kljub vsem drobnim očitkom, pa moramo na koncu še enkrat priznati filmu AMERIŠKA NOČ izredno čistost v filmskem izrazu in v poteku same pripovedi, lahkotnost in neobremenjenost stila. Film je krhek in precizen kot pajčevina, obenem pa nam celovito predstavlja svojega avtorja intimista Truffauta, njegovo skoraj fanatično ljubezen do filma. Uvršča ga v sam vrh svetovne kinematografije.

Vso to njegovo ljubezen do filma lahko neposredno občutimo in dojamemo skozi AMERIŠKO NOČ, ki je v bistvu ilustracija njegovega odnosa do poklica, ki ga opravlja, eksplicitno pa je Truffaut večkrat dokazoval isto v raznih razgovorih in debatah z gledalci ali filmskimi kritiki.

V začetku decembra preteklega leta je kino klub v Cannesu organiziral retrospektivo celotnega filmskega opusa Francoisa Truffauta in ob tej priliki so z režiserjem pripravili daljši razgovor, iz katerega povzemamo nekaj najznačilnejših in najbolj direktnih izjav, ki se nanašajo na avtorjev odnos do filma nasploh in do njegovega zadnjega filma AMERIŠKA NOČ.

Kako obdelujete svoje scenarije?

Jaz osebno nikoli nisem delal sam, vprašanja ničevosti v filmu se mi zde neumna. Tisto, na kar je treba računati, je rezultat in če je treba za dober film delati z osmimi osebami pri scenariju, bom pač delal z osmimi osebami . . . Ljudje, ki zato, da bi ostali izključni avtorji svojega filma, delajo sami, torej nimajo ekipe, so na napačni poti, saj to je absurdno početje. Očitno pa je, da se film dela sam na nivoju snemanja, kajti vse se dogaja le med „kamera“ in „stop“ in vse odločitve so odločitve enega samega človeka.

V AMERIŠKI NOČI se govori o tovariših scenaristov, vendar jih ne vidimo?

Da v tem smislu to gre, v smislu pokazati izolacijo, v kateri se znajde režiser. Toda mislim, da ima končno tudi on prijatelje, ljudi, ki mislijo kot on, ki čutijo kot on in ki mu lahko pomagajo, predvsem pri komediji. Povsem jasno je, da trije v neki sobi, v času enega meseca in pol odkrijejo več gagov, idej, kot pa en sam . . . Torej tudi jaz delam s prijatelji, ki sem jih izbral po zahtevah scenarija: če je to delo, ki zahteva mnogo dokumentarnosti, branja knjig in raziskovanja, potem ga opravljam z Gruaultom; če pa je to drugačno delo, ki zahteva mnogo strogosti v konstrukciji, potem ga opravim z Jeanom-Louisom Richardom. Trenutno mnogo sodelujem tudi s Suzanne Schifman, ki je bila najprej script girl in je kasneje postala asistentka. Vse je odvisno od dobrih sodelavcev in pa, da se ne



posiljujejo z datumi: mnogo je filmov, ki niso dobri, preprosto zaradi tega, ker so se odločili, da bodo pričeli snemati tistega dne, ko je bila podpisana pogodba, ko so bili angažirani igralci, in dva tedna kasneje šele so sodelavci opazili, da je bil scenarij slab in nedodelan in da so se „opekli“ . . .

Ali so vaši scenariji zelo natančni?

Ne . . . Zelo so precizni v konstrukciji, v splošnem pa so zelo malo dialogizirani, ker mnogo raje pripravljam dialoge med snemanjem, začeni s trenutkom, ko se bolje spoznam z igralci. Lažje sledim temu, kako naj funkcionira film na način, kakor reagirajo igralci. Skoraj za vse svoje filme sem delal na ta način . . .

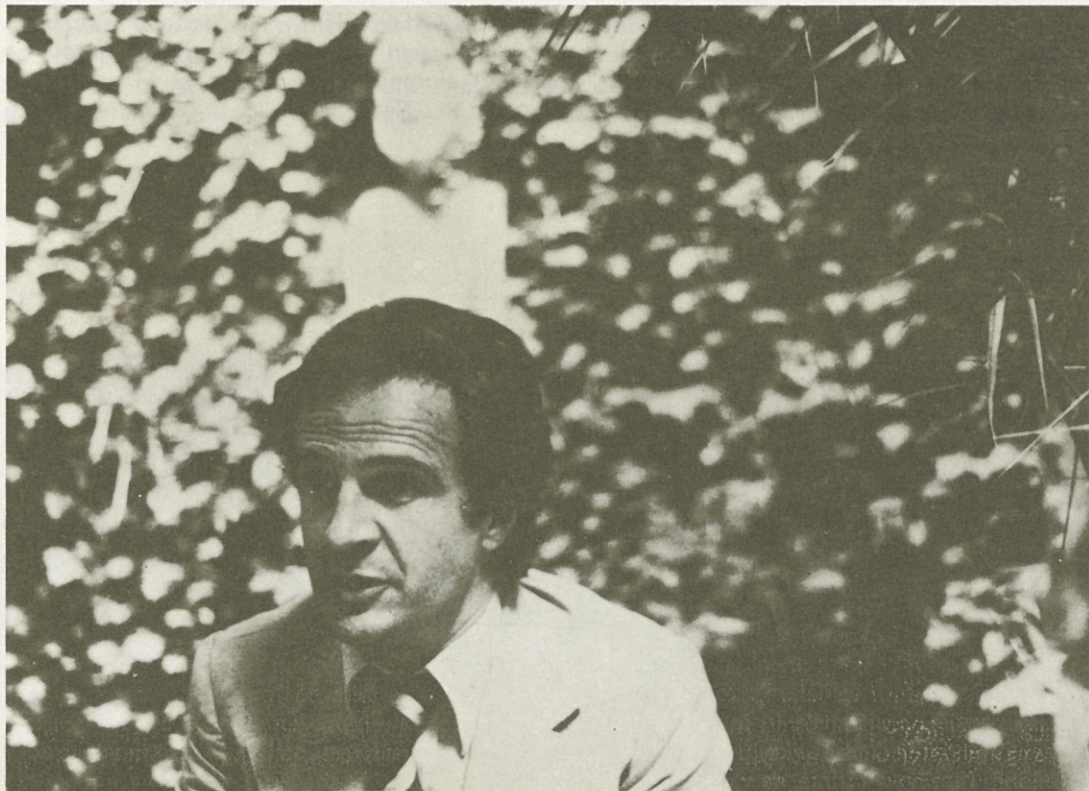
V AMERIŠKI NOČI je bilo mnogo igralcev, ki jih nisem poznal od prej; na videz sem jih sicer poznal iz drugih filmov, vendar pa sem moral na primer pri Jacqueline Bisset ugotoviti njeno francosko izgovarjavo, isto tudi pri Jeanu-Pierru Aumontu, s katerim tudi še nisem snemal, enako kot tudi ne z Valentino Cortese. Torej odkrival sem jih med snemanjem in glede na svoja spoznanja sem pisal njihove tekste vsako nedeljo za naslednji snemalni teden.

Ali je važno poznati igralca?

Mislím, da. Ko ga dobro poznaš, lahko pišeš zanj. Dejansko igralca najboljše spoznaš na montažni mizi, ko si ga lahko ogledaš: pričenaš razkrivati njegove močne poteze, odkriješ slabe točke in končno, če ponovno delaš z njim, se mi zdi, da lahko mnogo bolje pišeš zanj, kajti poznaš stvari, ki jih lahko odlično zaigra.

Ali enako delate tudi ob drugih tehničnih apsektih: barva, glasba? . . .

Barva, z njo se je treba mnogo ukvarjati. Mnogo manj dela sem imel pri črno-belem filmu, kajti vse je bilo lepo v črnem in belem. Ni bilo treba toliko skrbeti za dekor, rekli smo: „Snemali bomo v hotelski sobi“ in smo res snemali. Sedaj je treba vedeti, da barva nosi tudi mnogo nezaželenih informacij, nepričakovanih, preveč realističnih, preveč številnih informacij, in ko vidite neki film v barvah, sem prepričan, da ga kasneje celo podoživljate v barvah. Dejansko so na barvni film večinoma posneti dokumentarni filmi, kajti črno-beli je bil neke vrste transpozicija, medtem ko je barvni film skoraj kot življenje. Torej: filmi v barvah so manj zanimivi, komični filmi so manj komični in drame so manj dramatične.



Kaj pa glasba?

Glasbo uporabljam na tradicionalen način. V naših dneh je nekako izginila iz filma: to je dobro, in mislim, da so ljudje, ki so se ji odpovedali, zelo močne osebe. Štirje so, Buñuel, Bresson, Rohmer, Bergman, ki praktično sploh nimajo glasbe v svojih filmih, ali pa je imajo zelo malo. Jaz do tega nekako ne morem priti, kajti moje zgodbe se dogajajo v zelo dolgem času. Mislim, da je to možno, ko imaš zelo ozko, zaprto dogajanje, tudi zelo kratko. Sam vedno uporabljam glasbo za prehode med različnimi časovnimi obdobji. V AMERIŠKI NOČI sem jo uporabljal enostransko v scenah dela, ker sem čutil, da je prava vsebina ravno delo in zato je v trenutkih, ko delo ni bilo več prikazano realistično, ampak kot zgodba, kot ponavljanje, glasba povzdignila delo do prave mere. To je bila vsebina: ideja, da so vsi ti ljudje, ki jih vidimo, najmočnejši ravno takrat, ko delajo.

V ostalem se vi mnogokrat zabavate z ljudmi, z reakcijami publike?

Da, zelo rad obračam smisel žalostnim ali smešnim stvarim. Mnogo ljudi misli, da film ne bi smel biti manipulacija, ampak dialog z njimi. Toda jaz ne verjamem v to, ker če naj bi obstajal dialog, potem bi morala biti tudi enakost, vendar pa enakosti ne more biti med nekom, ki je naredil film in nekom, ki ga gleda. Torej še naprej mislim, da je film manipulacija.

Kakšna je za vas vloga montaže?

Montaža je v mojih filmih zelo pomembna. Zgodi se celo, da imam vtis, kot da sem na robu katastrofe, pa se izvlečem pri montaži; zgodi se mi tudi, da film v montaži popolnoma modificiram. Nekatere stvari pričujem razumeti šele na montažni mizi: ravno pri AMERIŠKI NOČI na primer sem važne odločitve sprejel dokaj pozno... Montaža je izredno kreativna perioda, saj v principu ne moreš zagrešiti neumnosti.

Da, toda lahko bi to tudi obrnil. Nočem reči nič slabega o drugih... Toda delam filme, ki spominjajo na tiste, kakršne sem imel tako rad kot gledalec: Clouzotov KROKAR, OTROCI PARADIŽA... Imel sem rad filme, ki so jih vsi videli, imel sem rad filme, ki so spominjali na ljudi. Ne morem postati član neke skupine. Nočem reči nič slabega o intelektualcih, toda jaz sem cineašt za normalno publiko, rad pripovedujem zgodbe, ki jih bodo vsi razumeli; mrzil bi se, če bi ob koncu samo deset ljudi razumelo film in bi ga morali ti razlagati ostalim, kajti rad imam vse, kar je enostavno, rad imam normalne zgodbe. Celotni elementi melodrame so v mojih filmih. V nasprotju z vami, ki si rečete „To je udobno“, lahko rečemo „To je pogumno“, kajti zelo se bojimo melodrame; danes si nihče več ne upa reči, da ima rad Dickensa, Nesrečnike...

Da, verjamem, da je to igra. Recimo, da bi pokazal snemanje enega najbolj razkošnih mojih filmov (edini film, ki sem ga delal pod takimi pogoji, je bil FARENHEIT 451, v londonskih studiih). Običajno snemam naravne dekoracije. Pri tem snemanju sem hotel narediti sintezo Evrope in Amerike... Če je namreč za Ameriko to videti kot skromno snemanje, je za Francoze zelo pomembno; film sem naredil v studiu, ker je važen vizualni vtis. Ne verjamem, da bi lahko dobili dober



DRUGI O FILMU AMERIŠKA NOČ

Truffaut se z ljubeznijo obrača k filmu . . . Stil se na srečen način povezuje s svobodnim tonom prvih filmov Françoisa Truffauta, vendar ne brez sence sladko-grenke ironije, ki izhaja iz potekanja časa, pridobljenih in končno osvojenih izkušenj.

Francois Morin, L'Humanite

Vesela in lahka komedija, zbirka anekdot iz za kulis studia, izredno konstruiran in odigran film . . . François Truffaut je vse svoje življenje začaran od filma. Niti leta niti slava niso tega spremenili. AMERIŠKA NOČ je eden njegovih najboljših filmov.

Jean de Baroncelli, Le Monde

Ta film je eno od tistih privilegiranih del, ki vam odvzemajo željo po kritiziranju, ampak lahko samo rečete: „Všeč mi je bil“. Srečen film . . . ki je bolj podoben glasbenemu delu, s temami, ki se zarisujejo, razvijajo, izginjajo in ponovno pojavljajo.

Guy Taysere, L'Aurore

AMERIŠKA NOČ je verjetno Truffautovo najuspešnejše delo, v katerem se na najboljši način spajajo njegova resnost, fantazija in nora ljubezen do filma.

Fredy Biache, La Tribune de Lausanne

Vsebina filma je poklicna strast, ki pripelje do konca potovanja, to pa je ogroženo kot kočija v westernu. Dvorano zapuščamo navdušeni, malce zasanjani, razmišljamo o srečanju z ekipo NOČI; kako bi bilo, če bi posneli film, ki bi pripovedoval o snemanju NOČI . . .

Andre Tournes

AMERIŠKA NOČ je bister film; umetniška strast v njem se kaže s filigransko natančnostjo. Naj bodo opazke o njej še tako bežne, neprestano nas vračajo k njenim zahtevam, k njeni resničnosti, ki ugonablja. S tem se visoko dviga nad nostalgično in slikovito kroniko, kar naj bi film logično bil.

Michel Perez, Positif, 1973, št. 152/153

„ . . . Vse to, jedke anekdote in pogled za kulise, smo že stokrat videli, ne da bi se kaj več naučili o filmu. Samo zato pa nam ni treba biti dolgčas. Bralci pokojnega Cinemonda so nekoč dobivali svojo tedensko porcijo tega in vsakdanje doze imajo še vedno dobro znani uspeh. Vse to pa je le malo kratkovidno. Čeprav François Truffaut uporablja mnogo več eleganc v izrazih in mnogo manj vulgarnosti, kot jo je najti v običajnih pojavih te zvrsti, ima gibljiva informacija še vedno isti značaj . . .“

Francois Cherasu, La revue du cinema, 1973, št. 273



strašilo

mark cetinjski

Podatki o filmu

STRAŠILO (Scarecrow)

Proizvodnja: Združene države Amerike, 1973, Warner Bros

Scenarij: Garry Michael White

Režija: Jerry Schatzberg

Kamera: Vilmos Zsigmond (tehnikolor – Panavision)

Glasba: Fred Myrow

Igrajo: Gene Hackman, Al Pacino, Dorothy Tristan, Ann Wedgeworth, Richard Lynch in drugi

Dolžina: 112 minut

Distribucija: Kinema, Sarajevo

FILMOGRAFIJA AVTORJA

1970: UGANKA UNIČENEGA OTROKA (Puzzle of a Downfall Child)

1971: PANIKA V PARKU MAMIL (The Panic in Needle Park) – prikazan na FESTU 72

1973: STRAŠILO (Scarecrow) – prikazan na FESTU 74

KRATKA VSEBINA FILMA

Avtostoparja Max in Lion se srečata v Severni Kaliforniji, spoprijateljita se in se odločita, da bosta ostala skupaj. Max namerava v Pittsburghu odpreti avtoservis z denarjem, ki si ga je bil prihranil v zaporu, Lion pa želi, da bi se ustavila v Denverju, kjer bi obiskal svojega otroka; še nikdar ga ni videl, saj je že pred nekaj leti zapustil Anni, otrokovo mater. Max bi spotoma rad obiskal še svojo sestro Cooly.

Maxova prepirljivost ju na poti nenehno spravlja v težave, Lion ga prepričuje, da je veliko boljše ljudi zabavati kot pa netiti pretepe. Ko prispeta h Colly, se Max hitro zaplete v ljubezenske dogodivščine z njeno prijateljico Francis in se celo odloči, da bo servis odprl v Denverju. Toda Max v pijanosti izzove pretep, pa morata oba, Lion in Max, za mesec dni v zapor. V zaporu pride Lion navzkriž z nekim kaznjencem, ki ga pošteno pretepe. Max ga maščuje.

Ko sta odpuščena iz ječe, poskuša Lion najti svojega otroka. Najprej telefonira k bivši ljubici, ki pa mu reče – zato, da bi ga kaznovala – da je rodila mrtvega otroka, kar je seveda laž. Lion sprva skriva žalost pred prijateljem, pozneje pa zapade v katatonijo in odpeljejo ga v bolnico. Max bo svoje prihranke uporabil za zdravljenje svojega prijatelja.

Letošnji FEST, pregled najboljših filmskih stvaritev iz preteklega leta, nam ni nudil obsežnejšega izbora izjemnih filmov. Iz monotonega in precej stereotipnega povprečja bi bilo mogoče iztrgati samo nekaj del, ki so z močno zgodbo, z angažiranostjo, s posebno filmsko atmosfero in odlično igro sprožala resnejša razmišljanja. V ozkem krogu izjemnih stvaritev zavzema posebno mesto STRAŠILO Jerryja Schatzberga – zagotovo najboljši ameriški film, ki ga je bilo mogoče videti na tem festivalu. STRAŠILO je komaj tretji Schatzbergov film, vendar predstavlja avtorja kot zrelega in nadarjenega cineasta, čigar življenjska filozofija, transponirana v filmsko umetnost, temelji na humanih izhodiščih. STRAŠILO je predvsem iskren, topel, razumevaajoč film o dveh nedolžnih in poštenih ljudeh, ki tavata po nepreglednih prostranstvih Amerike, iščeta nekakšen lasten mir, samega sebe, poskušata najti prostorček zase, kjer bi bila srečna, kjer bi se lahko naravno obnašala, oziroma kjer bi lahko bila povsem in brez pridržkov poštena, odprta tako do sebe kakor tudi do drugih. To je zgodba o dveh navivnejših, katerih iskrenost je moč kaj hitro razpoznati izpod nespretno nataknjene maske, ki je samo sredstvo samoobrambe in samo možnost za uspešnejše gibanje v svetu zgubljenih iluzij, brezupa, deformacij ljudi in človeških odnosov. Njuni življenjski poti se slučajno križata na neki nevažni cesti, ko sta izpostavljena hladnim vetrovom in hladnemu upanju premraženih in neurejenih ljudi. Sterilni odtenki modrosive barve, ki dajejo fotografiji osnovno vrednost, učinkujejo tako, da se nam celoten položaj zazdi še bolj tog in še bolj oddaljen. Tudi glasbena tema, ki je izvajana namerno nenatančno, tako rekoč nemarno in neobvezno, nam odkriva osamljeno jokajočo trobento nikdar do kraja razumljenega cirkuškega klovna; monolog glasbene teme skriva v sebi resignacijo in ironičen posmeh življenju. Takšni okvirni elementi povsem funkcionalno krepijo atmosfero filma in nas povrnejo na glavno stezo ideje, pa čeprav se nam kdaj pa kdaj zazdi, da je v življenju na filmskem platnu marsikaj lepega in brezskrbnega. To se zdi zlasti tistim, ki so pesniško zaljubljeni v življenje, v tisti prvobitni dih zemlje, v rodna polja, v čarobni zahod sonca v toplem predvečerju, zaljubljeni v upanje, da bo jutrišnji dan oznanil začetek novega, srečnejšega življenja. Takšen vtis bodo dobili zlasti tisti, ki so srečni, kadar so skupaj z ljudmi, s katerimi se lahko odkrito in prijateljsko pogovarjajo, srečni, kadar



Prizor iz ameriškega filma STRAŠILO režiserja Garryja Schatzberga; na sliki glavni igralec Gene Hackman

občutijo, da jim lastno življenje ni samo papirnati čolnič, zgubljen nekje daleč v neizmernosti življenjskega oceana.

Zgodba je dramaturško zelo jasno zgrajena, dramatični trenutki postajajo postopoma močnejši in močnejši, dokler vse skupaj ne preraste v dramo silnega čustvovanja. Tudi sicer je celoten film sestavljen iz jasno postavljenih sekvenc, ki tvorijo različne čustvene punkte, le-ti s svojo lastno močjo, zavoljo spretnosti režijskega postopka, delujejo na širok sloj gledalcev, gledalcev z najrazličnejšimi pogledi na življenje. STRAŠILO je film, ki ima pripravljen odgovor tako za optimiste kakor tudi za pesimiste pa tudi za tistega, ki se mu življenje prikazuje kot ironija človekovih prizadevanj, da bi se spravil pokonci, kakor tudi tistega, ki idealno verjame v dobroto in ljubezen, kar je pravzaprav človekovo bistvo, le da ga surove življenjske okoliščine prisilijo, da se spremeni za vedno ali pa vsaj začasno. Človek najde samega sebe tako, kot mu je usojeno, poskuša identificirati svojo lastno realnost, to pa je velikokrat dolgotrajno in naporno početje, čeprav se zdi, da je odgovor tako blizu. In vendar, STRAŠILO rehabilitira tisto, kar je plemenito, kar je človeško, vrne dobro ime pravi človekovi ljubezni do sočloveka, ki je sicer marsikdaj pridušena, vendar povsem nikoli ne izgine.

Naša junaka sta že oblikovane osebnosti, postajata pa bogatejša ob novih, tako dobrih kakor tudi bridkih izkušnjah; s filmom se njuna značaja v obrnjenem procesu samo potrjujeta. Pozneje torej samega sebe samo dokazujeta in nas prepričujeta, da drugačna skorajda ne moreta biti v svetu, v katerem bivata, v odnosih, ki so že zdavnaj uzakonjeni. Naključje ju prisili, da potujeta kot slepa potnika, da se vozita z avtostopom, da sta kavarniška pijanca in prepirljivca in nazadnje še zapornika. Nista pustolovca, kot bi ju zunanje okoliščine lahko opredelile, sta samo iskalca svojega lastnega bistva.

Prvi izmed junakov, Max, vidi življenje skozi boj, v katerem se je treba dokazovati s pestmi in močjo, na tak način je treba razglašati lastno prisotnost v svetu, kjer te sicer ne opazijo, prek fizičnega konflikta se človek dokazuje. Lion pa prenese boj na drug teren, bolj bleščeč in tudi bolj negotov: meni, da je treba ljudi zabavati, da jih je treba spraviti v razpoloženje, prisiliti jih, da pozabijo na sovraštvo ter jih tako držati v varni oddaljenosti. Toda izsiljeni smeh in poskus, da bi mračnim surovim polpijanem pošastim omečil pogled in da bi jim šok za hip preprečil njihove namere, je prav tako tvegan, kot divji zveri dokazovati, da ji ljudje lahko samo koristijo. Boj na dveh ravneh, na miselni in fizični, daje filmu še poseben čar, ne samo zavoljo postavljenega problema, marveč tudi zaradi nedoločljivosti rezultata.



Toda življenje je, kot kaže, poligon za močne. Ko se nan zazdi, da je že vse v redu, ko pomislimo, da sta si že utrla pot v lepšo prihodnost, se morata Lion in Max, ki sta medtem postala prava prijatelja, ločiti zaradi Lionove bolezni. Kdo bo izbojeval boj z negotovostjo, v katerem človek zgublja in dobiva? Bojuje se zoper samega sebe v labirintu lastnih napak, negotov in presenečen, saj je povsem možna žrtev tistega, kar pojmuje kot surov človekov boj s pastmi, ki si jih je sam postavil. Ni slučaj, da je film STRAŠILO nastal prav v Ameriki. Ameriška družba najbolj izrazito pozna problem, ki ga imenujemo odtujevanje osebnosti, potrebo po prijateljstvu, po bolj humanem življenju. Tam mora biti človek nenehno na preži, da bi se obdržal pokonci, da bi se ognil neštetim neprijetnim presenečenjem, da bi omilil strah za svoj lastni obstoj.

Konec filma je neizmerno žalosten. Priče smo agoniji razočaranega in izgubljenega človeka, ki zapade v katatonijo in popolnoma zgubi zavest, uspavan in nemočen, da bi se skušal rešiti. Prijatelj mu pride nasproti in nenadoma spoznamo, da bolnik kljub vsemu ni čisto brezupen primer. Kaj se dogaja? Zgodba nekako zastane v horizontalni krivulji, junaka se vzravnata, postaneta bolj dostojanstvena, dostojanstvena za optimizem, za upanje, za prijateljstvo.

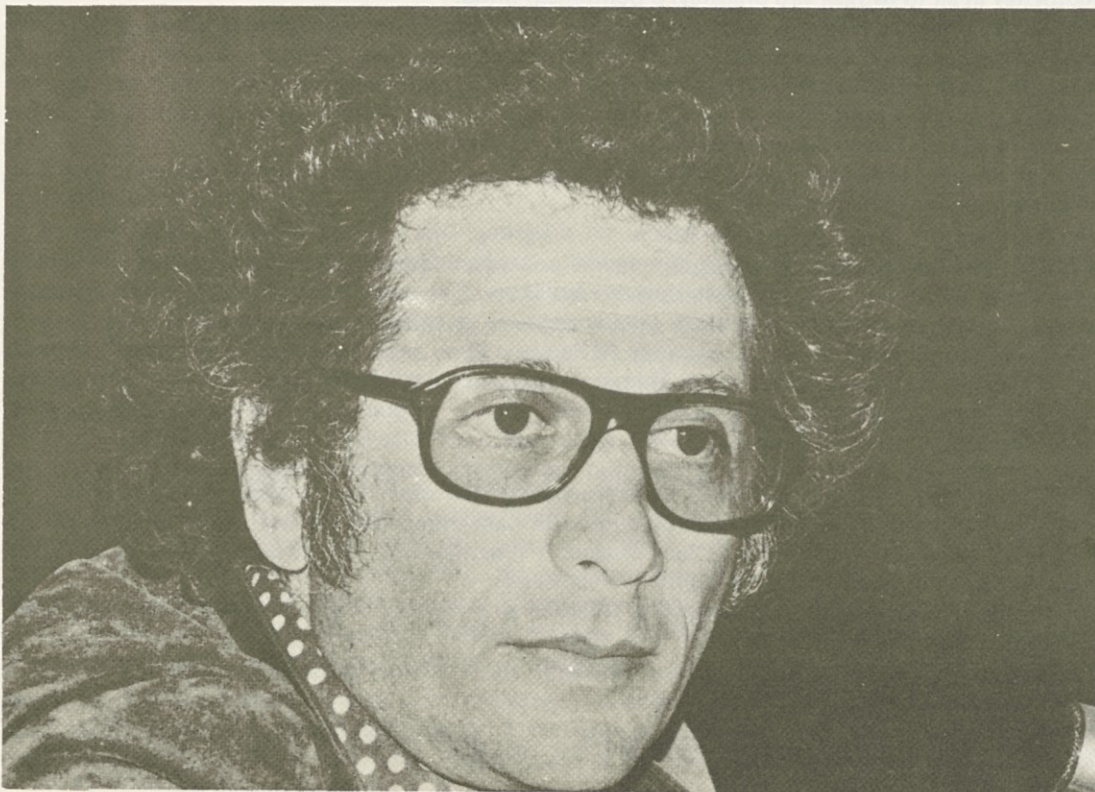
Zdi se, kot da ni več ovire, ki bi je ne mogla skupaj premagati. Človek je dobil tisto potrebno podporo in posledaj mu nič ni več tako težko, postane miren in zadovoljen, odkriva nove življenjske radosti. To je način, da prijetno vzpostavi odnose z drugimi ljudmi in dogodki, da zase najde človeka dostojen prostor.

Igra glavnih junakov Al Pacina in Hackmana, ki na svojih ramenih nosita vso težo filma, je maestralna. Kot da nista igrala, kot da sta živila življenje Maxa in Liona, tudi v najbolj diskretnih gibih sta dala avtentičnost tako sebi kot celotnemu ambientu, ki sta ga popolnoma obvladala.

POGOVOR Z JERRYJEM SCHATZBERGOM O STRAŠILU

Vp. STRAŠILO je vaš tretji film. Toda preden ste se začeli ukvarjati z režijo, ste bili fotograf. Zakaj ste izbrali režijo?

Od. Ne vem več, zakaj sem izbral režijo in pustil fotografski poklic. Vem samo, da nekega dne enostavno nisem več mogel fotografirati čevljev. Hotel sem pripovedovati zgodbe, ker so zgodbe povezane z ljudmi.



Vp. Kako je vplival fotografski poklic na režijo vaših filmov?

Od. Poklic fotografa mi je veliko pomagal. Predvsem zaradi toliko različnih ljudi, ki sem jih srečal in v katerih osebnosti sem moral prodreti. S fotografijo sem se naučil videti stvari, jih razporejati, jih narediti jasne in razumljive. Na začetku je bil moj profesor Alexis Prodovitch, ki je name močno vplival. Ni nas učil tehnike, učil nas je misliti, dojemati življenjsko stvarnost. Vedno je govoril, da je življenje okrog nas, da ga moramo videti, se soočiti z njim in se ga lotiti na več načinov.

Vp. Kakšni so vaši odnosi z glavnim snemalcem med snemanjem?

Od. Ko snemam film, vedno želim imeti najboljše snemalce. Želim se popolnoma posvetiti režiji in vodenju igralcev. Torej moram delati z ljudmi, ki hitro razumejo, kaj hočem od njih.

Vp. Vrnimo se k STRAŠILU. Kakšen je bil vaš osebni prispevek k prvotnemu scenariju?

Od. Bile so tri verzije scenarija, toda največje delo je bilo narejeno šele po prvi verziji. Jasno je, da sem moral določene stvari prirediti, ker se pri pisanju novele lahko zadržimo pri popolnoma neodvisnem opisovanju vsakega predmeta, vsakega kosa obleke, šopka rož. V filmu pa so vsi ti elementi predstavljeni istočasno. Morajo biti medsebojno usklajeni ali pa si nasprotovati. Celotno igranje z njihovo osebnostjo, z njihovim različnim pogledom na stvari vpliva na spremembo scenarija. V scenariju je veliko stvari, ki so popolnoma moje. Na koncu snemanja je film trajal 2 uri 45 minut, kajti snemali smo tudi mimo scenarija. Sedaj traja 1 uro 52 minut. Morali smo izbirati.

Vp. Film je bil prikazan v ZDA. Kako so ga sprejeli?

Od. V glavnem je publika film zelo dobro sprejela, prav tako tudi nekateri filmski kritiki. Toda določeno število intelektualnih kritikov, rekel bi lažnih intelektualnih kritikov, je film slabo ocenilo.

Vp. Pripoved v vašem filmu je zelo preprosta, česar pa ne moremo reči za PORTRAIT D' UNE ENFANT DECHUS (Portret zavrženega otroka). Ali vam je scenarij vsilil linearno zgodbo ali je bila to vaša osebna izbira?

Od. Tu je zgodba sama zahtevala največjo natančnost pripovedovanja. V PUZZLE (Zmešnjava) je bilo čisto drugače. Analitična tehnika je ustrezala duševnemu ustroju glavne junakinje. Vse je izhajalo iz njene duševnosti. V STRAŠILU ni bilo potrebno izbrati te oblike pripovedi, kajti tu si dogodki kronološko sledijo. Če bi ob srečanju obeh oseb v tem filmu prikazali njuna prejšnja doživetja, s tem ne bi opravičili njenega psihološkega razvoja. Ko se srečata, sta to že oblikovani osebnosti, prvega je oblikoval zapor, drugega mornarsko življenje. Okoliščine so torej vplivale na njuno oblikovanje, da sta postala to, kar sta. Vse to bomo postopoma odkrivali, ko se bosta bolje spoznala, ko si bosta nasprotovala ali pa soglašala.

Vp. S potovanjem obeh oseb ste podali podobo Amerike. Ali to lahko razumemo kot politično ugotovitev in ali to ustreza vaši predstavi o političnem filmu?

Od. Že dolgo je tega, kar sem hotel narediti film, ki bi bil politična satira, kjer bi bili vsi namenjeni zelo jasni in zelo natančni. Sedaj nisem več tako prepričan, da je to tisto, kar je treba narediti. Mislim, da je predvsem važno, kako gledamo na stvari. Ko prikazujemo obnašanje ljudi v določeni zvezi, moramo podati točen odsev političnega življenja. Zame so vsi moji filmi politični, ker prikazujejo resničnost Amerike v času, v katerem živim, čeprav s svojimi filmi nočem vzgajati.

Vp. Ker ste torej sami sodelovali pri scenariju, katera izmed obeh oseb izraža del vaše osebnosti in ali se čutite podobni eni izmed obeh?

Od. Ne počutim se podobnega ne enemu ne drugemu. Oba imata v bistvu človeške lastnosti in predvsem neke vrste nedolžnost, ki bi jo rad našel pri vsakem človeku. To je pravzaprav en sam človek v dveh osebah. Vsak od njiju drugače razume resničnost. Prav zato močno cenim Clarence Barrowa, znanega ameriškega advokata, ki v svojih obrambah vedno prikaže obe strani resnice.

Vp. Ali mislite, da je ta vizija sveta, ki jo ima Al Pacino v filmu, neke vrste ščit pred resnico?

Od. Seveda. In to me tudi vedno gane. Humor in dobra volja sta del življenja in način, da ohranimo svojo nedolžnost. Toda treba je več kot samo humor in smeh. Pripomba, ki bi jo dal v zvezi s to osebo, je, da beži pred resničnostjo. Jaz pa hočem videti resničnost. Danes si ljudje pripovedujejo pravljice, da bi se izognili stvarnosti in vse okolje kot tudi vsa sredstva obveščanja podpirajo to napačno iluzijo. In ko spoznamo, da svet ni samo lepota in magija, sanje in smeh, nas resnica rani, ubije. Humor in smeh vam ne smeta zapreti oči, nasprotno, morata nam omogočiti, da svet, ki nas obkroža, jasno vidimo, da ga analiziramo in morda celo skušamo v njem živeti. Torej sta humor in smeh Al Pacina negativna, ker mu preprečujeta, bi se soočil z realnostjo.

Vp. V bistvu vaša junaka nista sposobna vključiti se v družbo. Ali to v resnici ustreza določeni življenjski problematiki v ZDA?

Od. Seveda. Toda važno je to, da v bistvu ne odklanjata te družbe, nasprotno, storita vse, da bi se ji priključila. Zakaj? Zato, ker sta nepokvarjena in ne vidita, da ju prav ta družba žali in odriva. Iščeta, kot toliko Američanov, tisto navidezno spoštljivost, ki jo prinašata udobje in bogastvo. Toda za to nista ustvarjčna, kajti njun pogled na svet je nepokvarjen, zunaj vseh konvencij, ki jih ta družba vsiljuje.

Vp. Od tod morda izhaja bolezen Al Pacina, ki odklanja življenje v trenutku, ko bi se moral soočiti s svojimi odgovornostmi.

Od. Seveda. Toda Al Pacinova bolezen je ves čas skrita. On je neskočno kriv, in to ga uničuje. Družba in verska vzgoja mu vsiljujeta krivdo in označujeta njegov odhod, ločitev od žene kot nemoralno dejanje. Smrt njegovega otroka je tisti usodni udarec, ki sproži njegovo bolezen. Sicer pa se zapre vase in ničesar ne pove svojemu prijatelju.

Vp. Zgradba filma, osebe, ki se ne morejo ustaliti, potovanje skozi ZDA, vse to spominja na western. Ali je to namerno?

Od. V resnici je veliko ljudi mislilo, da sem hotel narediti western in zame je ta film moj western.

Vp. Sicer pa v vašem filmu ni parov. Vsakič, ko bi kakšen lahko nastal, propade.

Od. Da. In to je pojav, ki ga pogosto srečamo v ameriški literaturi. LJUDJE IN MIŠI Johna Steinbecka na primer. Prav tako v številnih westernih, ko se ljudje neprestano selijo proti Zahodu in se ne morejo ustaliti.

Vp. Ali ste v realizaciji filma pustili igralcem veliko možnosti improvizacije?

Od. Z igralci sem začel delati štirinajst dni pred snemanjem. Ponavljali smo prizore, vendar nismo nikoli prišli do konca teh prizorov. Tako so jih igralci sprejeli, in to je znotraj te zgradbe vsakomur omogočalo improvizacijo in sprostitev pred tehničnimi preprekami. V glavnem pa smo se napisanega dialoga držali. Al Pacino je sicer spremenil nekaj stvari, toda malo.

Vp. Eden izmed glavnih prizorov v filmu je telefonski pogovor Al Pacina s svojo ženo, kjer mu ona naznani smrt njunega sina. In ta novica je njegovo končno pogubljenje. Ta prizor bi se lahko popolnoma izmaličil v melodramo, je pa v bistvu globoko resničen. Kako vam je to uspelo?

Od. V tem prizoru nisem snemal igralcev ločeno, kot je to v navadi. Ponavadi v filmu, ko oseba govori po telefonu, ni nikogar na drugem koncu žice. Tu pa sem, da bi bil kar najbolj pristen, hotel resničen telefonski pogovor. Al Pacino je odgovarjal svoji ženi. Tako mi je uspelo ujeti resnične reakcije obeh oseb.

Vp. Kakšni so vaši načrti za prihodnje?

Od. Trenutno se ukvarjam s scenarijem, ki obravnava problem mladih, predvsem trinajstletne deklice. Rad bi to obravnaval kot komedijo. Scenarij je napisan po romanu DINKY HOCKER STRELJA V POLNO. Priredbo je naredila ženska, ki dobro pozna te probleme.

Prevod (iz LA REVUE
DU CINEMA 273/73)

Jelka Laurenčič

DRUGI O FILMU STRAŠILO

„... STRAŠILO Jerryja Schatzberga prikazuje donkihotsko popotovanje dveh avantur željnih ljudi za njunimi ideali, ki pa se po vrsti podirajo ali pa gresta onadva mimo njih. Toda ko vse izgubita, dobita drug drugega in sta povezana na življenje in smrt. Režiser je izredno tankočutno izoblikoval oba osrednja lika in njune odnose, celoto pa je zgradil iz končnih in tragičnih sestavin; bolj ko se film preveša proti koncu, bolj prevladujejo tragične, toda konec za gledalca vendarle izzveni skoraj optimistično...“

— Sandi Sitar, Ljubljanski dnevnik, Ljubljana

„... Ta slednja je našla pot tudi v Schatzbergov film STRAŠILO, in sicer ljubezen iskrenega prijateljstva, kakršno se navezadnje razvije lahko tudi v Ameriki. Bežno srečanje dveh tavajočih popotnikov, ki imata sicer vsak svoj cilj, postane globoka vez med dvema izgubljenecema. Hudo žalostna zgodba, predvsem v zaključku, pa je polna duhovitih preobratov, polna nekakšnega obešenjaškega veselja, nad katerim visi kot Damoklejev meč pričakovanje konca, saj melanholični nadih, ki veje iz filma, ter pronicljiva kritika sodobne družbe nujno vodita v sklep, ki je daleč od happy-enda. Igralca Gene Hackman in Al Pacino sta izredna...“

— Miša Grčar, Naši razgledi, Ljubljana

„... Izjemni stvaritvi Gena Hackmana in Al Pacina dajeta filmu izjemno razsežnost. To je delo, ki bo pretreslo gledalce...“

— André Lafargue, Le parisien libéré

„... Ameriška romantika ...“

— Henry Chapier, Combat

„... Čudežno je, kako zgodba, strahotno žalostna in v poslednjih kadrih brezupna, izžareva navdušenje, velikodušnost, veselje, da je človek svoboden in da koraka svojim pustolovščinam naproti. Nov uspeh ameriške kinematografije ...“

— Jean de Baronselly, Le Monde

„... Izjemne nadrobnosti — navezujoče se na slepeče mojstrstvo režijskega postopka, premišljenega tja do izbire najbolj drobnega predmeta na smetišču, tja do izbire najbolj neopaznega tona sivosrebrnega venca nizkih planin v globini kadra — dajejo STRAŠILU pečat najbolj bleščečega — in v odnosu na neko deželo ter njen prepričljivi red — najbolj kritičnega filma, kar nam jih je ponudila mlada filmska generacija. ...“

— Michel Grisolia, Cinéma 73

„... Velika zasluga Jerryja Schatzberga je že, da je hotel prikazati Ameriko, o kateri malo govorimo, v vsej njeni širini; da se je ob delu izognil spektakularnemu, vzornemu na ravni anekdote, slike in ritma filma. Zgodí se lahko, da se ta plat STRAŠILA pokaže manj jasno kot zgodba in vrednota, ki je v prijateljstvu med obema možema, in kot „morala“, ki jo lahko potegnemo iz teorije STRAŠILA: kot Lion razlaga Maxu, strašila kosov ne begajo, ampak jih zabavajo: zato kosi pustijo kmetovalce pri miru. No, vse ni tako enostavno ...“

— Luce Vigo, La revue du cinéma 1973, št. 273



Al Pacino in Gene Hackman v STRAŠILU

STRUKKTURA FILMA

podoba lenina v sovjetskem filmu

lev parfjonov

Sovjetsko filmsko industrijo predstavljajo tudi filmi, ki zavzemajo poseben položaj. Njihovo vsebino napoveduje ponosno in častno poimenovanje — „Kinoleniniana“. Njihova vsebina je podoba Vladimirja Iljiča Lenina.

Prvi poskus, da bi Leninovo podobo prenesli na filmsko platno, sega v leto 1927. Sergej Eisenstein je bil v tem času že slaven kot avtor KRIŽARKE POTEMKIN. Skupaj z Gregorijem Aleksandrovom sta ob deseti obletnici oktobrske revolucije posnela veličastni zgodovinski film OKTOBER, posvečen tem dogodkom. Kakor že v KRIŽARKI POTEMKIN naj bi tudi v tem filmu nastopalo v vlogi glavnega junaka revolucionarno ljudstvo, ki se bori za svobodo.

Sama tema pripovedi in pa širina v filmsko delo zajetih dogodkov sta avtorja silili k temu, da prikažeta v filmu tudi vodjo revolucije, Vladimirja Iljiča Lenina.

Odločitev o tem je terjala od ustvarjalcev veliko poguma. Nemi film je nudil le skromne možnosti za prikaz podobe človeka. Prikazati genialnega človeka je bilo še težje. To je Eisenstein dobro vedel. Zato si ni upal dati vloge Lenina kakemu igralcu, ampak je iskal človeka, ki bi bil na zunaj podoben Vladimirju Iljiču. To je bil uralski delavec Vasilij Nikandrov, ki seveda ni mogel globlje prikazati Leninevega značaja, pač pa se je trudil, da bi vsaj s kretnjami dovolj prepričljivo upodobil velikega voditelja. V množičnih scenah, na primer v sceni na finski železniški postaji, je bil prav osupljivo prepričljiv. Slabše so bile scene v velikem planu. Vasilij Nikandrov je še v istem letu odigral vlogo Lenina tudi v filmu MOSKVA MED OKTOBRSKO REVOLUCIJO, ki ga je režiral Boris Barnet.

V naslednjem desetletju noben režiser ni nadaljeval Eisensteinovih izkušenj, ki si jih je bil le-ta pridobil

s snemanjem filma OKTOBER. Toda podoba Lenina je bila vendarle prisotna skoraj v vseh najboljših filmih teh let, posebej seveda v zgodovinsko-revolucionarnih filmih. Tako vsebuje film ODPOSLANEC BALTOV (leto 1936) epizodo, ko V. I. Lenin telefonira profesorju Poležajevu v najbolj dramatičnih urah njegovega življenja. Tedaj so se namreč od profesorja, ki je stopil v službo Revolucije, odvrnili skoraj vsi njegovi nekdanji prijatelji. Čeprav Lenina ni bilo na platnu in tudi ni bilo slišati njegovega glasu, so gledalci občutili rastočo samozavest starega znanstvenika, ko mu je voditelj vcepil misel, da je njegovo delo ljudstvu potrebno. „Srečen sem, da sem njegov sodobnik,“ je dejal Poležajev o Leninu ob koncu filma.

Leta 1937 je Sovjetska Zveza slovesno proslavila dvajseto obletnico svojega obstoja. Ob tej priložnosti je režiser Mihail Romm posnel film LENIN V OKTOBRU po scenariju Alekseja Kaplerja. Prvič se je zgodilo, da je v vlogi genialnega voditelja revolucionarnastopil igralec in prvič je dobila podoba Lenina osrednje mesto v filmu. Vlogo Lenina bi lahko uspešno odigral le človek, ki bi ga odlikoval velik igralski talent, razen tega pa bi moral biti čimbolj resničen in prepričljiv. Imeti bi moral globok filozofski intelekt, izžareval naj bi globoko zunanjo in notranjo očarljivost in čistost. Vse te lastnosti je imel Boris Ščukin, umetnik, ki je stal na čelu nove igralske šole socialističnega realizma. Boris Ščukin je s svojo interpretacijo Lenina v resnici opravil velikansko delo. Dolgo in poglobljeno je študiral njegova dela, prebral spomine njegovih sodobnikov, obiskoval ljudi, ki so Vladimirja Iljiča osebno poznali, pozorno poslušal gramofonske plošče s posnetki njegovih govorov ter si ogledoval fotografije in filmske posnetke, da bi Lenina čimbolje spoznal. Glavno pozornost pa je igralec posvetil študiju duhovne podobe Lenina.

Prizor iz sovjetskega filma ČLOVEK S PUŠKO iz leta 1938;
vlogo Lenina igra M. Štrauh



V sovjetskem filmu ŠESTEGA JUNIJA
iz leta 1968 igra Lenina J. Kajurov



Upodobiti ga je hotel kot velikega voditelja Komunistične partije in revolucionarnih množic, kot tribuna in organizatorja, obenem pa kot nenavadno preprostega, odprtega človeka, ki ga je imel vsakdo rad.

Film LENIN V OKTOBRU govori o najvažnejših zgodovinskih trenutkih na predvečer oktobrske revolucije. Vladimir Iljič je tedaj prispel s Finske v Petrograd, kjer je osebno vodil zadnje priprave na vstajo. Ščukin nam je predstavil njegovo velikanško energijo, njegovo popolno predanost revolucionarnemu delu ter njegovo čvrsto in organsko povezanost z najširšimi ljudskimi množicami. Vse Leninove misli, kot nam je to pokazal Ščukin, so veljale uresničitvi enega samega cilja: čim hitreje vreči začasno vlado, ki je služila koristim buržoazije, in predati vso oblast ljudstvu. O tem je Vladimir Iljič goreče in prepričljivo govoril na zasedanju centralnega komiteja, zato je tvegat življenje, ko je odšel v Smolni in organiziral napad na Zimski dvorec. Toda niti v še tako odločilnih trenutkih Lenin ni pozabil na svoje tovariše, ni pozabil na svoj humor in vedrino. Ostal je skromen in preprost.

Filmska delovna ekipa je svoj uspeh, ki ga je dosegla s tem filmom, ponovila leta 1939 s filmom LENIN LETA 1918, ki je bil posnet po scenariju Alekseja Kaplerja in Tatjane Zlatogorove. Tu nastopa Vladimir Iljič v najtežjih časih mlade sovjetske republike, ko so jo z vseh strani ogrožali belogardisti in zunanji intervencionisti, v deželi sami pa so se uprli levičarski eserji. Ljudstvo se je moralo bojevati s sovražnikom v najtežjih okoliščinah, ko sta vsepovsod vladala nered in lakota. Ščukin je z izredno močjo podal značajske poteze voditelja, ki je vodil Rdečo armado na bojiščih revolucije in državljanske vojne, obenem pa skrbel za sirote in urejal preskrbo z živili. Pri tem mu je bila v tovariško pomoč inteligenca, ki je delovala na strani revolucije. V filmu je posebej izpostavljena tragična epizoda zločinskega atentata na Lenina, njegova borba s smrtjo in ozdravitev, ko je Lenin znova prevzel vodstvo partije in države.

V istem času kot Boris Ščukin, Aleksej Kapler in Mihail Romm sta se obravnavane teme lotila tudi režiser Sergej Jutkevič in igravec Maksim Štrauh. Po scenariju Nikolaja Pogodina sta leta 1938 posnela film ČLOVEK S PUŠKO. V njem je prikazana usoda nekega vojaka iz imperialistične vojne, ki je bil prej kmet, po revoluciji pa je postal poveljnik ene od enot Rdeče armade. Odločilno vlogo v njegovem življenju je imelo srečanje z Leninom. Šele pogovor z voditeljem je vojaku odprl oči. Ta mu je pokazal pravo bistvo usodnih dogajanj in tudi edino pravilno življenjsko pot. V tem filmu se je Lenin pojavil samo v nekaj epizodah, toda pomen teh epizod je bil za idejno zamisel in dramaturško izvedbo bistven. Maksim Štrauh, ki je bil Vladimirju Iljiču na zunaj precej

podoben, je prepričljivo postal tudi njegovo preprostost, razum in jasnovidnost.

Čez mnogo let, že po drugi svetovni vojni, sta Sergej Jutkevič in Maksim Štrauh z uspehom nadaljevala Kinoleniniano. Leta 1957 sta naredila film ZGODBE O LENINU. Tvorita ga dve noveli: prva „Podvig vojaka Muhina“ (scenarij Mihail Voljpin in Nikolaj Erdman), govori o juniju leta 1917, ko se je Lenin na begu pred vohuni začasne vlade skrival v majhni kolibi na bregu jezera Razliv, druga novela „Poslednja jesen“ (scenarij Jevgenij Gabrilovič) pa je bila posvečena zadnjim dnevom življenja Vladimirja Iljiča v Gorkah. Maksim Štrauh je dobil za vlogo Lenina v tem filmu leta 1959 Leninsko nagrado.

Resnično novatorski je gotovo film Jevgenija Gabriloviča, Sergeja Jutkeviča in Maksima Štrauha z naslovom LENIN NA POLJSKEM (1965). Posneli so ga v koprodukciji s poljskimi filmskimi delavci, prikazuje pa obdobje, ko je Lenin prebival v Krakovu in Poroninu v prvih dneh prve svetovne vojne in tik pred njenim začetkom. Film je narejen v obliki notranjega monologa Vladimirja Iljiča, ki razmišlja o usodi sveta in ljudi. Avtorjem filma se je prvič posrečilo, da so prodrli neposredno v duhovni svet genija revolucije. Prepričljivo so pokazali, kako je znal Lenin na osnovi preprostih življenjskih dejstev posplošiti iz njih izpeljane resnice in jih razviti v sklepe zgodovinskega pomena in veljave. Prikazali pa so tudi, kako se je leninska misel pretvarjala v praktična, konkretna dejanja. Avtorji so tudi poudarili, kako je obstajala med velikim voditeljem in ljudstvom nenehna, trdna in najtesnejša vez, ki je niso mogli prekiniti niti najtežji dogodki.

Podobo Lenina najdemo v mnogih sovjetskih umetniških filmih iz zadnjih let. Med njimi najdemo vrsto pomembnih umetniških del, ki nam odkrivajo nove poteze Leninovega značaja ali nova dejstva iz njegove biografije.

Režiser Sergej Vasiljev, eden od avtorjev filma ČAPAJEV, je leta 1958 po scenariju, ki ga je napisal skupaj z Nikolajem Ottenom, posnel film V OKTOBRSKIH DNEH. Natančen postopek izdelave filma, skrb za maskimalno dokumentarno resničnost se odraža tudi v izdelavi Leninovega lika. Skoraj ves tekst za njegovo vlogo sestavljajo avtentične Leninove besede, vzete iz njegovih govorov, zapisnikov s sej Centralnega komiteja in iz spominov udeležencev oktobrskih dogodkov v Petrogradu. Igravec Vladimir Čestnokov je upodobil Lenina kot stratega revolucije, neprekosljivega govornika, strastnega polemika in osveščene borca.

Lenina — misleca so gledalci spoznali v filmu MODRI ZVEZEK (1963). Režiral ga je Lev Kulidžanov po povesti Emmanuila Kazakeviča. Vladimir Iljič nastopa kot tvorec svojih teoretičnih

spisov v času, ko je našel skrivno zavetišče ob jezeru Razliv. Avtorji filma in igralec Mihail Kuznjecov so označili Lenina kot človeka, ki je v času, ko ni mogel neposredno sodelovati v revolucionarnem gibanju, teoretično pripravljati partijo in ljudstvo na zmagovito socialistično revolucijo.

Režiser Mark Donskoj je v svojih dveh filmih *MATERINO SRCE* (1966) in *MATERINA ZVESTOBA* (leta 1966), posnetih po scenariju Zoje Voskresenske in Irene Donske, prikazal mlada leta Vladimirja Iljiča in življenje v družini Uljanovih. V teh filmih je zlasti dobro obdelano okolje, v kakršnem se je izoblikoval značaj mladega Lenina. Osrednja pozornost je posvečena znameniti ruski ženski, materi Vladimirja Iljiča Mariji Aleksandrovni Uljanovi, ki jo je z veliko mero nadarjenosti odigrala Jelena Fadjejeva.

Film *ŠESTI JULIJ* (1968), ki sta ga posnela scenarist Mihail Šatrov in režiser Julij Karasik, prikazuje enega izmed dramatičnih dogodkov iz prvih mesecev obstoja sovjetske države. Poleti leta 1918 so namreč levi eserji izkoristili komplicirano stanje na frontah državljanske vojne in v srcu dežele, v Moskvi, zanetili upor. Položaj se je zaostрил do skrajnosti. Toda po volji partije je ljudstvo obračunalo z njimi v štirindvajsetih urah. Igralec Jurij Kajurov je uspešno ponazoril modrost

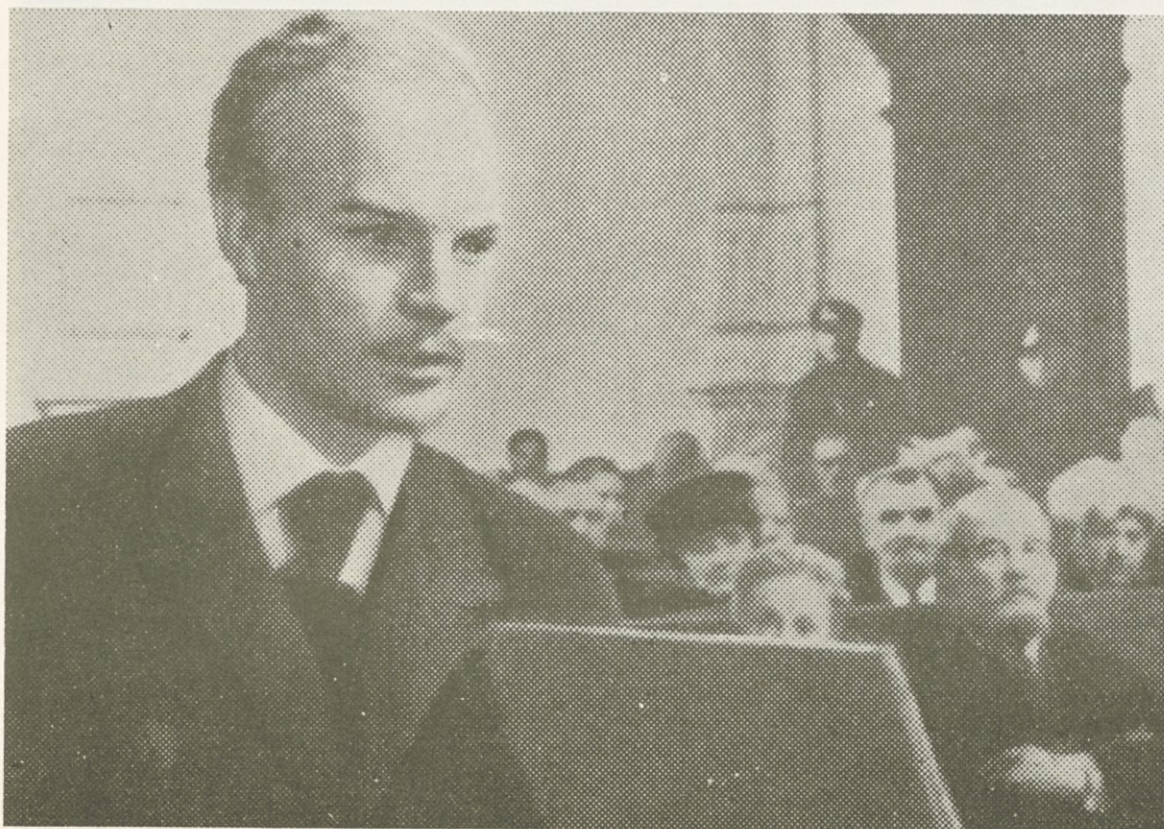
in junaštvo velikega voditelja revolucije, njegovo neupogljivost in čvrstost ter zaupanje v ljudstvo. Odkril je in prikazal tudi dotlej neznane poteze v Leninovem značaju.

V sovjetski Kinoleniniani zavzema posebno mesto vrsta dokumentarno-znanstvenih filmov o Leninu, ki kot celota predstavljajo filmsko biografijo velikega voditelja.

VLADIMIR ULJANOV, PETERBURŠKA LETA (V. I. Lenin 1893–1897), ZNAMENJE PARTIJE, NAPAD NA CARSKO SAMODRŠTVO, ČAST VELIKIH PREIZKUŠENJ, PRED NEVIHTO, ČEZ NEKAJ LET, 1917 – MAREC – APRIL, NA PREDVEČER REVOLUCIJE, NA ČELU DRŽAVE SOVJETOV, LENIN (Zadnje strani), ZVEZA ENAKOPRAVNIH, LENIN – DOKUMENTI, PODATKI, SPOMINI, to so naslovi filmov, narejenih po vnaprej pripravljenem enotnem načrtu, ki po kronologiji predstavljajo najvažnejša obdobja iz življenja in dela V. I. Lenina kot tvorca Komunistične partije in kot voditelja Sovjetske Zveze.

Upodabljanje Leninovega lika je bilo in bo tudi vnaprej najvažnejša, najbolj odgovorna in tudi najbolj častna naloga avtorjev sovjetskega filma. (Prevod članka iz brošure Spoznajte sovjetski film)

Prevod Bogdana Herman



poskus vprašanja, odgovorov in odkritja ob solarisu in tarkovskem

janez povše

1. Vprašanje

Ob velikih stvaritvah — in SOLARIS Andreja Tarkovskega nedvomno sodi mednje — se poleg želje ali vzporedno z željo pisati o njih pojavi zelo jasno, kategorično in skorajda neusmiljeno vprašanje: smisel takšnega pisanja. Dodati ali odvzeti SOLARISU in podobnim izbranim stvaritvam ni mogoče prav ničesar; pojasnjevati bistvo izpovedi je nemara žaljivo do tako odprtega avtorja, kot je Tarkovski; razčlenjevati strukturo filmskega izraza v odnosu do umetniškega namena filma tudi pomeni biti v nekem smislu pedagoški; biti inspiriran in navdušen, zapisovati vizije tega navdušenja sodi bolj v dnevniške zapiske kot objektivizacijo, sprejemljivo in zanimivo še za koga drugega; interpretirati bistvo ali določeno sestavino filma je nekakšno pollaščevalno dejanje, v katerem si izvrševalec takšne operacije spremeni stvaritev v objekt in z njo po mili volji manipulira. Končno ostane samo še ena, morda najbolj smiselna možnost: v odprtem smislu prispevati pomenu in vrednosti „totalnih“ stvaritev z rekonstrukcijo delovnega ali ustvarjalnega procesa, se pravi vseh faz nastajanja, od prve inspiracije, konkretizacije prve vizije v vse bolj otipljive in končno v danem mediju umetniško komunikativne znake oziroma simbole.

In tu nastopi določena težava, pravzaprav spoznanje: vsi postopki ukvarjanja z umetnostjo od zunaj dobijo v končni posledici kaj hitro povsem racionalistično obeležje. Postopki večinoma izhajajo iz rezultatov kot izhodišča, predpostavljajo definitivno izvedbo kot izhodiščni avtorjev izbor, ki je iz takšnih in drugačnih kosov, izsekov bolj ali manj neponovljivo sestavi dober film, dobro knjigo, dobro sliko itd. Na ta način postane končni rezultat stvaritve sistem sestavljivih kock, ki so bile dane že a priori in potem ni bilo treba avtorju nič drugega kot sestaviti jih v kombinacijo, katere optimalna pravilnost je že v njihovi strukturi.

Obratna metoda, ki se na videz izogne racionalistični rekonstrukciji umetniške stvaritve, rekonstrukciji dosledno tuji organizmu umetnine in njenemu življenju, pa je v bistvu ravno tako racionalistična, čeprav operira s širšimi aspekti; spet je prisiljena v apriorizem, le da ga izvaja z nasprotnega konca. Ta metoda prične svojo pot v navidez popolnoma neobremenjenem izhodišču avtorjevega dela, neobremenjenem v smislu neupoštevanja končnega izdelka, skuša razmišljati o vseh poteh, ki jih je imel avtor na razpolago, npr. ob tako nesporno kvalitetni stvaritvi, kot je SOLARIS, in na koncu ugotovi, da si je avtor „izbral“ najuspešnejšo med njimi, da je tako rekoč med Scilo in Karibdo napačnih, neustreznih, neperspektivnih poti našel ali odkril ravno najboljšo, najbolj odprto itd. Zapis — to pot z nasprotnega konca — spet nehote ali hote odkrije v umetniškem procesu tako imenovano racionalistično točko, racionalno fazo, v kateri je avtor izbral, izbiral, se odločil, se opredelil, se čemu izognil, skratka določil usodo in kvaliteto svoje stvaritve.

2. Poskus odgovora

Vsa ocenjevanja umetniških del, pisanje o njih, opredeljevanje in končno interpretacije, ki hote ali nehote, zavestno ali nezavedno temeljijo na odločilnosti racionalne faze ali distanciranem značaju te racionalne faze od celotnega ustvarjalnega procesa, interpretacije, ki to racionalno fazo pojmujejo kot povsem objektivni, od zunaj usmerjeni postopek, vsi takšni in podobni pristopi posledično zagovarjajo formalizem, pomen oblike pred vsebino, obliko kot izolirano postavko, iztrgano iz dialektične enotnosti oblika-vsebina, zagovarjajo pojem novega kot kriterij kvalitete in zahtevajo od avtorja stalno vsebinsko in oblikovno spreminjanje. Takšni pristopi ne predpostavljajo možnosti izrazitega pomena kreativnega akta,



katerega prva in glavna značilnost je zelo tesna, naravnost organska povezanost avtorja z nastajajočim delom, povezanost, ki v bistvu temu avtorju nikoli ne omogoča prekinitve in želje po prekinitvi z inspiracijsko ter oblikovno materijo. Lahko bi rekli, da je avtor del zamisli, ki jo skuša objektivizirati z izvedbo in v izvedbi, da je tako rekoč ves čas sredi te zamisli in oblikovnih naporov in da so najbolj distancirane faze še vedno v neposrednem sklopu neukročenega prepletanja zamisli in oblik, ki bodo to zamisel v zaključni fazi v mediju do kraja realizirale.

Pojem in resnica kreativnosti sta odločilna in najtežje določljiva temelja vsakega umetniškega dela in če se vrnemo k SOLARISU in sorodnim enkratnim stvaritvam, potem je prav resnica kreativnosti tisti misterij, ki iz docela preprostih, a vendar ustreznih oblik ustvarja nepozabne prizore in sekvence in ki v nekem smislu čudežno spreminja največjo preprostost izraza v istočasno največjo moč tega izraza. Vzemimo npr. sekvenco vožnje z avtomobilom: v filmu je bilo mogoče videti na desetine voženj z avtomobilom, v mestu ali zunaj njega, počasnejšo ali hitrejšo, torej v elementih oblike tudi vožnja pri Tarkovskem ni nič bistveno novega. Jasno je, da skrivnost in izhodišče sugestivnosti omenjene sekvence ni v obliki ali v tem trenutku na poseben način oblikovanem mediju, pač pa v kreativnosti te sicer kar praviloma banalne in večinoma samo vezne filmske formule. Dokazovati oblikovno mojstrstvo, formalno večino in posebnost sekvence kot same po sebi, kot kvalitete, ki izvira samo iz takšnega mojstrstva, bi bilo seveda brezplodno dejanje brez upoštevanja temeljne resnice: izhodišče velike sugestivnosti te in podobnih sekvenc je v kreativnosti, v življenju in vsebini, človeški stiski ali veselju tega trenutka kot inkarnacije ali podaljška človekove notranjosti, psihe preko filmskega ali kakšnega drugega medija, preko določene osebe v filmu, preko določenega zunanjega dogodka in končno preko vožnje z avtomobilom v SOLARISU. Torej ne gre za posebnost vožnje v zunanjem smislu — oblikovno ima mnogo večje možnosti snemanje avtomobilskih dirk — ampak za posebnost in moč učinka v notranjem smislu, ki je tudi izhodišče omenjenega učinka.

Takšnih sekvenc je v SOLARISU ogromno, spomniti se je treba samo začetka filma kot morda ene najizrazitejših med njimi: vidimo vodo, v vodi gibajoče se trave, Tarkovski nas pripravi do tega, da gledamo ta prizor zelo dolgo, vidimo malo večji del upočasnjenega vodnega ambienta, obdanega z eksotično bujnim rastlinjem, spet dolgo zelo dolgo, potem vidimo pokrajino v bližini vodnega misterija, spet zelo dolgo, vidimo del nepremičnega človeka povsem od blizu, vidimo celega človeka od daleč itd. Skratka, v strogem formalnem smislu ekspozicija, ki se iz atmosfere bliža človeku,

posamezniku — takšnih oblikovnih primerov — v filmu in tudi v drugih medijih na desetine — v učinku pa dokazljiva notranja povezava z vsebino in izpovedjo ter strukturo celotnega filma. Ta uvod tako rekoč brez enega samega spodrsllaja vodi gledalca v osrčje stvaritve, in to tako, da je vsaka sekunda filmskega trajanja usmerjena v omenjeno izžarevanje kreativne energije in volje. Oblika, medij, je v naštetih sekvencah, kakor tudi vseh drugih fazah SOLARISA, tisti del stvaritve, ki milimetrsko dosledno prepojena z vsebino, notranje človeškim aspektom, potekom notranjega življenja na dano temo — predstavlja most med ustvarjalčevo kreacijo in gledalcem. Enkratno oblikovan medij prodira ne samo v čute tega gledalca, ampak tudi v tiste nivoje njegove zavesti in celo podzavesti, ki so dolgoročneje, bistvenejše narave, ne pa samo odziv na časovni volumen projekcije kot edine garancije kontakta nasploh.

3. Poskus drugega odgovora

Poleg problema pravično in smiselno upoštevati naravo in obseg kreativnega akta ob dani stvaritvi odpira SOLARIS še drugo veliko poglavje odnosa do resnično umetniških del ali vsaj resnično umetniških poskusov, in sicer sporno vprašanje filmskih in tudi zunajfilmskih projektov, ki si izberejo za svoje izhodišče predlogo, največkrat literarno. Tarkovskega je namreč inspirirala istoimenska knjiga poljskega pisca znanstveno-fantastičnih del Stanislava Lema in treba je priznati, da se omenjeno sporno vprašanje tu kaže v zelo drastični luči. Očitno je namreč, da se Tarkovski celovito spušča v globine literarno-izpovednih dimenzij, da v bistvu sledi knjigi z vsemi svojimi razpoložljivimi silami in da je vsaj 70 % filma knjiga sama. Poleg tega da skuša — to mu je tudi uspelo — zajeti vso bistveno atmosfero dogajanja in doživljanja, s čimer se ukvarja literarna predloga, vso problematiko in človeško dilemo, si Tarkovski prav nič ne pomišlja celo v posameznih detajlih slediti avtorju, kolikor so ti detajli seveda najboljša vizualna rešitev: npr. videz Sartorijusa z do glave pristrženimi lasmi, delovna soba tega istega znanstvenika s polprozornimi mlečnimi stekli, kovinskimi vezavami, obleka edine ženske osebe Hari s frfotavimi prilastki napol resničnega napol varljivo domačnega bitja itd. Mogoče bi bilo naštetih še celo vrsto zunanjih avtorjevih opisov, ki jih Tarkovski sprejme kot nekaj danega, ustreznega in izhodiščnega.

Nemara bi bilo odveč na tem mestu razlagati bistvo SOLARISA oziroma pripovedi Stanislava Lema: problem človeka, ki prodira v vesolje, se pravi širši svet, kot je trenutno zanj ustvarjen, pa se v tem predimenzioniranem prostoru njegova šibkost ali dispozicija nasploh kažeta v še bolj drastični meri

kot na zemlji. Neizvirno bi bilo analizirati strukturo Lemove znanstvene fantastike, ki v nasprotju z večino zahodnih interpretacij ne vidi v tehnični perfekciji bodočnosti več odrešitve ali novega prizorišča, ampak je zanj ta futuristična perfekcija le mrtvi pripomoček prodiranja v prostor, kjer nastopajo v prvi vrsti psihološko-etični problemi in pa vprašanje, ali bo človekova fizično-psihična dispozicija uspela vzdržati nenadno razprostranjeni svet in se nanj ali vanj prilagoditi ali pa bo propadla zlomljena ob dimenzij, za katere ni rojena. Ta velika dilema obstoja ali neobstoja se kaže v delovanju SOLARISA na ljudi, ki ga hočejo spoznati in obvladati, tako da prihaja k človeku materializiran privid osebe, ki v njegovi podzavesti predstavlja latentno šibko točko, nepopolnost, krivdo. Igra gre tako daleč, da postane ta materializirani privid počlovečen, se pravi, da se zave svojega izvora, istočasno pa najgloblje navezanosti na človeka, zaradi katerega je na svetu.

Preden ugotovimo, v čem je Tarkovski Lemovo pripoved obogatil in jo dopolnil, razprimo vprašanje, kako je z njegovo izvirstnostjo, avtorstvom, kreativno močjo itd. Če ne verjamemo v umetniške stvaritve filmske umetnosti po literarnih predlogah, potem bomo morali seveda zagovarjati tezo, da je SOLARIS Tarkovskega povsem nekaj drugega, drugačnega, novega, kot je SOLARIS Stanislava Lema, čeprav je evidentno, da si Tarkovski sploh ni prizadeval za vsako ceno predrugačiti smisla, izpovedi in celo oblike, ki jo ponuja predloga, ampak da je le dodajal, prišteval, razširjal materijo.

Kako je torej načelno s takšnimi primeri? Ali je v okviru teze in resnice o neposredni in tesni povezanosti Tarkovskega in Lema sploh še mogoče govoriti o genialnosti in izvirstnosti Tarkovskega ali ne? Pojavlja se vprašanje, kaj je izvirstnost v absolutnem smislu in ali sploh obstoji takšna izvirstnost. Ali od umetnika vedno zahtevamo stvaritev mita, prve zgodbe, prazgodbe? Ali od umetnika resnično zahtevamo radikalno izvirstnost notranje in zunanje zgodbe? Dalje se pojavlja vprašanje, ali je mogoče po 2000 letni tradiciji evropskega človeka še najti bistveno nove človeške teme, ki bi zajemale najbolj temeljne preokupacije praeksistence tega istega človeka? Pojavlja se vprašanje, zakaj hočemo od ustvarjalcev prav to, kar je nemogoče in zakaj ne znamo tudi v manj radikalni izvirstnosti videti polnokrvnega umetniškega dela? In končno, zakaj nočemo ali ne moremo znotraj umetniškega dela razbrati akta kreativnosti in v tem trenutku popustiti v zahtevi po povsem novem mitu in povsem novi formalni strukturi? Mar je slikar, ki ga npr. inspirira zarja, radikalno izviren, mar je res nemogoče ta stokrat poslikani motiv upodobiti enkratno, enkratno v danem trenutku in mar je res avtorstvo samo v tem, da

naslikaš motiv namenoma zoper duha in obliko njegovega bistva? Mar je res mogoče, da je ustvarjalec objekt in subjekt hkrati, mar ni res, da je tudi ustvarjalec človek sredi življenja in da njegova izvirstnost ni v ustvarjanju nekega povsem novega, samosvojega življenja, ampak v moči in izvirstnosti ustvarjanja na temo življenja, na temo življenjskih preokupacij, ki jih ni mogoče nikoli do kraja zaobjeti in obvladati?

Kako bi bilo sicer mogoče, da bi se Tarkovski lotil SOLARISA tako zvesto in na pozicijah „iste fronte“, kako bi bilo mogoče, da bi se Pasolini lotil MEDEJE, Kozincev DON KIHOTA, HAMLETA, KRALJA LEARA, Welles PROCESA in OTHELLA, Russel ZALJUBLJENIH ŽENSK, Richardson TOMA JONESA, Chaplin MONSIEURJA VERDOUXA po ideji Orsona Wellesa, Bergman DEVIŠKEGA VRELCA, če naštejemo samo nekaj izrazito kreativnih filmskih stvaritev po zelo določenih in v nekem smislu celo obvezujočih predlogah oziroma temah? Mar ne bi v primeru SOLARISA – ko ne bi poznali predloge – brez pridržkov govorili o velikem filmu in mar ni o velikem filmu mogoče govoriti tudi sedaj, ko poznamo somišljenost Lema in Tarkovskega?

Upošteva je akt kreativnosti, bi bilo mogoče zastaviti hipotezo takole: Tarkovskega in vse ravnokar naštete filmske avtorje je zamikala ta ali ona literarna, dramska ali scenarijska predloga, v njej so začutili možnost svoje lastne kreativnosti in jo v okviru ali na podlagi, izhajajoč iz inspirativne predloge, filmsko uresničili, izpovedno ter oblikovno obogatili. Mar niso vse dramske stvaritve ANTIGONE, ki jih je od grških časov brez števila, najboljši primer, kako mit, dana osnovna človekova tema, v ničemer ne utesnjuje akta kreativnosti, kakor ga tudi radikalna izvirstnost v ničemer ne zagotavlja? Mar resnični ustvarjalec kaj izgubi, če se loti mita ANTIGONE ali mita SOLARISA, ali je potem res samo v službi tega mita ali pa, izhajajoč iz lastne inspiracije, sledi brezmejnimi dimenzijam življenja, ki jih ta ali drugi mit zaobjema in se na ta način kreativno loteva razreševanja neke temeljne resnice v danem, njegovem, svojem trenutku?

4. In poskus odkritja

Kot rečeno, je Tarkovski v kompletnem smislu zajel predlogo ali temo, ki se mu jo je zdelo nujno in vredno filmsko-kreativno na novo oživiti, da ne rečemo „ponoviti“, po drugi strani pa še razširil, obogatil inspirativne dimenzije, se pravi, napravil korak naprej, predlogo kot prvo verzijo umetniške preokupacije še izpopolnil in z njeno pomočjo oplemenitil posebno točko ali žarišče človekove eksistenčne prostornine. – Tu je z ozirom na literarno predlogo nujno na prvem mestu omeniti poglobljeno osvetlitev človekovega odnosa do

narave ter poslednjih vprašanj njegove najkrhkejše intimnosti, kot je npr. zavest mislečega in čutečega bitja, obsojenega na osamljenost in neenakovredno konfrontacijo s svetom, ki posameznika obdaja. Tarkovski je premaknil Lemovo zgolj znanstveno fantastično težišče iz solarističnega ambienta v konkreten, lahko rečemo „zemeljski“ ambient in z upoštevanjem sveta vesoljskih osvajanj ter človekovega izvora razprl učinkovitost posebno plastičnega kontrasta, ki pomensko krepi oba svetova: grozljivo samoto novih svetov ter idilično dinamično prizorišče otroštva, varnega zavetja in poslednjega zatočišča. Lemov junak je pri Tarkovskem v še večji meri od tihih vesoljskih spopadov zlomljen človek, otrok, ki se počuti varnega v svetu odraslih in ki se od tukaj odpravlja v najpreprostejša prizorišča narave – začetek filma – že na zemlji obeležene z neizrečeno skrivnostnostjo svetovnih dimenzij. Tako postane že narava na zemlji tista magična moč skrivnostnosti, tišine in večne nepojasnenosti, ki se v vesoljskih prizoriščih sprošča v solaristične sile, proti katerim je od zemlje odtrgani človek tako rekoč brez moči.

Tarkovski je vnesel v junakovo iskanje notranjega zavetišča in varnosti celo vrsto otroških spominov, ki se prepletajo v večnožive nastope barv, njega samega, matere v sijaju poročne zamaknjenosti in pričakovanja, lebdeče na valovih Bachovih orgelskih improvizacij, Tarkovski je v nekem smislu dopolnil Lemovo brezizhodno vizijo s ponovnim odkritjem moči, po katero se lahko človek zateče v praspomin svojega izvora, identitete in verjetno edino večne varnosti. Končno je Tarkovski dopolnil Lema toliko, kolikor je skozi svet otroštva ponovil prastaro resnico in zven tistih najmočnejših notranjih vzgibov, ki se začne pojavljati tedaj, kadar v človeku ni nobene oprijemljive sile več, kadar so vse racionalne in emocionalne moči do kraja izčrpane in obnemogle.

Druga velika poglobitev predloge, ki se na videz zdi le formalnega značaja, pa je objektivizacija pripovedi. Medtem ko Lem pripoveduje vso

zgodbo skozi osrednjo osebo, notranji aspekt posameznika, pa Tarkovski gleda na vse dogodke „od zunaj“ in končno v istem smislu tudi na osrednjo osebo, prodira vanjo s stališča opazujočega, nemara v smislu zrcalne prilagodljivosti in na ta način razširja aspekt v izrazito objektivistične formule. To pomeni, da postane zgodba veliko bolj realna, obravnavani princip jo enostavno postavlja v sfero verodostojnejše prisotnosti, v tej zgodbi je osrednja oseba prav tako vidna, eksistentna in prostorska kot vse, kar se okrog nje dogaja. Medtem ko Lemova pripoved še dopušča možnost vizionarske blodnje, ki v celoti preplavlja doživljajočo in za bralca v vseh smislih merodajno osebo, Tarkovski s to možnostjo docela pretrga, saj so strtost, nebogljenost in druge posledice na osrednji osebi v tako neposredni zvezi z „vizijo“, da ni mogoče vztrajati pri SOLARISU kot psihopatološki tvorbi ogroženega posameznika. Vse problemske dimenzije SOLARISA postanejo v takšni objektivizaciji mnogo močnejše, neusmiljeno resnične in v tem smislu učinkoviteje od metode romana prihajajo do filmskega „bralca“. V tem hipu se praktično docela izgubi priokus znanstvene fantastike, vse postane „normalno“, z vseh zornih kotov registrirano, v vsem je podaljšek intimnih človekovih doživljanj in preokupacij.

Prav omenjena realnost psiholoških postavk, objektivizirana v pripoved od zunaj oziroma zunanji zorni kot filmskega pristopa, ki prodira navznoter, daje stvaritvi dodatno umetniško vrednost v najboljšem pomenu te besede, kar pomeni komunikacijo na ravni notranjega kontakta in intimno aktualnega sporočanja. In ob zaznavi prav te oziroma celokupne vrednosti SOLARISA in Tarkovskega v tem delu postanejo celo razreševanja takšnih vrednosti, kot so smisel in možnost javnega razmišljanja o velikih stvaritvah, upoštevanje kreativnega faktorja v organizmu umetniškega dela in pojasnitev resnično kreativnega avtorstva v odnosu na dano predlogo ali mit – docela drugotnega pomena.

geneza »solarisa« kot inačica o genezi

jože snoj

SOLARIS sovjetskega režiserja Andreja Tarkovskega prihaja pred naše oči in v našo zavest v dveh podobah – formalno žanrski vnanji in spoznavno izpovedni notranji. Po prvi plati je primerek iz vrste znanstveno-fantastičnih filmov, po drugi filmska stvaritev z doživljajsko globoko utemeljeno miselno in čustveno vsebino, skratka, filozofski film v najboljšem pomenu te oznake. V tem pomenu namreč, da fabulativnega ogrodja njegove

izpovedi ne sestavlja površinska konstrukcija na kako filozofsko tezo, temveč da srhljivo izvirno avanturo njegovih junakov plodi in napaja neko celostno, polnokrvno in s tem sistemsko neizmerljivo oziroma kakršnemukoli zoženemu miselnemu sistemu izmikajoče se nazorsko občutje.

Iz te dvojnosti izvirajo vse lepote draži in zaprepaščajoči pomenski miki te filmske umetnine. Šele zaradi nje in po njeni zaslugi se je znašel v



posebni problemi lučevs izvedbeni proces filma — od izbire žanra prek tehnične izpeljave do igralskih kreacij in njihovega intimnega človeškega sporočila. Brez nje bi bil film samo odličen zgled napetega in domiselnega spektakla, svoje vrste, tj. mojstrskega fabuliranja na podlagi psevdoznanstvenih postavk, neke vrste shizoidna vizija, ki je logična v povezavah in kombinacijah resničnih znanstvenih dognanj, nesmiselna pa samo v svojih fantazmagoričnih izhodiščih.

Pod učinkom te dvojnosti pa SOLARIS sicer ostaja vse to, kar pomeni, da sprejema in razvija prijeme in način znanstveno-fantastičnega žanra, hkrati prestopa v neko duhovno resničnost, kar si moremo razložiti tako, da snovnost, pravila in prijemi znanstvene fantastike v njem niso več sami sebi namen, temveč da se navzemajo neke izpovedne funkcionalnosti v sklopu neke višje logike, ki s psevdoznanstvom nima več nobene zveze.

Kar najpreprosteje bi bilo mogoče temu reči tako, da so ustvarjalci „SOLARIS“ uporabili znanstveno-fantastično fabulo o planetu, sestavljenem iz nekakšne misleče plazme, in njegovih nenavadnih učinkih na njegove zemeljske raziskovalce v neki izmišljeni prihodnosti zato, da bi skoznjo zaslutili in umetniško komunikativno izoblikovali neko primarno duhovno problematiko človeške vrste v specifičnih razmerah njene sedanje stopnje zavesti in še posebej pod specifičnimi pogoji nekega njenega sedanjega družbenopolitičnega okolja kot določevalca in oblikovalca te zavesti.

Če je to res — in skušali bomo dokazati, da je — potem smo v svojem razmišljanju o ustvarjalnih namenih in prijemih Tarkovskega kot avtorskega dirigenta „SOLARIS“ trčili organsko stvariteljsko ob usklajevanje objektivne problemske in družbenopolitične danosti ter posameznikove subjektivne resnice, kar je na splošno značilno za vsako za umetniško dejanje. In ker je slednje prvi pogoj za vse estetsko idejne učinke stvaritve, si ga bomo skušali približati in razložiti skozi osrednje sporočilo filma kot začetni odločilni trenutek v procesu njegovega nastajanja.

Pri presojanju umetniške vrednosti in resničnosti SOLARIS si vzemimo za pomoč zgoščeno merilo, da je umetnost objektiviziranje subjektivnega sveta ustvarjalca, potekajoče po sebi lastnih in razvidnih lepotnih zakonih. Tako objektivizirati subjektivni svet, tj. približati ga dojemanju in razumevanju drugih subjektov ali — preprosteje — soljudi, pa je mogoče le pod pogojem, da je v ustvarjalčevem osebnem videnju nekaj, kar tudi doživljajskim svetovom soljudi ni tuje, kar je torej skupna doživljajska poteza širšega kroga človeške skupnosti. Taka skupna doživljajska poteza, ki se običajno prikazuje kot bolj ali manj zavestno ali celo nezavedno občutena nuja v duhovnem svetu bolj ali manj širokega kroga ljudi, je v času pred stvariteljskim dejanjem umetnika za javnost ne-

ogibno bolj ali manj boleče in pereče anonimna. Dokaz za to je v umetnikovem hotenju, da bi jo objektiviziral, posplošil, skoze približal soljudem. Če bi — v nasprotnem primeru — bila splošno znana in priznana, te potrebe v umetniškem izpovedovalcu ne bi bilo in s tem tudi motiva za resnično umetniško izpovedovanje, ki je po svojem bistvu izvirno, saj v znani splošnosti uveljavlja umetnikov novi, enkratni osebni svet, ne bi bilo. Ker pa je v naravi posplošene zavesti, da vztraja pri že doseženih, utrjenih in varno preskušanih spoznanjih, spremenjenih v že uzakonjene norme, je tako uveljavljanje osebnega umetnikovega sveta nekonformistično, trd in nevaren boj z obstoječim, oglušelim in okostenelim ter skrajnje nezaupljivim družbenim konformizmom. Resnično umetniško dejanje je torej, na kratko, navdihnjeno vizionarno (ker je zmožno prisluhniti morda šele komaj dramečim se duhovnim vzgibom soljudi in jih lepотно utelesiti) ter uporniško (ker se za vse svoje bolj ali manj osveščene sodoživljavce zastavlja v boju z zavestno zaviralno delujočimi konformističnimi silami).

Kaj je tedaj v „SOLARISU“ navdihnjeno vizionarnega in uporniškega, z drugimi besedami idejno in estetsko revolucionarnega, in kako se je to slednje v procesu soočanja z objektivno danostjo konkretne sovjetske družbe in vsega sedanjega sveta lepотно izpolnilo?

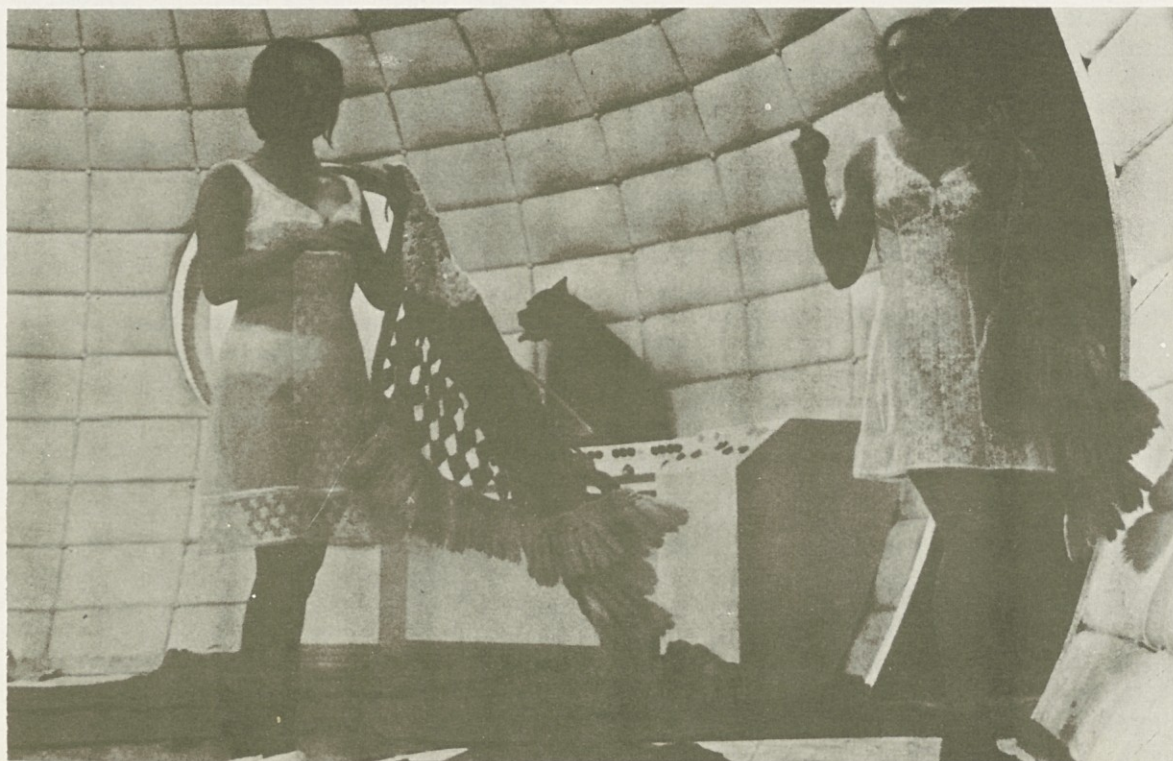
Ob tem, ko imamo v razmišljanju o porajanju „SOLARISA“ pred očmi sovjetsko družbeno okolje, še enkrat poudarjamo tudi pomembno pričujočnost vsega sedanjega sveta. Problem „SOLARISA“, ki je nesramežljivo ontološki, z razbolelo strastno spoznavalsko željo, željo in z lirično vznesenostjo, prepričanostjo zastavlja večno vprašanje o tem, od kod prihajamo, ko se na tem planetu prebujamo v zavest, in v kaj se vračamo, ko nas po telesni smrti spet vzamejo vase njega moči, namreč ni problem samo človeka sedanjih vzhodnih ljudskih demokracij, temveč vsega civiliziranega sveta. Gotovo pa je, da je v omenjenih socialističnih skupnostih, ki so dialektični materializem utrdile kot uradno priznan, pospeševan in varovan sistemsko filozofski in splošno nazorski vidik v razumevanju, obvladovanju in uravnavanju narave, življenja in družbe, specifičen, t.i. specifično obravnavan na ravni objektivne družbene stvarnosti in specifično doživljan na individualni spoznavnostni skali njenih subjektov. Še posebno, če upoštevamo, da ima državno in družbeno uveljavljen prioriteten status dialektičnega materializma posebne učinke ne le na druge miselne sisteme in spekulacije, temveč tudi na njegov lastni nadaljnji spoznavno teoretični razvoj, pri čemer so ti učinki v prvem primeru zaradi eksistentne ogroženosti lahko vzpodbujevalni, v drugem pa zaviralni, ker je prodornost mislečih umov ali uspravana ali omejevana od gojenja in varovanja v teoriji pogosto

preveč avtoritativno oziroma dokončno postavljenih in v praksi včasih preveč pragmatistično apliciranih spoznanj.

Zdaj, ko obrisno že slutimo, kaj je v „SOLARISU“ navdihneno vizionarnega in uporniškega (najsplošneje rečeno je to ontološki nemir v človeku, spremljan z nezadoščenostjo ob uveljavljenih filozofskih razlagah te vrste), smemo tudi že domnevati, da je čutno nazorna upodobitev te vsebine neposredno pogojena z družbenim okoljem, v katerem je film nastal. Čeprav vsaka stvariteljska ideja in izpovedno občutje potrebujeta določeno življenjsko snovnost, da se utelesita v umetniški organizem, ta snovnost (v našem primeru znanstveno-fantastična avantura) gotovo ne bi v tako širokem in čudovito zastrtem loku prihajala k srži sporočila, kot se je zgodilo v „SOLARISU“, če bi film nastajal, denimo, kje na zahodu. Pa ne samo zato, ker je bilo, očitno le s takim načinom mogoče objadrti dežurno ideologijo, temveč brez dvoma tudi zato, ker je nekonformistično tveganje bolj, kot bi se to lahko zgodilo kjerkoli drugje, pretanjilo in oplemenitilo ustvarjalčevo občutljivost za to problematiko in mu navdahnilo posebno prefinjeno in iznajdljivo fantazijo. Slišati je pradoxno, pa je vendarle res, da so vsakršne težavnosti, ki so brez dvoma spremljale nastanek „SOLARISA“, gotovo učinkovale kot izjemno vzpodbuden in ploden splet objektivnih in subjektivnih okoliščin, zaradi česar je film prepričljiveje zastavil toliko vznemirljivo in pereče vprašanje ne

le svojemu ožjemu okolju, temveč vsemu sedanjemu razmišljujočemu svetu.

Potekajoči vek sedanjega civiliziranega sveta je v znamenju intenzivnega in doslej najuspešnejšega znanstvenega preučevanja materije. Govoriti smemo o monolitnem civilizacijskem ciklusu, ki daje — z vsemi ideološkimi, socialnimi, psihološkimi in drugimi miselnimi derivati — izrazito prednost materiji in njenim pojavnostim, dostopnim raziskovalnim dometom eksaktnih znanosti. Človeški duh pa, čeprav se opaja nad neizpodbitnimi dosežki le-te, hkrati vendarle čedalje bolj občuti določeno zapostavljenost. Poslednjih vprašanj njegovega bivanja, kot so življenje in smrt, izvor in z njim smisel vsega dejanja in nehanja na zemlji in v vesolju, ta znanost namreč ni razložila in tudi ne želi razreševati, ker ni v njeni naravi, da bi se spuščala v nedokazane in nedokazljive spekulacije. Filozofija, katere poglavitna naloga bi bilo prav razjasnjevanje te vrste, pa je v čedalje večjem zaostajanju za znanostjo in v najboljšem primeru le njena pojmovno čedalje bolj zamotana, abstraktna in — okužena z njeno racionalno skepso — neodločna in nedoločna spremljava. Velikanska strokovna specializiranost na vseh področjih dejavnosti onemogoča, da bi imel sodobni filozof v lastni vse potrebno znanje naravnih znanosti, znanstvenik pa se po svoji apriorni miselni usmerjenosti ne more vdajati filozofski spekulaciji, vsaj v okviru svojega znanstvenega delovanja ne. Kaj je torej manj čudno kot to, da se sam in z njim vred vsa manj podkovana in



v znanje posvečena množica, če in kadar začuti žejo po ontološki potežitvi, mimo vseh izmerjenih in izmerljivih dejstev in filozofskih sistemov zateka k preprosto vseobsežnim simbolom starih religioznih mitov in sakralnih skrivnosti, seveda — paradokсно — hkrati z vsem eksaktnim znanjem, ki se mu tudi ne more več odbovedati.

Natankotako se je zgodilo s „SOLARISOM“ in pred njim z njegovo literarno predlogo, istomišljskim znanstveno-fantastičnim romanom poljskega pisatelja Stanislaw Lema, ki je — značilno — ustvaril svojo besedno vizijo v ozračju iste družbenopolitičnega hemisfere.

Ugotavljali smo že, da je znanstveno-fantastična snovnost „SOLARISA“ zastrt lok, bolje, bleščeče zakamufliran ovinek do idejnega jedra izpovedi, in pri tem predpostavljali, da se ga je ustvarjalec (Lem in za njim Tarkovski) oprijel pod silo razmer, če je pač hotel svojemu delu (romanu, filmu) omogočiti vstop v javnost. Domneva gotovo ni brez podlage in tako lahko to okoliščino presojamo kot srečno vzpodbudo ustvarjalcu v smeri izjemno virtuozne fantazijske igre in sugestivnega lirizma.

Na podlagi našega obrisnega razgleda po sodobnem razmerju med znanostjo in filozofijo pa dodajamo, da je v tej domnevi le delna resnica. Znanstvena fantastika, z drugimi besedami, znanstveni dosežki in odkritja v stvariteljskih rokah pesnika, kakršnih eden je Stanislaw Lem, je tudi ne glede na njegove kamuflažne namene izzivna, naravnost primarna snovnost za sodobne vizije te vrste. Znanstvenik, skratka, ne more in ne sme, pesnik pa more in mora dati poleta svoji domišljiji, ko se sooča z odkritji in perspektivami bodočih odkritij na terenu, bistvenem za razumevanje življenja in sveta. Ustvarjalna vzpodbuda in proces nastajanja „SOLARISA“ sta nam tako nenadoma pred očmi v vsej svoji razvojni logičnosti. Znanost je s svojimi odkritji drasti človekovo zaupanje v prodorno moč razuma, a hkrati pušča taistega človeka nezadošččenega na meji znanega in neznanega, znanju predvidoma dosegljivega in nedosegljivega. Človek jo na krilih domišljije dohiteva in prehiteva mimo vseh filozofskih sistemov in ga pri tem ni prav nič sram, da se prepušča le svojemu notranjemu glasu, ko izgubi zvezo s kontrolnim stolpom znanstvene logike. Pesnika, po srečnem naključju podkovanega v znanosti, ni sram, odzvati se temu slutenjskemu v človeku — in se z visoke ravni osvojenih znanstvenih spoznanj prestopi v fantazijo, iskat duha temu nezadovoljenemu človeku.

In kje ga najde? Povsem ustrezno prevladujoči materialistični usmerjenosti sedanjega človeštva — v materiji sami, kajpak. Misleča plazma, pokrivajoča neki izsanjani planet Solaris, je sam vase ujet mogočni in monolitni razum, paradokсно gluho-nemo trpeč zaradi nemoči nad svojo lastno dialektiko. Znanstveniki v orbitalni postaji nad mislečim oceanom se zaman trudijo vzpostaviti z njim stik. Nedojemljiv je človekovi misli in

neobčutljiv zanjo, čeprav se z njo poigrava na vse mogoče grozljive načine: materializira njihove zavestne in podzavestne predstave z natanko kopijo strukture naših snovnih sestavin; in tako, med drugim, Kris, eden izmed njih, preživlja ponovno telesno srečanje s svojo že umrlo ženo. Toda ne ve se, od kod in kam „oceanov“ razvoj, ali je — z našega zemskega gledišča — pri začetku ali pri koncu, in taisti Kris se po dolgih duševnih bojih prebije v nekakšno religiozno ugašeno izmirjenost, da ta višji razum preprosto je, da obstaja kot nekakšno nedojemljivo zbirno ogledalo naše človeške zavesti.

Tako v svojem romanu Lem. Njegov „idealizem“ je še čisto „materialističen“. N odločilni stopnji svoje psevdoznanstvene spoznave znova uveljavi razumski (znanstveni) skepticizem. Zemski problem ontološke razbire prenese samo za nekaj svetlobnih raztežajev dlje v vesolje in ga tam prepozna kot podobno nerazrešljivega. Le žejni človeka po tem poslednjem spoznanju se odziva in jo s čudnimi, nemotiviranimi namigi in nedoseženimi fantaznagorijami še povečuje.

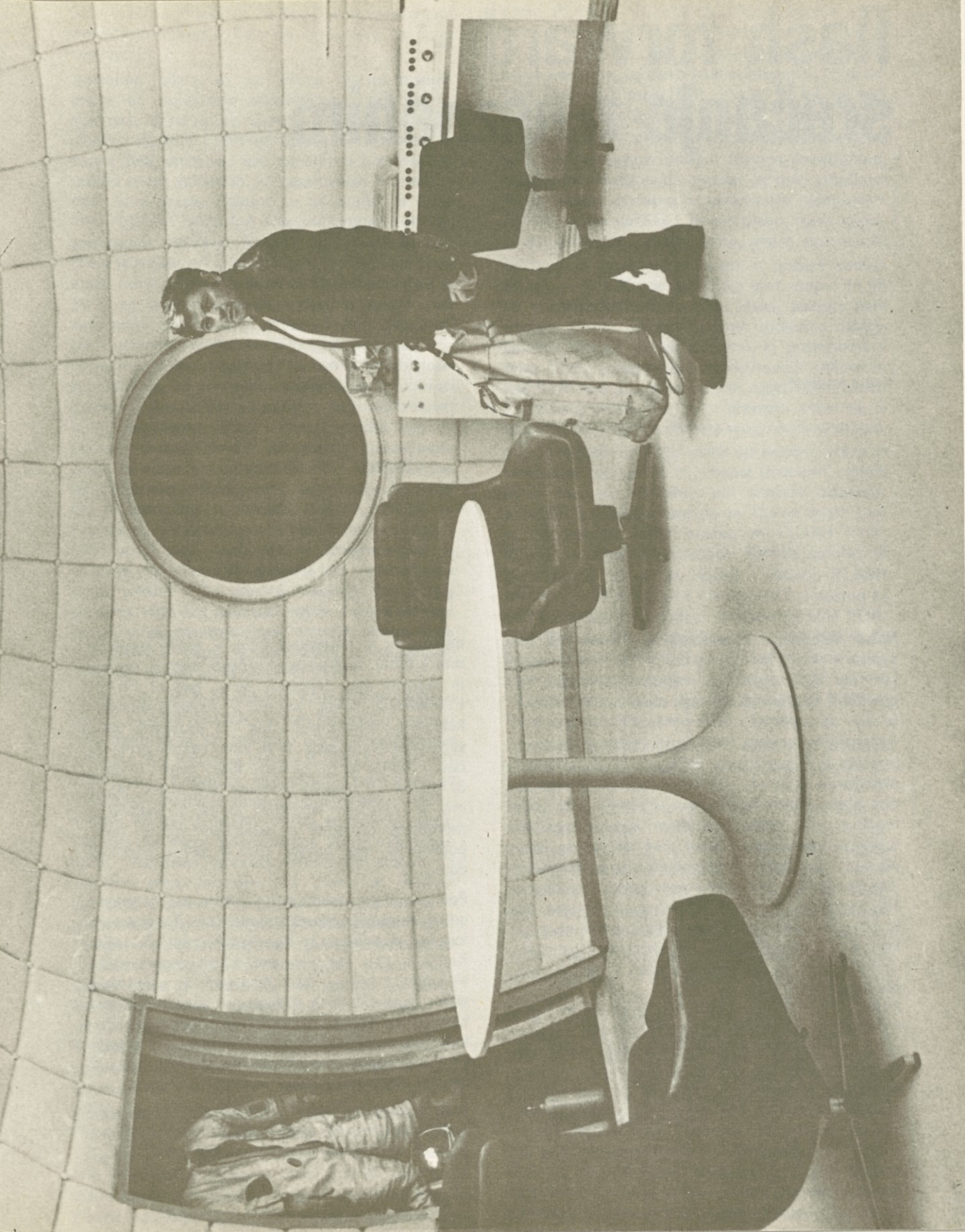
Drugače v svojem filmu Tarkovski. Ta se v svojem „SOLARISU“ veliko preprosteje, manj „znanstveno“, pa zato človečneje odloči za razrešitev po srcu — za mit. In sicer za skrajnje presenetljivo in izvirno variranje svetopisemske geneze.

Kris, ki je v Lemovi inačici šele komaj zaznavno motiviran kot nosilec Kristusovega imena, v filmu čedalje razločnejše izpričuje lastnosti in vlogo poseebljene ljubezni kot krščansko pojmovanega božanskega prapočela.

Kris je v orbitalni postaji nad mislečim oceanom Solarisa namreč od vsega začetka v posebnem položaju. Vanjo pride kot človek, ki je ljubil svojo umrlo ženo, kot čustveno razvit človek. In ko mu jo ocean materializira, se njuna ljubezen obnovi v vsej nezmanjšani silovitosti. In medtem ko se njegova sotovariša, čustveno okrnjena racionalista in skeptika, otepata vsak s svojimi materializiranimi prikaznimi, spački in podobnimi nevšečnostmi in nagnusnostmi (kakšna „materializirana“ klofuta suhemu razumarstvu!!), preživlja tloris s svojo v telesno življenje znova priklicano izvoljenko čudovito razbolele, sanjsko postotorjene in razslutene trenutke posmrtnega srečanja.

In ko se znanstveniki odločijo, da bodo poslali oceanu — kot zadnji poskus vzpostavitve stika z njim — ravno Krisov encefalograf, je le-ta poln ene same vsebine: upajoče in obupujoče ljubezni.

In tedaj se zgodi nekaj nepričakanega — ocean odgovori: iz njega požene prvo kopno. Ocean je oplodila ljubezen. Začelo se je življenje po naši, zemski, podobi in usodi. Psevdoznanost se je umaknila poznavanju človeškega srca. Vse daljnosežne izpovedne posledice in polnokrvni umetniški učinki „SOLARISA“ Andreja Tarkovskega izvirajo iz tega premika.



flash forward - srečanje z neznanim

vesna jezerkić

Nekaj čarobnega, omamnega je v trenutku, ko človek v okviru fenomena, kot je film, sreča nekaj, kar mu je popolnoma nepoznano. Težko je opredeliti pravo vsebino tega občutka. V začetku je to nelagodnost in zmedenost, združena z odporom in nervozo. Sledi radovednost, ki končno preraste v provokativno željo, da bi to novo in nepoznano spoznali, določili in uvrstili v neko že obstoječo strukturo. Seveda spremlja vsak tak poizkus cela vrsta problemov objektivnega ali subjektivnega izvora. Človek kot otrok tipa, išče, odmerja in poizkuša doumeti in zgrabiti to nepoznano. Pri tem si pomaga z vsem, kar se mu zdi uporabno. Tisočkrat se bojuje s skušnjavo, da bi odnehal, vendar gre dalje, jeclja in omahuje, a na koncu se dokoplje vsaj do delnega spoznanja. Zadovoljstvo, ki ga doživi v tem trenutku, mu poplača vloženi trud.

Moje prvo srečanje s tem, kar imenujemo flash forward, mi je zbudilo omenjene občutke. Film je nekaj, kar pogojno rečeno sodi v mojo vsakdanjo skušnjo. Videla sem jih nešteto in se ne spominjam več prvega srečanja s filmom. Kot da je od nekdanj prisoten! V vsakem primeru je pojava neke novosti v okviru medija, ki vam je po vašem mišljenju zelo blizu, vedno šokantna. Presenetilo, vznemirilo in zmedlo me je že marsikaj, toda to pot je bila prizadeta ena od osnovnih perceptivnih konvencij, ki jih kot filmski gledalec nosim v sebi — problem

dojemanja in percepcija časa. V svojih izkušnjah sem v filmu, spet pogojno rečeno, poznala pretekli in sedanji čas. Naenkrat se je pojavil FLASH FORWARD, nekaj, kar bi še najlažje uvrstili v kategorijo prihodnjega časa. To spoznanje mi je vsililo nekaj vprašanj: 1) ali zares obstaja prihodnji čas v filmu, 2) če obstaja, kako priti do njega, 3) kakšne so njegove osnovne značilnosti, 4) kje mu je mesto v strukturi filma, 5) kakšne so morebitne posledice v estetskem smislu zaradi pojavljanja tega novega časa v okviru filmskega časa.

Poudarimo predvsem, da je sedanji čas, sedanost, edina kategorija človeške percepcije. Tako preteklost kot bodočnost (v filmskem smislu) so v njuni funkciji. Pri tem se preteklost mnogo lažje vključuje v diegezo od prihodnosti, že s tem da je znana in prepoznana. Prihodnost je vedno zavita v tančico skrivnosti, ki jo je nemogoče odkriti s kakršnim koli raziskovanjem (nemogoče je zanesljivo „napovedati usodo“ in če bi nam to tudi uspelo, nismo pripravljeni verjeti).

Pred analizo FLASH FORWARDA naj navedem nekaj primerov, ki bodo pokazali, kaj ta pojem pomeni. Primerov sicer ni veliko in so seveda izbrani po skrajno lastni presoji z zavestjo, da so napake možne in verjetne. To tveganje moram pač sprejeti. Prvi elementi „pogleda v prihodnost“ so se

pojavi zelo sramežljivo. Režiserji so se zavedali, da gledalci potrebujejo čas, da bi sprejeli to novo konvencijo.

Omenimo najprej to, kar Marcel Martin imenuje realna ali objektivna (zgodovinska) prihodnost. Možnost, da na osnovi znanih podatkov vnesemo v diegezo FLASH FORWARD, je zelo privlačna, a hkrati tudi omejena, ker temelji na kolektivnem znanju o teh podatkih. V nasprotnem primeru je flash brez smisla. Oprimo se na primer iz filma SVOBODNA FRANCIJA (Osvoboždenja Francija) sovjetskega režiserja Sergeja Jutkeviča. V tem filmu je režiser pri montaži scene Hitlerjevega plesa dodal nekaj detajlov iz bitke za Stalingrad. Efekt je bil brez dvoma dosežen izključno zaradi prej navedenih pogojev. (O Hitlerjevi prihodnosti ni bilo potrebno govoriti, ker je predobro znana.)

Drugi možni način vnašanja kategorije prihodnosti se oblikuje s pomočjo anticipacije v zavesti junakov filma. Junak razmišlja o svoji prihodnosti in ko je njegova „vizija“ dovolj močna, nam jo režiser pokaže. Odvisno od stopnje možne realizacije te vizije ima ta vrsta FLASH FORWARDA odlični pridih imaginarnosti, halucinacije. Spominimo se odlomkov iz filma DO DES KA DEN (Akira Kurosava), v katerih berač s svojim sinom sanjari o hiši svojih sanj. Moč njihove imaginarnosti je tolikšna, da onadva ne govorita več v prihodnjem času, temveč hišo gradita, medtem ko o njej govorita. Hišo kot tako tudi vidita, z vsemi njenimi detajli in spremembami med gradnjo. Seveda je ta vrsta flasha v diegezi najmanj trdna, ker se gledalec ponavadi zaveda njene imaginarnosti.

Tretja možnost je uporaba FLASH FORWARDA v okviru FLASH BACKA. V tem primeru je položaj bolj zamotan in skušala bom biti kolikor mogoče precizna. Naj navedem primer iz filma CATCH 22: glavni junak Yossarian, katerega igra Alan Arkin se nekajkrat spominja svojega doživljanja v letalu. Njegov tovariš je ranjen, on pa stoji poleg njega, medtem ko skozi poškodovano letalo veje leden veter. Yossarian poskuša mladeniča pokriti in zaščititi pred mrazom. Ta scena se večkrat ponavlja, a je vedno pred koncem prekinjena. V nekem smislu predstavlja za gledalce posebno zvrst FLASH FORWARDA, ker jim delno odkriva prihodne dogodke v filmu. (Spet moram pripomniti, da je v končni fazi sedanji čas edina kategorija filmske percepcije.) To pomeni, da režiser zavestno začne pripovedovati o nekem dogodku, a ga ne želi prikazati do konca. Ob vsaki ponovitvi ta odlomek neznatno podaljša in tako izvemmo neki detajl več. Seveda v psihološkem smislu tak postopek zbudi zanimanje in pozornost, tako da na koncu, ko vidimo celotno sceno (z naturalistično razsutim drobjem), le-ta doslej polni pomen.

Drugi še bolj popoln primer takšne uporabe FLASH FORWARDA sem opazila v poljskem

filmu PLES V VOLČJEM DOLU (Syrena). V tem filmu je en sam velik FLASH BACK glavnega junaka. V Volčji dol, zadnje Hitlerjevo bivališče, pride ponovno, po dveh letih od dogodka, ki ga bo film izpovedal, mlad fant. Takrat je bil na tem kraju z deklico, ki jo je imel rad. Zdaj se v njem zbudi cela vrsta spominov in postopoma zvemo za celo zgodbo njegove ljubezni. Na prvi pogled precej standardno, boste rekli. Vendar, že pred začetkom retrospektive, občasno in popolnoma nepovezano vidimo: obraz deklice v prvem planu, njeno glavo, ki kot v transu niha levo, desno, jezero, potem spet deklico, ki pove nekaj besed in pokaže kameri hrbet... Ti kadri se pojavljajo brez motiva in jih ne moremo vključiti v film. Nekaj kasneje nam postane jasno, da se mladenič spominja nekega dekleta. Počasi jo spoznavamo in postopoma v teku filma prepoznamo v določenih odlomkih kadre, ki smo jih, razmetane in nepovezane, videli v začetku filma. To so v glavnem odlomki, v katerih oba ljubimca rešujeta svoje osnovne probleme. Psihološko je popolnoma upravičeno, da so se v mladeničevi zavesti ti „drobci situacije“, včasih samo kak gib, obdržali kot simboli celotnega položaja, a gledalec tega ne ve. Ravno zaradi tega te nepovezane kadre imamo za FLASH FORWARD – pogled v prihodnost filmske zgodbe, ne glede na to, da se vse dogaja v okvirju FLASH BACKA. V filmu JOHN IN MARRY srečamo že bolj svobodno in zanimivo uporabo FLASH FORWARDA. Za film je značilen zelo drzen odnos do časa. Izpoved je prekinjana s FLASH BACKI, za katere potrebujemo minuto ali dve, da jih ločimo od sedanjega časa v kontekstu filmske zgodbe. Vendar ta zgodba teče dalje, naenkrat se nekaj zgodi, nekaj vznemirljivega. V trenutku, ko John (Dustin Hoffman) zapusti svoje stanovanje, da bi poiskal Marry (Mia Farrow) v veri, da ga je zapustila za vedno, se zgodi nekaj nenavadnega (v smislu percepcije). Vemo, da John o dekletu zelo malo ve, spoznal jo je slučajno in ni bilo časa za izmenjavo običajnih podatkov. Vendar na osnovi nekih njenih bežnih izjav John poizkuša najti ulico, kjer Marry stanuje. V tem iskanju se pojavlja FLASH FORWARD. Nekaj scen se ponavlja, vidimo Marry, kako odhaja iz „svoje“ hiše, John zaustavlja ljudi in jih sprašuje, koliko je ura. Šele ko se vrne v svoje stanovanje, ter opazimo Marry, ki ga sploh ni zapustila in je bila medtem v kuhinji, zaznamo, da je ves odlomek iskanja bil delno FLASH FORWARD. V njem so bila namreč vpletena tako Johnova razmišljanja in anticipacija kot tudi resnični dogodki in njihova možna razlaga (Johnova) ali predvidevanje.

Še boljši primer odkrijemo v filmu KONJE UBIJAJO, MAR NE? (They Shoot Horses, Don't They?). Režiser Sydney Pollack nas pušča do konca v dvomu, ali so scene z aretacijo glavnega junaka,

izpraševanje na policiji, zavijanje policijskih siren — sedanji čas filma, a vse ostalo en sam velik FLASH BACK. Lahko pa je sedanost zgodba o maratonskem tekmovanju v plesu, scene z aretacijo in ostale pa zanimiv FLASH FORWARD, s katerim nas režiser želi opozoriti in že na začetku pripraviti na tragični finale. Če se opredelimo za drugo možnost, t.j. FLASH FORWARD, potem že sam uvodni odlomek — spomini iz mladeničevega otroštva — pomeni FLASH BACK, ki ga lahko razumemo metaforično kot FLASH FORWARD. Moram še pripomniti, da so policijske scene in vse ostalo zunaj zgodbe o tekmovanju, podane v specifični vizualni atmosferi, ki ima pridih haluciniacije.

Na koncu naj navedem še zadnji primer, v katerem je FLASH FORWARD najdrznejše uporabljen. Ker tega filma nisem videla, se sklicujem na besede Marcela Martina v njegovi knjigi *Filmski jezik* (La langage cinématographique): „V STEKLENEM GRADU dva ljubimca, Evelina in Remi, v hotelski sobi zamudita čas, ko bi morala mlada žena ujeti vlak. René Clément je na tem mestu (po preobrazbi slike Remijeve ure v stensko uro) vnesel kader iz mrtvašnice z Evelinim truplom in kader, v katerem njen mož izve tragično vest o njeni smrti. Ko je na ta način pomešal usodo in dejanske dogodke, se Clément vrne s kamero v hotelsko sobo, kjer ljubimca opazita zamudo in brez uspeha poskušata ujeti vlak za Bern. Evelina se odloči poleteti z letalom. In film se konča s slovesom glavnih junakov, ki seveda ne vesta, da se bo letalo zrušilo.“

Brez dvoma je tu uporabljen FLASH FORWARD v svojem najkonkretnejšem pomenu — kot skok v prihodnost.

Dovolite mi izreči, da nam navedeni primeri dajejo odgovor na vprašanje: ali res obstaja prihodnji čas v filmu. Odgovor se glasi: da, obstaja, morda še v povojih in ne vedno jasno izražen, vendar obstaja. Torej lahko s pomočjo uporabe FLASH FORWARDA v filmu uresničimo „skok v prihodnost“. To dosežemo z istimi sredstvi kot pri „vračanju v preteklost“, za kar uporabljamo FLASH BACK. Ker je sedanji čas, kot smo rekli, edina kategorija filmske percepcije, lahko posamezni deli dobijo v zavesti gledalca pomen „preteklega“ ali „prihodnjega“ v sklopu diegeze šele, ko jih postavimo v določen kontekst.

Da bi določili osnovne značilnosti FLASH FORWARDA, si pomagamo s tem, kar vemo o FLASH BACKU kot drugi ekstremni točki kategorije časa. V obsegu semiološke teorije filma bi FLASH FORWARD po tej analogiji sodil med parametre časa — prostora, ki najpogosteje služijo za kondenzacijo filmskega časa, ki se običajno razlikuje od diegetičnega.

To, kar nas najbolj zanima v tem razmišljanju, je: kakšne so posledice pojava prihodnjega časa v filmu. Kakšne možnosti nam odpira, od tehničnih do estetskih?

Na osnovi prvih nebogljenih korakov je težko podati končno in relevantno sodbo. Zato želim poudariti, da je na tem nivoju možno le postavljanje določenih vprašanj in podajanje možnosti za razmišljanje.

Efekt uporabe FLASH FORWARDA v STEKLENEM GRADU Reneja Clementa, glede na to, kar je zapisal Martin, ni ravno ohrabrujoč: „Ta drzni montažni postopek bo izzval v gledalcu močan šok ali pa bo ostal nerazumljiv: ostal je — zdi se nam — nerazumljiv, ker mnogi, celo tisti, ki jim niso neznane finese filmskega jezika, niso razumeli pomena tega vrinjenega filmskega kadra; po nekaj zaprtih projekcijah so kader z mrtvašnico predstavili na konec filma. Lep povod za razmišljanje o genezi filmskega jezika: kako in zakaj postane neki izrazni postopek za gledalca čitljiv ali nečitljiv. Clémentov montažni postopek je težko razumljiv (vsaj v trenutku, ko ga percipiramo), ker ne poznamo prihodnosti in si jo lahko le zamišljamo; nasilni prodor realne prihodnosti v sedanost ne ustreza nobenemu človekovemu psihološkemu izkustvu, zato prikaz takega pojava ostane nerazumljiv, vsaj dokler se ne naučimo razbrati njegovega pomena.“ Ne želim polemizirati, ali je film jezik in kot tak čitljiv ali nečitljiv, vendar se mi dozdeva, da je Martinovo stališče preveč pesimistično. Spomnimo se samo, koliko je bilo novih pojavov v strukturi filma in na kolikšen odpor so naleteli na začetku, da pa je danes vse to že sprejeto in razumljivo — in „prebrano“, kakor bi rekel Martin. Predvsem je potrebno izdelati določene konvencije. Navaditi gledalca na možnost prihodnjega časa v filmu. Nesporo se to upira našim realnim izkušnjam, toda tudi potreba, da „prodremo“ v prihodnost, da pokukamo v neznano usodnost, da preroško izvemo ali vsaj zaslutimo prihajajoče dogodke, je ena od primarnih človeških potreb. Kolikor uporaba FLASH FORWARDA pri tem pomaga — v kar verjamem — potem se moramo bojevati zanjo, ne glede na možne nesporazume ali napake.

Ta spis je, ponavljam, samo poizkus, da zastavim vprašanje z nekaterimi očitnimi primeri. Samo poizkus in nič več . . .

K Martinovemu komentarju lahko dodamo, da je mnogo lažje izdelati določeno vrsto montažnih ali kakršnihkoli tehničnih postopkov, ki bodo nakazovali spremembo časa, kot doseči, da gledalec sprejme možnost obstoja prihodnjega časa, ki bi ga lahko percipiral.

FESTIVAL

filmski dnevi v solothurnu

denis poniž

Kljub temu da pisec teh vrstic svojih vtisov z 9. filmskih dnevov v Solothurnu ne more primerjati s prejšnjimi festivali, pa vseeno lahko v uvodu zapiše nekaj misli. To, kar je na letošnjem švicarskem nacionalnem festivalu celovečernih in kratkih filmov najbolj zanimivo, je vsekakor raznovrstnost tem, ki so se jih lotevali švicarski režiserji. Raznovrstnost tem, vsebin in posameznih problemov je bila seveda v mnogih primerih blokirana s konvencionalno, boječo ali omahljivo filmsko govorico, ki je včasih prehajala celo v amaterizem v najslabšem pomenu besede ali celo v čisti diletantizem. To je seveda nujna posledica dejstva, da smo na festivalu v šestih dneh videli celotno švicarsko 16 in 35 mm nekomercialno proizvodnjo, to je preko deset celovečernih in skoraj šestdeset kratkih filmov. Morda je tako celo bolje: festivali s selektorji in selekcijo (tako lahko ugotavljamo znova in znova) v mnogih primerih okrnijo festival prav tam, kjer ni treba in pokažejo tisto, s čimer bi gledalcem in kritikom lahko mirne duše prizanesli. Celovit pregled, kakršnega je ponudil solothurnski festival, omogoča „zasebniško“ selekcijo, čeprav to pomeni dodaten napor, saj zahteva od ocenjevalca, da vidi vse ali skoraj vse. Vendar pa je takšen napor poplačan prav s tem, da se ocenjevalec zaveda avtonomnosti kriterijev, s katerimi bo ocenjeval in opisoval najboljša dela, saj ne bo odvisen od subjektivne „samovolje“ tega ali onega selektorja ali selektorske skupine. Uvodni del tega poročila mora opozoriti še na en fenomen, ki ga začenjamo označevati kot „novi švicarski film“. Nekatere razsežnosti tega pojma smo skušali označiti in opisati v razmišljanju h Gorettoveemu filmu POVABILO, nekatere bomo opisali in določili v tem razmišljanju. Vendar pa lahko že na tem mestu zapišemo, da ima švicarski kratki in igrani film v tem, kar je pokazal na

letošnjem solothurnskem pregledu, trdno in domišljeno podlago za bodoči razvoj in razcvet.

KRATKI FILMI

Predmet večine kratkih filmov sta bila socialno in politično področje. To je seveda še posebej zanimivo, saj živi v naših predstavah Švica kot vzor vsakršnega blagostanja, reda in zadovoljstva. Da ni tako in da je podoba varljiva, je najprepričljiveje dokazal verjetno najboljši kratki film DRUGA PLAT MEDALJE (Il rovesco della Medaglia) naturaliziranega Švicarja italijanskega rodu Alvara Bizzarrija. Bizzarri, ki se je lansko leto predstavil z enako uspelim filmom SEZONEC (Lo Stagionale), je ostal zvest svoji osnovni poziciji razkrivanja socialnih neenakosti, na katerih je zgrajeno švicarsko relativno blagostanje.

DRUGA PLAT MEDALJE je grajena strogo koncentrično: posnetkom v stilu turističnih propagandnih filmov, ki hvalijo švicarsko demokracijo, blagostanje in red, sledijo posnetki napol podrtnih barak, v katerih živijo sezonce. Pripoved in kamera pa prodirata še globlje, posnetki postajajo vse bolj obtožujoči, vse bolj se pred nami prikazuje prava podoba. Za konec spregovorijo še sezonce, povedo vse tisto, kar je morda kameri ali scenariju ušlo, saj kamera in scenarij prihajata iz drugega sveta in ne moreta razumeti bede in izkoriščanja sezoncev v vseh razsežnostih. Film je zgrajen tako, da prikazuje obe strani medalje, gledalec skozi posnetke blagostanja in sreče naenkrat stopi v svet sezoncev in njihovega izkoriščanja. To, kar daje Bizzarrijevu filmu posebno vrednost, je strogo zamišljen scenarij, ki ne dovoljuje prevlade cenene in prazne tendenčnosti, temveč sledi filmskim zakonom, film izrablja kot dokument s hierarhično vrednostjo zapisov, ne pa kot tabulo raso, kamor je mogoče

zabeležiti vse, brez notranje povezave ali vizualne logike. Podoben film, čeprav obrtno mnogo bolj nedomišljen, je posnel Friedrich Kappeler. Njegov film EMIL EBERLI je izsek iz življenja deklasiranca, ki živi na robu družbe in to družbo tudi temeljito in z veliko mero ironije prezira. Emil Eberli se sicer zaveda „dna“, na katerem je pristal, toda skozi njegovo izpoved zvemo, da si je zgradil trdno in domišljeno „življenjsko“ filozofijo brezdomca in prodajalca svinjskih pomij, ki mu (vsaj proti družbi) ne dovoljuje samousmiljenja ali celo nekakšnega svetobolja. Kappeler je hotel poudariti osnovni, lahko bi dejali primarno eksistencialni nivo: Emil Eberli živi kot deklasiranec, brezdomec in nekakšen socialni podpiranec, živi sredi bogate Švice v letu gospodovem 1974, in to dejstvo je samo po sebi dovolj šokantno in premisleka vredno, da mora ob njem vsakdo premišljati znotraj lastnega sveta. Socialnih filmov oz. socialnih tem je bilo še več, toda vsi ostali filmi so ostajali znotraj dogovorjenih pravil za to zvrst, vsebino in obliko so prirejali že znanim obrazcem in formulam. Takšni so bili filmi SAMOUNIČENJE WALTERJA MATTHIASA DIGGELMANNA (Die Selbstzerstörung des W. M. Diggelmann) Walterja Martija, PRAVICA (Justice) Ericha Langjahra, OZIRISOVA ČETRT (Le Quartier d'Osiris) Francisa Reusserja, DOLGI POHOD . . . DO KULTURNE ANI-

MACIJE (La longue marche . . . de l'animation culturelle) Jeana-Pierra Brossarda in še mnogi drugi. DOLGI POHOD . . . DO KULTURNE ANIMACIJE je kljub svoji nekoherentnosti in včasih celo nespretni montaži zanimiv primer socialnega filma. Avtor je skušal prikazati probleme francosko govorečih prebivalcev kantona Bern, ki se borijo za svojo avtonomijo. Njihov boj ima sicer zaenkrat razsežnosti kulturnega osveščanja in kulturne akcije, vendar skušajo svoje gibanje tudi politizirati. Posebno vrednost dajejo filmu dokumentarni posnetki demonstracij pred parlamentom v Bernu, kjer policija kot vse druge policije v podobnih primerih brutalno razganja demonstrante. Verjetno pa je v kategoriji socialnih filmov najprepričljivejši po vizualni koncepciji film DELAVSKI ZAKON (Arbeiterhe) Roberta Bonerja. Film je poročilo o življenju italijanskega delavskega para, ki zaradi dela pravzaprav nima skupnega življenja: ona dela podnevi, on ponoči. Film je posnet v počasnem ritmu, odlikujejo ga dolgi kadri, kjer se kamera sprehaja po prostoru, kjer delata, opazuje pot, ki jo prehodita do doma, njun dom. Film je bil posnet za razliko od vseh podobnih izredno poetično, celo melanholično, ves čas z nenavadnim posluhom za prostor in čas.

Med igranimi kratkimi filmi bi omenili samo enega, DAMO Z VERANDE Marcela Leiserja, ki je posnel za



Prizor iz švicarskega filma OD DANES DO JUTRI režiserja Ernesta Ansonga; na sliki angleški igralec Roderic Leigh

letošnji festival še en zanimiv kratek film, življenjsko zgodbo vitalne gospe pri sedemdesetih, ki še vedno sodi, da je tudi zanjo na svetu dovolj sreče in ljubezni. Medtem ko je DAMA Z VERANDE (La dame de la veranda) pristrčna in ironična zgodbica o ljubezenskem trenutku treh ljudi (prvi moški je mož, drugi nekoliko zmedeni ljubimec, ona je „vamp“ ženska in žena prvega moškega), kjer Leiser ves čas preseneča z novimi metaforami, je SREČA PRI SEDEMDESETIH (Le bonheur à septante ans) „klasični“ dokumentarec, ki skuša ohraniti vse podrobnosti obravnavanega predmeta in jih sočasno prestrukturirati v novo, „filmsko“ izpovedno celoto. DAMA Z VERANDE je ironizacija švicarskih antisimbolov: spolni tabuji, konformizem, nagnjenje k predmetnemu in mišljenjskemu kiču, ljubezen do posesti, strah pod novostmi itd. SREČA PRI SEDEMDESETIH je dopolnitev te podobe: je veristična in logična zgodba stare gospe, ki najde ljubimca in moža, pa čeprav je stara sedemdeset let. Šarm, ki ga izžareva stara gospa, je tudi šarm filma, Leiser pa se je predstavil kot enako zanimiv avtor v igranem in dokumentarnem kratkem filmu.

CELOVEČERNI FILMI

O najboljšem filmu solothurnskega filmskega pregleda, POVABILU Clauda Gorette, smo obširno spregovorili

na drugem mestu. Verjetno pa je treba še enkrat opozoriti na dejstvo, da je problematika, ki jo POVABILO odpira v vsej boleči stvarnosti, prisotna tudi v drugih celovečernih filmih švicarske proizvodnje. Ob POVABILU smo tudi poskušali ugotoviti, kje so korenine za nenadni razcvet švicarskega novega filma, kot smo ga lahko videli v filmih Renéja Allioja TEŽAVEN DAN ZA KRALJICO (Rude journée pour la reine), Alaina Tannerja VRNITEV IZ AFRIKE (Le retour d'Afrique), Simona Edelsteina PROSTAŠKE NAVADE (Les vilaines manières), Ernesta Ansoorgea OD DANES DO JUTRI (D'un jour à l'autre), Yvana Butlerja DEKLE Z VIOLONČELOM (La fille au violoncelle) in Thomasa Körferja SMRT DIREKTORJA BOLŠJEGA CIRKUSA ALI OTTOCARO WEISS JE REFORMIRAL SVOJE PODJETJE (Der Tod des Flohziirkusdirektors oder O.W. reformiert seine Firma). Čeprav je vsak od navedenih filmov po svoje izredno zanimiv in odpira podobna vprašanja kot POVABILO, pa je nemogoče, da bi jih analizirali tako, kot zaslužijo. Že samo analiza oživljanja fašistoidne miselnosti v zahodni Evropi, ki jo Körfer v svojem DIREKTORJU BOLŠJEGA CIRKUSA projicira skozi svojevrstno analizo igre (misterija) alegorije, bi zahtevala posebno študijo. Podobne misli bi lahko zapisali za Edelsteinove PROSTAŠKE NAVADE, ki so



po svoji vsebinski in oblikovni gradnji kritika obstoječe družbe in nekaterih njenih dogovorov in prepovedi (te elemente je uporabil tudi Allio v TEŽAVNEM DNEVU ZA KRALJICO, le da je upošteval dvojnost racionalnega in iracionalnega dožemanja sveta). Omejili se bomo samo na en film, in sicer na DEKLE Z VIOLONČELOM Yvana Butlerja. Omenjeni film je pripoved o Philippu Larielu, ki živi dvojno življenje: v službi je vsemogočen šef kozmetičnega oddelka velike blagovnice, ki terorizira svoje uslužbenke in uslužbenke, doma je osamljen in nesrečen samotar, ki ne zna najti sreče in ljubezni. Larielova razdvojenost se stopnjuje od kadra do kadra, posebej ko spozna Jano, „dekle z violončelom“, v katero se zaljubi. Njegova osamljenost in razdvojenost pa trči tudi na pregrade konvencij in hierarhije, ki jih mora Lariel priznavati po svojem izvoru. Ko spozna, da ga Jana ne ljubi in ga tudi ne bo, ker je smešen in grd in oblasten možakar, v napadu besnosti polije z bencinom avto, v katerem se ljubita dva hippija. Morala filma je na prvi pogled preprosta in brez globljih zapletov. Toda vrednost Butlerjevega filma ni v pripovedovanju zgodbe ali v prikazovanju Larielovega duševnega propada, temveč v poskusu sinteze različnih in raznorodnih elementov, ki sestavljajo določeno družbo. Družba, kot jo vidimo v Butlerjevem filmu, je družba nasilja in strogo določene

hierarhije: klečeplazje pred predpostavljenimi, sadizem do podrejenih, sočasno pa še razdvojenost ob željah in možnostih, seksualni tabuji, čaščenje oblasti in oblastnikov, osamljenost, psihične traume in kot rezultat vsega zločin, brezsmiselno dejanje.

DEKLE Z VIOLONČELOM je v zasnovi pravzaprav dokumentaren film, saj ves čas prikazuje dogajanje skozi racionalno govorico in le tu in tam uporablja metaforične preskoke. Če film Ernesta Ansoorgea OD DANES DO JUTRI raziskuje samo ljubezenski konflikt v konvencionalni in včasih tudi hudo nestrpni družbi, potem Butler ne ostaja samo pri prikazu „ljubezenskega“ konflikta, temveč mu le-ta rabi za izhodišče vseh drugih, že omenjenih. Njegovo spraševanje o tem, kaj je imaginarna oblast in kako je povezana z nasiljem, se dogaja v enakem zaporedju, kot ga poznamo iz POVABILA: na začetku je navidez nedolžna, nepomembna situacija, ki se kmalu razraste v konflikt in končni polom junaka ali njegovega delovanja. Film nas preseneča tudi z lepoto kadrov v poslednjem delu filma (režiser je naprosil Simona Edelsteina, da je bil glavni snemalec) in odlično glasbo Jeana-Pierra Doeringa.

Za konec je treba omeniti še uspelo realizacijo zgodovinskega dogodka iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Takrat so v Moskvi mladi revolucionarji ubili



nekega študenta. Glavni storilec Sergej Nečajev je zbežal v Švico. Kljub posredovanju ruskih emigrantov so zvezne oblasti Nečajeva po nekaj mesecih aretirale in nato izročile ruskim oblastem. Režiser Peter von Gunten je v filmu **IZROČITEV** (Die Auslieferung) poleg zgodovinske rekonstrukcije načel še eno, prav

tako pomembno vprašanje — kakšna je rešnična podoba švicarske nevtralnosti in kako je švicarska vlada obravnavala politični azil. Film je zanimiv predvsem zato, ker poskuša pustiti vprašanje odprto, čeprav ga je režiser zaostрил do skrajnih meja. Film je oboje: igran dokument in dokumentirana igra.



Celovečerni švicarski dokumentarec **ŠVICAR** V SPANSKI DRŽAVLJANSKI VOJNI francoskega režiserja Richarda Dindoja



Prizor iz švicarskega celovečernega eksperimentalnega filma **VRNITEV IZ AFRIKE** Alaina Tannerja

NAMESTO ZAKLJUČKA

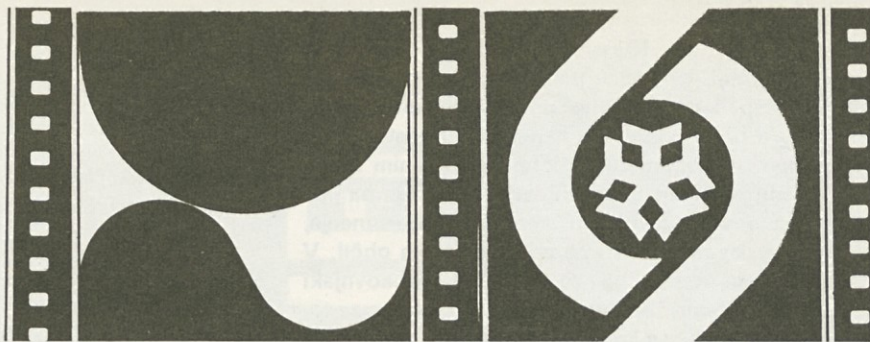
Prevladovale so politične in socialne teme. Toda ne v preprostem, čitalniškem tonu, marveč kot študije, dokumenti, pričevanja. Estetska vrednost filmov je opazno nihala, od amaterizma v slabem pomenu

besede do vrhunske umetniške izpovedi (POVABILO, DRUGA PLAT MEDALJE, risanka ODSKOK/Ricochet/Clauda Luyeta). Zdi se, da bo švicarski film, ki je bil sedaj znan samo domačemu občinstvu, prodril tudi na mednarodne festivale in tako potrdil svojo kvaliteto in estetsko izrazitost.





Internationales
Filmfestival
für Sport und
Touristik
München eV



münchen 74: za zdaj le ponavljanje

miša grčar

V Zahodni Nemčiji so ustoličili nov specializiran festival športa in turizma

Ko se začne tako imenovana filmska sezona — odpira jo naš beograjski FEST — potem ni festivalov ne konca ne kraja, vsak mesec je najmanj eden, posebno pa se zgošte v turistični sezoni poleti. Festivali so vseh vrst, ne zgolj kratkih in celovečernih umetniških filmov, marveč tudi specializiranih, tistih, ki se ukvarjajo s posebno tematiko. Prav športni film je zamikal že marsikatere dežele in mesta, bil je že v Grenoblu, pa ga ni več, v Oberhausnu in Kranju sta bienalna, zdaj pa so si ga omislili, takšnega kot v Kranju, se pravi, da so povezali šport s turizmom, tudi v olimpijskem mestu Münchnu.

Ker je v Zahodni Nemčiji že en tak festival (brez turizma), se pravi v omenjenem Oberhausnu, nas je prav zanimalo, kaj novega lahko prinese takšen „konkurenčni“ festival. Ker hodimo na festivale kratkega filma k nam v Beograd pa v Oberhausen in Krakov in ker imajo posebne sekcije kratkega filma tudi festivali celovečernih umetniških filmov, da spet ne omenimo še specializiranega Kranja in Oberhausna, potem res vidimo domala vse, kar lahko pokaže svetovna proizvodnja kratkega filma — s športom vred. Torej je takšna specializirana manifestacija dokaj tvegana, ker lahko le ponavlja filme, ki so jih prikazali že drugi festivali.

In res, večina filmov med 97 prikazanimi iz 21 dežel so bili naši stari znanci. Nikakor ni moč trditi, da mnogi filmi ne zaslužijo tudi večkratnega gledanja, toda to običajno ni festivalska navada, saj se ponavadi branijo filmov (ali jim to celo prepovedujejo pravila), že prej predvajanih na drugih festivalih. In tudi ni navada, da bi program sestavili „tik pred 12. uro“ in ga potem vsak dan spreminjali. Takšna je bila pač zunanja plat novega münchenskega festivala, katerega posebnost je bila tudi to, da je bila dvorana festivalskega kina popolnoma prazna in so v njej sedeli

le člani uradnih žirij in še kdaj pa kdaj kateri zunaj tega protokola.

Pravzaprav je presenetljivo, da smo sploh zvedeli za ta novi festival. Poslali so vabilo brez posebnih konceptualnih podrobnosti in če je kdo želel priti, je pač prišel: München je slikovito mesto, festival je bil konec tedna (od 16. do 20. februarja), moč si je bilo tudi ogledati kraj slovitih olimpijskih iger. Te so bile opazne tudi v samem festivalskem programu. Veliko filmov je bilo ubranih na to temo in videli smo jih že lani oktobra v Oberhausnu. Kar smo dejali o njih tedaj, velja tudi zdaj. Dodanih je bilo še nekaj, nekaj je bilo tudi novega. Zanimivi so bili na primer zavzeti prikazi o možnostih in nemožnostih razvoja športa v Zahodni Nemčiji, presenetili so nas njihovi novi filmi o posebni vrsti športnega letalstva pa tudi o tako imenovanem plavanju po zraku (kar sicer ni novo, zahodnonemškega filma na to temo pa še nismo videli). Nov je bil tudi francoski film o pristrčnem rallyju spačkov, ki se odvija po vaseh, in ki je bil opremljen z odlično glasbo, in morda še kateri.

Jugoslovani smo se festivala udeležili z večjim številom filmov, med katerimi sta jih prikazala največ Jože Pogačnik in Mića Milošević in tudi nekaj drugih. Lepo sta se vključila v znane športne prikaze, ki jih je bilo tudi največ na tem festivalu, čeprav je drugi del festivala tudi turizem. Na to temo je bilo le malo filmov, Jugoslovani smo prispevali enega.

Če se nam festival ni zdel kaj posebno zanimiv zaradi ponavljanja, pa so bile posebno pestre razprave, ki so se razvijale kot obrobna festivalska manifestacija. Osrednji temi sta bili „Vrhunski in množični šport v sredstvih množičnega obveščanja“ ter „Šport na dopustu — oddih ali posel?“ V njih so sodelovali predstavniki različnih področij, ne samo športniki ali predstavniki raznih množičnih občil, marveč tudi turistični delavci, navdušenci za množično rekreacijo, za šport v njegovi najbolj elementarni obliki, se pravi

ne za šport, v katerem veljajo pravila o lovih na rekorde in nagrade. Kresala so se mnenja, b'li so se besedni dvoboji, na koncu pa se ni izluščilo „odkritje Amerike“, pač pa zanimiva potrditev znanih misli: množična občila posvečajo največ pozornosti vrhunskemu športu, nogometu, rekordom, lokalnim športnim manifestacijam, množičnemu športu pa ne posvečajo dovolj pozornosti, ker prevladuje mnenje, da tudi ni dovolj zanimiv za potrošnike teh občil. V okviru druge teme pa so različni strokovnjaki ugotovili, da gre pri športu na dopustu za oboje: za to, da nudimo dopustnikom tudi športno razvedrilo, vendar za določen denar, se pravi, da je šport na dopustu, za katerokoli vrsto športa že gre, tudi vir za dohodek turistične agencije.

Kakorkoli, prvi münchenski festival prav gotovo ne pomeni posebnega dogodka v svetovnem festivalskem življenju. Navdušenja med organizatorji pa je dovolj in ti že obljublajo, da bo takšen festival vsako leto. Vprašanje o tem, če se jim to splača in če upajo, da bodo vnesli kakšno izvirnost, pa prepuščamo njim samim.

NAGRADE:

VELIKA NAGRADA ZA ŠPORTNI FILM: Moderne metode treninga, Madžarska

POSEBNA NAGRADA ZA ŠPORTNI FILM: Šport, šport, šport, Sovjetska zveza

POSEBNA NAGRADA ZA VZGOJNO ŠPORTNI FILM: Kralj nogomet, Zahodna Nemčija

NAGRADA ZA REŽIJO ZA ŠPORTNI FILM: Mate Parlov, Jugoslavija

NAGRADA ZA KAMERO: Smučarski kontrasti, Avstrija

NAGRADA ZA GLASBO: Trade, ZDA

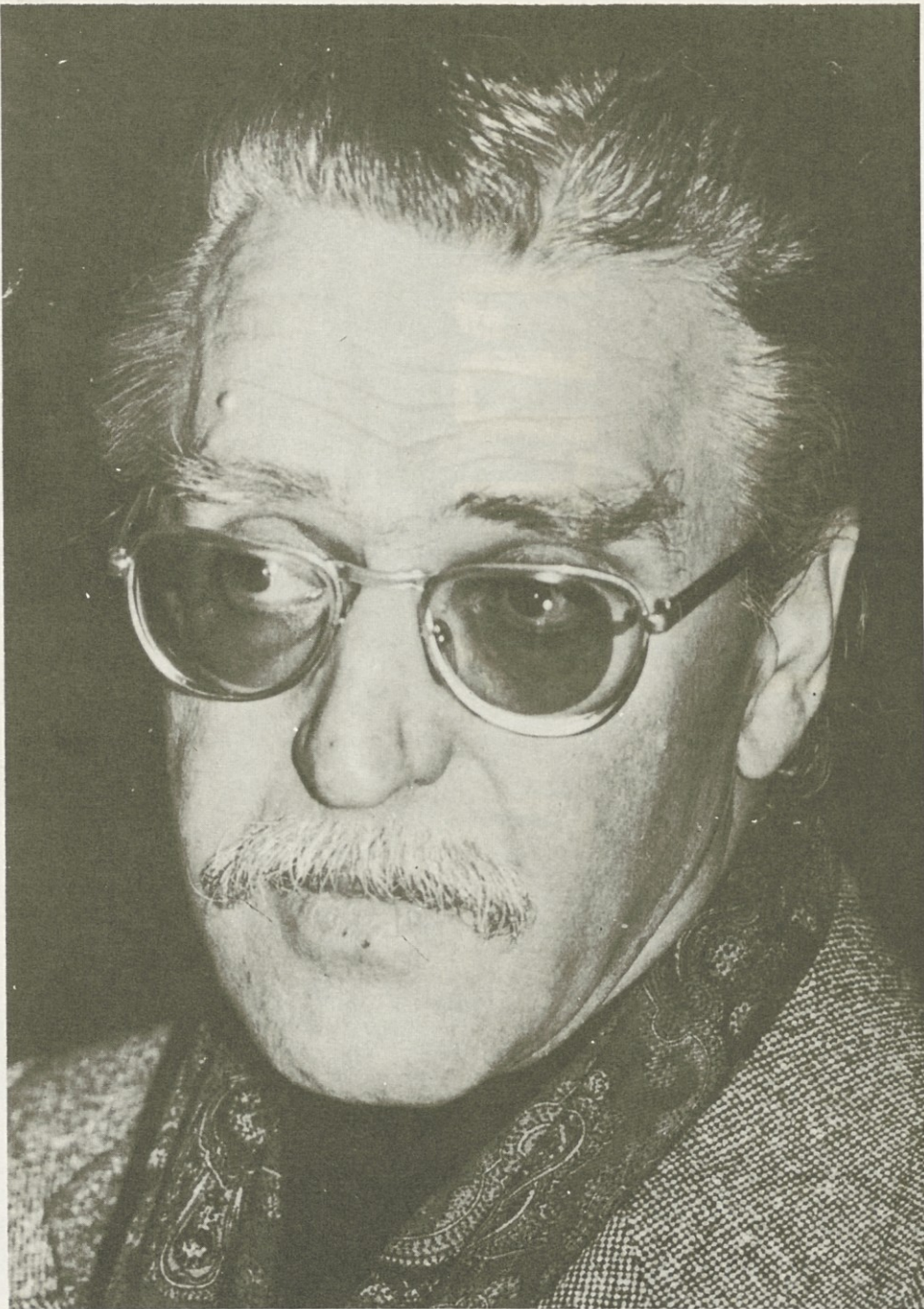
VELIKA NAGRADA ZA TURISTIČNI FILM: Iran, Francija

POSEBNA NAGRADA ZA TURISTIČNI FILM: Week-end, Poljska



SLOVENSKI FILM

DOMA IN NA TUJEM



Slovenski filmski režiser France Štiglic na premieri PASTIRCEV v Novem mestu (foto Zvonko Šeruga)

V okviru jugoslovanskih filmskih petkov je bila v Ljubljani svečana premiera novega slovenskega (mladinskega) filma PASTIRCI, ki ga je režiral FRANCE ŠTIGLIC. O filmu bomo obširneje pisali v prihodnji številki.

Gledalci in ustvarjalci filma CVETJE V JESENI na premieri v Celovcu



PREMIERA CVETJA V JESENI V CELOVCU

doro hvalica

23. marca je bila v Celovcu premiera filma *Cvetje v jeseni*. Dvorana Volkskina je bila natlačeno polna, kar kaže na žejo Slovencev onstran meje po domačih filmih in po tesnejšem sodelovanju z matično deželo na vseh področjih kulture.

Če kdaj, je tokrat veljalo, da je občinstvo dihalo s filmom, da ga je doživljalo. Kar čutila se je njih globoka zraščenoost z zemljo, s slovensko zemljo.

Brez zajedljivega prizvoka lahko rečemo, da jim je bil film pisan na kožo. To so oni: nepokvarjeni, pošteni in ponosni romantiki, ki sile zase in prihodnje rodove kujejo iz zemlje.

Klopčičev uvod na premieri je bil odveč. Gledalce je skušal usmeriti nekam, kamor mu niso sledili. Zadostovala jim je čudovita slovenska krajina, glasba, klena slovenska beseda in ranjena čustva z začetka stoletja, s katerimi film ne skopari.

Naj bo tako ali drugače, takšnih kulturnih dogodkov so Slovenci na Koroškem še potrebni.

teden slovenskega filma v tunisu

Prosili smo podpredsednika Društva slovenskih filmskih delavcev, tovariša Demetra Bitenca, ki je vodil delegacijo slovenskih fimmarjev v Tunisu, da nam pove nekaj besed o uspehu slovenskih filmov v Tuniziji.

EKRAN: Dovolite nam, da vas najprej vprašamo, kako in kje se je rodila ideja organizirati TEDEN SLOVENSKEGA FILMA v Tunisu?

BITENC: Končni izbor slovenskih filmov, ki naj bi nas predstavljali v Tunisu, smo napravili potem, ko smo bili prisiljeni revidirati predračun izdatkov za takšno akcijo. Društvo slovenskih filmskih delavcev se je namreč z vso odgovornostjo lotilo organizacijskega posla že mnogo prej, saj je bil TEDEN SLOVENSKEGA FILMA V TUNISU najprej načrtovan za pomlad leta 1973. V okviru 7 milijonov starih dinarjev je Društvo predlagalo dve varianti sporeda. Prva varianta – le-ta je bila predložena v aprilu lanskega leta kot prošnja za finančno pomoč Kulturni skupnosti Slovenije – je vsebovala celovečerne filme TISTEGA LEPEGA DNE, SEDMINA, PLES V DEŽJU in NA KLANCU. V drugi varianti sporeda so bili predlagani filmi TISTEGA LEPEGA DNE, SONČNI KRIK, SEDMINA,

SAMORASTNIKI. Nato je prišlo do nekaterih sprememb; Zveznemu zavodu za tehnično in kulturno sodelovanje s tujino smo v avgustu lanskega leta predlagali nov spored: NA SVOJI ZEMLJI, NA KLANCU, CVETJE V JESENI in KO PRIDE LEV. Naknadno smo bili obveščeni, da naj bi v Tunis poslali (tako so namreč želeli gostitelji) pet celovečernih filmov. Ponovno je bilo treba sestaviti program, kompromis med prejšnjima dvema, ki je bil to pot takle: NA SVOJI ZEMLJI, NE JOČI, PETER, ZGODBA, KI JE NI, KO PRIDE LEV in NA PAPIRNATIH AVIONIH. Program, ki smo ga končno predstavili Tunizijcem, je moral biti žal prilagojen finančnim možnostim, oziroma občutno zmanjšani vsoti denarja v primeri s tisto, za katero smo prosili. Tunizijci so, povsem razumljivo, zahtevali, naj bodo filmi podnaslovljeni v francoščini. Kulturna skupnost Slovenije nam je — po zelo dolgem čakanju končno nakazala (sicer kot akontacijo, vendar brez pojasnila, kolikšna naj bi bila kompletna odobrena vsota) komaj dva milijona starih dinarjev. S tolikšnim denarjem pa je Društvo komaj plačalo najnujnejše stroške propagande in potne stroške delegaciji, za vse ostale nujno potrebne reči pa ni bilo denarja. Predvsem ni bilo denarja za obvezno podnaslovitev filmov, ki smo jih prvotno izbrali za predvajanje v Tunisu, zato smo morali izpolniti program s tistimi filmi, ki so bili (slučajno) že podnaslovljeni v francoščini. Program slovenskih filmov, ki naj bi imel notranjo tehtnost in vsebinsko povezavo, se je torej povsem podrl in se je moral prilagoditi najbolj banalni ekonomski matematiki, saj za kaj drugega denarja ni bilo. Program, ki je bil torej izbran čisto naključno in predvajan v TEDNU SLOVENSKEGA FILMA, je imel, po moji presoji, precej pomanjkljivosti, saj ni šlo za RETROSPEKTIVO slovenskega filma, marveč je bil to le teden slovenskega filma, ki smo ga prek naše ambasade v Tunisu in s pomočjo tamkajšnjega ministrstva za kulturo posredovali tuniškimi gledalcem. TEDEN SLOVENSKEGA FILMA, kakršen je že bil, pa je imel kljub vsemu poleg kulturnega tudi močan političen prizvok. Poudariti moram namreč, da ima Jugoslavija v Tunisu, kakor tudi sicer v drugih arabskih deželah, izjemen ugled in v tem smislu so bili gledani tudi naši filmi. Menim pa, da program, tudi če ga gledamo samo s političnega vidika, ni ustrežal. Manjkala so pojasnila pred posameznimi projekcijami. Med kulturno-politično manifestacijo in retrospektivo neke kinematografije je vendarle nekakšna razlika, saj zlasti od prve pričakujemo nekolikanj več. Moramo povedati, da Tunizija sicer nima zelo razvite kinematografije, da pa je film le ena izmed najbolj množičnih kulturnih manifestacij in tunizijska vlada ga močno goji in podpira. Tako je bil organiziran mesec dni pred našo projekcijo Teden novega francoskega filma, kjer je bilo moč zaslediti najnovejše filmske dosežke francoske kinematografije, na primer film z Marcellom Mastroianijem in Catherine Deneuve. V Tuniziji imajo plodno in močno tržišče velike distributorske hiše Amerike in Francije ter vsaj v tehničnem smislu obvladujejo filmsko torišče. Nekolikanj absurdno je bilo potemtakem dejstvo, da smo se Slovenci predstavili s filmi, med katerimi ni bil niti eden posnet v barvah. Tudi sicer je program, o katerem je govora, skoraj zastarel, saj je „najnovejši“ film, ki smo ga predvajali, nastal komaj po letu 1970. Največ uspeha je požel film NA PAPIRNATIH AVIONIH, mogoče tudi zavoljo tega, ker je bil posnet na način, ki francoskemu filmskemu duhu ni daleč. Gledalci pa so si predvsem želeli videti in spoznati, kako v Jugoslaviji živimo in delamo. Čeprav je TEDEN trajal le od 28. februarja do 5. marca letos, smo na splošno željo morali 6. marca ponovno zavrteti film NA PAPIRNATIH AVIONIH.

Otvoritev TEDNA SLOVENSKEGA FILMA je bila v centru mesta, v eni izmed najodličnejših dvoran, v LA MAISON DE LA CULTURE IBN RACHID, prisotni so bili predstavniki vseh tujih ambasad, kar nam samo potrjuje, kako velik pomen so TEDNU SLOVENSKEGA FILMA pripisovali gostitelji. TEDEN se je pričel s filmom KO PRIDE LEV. Naslednjega dne so taisti film vrteli v Hamenlihu, 30 km oddaljenem mestecu, kjer deluje močan klub filmskih ljubiteljev. Po projekciji se je razvila ostra diskusija o filmu, za in proti.

EKRAN: Kaj jim nekako ni ustrezalo ob filmu KO PRIDE LEV?

BITENC: Najbrž moderni filmski prijemi. Poleg tega so bili zelo začuden, da imamo pri nas tako veliko avtomobilov, tako mogočne nove zgradbe in podobno. Očitno so imeli o Jugoslaviji malce drugačno predstavo. Po drugi strani pa so si izjemno želeli videti naš način življenja. Zelo jih je na primer motilo, da iz filma niso razbrali, če arhitekt v filmu dela ali ne. Film KO PRIDE LEV najbrž po tematici ni bil najbolj srečno izbran. Prvikrat smo predstavili slovenski film na afriškem ozemlju in najbrž je način gledanja tam malce drugačen. Žal tudi film NA SVOJI ZEMLJI ni izzvenel tako, kot bi pričakovali. Tistega večera, ko so vrteli omenjeni film v Tunisu, je bila naša delegacija v mestecu Hammanhifu; tako smo izgubili priložnost, da bi pojasnili gledalcem, da gre za naš prvi film, star več kot četrto stoletja, da je bil film posnet brez prave tehnike, brez strokovnega kadra in podobno. Pozneje smo gledali tudi njihov prvi film izpred desetih, dvanajstih let, ki pa je, vsaj tehnično, vse nekaj drugega, saj je posnet v čisto drugačnih okoliščinah, pa še v koprodukciji. Ob teh izkušnjah nam prihaja v zavest dejstvo, da Slovenci pravzaprav nimamo nobenega političnega filma (ne v

propagandnem smislu besede), politično pomembnega filma, filma, ki bi imel družbeno političen pomen v razvoju naše družbe, filma, kakršne imajo drugi naši narodi, na primer SUTJESKO, NERETVO, zdaj snemajo UŽIČKO REPUBLIKO, PARTIZANA. Ne govorim o kakovosti omenjenih filmov, vendar le-ti sodijo v tisto zvrst, ki zelo močno reprezentira zgodovinsko obdobje naših narodov. Slovenci smo delali filme s tematiko iz NOB, razen filma NA SVOJI ZEMLJI, na zelo diskreten, sicer na umetniški način, toda preveč intimno in komorno. Nismo pa snemali filma jako skromno, ker bi drugega ne znali, marveč smo bili prisiljeni v to zavoljo preskromnih finančnih sredstev. Z vsoto, kakršna je na primer bila npr. tudi letos odobrena za celovečerni film – to je vsota 270 milijonov starih dinarjev – je mogoče posneti kvečjemu dober komorni film!

EKRAN: Spominjamo se slovenskega filma AMANDUS . . .

BITENC: To je film, ki govori o boju med katoliki in protestanti, ki pa vsebuje tudi družbeni, socialni in nacionalni konflikt; film je torej imel dokaj široko družbeno izhodišče. Režiser France Štiglic pa je moral množične prizore posneti s petimi konji, enim oslom in dvajsetimi vojaki, enostavno zato, ker ni bilo denarja. Povsem razumljivo je, da je film na tak način izredno osiromašen in je opeharjen za filmske efekte bistvenega pomena. To je prav tako, kot če bi danes hoteli Hrvati posneti film o Matiji Gubcu s petimi vojaki. Najbrž ga bodo delali pod popolnoma drugačnimi pogoji, film jih bo reprezentiral. Takšnega filma, ki bi nas maestetično predstavljal, Slovenci nimamo, ker pač slovenski filmski delavci ne dobimo sredstev za realizacijo mogočnejšega filma.

EKRAN: Naj se povrnemo k TEDNU SLOVENSKEGA FILMA v Tunisu. Zanima nas, če so gostitelji razumeli manifestacijo kot proizvodnjo države Jugoslavije, ali pa so doumeli, da gre za neko posebnost, za narod znotraj neke državne skupnosti.

BITENC: Znašli smo se v nekolikanj nerodnem položaju, saj je bila v Tunis povabljena Jugoslavija kot država, ne posebej Slovenija, zato sem po svojih močeh ob posameznih projekcijah poskušal predočiti gledalcem nekaj podatkov iz jugoslovanske filmske proizvodnje, kako je nastala in kako se je razvijala, seveda sem povedal tudi nekaj besed o zgodovini slovenskega filma. Tako so prisotni dobili nekakšen vpogled v jugoslovanske kulturne in teritorialne zadeve.

EKRAN: Kaj je tunizijskim filmskim gledalcem najbolj ugajalo? Česa nekako niso mogli sprejeti? Zanimata nas oba pola reagiranja.

BITENC: Filme so sprejemali ugodno, nekateri so ob koncu filma tudi čestitali delegaciji. Obširnejših razgovorov, razen tistega, o katerem smo že govorili, pravzaprav ni bilo. Gledalce je predvsem zanimala naša stvarnost. NE JOČI, PETER je bil zelo dobro sprejet, najbolj pa je ugajal film NA PAPIRNATIH AVIONI. Prav tako so bili ugodno sprejeti kratki slovenski filmi, ki so spremljali celovečerni program. Razen prvega dne so bile druge predstave slovenskega filma v dvorani tunizijske kinoteke, in sicer dvakrat na dan, ob sedmih in ob devetih.

EKRAN: Bi bilo mogoče opredeliti publiko, ki je gledala slovenske filme?

BITENC: V glavnem so bili to intelektualci, mladi ljudje. Nemara nam je popularnost malce kratila slavnost, ki se je prav v teh dneh odvijala v Tuniziji: slavili so štiridesetletnico svoje vodilne stranke. Tako so bili prenekateri novinarji, ki bi se sicer z veseljem ukvarjali s slovenskim filmom, zaposleni z lokalnimi proslavami in nekakšen primankljaj v tej smeri se je pokazal tudi pri naši prireditvi.

EKRAN: Kako so bili sprejeti kratki filmi?

BITENC: Menim, da je bil izbor slovenskih kratkometražnikov vsekakor srečnejši kot pa celovečernih filmov. Prikazovali smo predvsem novejšo proizvodnjo, na primer Bevčeve filme o Občanu Urbanu.

EKRAN: Kako je s tunizijsko publicistiko? Imajo nemara revijo, ki se strokovno ukvarja s filmskim medijem?

BITENC: Takšno revijo imajo. Z urednikom njihove revije smo imeli tudi krajši razgovor.

EKRAN: Kakšen odnos imajo Tunizijci do arabskega filma? Kako reagirajo na novi arabski film, ki doživlja prav v tem času v svetu precejšnje uspehe?

BITENC: Zdi se, da imajo težave z distribucijo, kajti na tem področju še vedno vladajo mogočni ameriški in francoski koncerni. Sami posamejno komaj po en celovečerni film na leto in približno petnajst kratkih. Pokazali pa so nam nekaj svojih filmov, za katere lahko rečemo, da dosežajo kar zavidljivo raven. Eden izmed njih, omnibus, je prav zanimiv, zlasti prva zgodba (vse tri zgodbe so iz komedijske zvrsti).

EKRAN: Ljudje, ki se ukvarjajo s filmom, so se učili v Franciji?

BITENC: Zlasti v kulturnem smislu je Tunizija še vedno zelo odvisna od Francije. Tudi njihovi zelo moderno opremljeni filmski ateljeji nosijo pečat francoskih podjetij.

TELEOBJEKTIV

novi indijski film

hari atma

Vemo, da Indija številčno ostaja največji proizvajalec filmov; v tem prekaša tako Združene države kot Japonsko. Leta 1972 je bilo ustvarjenih kar 428 celovečernih filmov. Od te pomembne proizvodnje pa poznamo zelo malo stvari in prav radi pravimo, da nismo s tem prav nič izgubili. Okviri kinematografije pa se spreminjajo in naenkrat in nepričakovano se napoveduje možnost „revolucije“.

Še pred kratkim „najboljšega“ indijskega filma praktično ni bilo. Edini indijski režiser, znan zahodnemu svetu v petdesetih in šestdesetih letih, je bil Satyajit Ray. Ne da bi bil Satyajit Ray edini „najboljši“ režiser — bili so še Ritwick Ghatak in Tapan Sinha iz Kalkute, Bimal Roy, V. Shantaram, Mehboob Khan in Guru Dutt iz Bombaya — vendar zaradi številnih razlogov zahodno občinstvo sploh ni poznalo drugih odličnih režiserjev, čeprav je njihovo število, to moramo priznati, zelo omejeno.

Ta slika se je pred kratkim odločno spremenila. Po Satyajitu Rayu se je pojavila nova generacija: družbeno kritična, politično osveščena, dovolj drzna, da se sprašuje o ustaljenih vrednotah filmske režije, često nespoštljiva, nasilna, pripravljena — kar predvsem želi — uiti sponam tradicij, dokončno prezira zapovedi komercialnega uspeha in je popolnoma neprilagodljiva.

Postavlja se neizbežno vprašanje: je indijski film resnično odrasel? Mislím, da bi pomenil samo pritrdilen ali odklonilen odgovor varljivo poenostavljajne.

Da bi razumeli današnji indijski film, se moramo na kratko ozreti v njegovo preteklost, obenem pa preučiti socialno-ekonomski in politični pomen Indije po neodvisnosti, iz katere črpa in raste indijski film.

FILM PRED NEODVISNOSTJO

Čeprav je Melies v marsičem pionir filma za zabavo, vse preveč vplival nanj, je indijski film že v tridesetih

letih odkrival sodobne teme. Osveščeni režiserji, kot B. N. Sircar, Himansu Rai, Debaki Bose, V. Shantaram in drugi, so iztrgali indijski film iz njegovega domišljijskega in mitološkega sveta in osredotočili svojo pozornost na sodobne družbenoekonomske ali politične probleme. Število resnih, premišljenih filmov, ustvarjenih v sredini tridesetih in v začetku štiridesetih let, je začuda mnogo večje od števila filmov, ki so bili narejeni v petdesetih ali šestdesetih letih. Politični filmi so doživeli marsikatero neprijetnost, ker so bili podvrženi cenzuri britanskega kolonialnega sistema. To je bil — in še vedno je — močan faktor, ki je zaviral — že tako omejeno — proizvodnjo filmov uporniškega realizma.

Neodvisnost leta 1947 je pripeljala do delitve. Indijski polotok ni bil več enoten. Družbenoekonomska in politična scena sta bili popolnoma spremenjeni. Zaradi tega je trpel tudi film. Posledice je bilo čutiti v kvaliteti: postala je draga. Proizvodne hiše, kot New Theatre v Kalkuti, Bombay Talkies v Bombayu in Prabhat Film Company so se zaprle. Studije so prodali. Igralci in tehniki so ostali brez dela. Začeli so samostojno delovati. Njihova popularnost je vodila v zvezdniški sistem.

KRIZA SE POGLEBLJA

Cenzura in njena dosledna pravila so vedno omejevala razvoj indijskega filma. Določena v odloku o indijskem filmu iz leta 1952 — ki se v ničemer ne razlikuje od odloka britanske cenzure iz leta 1918 — je toga in nazadnjaška cenzura prispevala k izroduitvi indijskega filma. Predpisi cenzure so onemogočali nastanek resnega filma, ki bi resno obravnaval družbenoekonomsko in politično situacijo. Namesto tega so se pojavile običajne zgodbe o fantu, ki sreča deklet; po vseh običajnih vzorcih, kot so srečen konec, vrnitev izgubljenih ovce v stajo itd.

Junak je bil posebljeno Dobro, zlobnež je bil črn kot črnilo. Želja, da bi se izognili odtenkom in da bi odrinili težje teme, je vodila k naraščajoči proizvodnji filmov, ki je bežala v povprečnost, v že izdelane obrazce. Ujet med zaprte zidove studiov, sneman pri umetni svetlobi pred kulisami, je bil poljudni indijski film popolnoma odrezan od resničnosti; ne scenarist, ne režiser, ne producent, ne občinstvo se niso zavedali popolne odsotnosti realizma v teh filmih.

Bile so vsekakor izjeme: DO BIGHA ZAMIN (Dva koščka zemlje) Bimala Roya, ki je prejel mednarodno nagrado žirije v Cannesu leta 1954, Rayev PATHER PANCHALI, ki je dobil nagrado žirije za najboljši humani dokument v Cannesu leta 1957 in Golden Gate nagrado v San Franciscu. Istega leta je žel priznanja tudi v Mannheimu, Edinbourghu in Locarnu.

V obdobju, ki je sledilo neodvisnosti, je bil PATHER PANCHALI prvi uspel poskus osvoboditve izpod stereotipov, klišejev in happyendov indijskega filma. Indijski film bi gotovo postal bolj realističen, če bi drugi režiserji tudi krenili po tej poti. Ko sta se Bimal Roy in K. A. Abbas v Bombayju pogumno poizkušala v realizmu, je popolna odsotnost resničnega gibanja onemogočila pomembne spremembe. Običajna usmerjenost h glasbenim filmom se je nadaljevala vse do šestdesetih let. Zamenjava črno-bele tehnike z barvami je bila edina navidezna sprememba, ki je prispevala prej k ličnosti kot k poglobljenosti indijskega filma in mu vsekakor povečala dobiček.

Komercialni odnos je potisnil v ozadje estetske vrednote, režija pa je prehajala iz rok umetnikov in tehnikov v kremplje trgovcev in v roke razreda novih bogatinov, ki se je pojavil po drugi svetovni vojni. Novi vladajoči razred si je podrgel umetnika. Neizogibno je bilo, da se je to pokazalo tudi na umetniških vrednotah.

ZADUŠLJIVA ŠESTDESETA LETA

Podoba, ki jo je indijski film nudil v šestdesetih letih, je bila izkrivljena, neokusna in praktično brezupna. Indijski film je nasledovala žalostna in zdolgočasena povprečnost, upravljali so mu grabežljivi trgovci, katerih edina želja je bila preliti kulturno žejo milijonov Indijcev v denar, prodajali pa so jim sanje o sreči.

Film, ki je bil ustvarjen zunaj sistema, ni imel skoraj nobene možnosti. Ustaljenosti komercialnega filma (zvezdniški sistem, obredna tiranija pesmi in plesa) so pritiskale z vso težo. Občinstvo, ki se je navzelo okusa povprečnih filmov, pa je bilo nesposobno upoštevati kvalitete dobrega filma.

Ko je vlada leta 1960 ustanovila Film Finance Corporation, je želela vzpodbuditi ustvarjanje kvalitetnih filmov. Za cilj si je postavila financiranje filmov z določeno umetniško vrednostjo in omogočanje finančno onesposobljenim izvornim in nadarjenim

režiserjem, da bi uveljavili doslej zaprte sposobnosti. Vendar sta neenotna politika korporacije in njena kratkovidnost v naložbah (predvsem v zvezi z donosnimi komercialnimi filmi) ob koncu šestdesetih let povzročili deficit devetih milijonov rupij. Naložba korporacije se je izničila.

V šestdesetih letih je zadušljivost indijskega filma postala nevzdržna. Kot odgovor na gibanja, ki so jih ustvarile nekatere filmske družbe, so nastajali po vsej deželi otočki osveščene publike. „Ubežnega“ filma pa niso nič manj zametovali, čeprav je postajalo nezadovoljstvo ob statusu quo vedno močnejše. Več barvnih filmov z velikimi naložbami je po vrsti doživelo polom. Neuspeh komercialnih filmov je težko prizadel kinematografsko industrijo.

Odpor se je uveljavil, ko so vodje filmske družbe v povezavi z resnimi filmskimi kritiki in nekaterimi nekonformističnimi režiserji v Bombayju sprožili gibanje za novi film, z Arunom Kaulom na čelu in z malo znanim bengalskim režiserjem Marinalom Senom kot namestnikom. To je bilo leta 1968.

NOVI VAL

Gibanje novega filma je v svojem manifestu, objavljenem v začetku leta 1968, opozorilo, da je „neprestano naraščajoči stroški proizvodnje, pretirani zaslužki zvezdnikov, ogromni davki, ki jih določajo finančniki, široko razširjeno sprejemanje nepravilnih poslov v filmski industriji – vse to, poleg tega pa še pritisk nesposobnosti, ki se odraža v plehkosti in neverjetnem pomanjkanju idej ter popolni odsotnosti domišljije v umetniškem ustvarjanju, je privedlo indijsko filmsko industrijo v žalostno zmedo...“ Natančnejšega opisa stanja filmske industrije v šestdesetih letih ne bi bilo mogoče dati.

Na srečo so osveščeni misleci, nekonformistični mladi pisatelji in naklonjeni tisk pristopili h gibanju in mu dali moralno podporo, ki je potrebna za ohranitev vsakega gibanja.

Decembra 1968 je Marinal Sen začel snemati BHUVAN SHOME, film, ki je vpeljal revolucijo v indijsko filmsko proizvodnjo – s finančno pomočjo družbe Film Finance Corporation of India.

Film, ki je bil končan maja 1969, je bil posnet v realističnem okolju. Uporabil je predvsem amaterske igralce in mlade tehnike iz Narodne šole indijskega filma. Distributorji so ga sprejeli hladno. Ustvarjen je bil s skromno vsoto 175 000 rupij, okoristil se ni z nobeno zvezdo, ne z barvo, ne s katerim od priljubljenih elementov, kot sta pesem in ples. Za distributorja torej nikakor ni bil zanimiv.

Avgusta 1969 je bil film predstavljen na beneškem festivalu, kjer ga je mednarodni tisk toplo pozdravil. To je odjeknilo v indijskem filmu. Ljudje v Indiji so bili prisiljeni, da se prebudijo, morali so se začeti zanimati za film, ki ga je tuji tisk pozdravil.

Film je bil javnosti predstavljen oktobra 1969 v Kalkuti, Senovem mestu. Doživel je zgodovinski uspeh, kar se tiče prodaje.

Njegov uspeh je bil pomemben, ker je predstavljal prvi ZAVESTNI poskus zlomiti okvire tradicionalnega filma. Film Finance Corporation of India, ki jo je njena „drzna“ naložba v malo običajen film opogumila, pa je sprejela novo politiko: podpirati samo filme umetniške vrednosti, ustvarjene z majhno naložbo. Tako pričakovana „revolucija“ v indijski filmski industriji se je razmahnila.

NOVI TOK: RAZDROBLJENA TRADICIJA

Satyajit Ray je bil edini, ki je po neodvisnosti postavil indijski film na seznam svetovnega filma; ni pa ustvaril nasledstva. Prvi Rayev film PATHER PANCHALI je vsekakor prelomil s tradicijo, ni pa ustvaril novega toka. Marinal Sen ga je v tem smislu prekosal.

S filmom BHUVAN SHOME Marinal Sen ni le razbil mita priljubljenega filma; uničil je konvencije in z nezvezdniškim filmom z nizko naložbo omogočil prodajni uspeh, s čemer je zavzel vodilno mesto v novih možnostih. Na osnovi uspeha BHUVANA SHOMA je korporacija nemudoma zaupala stvaritev

dveh filmov neznanima režiserjema, ki sta prvič stala za kamero: bila sta to Basu Chatterjee, risar pri časopisu, in pravkar diplomirani študent Narodne filmske šole Mani Kaul.

Zatem je korporacija med letoma 1970 in 1972 financirala številne filme, kot so bili SARA AKASH, USKI ROTI, KANKU, BADNAM BASTI, PHIR BI, SHANTATA COURT CHALU AHE, MAYA DARPAN, SWAYAMVARA, AKRANT, TRISANDYA, EK ADHURI KAHANI, DHAKOM, BILAT PHERET in še pol ducata drugih.

Vsi filmi, razen TRISANDYA in EK ADHURI KAHANI, so bili slučajno prve avtorske stvaritve. Režiserji v največ primerih niso imeli nikakršne poprejšnje izkušnje v ustvarjanju filmov.

Odkrito moramo priznati, da na tej stopnji veliko število mladih režiserjev, kot so bili Mani Kaul, Prem Kapoor, Shivendra Sinha, Kumar Shanani, Gopalkrishnan in Dubey, brez ugodne finančne pomoči vlade ne bi nikoli uspeli v indijskem filmu.

Novi „val“ se ni omejeval le na filme, ki jih je podpirala korporacija; precejšnje število, kot INTERVIEW, SAMSKARA VAMSHA VRIKSHA in KALKUTA 71, če naštejemo le nekatere, so posneli neodvisni režiserji brez vladne finančne pomoči.

Industrija komercialnega filma v Indiji se ni mogla izogniti spopadu z novimi težnjami v režiji. Številni režiserji, ki so delovali v okviru komercialnega filma, so odločno opustili ustaljene poti režije. Izognili so se posvečenosti ustanovi prodaje in šli iz zaprtih zidov na prosto, uporabili so neprofesionalne in popolnoma neznane igralce, znižali stroške na četrtno običajne cene komercialnega filma. Ekipa producenta in distributorja I. M. Kunnuja in režiserja-scenarista B. R. Ishare je vpeljala ta novi tok v okviru komercialnega filma, ko je njen prvi film CHETANA doživel silen prodajni uspeh. To je bilo leta 1970.

Hrishikesh Mukherjee, prav tako komercialni režiser, je istega leta začel snemati še en nesistemski film, ANAND. Za svoj takojšnji uspeh se mora film zahvaliti nekonformističnemu scenariju, ne pa zvezdi, čeprav je v njem nastopil takrat najbolj priljubljeni igralec. Uspeh CHETANE in ANANDA je prisilil magnate komercialnega filma, da so posvetili večjo pozornost scenariju, ki je bil dotlej v filmski industriji najbolj zapostavljen.

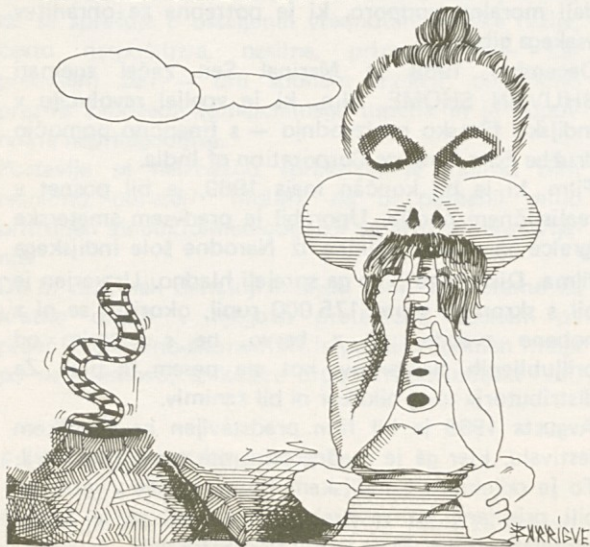
Pod vplivom dejstva, da so ljudje brez težav sprejeli „novo“ vrsto filmov, in pa tiska, ki se je zanje navduševal, se je vse več režiserjev odločalo za nove načine dela.

ZDRAVO OZRAČJE

Danes je stanje za filme tako imenovane post-Satyajit Ray generacije torej ugodno. „Resno“ občinstvo pa je še vedno maloštevilno. Kakor trdi Marinal Sens, je razlog v tem, „da je domača filmska industrija, motivirana z najbolj grobimi komercialnimi zahteva-

Le NOUVEAU CINEMA INDIEN

PAR
HARI
ATMA



mi, skozi desetletja iskala najbolj prostaška sredstva, ki so ustrezala njenemu prepričanju o zabavi za množice in je tako usmerjala okus največjega dela občinstva”.

Te vrstice kažejo, kakšna naj bo vloga osveženega režiserja: spremeniti okus publike, kar pomeni, zagotoviti ustvarjanje filmov zunaj sistema, ne glede na finančni uspeh ali neuspeh. Vsi napori bodo usmerjeni v povečanje zaenkrat še manjšinske publike v naši deželi. Nujna je tudi ustanovitev vrste eksperimentalnih umetniških dvoran. Vlada ve za te potrebe, tisk jih podpira, občinstvo pa je sprejemljivo in naklonjeno.

Uveljavitev eksperimentalnih umetniških dvoran zahteva določen čas. Medtem pa morajo biti vsi napori usmerjeni v seznanjanje evropskega občinstva z mladimi indijskimi filmom — posebno v deželah, ki o njem malo vedo — v Nemčiji, Belgiji, Italiji, Švici, Holandiji, na Danskem, Švedskem, Norveškem, itd., da bi mu odprli nova tržišča. Nevladna organizacija Film Niryat, ki jo sestavljajo neodvisni režiserji, se je sistematično trudila, da bi mladi indijski film uvedla v

zahodne države. Čeprav so njeni napori šele na začetku, so uspehi, če lahko tako sodimo, zelo obetajoči.

ZAKLJUČEK

Dolgo pot smo prehodili od zadušljivosti in strah vzbujajoče temačnosti šestdesetih let. In vendar je pred nami še dolga pot. Pot, ki se odpira pred nami, je težavna. Odpor proti vsemu novemu je močan. Sile statusa quo nas ves čas zavračajo. Ob edini svetli črti na nebu, ki ga zatemnjujejo oblaki, se začrtuje nujna potreba nove generacije uiti zadušljivim konvencijam, nujnost, ki jo lajšajo drobci uspeha na naši evropski poti; prevladati mora prepričanje, ki mora biti tudi globoko zakoreninjeno: stvari se morajo spremeniti, se lahko spremenijo, na njih je, da se spremenijo — upajmo v prihodnost.

prevod Metka Zupančič



novi hollywood

jean-claude ruben

Nič več ni skrivnost: Hollywood, ki je deset let umiral in bil že tri leta mrtev, je ponovno oživel. Mrtev je zvezdniški sistem, mrtvi ogromni studii in ogromni proračuni, filmska industrija pa je oživila po uspehu BOTRA (stroški: 6,2 milijonov dolarjev), dobiček v devetih mesecih: 82 milijonov dolarjev). Zmanjšuje se brezposelnost: 7900 brezposlenih leta 1971, 3570 leta 1972 in samo za prvo trimesečje lanskega leta je bilo najavljeno 20 % povečanje uslužbencev. V istem času je bilo v Los Angelesu posnetih 93 filmov, kar je štirikrat več kot v vsem letu 1971. Za tiste, ki jih številke ne zanimajo, so zanesljivi ti znaki: podpisane so bile nove pogodbe s sindikati in pričakujemo močno ekspanzijo kinematografske industrije glede na zmanjšanje stroškov, ki iz tega izhaja. Velike družbe, ki so bile že pred časom izgnane v New York, so se vse vrnile v Los Angeles, in igralci, režiserji, producenti so spet zasedli luksuzna domovanja na Beverly Hills, v Hollywoodu, Brentwoodu . . .

Zdi se, da se pričinja novo obdobje uspešnosti, vendar, kaj skrivajo ti zunanji znaki? En sam film, pa naj je to tudi BOTER, ne more rešiti industrije in vrniti občinstva. Gre za druge stvari in „vrnitev“ Hollywooda ni naključje: renesansa, že, ne pa karšnakoli.

ZA BLAGAJNAMI

Hollywoodska obnovitev marsikaj dolguje dejstvu, da so združenja in močne finančne skupine spet zavladale nad velikimi firmami. Spomnimo se samo, da skupina Kinney nadzoruje Warner Bros-Seven Arts, prav kot Gulf – Western Co. Paramount, da so United Artists vključeni v Consolidated Foods in da je celo pariška in nizozemska banka dobila leta 1968 34 % delnic družbe Columbia Pictures. Kar zadeva M. G. M., edino veliko družbo, ki se ni več dvignila, je njena žalostna usoda znana: njen novi „lastnik“, milijarder Kirk Krikorian, hoče spremeniti slavnega „leva“ v emblem verige hotelov, turističnih križarjenj, organiziranih potovanj . . . Vendar noče nič več slišati o filmu in je trdno odločen, da bo uničil vse kinematografsko premoženje družbe.

Za te finančne skupine je bilo zelo privlačno prenesti izgube velikih studiov na svoje račune; s tem so dosegli odbitek pri davčni osnovi: tako so pri davkih prihranili precejšnje vsote . . . Danes so velike filmske

družbe uvrščene kot „ena od mnogih investicij“: prednost rentabilnosti. Primer BOTRA, s kvocientom rentabilnosti 1200 %, kaže, da film v Združenih državah ostaja dober način kako zaslužiti mnogo denarja. Številne družbe, popolnoma tuje filmu, so to dobro razumele in so se pognale v filmsko proizvodnjo: Reader's Digest, Playboy, Penthouse in celo Screw, newyorška porno revija, preoblečena v lažni underground, so se „vključile v posel“, tako kot Quaker Oats, slavna v prehrabeni industriji, Mattel Toys, veliki proizvajalec igrač, pa še Fabergé Cosmetics, ki se ukvarja s širokopoteznim poslom v Hollywoodu. Res je, da ne bi mogel nihče drug kot ta veliki strokovnjak za pudre upravljati poskusa „prešminkanja“ . . .

Te družbe, „čudne in od drugod . . .“, si nadevajo ime novih neodvisnežev v Hollywoodu. Kar zadeva tiste, ki jim je bilo doslej namenjeno ime „neodvisnih“, jih je mnogo prešlo k velikim družbam, te pa so razumele, da bodo z neodvisnimi, resnično aktivnim delom industrije, same močno uspele. „Kooperacija“ z neodvisnimi (praksa, imenovana „pick-up“) se najpogosteje izraža v resničnih „preobratih“ v scenarijih (od katerih je bil BOTER prvi presenetljivi primer). Prav tako hočejo velike firme „poneveriti“ najboljše režiserje, ki delajo za neodvisne (npr. pogodbe, ki so jih s Paramountom podpisali Francis Ford Coppola, William Friedkin, Peter Bogdanovich), da bi si tako zagotovili uspeh v prihodnjih letih. Lahko se čudimo, s kakšno lahkoto se dajo neodvisni zapeljati: vendar smo pozabili, da so vse predolgo zamenjavali neodvisne z . . . obrobniimi. Neodvisni so se od Hollywooda odpisali ekonomsko, politično (zavestno ali ne) pa njihovo delovanje ni bilo bistveno drugačno. Nobenega predsodka torej ob vstopu v veliko družbo, če jim to prinaša mnogo večja sredstva in čeprav morajo zato opustiti nekaj svoje neodvisnosti. Novi francoski val se prav tako ni preveč obotavljal, ko je bilo treba iti po ustaljenih komercialnih poteh . . .

Edini odgovor na združevanje z velikimi firmami je ustvarjanje lastnih producerskih družb nekaterih igralcev. Primer za to je First Artists, osnovana na dogovoru med Paulom Newmanom, Stevom McQueenom, Barbaro Streisand in Sidneyem Poitierom. Sicer pa, ali je mogoče resno misliti, da se bo ta način poslovanja ubranil zapeljivim ponudbam velikih firm?

Če so si v starem Hollywoodu posojali in menjavali igralce in režiserje kot pahištvo, so danes naprodaj producenti. Seveda velike firme zagotavljajo popolno svobodo izvajalcem, ki jih navežejo nase, ker so v to prisiljene: nekateri pa se sprašujejo, če se bodo izvajalci enako obnašali v tej hollywoodski strukturi, kot so se v odnosu do neodvisnih. Z eno besedo, ali bo stik s hollywoodskimi firmami zanje zdrav? Upravičen je strah, da bo ameriški film s tem zgubil, vendar . . . Kaj bo v resnici zgubil?

V ODNOSU DO OBČINSTVA

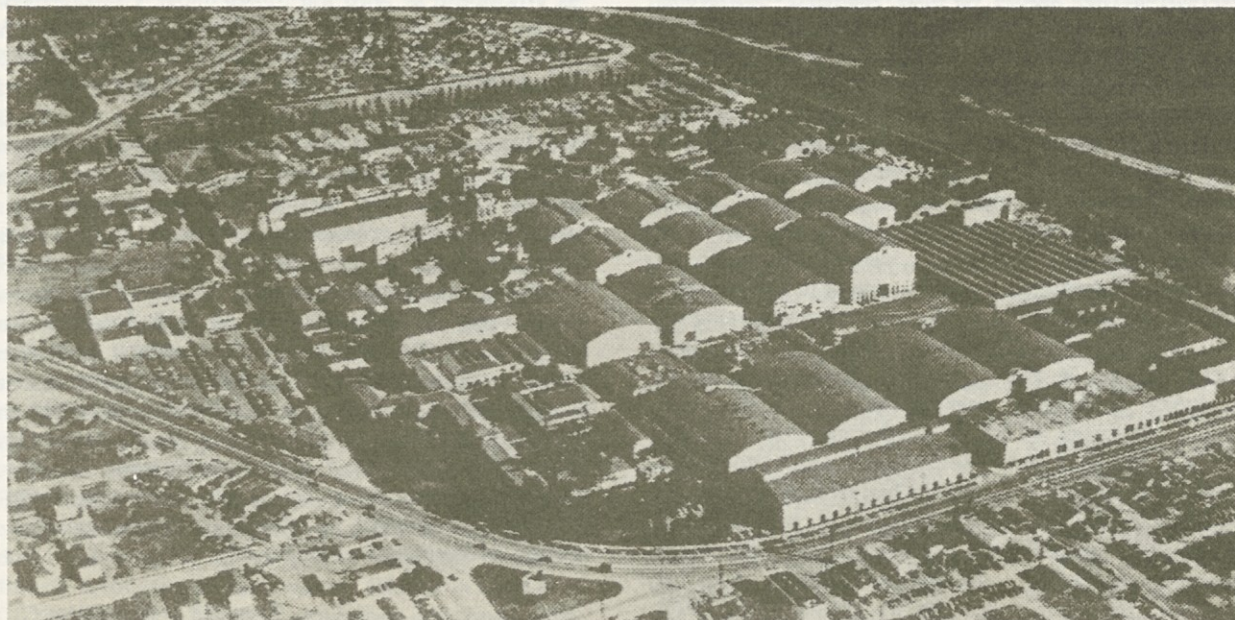
Kaj je pravzaprav neodvisni film nudil občinstvu in kaj mu ponuja film novega Hollywooda?

Stari Hollywood, katerega uspeh se je pokrival z viškom American Way of Life (kar ni bilo naključje), je v glavnem predstavljal napačno podobo napačnega sveta: izmaličen svet na eni strani, ker je bil izbor tem tak, da so bili resnični problemi, problemi resničnega življenja, zaradi političnih vzrokov zavestno odstranjeni: zmaličene podobe na drugi strani, ker je bila večina tem obravnavanih na oslajen ali karikiran način brez resnične analize.

Ko je Amerika začela dvomiti, se upirati, se je hollywoodski sistem zrušil (in tudi to ni bilo naključje): občinstvo, predvsem mlado, ki se je spraševalo o svoji deželi in o sebi, je zahtevalo prikazovanje resničnosti brez samovšečnosti in brez koncesij. Kot odgovor na polom hollywoodskih firm, ki o razvoju občinstva seveda niso ničesar vedele, so neodvisni hoteli filmu vrniti njegovo politično in družbeno vsebino s predstavljanjem resnične slike resničnega sveta: večina pa ni znala narediti drugega kot zmaličeno podobo resničnega sveta. Zakaj zmaličeno? Ker se obravnava izbrane teme ni

oslanjala na nikakršno solidno politično analizo in ni skoraj nikoli podajala dogodka v celoti. Ameriški neodvisni filmarji so torej obravnavali resnične probleme, vendar pristransko, pogosto zamenjujoč vzrok in posledico, bistvene in obrobne stvari. Isti, tipično ameriški preobrat, ki je posledica pomanjkanja politične osveščeniosti, izoblikovane v natančni ideologiji, je dejstvo, da vas preko Atlantika vprašajo, „če ljubite Nixona“, ne pa, če obsojate mehanizme ameriške družbe, še manj, po kakšni poti naj bo zrušen kapitalistični sistem . . .

Tako se lahko sprašujemo, kaj bosta ameriški film in njegovo občinstvo izgubila s prestopom neodvisnih, ker v celoti ni bilo storjenega nič bistveno drugačnega (to je sodba o celoti, ki nikakor ne pomeni, da ni bilo in ni tudi odličnih ameriških filmov). Obstaja pa nevarnost, da bo občinstvo ponovno sprejemalo laži Hollywooda, ki je odkril nov „recept“: predstavljati verjetno podobo neresničnega sveta; dva primera bosta zadoščala: „črni“ filmi in „senzacijski“ filmi. „Črni“, torej črnemu občinstvu namenjeni filmi, so brez dvoma najbolj presenetljiv primer „prilastitve“ občinstva. Dvorane „Downtown“ v New Yorku so preplavljene s Shafti, Blaculami, Super Flyji, Cleopatrami Jones, Trici Babyji in drugimi „črnimi“ heroji, in izredno dolge vrste čakajočih, sestavljene izključno iz črncev, so nepojmljiv prizor. Odkrito je novo tržišče . . . Hollywood ga izkorišča, kar je tipični marketing postopek, če tako rečemo. Ti črni junaki, s katerimi se občinstvo popolnoma enači, pripadajo neresničnemu svetu, so pa predstavljeni na verjeten način; za črno občinstvo verjetna podoba črnih junakov, ki izvršujejo enake podvige kot belci (poglejmo si le množenje raznih Jamesov Bondov, Supermanov in celo črnih Drakul, in presnemavanje v „črno“ verzijo številnih belih filmov); tako nevarno



verjetna podoba, kot je nevarna teorija, ki črnce kot manjšino sili v poskuse posnemanja prevladujoče bele kulture. Zmaličen svet, ker v njem črnc, ki vso svojo energijo osredotoči v skrajno maščevanje, skuša preseči belca in zmaguje na področjih, kjer ne more ničesar dokazati, namesto da bi osvestil lastno identiteto in svojo lastno kulturo (redke izjeme, kot SOUNDER Martina Ritta, samo potrjujejo pravilo).

„Črni“ film je samo sestavni del nove hollywoodske strategije, ki sicer ni nič drugega kot sposobnejše iskanje ravnotežja varnosti rentabilnosti: to je trenutno najbolj varna filmska zvrst v ZDA, najboljši „potboiler“ (dobesedno: filmi, ki povzročajo vrenje). Vzporedno s temi prehrabnimi filmi nudi „senzacionalni“ scenarij možnost izrednih zaslužkov: Hollywood je razumel, da ljudje hodijo v kino, kadar jih privabi manj običajna stvar, kot jo lahko vidijo doma na televiziji. Začel se je torej lov na „senzacionalne“ scenarije: obračun v mafiji (BOTER), življenje kot v romanu potepuha (LUCKY LUCIANO), kaznjenca (METULJ, ki bo kmalu zunaj), popularne pevke z izredno usodo (PIAF, v načrtu), na spektakularen način obdelan politični zločin (ŠAKAL), itd. . . Tu spet najdemo verjetno podobo zmaličenega sveta: gre za to, da se pozornost in razmišljanje občinstva odvrne od pomembne in resnične stvarine. Postopek ni resnično nov, je pa veliko manj naiven, ker je danes videz prepričljive resnice dejavno in zavestno iskan: potrebno je, da si neresnični svet zagotovi moč resnice, da bi zadoščala za ustvarjanje iluzije občinstvu, ki je postalo za videze zahtevnejše.

OTROK NEKE AMERIKE

Uspeh te filmske zvrsti je vznemirljiv, ker predvsem kaže na stanje zavesti ameriškega občinstva: s sociološkega stališča je televizija dodobra odigrala svojo vlogo; nič več ni tabu, govori se o vsem, vendar na določen način, tako da je ljudem onemogočeno govoriti drugače. Vtisne se jim kulturni okvir, preden bi sami lahko kaj premislili, tako je odstranjena vsaka možnost resnično vprašljivega, torej upora. Ameriško občinstvo je danes tako dobro prilagojeno, da sploh ni več potrebno razvijati tega pretanjenega marcusijanškega (Marcuse!) postopka. Da je „vse v redu“, da so videzi dovolj prepričljivi, da občinstvo na ravni vsebine odkrije „legendarno“, izjemno dimenzijo, ki ga slepi v vsakdanjem življenju: dokaz je v tedenskem obisku dvoran, ki se je z 18 milijonov obiskovalcev v letu 1971 dvignil na 21 milijonov leta 1972 in je v letu 1973 gotovo še zrasel. Obnova Hollywooda ni le posledica finančnega prestrukturiranja, izdaja tudi odnos občinstva, ki so ga producenti znali izrabiti. Bolj kot kdaj prej mora film zabavati, mora zadovoljiti potrebo po zabavi, ki je postala bistvena. Američan, ki ga ekonomske težave dolgočasijo, ki je nasičen z notranjimi političnimi problemi, bolj ali manj zavestno bojkotira „problemske“ filme: tako je mogoče razložiti napol polom filma OBSEDNO

STANJE Costa Gavrasi, ki ni dal tega, kar so pričakovali ameriški distributorji, medtem ko je bil Z eden največjih francoskih uspehov v Združenih državah. Film ponovno teži k temu, da bi postal možnost za ubeg ali pa veličasten spektakel (npr. ponovno rojstvo cinerame, ki v New Yorku doživlja ogromen uspeh). Bolj kot pozaba v smehu, spolnosti, nasilju, je amerškemu gledalcu všeč otožen pogled v preteklost: zvezdi blagajn sta prav Paper Moon (PAPIRNATI MESEC) Petra Bogdanovicha, ki mu prija romantičnost preživele dobe in AMERICAN GRAFFITI G. Lucasa, ki oživlja vzdušje mladine iz šestdesetih let, ob zvoku zmagovitega rocka dobrih starih časov . . .

Celo mladi, kar je najhujše, odklanjajo ogled filmov, „ki dajo preveč misliti“. Kar je povedal študent univerze v Los Angelesu, je značilno: „Časopisi in televizija nas že od pomladi dalje zasipajo s političnimi škandali . . . Vsi govore o Watergatu in vendar ga imajo vsi že čez glavo. Vsem je zdaj že jasno, da je tu vse gnilo in da iz dneva v dan propada, zakaj je potem dobro še pogrevati probleme? Če nočem gledati Obsednega stanja, je to zato, ker prav dobro vem, kaj moja dežela počne v Latinski Ameriki; če bi v kinu spet zašel v te probleme, bi bil moj odpor še večji . . .“

In politični boj? Zdi se, da mladi Američani pozabljajo, kaj je pomenil. Ali pa so sploh kdaj vedeli, kaj pomeni? Seveda se je ameriška mladina bojevala, vendar samo za točno določene zahteve, brez globalne analize: zdaj, ko vietnamska vojna izginja (kar pomeni, „zdaj, ko se mladi Američani tam ne bojujejo več“), zdaj, ko marihuana skoraj nikjer več ni problem in vsi vedo, da bo prav kmalu legalizirana v Kaliforniji (tobačne tvrdke so že pripravile reklamno kampanjo in „design“ zavojčkov), ko je postala homoseksualnost banalna in popolnoma svobodna; je še kje takojšnji vzrok za boj? Lahko si samo ogledamo, kaj je nastalo iz hippijevskega gibanja, pa razumemo, kako lahko ameriška družba vse „upravlja“. Verjetno edinole črnsko gibanje ni bilo pridobljeno na ta način.

Pridobitev je končno ključna beseda hollywoodskega preporeda, v vseh pomenih, ki jih lahko damo tej besedi: „pridobitev“ zemljišč s studi za trgovce z nepremičninami, priključitev velikih družb k finančnim združenjem, neodvisnih k velikim družbam, ustvarjalnih dejavnosti katerekoli družbe, ki ima denar in ga hoče še več zaslužiti, pa tudi številčna in duhovna „pridobitev“ občinstva v sedanji politični zmedi . . . Tej „pridobitvi“ je očitno namenjeno, da postane glavna politična in ekonomska dejavnost v Združenih državah: na najboljši poti so, da postanejo tako v izgubah kot v uporih šampioni. Če smo optimisti, bomo rekli, da je vse to morda samo prehodno . . . morda . . . vendar je danes novi Hollywood podoben Nixonovi Ameriki.

decameron

peter milovanovič-jarh

Za kritični razmislek o filmu DEKAMERON italijanskega režiserja Piera Paola Pasolinija sta izrednega pomena dve dejstvi, ki pričujoči film postavljata v poseben položaj in ki ga ne more in ne sme prezreti niti samo z zunanjimi okviri filmske umetnosti seznanjen gledalec. Poleg tega pa ti dve dejstvi govorita o filmu samem na način, kakor da je pred nami film izrednega pomena za avtorjevo CELOTNO ustvarjanje in za njegovo umetnostno afiniteto do publike.

Ti dve dejstvi, o katerih je govor, sta pravzaprav iz dela samega izhajajoči konsekvenci, ki pa, kakor že rečeno, usodno vplivata na delo samo in na avtorjev celotni opus. Prva ugotovitev, ki se nanaša na pojav filma DEKAMERON, je, da je struktura tega filma diametralno nasprotna vsemu, kar je Pasolini do sedaj izpovedoval v svojih delih; gre torej za preobrat v že ustaljeni pasolinijevski strukturi človekove transcendence in premišljanja človeške usode v samih temeljih bivanja. Drugo dejstvo izhaja iz prvega in temelji v diametralnem preobratu avtorjeve misli, ki povzroča med filmsko kritiko nemalo zmede in nasprotujočih si mnenj o naravi in vrednostnem pomenu tega avtorjevega dejanja. Kakor je očitno, si je filmska kritika silno neenotna glede vrednostnih atributov sedanjega Pasolinijevega filma, obratno pa še nismo zasledili vprašanja, od kod sploh ta radikalni preobrat v avtorjevem ciklu, ali je to smiselna poteza, korak naprej ali kaj. Velika večina (ni nam do tega, da bi sistematično zbirali podatke o naklonjenosti oziroma nenaklonjenosti filmskih kritikov do tega vprašanja, zato uporabljamo precej neadekvatno oznako „velika večina“) filmske kritike si je edina, da je DEKAMERON korak nazaj v avtorjevem ustvarjanju, da je to očitno umetniški spodrsrljaj, da je to STRANIŠČNO delo, kakor se je to na primer pokazalo slovenski filmski kritičarki, in tako naprej. Očitno je torej film DEKAMERON v okviru Pasolinijeve umetnosti izpo-

stavljen izredno ostri kritiki in negodovanju in celo zavračanju, in to vse v imenu „prave“ Pasolinijeve umetnosti in seveda v imenu morale, ki je morda pri vsem tem odločujoča.

Že pri prvem stiku s filmom DEKAMERON Piera Paola Pasolinija je vidna njegova neuglajenost, nasilnost čutne naslade, neizdelanost renesančne podobe sveta, ki se kaže v nebrzdanem vrtincu ljubezni in golote, ki vseskozi preplavlja film... nikjer ni ne konca niti začetka temu neobvladanemu nizanju ljubezni, golih, čutnih žensk in hotnih mladeničev, niti prekletstvo greha in stroga božja zapoved ne omejujeta človekovega razvrata in svobode...

Ko izrečemo besedo „svoboda“ in „človekova neomejenost“, pa se nam v oziru na ostalo vedenje o Pasolinijevi umetnosti v trenutku zdi ta film nenavaden, izjemen, saj je vendar jasno, da je Pasolinijev junak že od nekdaj suženj usode, preklet od oraklja in božje besede, da je v samem svojem bistvu podložen Bogu in prekletstvu. Sedaj se nenadoma pojavi ves ta neomejeni človekov razvrat, človek se pokaže v vsej izvornosti svojega greha in popolni goloti svojega telesa... ne boji se ne božje kazni, ne trpljenja v onstranstvu...

Ta nova in za Pasolinija do kraja presenetljiva struktura pa ne more biti nič samostojnega, nič, kar bi stalo v sklopu njegove umetnosti ob kraju – nasprotno: DEKAMERON pomeni glede na celoten Pasolinijev opus konec junakovega prekletstva, konec transcendence, ki je človeka omejevala in poniževala v žival, brezupno in brezciljno tavajočo po svetu, ki je kakor puščava. Ves ta razvrat, ljubezen, ki jo prinaša v svet človek, ne pomeni drugega kot konec božje nadvlade nad človekom in vstop človeka na mesto Boga. Ta preobrat pa se kot usodna posledica za celotno delo izkaže kot izbrisanje transcendence, ki je bila doslej temelj Pasolinijevih filmov, in vzpostavljanje čutnosti kot sedaj vse osmišljajočega. Seveda pa je čutno kot

edini in vsedoločujoči temelj človekovega kraljestva neprimerno nižji kot globoka tema in grozljivost transcendence Boga in Smrti in Oraklja; zato ni ta averzija filmske kritike nasproti vsej neobvladljivi in neskončni telesni radosti in samemu sebi zavezanega človeka prav nič nenavadna, saj je meščanski hipokriziji nedvomno bliže nerazumljena tragika in poguba človeka... Nerazumevanje globine te golote in ljubezenske igre pa na ta način pomeni zapirati si dohod do dela samega in pravega razumevanja pomena celotnega opusa Pasolinija.

Prav gotovo vse te besede ne izzvenijo kot samohotna izmišljotina avtorja pričujočega premisleka, pravzaprav ravno obratno – na ta način – skozi primerjavo med strukturo po našem mnenju doslej najboljšega Pasolinijevega filma KRALJA OIDIPA in pa strukturo, ki se je vzpostavila v DEKAMERONU – se šele izkaže in potrdi utemeljenost in tehtnost besed, ki skušajo sprašati pomen tega filma samega.

Svetenje KRALJA OIDIPA je seveda nujno zavezano metafiziki istoimenske grške tragedije in v skladu s tem je človek določen v samem začetku z orakljem, ki je njegova usoda in je njegov konec. In življenje. Človeška eksistenca, tako „pravi“ Pasolini, je le v neskončnost trajajoče bedno tavanje po brezupni in brezsmiselnosti puščavi, kjer je edina uteha smrt in še ta je neskončno daleč in odtujena človeku, kajti tudi smrt je predmet oraklja... Pasolini je znal ta nezgodovinski čas človekove eksistence prikazati na izredno prefinjen način, skozi metaforično praznino puščave in z odevanjem človeka v simbolična oblačila, ki so zakrivala njegovo telo, njegovo človeškost... človekovo potovanje od njegovega rojstva pa do smrti je bilo le plazenje pred božjimi nogami, bilo je le preizkušnja in muka pred pošastmi, ki so naseljevale puščavo njegovega življenja... Človek je bil kot *Creatura Dei* nesvoboden in vržen v svet, ki je gospostvo Boga in Hudiča. Pravo nasprotje mističnemu brezupu KRALJA OIDIPA, ki mu kasneje skozi podobno temo sledi film PASIJON PO MATEJU (pasijon!!!) je prav DEKAMERON – svet je ves v zelenju juga, narava je v pravem razcvetu, svet puščave je sedaj zamenjan z bujnostjo novega sveta; človek, preklet, oraklju, je sedaj svoboden in le sam sebi podložen, niti božja slava niti prekletstvo pekla ga ne omeujeta; njegovo telo, prej prikrito v strahu pred Bogom, se sedaj kaže v vsej svoji radosti in življenju. Nenadoma je z DEKAMERONOM Pasolinijev junak stopil iz sveta oraklja, sveta božjega gospostva v svet svobode, gospostva samega sebe in svoje lastne utemeljenosti. Na način tega preobrata, ki ga je avtor opravil s pomočjo Boccacciovega renesančnega senzualizma, se podre vsa zgodovina in odprtost sveta k Bogu in transcendenci. Ta negacija božanskega, vztrajanje v izpraznjenju božanskega prestola, pa je pripeljala Pasolinija ravno v svet lastnosti človeka, neskončno vrsto zgodb o človekovi svobodi, ljubezni, podložnosti samemu sebi in nikomur drugemu... vedno znova se začenjajo in končujejo podobe sveta,

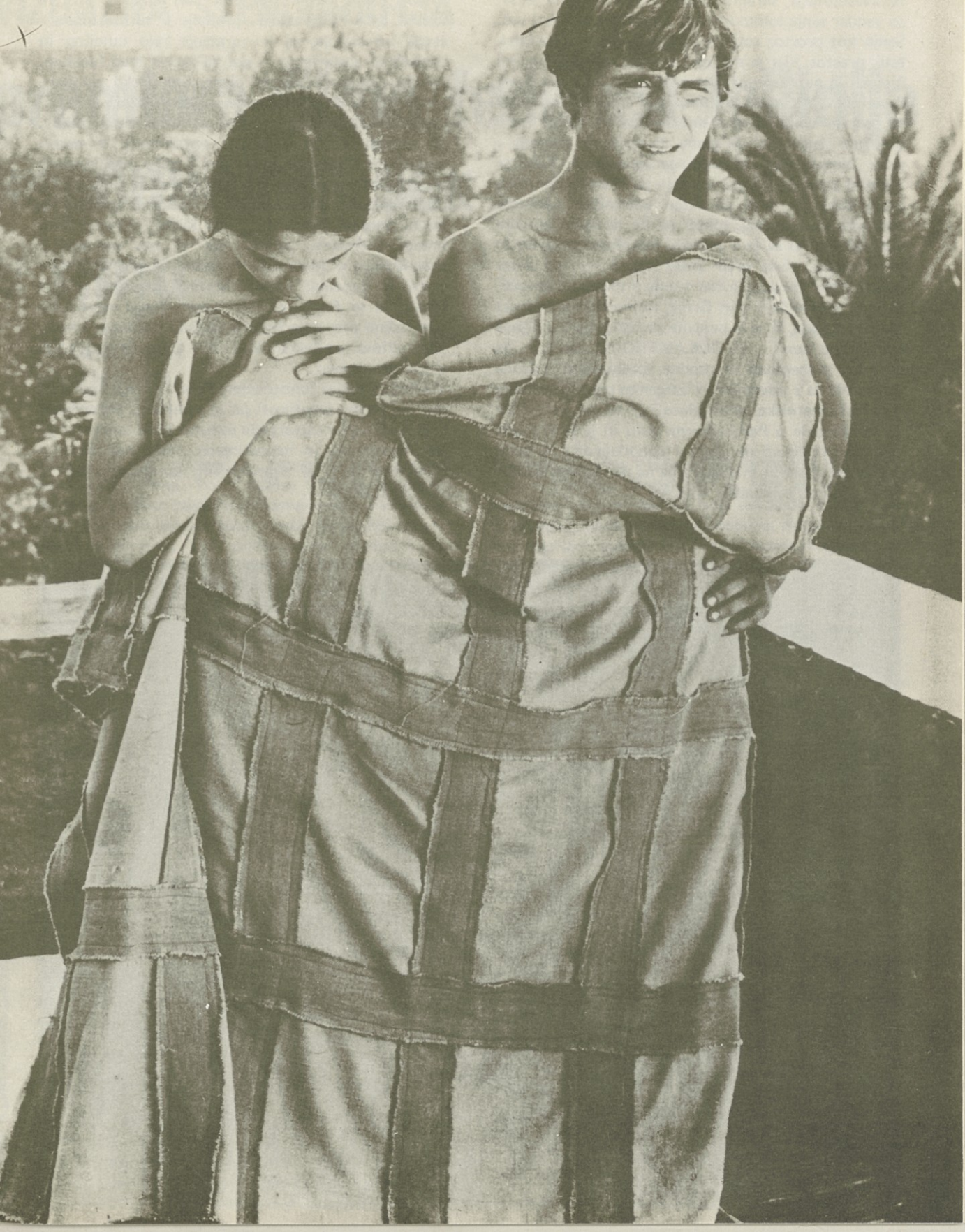
ljubezni, golote, greha ni več, ČLOVEKU je dovoljeno vse. Skozi zbris Boga se zgodi Ritual človekove svobode in kraljestva...

V tem radikalnem preobratu svojega umetniškega kreiranja pa zastavi Pasolini svojo novo pot na moč ostro – izpraznjenje božjega kraljestva povzroči ustvarjenje posvečenosti človeku – in nenadoma se znajdemo pred odurnimi, brezzobimi, spačenimi, slinastimi in zopet lepimi, nežnimi mladimi obrazi človeka, pred baročno hotnimi (in) polnimi naslade in strasti željnimi ženskami, nenadoma se svet idealov, sanj, čiste lepote naseli z vsemi temi spakami in lepoticami, grešnimi in spokornimi in vsak kader nas znova in znova sooča z nepreklicnim in neizbežnim svetom človeka. Svet idealov, sanj, svet ČISTOSTI se je razblinil in ostaja le EROS, ki je sedaj temeljna alternativa sveta. V čisto določenem razlaganju ČISTOSTI, ki je človeku dodeljena na način tisočletnega bivanja krščanskega Boga, ta pa je v svetu Dekamera mrtev, pa je možno priti v konflikt s podobo, ki nam jo ponuja Pasolini v svojem delu – z očmi katoliške, to je božanske čistosti, je možno film v taki podobi obsoditi, zavrniti, kajti s stališča božanskega (kot ČISTOSTI, LEPOTE) je sekularizirani svet erosa DEKAMERONA umazan, zanič, STRANIŠČEN in podobno.

Tako je Pasolinijev film (cikel) s stališča mrtvega Boga zavezan človeku, njegovi apoteozi, s stališča v človeku bivajočega zrenja božanskega pa je gnusen, blasfemičen in preklet. Ta konfliktna narava filma pa pravzaprav prikriva njegovo nihilistično naravo, ki izreka mejo dveh svetov – smrt Boga in gospostvo Človeka. Od tu naprej je le zgodovina človeka in ideologij...

Spričo te skrajno radikalno zastavljene preobrazbe lastnega dela, ki jo je zastavil avtor in je tudi vzrok našega premišljevanja, pa se je potrebno vprašati, od kod prihaja ravno ta vprašljivost celotnega avtorjevega delovanja, kakšno sploh je to sedanje preobrazbeno stanje, v katerem se nahaja avtor, kajti poizkušati odgovoriti na to misel, pomeni spregledati novo usmerjeno pot tega režiserja. Več kot očitno namreč je, da je vsa tista moč poetike mističnega, ki jo je vzpostavil v svojih prejšnjih filmih, sedaj odmrla, postala neprimerna in breztemeljna.

Brezupnost svoje lastne izhodiščne situacije, kakor jo samo slutimo, je avtor explicite izpovedal na samem koncu svojega filma, ko se vsa ta alegorična slikarija sveta v cerkvi, ki je sveža, nova, neposlikana in čaka samo še stvaritev NOVEGA SVETA, končuje, ko je umetnik (človek!) ustvaril že to novo vizijo sveta in se v sami rubljovovski ekstazi vprašal (citiramo seveda po spominu, pa vendar je smisel nedvoumen): KAKŠEN SMISEL IMA SLIKATI (to „slikati“ si lahko razložimo tudi kot ustvarjati nasploh), ČE PA SO STVARI DOSTI LEPŠE V SANJAH... nato sledi zatemnitev in konec. Ta intimna izpoved, ki je pravzaprav dvom v svoj lastni smisel delovanja, postavlja nasproti smiselnemu človekovemu delovanju svet sanj, torej nečesa



nezavezujočega, skrajno subjektivnega, nerealnega, saj so vendar sanje toliko kot nič, pa vendar so nekaj več. Sanje kot prostor totalne (subjektivnosti) subjektivitete, prostor, kjer je možna Lepota v vsej svoji idealni čistosti in nezavezanosti, stopajo pred nas v citiranem Pasolinijevem dvomu kot nasprotje človekovi aktivnosti, saj je vprašano po smislu slikanja, torej čisto določeni dejavnosti, ki spada, če pojem še zožimo, v okvir človekovega umetniškega ustvarjanja. Tako se Pasolini prav na koncu sprašuje po smislu umetniške proizvodnje, s tem pa svoje umetniško kreiranje postavlja pod vprašaj, hkrati pa na ta način aktivira vse vedenje, ki se je v zahodni metafiziki pojavilo že pri Platonu, torej pred 2500 leti. S tem da avtor evocira tako rekoč celotno zrenje o smislu umetnosti, ki se je začelo že v stari Grčiji, nujno kaže na resnost njegove zagate, ki se je pojavila ob iztirjenju iz njegove standardne snovi — ob DEKAMERONU. Jasno je, da na tako pomembna in usodna vprašanja ni mogoče odgovoriti le s površnim in iztrganim premišljevanjem o naravi umetniške ustvarjalnosti same, saj gre vendar za vpraševanje o Pasolinijevem delu in je zato nujno potrebno počakati na njegova prihodnja dela, ki bodo razjasnila situacijo in odgovorila na zastavljeno vpraševanje o smislu umetniške kreacije.

Vendar pa je vseeno potrebno vsaj nakazati smer, v katero teče Pasolinijevo vprašanje o smislu umetniškega ustvarjanja, saj je vprašanje zelo odločno in usmerjeno zastavljeno — gre za razkol med Idealom, čistim zrenjem ideje in njeno umetniško sekularizacijo. Da ni tako prevajanje vpraševanja nič naključnega, kaže samo pojmovanje umetnosti in umetnikov, ki prihaja že iz začetkov vpraševanja o naravi umetnosti. Strahotna in usodna razlika med idealom in konkretno podobo na filmu, spačen in brezzob obraz ljubeče ženske nasproti neskončni lepoti in milini ženske ideala, ki si ga lahko ustvarimo ob branju literature, sanjah, vse to nas usmerja k premišljanju o fenomenu filmske slike, o koncu in smrti in praznini Ideala. Spričo razkritega nihila Ideala, ki se dogaja v okviru umetniškega ustvarjanja nam edino preostaja totalno sanjsko doživetje Ideala, kajti očitno je s kakršnokoli objektivizacijo sanj le teh v trenutku konec . . .

V skladu s takim tolmačenjem Pasolinijevega vpraševanja po smislu umetnosti pa je radikalno postavljeno tudi vprašanje o ustvarjanju samem! Kajti umetnost je, kot preostano in neprekinjeno prevajanje Ideala v objektivni svet, le neprekinjeno samorazkrivanje in samoizničevanje . . .



premiera filma federica fellinija »spominjam se« v rimu

Posebej za EKTRAN
gideon bachmann

Veliko jih bo spregledalo pomankljivosti novega Fellinijevega filma. To ni težko. Film je umetnost iluzije in gledalec navadno prisostvuje zato, da najde v njem potrditev samega sebe. Kadar pa se, kot npr. v filmu režiserja 8 1/2 pričakovanje razplamti ob nostalgičnem vračanju v otroštvo z viška ustvarjalnosti in ob spogledovanju z zrelostjo, ki jo film prikazuje, mora biti delo dobro sprejeto.

Prijemi so standardni: ženska v zrelih letih, malčki, gimnazijci, neškodljive šale, provincialna navihanost in odlično ponarejen dekor. Vse to je podoba sveta, ki ga Felliniju ne bi bilo več treba ponazarjati, ker ga tako že poznamo. Nova je orkestracija, ki bi jo morda lahko imenovali stenografska, saj se je izognil dolgosti svojih prejšnjih del in ustvaril dinamičnejši film z bolj zgoščeno dramatiko, kot sta bila ROMA ali SATYRICON. Toda glasba je ista.

Kar slišimo, je pravzaprav sikanje bumeranga. Po filmu 8 1/2 je Fellini prehodil pot svojega življenja v obratni smeri. SPOMINJAM SE brez biografskega poudarka prikazuje pubertetnika, rojenega istega leta v istem mestu, kot je bil Fellini. V okviru štirih letnih časov spremljamo njegovo vračanje v mladost. Znova si prikljuje v spjemo hudomušnosti iz šolskih klopi, prve seksualne pustolovščine, navihana pohajkovanja, podeželske nedelje in prva razočaranja bližajoče se zrelosti. Toda deček v filmu se ne spreminja v tem smislu, prav tako pa tudi ne svet, v katerem živi. Portret je statičen v okviru spreminjajočih se letnih časov. V obdobju med Fellinijevo mojstrovino in njegovim najnovejšim filmom sta umrla dva izmed njegovih najboljših sodelavcev: snemalec Gianni di Venanzo, s katerim sta sodelovala že pri filmu SLADKO ŽIVLJENJE, in Piero Gherardi, morda najboljši oblikovalec in dekorater italijanskega filma sploh. Sodelovanje se je pravzaprav nehalo že po filmu GIULIETTA, ko je Fellini iz osebnih razlogov

zamenjal Venanza z Giuseppom Rotunnom in Gherardija z Danilom Donetijem. V njiju je našel sicer sodelavca, ki mu osebno bolj ustrežata in sta tudi talentirana, nista pa seveda genialna. Negativni rezultati tega so v zadnjih filmih zelo opazni. Najjasneje se kaže ta izguba v pomanjkanju fine. Tudi film 8 1/2 ni bil nič manj epizodičen ali fragmentaren kot naslednja dela. Toda podajal je nezmotljiv občutek za časovne relacije, konstantno vzpenjajoč se ritem in dramatično strukturo. Vseboval pa je tudi dogajanje. Kasnejši filmi so tematsko preprostejši, vendar abstraktnejši in posegajo že na rob ekstravagantnega. Toda manjka jim neka specifična kvaliteta, ki bi jih okarakterizirala za mojstrovine. Ne moremo se iznebiti občutka večnega začetka, akumulacije dražljajev, ki se ne razrešijo, abstrakcije resnice in spleta bujne domišljije, ki pa se nikoli ne združi v celoto.

Fellini je izgubil tudi Lea Catozza, izumitelja scotch-tape film splicer, ki pomeni pravo revolucijo v režiji. Ruggero, brat Marcella Mastroiannija, ki ga je zamenjal kot montažer, nima Catozzovega smisla za ritem, kar je gotovo tudi vzrok, da filmi niso tako skladni, kot je 8 1/2. Fellini te pomanjkljivosti ni spoznal, kar pomeni zanj brez dvoma negativno kritiko.

V dialektu Fellinijevega domačega kraja Romagnolo pomeni „amarcord“ „spominjam se“ in Fellini niti ne poizkuša poglobiti vsebine naslova. V dečku Tittu, glavnem junaku filma, je upodobil svojega nekdanjega sošolca Titta Benzija, sedaj pravnika v Riminiju. Predavatelj grščine in vodja liceja je kopija Olivera Arduina, ki je bil v Fellinijevih časih ravnatelj šole. Glauca Cosmija poznajo še danes kot mestnega norčka. In Rinaldo Goleng, ki ga je spoznal Fellini kmalu zatem, ko je zapustil domači kraj, služi v filmu za časovno kuliso. Le njegovi pravi starši ne nastopajo v tem filmu: v resnici je avtorju umrl oče, medtem ko junak filma izgubi mater. Tudi karikatura drobno-

buržoaznega provincializma je le abstrakcija njegovih relativno dobro situiranih staršev, predstavnikov srednjega sloja.

Avtobiografskega opisa ne najdemo. Deček, ki povezuje epizode filma, smehljajoči se kratkohačnik ni samo slab igralec, ampak tudi nima magnetičnih kvalitiet mladega Fellinija. Fellinijeva večplastna osebnost, ki ga je okronala za nenadkriljivega vodjo obalne tolpe, se je razblinila v grotesko.

Nekateri prizori filma so seveda nepozabni. Zmedeni stric, ki spleza na vrh drevesa in vpije za žensko, dokler ga zvečer ne odpelje rešilni avto, deček, ki v megleni zimi sreča na poti v šolo dolgorokega vola, mladoletni intelektualci, ki se pozibavajo ob ritmu umišljenega tanga, prihajajočega iz zaprtih vrat grofove rezidence, razmišljanja o dekletih, zibanje avtomobila, v katerem v unisonu onanirajo štirje dečki, meji na kič, fantastične prsi, katerih bradavice vtika obilni prodajalec tobaka v nedolžna deška usta. Ostale podobe so vsakdanje: večno pozibavanje zadnjice in oblizovanje ustnic igralsko slabo zasedenega Noela Magali, sedanje predobro oblikovanih kmetov na kolo in patetični, ponavljajoči se kriki dečkov.

Vse je pravzaprav že preigrano. Italijansko občinstvo je oropano subtilnega namigovanja na hierarhične socialne strukture. Sanjske sekvence, ki so nekoč predstavljale Fellinijevo moč, so se skrčile na preproste inserte. Seks je vedno prisoten in frustrirajoč,

toda manjka mu dvoumna kritika, ki jo poznamo iz podobnih prizorov v filmih I VITELLONI in LUCI DEL VARIETA. Film ni realizacija sanj o mladosti, ampak le poizkus, ki naj bi priklical v spomin neizpolnjene obljube. Toda poizkus je jalov.

V filmu je dobro prikazan del italijanske zgodovine, ki se, kolikor dopuščajo umetniška distanca, narodni ponos in obžalovanje minule romance, dotika fašističnih tridesetih let in verjetno še nikoli niso bila bolj prikazana na filmskem platnu. Toda prikaz je žal omejen le na tisti zorni kot, ki se tragediji izogne in pomaga Italijanom ponavljati zgodovinsko prevaro, da je bil fašizem le dobrohotna pomota. Morda je Fellini v svoji mladosti doživel fašizem kot veliko komedijo, toda ljudem, ki so v vojni trpeli, se mora zdeti ta prikaz žaljivo posmehljiv. Fellini je ustvaril le nostalgichen prikaz tridesetih let, ki samoumevno vsebuje tudi vladajoči režim.

Občutek, ki me navdaja, je usmiljenje. Človek se morda nikoli ne bi smel približati veličini, da bi se s tem lahko izognil bolečini izgube njenega bleska. Kajti videti moža, nadarjenega in polnega intuicije, enega izmed štirih ali petih filmskih producentov v zadnjih dveh desetletjih, kako brezuspešno išče novega navdiha na že prehojenih poteh, je žalostno. Film je morda najcelovitejša izmed umetnosti, brez dvoma pa najbolj uničujoča, saj zlahka zanese ustvarjalca preko njegovih zmožnosti. Toda kje je meja, ob kateri bi se moral človek ustaviti?





Prizori (tudi levo) iz najnovejšega Fellinijevega filma SPOMINJAM SE (Amarcord)



zveza

jugoslovanskih tv režiserjev

Zamisel o društvu televizijskih režiserjev je že stara. Še ko je bil jugoslovanski TV festival na Bledu, se je že govorilo o društvu. Najprej se je tako društvo rodilo v Beogradu, za tem v Zagrebu in Sarajevu, pred meseci pa tudi v Ljubljani.

Toda ta republiška društva še vedno niso imela prave veljave. Zato je v marcu 74 prišlo do združitve naštetih društev v združenje. Ustanovna skupščina združenja je bila v Skopju, kjer so izvolili Maria Fanellija za prvega predsednika zveze in Tinka Globočnika za tajnika, sedež predsedstva pa je v Zagrebu. Ustanovne skupščine v Skopju so se udeležili tudi predstavniki TV centrov, ki jih še gradijo, Titograd, Priština in Novi Sad.

Čeprav nosi združenje naslov „zveza jugoslovanskih TV režiserjev“, se vse novosti v tretmanu poklica TV režiser porajajo v matičnih društvih.

Težnje vseh društev TV režiserjev so v izboljšanju strokovnosti in pomlajevanju kadrov in s tem v prvi vrsti v dvigu kvalitete televizijskega programa, ki ga režiserji kot soavtorji sooblikujejo. Vse do zdaj televizijske hiše režiserja niso upoštevale kot avtorja programa. Društva bodo skušala razrešiti problem legalizacije poklica TV režiserja. Že dolgo je namreč rešen status gledališkega in filmskega režiserja, le poklic televizijskega režiserja, ki je mnogokrat zahtevnejši, saj zajema prav vse režijske zvrsti od športa do drame in filma, ni določen.

Posamezna društva se zavzemajo za čim boljše in tesnejše sodelovanje s sorodnimi društvi (filmskimi, gledališkimi in likovnimi), hkrati pa za strokovno sodelovanje režiserjev iz različnih TV centrov.

Drug, prav tako nerešen, toda pereč problem, je izbor programa. Najprej programa, ki ga TV centri posredujejo gledalcem, saj dosedaj pri tem odločanju režiserji niso imeli nobene besede. Potem pa gre tu za program, ki predstavlja jugoslovanske televizijske centre na raznih domačih in tujih festivalih.

Režiser Uroš Kovačević iz Sarajeva je o teh vprašanjih menil, da naj o reprezentančnih, festivalskih programih enakopravno odločajo tako režiserji kot neposredni avtorji posameznih oddaj in da je treba končno urediti vprašanje avtorskih pravic pri snemanjih oddaj.

Fran Žižek, režiser iz Ljubljane, je v svojem referatu „Strokovnost in izobrazba“ poudaril problem, ki se pojavlja ob pomanjkanju strokovne literature, hkrati pa je spomnil na pomanjkanje eksperimentalnega programa, ki naj bi avtorje silil k iskanju novih form in prijemov.

Udeleženci ustanovne skupščine so med drugim govorili tudi o krizi televizije kot hišnega kina. Televizija naj bi bila po besedah nekaterih odrezana od vsake umetnosti, hkrati pa tudi od prave realnosti, ki jo sicer prikazuje.

Nekaj zamisli s srečanja v Skopju bodo skušali uresničiti že do portoroškega festivala v maju. Ob tisti priložnosti bo organizirala zveza simpozij z najavljenimi temami. Hkrati bo zveza predlagala Upravnemu odboru festivala, da v sestavo žirije vključi tudi režiserja kot predstavnika zveze režiserjev, obenem pa bo zveza na festivalu podelila tudi svoje priznanje najvidnejšemu režiserju festivala.

FILM, ŠOLA, KLUBI . . .

10 LET ODDELKA ZA FILMSKO VZGOJO PIONIRSKEGA DOMA

od filmske do avdiovizualne vzgoje

mirjana borčič

I.

Deset let filmskovzgojnega dela v oddelku za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani terja obrazložitev oblik in metod dela, ki smo jih sprejeli v tem obdobju ter primerjavo spoznanj oddelka s svetovnimi gibanji širjenja filmske kulture.

Teh deset let pomeni predvsem porajanje profesionalne obravnave problemov filmske vzgoje ter zavračanje psevdopedagoško obarvanega diletantizma filmske vzgoje. Da pa ne bi zadnja formulacija zvenela preveč osorno, napadalno in neutemeljeno, naj jo razložim. Pedagogov interes v začetku filmskovzgojnega gibanja je bil usmerjen predvsem v to, kako preprečiti negativen vpliv filma na mladega človeka, kako vzpostaviti mehanizem zaščite in mu tudi omogočiti popolno funkcioniranje z različnimi zakonskimi določili. Tako

se je pedagogova skrb za mladega gledalca začejala in zaključevala v razgovoru, ki je določal primerno starostno stopnjo pri predvajanih filmih ali pri moraliziranju, ki je na dolgo in na široko obravnavalo zgolj filmsko sporočilo in možnosti njegovega vpliva na mladega gledalca. To je bil predvsem tezen odnos in je izviral iz zastavljenih pedagogovih ciljev, ki so jih oblikovale njegove ideološke opredelitve. Pri tem ni izhajal iz filmskega materiala, zato je bil tudi manj učinkovit. Govorili so sicer o oblikovanju estetskega okusa, niso pa govorili o tem, kakšen je estetski vpliv filma na razvoj mlade osebnosti. Takšen odnos je sicer zadovoljil didaktične in moralistične potrebe tistih, ki so hoteli samo posredovati kriterije vrednotenja, ni pa vzpodbujal k ustvarjalnemu (aktivnemu) odnosu pri oblikovanju teh kriterijev.

V drugi fazi smo začeli intenzivno obravnavati filmsko doživetje kot

predmet filmske vzgoje. Iz tega interesa je izvirala tudi pedagogova intervencija, ki je zahtevala enakovredno obravnavo oddajnika (filma in njegovega avtorja) in sprejemnika (gledalca). V prvo vrsto smo postavili potrebo po omogočanju komunikacije med gledalcem in filmom. Upoštevali smo estetski vpliv filmskega dela in življenjske izkušnje mladega človeka. Zahtevali smo od gledalca zavestno opredeljevanje. Prav zaradi tega se je začelo filmsko delo obravnavati s kriteriji estetskega vrednotenja. Pedagog je pri takšnem pristopu postal le usmerjevalec v raziskovanju tako filmske kot življenjske resničnosti. Nič več ni bilo slučajnosti, še manj pa slepega posredovanja kriterijev vrednotenja. Pedagog je moral poznati dobro snov samo (film in možnosti percepcije mladega človeka), važni pa sta postali tudi njegova splošna razgledanost in jasna idejna opredeljenost.

V tem času sta se v svetu močno razvili dve smeri filmskovzgojnega dela. Filmski vzgojitelji so se razdelili v tiste, ki so uporabljali analitične metode, in tiste, ki so se navduševali za afektivno metodo. Prvi so tako rekoč zanemarili filmsko doživetje mladega gledalca in skušali skozi razčlemba, ki je bolj primerna za tiste, ki se mislijo s filmom profesionalno ukvarjati, priti do sinteze; drugi pa so si pot do istega cilja, to se pravi do vrednotenja filmskega dela po njegovi estetski in idejni plati, krčili na drugačen način. Izhajali so iz doživetega in potem analizirali in ovrednotili to doživetje skozi proces racionalizacije. Prva, zgoraj omenjena metoda rada zdrkne v šablono, ki jo po navadi pedagog v svoji delovni pripravi že popolnoma izdela, druga pa zahteva aktivnost vseh udeležencev razgovora o filmu — enako pedagoga kot mladega človeka. Doživetje je namreč tisto, kar težko, kljub mnogim poizkusom, vnaprej splaniramo, saj zavisi od vsakega posameznika posebej glede na njegovo starost, izobrazbo, življenjsko izkušnjo in trenutno duševno stanje. Za nas je nadvse zanimiv prav ta proces preraščanja emotivnega doživetja v racionalno spoznanje (tudi kritično). To je ustvarjalen proces, ki ne samo, da ustvarja kritičnega gledalca, temveč je njegov pomen širši. Potreba po aktivnem sodelovanju z umetniškim delom, v tem primeru s filmom, prerašča v življenju v navado, ki zahteva ob vsaki priložnosti aktivno sodelovanje z dogajanjem okoli nas, v odnosu na ljudi, na delo, na družbo. Zato je ta metoda na osnovni in srednješolski stopnji izredno dragocena, enako v vzgojnem in izobraževalnem smislu. Poudariti je treba, da ta metoda nikakor ne izključuje informativne plati filmske vzgoje. Njeno vključevanje je bolj funkcionalno. Informacija ni več sarfa sebi namen, temveč izvira iz mate-

riala samega (konkretnega filma) in zato zahteva tudi od pedagoga strokovno posredovanje.

Prav zaradi tega so v tej drugi fazi začeli povsod po svetu (tudi v Jugoslaviji, ne pa v Sloveniji) z rednim in dopolnilnim izobraževanjem pedagogov za filmsko vzgojo. V tej fazi so ponekod že vključevali tudi televizijo in filmsko vzgojo preimenovali v vzgojo za ekran.

V svojih začetkih je filmska vzgoja reagirala predvsem na zunajšolski interes mladega človeka, ki je bil takrat usmerjen predvsem v film. Ta se je pozneje razširil tudi na televizijo, zabavno glasbo in zabavni tisk. Zato je prišlo tudi do razširjene pedagogove intervencije. Sedaj lahko govorimo o novi, tretji fazi, ki ni več namenjena zgolj ekranu, temveč vsem medijem množičnega obveščanja. V tej fazi pa je prišlo še do večjega razkola med dvema že omenjenima smereima. Konflikt je v tem: deklarirati vrednosti in jih ponuditi kot že gotove modele mlademu človeku pri sprejemanju medijev ali navaditi mladega človeka, da oblikuje v odnosu do medija in oblike sprejemanja njegovega sporočila svoje mehanizme vrednotenja. Da pa bi bilo sprejemanje vedno novih oblik sporočanja zavestno in kritično, je potrebno, da mladi ljudje spoznajo izrazna sredstva medijev samih in kanale njih delovanja. Za doseg takšnega cilja je potreben pristop, ki ne temelji več zgolj na oblikovanju ustvarjalnega odnosa, temveč na ustvarjalnem delu, ob katerem se najbolj spontano in najbolj temeljito odkrivajo zakonitosti posameznih medijev: filma, televizije, stripa, fotografije, magazina, zabavne glasbe.

V tej fazi se govori predvsem o avdiovizualni vzgoji mladine in o oblikovanju avdiovizualne kulture mladih. Ta koncept zasenči v popolnosti koncept, ki je filmsko in televizijsko vzgojo pojmoval utilitaristično.

Takšen pristop pa zahteva že profesionalno obravnavo. Zato je ta četrta faza zaključek obdobja avtodidaktizma pedagogov in začetek planiranega in programiranega dela na področju šolskih in zunajšolskih dejavnosti.

Za sedanje obdobje je značilno iskanje metod dela, ki naj bi se predvsem reflektirale v šolskem delu, tj. pouku in času, ki je v okviru šole določen za rekreacijo ali zunajšolske aktivnosti; manj pa na tiste v zunajšolskem času. V deželah, kjer so že vpeljali film in televizijo v predmetnik (Švedska, Norveška, Madžarska, Avstrija, delno Holandija in Jugoslavija), skušajo učne načrte prilagoditi pedagoškimi zmogljivostim in predmetu najti tudi mesto na višjih in visokih šolah. V ospredju pa je vsekakor prizadevanje, da bi otrokov in mladostnikov svet obravnavali kompleksno in pedagogovo intervencijo razširili na medije množičnega obveščanja v celoti. Zaradi tega je potrebno širiti tudi pedagogovo znanje in v procesu njegovega izobraževanja organizirano in ne slučajnostno izkoristiti vse možnosti, ki mu bodo nudile potrebno znanje za delo z mladimi tudi na področju zunajšolskega interesa mladih. To področje zunajšolskega udejstvovanja mladih je prav gotovo eden od močnejših faktorjev oblikovanja mlade osebnosti in ga je izobraževalno-vzgojni sistem le preveč neodgovorno puščal pred šolskimi vrati.

Uspešna šolska intervencija na področje zunajšolskega življenja mladih je predvsem v že poudarjeni potrebi po oblikovanju ustvarjalnega odnosa do vsega, kar mlad človek sprejema kadarkoli in kjerkoli in v spoznavanju bistva medijev. To pa zahteva sistematično, kontinuirano in strokovno delo in tudi nekaj profesionalizacije (to je strokovnega znanja) tistih, ki to delo posredujejo.

(drugi del v prihodnji številki)

relativna in absolutna avdiovizualizacija

mako sajko

STARI KITAJSKI PREGOVOR „EN POGLED POMENI TISOČ BESED“ – strokovnjaki, ki se ukvarjajo z avdiovizualnostjo, zelo radi uporabljajo. Seveda ga nekoliko spremenijo. Pravijo: „Ena slika nadomesti lahko tisoč besed.“

Oba pregovora sta dokaj prepričljiva, toda če se nekdo ukvarja s televizijo ali filmom, si zastavi vprašanje: Dobro, ena slika, kaj pa ena GIBLJIVA slika? Koliko besed nadomesti ta? Na to vprašanje ne bi odgovarjali, ker število besed v tem trenutku ni tako važno. Važna je ugotovitev, da ena slika ni isto kot ena beseda in je torej nekaj drugega, čeravno imata obe isto nalogo, in ta je, da nekaj pripovedujeta.

Obe lahko pripovedujeta eni in isti stvari na dva različna načina. Sklep je dokaj enostaven: to sta potem-

takem dva jezika. Jezik besed in jezik slik.

Ali se jezik besed in jezik slik med seboj izključujeta?

Da bi na to težko vprašanje našli odgovor, poiščimo najprej vzporedno vprašanje: ali se dva jezika, recimo francoščina in angleščina, med seboj izključujeta?

Če bi ju hotel uporabljati istočasno, se. Če pa govoriš nekomu, ki francoško ne razume dobro, ali pa francoščine ne obvlada dobro tisti, ki govori, potem pride angleščina še kako prav in se njena uporaba nikakor ne izključuje iz komuniciranja.

Odgovor bi torej bil: običajno da, v posebnih primerih in na poseben način pa ne.

Zdaj nam ostane še, da ta odgovor, če je sploh odgovor, ker vsebuje „da“ in „ne“, preverimo in morda bolj razčlenimo.

Poskusimo in pojdemo k samemu izvoru jezika besed in jezika slik. Podajmo se v tisto zgodno obdobje homo erectusa, ko so bile besede še neartikulirani vzkliki in slike še narisane v zrak. Bili so to pravzaprav gibi, ki so izražali bes, jezo, grožnjo, razočaranje, žalost in veselje.

Gibi, ki so to izražali, so se počasi spreminjali v ples in človeško telo je torej tisti prvi material, ki ga je človek najprej uporabljal.

In kaj je bilo z jezikom besed?

Zgodilo se je nekaj čudnega. Kadar je človek spremljal svoj jezik slik,

se pravi v tistih časih ples, je začel spreminjati ritem jezika besed. Podaljševal je nekatere zloge, po nepotrebnem ponavljal besede, ki niso bile prav nič važne in jih v časih sploh opuščal ter jih nadomeščal z vzkliki, podobnimi tistim, ko besed sploh še ni poznal. Človek je, skratka, k svojemu plesu — pel. In začuda so bile tiste njegove žive slike, ki jih je prikazal s plesom, presenetljivo podobne predstavi, ki jo imamo danes, če govorimo o avdiovizualizaciji ali avdiovizualnem izražanju oziroma jeziku. S plesom namreč je zapustil trenutni čas in prostor ter nakazal tistega, ki ga je potreboval za pripoved. Celo svojo osebo je plesalec zapustil in prikazoval zdaj lovca, zdaj žival, ki jo lovi. Na prizorišče je, skratka, pripeljal vse osebe, ki jih je potreboval.

Odgovoriti bi morali še na vprašanje, zakaj je pri plesu — jeziku slik, opustil običajni jezik besed in ga nadomestil z razobličnim: s petjem ali glasbo.

Odgovor ne bo težak: ritem jezika besed se ni ujemal z ritmom plesa in ker so gibi podrejeni zakonom vzvodov in težnosti, besede in glasovi pa ne, je pač spreminjal ali zanemaril svoj jezik besed. Drugega izhoda ni imel.

Vse kaže, da nam je uspelo potrditi ugotovitev, da se jezik besed in jezik slik običajno izključujeta. Če pa se ne, je potrebno, kot smo videli, spremeniti jezik besed in ga vsaj podrediti jeziku slik, če ga že ne spremenimo v glasbo.

Slike na zaslonu niso podrejene zakonom težnosti

Zdaj bi utegnil kdo ugovarjati, da ples sicer res pomeni slikanje z lastnim telesom in je podrejen zakonom težnosti, da pa slike na filmskem ali televizijskem zaslonu sploh niso prisiljene prikazovati človeško telo in če ga že prikazu-

jejo, niso podrejene zakonom težnosti.

Tu nastopa v psihologiji že znani pojav „podoživljanja“. Gledalec gre gledat nogometno tekmo zato, ker v svoji notranjosti sam brca žogo ob prizorih na igrišču. Nekateri tudi dejansko iztegujejo noge, ko se ob gledanju uživajo v igro. Tako podoživlja gledalec s svojimi notranjimi gibi vsak živ prizor, pa čeprav gre samo za igro svetlobe in sence ali igro barv. Ker je ustvarjalec obenem tudi prvi gledalec svojega dela, tudi on ni oproščen podoživljanja, pa čeprav gre samo za gibajoče se barvne lise. Če gledalec zmore to gibanje dobro podoživljati, potem pravi, da je stvar, ki jo gleda, estetska. Ritem, ki ga povzročajo gibajoče se slike, je torej del AV estetike. Zdaj bo takoj vskočil kdo in rekel, da lahko gledamo tudi vrsto nepremičnih slik, ki pomeni, če je dobro grajena, prav tako lahko jezik slik. Kje pa je tu ritem?

Da, tudi tu imamo ritem. Najprej ritem ali brzino menjave slik, toda to še ni vse. Tudi samo dve sliki, ki se menjata, dasta v vsakem primeru gib. To ni težko dokazati. Predstavljajmo si sliko majhnega hriba, ki jo zamenja slika z večjim hribom na istem mestu. Hitra menjava teh dveh slik da vtis, kot da se je hrib povišal. Se pravi, tudi to gibanje daje svoj ritem.

Brez ritma torej ne gre

Vendar pa poskusimo priti do te ugotovitve še z druge plati. Posvetimo večjo pozornost ritmu besed. Kaj daje besedam ritem? Brez dvoma posamezni poudarjeni zlogi. V to dejstvo skorajda ne moremo dvomiti, saj brez njega ne bi bilo pesništva. In tudi mi, za naš poskus, vzemimo pesem in jo opremimo s slikami. Površnemu opazovalcu se zdi, da bi moral tak poskus imeti zelo ugoden estetski

rezultat, saj bo združil besedno umetnino še z lepimi slikami. Poznavalec pa ve, da so doslej še vsi taki poskusi propadli. Ritem besed in ritem slik se preveč bijeta. Pri tem pa nastopi še neki pojav, ki je pri avdiovizualizaciji izredno važen. Besede so nemalokrat obenem tudi slike.

Pesem govori recimo o klasju, ki se maje v vetru. Predstavljajmo si k tej isti sliki, ki so jo ustvarile besede v domišljiji poslušalca, še sliko, ki jo je posnel snemalec. Prava slika se z domišljjsko nikoli ne more kosati in spet občutimo tisto sliko, ki jo vidimo na platnu, kot motnjo, kolikor nas ni prevzel ritem slik in občutimo pesem, pa če je še tako dobra, kot motnjo, ker nima istega ritma.

„Glejte, besede preganjajo“

bo ves obupan vzkliknil predavatelj, ki je pripravil nekaj slik, da bi ilustriral svoje predavanje. „Ne dovolijo, da bi človeško povedal, kot menim, da je prav!“

Po eni plati je res, da obstaja v raznih šolskih pa tudi političnih jezikih inflacija besede. Postala je nekako izrabljena, poceni. Izrabljenost povzroča fraze, ki zabrišejo prvotni pomen besede, tako da je s frazami možno naenkrat povedati več RAZLIČNIH reči. Govornik se prav lahko za njimi skrije in po želji čez čas spreminja interpretacijo oz. tisto, kar je hotel z njimi povedati.

Po drugi plati pa je tudi res, da poleg absolutne avdiovizualizacije, ki je zmožna povedati vse v slikah in zvoku, brez besed, obstaja tudi relativna, ki nam pove, kako je treba uporabljati besede, da postanejo sestavni del neke avdiovizualizirane stvaritve.

In če smo že prej omenjali predavanje, ilustrirano s slikami, je to gotovo najnižja stopnja avdiovi-

zualizacije neke vsebine. Veliko boljša je tista stopnja, kjer so slike ilustrirane s tekstom. V tem primeru je namreč že potreben vsebinsko povezan smiseln niz slik. Besede prevzamejo v tem primeru vlogo gibanja, če so slike statične, poleg tega pa podajo še opis prvin na sliki. Ugotovili smo že, da besede ne smejo pripovedovati istega kot slike. Nismo pa rekli, da ne smejo pripovedovati o istem. To zadnje je namreč pravilna uporaba besed k slikam.

Če na primer neke slike kažejo stroje, ki delujejo normalno, neuko oko gledalca ne bo opazilo, da so ti stroji že zdavnaj zastareli. Na to jih opozarja beseda, ki pa pri tem mora zarisati svoj sloj vrednot kot prispevek k temi. Naj ilustriram to s primerom. Slika prikazuje velika zobata kolesa kot dele strojev, tekst pa pripoveduje, da je bil stroj tiste čase tem bolj ugleden, čim večje zobato kolo je imel, kajti tudi ženske so si podlagale prsi in zadnjice, da so bile čim večje in čim bolj okrogle. Ko slika kaže modernejše stroje brez zobatih koles, pove tekst, da so nekega dne tudi stezniki prišli iz mode in obline so upadle na normalno mero. Tako so se tudi zobata kolesa sramežljivo skrila v ohišja strojev.

To je bil tipičen primer uporabe dveh jezиков, kjer vsak sam zase ne more obstajati, oba skupaj pa dasta odlično kombinacijo. Nič nam ne bi koristilo, če bi kazali stroje pa gledalcu ne bi razložili, da so to STARI stroji in prav tako brez haska bi bilo, če bi govorili o starinski modi in o steznikih pa gledalci s pomočjo slike ne bi izvedeli, da v resnici ironiziramo zastarele oblike strojev.

Kako pa je s čustvovanjem pri avdiovizualizaciji?

Če bi morali avdiovizualno prikazati zastrupljanje okolja, bi naj-

prej zbrali podatke in ugotovili, da so ti v jeziku besed in številke zelo impresivni. Povedo nam namreč, da je recimo kislina v industrijskem dimu razjedla v letu dni toliko in toliko strešnih žlebov pa tudi grl in pljuč. Vendar številke preko nekega določenega števila niso več impresivne. Približno vseeno je, če rečemo „dvesto primerov“ ali „štiristo primerov“, čeprav je zadnje število enkrat večje od prejšnjega.

Zato absolutna avdiovizualizacija nerada uporablja številke, temveč skuša delovati emotivno.

Da bi mogla delovati emotivno, pa je potrebno snov očistiti vsega balasta, vseh nepotrebnih podatkov. Če ostanemo pri primeru zastrupljanja in ne gre za trenutno aktualne informacije, mikrolokacija takih primerov lahko popolnoma zanemarimo, ker se emotivni učinek samo izgublja, če se mora gledalec kar naprej spraševati, „kje je že ta Zelendol“ ali „Gorenji laz?“

Zdaj smo nenadoma opazili, da smo na ta način izgubili topografsko vezavo snovi, ki je najbolj enostaven način povezave prikazanih scen (kot nekdanja Pavlihova popotna torba) in ugotovili, da potrebujemo neko drugo vezavo. Vezavo nam da zdaj ali snov (zastrupljene vode, plini v zraku), ali barve (rdeče odtenke nanizamo skupaj) ali dinamika slike (vse leve zasuke montiramo skupaj).

Seveda je najbolje, če kdaj pa kdaj združimo vse tri načine vezave; na primer: rdeče, zastrupljene vode so posnete s samimi levimi zasuki, ki montirani skupaj dajo en sam neskončen zasuk.

Za absolutno in za relativno avdiovizualizacijo veljajo zakoni dramaturgije

Priporočljivo je, da bi snov, ki jo podajamo, ne bila samo smiselno

povezana, temveč bi način podajanja vseboval elemente, ki povzročijo, da vsi gledalci gledajo AV stvaritev z zanimanjem ali celo z rastočim zanimanjem, kar jim omogoči večjo koncentracijo in s tem boljše pomnjenje.

Tak način pripovedi poznamo iz dramaturgije.

Oglejmo si bežno nekaj takih prijemov.

Predvsem poskuša drama (gledališka, filmska, radijska itd.) razrešiti ali pa vsaj nakazati razrešitev problemov, ki jih občuti današnji človek. Da bi to lahko storila, jih mora najprej „eksplicirati“, kot pravijo — predstaviti. Da bi jih predstavila, mora najprej postaviti vrsto vprašanj, kar napravi najraje v obliki konfliktov, protislovij, iz česar so dramski esteti izpeljali izraz „igra“ in „protiigra“.

Popolnoma jasno je, da je drame konec, ko je dramatik nakazal svojo rešitev problemov. Da se to ne bi prehitro zgodilo, uporabljajo tako imenovane „retardacije“. Protiigra zmaguje in gledalec se napne kot takrat, kadar je zmaga njegovega športnega moštva v nevarnosti. Koncentracija gledalca je takrat maksimalna. Če je PROTI-IGRA večje izpeljana, občuti gledalec, ki se je identificiral z IGRO, na koncu olajšanje in zadovoljstvo. Prenos informacij in njihovih višjih struktur ter gledalčeva miselna aktivizacija se je v tem primeru posrečila.

Z AV sredstvi in mediji v šoli smo na ta način dobili odlično neprekinjeno črto od umetniškega prenosa informacij — drame, filma, do ustvarjalnega in angažiranega prenosa informacij, kakršnemu bi lahko rekli „predavanje“, če ta izraz ne bi asociiral frontalnosti, pasivnih partnerjev in vsega tistega, čemur bi se radi pri prenosu informacij in njihovi uporabi — se pravi — pri pouku, izognili.

KRITIK

DEKAMERON

II Decamerone. Italijansko-francosko-nemški barvni. Scenarij in režija: Pier Paolo Pasolini. Igrajo: Franco Citti, Ninetto Davoli, Angela Luce, Patrizia Capparelli, Jovan Jovanović, Gianni Rizzo, P. P. Pasolini. Proizvodnja: P. E. A. Rim, PAA Pariz, Artemis Film Berlin, 1970. Distribucija: Zeta film, Budva, d. p.

Pasolinijev DEKAMERON prihaja k nam z dokajšnjo zamudo. Medtem je italijanska porno-komercialna produkcija zabeležila celo plejado bolj ali manj vulgariziranih verzij Boccacciove zbirke novel. Erotizirani ali seksualizirani Boccaccio je postal prava moda. Zanimanje za renesančnega mojstra besede smo lahko preverjali tudi v televizijski seriji ljubljanske televizije. Vrednost Pasolinijeve verzije Dekameronu ni v erotizaciji ali seksualizaciji (tega je v neponovljivem boccaccijskem stilu v knjigi čisto dovolj), temveč v nekakšni retrospekciji v duhovno, socialno in materialno sfero renesančnega sveta. Renesančni svet pa ni samo zagon in osvoboditev človeškega duha, osveščanje dejavnega subjekta, je tudi nekakšno zamiranje srednjeveške krutosti, nevednosti, nasilnosti. Pasolini nam prikazuje oba procesa: kot se dejavni subjekt ne more dokončno osvoboditi v ustvarjalnem zagonu, tako tudi „mračnost“ srednjega veka ne more izginiti nenaenkrat, nasilnost in nevednost bosta ostali vedno prisotni v človekovem svetu. Tako so izbrani ne le liki, marveč tudi epizode. Pasolinijeva pripoved o prebujajočem se renesančnem svetu je sicer neuravnotežena, saj iz liričnosti niha v včasih hudo preprosto akcijskost, vendar ohranja tipični boccaccijski element, ki ga je lahko doumel Pasolini zato, ker je pisateljev duhovni potomec, sočasno pa nenavadno tankočutni raziskovalec antičnega sveta in sveta, ki je zgrajen na antični tradiciji (spomnimo se samo njegove TEOREME ali ME-DEJE). Pasolinijeva izpoved je polože-

na v galerijo tipov z nenavadnimi, največkrat iznakaženimi, zvitimi ali bebavimi obrazi, v njihovo nenavadno mimiko in artikulacijo, v njihove sunkovite in hlastne kretnje. Obrazi Pasolinijevih junakov so tudi njihove duše, njihovo neprikrivanje pohote, strasti, lokavosti, zločinstva, brezobzirnosti je včasih prav grozljivo. Pasolini v DEKAMERONU destruiira zgodovinski mit o renesančni skladnosti duha in telesa, subjekta in objekta, namesto epopeje nam predstavlja vrsto podob, epizod, utrinkov. Pasolini je v DEKAMERONU ustvarjalno prevzel sporočilo boccaccijskega sveta; morda prav zato, ker je literaturo svobodno preoblikoval v skladu z zahtevami in določili filmskega jezika. Škoda le, da je preveč popustil pred vdorom „popularnosti“ in cenenosti, zaradi česar je film samo nedokončana, čeprav lepa in dinamična freska.

DIVJI MESIJA

Savage Messiah. Ameriški barvni. Scenarij: Christopher Logue po romanu H. S. Edea. Režija: Ken Russell. Igrajo: Scott Anthony, Dorothy Tutin, Helen Mirren. Proizvodnja Metro-Goldwyn-Mayer, 1972. Distribucija: Vesna film Ljubljana. p.m.j.

Ken Russel, ta divji Mesija angleškega filma, je postavil svoje delo v prvi dve desetletji našega stoletja, v dobo, ko se je stara Evropa zvijala v porodnih krčih nove dobe, novih misli, novih ljudi, ki je staro in konservativno Evropo sklenila izbrisati s sveta, dobo, ko je prijatelj Marinetti sklenil, da je treba porušiti in uničiti Benetke, muzeje in vso staro in smrdljivo navlako. V tem času evforije novega sveta, ki prihaja in bo nekaj let kasneje izkrvavel v jarkih prve svetovne vojne, v tem času sta rojena in združena oba junaka Russelovega filma — mladi kipar Henri Gaudier in

mного starejša poljska pisateljica Sofija Brzeska. Njuna zveza, provokativna zavoljo razlike v starosti, polna ljubezni in razočaranj, veselja in žalosti, ustvarjanja in ničevega posedanja in še enkrat ljubezni, je prva apoteoza tedanje dobe, življenja in utripa in trpljenja in vsega novega in neobveznega. On, kipar — kako je vendar vse to simbolično! — kipar, ki s svojo lastno ekstazo kleše novo dobo, ona pisateljica, ki nič ne piše, ampak samo živi, živi polno in obenem prazno življenje ekstaze in nemira, ko življenje pomeni vendar toliko kot čutiti ves svet, ljudi, sonce in sanje... In potem žalost, brezdomstvo, misel na samomor in občutek niča in sovraštva do vseh teh ljudi... In potem London, ko je umetnost zavita v smrad in hrup predmestne železniške postaje, pa je vendar po svojem bistvu posvečena prav tem ljudem, ki hodjo mimo in gledajo ubogega norca, kako nekje v kleti in vlagi in smradu ustvarja najčistejšo umetnost... In v postajnem bordelu utrujeno in postarano meso prostitutke dobiva obris lepote in popolnosti in radosti. Potem prizor, ki je prava antologijska sekvenca, ko kipar v noči, polni patosa in napetosti in žara ustvarja svoje delo — ničesar ni, le kamen in on, bog, ki ustvarja v potu svojega obraza in z rokami, ki se jim kamen, ta simbol trdosti, tako mehko prilagaja in vdaja, ko dobiva najmehkejše in najlepše oblike, kar jih je ustvarila narava — ženski torzo. Mehkoba prsi in ropot vlakov, ki zaliva prostor, množica delavcev, ki hite na delo in bela in neskončna statua — vse to se nam v istih trenutkih zliva v simultano in neskončno in posvečeno podobo umetnika in umetnosti.

Pa ženska, Sofija Brzeska, Pisateljica, guvernanta, plemkinja, samomorilka, ljubica, sestra, to je vendar ena najbolj ženskih in ekstatičnih, ljubečih ženskih likov, kar jih pomnimo iz filmske literature; to je Giulietta Masina iz Fellinijeve CESTE, pa morda romantična Lady Caroline Lamb, vse to in morda še več je združeno v tem ubogem postaranem, pa vendar tako silnem liku, ki izžareva toliko sile in ognja, ali pa žalosti in bolečine. Zdi se, kot da je ta ženska pravo nasprotje vsej tej kamniti umetnosti, ki je tako lepa in popolna, pa vendar mrzla in

neživljenjska; zdi se, kot da bi Ken Russel bolj veroval v življenje samo in mu dajal povsod prednost, tako kot je doba sama govorila, da je važnejše življenje, ki teče, kot pa vsi ti skladi kamenja po galerijah, ki jih ljudje občudujejo — tako je kričal mladi kipar v Louvru, se s tem utemeljeval in se radikalno postavil na stališče dobe — Louvre bi najraje kar razstrelil, uničil bi to posvečevanje umetnosti, ki je hkrati neživljenjskost in pravzaprav smrt umetnine . . .

Tako je, kot bi stal na istem stališču tudi režiser sam, saj je pred nami življenje samo — tako polno in močno, kakor ga je zmožen dati samo Ken Russel, ki gradi film prav na ekstazi človeških čustev, ljubezni, sovraštva, trpljenja. Zato je nedvomno pravi konec filma šele, ko junak pade na fronti, ki — mimogrede povedano — zanj ni pomenila tragike, temveč mu je bila le igra, kraj, kjer dosežejo človekova čustva skrajno mejo — in smrt. Za umetnika je tudi smrt le del igre, kakor življenje . . .

A šele s smrtjo junaka, ko junakinja ostane sama, prazna — zanj je to kakor konec sveta — se razkrije pravo bistvo filma, ki je življenje samo, umetnina je le njegov produkt, v galeriji ostajajo kipi in risbe — kamen in papir, sama čista lepota, ki biva sama zase, neomajna, večna in zanikajoča omejenost življenja. Med temi kipi pa stoji junakinja, živa in do dna duše prazna, kajti iz nje je odteklo življenje — ekstaza, ki je rodila vse te umetnine, da zdaj bivajo tako veličastno in same zase . . .

HAMMERSMITH JE POBEGNIL

Hammersmith is out. Ameriški barvni. Scenarij: Stanford Whitmore. Režija: Peter Ustinov. Igrajo: Richard Burton, Liz Taylor, Beau Bridges, Georges Raft, Peter Ustinov. Proizvodnja Cornelius Crean Film, 1972. Distribucija Croatia film, Zagreb. b.v.

Ena izmed temeljnih razlik, ki filme loči med seboj, je odnos med pripovedjo in njeno vizualno upodobitvijo. So filmi, pri katerih lahko pripoved, zgodbo, popolnoma zanemarimo, saj s svojo vizualno učinkovitostjo presega jo fabulo in ustvarjajo zaželene odnose predvsem s slikovnim določevanjem posameznih karakterjev, stanj in atmosfer, drugi pa so takšni, da te kategorije zastajajo predvsem na literarni osnovi. Film HAMMERSMITH JE POBEGNIL spada brez dvoma med zadnje, saj je njegova najbolj prevladujoča sestavina pripoved. Ideja, poanta in celo morala filma izhajajo samo iz zgodbe, iz strnjene pripovedi, ki je povzeta po praštari legendarni bajki o učenjaku, ki je svojo dušo zapisal hudiču, da bi s tem pridobil vso vednost o svetu. Na najvišjem umetniškem nivoju jo je oblikoval Goethe v epski pesnitvi o Faustu. Primerjati to delo s filmom HAMMERSMITH JE POBEGNIL je nemogoče, saj je ta film vse preveč enostaven, enosmeren in celo didaktičen. Prikazuje nam sliko sveta, kjer je moč in veljava merljiva edinole z denarjem in zanj so pripravljeni ljudje dati tudi svoje življenje. Hudiča ali zlobnega duha, ki podeljuje moč spoznanja, seveda za ceno življenja, tokrat predstavlja norec, ki brez vsakršnih moralnih in etičnih pomislekov ustvari in realizira možnosti ter pogoje za bogastvo in slavo svojega nekdanjega bolniškega čuvaja. Ta si z denarjem pridobi slavo in družbeni položaj, saj na koncu postane celo ambasador, realizira svoje najneverjetnejše želje in sanje. S tem je svet, kakršnega poznamo iz lastnih skušenj, iz tira, zato mora biti ponovno urejen. Tak postopek je možen edinole z najvišje instance, od boga, zato ga ponovno spravi v red tisti mož, ki podeljuje nazive normalnega ali norega, to je direktor norišnice, ki pobeglega norca Hammersmitha ponovno spravi za zapahe. Da pa se film ne more končati s popolno urejenostjo, poskrbi prizor, ko Hammersmith ponovno obljublja svojemu novemu čuvaju moč in bogastvo. Šele s tem je krog sklenjen, saj se dogodki in želje ponovno najavljajo. Film HAMMERSMITH JE POBEGNIL hoče biti zabaven in preko te svoje zabavnosti sporočati

resnico o svetu. Pri tem pa mu ne gre od rok ne eno ne drugo. Režiser Peter Ustinov je veliko boljši igralec kot režiser, vsaj v tem filmu se kaže tako. Odlikuje se edinole Richard Burton, ki je po seriji slabo odigranih vlog, videli smo jih tudi pri nas, v vlogi norca s svojo demoničnostjo in blaznostjo ustvaril res dobro igralsko kreacijo. Film se po nobeni drugi kvaliteti ne dviguje iz morja dobro narejenih ameriških filmov, ki skušajo razkrivati in hkrati grajati sedanjo, predvsem ameriško družbo.

IGRA KART

Lo scopone scientifico. Italijanski barvni. Scenarij in režija: Luigi Comencini. Igrajo: Alberto Sordi, Silvana Mangano, Bette Davis, Joseph Cotte. Distribucija: Zeta film, Budva, 1972. t.f.

Film Luigija Comencinija IGRA KART je za nekatere gledalce dolgočasen, razvlečen, nezanimiv. Zgodba je na prvi pogled sicer izjemna, na filmskem platnu prikazana prvokrat, lahko pa da vzbuja vtis nestvarne narejenosti, pretiravanja in podobno. Če pa se globlje zazremo v pomen pripovedi o ameriški milijonarki (igra jo Bette Davis), ki prihaja v Italijo predvsem zato, da z revnim parom iz predmestja igra karte, najdemo v tej zgodbi vse pomembne podrobnosti o socialni diferenciaciji, množični psihologiji, satiri, ki prehaja te meje in postaja aluzija na črni film . . . Na eni strani imamo skoraj dokumentaren opis italijanske predmestne revščine in nenehno željo po denarju, ki pomeni življenje za vso družino, na drugi strani pa željo po prevladi, ki jo omogoča velik kup denarja. Vsak večer, ko se zakonca odpravljata v palačo na igro kart, ki naj bi jima prinesla zaželene milijone, je z njima vsa soseska. Zato njun boj prerašča

okvire zasebnega spopada z bogastvom in postaja pravo razredno nasprotje.

Igra za denar, zmaga ali poraz, vse to ni zastavljeno realistično. Je parabola, ki jo moramo sprejeti, sicer nam film resnično ne pove ničesar. Kljub komičnim situacijam, ki jih odlično podajata Alberto Sordi in Silvana Manganu, kljub šokantnemu koncu z zastrupljeno potico, ki jo milijonarka sprejme iz rok razočarane, v ponosu prizadete deklice, skuša italijanski film IGRA KART z nenavadnimi sredstvi izpovedati večnostne resnice. Posebej in na dolgo bi lahko govorili o delu režiserja pri tem filmu. Začenja se pri organizaciji posameznih sekvenc, da so dobile v končni obliki zaželeni in potrebni lok, ki raste iz informacije v zunanjo satiro in psihološki lok, hkrati pa gre za mero pri oblikovanju posameznih izpovednih postaj in karakterjev. Mnogo tega je bilo seveda že v scenariju, toda vizualizacija ni bila preprosta. Potem je treba poleg režiserja Luigija Commencinija omeniti še glavne igralce, Sordija, Manganovo in pa Bette Davis kot ameriško milijonarko aristokratskega ideza. Najvišje je zrasla v prizoru izgubljene partije.

Film IGRA KART verjetno zasluži večjo pozornost v našem sporedu.

MAČKE IZ VISOKE DRUŽBE

d. p.

The Aristocats. Ameriški barvni. Scenarij: T. McGowan, T. Rowe. Režija: Wolfgang Reitherman. Animacija: M. Kahl, O. Johnston, F. Thomas, J. Lounsbery. Proizvodnja: Walt Disney, 1970. Distribucija

MAČKE IZ VISOKE DRUŽBE pripadajo tistemu tipu risanke, ki danes že izumira, čeprav zaradi elementov vsebinskega in oblikovnega kiča ne bo nikoli izgubil vse popularnosti. Tip risanke, ki jo je iznašel in razvil Walt Disney, ima svojevrsten šarm, ki so ga

skušali ohraniti tudi njegovi nasledniki, vendar je prav pri MAČKAH IZ VISOKE DRUŽBE opazna mešanica različnih stilov, v katerih so narisane posamezne osebe. Enemu stilu pripadajo mačke, drugemu oba psa, tretjemu človeške osebe, četrtemu mišji detektiv itd. Krona vsega naj bi bila pretresljivo romantična in duhovito francoska zgodba o bogati mačji gospe (ki ima še čredico mačjih otrok) in pogumnem potepinskem mačkonu, ki jo reši in tudi poroči. Prava zgodba pa se verjetno skriva v lovu za dediščino, ki je alfa in omega vsega dogajanja, tisto gonilo, po katerem in zaradi katerega se vse dogaja tako, kot se dogaja in dogodi. Seveda ne manjka tudi različnih gagov, ki jih zmore samo iracionalni svet risanke, glasbenih vložkov, elementov sodobnega sveta (hippijevska mačja godba) in pocukrane romantike, ki so jo Američani odkrili z LJUBEZENSKO ZGODBO in ki, kot smo videli že v nekaj filmih, doživlja nesluten razcvet in uspeh. Sicer pa je to tudi namen MAČK IZ VISOKE DRUŽBE: zabavati, očarati in razveseliti staro in mlado v tisti urici, ko se pred gledalci odvrti mačja štorija s svojimi zapleti in razpleti. Toda tiste „soli“, ki jo lahko odkrijemo v vsaki dobri risanki, MAČKE IZ VISOKE DRUŽBE ne premorejo. So pač uspešno blago za široko potrošnjo, ki se dobro gleda tudi zato, ker se prodaja pod imenom slavnega Walta Disneyja. Kaj več pa o tej risanki v okviru pričujočih kritik ni mogoče povedati.

PLAVOLASEC Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM

Le grand Blond avec une Chaussure noir. Francoski barvni. Scenarij: Francois Veber in Yves Robert. Režija: Yves Robert. Igrajo: Piere Richard, Mireille Darc, Bernard Blier. Proizvodnja Gaumont, 1972. Distribucija Inex film, Beograd. p.m.j.

Francoski film PLAVOLASEC Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM (drugi je bil, mimogrede povedano, rjav) je prav osvežitev, prava poslastica za tiste, ki hodijo v kino med drugim zato, da bi se zabavali. Je izredno solidna komedija, ki izrablja element situacijske komike nadvse domiselno in učinkovito. Gre za zabavno in pikro komedijo na račun obveščevalnih tajnih služb, katerih intrige in skrivne mahinacije pravzaprav predstavljajo same po sebi pravo situacijsko komiko ali komiko situacije, če hočete. Potem je potrebno še nekaj sveže izoblikovanih tipov, ki jih igralci z vso spretnostjo oblikujejo in pred nami je film, ki nas pravzaprav navduši kar na dva načina: ker imamo pred seboj prav dober komedijski izdelek in drugo — ta film je dokaz, da se še vedno da ustvariti nov tip komedije, ki sega na domiselni način po že izrabljenih tipih komike in jih na neprisiljen način aktualizira, današnjemu času primerno karikira, kar seveda pomeni ironijo na današnji čas.

Ne gre več izgubljati besed o PLAVOLASCU Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM, saj je to film, ki kaže svojo kvaliteto sam zase in niti najbolj umetnosti predani ljudje mu je ne morejo izničiti, pa čeprav je komedija in torej neresnost in zabava, in to dobra zabava...

POBEG

m. g.

The Getaway. Scenarij: Walter Hill (po romanu Jima Thompsona). Režija: Sam Peckinpah. Kamera: Lucien Ballard. Glasba: Quincey Jones. Igrajo: Steve McQueen, Ali McGraw, Ben Johnson, Sally Struthers, Al Lettieri, Slim Pickens. Proizvodnja: A Solar/Foster/Brower, 1972..

Kdor pozna ime ameriškega režiserja Sama Peckinpaha, bo šel na vrat na nos gledat njegov film, ker ga nikdar in nikoli ne bo razočaral. Ne da bi bili vsi njegovi filmi odlični, POBEG

gotovo ne sodi med njegove največje filmovske mojstrovine, vendarle vsi nosijo njegov kakovostni pečat, pečat poštenega odnosa do obrti in pečat njegovega samosvojega odnosa do nasilja. Peckinpah nikakor ni na strani nasilja, kljub temu da dopušča svojim „nasilnikom“, da se izmažejo; njegovo stališče je, da najbolj surovi nasilnik ni tisti, ki strelja in pobija v boju za obstanek, pravi nasilnik in brutalnež je njegovo okolje, družba, skupine in posamezniki, ki ga vodijo na tej poti. Tej njegovi tezi vsekakor ustreza tudi film POBEG, ki pa ni zgolj analiza nasilja. V glavi filma, prek katere tečejo posnetki rutinskega zaporniškega življenja, se seznanimo z jetnikom, intelektualcem, ki so mu (ponovno?) zavrnilo prošnjo za pogojno izpustitev po štirih letih prestajanja desetletne kazni. Domnevamo, da bo pobegnul; pobegne ne, spustijo ga zaradi skorumpiranega politika in s posredovanjem njegove žene. Kakšno ceno je imelo to posredovanje, je drugi tok tega filma. Kajpak mora Doc McCoy povrniti uslugo, ki je te vrste, zaradi katere je sedel – toda, kakšna je bila vloga njegove žene? – oba tokova se prepletata sinhrono prek naraščajočega nasilja v ponovno zblizanje med zakoncema. V tem je bit filma, negotovost med Docom in Carol, njuna začetna odmaknjenost, celo v postelji, ki jo je Doc štiri leta pogrešal (kot da je to isto kot prevelika domačnost, navajenost), se prek vedno večjega števila trupel, zanja si delita krivdo oba, vedno bolj zožuje. Soočena sta s smradom, povežena v smeti, stlačena v nesnago, ki simbolizira ameriško družbo, a iz nje se izvlečeta samo umazana, ostaneta čila in zdrava in ne nazadnje – hladnokrvna. Toda nesnaga je očistila njun odnos, skorumpiranega in že ustreljenega Beynona ne bosta več omenjala, ne bosta se ločila, povezana sta na življenje in smrt. Kljub nasilju, ki sta ga sejala, ki sta ga bila prisiljena sejati! Katarzo pa jima omogoči še voznik kamiona, ki ju prostodušno odpelje v prostost.

Nenavaden razplet filma o nasilju, kakor je na primer nenavaden tudi v prejšnjem Peckinpahovem filmu SLAMNATI PSI; v obeh sta nosilca ideje o nasilju intelektualca. V obeh

filmih podzavestno simpatiziramo z osrednjimi nasilneži in obakrat ne vemo, kako se bo nadaljevalo njihovo življenje. In obakrat je nasilje, kakorkoli grozljivo že je, kontrolirano v mejah sprejemljivega, morda zaradi melanholičnih presekov, odlične uporabe kamere in ne nazadnje tudi zaradi osrednjih interpretov.

McCoya igra priljubljeni igralec Steve McQueen, sijajen je v tej vlogi, ko mu včasih zadostuje le njegov značilni pogled, izraz obraza in grimasa, da spoznamo njegove občutke in razpoloženje. V tem mu Ali McGraw ni kos. Ostala je naša sentimentalna znanka iz LJUBEZENSKE ZGODBE in njena hladnost, s katero naj bi parirala partnerju, ni prepričljiva – zaradi mogočnosti igralca, sicer tudi o njej ne bi mogli reči nič slabega.

Slabost filma je njegova občasna razvlečenost, precej nebitvenih epizod bi bilo moč izločiti. Vendar tudi tak, kakršen je, sodi med zgledna Peckinpahova dela in hkrati tudi med svojevrstne prikaze nasilja v filmu.

ROMEO IN JULIJA

Romeo and Juliet. Ameriški barvni. Scenarij: Franco Brusalti. Režija: Franco Zeffirelli. Igrajo: Olivia Hussey, Leonard Whiting. Proizvodnja Paramount, 1968. Distribucija Avala film, Beograd. t.p.

O filmu Franca Zeffirellija ROMEO IN JULIJA bi bilo mogoče in enako primerno govoriti in razmišljati s treh aspektov. Prvi in morda najbolj poljuden bi bil nivo razmišljanja o filmu kot pač filmu, ne da bi pri tem skušali upoštevati neke njegove posebne karakteristike, predvsem to, da je delan po dramskem tekstu, se pravi po literarnem delu, ki je namenjeno predvsem predstavitvi v gledališču, in to, da film obravnava – predstavlja klasično temo iz zgodovine, se pravi, da gre pravzaprav za kostumsko uprizoritev bolj ali manj vsem znane teme. Seveda sta pa ravno ti dve značilnosti zanimivi kot vodilni motiv nekega tehtnejšega razmišljanja o tem filmu.

Prvo vprašanje, ki si ga gledalec lahko zastavi ob prenosu dramskega dela na filmsko platno, je vprašanje o specifični prostorski dinamiki, ki je – za razliko od klasičnega gledališča – ena temeljnih značilnosti filma, vsaj kot možnost, ki je običajno tudi izkoriščena. Tu lahko rečemo samo to, da je Zeffirelliju v dokajšnji meri uspelo premagati gledališkost v korist filmskosti, vsaj kar zadeva problem dinamike v prostoru. Da bi to dosegel, si je pomagal z več načini; s tem da je nekatere scene ali dele scen prenesel iz interiera v eksterier in jih obenem še razgibal v prostoru, po ulicah, in s tem da si je izmislil nekaj kratkih prehodnih sekvenc, v glavnem nemih, ki prikazujejo potovanje oseb iz kraja v kraj, srečanja ali začetne, manj pomembne dele dialogov itd.

ROMEO IN JULIJA je klasično delo, pisano večji del v verzih, nastopajoče osebe govore jezik, do minimuma skoncitriran na bistveno za jasnost izjav in hkrati nekoliko privzdignjen, se pravi po formi in vsebini precej oddaljen od realističnega govora svojega časa, kaj šele od govora naše sodobnosti. Tak „dramski govor“ je v gledališču dokaj avtonomen ali vsaj normalen, medtem ko v filmu, ki je specifičen medij, katerega osnova je vendarle fotografija, nekako pričakujemo govor, ki nam bo čimbolj znan, ki bo, če je le mogoče, nekako naš. Skratka, klasično gledališče prenese stiliziran govor. Gledalci pa pričakujejo od filma prav nasprotno. Ta diferenciacija gre celo tako daleč, da se začenjata formirati dve nasprotujoči si skupini publike, za enkrat sicer še manj opazni; na eni strani v klasično gledališče, opero in klasično glasbo zaljubljena publika in na drugi strani dokaj večje število odjemalcev, ki sprejemajo izključno film, zabavno glasbo in lažjo literaturo. Ta druga skupina je kot glavna filmska publika tudi odločilna, ker je v veliki večini. Ravno ti gledalci so na določene sekvence Zeffirellijevega filma reagirali s smehom. To velja predvsem za znano „balkonsko sceno“, ko se Romeo in Julija seznanita, si izjavita ljubezen in si obljubita večno zvestobo itd. Shakespearov tekst zahteva, da se vse to in hkrati še njun prvi resnejši fizični ljubezenski kontakt zgodi v

pičlih desetih minutah in to ne le v desetih minutah dramskega časa — zavoljo specifične situacije sta dramski in objektivni čas tu identična. Gledališče to prenese kot nekaj povsem normalnega, v filmu pa je videti kot čista konstrukcija in gledalci to sceno sprejemajo kot neprepričljivo, celo smešno, kar seveda gre v škodo filma. Čeprav se je Zefirelli na več mestih skušal otresti gledaliških konvencij teksta in je tu in tam celo preinterpretiral tekst, tako je na primer ob koncu na pokopališču črtal Romeoovo srečanje s Parisom in Parisovo smrt, si v balkonski sceni česa podobnega ni upal storiti. Skušal jo je vsaj razgibati, a Romeoovo plezanje po drevesu in skakanje samo še pripomore k vtisu nekakšne nezaresnosti te scene. Žal je ravno ta scena ključna v sleherni postavitvi *ROMEO IN JULIJE* in od nje je vedno odvisen tudi uspeh uprizoritve. Ker s filmskega stališča ta scena Zefirelliju ni ravno uspela, je to mogoče trditi tudi za ves, sicer simpatičen, film. Simpatičen predvsem zaradi nekaterih odličnih vlog; pri tem mislimo predvsem vlogo Mercutia, Romeovega prijatelja in branca. Zefirelli in igralec sta se ob tem liku odlično ujela in njun vse prej kot lepi, nekoliko obešenjaško samoironični in hkrati vsemu odpovedujoči se Mercutio za nekaj časa celo premakne težišče filma nase in na svoje malo cinično in malo tragično doje-manje sveta. Za poseben dosežek tega filma lahko smatramo tudi pretep med Romeom in Tibaltom, ki se konča s Tibaltovo smrtjo in je povod za celotno tragedijo. Nalašč pravimo pretep, kajti to ni dvoboj dveh odličnih mečevalcev kot v kakšnem francoskem kostumskem spektaklu, marveč je to spopad pretepača Tibalta ter pobesnelega, do smrti užaljenega ter za prijateljem žalujočega Romea. To je obdelovanje s pestmi in zobmi, valjanje po prahu in blatu; nič lepega in herojskega ni v tem pretepu in Tibaltova smrt je bolj nesreča in rezultat pobesnelosti kot spretnosti. Ravno to pa jo naredi nekako prepričljivejšo in sprejemljivejšo.

Če zaključim, lahko rečemo, da ima ta film nekaj dobrih plati; da je režiser s svojo odločitvijo za zelo mlade igralce in nekako lahkotnejše podaja-

nje zelo približal Shakespeara današnjemu povprečnemu gledalcu, da mu pa hkrati vendarle ni uspelo obiti vseh čeri, ki prežijo na poizkus ekranizacije v slehernem gledališkem tekstu.

T. P.

ZBOGOM, GOSPOD CHIPS

P. 9.

Goodbye Mr. Chips. Angleški barvni. Scenarij po romanu Jamesa Hiltona in musicalu Leslia Bricussa: Terence Rattigan. Koreografija in režija: Herbert Ross. Igrajo: Peter O'Toole, Petula Clark, Michael Redgrave. Proizvodnja: M. G. M. — Arthur P. Jacob APJAC, 1969.

Imperativu dopadljivosti, ki vlada nad komercialnim povprečjem musicala, se ni mogel izogniti v industriji sedme umetnosti niti veliki Shakespeare; kako bi mu mogel potemtakem ubežati dobri stari Mr. Chips, ki je ob koncu tridesetih let posebej mehko, nežno filmsko sentimentalnost s simpatičnim Robertom Donatom in mlado, nadobudno Greer Garson? Točno trideset let po črnoblemu Mr. Chipsu se je v angleških ateljejih ta srednješolski profesor kot feniks prerodil v barve, melodijo in koreografijo, ki jo je podpisal Herbert Ross. Zdi se, da je ta pestra dekoracija preprečila poseg, ki se je posrečil Samu Woodu leta 1939 in je vodil v globino, v razčlenitev velikega čustva, ki s posebno lučjo osvetli širše medsebojne odnose. Po drugi strani pa je spet res, da je musicalska preobleka film in njegovo zgodbo odpeljala iz nevarno bližnjega dosega ganljivke, kar bi se dandanes kljub vsemu spoštovanju zazdel tu in tam Mr. Chips številka ena.

ZBOGOM, MR. CHIPS nam kot predstavnik svoje zvrsti prihaja na platna v zanimivem zaporedju, ki je najprej bleščeče predstavilo najnovejšo mojstrovino KABARET, potem pa obudilo spomin na deset let starejšo uspešnico WEST SIDE STORY, v kateri pa so že jasno vidni elementi

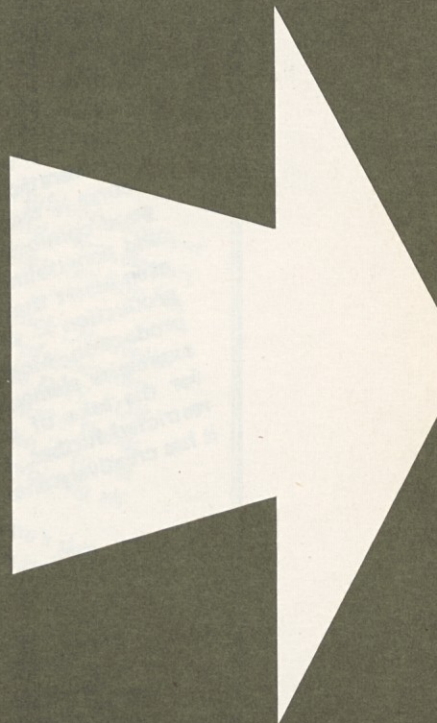
dramaturškega presuka, dviganje te zvrsti iz prepevanja in plesanja ob vsaki mogoči ali nemogoči priložnosti v oblikovanje neke izpovedi, ki naj jo glasba in koreografija samo dopolnita kot komentar ali prisposoda. V tem pogledu je Rossov Chips ostal precej za razvojem. Musicalske prvine so v njem slej ko prej zgolj atribut dopadljivosti, utemeljen s tem, da je glavno junakinjo življenjska pot vodila v viktorijansko srednješolsko okolje naravnost s kabaretnega odra.

Z njo vred potem po ukazu scenarija zapoje najprej čustveno prebujeni in prenovljeni soprog, nato kolektiv učencev in nazadnje bi se skorajda oglasil še častitljivi profesorski zbor, v katerem je junakinja s svojo človeško spontanostjo in sproščenostjo povzročila mimo zgražanja zdrav prepih.

V takšno zamisel seveda ne sodijo kakršnekoli aluzije na neko širšo, aktualnejšo šolsko resničnost, kakršni se je npr. posvetil prav tako angleški Andersonov IF. Vse je ostalo pri že zdavnaj ugotovljenem spoznanju o doslednih, strogih, navidez neosebni in neprizadetih profesorjih in pri izjemah, ki znajo v teh tesnih disciplinskih okvirih zares vzgajati ljudi, ne pa zgolj učiti učence. Pri izjemah, ki spričo svojih stremljenj nimajo časa za zasebno življenje, če si ga pa vzamejo, jih kaznuje usoda v obliki nemških letalskih bomb (in ne kot v prvi verziji z absurdnostjo smrti, ki je posegla v rojevajoče se življenje). Mimogrede navrženo: tolikšne antologijske razpoloženske moči, s kakršno je Wood vodil Donata skozi sekvence, v katerih izve za smrt svoje žene, novi musical nikjer ne premore.

Če odmislimo primerjavo, ki jo vodi le nezanesljivi spomin (kako koristno in dobrodošlo bi bilo, če bi, npr. ljubljanska Kinoteka poskrbela, da bi si mogli ogledati ob filmskih predelavah tudi izvirkne!) in razmišljanje o možnem dosegu musicala, ostane ZBOGOM, GOSPOD CHIPS spretno narejen film, postavljen v slikovito okolje, ki ga obdaja vrsta prikupnih mladostnih obrazov in epizod. Ostaja film, ki je nadel odličnemu igralcu O'Toolu še breme prepevanja in je verjel odlični pevki Petuli Clark, da bo ob njegovi strani tudi igrala. Ostane, skratka, bežna zanimivost.

KRITIK



BELGRADE FILM FESTIVAL 74

by viktor Konjar

The real value of the Belgrade FEST lies in the decision to pass rather from a „festival of festivals“ to the „festival of the best films in the world“. It was also decided in the slogan socially and intellectually engaged films – the decision that was summarized in the slogan „the brave new world“. Of course, the ideal realization of such an idea becomes difficult with the enormous world production of our days. Selectors have to take into consideration the opinions of various juries and critics from various festivals, and – of course – the acceptance of the public. On the other side, such attributes like prizes and good opinions do not give enough guarantee that the films in question are really engaged and penetrating – the proof of which could be at times seen also at the FEST 74. We can even assert that – with the exception of a part of the American, French and Italian film production – very little socially-critical engagement can be found in the modern film production. Mostly, the modern cinema is trying to find perfection in fabulative and expressive elements as well as the aesthetizing experimentation. It is our opinion that – for the sake of a „clearer“ repertory, the number of the films presented could be restricted further. The real value of FEST is the choice of the engaged films, with which it has creatively entered the history of modern film in general.

THE „AVANTGARDE“ FILM AND NEW FORMS by Tone Frelj

The basic principle of artistic creation is to search for something original and new; only the utmost results of such a search can be labelled as „avantgarde“. In the period after 1960 the great expansion of film expression and concepts of fixed norms were transgressed, the frantic search for new expression and and concepts of direction started. The phenomenon of the chamber film fabu a is not a lonely one. Its co-product or sometimes its condition is the so-called independent film. Due to the increased involvement of the intimate, the psychology of the movie characters becomes considerably richer if compared to that of the previous periods, thanks to the „freer morals“. The introduction of new forms necessarily brought forward also a new type of hero. The new hero's character is in constant opposition to the former acknowledged hero and thus becomes an „anti-hero“.

GORETTA'S THE INVITATION by Denis Poniž

Claude Goretta's film belongs to a certain socio-historical sphere, which could be called the bourgeois world with the corresponding Alpine culture. The essence of this culture lies in the incessant fogery of one's own products and opinion. The film which suddenly appears in this culture is like an announcement of its end and decay, as it doesn't develop like a forgery but rather like an open, changeable structure. This film enables the visitor to see the bourgeois world and the Alpine culture. This SEEING can bring forward the creation of a free subject, which is here represented by Remy Placet, Aline Thévot and the butler Emile. These three characters constitute the three levels in the free subject's development, the final one — frankness, genuinity and nonconformism — being impersonated by Emile.

Truffaut's DAY FOR NIGHT by Marjan Ciglič

DAY FOR NIGHT has everything to attract a wide public: interesting subject, excellent actors, led by Francois Truffaut with great skill and self-consciousness, and a very elegant and smooth realization. This is certainly the reason of the enormous success the film has obtained everywhere in the world. Truffaut himself has often stated that — not like other directors of the French „Nouvelle vague“ — he does care about the reaction and response of the widest range of spectators. This ambition of his is clearly visible in all his films and especially in the DAY FOR NIGHT, which has been done for such a public and with the scope to make things happen. By saying this, it is not our intention to assert that Truffaut has given in to the laws of commercialism and banal demands of the movie making and thus avoiding all dangers of demistification of his beloved profession. DAY FOR NIGHT is a film that will very elegantly and smoothly get under one's skin, although on the other side, it won't manage to keep hold over the spectator for long. It fascinates you and with its refreshing attitude and blue note makes you love the film medium. The clear film expression and the light and unburdened style give us a wholesome picture of the author, the intimate Truffaut and his almost fanatical love for film.

JERRY SCHATZBERG'S THE SCARECROW by Marko

The story is dramaturgically very clear, the gradation of dramatic moments grows stronger until the whole situation changes into a drama of strong emotions. In general, the whole film consists of clearly set sequences out of which different emotional points emerge; with their force and thanks to the director's ability, they affect a wide range of spectators of different opinions. The film can bring answers and give its reason both to an optimist and a pessimist, and even to those who think life is an irony of human endeavours, as well as those who idealistically believe in goodness and love, who constitute the very essence of Man and whom circumstances sometimes force to change sporadically. One can find oneself as one is bound to be; the spectator tries to identify his own sort of reality, which at moments may appear difficult and trying, even when the answer seems to be quite near. And yet, THE SCARECROW rehabilitates all that is noble and human in the sometimes hidden although never vanishing love of man towards his fellow-men.

AN ATTEMPT TO ASK ABOUT, ANSWER AND DISCOVER Tarkovski's SOLARIS by Janez Povše

The article first opens the question of the scope of writing or better resuming of such famous creations like Tarkovski's SOLARIS. The first result of such thinking is that the only and sensible thing to do is to reconstruct the working or creative process. First, the article deals with the so-called rationalist attitude towards the work of art in general, which in the act of creation represent a very rationalistic phase, manipulating with the future of the work of art in creation. Here the most important role of the act of creation is pointed out — during this phase the author (in our case the director) is organically bound to the material. Creativity also means, that Tarkovski often with completely non-inventive sequences — creates great effects, that Tarkovski is following the Stanislav Lem's literary model with openness, involvement and faith, adding his own, more complex and bigger dimensions. He is not striving to be original at any cost — as far as the external and internal stories are concerned. Having got the inspiration and the hint of a possibility of creative action from the story, he — like many other great film directors — adds broader ethical-philosophical aspects to the basic story. Finally, with the objectivization — the story is narrated in the first person — he proves the power and conviction of the really creative artistic action.

THE FILM DAYS IN SOLOTHURN by Denis Poniž

The 9th Film Days in Solothurn had shown that we can already talk about the phenomenon of a new Swiss film. Among the short films, interesting and actually-critical themes prevailed. We should like to point out THE OTHER SIDE OF THE MEDAL by A. Bizzari, EMIL EBERLI by F. Kappeler and JUSTICE by E. Langjahr. The Swiss film wants to get itself affirmed as a straight documentary confession with social background. Quite often it is ironical (THE LADY FROM THE VERANDAH by M. Leiser) or poetical (HAPPINESS AT SEVENTY by L. Lanaz). The feature films are above all a reflection on man and his loneliness among all the modern ideologies, techniques and social oscillations. Films like A DIFFICULT DAY FOR THE QUEEN (R. Allio), INVITATION by Cl. Goretta, DEATH OF THE MANAGER OF A BETTER CIRCUS (Th. Koefer), THE GIRL WITH A VIOLONCELLO (Y. Butler) and FROM TODAY TO TOMORROW (E. Ansoerge) have brought new aesthetic and idealistic affirmation of the Swiss film. The directors, whose films we have had the opportunity to see, will doubtlessly become regular guests of quality at the international film festivals.



Slovenski scenarist in režiser snema film POMLADNI VETER; na sliki Mira Nikolić

E K R A N

IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE

Razgovor s Fellinijem ob filmu AMARCOR

LET MRTVE PTICE

TV festival Portorož 74'

Truffautova AMERIŠKA NOČ

Fossajev KABARET

Festival kratkega filma, Beograd 74'