

# E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1972 — ŠT. 98/99



- Milan Ljubič 306 Navzočnost filma v družbenem dogajanju
- FILM V ŽARIŠČU POZORNOSTI**
- Judita Hribar 306 DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ in  
PRIMER MATTEI
- Taras Kermauner 313 Želje in hudiči (Ob Russelovem filmu  
DEMONI)
- Janez Povše 320 KLOVNI in Fellini
- Tone Freljih 324 Claude Dauphin — »le coque gaulois«
- SLOVENSKI FILM**
- Taras Kermauner 326 Sadistični vaudeville (ob Hladnikovem filmu  
KO PRIDE LEV...)
- STRUKTURA FILMA**
- Judita Hribar 330 Lekcija iz ameriškega undergrounda:  
Michael Snow
- Janez Povše 334 Zapis o tem, kaj vse je (med drugim)  
Jacques Tati
- FESTIVALI**
- Miša Grčar 348 Sedma filmska srečanja (Niš '72)
- Tone Rački 349 Prvi svetovni festival animiranega filma  
(Zagreb '72)
- Festival športnih in turističnih filmov v Kranju**
- Tone Freljih 353 Dvig kvalitete
- Ziva Paulin 355 Zlato in srebro v Kranju
- Neva Mužič 356 IRAN in ŠAMPIONOV KONEC TEDNA
- Jože Perko 357 Športni film skozi perspektivo kranjskega  
festivala in brez nje...
- Judita Hribar 361 Retrospektiva japonskega filma v Pesaru
- Ivan Stojanović 367 Osnovne misli o bolgarskem filmu na  
predvečer leta 1973
- Mark Cetinjski 370 Vtisi z enajstega festivala bolgarskega filma  
v Varni
- FILMI MESECA**
- Mark Cetinjski 374 SLAČENJE Miloša Formana
- Judita Hribar 379 SMRT V BENETKAH Luchina Viscontija
- Neva Mužič 383 UKRADENI POLJUBI François Truffauta
- TELEOBJEKTIV**
- Richard Roud 386 Godard se je vrnil
- Milan Ljubič 387 Film v očeh naše družbe
- Tone Freljih 388 Martin Esslin, mehanizacija literature
- Mark Cetinjski 390 Kratek razgovor s Krsto Papičem
- Hadi Tatal 391 Nastanek in razvoj arabskega filma
- Neva Mužič 394 Novi slovenski kratki film LETEČA  
PROCESIJA
- Aleš Erjavec 395 Razgovor z Mišo Radivojevičem
- Judita Hribar 397 B. Bertolucci PAJKOVA STRATEGIJA
- FILM, ŠOLA, KLUBI**
- Nuša Dragan 398 Eksperimentalno delo izražanja šestletnih  
otrok skozi filmski medij
- Boris Bičič 399 IX. festival amaterskega filma Slovenije

**KRITIKE**

- 401 GENERAL PATTON
- 401 KLOVNI
- 402 MAČKA Z DEVETIMI REPI
- 403 VELIKI MALI MOŽ  
METELLO
- 404 PRIVATNO ŽIVLJENJE SHERLOCKA HOLMESA
- 415 SLA PO VAMPIRJU  
S.O.S. NOBILE  
TIGER ŽRE LEPOTICE  
UVAJANJE V LJUBEZEN
- 416 LETALIŠČE

**INFORMATIVNI CENTER  
VIZUALNIH  
KOMUNIKACIJ**

- Robin Klassnik 407 Projekti
- Impact Galerie 408 Informacija  
(Action Film Video)
- Espace situation 72  
(Montreux) 408 Bogdanka Poznanović  
Klaus Groh  
Keith Brocklenhurst  
Jaroslav Kozłowski  
Gianfredo Camesi  
John Goodyear  
Janos Urban

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Uredniški odbor: Mark Cetinjski, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniz (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 3,50 dinarjev, dvojna 7 dinarjev. Letna naročnina 30 dinarjev, za tujino dvojno! Žiro račun: 50101-678-49110. Poština plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Metêr Franci Planinc. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič. Pričujočo številko je tehnično uredil Tone Seifert. Naslovno stran je oblikoval Pavle Grzinčič.

EKRAN sofinansira Kulturna skupnost Slovenije.



Na mednarodnem filmskem festivalu v Krakovu junija 1971 so jugoslovanski kratki filmi prejeli najvišje priznanje mednarodne žirije filmske kritike FIPRESCI za najboljši nacionalni izbor. Znani francoski filmski publicist Marcel Martin je izjavil, da je jugoslovanski kratki film po njegovem mnenju trenutno najboljši na svetu.

Ali znamo ceniti to visoko priznanje in ga tudi plasirati na tržišču uporabnosti? Ne!

Pri vsem trudu, ki ga vlagamo v gospodarstvu v povečanje izvoza, so zelo redki primeri, kolikor sploh so, da naša izvozna podjetja izbor izvoznih predmetov opremijo tudi z ustrezno filmsko, bodisi kinematografsko ali televizijsko, reklamo. Vrsta naših podjetij gradi tovarne, ceste, letališča, pristanišča v številnih razvijajočih se deželah Azije in Afrike pa tudi v Evropi, saj gradimo na primer številne objekte v obeh Nemčijah. Redka so podjetja, ki s teh svojih gradbišč hranijo filmsko dokumentacijo od prve v zemljo zasajene lopate do pričetka obratovanja objekta. Ne gre samo za dokumentacijo, ki ima nedvomno tudi svoj pomen, tako za razvoj dežele, v kateri objekt nastaja, kot tudi za državo, ki ga je gradila. Dokument je istočasno propaganda tega, kaj so naša podjetja sposobna narediti in lahko na bodoči licitaciji poleg vseh dokumentov, ki jih mora vsebovati sleherna ponudba, konkurent predloži tudi film o podobnem objektu, ki ga je zgradil v tej ali oni državi.

Vemo, da smo bili dolga leta v zaostanku s šolstvom in da smo preživljali vrsto šolskih reform. Imamo vrsto sodobnih šol, toda

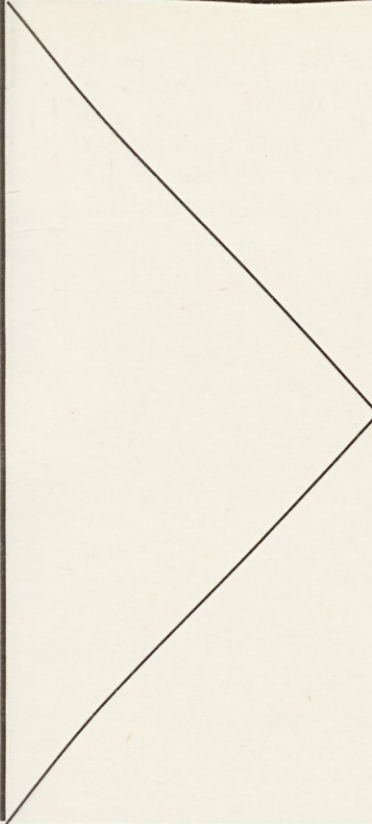
Na prejšnji strani je igralec Gian Maria Volonté v Petrijevem filmu DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ

# delavski razred gre v raj in primer mattei

judita hribar

Trenutne filmske situacije v Italiji ni težko opredeliti v preprostem informativnem slogu. Če izločimo velike avtorje, ki so že zdavnaj preseгли okvire lokalnosti (Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini), ostanejo še tri skupine: najmanj pomembna je klavrna zbirka hitro narejenih westernov, kriminalk in pustolovskih filmov, ki jih naše občinstvo prav dobro pozna; manj so nam znani (ali pa popolnoma neznani) mali avtorski filmi, ki navdušujejo pesarsko občinstvo ter napolnjujejo nekaj filmskih gledališč po evropskih prestolnicah. Med ti dve skupini sodi velika proizvodnja »angažiranih« filmov, ki so si že temeljito izoblikovali svoj profil, največkrat v obliki satirične komedije ali kriminalke s politično ali vsaj s socialno kritično ostjo.

Uveljavitev te zadnje skupine je bila potrjena že večkrat, posebno v Cannesu. Spomnimo se nepričakovanega uspeha obeh Petrijevih filmov, Montalnovega SACCA IN VANZETTIJA, Manfredijevega PO MILOSTI BOŽJI, toplega sprejema METALURGA MIMIJA Line Wertmüllerjeve in pa seveda nagrajenega PRIMERA MATTEI Francesca Rosija. Italijanski



film je v njih komaj prisoten. Sodobni pouk v svetu množično uporabljaja avdiovizualna sredstva, predavanja spremljajo ne samo diapositivni, temveč tudi filmi. Šolski in poučni film pa je pri nas skrajno zanemarjen. Nimamo svojega programa filmov, nimamo lastne proizvodnje poučnih filmov, smo edina samoupravna dežela na svetu in ena prvih držav-pobudnic politike neangažiranih, pri tem pa si zavodi za izposojanje filmov na 16 mm traku večji del svojega programa izposojajo od tujih ambasad, pretežno od velesil, katerih politike in ideologije ne sprejemamo, pa naj gre za notranjo družbeno ureditev ali pa za vprašanja mednarodne politike. Ko gre za film, se lahko vprašamo: kakšen je naš programski koncept in ali ga sploh imamo? Naj bodo filmi tujih ambasad na videz še tako nedolžni, kulturni ali zabavni, cilj jim je vedno posredovati in širiti poglede in politiko svoje dežele. Nisem proti takim filmom, toda samo v primeru, če nismo skoraj v celoti odvisni od tujih predstavništev, temveč lahko v določenem razmerju ponudimo tudi nekaj svojega. Niti samoupravnih pogledov na našo družbo niti blokvske neangažiranosti nam v svojih filmih ne bodo posredovali ljubeznivi predstavniki vzhodnih in zahodnih ambasad. In če trdimo, da imamo svoj koncept družbenega razvoja, ki naj bo navzoč tudi v vzgoji, zakaj ga ne uveljavljamo tudi pri filmu? Televizija z vsemi svojimi oddajami res ne zmore vsega, razen tega seže slovenska samo do slovenskih etničnih meja in morda včasih malo čez, prav tako hrvaška, srbska, bosanska, makedonska... S filmom v prosti plo-

politični film že obstaja kot fenomen v svetovnem filmskem prostoru, vendar bi bil njegov materialni uspeh, pri tem so mišljene raznovrstne nagrade, nedvomno precej manjši, če bi se na primer kaotična francoska proizvodnja končno le znašla, ali če bi mladi ameriški film naletel na več zaupanja, ker ga nedvomno zasluži, isto pa velja tudi za vzhodnoevropske kinematografije, ki pa bolj po lastni distribucijski okorelosti ne najdejo poti do pravega priznanja in uveljavitve. Zaradi tega nejasnega položaja uspevajo dobro narejeni filmi s tekočega traku, kar potrjuje dejstvo, da je bilo od dvainvajsetih italijanskih kandidatov za letošnji Cannes kar petnajst filmov s podobno tematiko, kot jo ima DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ; kakovostno ne zaostajajo, nasprotno, odlikujejo se po jasnejši ideološki obdelavi. Na festival so odšli pač tisti filmi, ki so imeli za seboj močnejšega producenta ali distributorja, saj ni več skrivnost, da so velike prireditve v Cannesu ali v Benetkah bolj ali manj filmski sejmi, namenjeni trgovskim ljudem in manj ljubiteljem filmske umetnosti in filmskim kritikom. Beneški festival dosledno bojkotirajo vse pomembnejše italijanske filmske revije (ponudim lahko podatke z lanske manifestacije, na kateri so bili odsotni, kot poroča Cinema 60 v 85—86 številki, kritiki revij Cinema nuovo, Cineforum, Cinema '60, Filmcritica, pa tudi nekateri francoski kolegi so se pridružili temu protestu: Cahiers du cinéma, Cinéma '71, Positif, Jeune cinéma, La revue du cinéma, Image et son) ter ob priliki objavijo kak polemichen članek, nemalokrat pa se izognejo tudi tej obliki pozornosti.

Kot znamenita PREISKAVA O NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU tako bosta tudi letošnja nagrajenca doma deležna le redkobesednih, odklonilnih fraz, ker se je po splošnem mnenju dialog oziroma polemika o političnem filmu že zaključil. To velja predvsem za površni DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ in nekaj manj za PRIMER MATTEI. Splošna formula, s katero bi na kratko označili ta dva filma in njima podobne, je sestavljena iz sedaj že marsikje preizkušnega vzorca: iz sinteze spektakularnosti in politične

čevinasti škatli sežemo lahko daleč preko teh meja. Zakaj ne izkoristimo teh možnosti? Sovjetska zveza snema poučne filme za svoj šolski program v deželah Azije in Afrike, na Kubi in Antarktiki, Poljska snema v Turčiji, Iraku, poleg industrijskih izdelkov, ki jih prodaja deželam v razvoju, jim med številnimi drugimi storitvami ponuja tudi snemanje filmov za njihove potrebe in nudenje uslug pri formiranju lastnih filmskih baz posameznih držav. Najboljši film o Jugoslaviji je posnela ameriška letalska družba Pan American Airlines. Uspevamo na festivalih, hvali nas svetovni tisk, organizirajo nam retrospektive slovenskega in jugoslovanskega kratkega filma v Parizu in Benetkah, mi pa se ne moremo in ne moremo izmotati iz finančnih in organizacijskih težav, ki niso le rezultat pomanjkanja denarja, kar povzroča tudi pomanjkanje ljudi, temveč so odraz družbenega odnosa do filma kot medija. Navzočnost filma v prosveti, izobraževanju, kulturi, gospodarski propagandi, dokumentaciji, kar vse ni vezano na skromna sredstva filmskega sklada Slovenije, nedvomno prispeva k uveljavljanju filma na vseh področjih družbenega življenja. Toda za to ni potrebna samo strokovnost izvajalcev, temveč tudi strokovnost in kultura naročnikov. Ne gre za mecenstvo zaradi mecenstva, temveč za praktično uporabnost filma na številnih področjih, s čimer se kaže tudi zaupanje naročnika do domačih izvajalcev.

angažiranosti, dvomljiva vrednost njihovih ideoloških prijemov pa se običajno skriva za tehnično dovršeno filmsko obliko. Združitev dveh nasprotujočih si faktorjev, zahteve industrijske proizvodnje ter sodobne nujnosti, da film totalno izkoristi svojo funkcijo kot sredstvo idealne komunikacije, vodi v komercialno izkoriščanje trenutne politične zavzetosti na zahodu. Kljub temu negativnemu pojavu mnogi levo usmerjeni kritiki priznavajo določene prednosti tega filma, ker vsebovani kritični elementi nudijo pomemben divulgativni material na politični ravni z namenom osveščanja določenih plasti publike. S tem konkretizirajo preko predstave motive in efekte, ki se zdijo nepomembni ali splošni s čistega estetskega ali filmskega stališča. Tako jim ne moremo zanikati določene ideološke funkcije, saj film vedno doseže tisto občinstvo, kateremu je namenjen ter pri tem ustvari zaželeno reakcijo (v najslabšem primeru je to odobravanje, jeza, razburjenje...). Včasih skuša avtor pritegniti tudi sladokusce, najbolj zahtevno plast občinstva, kar pomeni, da so njegove ambicije večje in nemalokrat izumetničene, ker mora svoj kompromis s komercialnimi zahtevami bolje prikriti, aktualna realnost pa postane sredstvo nekakšnih »artističnih namenov«.

Težko je ugotoviti, v čem tiči neprepričljivost Petrijevega filma DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ, če se pri analizi izognemo splošnemu italijanskemu političnemu doživljanju. Morda je zmeden vtis, ki ga film zapusti, posledica stereotipnega prikaza delavske situacije, slabo podprtih vzrokov njegovega protesta, tradicionalne nezaupljivosti do sindikalistov in študentov-militantov, ki se zavzemajo za njegovo dobro. Zaradi nasilnega posploševanja so ti odnosi netočni in nemalokrat lažno sentimentalni. Italijanskega delavca, sindikalista in študenta v Petrijevem filmu ni prepoznati; marionetna situacija, ki vrtinči in utesnjuje delavca Lulüja, ne odraža ne sedanje italijanske niti kake druge situacije, četudi jo realistični slog filma skuša predstaviti kot tako.

Petrijevi militanti so odvisni od radikalnih teoretičnih zahtev, ki jih ne

znajo prilagoditi praktičnim potrebam; dogmatično zavzemanje za delavčevo odklonilno stališče do neustreznih odnosov, ki mu ne dovoljujejo participacije pri upravljanju kapitala, katerega ustvarjalec je on sam, ne upošteva delavca kot individualnega člana v delavskem boju, zato ga tudi pozabijo, ko zadovolji njihovim zahtevam, torej ko začne stavkati. Odklonijo tudi moralno podporo, s tem se njihovo revolucionarno delovanje izrodi v klavno ekshibicijo. Nepravično negativno stališče, ki ga je zavzel avtor do mladih militantov, postane takoj očitno tudi nekemu, ki slabše pozna njihovo delovanje. Časi velikih besed so minili, zanesenjaški demonstranti pripadajo letu 1968. Sedanja študentska avantgarda deluje načrtno ter skuša biti tesno povezana z delavskim gibanjem in se temu tudi prilagoditi. Retorične fraze sicer levičarskega Petrija ustvarjajo vse prej kot prepričljivo politično dogajanje, ne karakterizirajo nekega gibanja in so bolj ali manj same sebi namen.

Sindikalisti, ki se na drugi strani zavzemajo za delavski blagor, svoje delo opravijo temeljito, četudi brez radikalnih zahtev. Njihovo, sicer precej brezizrazno početje da nekaj rezultatov, na primer zmanjšanje norm ali ponovno sprejetje Lulùja na delo. Mirna severnoitalijanska tovarna, vedno zavita v meglo, z delavci, ki jih tarejo drobne težave, je torej cilj prosvetljaljskega delovanja sodobnih revolucionarjev; precej hudih besed je izrečenih, nekaj zažganih avtomobilov prižene sivo eminenco — policijo, ki uprizori demonstracijo svojih metod, toda zakaj vse to? Tovarna se po vsem tem vrvežu vrne na svoj stari tir, pri čemer delavci niso nič bolj osveščeni.

Delavec Lulù, ki je žrtev in sredstvo rivalitete obeh skupin, prav tako ne napreduje v delavski zavesti. Folklorno zanesenjaštvo njegovega zadržanja do političnega vrtinca, v katerem se je znašel in tragikomičnost osebnega življenja mistificira njegov položaj kot splošnega v njegovem okolju, ne daje resnične osebne stiske, ki ni majhna. Lulùjev dom, ki je nekakšna razstava cenenih kipcev, ponarejenega stilskega pohištva, lasulj, TV pro-



Prizor iz Petrijevega filma DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ

grama ter prepirljive ljubice, ustvarja iz njega karikaturo, ki naj bi služila kot ponazoritev splošne nezadovoljive situacije v neki zahodni državi, ki je posledica nedostopnosti kulturnih dobrin proletariatu, neustreznih zakonskih rešitev (pri čemer je aktualno ločitveno vprašanje) ter nazadnjaških delovnih odnosov, ki delavca enačijo s strojem (v filmu: s tekočim trakom).

Osnovno misel, ki vodi delavski boj po svetu, je Petri izmaličil. Lulù ne čuti podrejenosti in izkoriščanja s strani kapitala, saj je s prejemki zadovoljen, prav tako z delovnim mestom. Njegovo uporno stališče, ki so ga podžgali sindikalisti in militanti, ni uperjeno proti nepravičnemu položaju, ki obstaja v relaciji delavec—kapitalist, pač pa se upre delu samemu. Z najbolj preprostimi besedami bi lahko rekli, da Lulùja utesnjuje delo samo, kar je z režiserjeve strani dokaj dvoumna izpeljava, vendar ne vemo, v kolikšni meri je bila hotena. Tako se popolnoma zabriše poanta filma; bolj ko jo iščemo, več možnosti se pojavi; morda bi še najbolj ustrezala zlobna pripomba, da je DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ nekakšno mešetarjenje z nekaterimi marksističnimi poglavji in cirkuška zabava na račun delavca.

Drugi canneski zmagovalec, PRIMER MATTEI Francesca Rosija, je trdneje grajen film, ki se ne spušča v politična poigravanja, čeprav mu je snov dopuščala tako možnost. Spretno sestavljen collage posnetkov rekonstrukcije letalske nesreče in vzpona znanega poslovnega moža ter rasti državnega koncerna ENI kar najbolj verno sledi dokumentom ter pričevanjem ljudi, ki so Matteija poznali, z njim sodelovali ali pa na kakšen način preživeli z njim zadnje dni ali bili priče njegovi smrti.

Film ni običajen portret nekega človeka, ker se izogiblje karakterizaciji osebnega življenja. Kronika se je omejevala na tiste značilne dogodke, ki prikazujejo Enrica Matteija kot zelo sposobno osebnost, zmožno poseganja v svetovne ekonomske razmere. Ker pa je šlo za nafto, je imelo njegovo delo tudi političen pomen, kar pregledno oriše nekaj intervjujev s tedanjimi senatorji. Napomembni uradnik in propadajoča petrolejska družba sta skupaj zrastle ter dala pečat italijanski industriji; zamajala sta ustaljeno ravnotežje poslovanja na bližnjem vzhodu, s tem da sta uvedla novo delitev dobička: 50 % : 50 % namesto prejšnjih 25 % : 50 % v škodo lastnikov naftnih polj. S tem je ENI pridobil določeno prednost, Mattei pa si je nakopal vrsto nasprotnikov.

Ključni element filma je Matteijeva smrt, ki ga je doletela pri letalski nesreči pri Paviji po poletu s Sicilije leta 1962. Nesreča je bila takoj označena za verjeten atentat, le da je bilo preveč osumljenih, da bi bilo mogoče izluščiti možnost. Šele nedolgo tega je Rosi odkril, da je neznanec na palermškem letališču izročil posadki letala neki zavoj, ki je po Rosijevem mnenju vseboval razstrelivo. Vendar tudi to odkritje ne dokazuje atentata, četudi nam avtor postreže z motivi, ki naj bi vodili siciljanske veljake k tako radikalnim sredstvom; hoteli so preprečiti prodor državnih investicij na Siciliji.

Posebna prednost tega filma je njegova poštenost do gledalca. Ne vpliva na njegova čustva (kar za podobni Z ne bi mogli trditi). Med likom Matteia in gledalcem ni čustvene povezave, zato njegova smrt nima drugačnega pomena kot dokumentarno vrednost, ki za Rosija ni toliko politično angažirana, da bi jo lahko uporabil v ta namen (spet se spomnimo nasprotnega primera pri filmu Z). Pomembna je, ker je prekinila delo enega najsposobnejših poslovnih mož povojnega obdobja, starega partizana, ki se je znebil vezi strankarskega sistema in ga je uporabljal, kakor je koristilo njegovemu delu.

Estetska vrednost filma leži v posameznih sekvencah, ki zadevajo raziskavo na kraju nesreče, ponazoritev zrušitve letala, intervjuje z očividci, ki jih vodi sam avtor, prav tako se pogovarja z osebjem na palermškem letališču... Ti prizori so porazdeljeni v celem filmu in še precej spontano prekinjajo osrednji tok zgodbe. Poseben poudarek daje tem scenam režiserjeva prisotnost pred filmsko kamero. Rosi dokaj spretno in nevsiljivo posega v pogovor ter podobno kot Fellini v svojem zadnjem filmu ROMA razblinja iluzijo filma in mejo, ki je tako strogo ločevala filmske

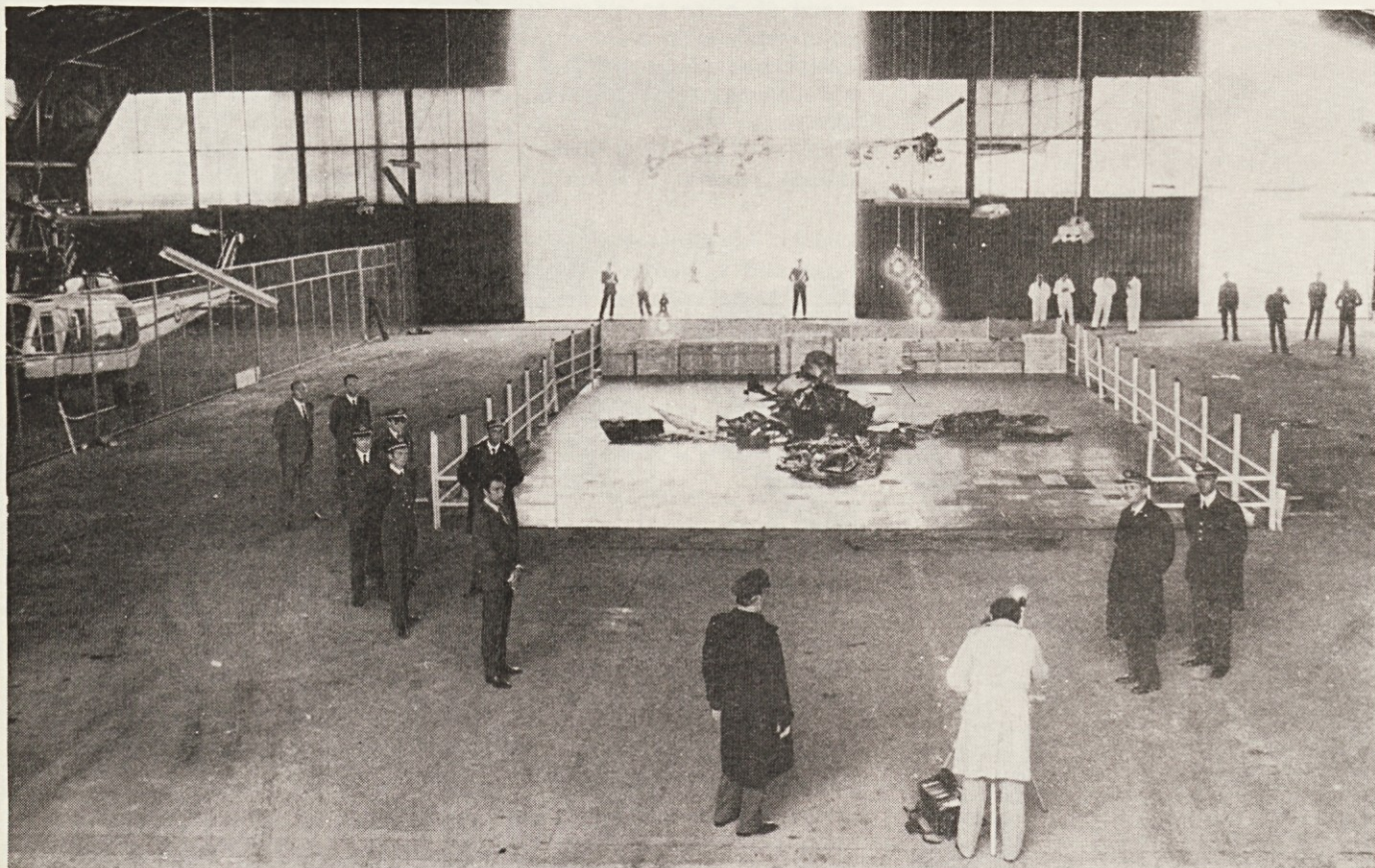




Igralce od tehničnega osebja, torej — prostor za kamero postane zanimiv za filmsko kamero.

Solidnost in korektnost v odnosu do psihološke opredelitve značaja Enrica Matteija in do tedanjih birokratsko političnih krogov se odraža v sicer privlačnem in naprednem filmskem jeziku, ki pa se izogiba cenanim eksperimentiranjem. Tem so podlegli mnogi znani režiserji, s čimer so trdno filmsko znanje ozaljšali z novimi prijemi, toda umetniška vrednost takih poskusov je večkrat dvomljiva in dosegljiva le redkim cineastom. Rosi ostaja na trdnih tleh; v Gian Maria Volontèju je našel izvrstnega sodelavca: njegova igra je odsekana, včasih arogantna in hitra, kar daje filmu dober ritem, s tem pa tudi primerno karakterizira Matteija, ki je bil znan po gibčnosti in urnem odločanju. Nekoliko napihnjene dialoge, ki so največkrat že kar monologi, najbrž opravičuje samosvoja osebnost ter se učinkovito vklapljajo v atmosfero filma. Neosebni novinarski slog, prizori v stilu filma-resnice ali filma-ankete, torej značilnosti novejših del, ki iščejo nova pota estetike realnosti, so vplivali na Rosija, ki jih je znal obrniti v svojo korist, ne da bi pri tem skušal razviti kake nove variante.

Oba canneska zmagovalca nista pokazala česa novega v obliki ali tematici; ostala sta v dolgočasnih okvirih solidnosti. Cannesu ni do svežih idej, ki dajejo filmu v svetu nov obraz. Zaradi svoje meščanske miselnosti se zavzema za zlato sredino ter prepušča času priznanje drzne avantgarde. Škoda je, da vzhodnoevropski film ne izkoristi tega obdobja stagnacije festivalskega programa, saj bi ga marsikateri film poživel. Podobne festivalske prilike, ki so za nas še vedno zelo pomembne kot izjemne priložnosti za prodor na zahodna platna, bi morali načrtneje izkoristiti. Umetniška prizadevanja naših filmskih delavcev bi nedvomno naletela na boljši sprejem, kot so ga deležna doma.



Prizor iz italijanskega filma PRIMER MATTEI: rekonstrukcija letalske nesreče v slogu filma resnice. Na prejšnji strani prizor iz istega filma

# želje in hudiči

Za gledavca, ki hodi vsaj deset, dvajset let v kino, je najbrž marsikateri film, ki ga vrtijo v zadnjih letih, hud in mučen problem. Sprememba vrste temeljnih moralnih vrednot, senzibilnosti, zahtev, vedenja in védenja o človeški družbi, predvsem pa o človeški psihi, ki se dogaja v »vélikem svetu«, se pravi v zahodni Evropi in Ameriki, prihaja k nam najbolj silovito, popularno, množično in pitoreskno ravno prek filma. Še pred desetletjem je bila ameriška mladina pretežno avtoritativno, paternalistično vzgojena, zdaj pa so jo zajela strahovita notranja previranja, protestniška nagnjenja in iskanja čisto novih življenjskih smeri, česar vsega se v MacCarthyjevih časih sploh ni dalo niti zamisliti. Ali ne velja podobna ugotovitev tudi za našo mladino? Starejši ohranjajo svoje izdelane svetove, ki jih precej dobro poznamo, tudi sam sem o njih nemalo pisal, v želji, da bi naslikal čim bolj jasno in popolno podobo naše tradicije. Svet, ki nas gleda, ki na nas učinkuje prek filmskih platen, pa to relativno varno, predvsem pa ideološko zelo strastno tradicionalno podobo ne le načenja, temveč že kar razkraja, postavlja nas pred stvari, ki nas strašijo in ki so v nasprotju z vso našo dozdajšnjo sprejemljivostjo. In ni čudno, da si marsikdo starejših, tudi med poklicnimi kritiki, želi nazaj mirnejše, bolj blage filme, kako IVANO ANGELSKO ali SALEMSKE ČAROVNICE. Kar na ustih nam je obsodba, da so ti novi filmi dekadentni, dekadenca je pač izraz za tisto, kar podira naše dozdajšne moralne predstave, nas zares angažira,



se stvari zaveže tako, da si s stvarimi predstavi novega sveta, novih dejstev ne moremo razložiti, nas izvleče iz našega moralnega ugodja, iz položaja sodnikov in opazovavcev ter nas potisne v vlogo krivcev, sodelavcev v norem in zločinskem svetu, nas zares pretrese in s tem omogoči, da pridemo do resničnejše katarze. Zdi se mi, da ima takšno katarzično moč tudi film Kena Russela DEMONI.

Vir zgodbe DEMONOV je Richelieujeva politika. Zanj nikakor ne moremo reči, da je zlo. Je pač neka politika, ki se bori zoper neko drugo: je politika močne osrednje države, centralizirane itn. — kar vse prav dobro poznamo že iz srednješolskega pouka zgodovine. Richelieu razbija samoupravo majhnih mest, lokalno moč. Pri tem izrablja katoliško Cerkev kot enotno oblast, kot tisto silo, ki lahko najbolj učinkovito zagotovi avtoritarnost centralizma (medtem ko so protestanti pristaši lokalne samouprave). Zgodovina nam kaže, vsaj dozdej, realnost obeh politik: ameriške, ki je temeljila na izjemno močni lokalni samoupravi, ta pa je nastajala ravno na osnovi ekstremističnih protestantskih ločin, in francoske, ki je ubrala nasprotno pot; obenem pa nam ta »svinjska«, verolomna, nezanesljiva zgodovina kaže tudi nerealnost obeh politik: španske, ki se je krčevito držala centralizma, in nemške, ki je ljubila lokalno moč. Kdo je torej imel prav? Kdo ima prav? Ali Rusija, ki je skrajno centralizirana, ali nastajajoča Zahodna Evropa, ki bi bila rada federacija z velikimi pravicami nacionalnih uprav?

Dilema, ki sem jo nakazal in ki je sprožilni zgodovinski moment DEMONOV, je kar se da aktualna; prav danes se ves svet in mi z njim nahajamo globoko v nji, sprašujemo se, se odločamo in agiramo, vsak po svoje, vsak v skladu s svojimi interesi: ali naj bomo vsi podaniki ene Države, ene Misli, ene Moči, ali pa naj nam bo dopuščena neka relativna svoboda? Obe politiki, ki nam jih politiki predlagajo, imata svoje prednosti in svoje slabosti, ena ustreza bolj tem, druga drugim interesom. Torej se ni mogoče postaviti na stališče, da je ena zlo in druga dobro. Ali pač? Vendar — ali se tisti, ki meni, da je ena od njiju dobro in druga zlo, ne postavlja s tem pri priči na versko stališče, razglasi, da je tista, ki mu je všeč, čisto Dobro, zato, ker bo postala to Dobro v neki — bližnji ali daljni — prihodnosti, v kataklizmi časa, tedaj, ko se bo odločilo, in skazalo, kaj je prav in kaj ni? Danes te odločitve namreč še ni, saj obe politiki ustrezata svetu, se v njem nadaljujeta in potrjujeta: tako enotnost kot različnost. Če pa se postavlja na versko stališče, ali se s tem ne odreče tisti razumni presoji, ki jo deli avtor knjige DEMONI IZ LOUDUNA Aldous Huxley, zagovarja jo tudi v svoji znameniti utopični romanci NOVI KRASNI SVET, namreč stališču, da so sleherna verska, fanatična, iracionalna sklepanja najhujši bič za človeštvo, saj nasiljujejo realnost, so z njo v nasprotju in s tem povzročajo hudo? Huxley ve — in film DEMONI kaže —, da je vir naše svetovne zgodbe politicum, se pravi nekaj popolnoma racionalnega, izračunljivega, razčlenljivega. Richelieuju in njegovim administrativcem se je posrečilo razbiti zidovje Louduna, vzeti temu mestu samoupravo, podrediti si ga, ker so znali izkoristiti tisti element v človeku, ki je čisto nasprotje racionalnosti: njegovo iracionalnost, njegovo imaginarnost, njegovo željo.

Zato je premišljevanje ob filmu DEMONI mogoče začeti tudi z obratnim stavkom: vir zgodbe je želja. Kakor si na eni strani stojita nasproti dve konceptiji državne ureditve, Richelieujeva in Grandierova, tako sta si nasprotni tudi dve želji. Prva, Richelieujeva, si želi oblasti, posvetne moči, pokorščine drugih, gladko tekočega aparata. Da bi to dosegla, mora vzpostaviti močno, enotno, fanatično ideologijo, strog sistem dogem, obnašanj, verskih resnic, ki se jih praktično sme v posameznih primerih kršiti, a se jih hkrati mora zmerom priznavati (ker prek njih priznavamo določeno realno oblast in je vsaka moja kršitev le privatno odstopanje, posamezno, nebistveno, ne pa generalno osporavanje sistema).

Represivnost ideologije je bistven pogoj za uspešno represivnost politično državnega sistema. Ideologija je magična, saj z iracionalnimi sredstvi dosega povsem racionalne, higienske, pragmatične učinke (za obsede-

nega od demonov, od hudiča pač razglasi vsakogar, ki ji je politično na poti). Tej ideologiji ljudje verjamejo, če je v skladu z njihovimi željami: kadar je le glazura za te želje. Bodisi da jih je strah posledic, če ji odpo-vejo pokorščino, boje se mučenja (to je primer vrste meščanov, ki so jih Richelieujevci pridobili zase z najbolj brutalnim terorjem in mučenjem, tako so si pridobili tudi nune, saj bi jim v nasprotnem primeru grozila takojšna smrt), bodisi da jim nudi sama izpolnitev njihovih zatrtih želja (tudi to velja za nune, ki v razmerah normalnega samostana ne morejo realizirati svojih seksualnih potreb, njihovo zadovoljevanje je ves čas kompenzatorično, versko, ideološka tragikomedija z izganjanjem hudičev pa jim dovoli popolno sprostitev želja, iz njih udari »perverzno«, ki seveda ni nič drugega kot zavrta normalna želja).

V filmu si stojita nasproti tudi dva tipa želja. Prvega predstavlja pater Grandier. To je razumni Huxleyev junak. Ve, da je grešnik, a si želi Boga, se pravi čistosti, lepote, predvsem pa ljubezni. Čistost je v veliki ljubezni, se pravi v predanosti so-človeku, v samoodpovedi svojim potrebam po moči nad drugimi, v volji do socialne ne-moči, se pravi do socialne soli-darnosti, do tega, da drug drugega pustimo pri miru, se obrnemo k sebi, vidimo drug v drugem cilj. Grandier je nemajhen grešnik, vendar ne v nasiljevanju ljudi. Rad ima ženske, pijačo, jedačo, je močan, zdrav, popol-noma normalen fant, tuj slehernemu asketizmu, skladen z naravo. Ve, da je treba poslušati govor svojega telesa, svoj spol, telesna ljubezen da mir in srečo, v nji je celo možnost človekove odrešitve, saj mu daje notranjo sproščenost in moč: moč ljubezni in ne nasilja. Grandier je ravno dovolj močan, da te svoje omejene želje zna uresničiti in da je zaradi tega srečen. Nesrečni pa so tisti, ki jim te želje manjkajo ali pa jih ne morejo izpolniti. Mati Jeanne ljubi, a ji je telesna ljubezen onemogočena; ne le da je grbasta, zaprta je v samostan. Svojo ljubezen pretvarja v duhovno, a zaman: tudi njen odnos do Kristusa je ves čas telesen, Kri-stus se ji kaže v podobi Grandiera, skupaj spita, a kar je bistveno, ne spita normalno, kot spi Gradier s svojimi ljubicami, temveč sadomazohi-stično. Tu pa smo zadeli na bistveno točko DEMONOV.

Nasilje sistema nad posamezniki, ki je določena politična racionaliteta, se ne kaže kot čisto in zato funkcionalno nasilje, kot nasilje enega razum-nega razloga nad drugim, ampak kot nasilje zatrtosti nad normalnostjo. Državno politično nasilje se spremeni prek ideološkega v bistvo le-tega, v seksualno: v sadizem. Spolnost kot (poleg dela) temeljna komunikacija med ljudmi je lahko dvojna: predajajoča, ljubezenska, nenasilna, »nor-malna«, in brutalna, takšna, ki uživa v poškodovanju drugih ter sebe. Slast želje, ki se ne more predati v razumnem in močno-nemočnem skladju svojemu bližnjemu, se izčrpuje, uživa v samouničevanju in uničevanju drugega. Ta užitek v zadajanju ran, ki ga poznamo najbolj iz dela markija de Sada in ki pomeni patogeno realizacijo neogibne spolne želje, neogibne potrebe po svobodi, po hrani, po zdravem življenju, pa ni nenormalen zaradi neke prirojene nenormalnosti posameznih ljudi (simbol grbe tu zavaja), ampak zaradi patogenosti družbe, določenega socialno politič-nega sistema, ki svojih potreb ne more realizirati z devizo popustiti biti ali s tem, da se svoji volji po moči, po absolutni oblasti odpove in se sam zapiše »socialni nemoči«, to je človeški ljubezni, temveč le z voljo do tako rekoč absolutne oblasti. Imperializem oblasti se tu pokriva s sa-dizmom.

Očitno je Huxley moralist v dobrem, lepem, starem, v evropskem pomenu besede, nasprotnik slehernega nasilja, oznanjevalec razuma, svobode in ljubezni, predvsem pa strašen raziskovavec slehernega totalitarizma. Mnogo tega je vidno tudi v filmu DEMONI. Pater Grandier je po svoje blizu Millerjevemu Proctorju (oziroma ta izvira iz Grandiera), blizu mnogoštevilnim posebno anglosaksonskim nonkonformističnim junakom, ki se ne zlomijo pred nobenim nasiljem, ki premagajo svojo strašno bo-lečino, strah, obup, samoto in ostanejo zvesti svoji avtentični resnici. To je lepo, ta želja je v vseh nas, in prikaz te želje kot na koncu filma

ali zgodbe vrednostno, metafizično zmagovite, je tradicionalni publiki všeč. V tem vidim tudi največje popuščanje filma okusu publike: po vseh grozotah navsezadnje le zmaga Pravica — zmaga moralno. Sprašujem pa se, ali ravno tak konec, tak zaokret celotnega junaka iz uživača v Kristusa-heroja, ne vzame filmu tiste neogibne in vélike katarzičnosti, zavezljivosti, ki bi jo lahko imel, če bi se tega klišeja otresel? Kliše o zmagi Dobrega nad zlim nas danes ne zavezuje več, ker nam daje alibi: sliko nekoga, ki umira zmagovito namesto nas. Ali ni prišel Bunuel, ta véliki prednik tako tega filma kot sploh modernega filma o nasilju in željah, o sadizmu in religiji, ravno tu mnogo dlje (v VIRIDIANI, v NAZARINU itd.)? Film je tu pristranski. Richelieu je prikazan odvratno, lekarnar in ranocelnik skrajno pristransko, delata iz najnižjih pobud, eni spet skrajno cinično, drugi kot poklicni glumači, kralj docela dekadentno, množica kot spremenljiva cipa, mati Ana kot grbasta, nune kot grde in histerične, le Grandier in njegova žena sta lepa, vzvišena nad ostalo človeško bedo. Ali ne bi bil film dolžan odkriti tega sadomazohizma v vsakem od njih, od nas, a v vsakem tudi drugi pol, pol ljubezni? Ali ne bi moral izhajati iz načelne enakopravnosti obeh političnih sistemov ali akcij, saj je trditev o njuni metafizični različnosti mogoča, kot sem rekel že na začetku, le na osnovi verskega prepričanja? Ali ni samo zoperstavljanje herojskega Kristusa bednim zločincem versko, pristrano prepričanje, ki bi se ga morala umetnost izogibati? Ali se ni s tem film precej približal moralistični agitki, ki je danes izpeta in lahko služi le novim politično ideološkimi ščuvanjem na novi poslednji ekskluzivno človečanski boj, ne



Na poti k eksekuciji se obtoženi škof Grandier ustavi pred ženskim samostanom in prosi za oprostitev

pa videnju realitete in s tem tudi odkrivanju nove misli o urejanju cloveške muke, ki bi bila morda lahko realnejša in s tem uspešnejša? Ta pripomba o moralizmu DEMONOV in s tem o njihovem padcu v komercialno in ideološko pa seveda ne more zakriti vsega, kar je v tem filmu simpatično, čisto, novo. Deloma pristransko ideološka je le pomenska struktura, pod njo pa gledamo zelo napeto in pretresljivo resnico. Podoba našega življenja, ki je kljub vsej civiliziranosti natančno tako krvavo, kot je bilo pred tisoč ali nekaj tisoč leti, je izjemno instruktivna. Živimo sredi same smrti, sredi kuge, verskih bojev, najrazličnejših ideološko religioznih epidemij. Živimo sredi preprosto brutalnih in zelo rafiniranih oblik mučenja, kar najbolj sadističnih, in velika zasluga tega filma pa vseh mogočih drugih umetniških tekstov (pomislimo predvsem na Bondove drame, pri Slovencih pa na sijajno dramo Frančka Rudolfa XERXES) je ravno v tem, da nam to prikliče v zavest: da nam ne govori le o mukah drugih, tam nekje za nami, temveč o mučenju, ki je naše dnevno tkivo. Res je, da je zdaj manj vidno zdaj bolj, a res je tudi, da le spreminja forme: pod Viktorijo in Francem Jožefom (od tam pa imamo svoje tradicionalne predstave) je bila vsa seksualnost skrita, mučenje se je kazalo kot oblast dolžnosti nad spontanostjo, civilne, družinske, državne, cerkvene norme nad zdravo neposredno telesno željo (ali ni tu skrita temeljna tragedija in resnica Prešerna, njegovih poezij?), pod kongoškimi satrapi je bilo bolj »čiste«, bolj direktno smrtno narave, v Vietnamu je spravljeno v vojaške operacije, na Češkem pa v strahovito moralistično ideološko pezo brezračnega prostora, v mučenje s pomanjkanjem zraka, z megleno sivino osebne in splošne brezperspektivnosti. Ali ne gre v Ameriki za mučenje s funkcionalnostjo, v Južni Afriki z razizmom, v Egiptu z iluzijo, ki je laž? In ali ne čutimo teh mučenj vsak dan tudi v naši intimni okolici, od partnerjev, od šolskih in socialnih sistemov ter subsistemov, od tradicije, od spolnih prepovedi? Kako dolgo traja, da se »moralistična« oblika mučenja spremeni v bolj direktno? Ali ne opozarja film DEMONI na strašno nevarnost, ki nam grozi tedaj,



Duhovna molita za umrlimi, ki jih je pobrala kuga





Oče Barre skuša izgnati hudiča iz telesa sestre Jeanne, ki jo igra Vanessa Redgrave

ko je v imenu neke religiozne ideologije ne le mogoče, ampak zaželeno, zapovedano nasilje nad drugače mislečimi? Ali res ni mogoče razrešiti neskladja med imaginarnim in simbolnim, med željo in jezikom, neskladja, ki nikakor ni neskladnje med Dobrim in zlim, med pravim in nepravim socialno političnim sistemom ali dvema človekoma, narodoma, religijama, ideologijama, ampak zmerom, načelno (Freud, Lacan) neskladje med podzavestjo in zavestjo? Ali je kakšna rešitev v tem, da se tega neskladja zavedamo, da podzavesti želja ne zatiramo, ampak se prepuščamo »zdravi« grešnosti, »razumnemu« popuščanju svojim potrebam? Da se ne zanašamo na možnost, da nas bojo rešili simbolni sistemi, pa naj gre za religiozne ali za znanstvene? In da torej vemo, da se mora vsak simbolni sistem (sistem zavesti, država, sleherni zakon, sleherni skup idej) ohranjati s pomočjo represije, ta represija pa želja nikoli ne more izničiti, ampak se le-te zmerom znova pojavljajo, skrite za simbolnimi sistemi in uravnavaajoče jih po svoje, v realizacijo svoje zatrte imaginacije, poželjivosti?

Če hočemo, da nas film DEMONI — sploh sleherni film, sleherno estetsko delo — »angažira«, se pravi zaveže k odprtemu ravnanju v svetu, k svobodi, potem moramo dešifrirati in odkloniti njegovo ideološko pristranost, njegovo ideološko strukturo, jo destruirati in se soočiti z razprtostjo sveta, z »luknjo«, »praznino«, neutemeljenostjo sveta, ki nas poziva, da smo, da eksistiramo, da se v slehernem trenutku znova odločamo, da se ne pustimo zapeljati logiki nobenega sistema, nobene teze o bogu in hudiču, ampak ohranimo svoje meso na razpolago čisti — in morda »odrešujoči« — bolečini, se pravi ekstazi, ki skuša misliti in doživljati razpor med imaginarnim in simbolnim pa tudi njuno nemogočo koeksistenco. In DEMONI so nas lahko dejansko v mnogočem zavezali, če se nam je posrečilo, ko smo jih gledali in o njih premišljevali, odvezati se od vsega trdnega, zanesljivega in odkriti demoničnost v sebi. Spoznanje in priznanje demoničnosti v sebi pa je že neka realna in vsaj minimalno uspešna omejitev te demoničnosti v sebi in na svetu.

# klovni in fellini

janez povše

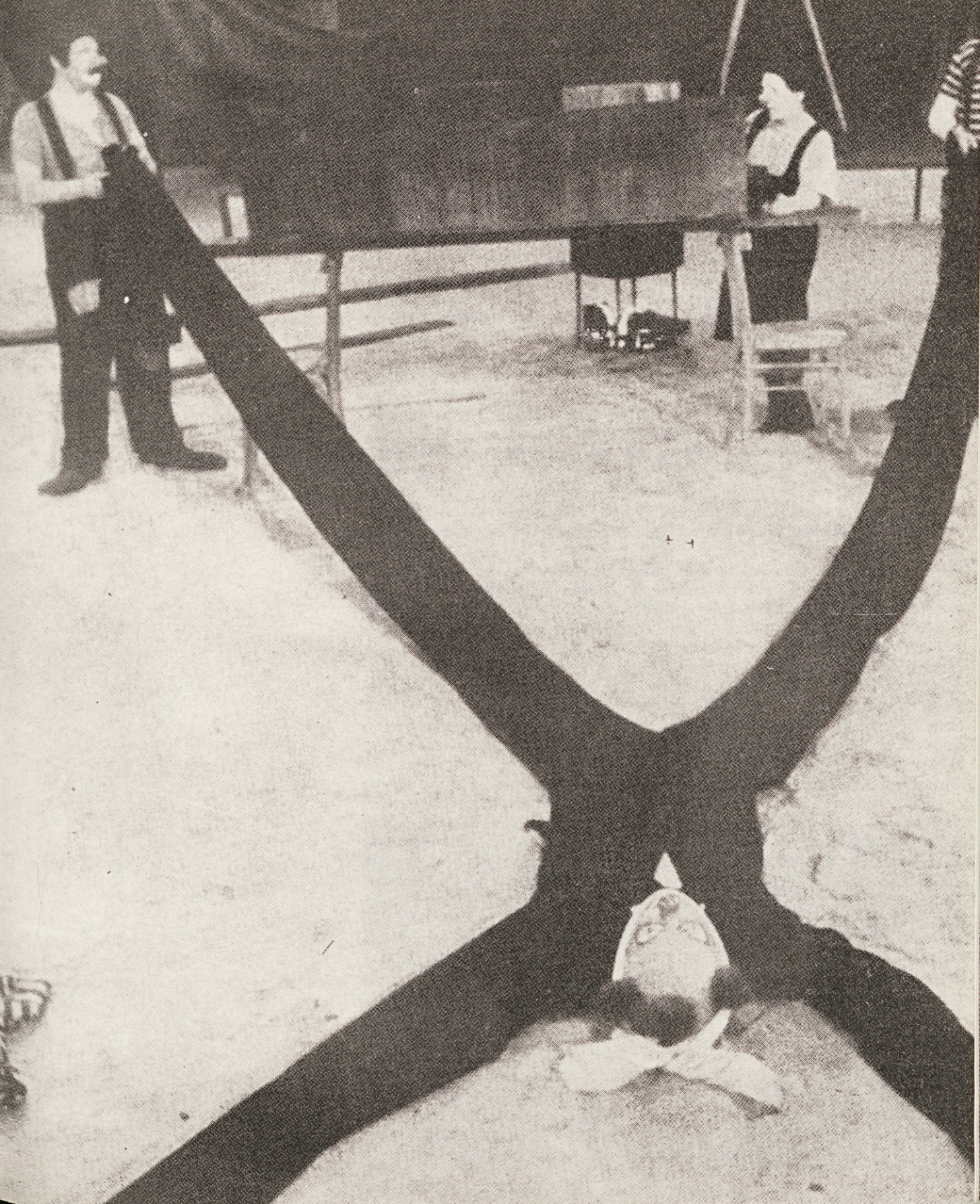
Z ozirom na definicijo o močnih umetniških osebnostih, po kateri je tako rekoč vsako njihovo delo avtobiografska postaja v novem razumevanju sveta in življenja, je mogoče isto trditi tudi za FEDERICA FELLINIJA. Ta definicija, ki odkriva v vsakem delovnem poskusu izjemno kvalitetnih ustvarjalcev pripovedovanje njihovega življenja z novega, zrelejšega, »kasnejšega« aspehta — in v bistvu gre v umetnosti, umetnosti nuje samo za to — je grozljiva resnica človekove (ustvarjalčeve) želje ujeti trenutek, osišče življenja v neko trdno, zaokroženo in odrešujoče pregledno celoto.

Klovni, ti groteskno preobraženi ljudje, ta čudna, mnogokrat deformirana bitja, na katerih in v katerih je vse pretirano — tudi srce — povečano, razpotegnjeno, oglato, neukrotljivo, lirično in grobo, ti klovni s svojimi posebnimi usodami, ki jih išče Fellini že v spominih svojega otroštva, jih odkriva v posebnih ljudeh svojega rojstnega ambienta in jih kot odrasel najde po še živečih cirkusih, po domovih upokojenih, se pravi bivših klovnov, ki jih išče in najde v raznih komajda ohranjenih filmskih zapisih in končno s tistimi, ki še žive, uprizori fantastično predstavo klovneve smrti — ti klovni s tega stališča razumevanja umetnosti kakor tudi bista samega filma niso in ne morejo ter nočejo biti antologija, dokument o klovnih, ampak so in ostajajo del Fellinijevega življenja, preokupacija njegove miselno-emozivne evolucije, tu nastajajo in se skozi sebe vanj spet vračajo.

Ta izredna sposobnost organizirati svet po izraziti podobi notranjega življenja in določenega trenutka v tem življenju, istočasno ne prikrojevati sveta po svojih željah ali hotenjeh, ampak odkriti v njem tiste teme, tiste avtentične izseke, ki določeni stopnji človekove dozorelosti docela ustrezajo, se vanjo prilagajajo in ji dajejo otipljivo personifikacijo, s pomočjo katere se je mogoče jasno pogovarjati, ki jo je mogoče razumeti in se je oprijeti — ta izredna sposobnost je last pravih, velikih ustvarjalcev, ki jim je dano vse: namreč to, da jih je mogoče razumeti, da so njihove šifre oprijemljivi svet, in ta pomeni vez s tistim, ki tako zamišljeno pripoved sprejema.

Film, ki je izdelan za TV, ki ima dokumentaren nadih, ki je tiha pripoved o svetu intimnosti in oživlja vse reminiscence od otroštva, nekakšnega praspomina, pa do zrelega razmišljanja, ki hoče odkriti to otroštvo, ki za temi klovni sluti vse več, kot je zunanji svet cirkusa, ki sluti za njimi nemara razrešitev uganke avtorjevega življenja — ta film zavzema v antologiji filmske umetnosti nedvomno posebno mesto. Film je kot dnevnik življenja, Fellini išče vse, kar je sploh mogoče najti, pri tem snema samega sebe in ekipo, ki opravlja obešenjaško vedro pot, in v tem smislu ni mogoče ločiti ustvarjalca od filma: nikogar ni, ki bi bil za kamera, ki bi po svoje organiziral življenje in mu krojil njegovo podobo, kamera kot opazovalčevo oko vidi prav vse in je pravzaprav sama tista, ki ji je vse dano, ki je nihče ne vodi in ki zato lahko vstopa v »iskanje samega sebe« brez apriornih določil, brez vnaprej določenih poti in brez vnaprej pripravljenega komentarja. Ta »ultra-dokumentarni« princip, kjer dokument ostaja resnično dokument, kjer ne gre za reproduciranje dokumentarnosti kot take, je v vsakem primeru izjemno ustrezen filmsko-oblikovni prijem za dani filmsko-vsebinski koncept. Fellini postane človek-posameznik kot vsi drugi, nikomur ne grozi s svojo filmsko virtuoznostjo, s tem ko ga ves čas vidimo, postane nam enak, nič večji in nič manjši, morda le čudno vztrajen v svojem iskanju, kar seveda ne more biti vsakokratna lastnost vseh.

In kakšne so ugotovitve tega iskalca, kaj je spoznal na svoji poti skozi življenje — med klovni in cirkuškimi pistami? — »OBCUTEK ZAČASNOSTI JE



OSNOVNA ČLOVEKOVA DISPOZICIJA. MISLIM, DA BI BILI LJUDJE MNOGO BOLJ AKTIVNI, KO BI MOGLI ŽIVETI VSE SVOJE ŽIVLJENJE Z INTENZIVNIM IN STALNIM OBČUTKOM ZAČASNOSTI, V VSAKEM PRIMERU BI BILI BOLJ KREATIVNI, VSEKAKOR BOLJŠI. GOVORIM O NASLEDNJEM ČUDOVITEM OBČUTKU: BITI TURIST V LASTNEM ŽIVLJENJU.«

S tega stališča je Felliniju cirkus prizorišče življenja, v katerem je mogoče zaslutiti vse neodkrite skrivnosti s posebno intenzivnostjo. Tu je misel, da je v magičnem soju cirkuške piste za grotesknimi maskami klovnov mogoče začutiti žive ljudi, ki so pristali na takšno igro življenja, od katere se ni več mogoče ločiti — s tega stališča je vsa ta sarkastična igra življenjske tragikomičnosti le parafraza življenja in nas samih. Morda se — vsaj za Fellinija — življenje ni nikjer utesnilo v tako veselo-bridko podobo, kot je ravno svet umetnosti ali klovnov. Nerazrešljiva kombinacija igre in resnice, resnice zato, ker ljudje v tej smeri igrajo to igro vse življenje, neponovljiva oblika življenja, ki se uresničuje skozi igro, ob vsem tem pa čas mineva, začasnost utripa in življenje odteka — to prizorišče nemara najbolj ustreza resnici življenja samega, našim občutkom ob temeljnih razmišljanjih kjerkoli in kadarkoli. V globljem smislu tudi vsakršna druga dejavnost zaobsega prav iste občutke, vendar pod plaščem videza; v umetnosti (v cirkusu) pa je videz enak resnici: življenje je veselo-žalostna igra, v kateri igramo različne (ne)pomembne vloge vse bolje in bolje, vse popolneje in popolneje, dokler nekega dne ne ugotovimo, da ta igra ne bo trajala večno. Od tu dalje je Fellini šele možen, od tu dalje je možen ta film in od tu dalje so šele možna hlastna iskateljska popotovanja na začetek in prazčetek, preživljanje življenja vedno znova in znova, vedno z novega, »starejšega« zornega kota, z vse širšim in manj nasilnim razumevanjem, z vse prodornejšim posegom nazaj v prve spomine, v prve zabeležene misterije, dokler ne seže retrospektiva v skrajnem smislu (ob smrti) tja do uganke rojstva in njegovega počela.

Film je poln poezije, tiste enkratne poezije človekovega slutenega smisla, opojnosti in lepote življenja ter hlastnega prizvoka minevanja, ki dela opojnost še bolj opojno. Čiste sekvence otroštva s pridihom pravljичne svetlobe in čudežnega vstopa v cirkus kot skrivnost življenja, jedkejši, a vseodpuščajoči portreti nenavadnih človeških podob, ki se kasneje tako tesno spajajo s cirkuškimi, razumevanje teh posebnih usod, ki je rezultat zrelega in blagega odnosa do vsega — skupna usoda vseh je že zdavnaj odkrita — in popotovanje po cirkusih, kot so Astley, Franconi, Barnum, Medrano, obisk pri ostarelih klovnih, ki so odživeli svoje življenje v žarometih cirkuške glasbe in trapezov in končno razpravljanje z zgodovinarjem Tristanom Rémyjem o tem, kakšen je bil Footit pa Chocolat, Dario, Barco, Rhum — in na koncu klovnska uprizoritev smrti Augusta, kar pomeni smrt klovna nasploh in to v praznem cirkusu z nedopovedljivo opojnostjo tragikomičnega interpretiranja, neizmerne veselja ob tem velikem spektaklu in prireditvi, kakršni ni para — vse to daje temu Fellinijevemu filmu nadih nekakšne krute enkratnosti, skrajne avtentičnosti in osupljivo resne šale, ki se ji ni mogoče v celoti smejati. Zato melanholičen odnos do klovnov — drugačen biti ne more, če se spomnimo, da ne gre za to, da bi bil Fellini klovn, ampak za umetniško dejstvo, da so klovni del njegove notranjosti, del njegovega življenja in da zato pristopa k njim pazljivo, z razumevanjem, vsaka nepazljivost lahko povzroči bolečino — torej zato melanholičen in izrazito blag odnos do teh travestitov srca in krutega razuma. Film je zasnovan in izveden kot popotovanje po usedlinah lastnega življenja, pri čemer so klovni nekakšni gibljivi stalagmiti in stalaktiti tiste nedoumljive notranjosti, do katere se je mogoče prikopati le trudoma in z veliko vztrajnostjo.

Ob vsem tem so mnenja nekaterih razlagalcev Fellinijevega opusa, kot npr. prepričanje, da je Fellini najprej napovedal smrt civilizacije, če se spomnimo filma SLADKO ŽIVLJENJE, nato pa tudi umetnosti, to pa od 8 IN POL dalje, sicer utemeljena, vendar v svoji resničnosti bolj posledica kot pa hotenje ustvarjalca. Slej ko prej je vrednost umetnika v njegovem zaobjemanju resničnosti, ne pa nekega povsem določenega hotenja in Fellini nedvomno spada prav v omenjeno kategorijo. Ne gre mu skratka za to, da bi s svojimi

stvaritvami dokazal prav to in ne kaj drugega, ampak preprosto za nujno razmišljati o svojem življenju in za sposobnost to razmišljanje potegniti iz abstrakcije v konkretnost, ga oživiti, mu dati meso stvarnih prizorišč in oseb, »normalnih« in za vse značilnih življenjskih dogodkov.

Prav zaradi tega je sekvenca klovneve smrti tako zunaj običajnega toka razmišljanja, prav zaradi tega je v prikazovanju te smrti toliko življenjske energije, opojnosti, humane vitalnosti, kar je daleč od krščansko dogmatičnega pojmovanja sveta, po katerem je s stališča intelektualca morbidno in mazohistično razmišljati o smrti kot o nekem tudi svetlem dogodku. Fellinijev antidogmatizem pa spet in spet dokazuje, da je v smrti precej veselega, kakor je v življenju precej žalostnega. Vse je naravno, vse ima svoj tok, vse se vrača nazaj, smrt v rojstvo, rojstvo v misterij življenja in smrti — spomnimo se samo intenzivno poetičnega doživljanja prvega otroštva — vse to je ena sama zgodba začasnosti in minljivosti, ki jo tolikokrat preživljamo v obeh smereh: v smeri spominjanja in v smeri pričakovanja. To je vse, kar na neki način človeka zanima, kar ga v bistvu prizadeva, kadar mu v življenju ali procesu razmišljanja ne ostane nič drugega kot on sam, kot življenje samo.

Tako je popolnoma razumljivo, da Fellini ne more odgovoriti na vprašanje, kaj je glavno sporočilo filma KLOVNI, da ne more in noče odgovoriti, saj si da v trenutku odgovora povezniti na glavo klovnsko vedro, s čimer je osmešena tudi vsa takšna vrsta nedomišljenih vprašanj. Nedvomno je Fellini ideolog življenja in ne takšne ali drugačne življenjske interpretacije, in tovrstno stališče, ki vsakega ustvarjalca potencialno postavlja v najbolj odprtega izpovedovalca, seveda ne more prenesti interesnih dostopov, težjih v prav takšno in ne drugačno podobo življenja.

Z eno besedo: Fellini je v KLOVNIH pokazal poetično sliko (svoje) človekove notranjosti, ki se prepleta v mehkih in svetlih barvah, ki noče dokazati nič in samo registrira, pripoveduje, ki se je organizirala v preprosto, vendar docela ustrezno filmsko obliko — ta izključuje vsako možnost oktroirane izpovedi — in ki pripoveduje o življenju kot o prvem in poslednjem človeškem misteriju. V prizorišču obešenjaške komike in tragičnih mask je to doživljanje enkratno, presega okvire racionalne analize in se je že v principu odreka: življenje se kaže kot večni fenomen, kot večno prizorišče in ga je mogoče odkriti tudi na tako absurdnih mestih, kot je npr. cirkus. Ko se klovna kličeta v praznem prizorišču z liričnimi pozivi trobent, se bližata kot misel drug drugemu, se najdeta drug ob drugem v tihi praznini šotorišča in družno odideta oziroma se zgubita proti izhodu, da ostanejo samo odmevi njunih trobent, pesmi, življenja in je prizorišče spet prazno: prazno za vekomaj ali pa samo do vstopa novega življenja, novega otroštva, ki bo spet enkrat prvič vstopilo v čarodejne skrivnosti minljivega življenja.



# claude dauphin

## »le coq gaulois«

POZORNOSTI

tone frelih

Srečala sva se pred tedni v Salzburgu. Vodstvo ameriške študijske fundacije SEMINAR IN AMERICAN STUDIES ga je povabilo, da bi udeležencem tega srečanja evropskih gledališnikov razložil svojo igralsko zgodovino, izkušnje in načrte. S sedemdesetimi leti, približno stotimi posnetimi filmi in petdesetimi leti pri gledališču je Claude Dauphin eden najstarejših in najbolj delovnih francoskih igralcev.

Ker je bila tole kaj skopa predstavitev, se lotimo Clauda Dauphina nekoliko podrobneje. Kot pravi Francoz ne more zatajiti svojega galskega humorja, torej humorja, ki ni toliko sproščen, kot je oster in skoraj zajedljiv. Ne pa tudi nesramen. Njegov obraz ne skriva sedemdesetih let, razoran je, zraven pa že čisto beli lasje in hudo žive oči. Sam o sebi pravi — »Kaj hočete, Shakespeare je mrtev, Moliere je mrtev, J. B. Shaw je mrtev, zato se tudi sam ne počutim preveč dobro.«

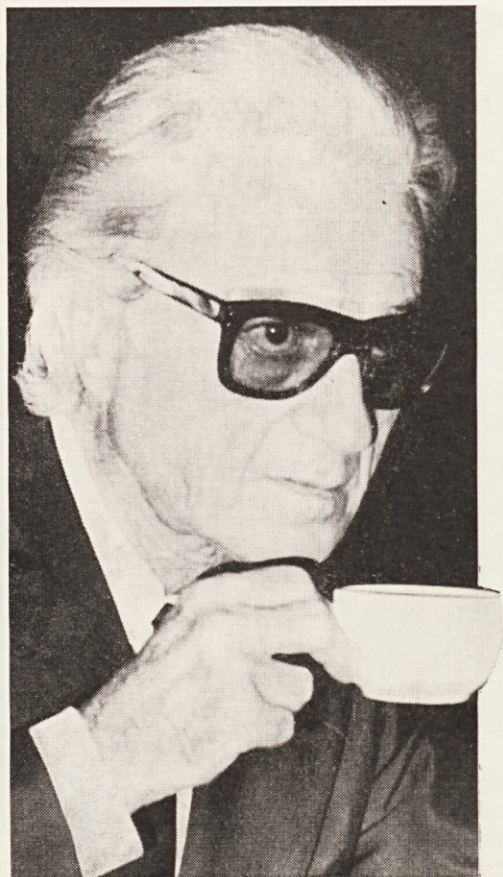
Še nekaj je nadvse živo pri Claudu Dauphinu. Spomini. Prava zgodovina francoskega gledališča na dveh nogah je. Ko pa je govor o filmu, Dauphin preskoči francoske meje in lahko poseže v angleško pa tudi ameriško filmsko zgodovino. Ne gre pozabiti, da govori za Francoza perfektno angleščino, očitno rezultat let, ki jih je preživel na Otoku ali Novi celini. Toda lepo po vrsti. Rodil se je v umetniški družini. Oče je bil pesnik, mati slikarka. Odlično se spominja dogodkov, ko mu še ni bilo deset let. Starši so ga namreč takrat prvič peljali v gledališče. In imel je to izjemno srečo, da je videl uprizoritev s Sarah Bernhardt. Tistikrat ga je njena igra čisto prevzela. Zmotno pa bi bilo misliti, da si je Claude Dauphin že kot otrok želel na odrske deske.

Prav tako dobro se spominja materine prve slikarske razstave. Slikala je največ akvarele. Ker Dauphinov oče ni prav preveč verjel v ženine slikarske sposobnosti in tudi zaradi velikih stroškov, je mati razstavljala skupaj z neznanim mladeničem. In zgodilo se je čudo, saj je mati prodala prav vse svoje akvarele, mladenič pa nobene svoje slike. Toda že čez nekaj let se je obrnilo, mladenič je postal slaven (šlo je za mladega Modiglianija), medtem ko je šla Dauphinova mati v pozabo.

Ko je Dauphin govoril o nenehnem spreminjanju kriterijev za kakršnokoli umetniško delo, se je spomnil prav tako dogodka iz svoje zgodnje mladosti. Tik pred prvo svetovno vojno je oče napisal libreto za Ravelovo glasbo. Ko so delo prvič izvajali, je doživelo tako slab sprejem, da so ga morali po petih reprizah umakniti iz Opere. Toda Ravel je poskusil znova leta 1919 in uspeh. Delo je bilo proglašeno za umetnino leta.

In spet se je povrnil k Sarah Bernhardt. Takale je bila njegova misel — »Vsak stil v umetnosti nekoč zastari. Zaradi tega seveda zastarijo posamezni teksti in kaj ne bi zastareli šele igralci. Največja igralka svoje dobe Sarah Bernhardt s svojim načinom igre že v tridesetih letih našega stoletja ne bi več žela tolikšnega uspeha. Dandanes pa bi se njeni igri na glas smejali. Pa ne gre samo za gledališče in gledališke igralce. Vzemimo obdobje nemega filma. Takratna igra je bila patetična, nena ravna. Saj ne da bi pozabili takratna velika imena, le posnemati jih nocoj več.«

Eden najstarejših in najbolj delovnih francoskih igralcev: Claude Dauphin (Foto: Tone Freljih)



»Kot vsak igralec govorim najraje o sebi. Ne maram tistih svojih kolegov, ki govorijo samo o sebi, pa si nočejo tega priznati. Seveda, zdaj sem že star. Toda kljub temu da sem star, se še vedno ne jemljem resno. Mogoče boste rekli, da je to samo lena filozofija. Pa ni. Svojega poklica ne povzdigujem nad ostale, čeprav sem prepričan, da se igrilstva ne moreš naučiti. Si ali pa nisi. Vzemite cigana in njegovo opico. Vsak zase in oba skupaj sta odlična igralca. Pa se tega nista nikjer učila. Počakajte, povedal vam bom drug primer, resničen dogodek.

Leta 1942, takrat sem bil že igralec, sem imel v Cannesu svojo igralsko skupino. Morali smo se skrivati. V Cannesu smo bili zato, ker je bilo tam še najbolj varno. Na skrivaj smo študirali neki tekst, toda manjka nam je igralec, ki bi igral vlogo zaljubljenega mladeniča. No, nekega popoldneva, sedeli smo na vrtu za veliko igralnico, se mi je približal mlad fant, sedemnajstih osemnajstih let. Vprašal me je, če sem že našel igralca za tisto vlogo. Na odgovor, da še ne, se je sam ponudil in povedal, da bi silno rad postal igralec. Prav preveč nisem verjel v njegove sposobnosti, v sposobnosti novinca. Dal sem mu tekst in ga naročil za naslednji dan na preizkušnjo. Toda fant se je vrnil že čez pol ure, znal je tekst in brez vsake vaje, brez vsakega mojega napotka ga je odigral brezhibno. Že veste, kdo je bil tisti fant? Seveda, Gerard Philipe. To zgodbo sem povedal v dokaz, da se mora igralec že roditi.«

#### FILMA NE MARAM

Claude Dauphin je sicer že kot mladenič zašel v gledališče, toda ne kot igralec. V L'Odeonu je bil več kot deset let scenograf in kostumograf. Večino veselja in smisla za risanje je podedoval po materi. Potem je nekajkrat vskočil v vlogo, če je igralec zbolel ali zamudil na predstavo. Dokler se ni posvetil samo igralskemu poklicu. No, in potem je prišel tudi film. O filmu nasploh ne misli najlepše, čeprav jih je posnel približno sto.

»Film ni moje področje. Sovražim filme, v katerih sem igral. Ne maram jih gledati. Naredil bom eno samo izjemo. Film Quiet American po Grahamu Greenu mi je še kar pri srcu. Film, to je noro početje. Ničesar ne morem spremeniti v filmu, brž ko je posnet. Pri gledanju se tudi ne morem ničesar naučiti. Filmi pripadajo scenaristom in režiserjem. Igralec je zgolj lutka, ki jo režiser prestavlja pred kamero. Pa še toliko drugih pripomočkov je, mimo igralca, da režiser lahko naredi dober film. Montaža in podobno.

Ne smem pa pozabiti, da me prav film povezuje z mnogimi dobrimi prijatelji v Franciji, Angliji in Ameriki. Po letu 1950 sem precej časa preživel v Hollywoodu in na Broadwayu. Povsod sem srečal odlične igrance in odlične prijatelje.«

Ob tem je začel naštevati imena, ki nepoznavalcem tako precizne kulture zgodovine ne povejo skoraj ničesar.

»Ne samo igrati, druga čudovita lastnost igrilstva je prijateljstvo. Nikoli ne bom pozabil enega svojih najboljših prijateljev, zdaj ga žal ni več med živimi, Maurica Chevaliera. Poznala sva se trideset ali celo štirideset let in si v teh dolgih letih zaupala marsikatero skrivnost. Pogosto mi je govoril — kaj morem za to, če sem starejši od tebe, sem pač jaz doyen francoskih igrancev. Potem mu je zdravnik nenadoma prepovedal cigarete, alkohol in ženske. Stari Maurice pa se vsemu temu ni mogel odreči in tako je moral umreti.«

Claude Dauphin se je nenadoma zamislil. Najbrž je premišljeval o Mauricu. Mene pa so za konec predvsem zanimali njegovi načrti.

»Verjetno me bodo angažirali še za kakšen film. Pa tudi gledališču se še ne bom odrekel. V prihodnji sezoni bom zagotovo igral vlogo Shylocka v Shakespearovem Beneškem trgovcu. Rad bi pokazal drugačnega Shylocka, bolj človeškega. No, pa to bomo še videli.«

Clauda Dauphina ne bo ustavilo njegovih sedemdeset let, razoran obraz in sivi lasje. Še dovolj moči in volje ima v sebi. Mogoče bi kdo rekel, da tudi ironije. Pa ironije verjetno ne, le nekakšnega humorja. Kaj ni rekel na začetku pogovora — »Če že moraš drugim lagati, sebi ne smeš nikoli.«



# sadistični vaudeville

taras kermauner

Že od SONČNEGA KRIKA, še bolj pa od MAŠKARADE in filma KO PRIDE LEV se mi neutrudno oglašja nekakšno neveselo in zamišljeno vprašanje: kje je tisti Boštjan Hladnik, ki se je znal pred desetimi in petnajstimi leti vsem nam, kritikom in širši javnosti, z izjemno spretnostjo prikazati kot edini pravi prihodnji ustvarjalec slovenskega filma. V tistem času je bil malokdo med slovenskimi umetniki bolj cenjen, bolj občudovan (morda edino le še Smole po uspehu Antigone); od malo koga se je toliko pričakovalo; a vsak njegov nadaljnji film je pomenil novo »razočaranje«. Danes Hladnik nima več niti imena. Okrog njegove osebnosti se ne spletajo več legende, potisnjen je vstran, napol pozabljen, eden med mnogimi.

Publika je, kot se ve že tisočletja, nehvaležna, danes te vzdiguje, jutri pometa s tabo. Hladnik je hotel biti zvezda, je to nekaj časa tudi bil, a je — kot večina zvezd — »propadel«: propadel kot zvezda, nikakor pa ne kot režiser in predvsem delavec. Danes ne izdeluje prav nič slabših filmov, kot jih je v začetku. LEV je najbrž zanimivejši film od PEŠČENEGA GRADU, po svoji filmski, avtorski strukturi je soroden PLESU V DEŽJU; loči ju predvsem scenarij, ki je precej različen (tam groteska, tu komedija, tam delo z globljimi ambicijami, tu lahkotnejše zasnovano), in pa tisto, kar je pomemben, če ne odločilen kriterij — vsaj sodobne — umetnosti: čas. Kar je bilo 1960 revolucionarno, vsaj v jugoslovanskem in slovenskem okolju, je leta 1972 znano in skorajda nekako »zastarelo«. Hladnik je ostal, kjer je bil, slovenski film pa je dal ta čas vsaj Duletiča in Klopčiča, da o plejadi izvrstnih jugoslovanskih modernih režiserjev, ki so prinesli obilo novih barv, prijemov, slogov, od Saše Petrovića in Žike Pavlovića do Makavejeva in Žilnika, sploh ne govorim. Destrukcija starega sveta, konstrukcija novih je bila v teh dvanajstih letih zares intenzivna, raznovrstna, bogata, Hladnik pa je, kar je (bil), zato se je treba vprašati po naravi njegovega filmskega sveta — sloga, po njegovi pomenski strukturi. Kajti analiza LEVA, pa naj bo še tako bežna, nam mora dati analizo celotnega Hladnikovega opusa.

Scenarij za LEVA, napisal ga je Franček Rudolf, je prijazen, nedolžen, lahkoten, nežen, zračen, radosten, prav simpatičen, breztežna in ljubezniva komedija, kakršne Slovenci še nimamo, saj smo še zmerom obremenjeni s svojim tragično resnobnim kompleksom in se ne znamo izviti iz ideoloških projektov in kritiziranj. Na ta scenarij je dodal še adaptator (Dušan Jovanovič) vse polno temnejših, težjih, grotesknejših tonov, predvsem (nedosledno izvedeni) skorajda surov, banalen, nasilen pogovorni jezik; sicer je zelo karakterističen za določen ljubljanski mladinski — skorajda predmestni — nivo (kolikor danes celotno mlado mesto nima »predmestne«, deklasirane mentalitete in jezika), je pa v hudem neskladju z lepo, funkcionalno, puristično sčiščeno, mednarodno, prav nič predmestno sceno, likovnim ambientom, arhitekturo sob, hiš, stopnišč, oblek. Morda je v tem poanta: da namreč živi »predmestno« neartikulirana, nekulturna, »antikulturna« mladina v velikomestni scenariji; morda smo celo danes mi vsi takšni (nehali smo biti kmetijsko ljudstvo, a še ne postali mestjani; smo nekakšni gostači, začasni prenočevalci, osvajavci tujega okolja in blaga). Ugotavljam le to, da je v Rudolfovo podlogo prišel že z Jovanovičevim posegom prvi disonantni ton, diskrepanca, torej nekaj, kar je značilno za celotni Hladnikov film (in filmski svet).

Ta filmski svet je v temelju dvojen, dvoumen, razdrt, »nekoherenten«, simbolizacija nekega globokega notranjega razdora. Videz filma je nedolžen, lahek, nenevaren. Hladnik ljubi glazuro, strašno je konvencionalen, ambienti, človeški odnosi, liki staršev, mladine, družbe, ki jih kaže, so gladki, znani, neindividualizirani, skoraj prazni. Kot da bi gledali italijanski film iz dobe »belih telefonov«, nekaj meščansko pološčenega in cenenega. Kot da bi mu šlo le za potrošno blago malomeščanskim porabnikom. Kot da je naš svet povsem infantilni, a je ta otroškost ali mestoma otročjost narejena solidno in poprečno. A to je, ponavljam, videz Hladnikovih filmov, en njihov del, ki ga ves čas »moti«, dopolnjuje, prepočenja, prestrukturira drugi, precej zamotanejši in zanimivejši del, žal pa je ta, povejmo kar naravnost, pre-



malo radikalen, nedovolj tematiziran, zdi se, kot da bi ga režiser sicer rad vtaknil v filmsko dogajanje, a na skrivaj, kot da nima dovolj moči in poguma ali objektivnih možnosti, da bi ga napravil za neposredni predmet svoje filmske raziskave.

Ta drugi, skritejši in bistveno pomembnejši del, ki je negacija prvega, ustvarja pri gledavcu vtis, kot da je nekaj narobe, da se nekaj ne sklada. Na eni strani nežno in nedolžno dekle Marjetica, pravzaprav otrok (za ta pristop je izjemno dobro izbran lik Urbančeve), in čudaški, prav tako nerealni, otroški Mark (z malo manj posrečenim, a po svoje čudnim in zato kljub vsemu dovolj primernim Simčičem), na drugi nenehni podton spolnosti, vse polno simbolov, ki na dovolj odkrit, celo vsiljiv način opozarjajo na spolni akt. Na eni strani lik nedoraslega fanta (Mihelinega nečaka), lepega, zdravega, naravnega, na drugi njegova koruptnost, pokvarjenost, nesramnost (isto, samo še bolj poudarjeno »grayevsko« strukturo je imel onanirajoči fant iz Maškarade; lepi, a poškodovani ali cinični otroci so Hladniku sploh zelo ljubi). Na eni strani torej nedolžnost,

ki nima telesa, materialnosti, v filmu ni niti sledu spolne sle, motnje in iracionalne nagonosti, težkega, potnega, zaudarjajočega telesa (kot pri Pavloviću), črev, ust; ljudje pri Hladniku ne jejo in ne pijejo, nimajo ust za hrano in ne spolovilo za spolno občevanje, pa vendar nam režiser nenehoma prikazuje različne kose hrane, spolne gibe, natakanje pijač. Z usti se pogovarjajo, s tesli telovadijo, so čisti duh — nedolžnost, otroškost, nestvarnost: ideja. Tudi Duletič je, recimo, spiritualen, religiozen, težč v transcendo, vendar povsem drugačen, njegova duhovnost je skoraj mistična (kar mu štejem v veliko zaslugo), telesna, barvita, melanholična, čutno hrepeneča, težka, zemska, neprozorna, mitska, medtem ko bi bilo pri Hladniku vse prozorno, če ne bi bilo tiste druge strani, o kateri bo takoj govor, vse bi bilo kot pri zobozdravniku, aseptično, čistunsko, tehnično, kot kak arhitektonski načrt, maketa, človek v zamisli, preden je dobil realno meso.

Kar to stran destruira, podgrajuje z drugim pomenom, vonjem, barvo, s tujim, motečim, a vendarle Hladnikov pravi filmski svet determinirajočim delom, je nekakšna



Prizor iz slovenskega filma Boštjana Hladnika KO PRIDE LEV, v Pulju je Boštjan Hladnik dobil Srebrno Arenu za režijo

»perverzno« ali celo sadizem. Nedorajlost je blokirana po nečem »odraslem«, kar pa ni zrela telesnost, ampak narobe, še potencirana netelesnost otroštva, nekaj, kar ni preprosto ideologija, temveč globlje, bolj podzavestno, trdnejše; spolnost kot mrzla predstava, prav nič pa kot — realna, nora, silovita, čutna, neposredna — želja. Vendar zato ta predstava ni nič manj silovita, to je naravnost prisilna predstava, v vsaki besedi, pogledu, gibu se mora razodevati spolna simbolika; a ker ta simbolika ni rezultat čutne želje, pač pa prisilne predstave, psihološkega kalupa, ki vse do kraja žigosa, nič pa ne more spremeniti v spolnost, temveč le v simbol spolnosti, v idejo o spolnosti, je hladnikovska spolnost popolnoma dematerializirana, spiritualizirana, čeprav spet ni nedolžna, neposredno otroška, pač pa »perverzna«. Na platnu gledamo same telovadce, telesa, ki so športna, zdrava, klena, lepa, mlada, a skoz in skoz disciplinirana, zaprta vase; niti z enim gibom ali pogledom se partnerja drug drugemu ne odpreta, ne popustita svoji erotično spolni sli, njuni telesi se samo plesno ritmično gibata po fizikalno enakih, a med sabo neskončno oddaljenih avtonomnih krivuljah (kot v znameniti orgiastični sceni v Maškaradi, v scenah Sončnega

krika itn. — v vseh Hladnikovih filmih naletimo na isto nespolno telesnost). Erotično spolne sle v njiju ni, ker je ni v ambientu filma; je le izjemoma zbrana, natančna, močna volja po uspehu, tehnicizmu, spolna obsesija kot ideološko psihološka travma, ki ne pusti nobenemu segmentu filma, da bi se razvijal po svoje.

Omenjeni tehnicizem, volja, ideologija, telovadna telesnost (ki je skrajno asketična odprava spolno čutne telesnosti) je tako močna, dominantna, neodpravljiva, avtonomna, da je nenehno navzoča in da jo gledavec nenehoma doživlja kot nasilje volje nad sproščenostjo, ideje nad prepuščanjem, nad željo, nad mehko čutnostjo, konflikta nad radostjo, muke nad užitek, hladu nad prijaznostjo: kot stalno reproducirajoče se posilstvo nad nedolžnostjo in otroškim. Posilstvo — ta »perverzija« — je temeljni model »motečega« ambienta, razklane slike, podvojenega doživljanja. Nedorajlost je brez obrambe pred agresijo travmatizirane ideje o spolnosti, tip posiljevanja je sadističen, ker nastaja največ užitka iz strastno čistunskega odpora teh mladostniških telovadnih duševnosti, do seksualnega (pod)pomena lastnih gibov, ki jim jih je vsilil avtor, do njihovi intimni naravi povsem tuje, nasprotno — odtujene — (spolne) simbo-



Nosilca glavnih vlog v filmu KO PRIDE LEV: Marina Urbanc in Marko Simčič

like, do tega, da veljajo za nekaj drugega, kot so. Filmska podoba je sama v sebi raztrgana: je nekakšna nenehna nedomenjena defloracija, občevanje na suho, z bolečino, ki pa ostaja skrita, tabu. Strogo ji je prepovedano, da bi se izrazila, osebe so zmerom nasmejane, perfektne, obvladane; tudi kadar se jokajo ali jezijo, morajo igrati lutke brez čutil.

Film **KO PRIDE LEV** je igra, vendar posebne sorte: njen grenki, komaj opazni ali sploh neopazni, čeprav ves čas navzoči podton je smrt. Smrt nastopa v najrazličnejših primerih, a je zmerom sadistično koncipirana, nasilno videna, trgajoča; spolni akt je celo nekrofilija: prizor rib v banji z nagim Markom — nevarnost, da bodo ogrizle njegovo nebranjeno telo, ga skopile; ali ko se Mark in Marjetica polivata z barvo, njun ples ni prav nič vesel in lahkoten, brava je še ena zaščita njunih teles pred toplo in prekrvavljeno neposrednostjo čutnic, še ena obleka, kalup, meja, za katero se skriva »resnica« v podzavest potisnjene, a »naravnega« izraza nezmožne spolnosti; bela barva, v katero se zavije Marjetica, jo naredi za truplo, in Mark izvaja nad tem truplom nekrofilne ritualne gibe. Odbijajoč, suh, nepredan, nasilen, telovaden je simbol spolnih aktov v trgovini s pohištvom, skakanje

po posteljah; v resnici so postelje enako daleč od Markovega telesa kot Marjetica. Sadističen je sam simbol leva, ki je ubijalska žival; ali ni eden od ključnih prizorov filma trganje mesa? Ali ni tisto živalsko meso, ki ga lev cefra (plastično vidimo, kako ga cefra), edino neposredno, čutno, odprto (ker je ranjeno, krvavo) meso-telo v filmu?

Naj končam z nasvetom: dozdašnji Hladnikovi filmi so izraz notranje blokade, spopada med dvema ideologijama (nedolžnosti in spolnosti), ki pa sta obe obenem temeljni podzavestni nagnjeni, primarni doživetji, avtentična vsebina avtorjeve psihe; dokler bosta pridirali na dan netematizirani, blokirani, zakrivani, bojo Hladnikovi filmi vzbujali vtis nelagodja, ker so notranje zastrti, izraz volje, spodbijane po kontravolji in podzavesti. Režiser si bo ustvaril lepe možnosti za dober film, če bo blokado odpravil, se pravi, če bo svoj do zdaj nereflektivni razkol filmsko tematiziral in ne parodiral družbe — sveta, temveč samega sebe: svoj sadizem, svojo »perverzno«, svoj razkol. Pri tem bi mu moral biti za zgled seveda romanopisni opus markija de Sada, ne pa kalmanovski vaudeville.



V filmu **KO PRIDE LEV** je eno izmed osrednjih vlog zaigrala tudi Milena Dravičeva

# lekcija iz ameriškega under- grounda:

# michael snow

judita hribar

STRUKTURA

F I L M A

V sedanjem obdobju, nekateri ga opredeljujejo kot postwarholijansko, je že precej lažje kvalitativno in kvantitativno oceniti ameriški filmski underground, ker ga je bolj ali manj uspešno analizirala že kar zajetna skupina knjig, ki so predvsem pripomogle k njegovi splošni uveljavitvi.

Težko je podajati definicije, ki bi enotno označile to smer. Skupne oblike in ideje ni, avantgardnim, eksperimentalnim filmom, konstruktivističnim ali strukturalističnim tokovom je skupno le ime in pa podobna prizadevanja ter način dela: underground je okrajšava za underground existence, kot je njihov obstoj definiral Lewis Jacobs (Film Culture, 1959). Torej ne gre za nekakšno podzemno dejavnost, snemanje filmov, ki bi jim bilo delo v drugačnih pogojih prepovedano spričo moralnih, političnih ali splošnih kulturnih razlogov, pač pa gre za »podzemno obstajanje«, prikazovanje v posebnih pogojih, v posebnih dvoranih, preko posebnih distribucijskih mrež, ki tvorijo protiutež »above ground« filmom hollywoodske komercialne proizvodnje.

Underground predstavlja skupino stilov, Sheldon Renan pravi v svoji knjigi (Introduction to the American Underground Film), da je toliko stilov, kolikor je underground filmov, vsak predstavlja upor proti stari oblikam, vsak skuša raziskovati in iskati nove izrazne možnosti, pa naj bo to na tehničnem, snovnem ali oblikovnem področju. Tako obstajajo filmi, ki so dolgi več ur, nekateri pa trajajo le nekaj sekund, so filmi o gibanju, o mirovanju, lahko so zaporedje belih in črnih fotogramov, magične predstave, filmi, ki so subjektivna zaznavanja okolja, ali pa projekcija avtorjevih posebnih doživljanj in nagnjenj.

Večina od njih išče videz neformalnosti, ki jo ustvarjata kompleksnost in intenzivnost celotnega dela. Bolj kot narativni element, ki je potisnjen v stran, če v filmu sploh je, je pomemben film kot medij sam po sebi: v vsakem filmu je poudarjen eden ali več sestavnih delov, ki so v klasičnem filmu strnjeni v celoto z drugimi in običajno nimajo posebne vloge: prostor, čas, gibanje,

zvok, oblika, ki jih kar se da svobodno oblikujejo fenomen filmске tehnike. Snemanje, razvijanje in montaža že sami odločilno prispevajo h končni obliki, ni pa nujno, da avtor uporabi vse tri: cela vrsta Warholovih filmov ni potrebovala montažne mize; so filmi, ki sploh niso bili posneti: zaporedje črnih in belih fotogramov v slovitom filmu THE FLICKER TONYJA CONRADA, ki niti ni uporabil filmske kamere; vse tri procese je zavrnil npr. Takehiza Kosuki, ki v projektor ne vstavi filmskega traku, pač pa v svetlobi projekcijskega aparata počasi trga filmsko platno. Podobne poskuse je delal tudi Nam June Paik s svojim ZEN FOR FILM; projekcija brez traku, avtor se postavi pred platno v pozi ene same akcije, npr. premišljevanja. Ti zadnji primeri že sodijo v novejšo obdobje ameriškega eksperimentalnega filma, ki ga včasih imenujejo tudi explained cinema, ki pa še vedno deluje v »underground pogojih«, torej v mreži neodvisnih distributorjev, filmskih klubov in evropskih filmskih festivalov.

Pristno povezanost med avtorjem in filmom ustvarja njegovo izrazito samostojno delo. Neodvisnost si je pridobil predvsem s poceni snemanjem, s cenejšimi kamerami in manj zahtevnim tehničnim postopkom pri razvijanju (ki ga včasih opravi ali vsaj nadzoruje avtor sam, npr. Stan Brakhage). Največkrat je vse filmsko osebje en sam človek in tako nosi film pečat nadvse individualnega dela, ki mu je cilj iskanje novega. Znani avtor Ken Jakobs pravi, da vsak film ustvarja svojo estetiko. Čisti estetski standardi, ki jih delo oblikuje sproti in so za vsak film drugačni, se zelo razlikujejo od tistih, ki smo jih priznavali do sedaj. Narativni element, ki je do sedaj vplival na filmsko umetnost, tako preko literature kot preko gledališča, je v večini filmov izginil, zamenjali so ga drugi vplivi, npr. slikarstvo, kiparstvo, glasba ter nov fenomen, čisti filmski izraz, gibljiva slika, ki s pomočjo glasbe in barv (ni pa nujno) oblikuje svojo naracijo, svojo vsebino, svoj neposredni vtis, na katerega naletimo in smo ga že vajeni pri vizualni umetnosti in pri sodobni glasbi.

Novi filmski avtor se je otresel tradicionalne gledališke dramatike, ki si jo je klasični film v veliki meri prisvojil ter se je precej težje otepa kot sodobno gledališče samo. Otresel se je tudi vseh drugih konvencij, ki jih narekuje velika proizvodnja in splošni okus, filmski medij podreja samo sebi, pri čemer se ne ravna po kaki posebni ideologiji, pač pa izraža totalno svobodo izraza in argumentov. Nizka cena proizvodnje mu dovoljuje manjšo publiko, kar je primernejše za nove filme, ki jih nekateri imenujejo komorne filme. Dovoljujejo tudi večjo mero eksperimentiranja, ki ga velike proizvodnje dosledno zavračajo. Nespametno je že vnaprej zavračati underground kot trenutni poskus; znano je, da uradni kulturi, kulturi množice in široke potrošnje kljubuje živelj, običajno na eksperimentalni ravni, ki ni vezan na zakone trga in ki nemalokrat nosi v sebi zametke nove umetniške smeri. Ameriški underground prav gotovo predstavlja umetniško avantgardo te vrste. Morda Michael Snow, kanadski slikar in jazzist in v zadnjem desetletju tudi filmski avtor, najznačilneje usmerja tokove, v katere naj bi se razvijala ne le ameriška eksperimentalna dejavnost, temveč tudi določena smer celotne filmske umetnosti.

Michael Snow je zanimiv predvsem zaradi nenavadne kontinuiranosti, ki jo opazimo pri pregledu vseh njegovih filmov; so raziskava možnosti razvoja filmske oblikovne plati, ki jo ponuja filmska kamera. Določeno nezaupljivost, ki so jo do takega prizadevanja čutili tudi poznavalci in kritiki sodobnih filmskih smeri, vidimo že po tem, da je šele zadnji Snowov film OSREDNJI OKRAJ (1971) vzbudil pozornost in hkrati odkril njegova ostala dela, deseterico krajših in daljših del (od 4 do 52 minut), ki so avtorja uvrstila med vodilne konstruktiviste.

Filmi so tehnično zelo dobro izdelani in s tem izpodbijajo že ustaljeno predstavo o grčavosti in sicer privlačni neizdelanosti tipičnega underground filma. Snow je skušal preko svojih prvotnih zanimanj slikarja in jazz glasbenika ustvariti novo gibanje, ki je v precejšnji meri odvisno od filmske kamere, od nje-

nega premikanja, ki se ne podreja dogajanju pred njo, pač pa se ravna po času in prostoru, ki ga v svojem gibanju in s svojim gibanjem zaznamuje. Le malo je slučajnega, v primerjavi z ostalim undergroundom, kjer je slučajno vse.

Morda bi se nekoliko ustavili pri Snowovih najdaljših treh filmih, ki bi nekoliko podprli informacijo o nekem umetniškem prizadevanju: WAVELENGTH (45 minut, 1967), Back and forth — Naprej in nazaj (52 minut, 1968); in La Région Centrale OSREDNJI OKRAJ (3 ure, 1971).

WAVELENGTH najkrajše definiramo kot petinštiridesetminutni zoom: kamera je postavljena na visok podstavek v kotu sobe ter se počasi približuje z zoomom raznim predmetom v prostoru: slikam, oknom, omari, stenam, ljudem... Gledalec čuti napetost, ker upa, da se bo kamera obrnila tudi vsvoj, ves čas nevidni kot, česar pa ne stori. Drugi element intenzivnosti izhaja iz slučajnostnega, iz premikanja v sobi sami: vstopita dve ženski; selitev omare; poslušanje radia; nekdo stopi v sobo skozi okno in se zgrudi; ženska telefonira in zatrjuje, da je v sobi truplo. S tem končnim pogovorom naletimo na določeno stopnjo narativnosti in na dramatičnost, ki je konstruktivistični film običajno ne črpa iz zgodbe, ker je navadno pač nima, vendar pa je v WAVELENGTHU pripovedni element le neznatni, nepomembni delec, kot je bila to omara ali okno ali katerikoli predmet v sobi, ki ga je oplazila kamera. Ta se na truplu ne ustavlja, ker nadaljuje svoje potovanje po sobi z zoomom, oko kamere išče naprej, ne da bi prekinilo ritem razgledovanja. Avtor ureja navidezno kaotično zaporedje z »lestvico gibanja« (Jonas Mekas) med odnosi med gibljivimi in negibljivimi predmeti, pri tem pa ne daje prednosti kateremu od njih. NAPREJ IN NAZAJ je nov eksperiment; njegovo bistvo je gibanje kamere, ki se premika za približno 180 stopinj z leve v desno in nazaj ter pri tem posname del univerzitetnega razreda s tablo, z dvema oknoma, dvema stenama in z nekaj stoli. To prizorišče v prvem delu poživljuje nekaj slu-

čajnostnih elementov: nekdo piše na tablo, smetar čisti dvorišče pod oknom, skupina ljudi vstopi, se pogovarja, se prijateljsko stepe, pri čemer se »gledanje« kamere, podobno kot pri WAVELENGTHU, ne podreja dogajanju, kar pomeni, da se ritem gibanja kamere ne ravna po intenzivnosti premikanja v prostoru pred njo. Kamera, ki sprva predstavlja naše oko, ki skuša avtomatično slediti dogajanju, kmalu spremeni osnovni proces našega čutila v golo registriranje celotnega panoramskega premikanja, pri čemer je zmanjšana vrednost dogajanja pred kamero, s tem pa je zmanjšana ali pa popolnoma zanikana vrednost narativne funkcije v filmskem procesu. Premikanje z zanimivejšega kota v manj zanimivega v začetku deluje nasilno, vendar se oko kmalu privadi, posebno pa mu pomaga tudi tonski zapis, ki z gibanjem kamere tvori časovno povezanost. Kontrast med obema gibanjema, tistim pred kamero in tistim, ki ga ustvarja kamera sama, se izenači v paralelni liniji z zvokom. Premiki kamere se v drugem delu stopnjujejo v vedno hitrejši ritem, ki spremeni stvarno okolje šolske sobe v bežečo abstraktno sliko, v izmenjavanje svetlih in temnih ploskev, to pa se nenadoma obrne v vertikalno smer, se postopoma umiri ter se vrne v svojo prvotno smer in ritem. Zvok je kombinacija treh elektronskih šumov, ki si sledijo v spreminjajočem in stopnjujočem se ritmu, svojega vrha ne doseže istočasno s sliko, pač pa se menjajoča kombinacija gradi v samostojnem zaporedju, oba, zvočni in pa slikovni del pa se ujmeta v končnem efektu, ki je včasih podoben breztežnostnemu stanju, občutku neskončnosti, samotnosti...

Spričo kontinuiranega potovanja kamere v vertikalni in horizontalni smeri se nam zdi, da montaže v filmu ni, vsaj tiste klasične, funkcionalne ne, ki v tradicionalnem filmu predstavlja filmski jezik. Seveda je NAPREJ IN NAZAJ rezan, in to v temnih ploskvah; rezan pa je le zato, da je imel avtor popoln nadzor nad ritmom premikanja in nad slučajnostnim pred kamero, nad hitrostjo, nad povezavo z zvokom; vse to pa po-

udarja prisotnost človeka, ki je med projekcijo ne zaznamo, nasprotno, imamo občutek, da je film ustvaril natančno programiran stroj. Prav v tem pa je novost v underground gibanju, posebno pa v ameriškem eksperimentalnem filmu: nadvse natančen avtorjev načrt, programiranost vnaprej, česar se je underground filmski avtor na vso moč otepal in je raje vse prepuščal sluščaju.

OSREDNJI OKRAJ je zadnji daljši Snowov film, traja pa kar cele tri ure. Bolj kot pri katerem drugih njegovih filmov je prisotna tehnika, še bolj pa čutimo človekovo obvladovanje pripomočkov.

Pot kamere je bila tokrat drugačna: postavljena na posebno stojalo se je lahko gibala ves čas okoli svoje osi, hkrati pa so to osnovno smer spreminjale razne variante, horizontalna, vertikalna, ali kombinacija obeh, pri čemer je nastalo gibanje v obliki valovanja, osmic, spiral... Pri tem je kamera snemala pusto gorsko planoto, ki se je izmenjavala s ploskvami neba.

Avtor takole vidi svoj film: »Kar zadeva OSREDNJI OKRAJ, je zgrajda precej klasična; podobna je simfoniji, kjer se na začetku predstavi nekaj tem, ki se kasneje ponovijo v raznih variacijah. Nekatera gibanja se ponovijo v različnih hitrostih ali pa so povezana z drugimi gibanji. Film vzbudi občutek večje aktivnosti na začetku in na koncu, medtem ko v sredini prevladuje nebo in je videti kot da gibanje izgubi vsako dramatično kvaliteto, kot da se približuje načinu, v katerem se v resnici gibljejo planeti; čutimo, da preteče mnogo časa. Torej ni nikakršne matematične ali geometrijske zgradbe, ki bi jo lahko opisali v takih terminih, ampak je samo vrsta variacij, ki izkoristijo vsako možno hitrost in kombinacijo rotacijskega gibanja filmske kamere.«

Težko bi našli film, kjer bi se obe avtonomni realnosti, slika in zvok, tako dobro spojili. Tudi tokrat gre za kombinacijo elektronskih glasov, ki pa nasprotno kot pri NAPREJ IN NAZAJ sledijo sliki in jo celo napovedujejo, četudi se gledalec tega pri prvem gledanju ne zaveda. Slika in zvok se tako

dopolnjujeta, da postaneta sinonim drug za drugega: zdi se nam, da poslušamo v zvok spremenjeno sliko oziroma v sliko upodobljen zvok. Oddaljeni šumi in skrivnostno gibanje ne trajajo samo tri ure, pač pa tisočletja. Gledalec ne sedi več v dvorani, znajde se v središču gibanja, postane os, center vesoljnega, a kljub temu realnega, saj ni strahu in napetosti, ki jo občuti gledalec npr. pri Kubrickovi ODISEJI 2001, ki skuša s sliko in zvokom ustvariti podobno atmosfero, pa vendar ostane gledalec zaskrbljen zaradi usode drugih ljudi, »igralcev«, medtem ko Snow usmeri miselni in čustveni proces svojega gledalca v njegov lastni svet, v njegovo doživljanje neskončnega.

Po mnenju Adama Sitneya, dobrega poznavalca ameriškega undergrounda, predstavlja Michael Snow mejnik v prizadevanjih ameriških avantgardistov, predstavlja uspeh fenomena, ki je do sedaj obstajal na

eksperimentalni ravni, v Snowu pa se je izoblikoval v izdelano umetniško obliko. Nanj in na ostale avantgardiste sta vplivala v veliki meri Dali in Bunuel s svojim poskusom in z idejo, da »vidno iracionalni simboli lahko dajo ključ do dinamike podzavesti«; Snow je skušal priti do istega rezultata preko realnih podob, a nerealnega gibanja, učinek pa je isti.

Korak naprej v konstruktivistični smeri pomeni tudi njegova vseobsegajoča začetna formula, ki ustvari primarno impresijo že na začetku in ki potem drži za ves film. Pregled čez vse delo dobimo že na začetku ter se tako lahko sproščeno prepustimo sprejemanju, nasprotno kot pri večini ostalih filmov z istega področja, kjer smo čisto sliko in vtis dobili šele na koncu, mnogokrat ne brez miselnega napora.

(Retrospektiva filmov Michaela Snowa je bila letos predvajana na pesarskem festivalu)

# STRUKTURA

# F I L M A

**Spričo pomanjkanja izvirne in prevedene literature s področja filma je še posebej pomembna knjiga Vladimira Petriča, PREGLED FILMSKIH ZVRSTI IN ŽANROV, ki je izšla pri Kulturno-prosvetnem zavodu Scena v Ljubljani kot sedmi zvezek zbirke Sedma umetnost.**

Avtor je v njej uredil obsežno filmsko gradivo v posamezne zvrsti, jih stilno opredelil, hkrati pa poiskal posamezne skupne elemente, ki se prelivajo skozi žanre. Petričeve analize posameznih filmov pa tudi filmskih pojavov so poglobljene in upoštevajo ter vrednotijo predvsem novosti, ki so jih avtorji prispevali k razvoju filmske umetnosti. Filmi so razvrščeni v naslednja poglavja: zgodovina, predzgodovina, primitivci, posneto gledališče, ekspresionizem, komorni film, impresionizem, burleska, komedija, nadrealizem, čisti film, montažni film, filmski roman, legenda in pravljica, zgodovin-

ski spektakel, avanturistični film, melodrama, ljubezenski film, glasbeni film, filmska grozljivka, znanstveno fantastični film, kriminalistični film, western, vojni film, neorealizem, novi val, film-resnica, dokumentarni film, arhivski film, animirani film. Knjiga je pisana v živahnem, razgibanem slogu; vsako poglavje ilustrira slika značilna za obravnavano zvrst.

V drugem delu PREGLEDA FILMSKIH ZVRSTI IN ŽANROV so natisnjeni trije sezname: seznama filmov po slovenskih in po izvirnih naslovih in seznam filmskih imen. Vsi trije predstavljajo 134 strani gradiva, in to lahko odlično služi v študijske namene, posebno tistim, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo.

Knjigo je mogoče naročiti pri Sceni, Ljubljana, Cigaletova 8, p. p. 291/IV ali po telefonu na št. 312 577. Oba zvezka staneta 60 dinarjev.

# zapis o tem, kaj vse je (med drugim) jacques tati

janez povše

**TEŽAVE, KI NASTAJAJO PRI TAKŠNIH ZAPISIH.** — Pri razmišljanju o genezi kakršnekoli umetniške stvaritve, kakršnekoli zvrsti ali žanra, vedno nastane povsem določen, po svoje izredno zanimiv problem. Nemara je ta problem sploh najzanimivejši in najtežje razrešljiv. Gre namreč za prastara ugibanja in raziskave o tistem predelu ali tisti fazi ustvarjanja, ki se ji pravi dotikališče vsebine in oblike. Tudi ob razmišljanju o delu tako zanimivega in dragocenega umetnika, kot je JACQUES TATI, ostaja omenjena dilema še kako aktualna. Kljub temu namreč da je mogoče in celo nujno preleteti vse faze ustvarjalnega poteka — če hoče biti ta ali katerikoli drug zapis primeren TATI-jevemu opusu — tu naj omenimo samo skrajni postavki: osnovno in izhodiščno umetnikovo pojmovanje sveta ter princip filmskega izraza kot posledično limito, ki uteleša vse vmesne pripravljalne faze (dramaturgija, izbor in izvedba teme, princip komike in način filmskega dela) — pa se tej in praktično vsaki metodološki razporeditvi postavlja po robu neka prastara resnica. Lahko bi jo imenovali istočasno porajanje vsebine in oblike — če se izražamo zelo preprosto. To pa bi pomenilo v pismenem zapisu sočasno razmišljanje o obojem: vsebini in obliki, iz česar bi nastal slabo organiziran in docela nepregleden impresionistično razdrobljen konglomerat, ki že v principu ne bi mogel zagotoviti jasnosti temeljnih ugotovitev in spoznanj.

Čeprav se vsa trmasta razmišljanja o umetnosti vendarle končajo prav v tej misteriozni točki, kjer se vsebina prelevi v obliko, ustrezen rezultat in figuraliko določenega medija — v našem primeru filmskega, pa se je treba temu hotenju na neki način že vnaprej odpovedati. Pristati moramo na licenco izmenjavanja induktivne in deduktivne metode, po katerih ob gledanju filma (gledališke predstave, branju knjige, poslušanju glasbe itd. — skratka ob vseh tistih medijih, ki imajo tudi neki časovni obseg) spremljamo in komuniciramo s potekom, razvijanjem določene materije in na ta način preko spreminjanja in utripanja danega medija sestavljamo v obliki izražene vsebinske drobce, da bi na koncu spoznali VSE in naslednjič, oboroženi s tem spoznanjem, preanalizirali posebno obliko, poseben izraz, ki ustreza ali je podaljšek (v danem mediju) istosmiselne vsebine, sporočila, misli.

Fenomen zapisa po svoje tudi spada med časovno-prostorske medije, saj kot npr. pri večjem delu likovne umetnosti tudi tu v principu ni mogoče sprejemati vsebine in oblike v celoti istočasno. Prav zato je tudi želja po omenjeni sočasni registraciji in celoviti analizi vsebine in oblike docela iluzorna. Edini princip je menjavanje induktivne metode z deduktivno, oziroma apriorno vedenje o vsem (o TATI-ju namreč), ki ga je treba razstaviti na sestavne dele, ga v konkretnih stvaritvah dokazati, izpričati, sestaviti, da bi na koncu spet prišli do tistega, kar že vemo, iz česar smo izšli: namreč do ustvarjalčeve osebnosti. Ta se je na videz omogočila šele z deli, ki so jo ta dela sestavila, potem ko so seveda iz nje izšla.

STRUKTURA

F I L M A





TATI-jevo zadnje delo TRAFIC ali PROMET nedvomno pomeni evolucijski vrh vsega predhodnega opusa, saj je v njem mogoče odkriti, tako ali drugače podčrtane, vse tiste dimenzije, vsa tista izhodišča, ki so bila v prejšnjih filmih favorizirana, pa so sedaj v drugem planu in obratno: ki so bila v prejšnjih filmih samo zametki, pa so sedaj poglavitna sestavina filmske celote. Mogoče je trditi še več: TATI je prav gotovo eden izmed tistih umetnikov, ki ni zapadel inflaciji svojih proizvodov, ki je stopal v filmsko areno resnično takrat, kadar je imel povedati kaj novega in se ni nikoli zadovoljeval z rutinskim ponavljanjem zagotovljeno uspešnih prijemov. Vsa njegova dela (PRAZNIK, GOSPOD HULOT NA POČITNICAH, MOJ STRIC, PLAYTIME in PROMET) so zato dokaj enkratna, istočasno pa vsa nosijo poseben pečat ustvarjalca, ki je kljub življenjskim metamorfozam slej ko prej enotna osebnost, kar pomeni teoretično in praktično obstojnost kontinuitete.

Brez posebnih težav je mogoče ugotoviti, da je TATI-jev filmski zapis skupaj z izpovedjo nekaj enkratnega, da smo priče posebnemu, tatijevskemu filmskemu organizmu, mimo katerega v razmišljanju o pomembnih dosežkih filmske umetnosti enostavno ni mogoče. Tatijevska posebnost opazovanja sveta oziroma filmskega izraza je celo tolikanj izrazita, da je o njegovih delih mogoče in nemara celo nujno razmišljati tudi in predvsem zunaj sveta filmskega medija. Kot vsa izpovedno pomembna in prodorna dela filozofije in umetnosti tudi TATI v svojih filmih razrešuje in osvetljuje v prvi vrsti splošne človekove preokupacije, da ne rečemo probleme, usklajuje filmski izraz s filmsko izpovedjo v enovit organizem in se na ta način posredno ločuje od medija. Ta medij namreč z obvladovanjem presega, ga poljubno oblikuje in na ta način z njim pripoveduje. Tako kot vsi resnično pomembni filmski ustvarjalci pa tudi ustvarjalci drugih umetniških področij nam TATI — kot to dela poprečna večina — ne pripoveduje o mediju, ampak uporablja medij kot sredstvo pripovedovanja.

In kaj nam TATI pripoveduje? Njegov do sedaj poslednji film PROMET, za katerega pravi avtor, da so »glavna oseba ali zvezda tega filma vozila«, nazorno prikazuje, da je človek-posameznik vse bolj del ogromnega mehanizma predmetov in ljudi. Ta mehanizem vanj vdira, ga utesnjuje

ČE VIDIM, DA PRIDE V MOJO PISARNO SUHLJAT GOSPOD, KI ZELO HITRO GOVORI, SI PRAVIM, DA SE ZELO HITRO RAZJEZI. ČE PA JE NEKOLIKO NEMAREN, BREZBRIŽEN, ČE SE LENOBNO ZAVALI V FOTELJ, SI PRAVIM, DA BI GA LAHKO MIRNO PUSTIL ČAKATI, RAZUMETE? TAKŠNO JE VIDETI NA ZAČETKU TO VELIKO ISKANJE OSEBNOSTI. JAZ NE ZBIRAM MATERIALOV, AMPAK SE OGROMNO SPREHAJAM. ČE OPAZIM DVA PRAVA LOPOVA, HOČEM, DA SE POJAVITA V FILMU IN POTEM NE ZAHEVAM OD NJIJU NIKAKRŠNIH NALOG, AMPAK SAMO TO, DA STA TAKŠNA, KOT STA V RESNICI.

in ga degradira v nešteto komičnih situacij. Posameznik je degradiran oziroma komičen vedno takrat, kadar presega ali skuša preseči ta vseobči mehanični utrip časa. Njegova individualnost pa se spreminja, preobraža, posameznik se zavestno ali nezavestno prilagaja, se vključuje — ker se je prisiljen vključevati — in z drobnimi vsakodnevnimi koncesijami prevzema podobo celotnega mehanizma s tem, ko postaja njegov utečeni delček. Posameznik je po TATI-ju vse bolj avtomatiziran, vse bolj je vključen v zožene časovne utripe, v ošiljena časovna nihanja, ki so ravno tako smešna kot posameznik, vendar nimajo sposobnosti prilagajanja ampak preoblikovanja. Če bi povzeli izpoved na kratko: svet (mehanizacija, avtomatizacija, specializacija itd.) se razvija na račun posameznika (subjektivno stališče); posameznik in svet se spreminjata na račun obeh strani (objektivno stališče).

Treba je poudariti, da je posebno poslednja izpovedna dimenzija ali razumevanje sveta tista lastnost TATI-jevega razmišljanja o življenju, ki se izogiba takšnih lažno angažiranih izjav, kot so vse tiste, da tehnika in

Na prejšnji strani prizor iz francoskega filma PLAYTIME Jacquesa Tatija

STRUKTURA

F I L M A

mehanizacija nepreklicno uničujeta človeka. Naivna logika razbijanja strojev, ko so hoteli manufakturni delavci na ta način zaustaviti razvoj, na žalost še daleč ni zamrla, kot da od tistih časov ne bi zaživelo toliko zgodovinskih izkušenj, ki bi lahko enkrat za vselej izkoreninile tako rekoč primitivna pojmovanja črno-bele tehnike.

Delno se mora TATI za takšno široko pojmovanje zahvaliti svojemu izvoru — njegov ded je bil namreč Rus — kar je nemara povzročilo posebno kombinacijo galske bistrovidnosti in okretnosti ter neke sproščene, manj logično utesnjene radoživosti, ki nikoli ne vklepa sveta v svoje sheme, ampak ga dobrovoljno sprejema takšnega, kakršen je. Za razumevanje

PRAV GOTOVO JE RES, DA SEKVENCA, V KATERI HULOT IŠČE USLUŽBENCA V LABIRINTU PISARN, TRAJA DOVOLJ DOLGO. SEVEDA, AMPAK TO TRAJANJE JE NUJNO. PREFEKT POLICIJE SE JE PRITOŽEVAL, DA JE POTREBOVAL CEL TEDEN, DA SE JE PRILAGODIL NOVI PREFEKTURI, IN TO ZATO, KER JE BILA TA PREVEČ MODERNA IN KER SO BILI HODNIKI PREDOLGI. IN ČE POTREBUJE PREFEKT POLICIJE TEDEN DNI, BOMO POTEM TUDI HULOTU ODOBRLI NEKAJ MINUT, DA SE PRILAGODI TEJ ZGRADBI?

TATI-jevega odnosa do sveta in posredno tudi filmskega razmišljanja je odločilno dejstvo, da TATI ne izhaja niti iz racionalne konstrukcije opredelitve sveta niti iz čiste fantazije, pač pa iz opazovanja resničnega življenja. Ali če nam spregovori kar sam: »Moj princip: ‚Poglejmo, kaj se dogaja in poskušajmo najti tiste drobne stvari, ki nas v življenju utegnejo zabavati‘«. To seveda ne pomeni, da TATI nima ali ne uporablja umetniške fantazije. Njegov svet, obarvan z razumevajočo in dobrohotno komiko, je kljub skorajda dokumentarni verodostojnosti poln fantastičnosti, verjetno prav zaradi omenjenega humornega aspekta. Res je, da je izhodišče vedno rezultat opazovanja, izvedba dane teme pa fantazijsko-komično nadaljevanje. Če je vzrok prometne nesreče docela precizen, realen in dokazljiv, pa postane nesreča sama s svojo izpeljavo pravi komični balet, ki ni več rezultat resnice, ampak fantazijskega smeha. Toliko je treba namreč korigirati celo vrsto razlagalcev, ki izključujejo iz TATI-jevega načina filmskega razmišljanja vsakršno fantazijo in vse bazirajo na lucidnem opazovanju življenja. Brez te dopolnitve bi bilo poglavje o pojmovanju sveta in umetnosti bistveno okrnjeno in ne bi moglo omogočiti analize vseh ostalih faz TATI-jevega ustvarjalnega procesa.



# STRUKTURA

# FILMA

Kot že rečeno, TATI za nobeno ceno noče biti lažno angažiran in lahko bi celo rekli, da ne ustvarja svojih filmov zato, da bi dokazal neko posebno življenjsko resnico, neko svojo rešitev sveta, saj so takšni umetniški principi bolj zanimivi po tem, zakaj vsebujejo prav določeno idejno poanto, kot pa po totalni komunikaciji, ki naj vključi čim večje število gledalcev. TATI-ju torej ne gre za takšno ali drugačno opredeljevanje resnice, ampak preprosto za komično, se pravi vedro in dobrohotno, »dobro razpoloženo« predstavlanje te iste resnice. Katerikoli film vzamemo za primer, prav nobeden ni v nikakršnem smislu ideološki, moralizatorski. TATI hoče, da se ljudje zabavajo ob tem, ko vidijo, kako je resnica komična in zavoljo tega tudi obvladljiva.

Omenjeni princip »opazovanja resničnosti« je v zadnjih dveh filmih (PLAYTIME, PROMET) pripeljal TATI-ja do tega, da je prestopil tisti večni dramaturški princip literature in filma, po katerem je glavna in centralna oseba, iz katere se vse izteka in se vanjo spet vse vrača, takšen ali drugačen posameznik. Dekor kot glavna oseba filma PLAYTIME in vozila kot glavna oseba filma PROMET sta (dramaturški) postavki, ki pomenita vse več kot hipno domislico tega posebnega ustvarjalca. Osnovno izpoved, o kateri je bilo že govora in ki pomeni nastajanje nekega novega sveta in v tem svetu nekega novega, drugačnega posameznika — ves čas gre za proces spreminjanja — bi bilo mogoče razrešiti v klasičen dramaturški princip z osrednjo osebo in vdirajočim okoljem, kar pa bi že pomenilo določeno opredelitev. Bili bi — in v svetu umetnosti in razmišljanja tudi

HOTEL SEM TO OKNO, NE KAKŠNO OKENCE, AMPAK PRAVO, VELIKO OKNO. SILNO ME ZABAVA ŽE MISEL, DA JE ZUNAJ MOGOČE VIDETI PROMETNEGA MILIČNIKA, KI SE POGOVARJA Z VOZNIKOM AVTOMOBILA, POTEM KO JE ZAPELJAL V RDEČO LUČ. V SMEH ME NE SPRAVLJA NJUN DIALOG, AMPAK PRAV DEJSTVO, DA NE SLIŠIM NITI BESEDICE.

smo — priče poistovetenja zornega kota pogleda na svet s posameznikom, subjektom, ne pa s tistim objektivnim, stvarnim, predmetnim zunaj človeka, kar je v večji meri dejanska resnica kot katerikoli še tako globoko misleč posameznik. Spet bi bili priče opredelitvi, izbrali bi si tisto stran, katere pristaši smo in se potem v tragičnem ali komičnem svetu borili z zoprno, vsiljivo, nečloveško tehnično okolico, ki je s svojo predmetnostjo tako ali drugače nehumana, hladna in docela mehanična.

TATI jemlje svet, kakršen je. Ta svet se mu zdi smešen, zdi se mu prav, da se ljudje zabavajo ob spoznavanju tega sveta, zdi se mu nepreklicno res, da se svet razvija tako, kot se razvija; vse ostalo je odveč, je prisiljen upor, jalov in ničev, že vnaprej obsojen na neuspeh, zmoten in docela nepotreben. Film (literatura) mora zato poiskati resnico in jo (komično) razkrivati v vseh mogočih kombinacijah, v vseh mogočih zornih kotih. Ta resnica je dandanes v predmetih, ki nas obdajajo, v dekorju in vozilih, zatorej postaja centralna izhodiščna točka, izhodišče zornega kota, tista baza, ki je v aspektu nemoralizatorskega razmišljanja zbrala največ glasov. To so dekor in pa vozila, če vzamemo na primer PLAYTIME in PROMET, v katerih je do omenjenega dramaturškega preskoka tudi prišlo. Posledica takšnega umetniškega razmišljanja je seveda popolna odprtost materije, materija ne služi nobeni ideologiji, nobenemu hotenju, protestu, odporu itd. in zato je odprta tako za vse tiste, ki podobno razmišljajo o svetu, kakor za vse »ideologe«, saj lahko tudi vsak med njimi odkrije »vodo na svoj mlin«, kakor tudi seveda za tistega, ki misli popolnoma drugače, pa spet tistega, ki misli neko tretjo varianto itd. Z eno besedo: kriterij variiranja, ne opredeljevanja resnice, pomeni tisti miselni koncept, ki v principu zagotavlja reprodukcijo resnice kot take, saj s to resnico noče manipulirati. V praktičnem filmsko-organizacijskem smislu pomeni ta koncept izjemen dramaturški princip poljubnega junaka, ki ni več obvezno oseba, ampak tisti predmet, tisto področje, tisto vozlišče, ki v svetu objektivnega učinkovanja zavzema najvidnejše, če ne celo prvo in poglavitno mesto.

## STRUKTURA

Uvajanje sodobnih komunikacijskih metod na podeželje, ki nima za to nobenih pogojev razen poštarja, tehničnega entuziasta (PRAZNIK); počitniške peripetije v idiličnem okolju, ki zaradi »nerodnega« Hulota doživlja vse mogoče pretrese (GOSPOD HULOT NA POČITNICAH); doživljaji in zadrege predmestnega originala, ki se mu postavi po robu norost tehnične civilizacije (MOJ STRIC); Pariz, ki sprejme skupino ameriških turistov s čudnim funkcionarjem letališča, ulic in na novo odprtega lokala, ki se postopoma poruši prav na dan slavnostne otvoritve (PLAYTIME); in promet, ki ne dovoli avto-konstruksijski skupini, da bi se pravočasno udeležila razstave avtomobilov v Amsterdamu (PROMET) — to so v skopih obrisih teme TATI-jevih (celovečernih) filmov.

Ni težko ugotoviti, da je na teh primerih mogoče konkretno zasledovati TATI-jevo miselno in filmsko evolucijo. Predvsem je mogoče opaziti dvoje sprememb, ki se organsko navezujejo od primera do primera: 1. prizorišče se seli iz vasi v mesto, 2. tema, ki je v začetku vezana na posameznika, se prenese na tehnični ambient, predmetnost. Medtem ko TATI v PRAZNIKU kot poštar deluje na vasi, se kot Hulot v filmu GOSPOD HULOT NA POČITNICAH sprehaja v ribiškem letovišču, se kot MOJ STRIC preseli v predmestje in v filmu PLAYTIME v osrčje mesta, v filmu PROMET pa celo v drugo mesto, ali z drugimi besedami: v mesto nekje drugje. V filmu PROMET bi bilo celo mogoče zagovarjati temeljit evolucijski

KO BI BIL PROTI SODOBNI ARHITEKTURI, BI SI IZBRAL NAJGRŠE STAVBE Z VSEMI NJIHOVIM NAPAKAMI — IN ZA VSE TO SEM IMEL NA RAZPOLAGO DOVOLJ MATERIALA — ČE VZAMEMO KOT ZAČETNI PRIMER SLABO POSTAVLJENA VRATA. KAJ PA SEM SPLOH KRTIZIRAL? POSTAL SEM RAZSODNIK ARHITEKTOV, KAR NIKAKOR NI MOJA NALOGA. IN TAKO NORO SEM SE TRUDIL, DA NE BI DAL ARHITEKTOM NOBENE MOŽNOSTI ZOPERSTAVLJANJA MOJEMU DEKORJU, IZBRAL SEM NAJLEPŠE, KAR SEM MOGEL, V SVOJEM ISKANJU SEM ŠEL CELO V NEMČIJO ...

preskok z ozirom na PLAYTIME — večina vidi v PROMETU zgolj ponavljanje prejšnjega filma — saj se mesto kot tako s prometnimi žilami širi v druga mesta, tako rekoč vse postaja mesto, mesta se združujejo in sploh niso več osamljena v svojih geografskih podatkih itd.

Ta prenos prizorišča seveda ni slučajen, zelo tesno je zvezan s TATI-jevim odnosom in razumevanjem sveta oziroma iskanjem tistih torišč, ki bi se jim lahko reklo objektivna nahajališča resnice današnjega sveta. Zato ni naključje, da se kraj dogajanja polagoma bliža mestnemu ambientu, saj je mesto prizorišče tako rekoč vseh poglobitvenih preokupacij moderne človeka in njegovega načina življenja. Istočasno gre seveda tudi za metamorfozo drugega temeljnega evolucijskega procesa, ki se mu pravi spremenjena vloga osrednje osebe z ozirom na ambient, s katerim je ta oseba soočena. PRAZNIK, GOSPOD HULOT NA POČITNICAH in MOJ STRIC so filmi, pri katerih gre za osrednjo osebo, kot jo imamo priložnost videti v tako rekoč vseh filmih in brati tako rekoč v vseh knjigah. Že tu se lik vse bolj abstrahira, prisotnega je vedno več ambiena, lik se pogostoma izključuje iz poteka dogajanja, velikokrat ga sploh ni, dokler ne doživi v PLAYTIME edinstvene tatijevske preobrazbe in postane predstavnik vseh posameznikov, nekakšen komični »slehernik« in dokler v PROMETU mnogokrat sploh ne izgine s prizorišča in postane samo še ostanek stare moči in veljave. TATI se seveda tega procesa zaveda, sam pravi dobesečno takole: »Prav nič ne tajim, da bi si želel napraviti fim brez Hulota,« istočasno pa zatrjuje, da razgledana publika oziroma tista publika, kateri je izpoved filmov namenjena, »na srečo ne prihaja gledat Hulota ampak Tatija«. Morda vse to resnično pomeni naslednji

MOJ NAČIN SAMO PREDPOSTAVLJA VEČ PAZLJIVOSTI IN MALO VEČ FANTAZIJE GLEDALCEV.

F I L M A

# STRUKTURA

TATI-jev film brez Hulota z aplikacijo neke naslednje (predmetne) resnice, ki jo bo TATI odkril in ki bo živel povsem svoje življenje, čeprav ne bo iz mesa in krvi.

Ob razmišljanju o témi in njeni izvedbi je treba še ugotoviti, da gre pri vseh TATI-jevih filmih za takšno ali drugačno potovanje, da je zgodba vključena v to potovanje ali narobe in da to v zadnjih filmih (PLAYTIME, PROMET) predstavlja tudi edino obliko zgodbe, edino gibanje in edino kontinuiteto. — Pomemben skupni imenovalac je tudi Amerika, Amerikanci, »american way of life«, ki je navzoč prav v vseh filmih in pomeni stalno TATI-jevo preokupacijo. Izbruh tehnične civilizacije prihaja pač iz Amerike in zato se TATI v PRAZNIKU kar direktno konfrontira z izvorom novega predmetnega sveta, v istem smislu na neki način tudi v PLAYTIME, povsod pa je tisti višek tehničnega izuma, ki omejuje ljudi (lahko) v komične situacije, po svoje značilen za novo celino — ali kar utegne biti bolj utemeljeno — za vse tiste ambiente, kjer premajhna etična tradicija podleže sodobni tehnični hiperprodukciji.



Že dejstvo, da TATI-jeva dramaturgija ni več konfrontacija igre in protiigre, dveh nosilcev polariziranih strani, ampak variiranje predmetne resničnosti oziroma človeka sredi nje, pri čemer prihaja do neopaznega asimiliranja obeh strani — govori o tem, da je tudi tatijevski princip komike nujno nekaj svojevrstnega, povsem specifičnega in resnično enkratnega. Omenili smo že, da je posameznik (Hulot in kasneje tudi ostali) smešen v tistem trenutku, ko ni upošteval napredovanja predmetne stvarnosti in je neprilagojen na vsak dan novo resničnost obvisel s svojim načrtom nekje v praznini ali preprosti človeški zadregi. Tu je treba poudariti opažanje samega TATI-ja, ki je ob analizi svojega lastnega dela ugotovil, kako je s prvotnim pojmovanjem subjektivnega junaka (Hulota) vse gage, se pravi vse komične domislice, dodeljeval samo osrednji osebi. Tako je bilo še v PRAZNIKU in deloma v filmu GOSPOD HULOT NA POČITNICAH, s filmom MOJ STRIC pa se že prične — vzporedno s prikritim uvajanjem predmetne stvarnosti kot centralne osebnosti — razdeljevanje gagov tudi drugim osebam, dokler v filmih PLAYTIME in PROMET gage enakomerno ne porazdeli med vse nastopajoče. Skratka: od prepričanja, da je komičen samo Hulot, je TATI »napredoval« do spoznanja, da se je treba vsega lotiti z enako pozornostjo, kar pomeni odkrivanje gagov pri vseh osebah in celo pri vseh stvareh v enaki meri.

TATI-jeve izjave kot: »...gag (ni samo komičen efekt) je najvišja možna resnica«, »...hočem soudeležbo (z gagi), nočem postavljati pike na i...« so potrdilo ustvarjalčevega prepričanja v osveščevalno moč filmske komedije. Čista komedija je namreč po TATI-ju zagotovilo popolne odprtosti, »komičnega spoznanja« — če reakcijo gledalca lahko tako imenujemo — in logično je, da je načelo popolne odprtosti dosegel TATI predvsem s svojima zadnjima filmoma (PLAYTIME, PROMET) in deloma s filmom MOJ STRIC, saj je šele tu uresničil odprto načelo »komičnega zornega kota«

POTEM JE VSTAL ZELO PREPOST IN PRIJAZEN GOSPOD IN REKEL: »ISKRENO SE OPRAVIČUJEM, DA NE MOREM OSTATI.« POSLOVIL SE JE IN ODŠEL. SLIŠALI SMO, KAKO ZUNAJ MOČNO PADA DEŽ, BIL JE PRAVI VIHAR... DO VRTNIH VRAT JE BILO KAKŠNIH 60 METROV IN BILO JE POPOLNOMA TEMNO. OSTALI SO NAPREJ IGRALI KARTE IN PO PRIBLIŽNO POL URE — NIČESAR SI NE IZMIŠLJAM — SMO ZASLIŠALI TRKANJE... PRED VRATI JE STAL ŠARMANTNI GOSPOD, MOKER DO KOŽE, KI JE ZELO VLJUDNO IN MIRNO DEJAL: »ISKRENO SE OPRAVIČUJEM, TODA NE MOREM NAJTI VRAT.« IN TU SE PRIČENJA GLEDALČEVA FANTAZIJA! POZNAL SEM VSAKO STOPINJO TEGA VRATA IN SEM SE V MISLIH ZABAVAL, KO SEM Z GOSPODOM PREPOTOVAL NJEGOVO POT PROTI VRTNIM VRATOM IN NAZAJ.

tako objektivne narave, da je bilo v filmski zgodbi mogoče pogrešati centralno osebnost. Na ta način je TATI-jev gag čisto nasprotje klasičnemu in če npr. Busterja Keatona istočasno lovi kar 100 policajev, je tak princip za TATI-ja popolnoma nemogoč, docela stran od vključevanja vsega v enakomeren komični zorni kot, docela stran od odprtosti opazovalnega aspekta in docela stran od prefinjenega tkiva življenjske in posredno tudi filmske komike.

TATI-jevi gagi tudi niso in ne morejo biti stilističen artizem, vsota ostrih poudarkov, ki razkrivajo sami sebe in izstopajo iz življenjskega okvira. Posebna odlika njegovih gagov je namreč v tem, da ves čas izvirajo iz življenja, normalnega poteka, in tu tudi ostajajo — in da dosega svoj efekt prav zaradi tega, ker so v svojem izhodišču tako resnični, otipljivi, dokazljivi in vsekakor možni. Če vzamemo npr. gag ob prometni nesreči, ko vsi soudeleženci počasi stopajo iz razbitih ali načetih avtomobilov in vsi preizkušajo svoje nalomljene ude, kar je gag v obliki pantomimične točke, je za TATI-ja značilno, da iz te osveščevalne domislice ne dela nobenega efekta, ampak da čez nekaj trenutkov, tako rekoč v istem kadru, gagovska pantomima neopazno preide v ritual vsakdanjih kretenj,

vsakdanjega življenja. Na ta način — s tako rekoč neopaznim prehodom v gage in prav takšnimi zaključki teh istih gagov — dosega TATI posebne efekte, ki niso nikoli nasilni, nikoli nenaravni in nikoli izolirani in sami sebi namen.

## NAČIN (FILMSKEGA) DELA

Na prvem mestu je treba anulirati med razlagalci TATI-jevega dela že kar splošno razširjeno mnenje, da snema TATI svoje filme zelo dolgo. Temu mnenju botrujejo osnovni podatki o letnicah nastanka, samo 5 (!) filmov v 25. letih in pa predvsem snemanje filma PLAYTIME, ki je resnično trajalo izredno dolgo. Takoj je treba pripomniti, da snema TATI svoje filme dokaj hitro, lahko bi rekli s srednjo hitrostjo, ki ga ne loči od večine drugih režiserjev, da pa so seveda priprave silno dolge in intenzivne — o čemer končno govorijo stalne, v bistvo stvari posegajoče inovacije — in da se je snemanje filma PLAYTIME nenavadno razpotegnilo zato, ker je TATI ugotovil, da mora vse objekte enostavno zgraditi, če hoče res v miru in umetniško delati. V ilustracijo naj omenimo 50.000 m<sup>3</sup> betona, 4000 m<sup>2</sup> plastike, 1200 m<sup>2</sup> stekla, studio s površino 15.000 m<sup>2</sup>, kolikor je zahtevalo Tati-mesto, kakor so ta objekt filmski recenzenti kasneje poimenovali. TATI je bil pri graditvi svojega mesta vezan na obrtnike raznih vrst in s tem je verjetno časovna dimenzija nastajanja tega projekta že pojasnjena.

Bolj zanimiv je podatek, da je TATI napisal za PLAYTIME kar 500 (!) strani snemalne knjige, da je v njej z naravnost pedantno potrpežljivo vztrajnostjo zapisano prav vse, kar je pozneje na filmskem platnu mogoče videti. Kako zajetni so ti zapisi, govori že uveljavljeno mnenje, da ob prvem gledanju sploh ni mogoče videti vsega, kar se pred gledalčevimi očmi dogaja, ker je toliko sočasnega dogajanja, da je v preletavanju med posameznimi dogodki skorajda nujno kaj izpustiti ali na kaj pozabiti. — TATI snema ves material po principu postsinhronizacije, kar mu omogoča, da ves čas snemanja, se pravi med konkretnim snemanjem daje napotke in tako kot dirigent neposredno vodi igralce pred kamero. Vodi pa jih lahko suvereno, zakaj priprave na snemalno knjigo in samo pisanje snemalne knjige so tako precizni in dokončni, da zna TATI — verjetno mu

V AMERIKI SE TIPI ŽE DOLGOČASIJO V SVOJIH AVTOMOBILIH (BREZ PRESTAV) IN VRHUNEC SNOBIZMA PREDSTAVLJAJO 4-PRE-STAVNI AVTOMOBILI . . . LJUDJE PONOVO POSKUŠAJO SODELOVATI PRI TISTEM, KAR DELAJO. S FILMOM PLAYTIME SEM HOTEL NAPRAVITI PRAV TO, NAMREČ DA PRISILIM LJUDI V VEČJE SODELOVANJE, DA JIM OMOGOČIM, DA SAMI MENJAJO HITROSTI, DA NE PREŽVEČIM TISTEGA, KAR JE PRAVZAPRAV NJIHOV POSEL. VES MOJ RIZIKO IZHAJA PRAV IZ TE NAMERE. ČE MORAMO RES VSE DOBESEDNO POVEDATI, POTEM TUDI NAPOR ŽIVLJENJA NI VEČ POTREBEN . . .

lahko verjamemo — svoj film dobesedno na pamet in na snemanju snemalne knjige praktično ne potrebuje.

Največ energij posveča delu z igralci oziroma ustvarjanju ambienta, ki bo igralce in neigralce pripravil do tega, da bodo sposobni izraziti vsa tista drobna opažanja in doživetja, ki jih TATI sestavlja v kaleidoskop življenjskih spoznanj, podkrepljenih s komičnimi sunki. Igralci in neigralci — teh je med TATI-jevo zasedbo ogromno, saj, kot pravi, ne izbira komikov ampak »nature« — zatrjujejo, da je snemanje pri tem filmskem ustvarjalcu prava zabava, pravi oddih in res povsem sproščena stvar. Prav gotovo ni naključje, da TATI izbira toliko neigralcev in to ne samo zaradi njihove »nature«; po principu enakomernega porazdeljevanja gagov med vse nastopajoče ni potrebno, da izvajalci artistično dosega svoje efekte. Kot smo že ugotovili, ostajajo TATI-jevi gagi vedno v okviru življenjske verjetnosti in zato jih morajo izvajalci izvajati iz svoje »nature«, iz samih sebe. TATI-jevemu prepričanju, da pravi hotelir bolje in narav-



neje izvede hotelirski gag kot katerikoli komik, moramo ob gledanju njegovih filmov enostavno verjeti. Ob vsem tem je treba še dodati, da je TATI ob evolucijskem razvoju komedijske odprtosti vse širše zajemal in odkrival komični personal prav v vseh ljudeh, ki so pripravljeni igrati sproščeno igro filmskega snemanja, na katerem se lahko morda bolj sprostijo kot v vsakodnevnem življenju. Tako ostaja tudi TATI-jev način dela zanimiva in dragocena postavka njegovega ustvarjanja, ki nedvomno odpira »neoficialne« možnosti filmskega profesionalizma.

Nobena skrivnost ni, da je filmski izraz samo posebno oblikovanje medija, prirejenega določenemu umetniškemu nazoru. Prav lahko je dokazati, kako si hotenje umetniškega reflektiranja utira pot skozi zakonitosti medija in kako spreminja ta medij v posebne strukture, ki v danih trenutkih, uspelih trenutkih, ne predstavljajo samih sebe, se pravi medija, ampak tisto za ali nad stvarmi, kot temu navadno pravimo, tisto višje razumevanje pojavnosti, ki ga prav tej pojavnosti določena osebnost dodaja ali indirektno ves čas sploh samo o njej govori. Pri TATI-ju torej filmski izraz uteleša in mora utelešati vse tisto, kar TATI je in kar ves čas namerava in kar je — da je začarani krog sklenjen — mogoče videti in dojeti samo preko omenjenega filmskega izraza. Filmski izraz je stvaritveni element docela istoveten izhodišču; in to izhodišče je misel, zamisel, pojmovanje sveta oziroma pojmovanje umetnosti. Vsa vmesna poglavja: princip dramaturgije, izbor in izvedba teme, princip komike in način dela — so samo vmesne (delovne) faze, ki vodijo od zamisli, ideje do konkretizacije te iste zamisli, ideje, do konkretizacije v mediju, ki se mu v našem primeru pravi film.

PREDEN SEM PRIČEL S SNEMANJEM, SEM NAPRAVIL CELO VRSTO TESTOV. NAPRAVIL SEM VELIKO ČRNO-BELO FOTOGRAFIJO ORLYJA, POKAZAL SEM JO VRSTI LJUDI, KI STAVBO ZELO DOBRO POZNAJO IN JIH PROSIL, NAJ FOTOGRAFIJO PO SPOMINU OBARVAJO. TA POSKUS SEM NAPRAVIL KAR Z DVANAJSTERICO IN PRAV NIHČE MED NJIMI NI VSTAVIL ISTE BARVE NA ZIDOVE, FOTELJE ITD. IZHAJAJOČ IZ TEGA DEJSTVA, SEM SE ODLOČIL, DA BARVA NE SME PRESTREZATI POZORNOSTI, DA NE SME ODVRAČATI POZORNOSTI OD LJUDI (OSEB).

Tudi ne more biti nobena skrivnost, da je filmski izraz zadnjih TATI-jevih filmov (PLAYTIME, PROMET) zanimivejši od filmskega izraza prvih filmov, saj je v delih zadnjega obdobja tudi sam spekter reflektiranja sveta mnogo zanimivejši. Kot je bilo ugotovljeno, se je TATI s svojima zadnjima filmoma že tako zelo približal docela »nepriustranskemu« opazovanju sveta in resničnosti, da je na neki poseben način postal svojevrsten dokumentarist, seveda dokumentarist posebne vrste. V hotenju za izrazom, ki bi omogočal široko, dojemljivo, »neopredeljeno« vizuro sveta, se mu je seveda tudi filmski izraz (istočasno) formiral v dokaj poseben in izjemen organizem filmskega medija.

Morda je TATI trenutno od vseh filmskih ustvarjalcev najbolj filmski. Zanj je npr. PLAYTIME v principu popolno nasprotje literarnemu filmu, saj je »mogoče pisan kot balet«. Zanj je »komičen film, ki bazira na dialogu, bulvar, ki prihaja iz gledališča.« Ob vsem tem je treba omeniti, da v principu ni mogoče uresničiti TATI-jevega zornega kota z nekakšnim govornim filmom, ki v principu pomeni stilizacijo oziroma tisto koncesijo, katera dovoljuje izvajalcu in gledalcu po možnosti formiran govor ob brezhibni artikulaciji in vstavici tehnični popolnosti. In res se opredeljuje TATI za čisto nasprotje temu »nefilmskemu« govornemu stilu. Pri TATI-ju razumemo samo stavke in dele stavkov sredi vsesplošnega artikuliranja in neurejeno lebdečih zlogov. Če slučajno pridejo ljudje do tiste razdalje, da filmski ali magnetofonski trak ujmeta govorno modulacijo z idealno jakostjo, potem so besede razumljive, formirane, sicer so

## FILMSKI IZRAZ

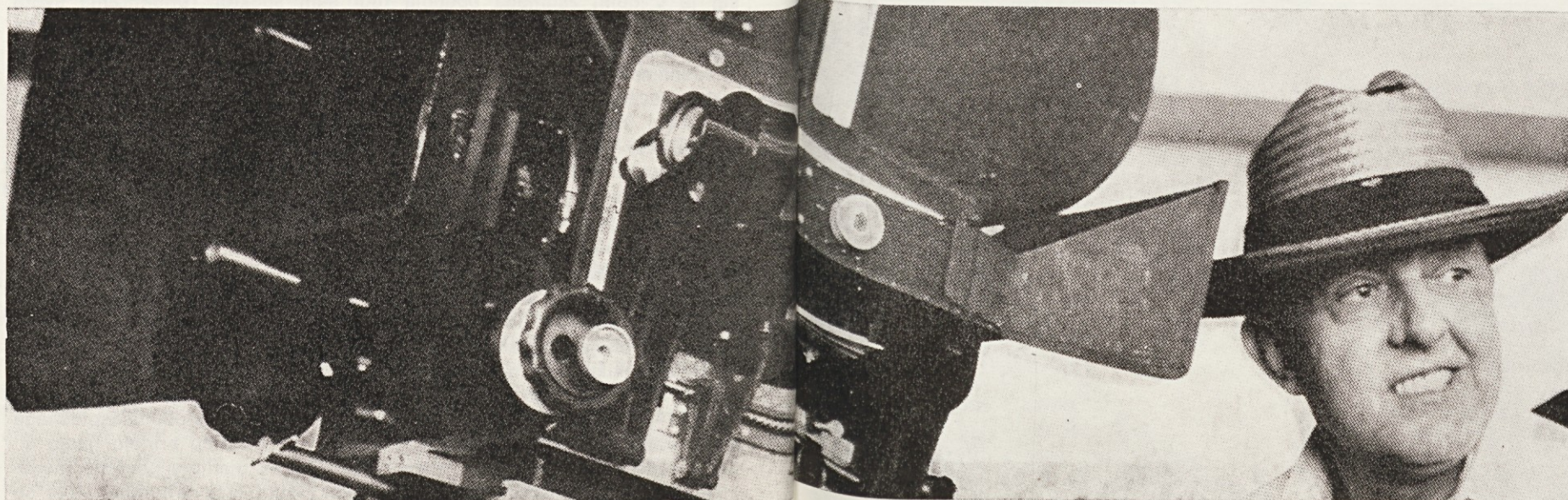
F I L M A

samo nori splet zlogovnih preletavanj, nerazumljivo šumenje, oddaljena govornica. Seveda to ne pomeni, da je TATI-jevo snemanje tehnično nključno, narobe, tudi ta zvočni zapis je stilizacija tiste vrste, ki bolj ustreza resnici, kot pa spolitirani in literarno izbrušeni dialog večine

... LJUDJE NE GLEDAJO IN NE OPAZUJEJO SVETA OKOLI SEBE DOVOLJ PAZLJIVO. NE BOM VAM PREDAVAL O OPAŽANJU, TODA KADAR ČLOVEK OPAZUJE SVET OKOLI SEBE IN RESNIČNO OPAZUJE STVARI, POSTANE VSE DRUGAČNO. VSE MORA IZZIVATI RADOVEDNOST: LIST NA DREVESU, KLJUČAVNICA NA VRATIH ...

filmov, ki so največkrat klišejska avdio-vizualna govornica. Vizualni zapis TATI-jevih filmov, posebno zadnjih dveh, je obeležen s principom statične kamere z zelo malo vožnjami, praktično brez gros planov in brez ostrih rezov. Zakaj vse to? Formalizem ali kaj? Izraz česa? — Dejali smo že, da je TATI v svojem opusu napravil najdragocenejši preskok, ki bi mu lahko za spremembo rekli revolucijski preskok, s tem da je opustil dramaturško strukturo ene osebe in jo razširil na več oseb ali tisto predmetno stvarnost, ki je v trenutni kombinaciji življenja najbolj prisotna. Kot sam pravi, ima zanj vsaka oseba — kot tudi v življenju — svoje probleme in zato je popolnoma nemogoče, da bi npr. 1000 policajev lovilo ubežnika, kot je to delal Buster Keaton. Če pa že, potem bi TATI-ja zanimal prehod teh policajcev iz običajnega življenjskega toka v skupno hajko. Veliko resničneje je opazovati ljudi v njihovi vsakdanjosti, in to več ljudi naenkrat: kaj ti ljudje delajo, kadar se nič posebnega ne dogaja. Da bi se TATI izognil deskriptivnosti osrednje osebe, da bi se izognil deskriptivnosti vsake osebe posebej, kar tudi še sodi v princip individualistično zamišljenih izhodišč, da bi se izognil občutku dokumentarca, ki hoče nekaj beležiti, za katerim je čutiti to voljo, vitalnost in požrtvovalnost, se TATI odloča za princip skrite kamere, kamere, ki jo zanimajo vsakdanjosti, ki pa se noče pokazati, da ne bi te vsakdanjosti postale nevsakdanje in na ta način neustrezno atraktivne. To seveda ni skrita kamera v dobrednem in praktičnem pomenu, ampak le princip skrite kamere. Se pravi: statičnost — kar pomeni, da so vse osebe enako za-

TRUFFAUT MI JE NAPISAL PISMO, KI ME JE GLOBOKO GANILO IN V KATEREM PRAVI — BREZ ZLOBE: »S KOM SE BO TATI POGOVARJAL O SVOJEM FILMU?« ...TU JE FELLINI, MOJ STARI



PRIJATELJ, TODA ON JE DALEČ, V RIMU. KAR SE DRŽAVE TIČE, TA FILMSKE UMETNOSTI NE JEMLJE RESNO, V NJEJ VIDI MINORNO UMETNOST — MOGOČE IMA PRAV, A KER SEM ŽE ZAČEL, MORAM TUDI NADALJEVATI. SPLOH PA SEM MOGOČE MALO PRESTAR, DA BI SE PRIČEL UČITI KIPARSTVA.

nimive, da so vse stvari enako zanimive; polrazdalja in praktično nikoli gros plan — gros plan pomeni poudarjanje, hipno ali daljše izoliranje posameznih objektov, se pravi opredeljevanje in nasilno poseganje v življenje; ni ostrih rezov — to pomeni umetno ustvarjanje in sugeriranje dinamike, to pomeni preoblikovanje življenja, ustvarjanje poudarkov, podčrtavanj. Z eno besedo: zaradi posebnega TATI-jevega pojmovanja sveta in posredno tudi umetnosti je princip kamere pasiven, se pravi vse stvari se dogajajo znotraj kadra, kamera sprejema prav vse z enako mero naklonjenosti — princip kamere je torej objektivni, saj noče gledalcu ničesar sugerirati, na nič ga noče opozoriti, ničesar ne opredeljuje, ampak posreduje stvari, kakršne so. Vse se ujema: da pa bi bile videti stvari, kakršne so, so posnete v srednjih planih, dogodki se odvijajo simultano, vsi ljudje so enako razumljivi oziroma nerazumljivi itd.

Če k vsemu temu dodamo še princip barv, ki ne smejo biti dekorativne, ki ne smejo opozarjati nase, ampak morajo biti le element filmske zgodbe, če dodamo še posebno ritmiziranje filmskega poteka, ki se v vsakem filmu prebije iz intenzivnega gnetenja stvari in ljudi, iz naglice in nervoznosti zgodbe v popoln mir, nenavadno idilo in celo življenjska vzdušja dolgočasje — potem smo omenili vse pglavitne značilnosti TATI-jevega filmskega izraza. Kot rečeno, je poseben življenjski aspekt skupaj z večščino oblikovanja filmskega medija rodil poseben izraz, ekvivalenten prvotni zamisli, izraz, ki je posredno — po ugotovitvi ustvarjalne sinteze vsebine in oblike — dragocen tudi sam po sebi.

IN NA KONCU TEGA ZAPISA. — TATI-jev krog je sklenjen, vsaj v okviru tega razmišljanja, seveda z eno samo pripombo: zapis govori o temeljnih kvalitetah nekega izredno zanimivega opusa, pri čemer tega opusa noče zaključevati, čeprav se mora gibati v okvirih obstoječega. Nedvomno je nujno dodati, da je v naslednjih TATI-jevih načrtovanih mogoče ponovno pričakovati evolucijski napredek, evolucijske inovacije, ob čemer pa je treba izraziti dvom v možnost še enega revolucijskega preskoka, ki ga je opravil TATI z izumom junaka zunaj posameznika ali celo člove-

škega kolektiva. Prav ta preskok, ki uvršča TATI-ja med pomembne mislece in umetnike (filmskega sveta), ki se je pripravljaj mnogo let in se je izvršil v najustvarjalnejših letih tega originalnega oblikovalca, je tako temeljit, v bistvu inovacijski in za poznavalca resnično ustvarjalen, da bi bilo krivično pričakovati še celo vrsto takšnih preskokov pa tudi le enega samega. Zapis si torej dovoljuje »preroško« napoved — v obrambo TATI-ja — da je mogoče pričakovati evlucijskih dopolnitev v okviru z leti pridobljenega miselnega in umetniškega pojmovanja, da pa ne bi bilo pošteno zahtevati še en tak ali celo več prelomnih preskokov v svetu misli in umetniškega oblikovanja. Zapis tudi dolguje bralcu še celo vrsto drugih zapisov, s pomočjo katerih si je mogoče ustvariti popolnejšo in

Le champ large (intervju z Jacquesom Tatijem) Jean-André Fieschi in Jean Narboni, CAHIERS DU CINEMA, št. 199/6

Le carrefour Tati — Jean-André Fieschi, CAHIERS DU CINEMA, št. 199/22

Notes sur la notion de forme chez Tati — Noël Burch, CAHIERS DU CINEMA, št. 199/26

D'un Tati l'autre — Paul-Louis Martin, CAHIERS DU CINEMA, št. 199/27

La Cathédrale de verre — Patrick Brion, CAHIERS DU CINEMA, št. 199/28

Burlesque et réalité selon — Jacques Tati, JEUNE CINÉMA, junij—julij 1971/15

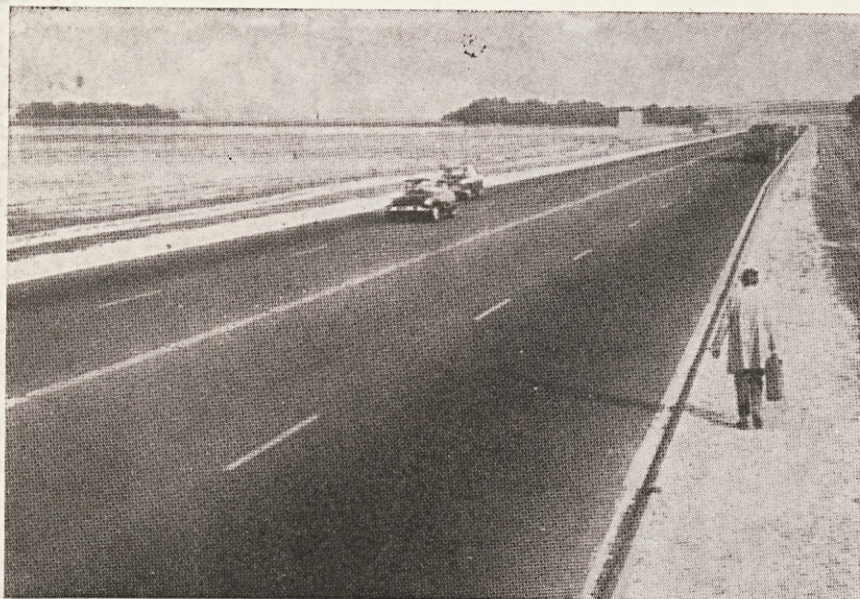
Sur le réalisme — Pierre Baudry, CAHIERS DU CINEMA, št. 231/35

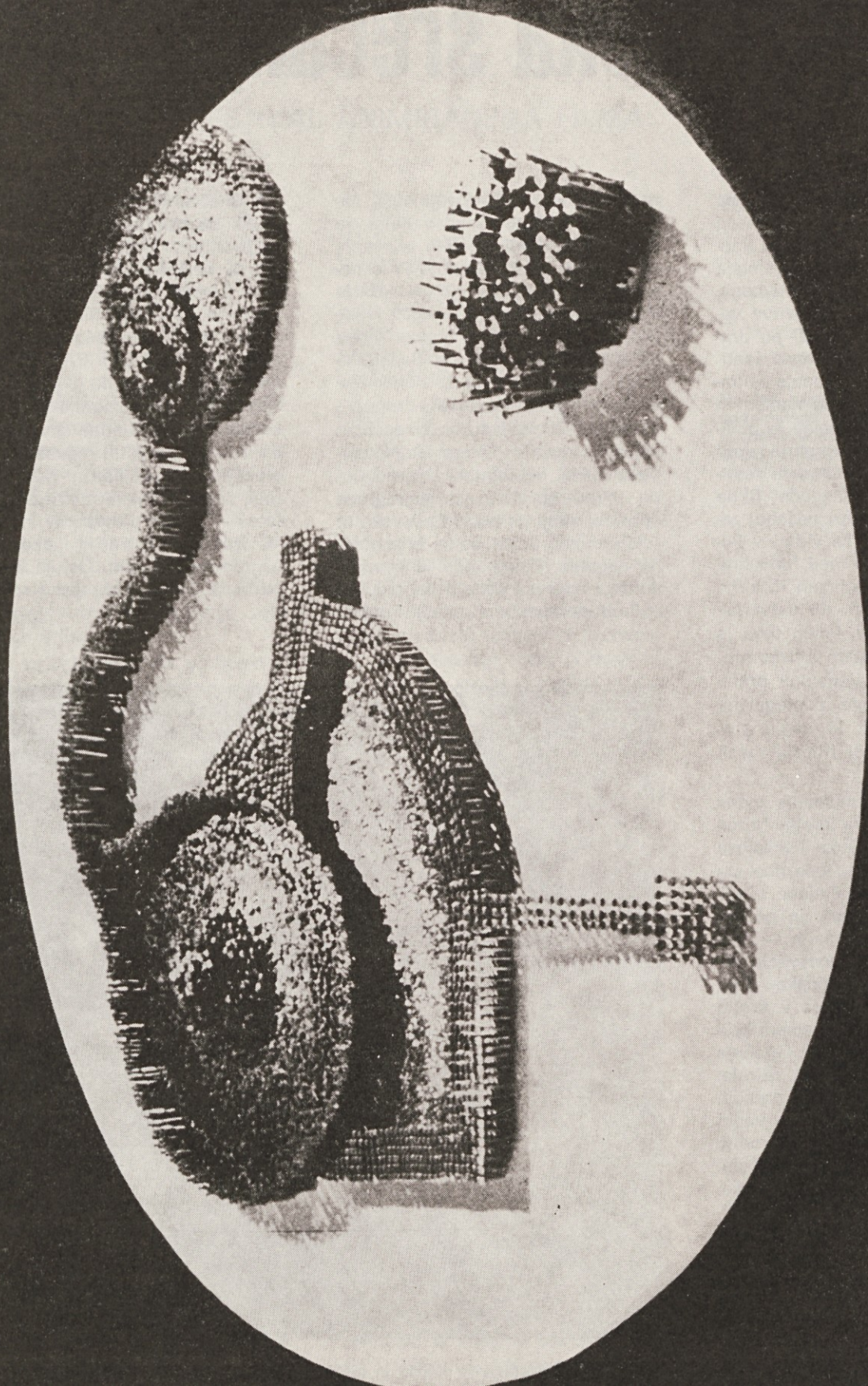
preglednejšo sodbo o tem izvornem filmskem ustvarjalcu.

Na koncu je treba omeniti, da je zapis izšel iz konkretnih stvaritev, da sam noče in ne more biti nikakršna posebna stvaritev in da se v svoj izvor spet vrača. Kolikor verodostojnejši je, toliko bolj je del stvaritve, zaradi katere je nastal. Kolikor je uspel, je tako rekoč Jacques TATI sam, kolikor in kjer pa ni uspel, kjer je bil drugorodna meditacija na dano témo, pa je v svoji verodostojnosti prekinjen. Zapis si na koncu — proti sebi — dovoljuje povzetek povzetka, se pravi eno samo izkušnjo: po možnosti je treba film(e) (Jacquesa TATI-ja) videti.

# STRUKTURA

# F I L M A





# sedma filmska srečanja

Ponovitev v malem nacionalnega filmskega festivala v Pulju mesec dni kasneje v Nišu najbrž ne bi imela sama po sebi nobenega smisla — ali pa zgolj informativnega, kakršnega imajo pač ponovitve velikih filmskih manifestaacij po drugih krajih. Toda niški filmski festival, ki se po pravici imenuje »filmska srečanja«, ima drug namen in cilj, edinstven v Jugoslaviji in menda tudi na svetu: nagraduje zgolj igralske stvaritve. Zato to ni festival, kajti kaj bi hodili gledat filme — razen, če nas kateri posebej zanima — ki smo jih že videli v Pulju, marveč srečanje med filmskimi prijatelji in znanci različnih »branž«, vse od proizvajalcev, do ustvarjalcev in ocenjevalcev. Poleg tega je to tudi srečanje s staro srbsko prestolnico Nišem, z njegovimi prebivalci in ne nazadnje z njegovimi gostinskimi objekti, ki imajo precejšnjo besedo v tej filmski manifestaciji.

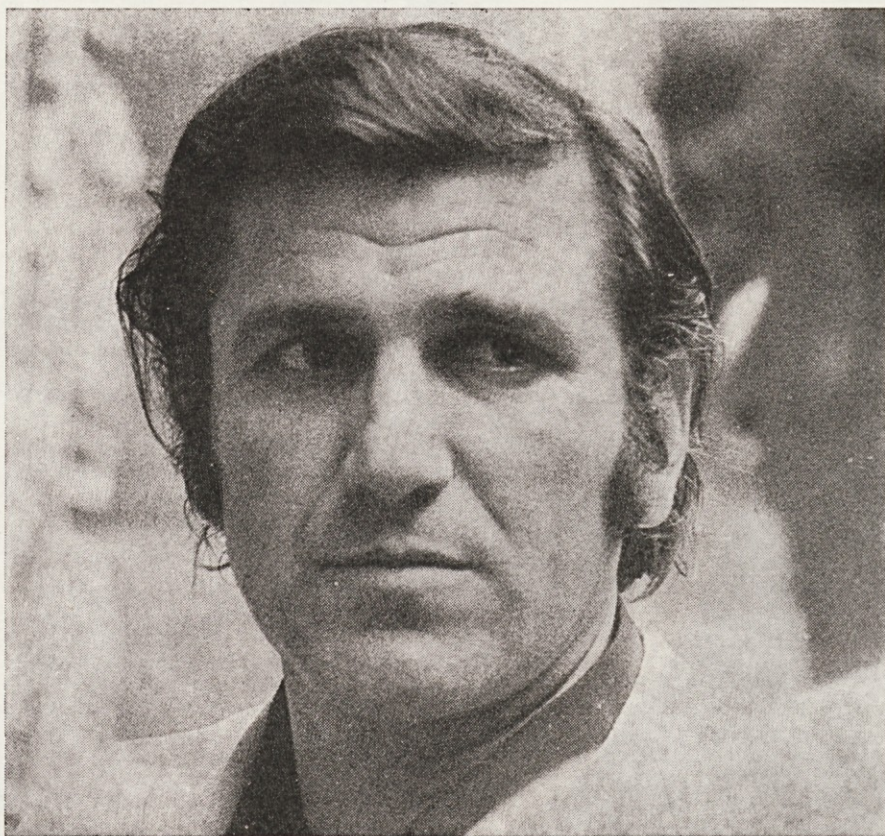
Žirija, ki ji vedno predseduje znana jugoslovanska filmska igralka (letos sta bili kandidatki Duša Počkajeva in Majda Potokarjeva, toda obe sta bili zaposleni, zato je njuno vlogo prevzela Irena Kolesar), je na dosedanjih filmskih srečanjih — bilo jih je šest — nekako poskušala popraviti »krivice« ali »napake« puljske žirije, ki je izpuščala v svojih odločitvah o nagradah igralcem kakšne pomembne stvaritve. Letošnja se na puljske nagrade ni ozirala, marveč je odločala po svoji presoji. In tako se je zgodilo, da je v veliki meri ponovila nagrade letos izredno uspešnim jugoslovanskim igralcem. Konkurenca je bila izredno huda, tako med veterani kot med debutanti — podeljujejo tudi nagrade igralskim začetnikom. Tako sta med kandidati za nagrade za moške vloge izpadla izredna igralca Pavle Vujisić in Rade Šerbedžija, vendar oba kandidata vse do tistih »nesrečnih« glasovanj, ko nekdo nujno

mora odpasti. Bata Živojinović, nagrajenec z Zlato areno v Pulju, je tudi v Nišu dobil najvišje priznanje Grand Prix in »Čekekulo«. Prvo nagrado za moško vlogo in »Carja Konstantina« je dobil Dragan Nikolić, prvo nagrado za žensko vlogo in »carico Teodoro« pa Božidarka Frajt, prvonagrajenka iz Pulja. Naslednje nagrade so dobili: drugo — Slobodan Dimitrijević in Neda Spasojević, tretjo — Adem Čejvan in Vera Čukić, debitantski Dževad Čoraj in Marina Urbanc, nagradi za epizodni vloge pa Nada Geševska in Abdurahman Šalja. To so bile uradne nagrade. Poleg tega je časopis Politika express podelil nagrado za najbolj perspektivni mladi igralski

par Snežani Nikšić in Faruku Begoliju, ki se stoji iz štirinajstdnevnega potovanja v Hollywood, revija Čik pa za najboljšo romantično vlogo spet Faruku Begoliju. Po nagradah ki jih je dobil kak film, torej sodimo, da je bil najuspešnejši kosovski debitant KAKO UMRETI z nagradami Begoliju in Šalji.

Nagradam, ki pomenijo priznanje, kompenzacijo ali stimulans, je morda moč ugovarjati, predvsem zaradi omenjenih Vujisića in Šerbedžije, toda bera igralskih stvaritev je bila letos — kakor pravzaprav že dolgo — izredno pestra in kakovostna, nagrad pa premalo. Ostaja čakanje na osma niška srečanja.

M. G.



Igralec Bata Živojinović, puljski in niški nagrajenec

# zagreb 72

## PRVI SVETOVNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA

Dobili smo še en mednarodni filmski festival. Nič čudnega ni, da je to ravno festival animiranega filma in da je v Zagrebu. Saj se je naš film najbolj afirmiral ravno s filmi zagrebškega studia za animirani film. Čeprav so se tudi drugod po svetu skoraj istočasno začeli ustvarjalci upirati Disneyevi maniri, so se zagrebški animatorji lotili tega problema najbolj dosledno. To ni bil trenutni upor proti staremu, preživelemu, ampak so svoj stil animacije, likovne rešitve in vsebinsko usmeritev izoblikovali ob večletnem kontinuiranem delu. Govori se celo o zagrebški šoli, čeprav so posamezni avtorji izoblikovali svoje, drug od drugega zelo različne stile.

Lahko pričakujemo, da si bomo v Zagrebu vsako tretje leto (v ostalih dveh bosta podobna festivala v Annecyju — Francija in Mamaji — Romunija) lahko ogledali najnovejše dosežke v animiranem filmu. Že prvi festival si po pravici lasti naslov svetovni, saj so sodelovali filmi z vseh kontinentov.

Poleg filmov v uradnem in informativnem programu so si udeleženci lahko ogledali tudi retrospektive nekaterih najbolj popularnih junakov risanega filma, kot so Tom in Jerry, Popay, Pink Panter, Woody Woodpecker, Mister Magoo. Poleg teh sta bili še dve posmrtni retrospektivi: češkega lutkarja Jiříja Trnke in Madžara Gyule Macskasyja.

Program festivala je bil vsekakor pester, poleg tega ni bil namenjen le ozkemu krogu avtorjev, gostom festivala in novinarjem, ampak si je ves festivalski program lahko ogledala tudi zagrebška publika, saj so bile projekcije celo v dveh dvoranah hkrati.

Festival je imel tudi svojo posebnost. Organizator — Zagreb film se je namreč odrekal nagradam in svo-

jih filmov ni predvajal v konkurenci. O tej odločitvi organizatorja, ki je bil že zaradi slovesa potencialni kandidat za nagrade, so se nekateri zelo pohvalno izrazili. S tem je bilo baje delo žirije nemoteno in bolj objektivno, čeprav to potezo organizatorja lahko razumemo kot nezapupnico žiriji.

Filmi v konkurenci so se potegovali za nagrade v različnih kategorijah. Razdeljeni so bili v filme, daljše od treh minut, krajše od treh minut, serijske filme, filme za otroke, poučne in propagandne filme. Največ filmov je prispelo iz ZDA, čeprav firma Walt Disney ni sodelovala, češ da bodo počakali, da se bo festival afirmiral in izoblikoval. Tudi drugi ameriški ustvarjalci Disneyeve šole niso bili manj pokroviteljski, čeprav so se potrudili priti v Zagreb. Verjetno bolj kot trgovski potniki. Mr. Walter Jantz je na vprašanje, zakaj novejši ameriški filmi s popularnimi liki ne sodelujejo v konkurenci, izjavil, da ne bi bilo »fair«, kajti »mi delamo že trideset, štirideset let najboljše filme na svetu«. Pri tem je imel seveda v mislih svojega dolgočasnega in šabloniziranega Woodyja Woodpeckerja. Od teh filmov, ki smo jih videli v retrospektivah, so bili še najboljši filmi Toma in Jerryja, vsaj duhoviti so bili. Izvzeti pa moramo Pink Panterja, ki pomeni resnično osvežitev v ameriških risanih serijah, tako z vsebinske kot tudi z animacijske in likovne plati. Posebno, če ga primerjamo s serijskimi risankami, ki strašijo na naših malih ekranih.

Sicer pa je bilo med nagrajenimi filmi največ ameriških. To so bili filmi novih, večinoma še neznanih avtorjev, ki so daleč od Disneya in njegovega kroga.

Toda prvi »grand prix« zagrebškega festivala je odšel v Sovjetsko zvezo. Dobil ga je veteran animiranega

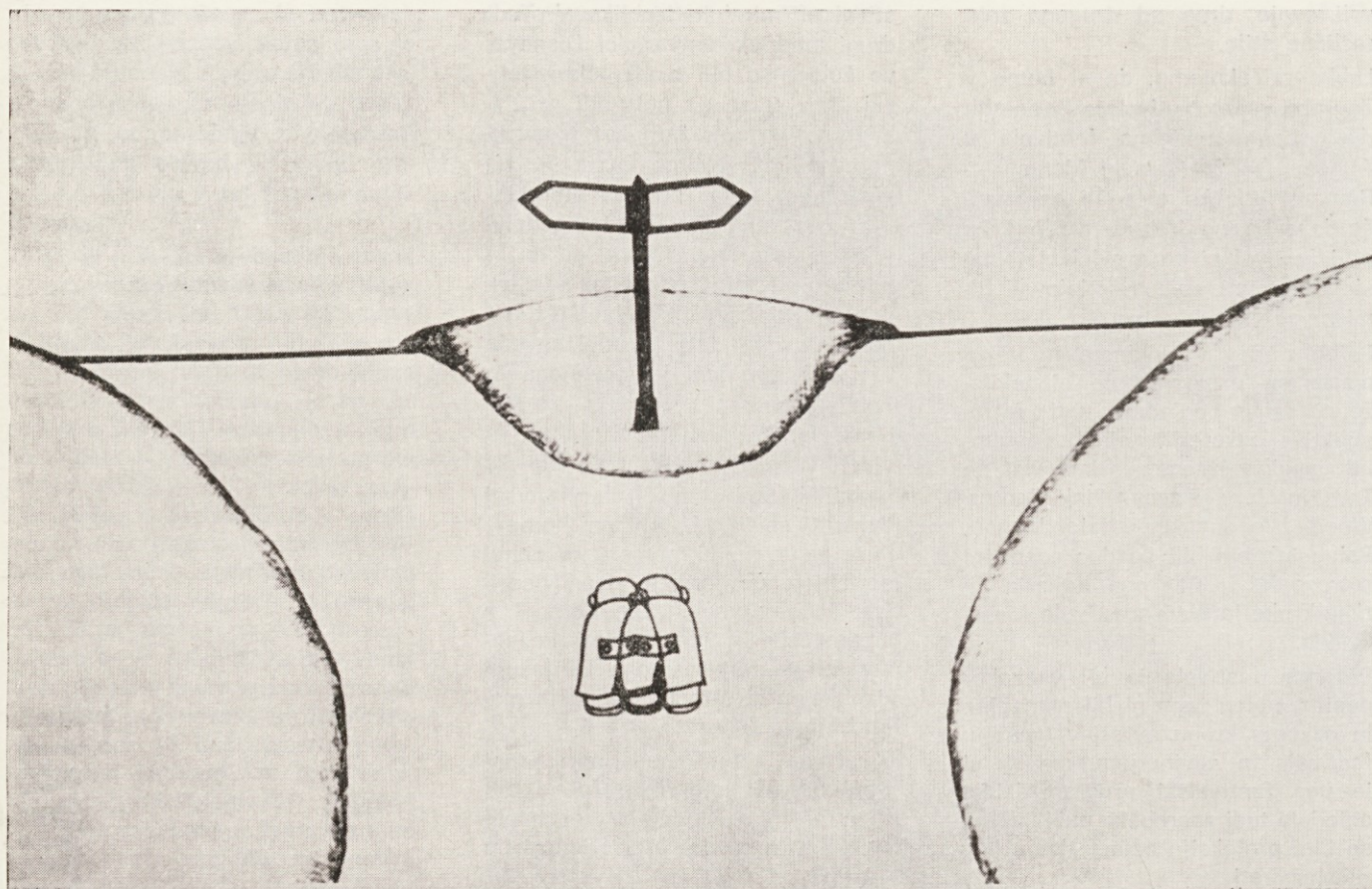
## tone rački

Na 347. strani je prizor iz švicarskega animiranega filma ŽEBLJI Kurta Aschbacherja. Film je na mednarodnem festivalu v Zagrebu dobil posebno nagrado za likovno rešitev

filma I. Ivanov Vano za svoj film BITKA PRI KERŽENCIH, ki je bil res najbolj kompletno delo, seveda v okvirih klasične filmske estetike. Bil je tudi edini posnet v cinemaskopu. Vsebinsko je naslonjen na zgodovinski dogodek, likovno pa se veže na srednjeveške freske in ikone. Drugi tekmovalni sovjetski film PESMI OGNJENIH LET je ilustracija vojnih pesmi. Animacija je izredna, saj sta konturna risba in gibanje povsem realistična, vendar daje film vtis neprizadetosti do problema. Podobno je tudi ameriški film BOŽIČNA PESEM zbudil precej polemik. Posnet je za ameriški božični program, osnova za scenarij je Dickensova novela. Film je sporen tako z idejne kot s formalne strani. Liki so vzeti iz originalnih ilustracij Dickensovih romanov, animacija pa je skrajno realistična in niti enkrat ni izkoriščena kot izrazni element.

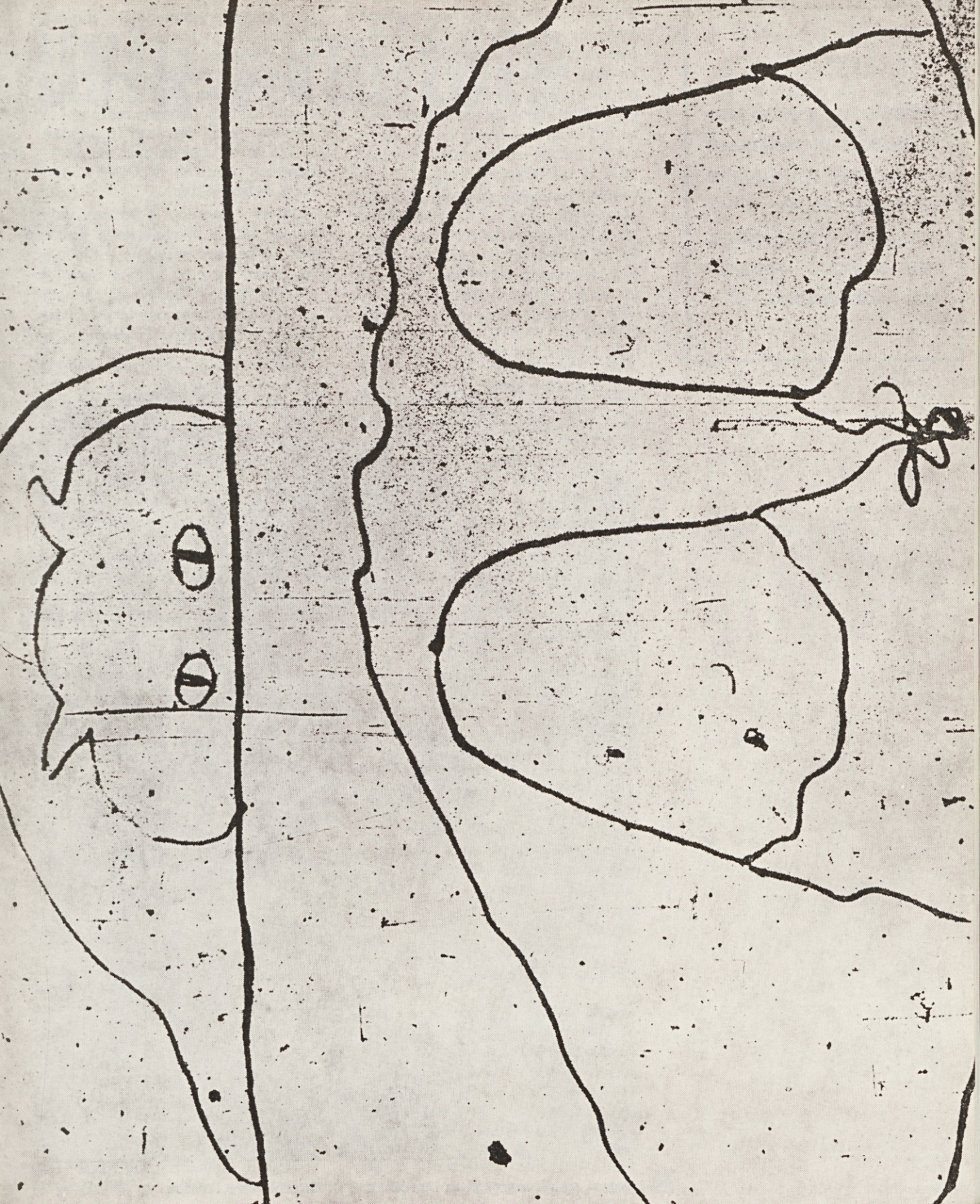
Z vsebinske strani je bilo spornih več filmov, predvsem takih z rasiističnimi idejami. Najbolj so izstopali filmi mladih ameriških avtorjev in japonski filmi. Ameriški FILM O KADI Mary Beamsove je animiran kroki ženske v kopalni kadi. Realistično animirano gibanje in šumi so združeni s preprosto risbo in vsebino. Film Adama Becketta DRAGA JANICE je ostal neopažen, vendar je poln poezije in animacijsko izvirno rešen. To je popolna animacija črk (ljubezensko pismo) in amorfnih oblik, ki so v neprestanem premikanju in spreminjanju, kljub temu pa dajejo vtis statičnosti. Čudovito zlitje vsebine, forme in animacije. Japonec Yoji Kuri je animacijo še bolj poenostavil, ne da bi bil film KLAVIRSKA FANTAZIJA zato kaj siromašnejši. Nasprotno, preprostost izvedbe je glavni adut filma,

ob zvokih klavirja nastajajo na platnu najrazličnejše barvne podobe. Nekaj kvalitetnih in izvirnih filmov je nastalo tudi v drugih deželah. Z zanimivimi filmi sta se predstavila Avstralija in Iran. Posebno je bil opazen film BETONSKI PILONI Poljaka Krzysztofa Nowaka. To je film s komaj opazno animacijo svetlobnih odtenkov v edinem kadru, ki prikazuje delček ceste z obcestnimi kamni. Na tem festivalu je bilo mogoče ob pestrem sporedu ugotoviti, da je Disneyev stil, ki je še do nedavnega prevladoval v vseh deželah, v zatonu. Glavnino predstavljajo filmi, ki skušajo biti skozi gag in karikaturo družbenokritični ter filmi s filozofskim odnosom do sveta. Avtorji, ki skušajo osvoboditi risani film gaga in klasične metaforike, izhajajo iz sodobne likovne umetnosti, ki s tem dobiva novo dimen-



Prizor iz poljskega animiranega filma DROGA režiserja Miroslawa Kijowicza

Ameriški film O KADI režiserke Mary Beamsove (Desno)





**POPRAVEK :**

PROSIMO, DA V SPISU **MED CANNESOM IN BENETKAMI** V PREJŠNJI ŠTEVILKI, STRAN 292, DRUGI STOLPEC, 14. VRSTICA OD SPODAJ, PREBERETE NAMESTO »PETRIJEVSKI« — **GERMIJEVSKI.**

zijo — gibanje in določeno časovno trajanje, npr. japonski film POP, ki je sodobna grafična upodobitev vlaka med vožnjo. S svojimi filmi ne pripovedujejo ali zabavajo, animacijo izkoriščajo za ustvarjanje prizorov, ki niso odvisni od realnega sveta, ampak so realnost, ki eksistira le na filmskem platnu.

Tehniko animacije poenostavljajo do skrajnosti. Slika v filmu KLAVIRSKA FANTAZIJA je oživiljena tako, da se posamezni elementi pojavljajo v določenem ritmičnem zaporedju. To je v bistvu vračanje k začetkom animacije. Yoji Kuri v filmu ŽIVLJENJE NA VEJI ne uporablja folij, v vsaki fazi riše figure in ozad-

je, tako da je v bistvu oživiljeno tudi ozadje, čeprav je v resnici statično. Eksperimentiranje v animaciji pa je usmerjeno v izkoriščanje računalnikov. Ta tehnika je še v fazi iskanja svojih lastnih izraznih možnosti. V Zagrebu je bil prikazan le en film, ki mu je to vsaj deloma uspelo — nagrajeni NARCIS IN ODSEV Francoza Petra Foldesa.

Festival v Zagrebu je pokazal velik razpon stilov in vsebinskih pristopov, ki se med seboj ne izključujejo. Lahko pa pričakujemo razvoj v smeri večjega vključevanja animacije v likovno umetnost in pa izkoriščanje računalnikov in druge elektronike.



# dvig kvalitete

## tone frelih

Festival športnega in turističnega filma si je v Kranju pridobil že pravo domovinsko pravico, saj je bil letošnji že četrti po vrsti. Kljub temu pa se je tudi letos pokazala osnovna razmejitev na športni in turistični del. V vsebinskem pogledu gre pravzaprav za dva po izraznosti povsem različna filmska žanra, to spoznanje pa je ob festivalski izkušnji še toliko močnejše. Drugače, bolj preprosto ali bolj naravnost povedano, na enem samem festivalu sta upoštevani dve vrsti, in za to bi si poprečni filmski poznavalec predstavljal tudi dva povsem ločena festivala.

No, letošnja kranjska prireditev je pokazala še na en bistven problem. V začetni osnovi je bil festival zamišljen kot kratkometražna konkurenca. Letos pa so se v tekmovalni sekciji pojavili nekateri dokumentarni celovečerci. Ne more, ne da in ne sme se vzporejati desetminutnega športnega dokumentarca z vsebinsko sorodnim celovečercem. Z vso pravico bi avtor kratkometražnega izdelka protestiral, češ kaj vse bi še lahko povedal in pokazal, če bi imel več minut na razpolago. Zatorej bi kranjski festival, tak kakršen je, lahko označili kot neenakopraven boj filmskih metrov in minut.

Govoriti o splošnem vtisu, o splošni ravni prikazanih filmov je pravzaprav težko. Festival je zastavljen široko, z različnimi izraznimi nameni, zatorej je enotna ocena skoraj nemogoča. Neke vrste kriterij bi lahko bili festivalski programi iz prejšnjih let. V tem pogledu je

celoten festival naredil velik korak naprej. Toda ne smemo pozabiti, da so se avtorji letošnjih filmov lahko marsikaj naučili na napakah iz preteklih let. Zanimiva je mogoče tudi druga tovrstna ugotovitev, da na športnem področju filmski ustvarjalci niso odkrili nobene nove, filmsko zanimive športne panoge. Ostajali so pri atletiki, smučanju, konjih, veslanju, avtomobilizmu. Ponovila se je situacija iz prejšnjih festivalov. Na eni strani so se filmski avtorji nagibali k prikazom vrhunskega športa in rekordnih dosežkov v teh športih (jugoslovanski LETETI, ameriški SKI AMERICA), na drugi strani pa smo se gledalci srečali z učnimi metodami treninga (avstralski TEK, češkoslovaški HITRE SANI itd.). Ne nazadnje gre omeniti športno vzgojne filme, ki s športom seznanjajo predšolske in šolske otroke (romunski OD 3. DO 5.). Tako kaj kmalu spoznamo, da je tudi znotraj športnega žanra nekaj vsebinskih podzvrsti in filmske realizacije so dokaj verno sledile filmskim hotenjem. Tem hotenjem so bile podrejene tudi čisto obrtne karakteristike, kot so na primer celotna tehnika, trik, montaža, glasba itd.

Posebno poglavje bi morali posvetiti nekaterim filmom, ki so se še športa lotili kronološko. Tovrstnim filmom bi morali očitati vsebinsko neselektivnost, saj pogosto njihovi avtorji niso znali ločiti bistvenega od nebistvenega. Tako so njihovi izdelki polni slikovnega in vsebinskega pleonazma, pripovedi niso stekle, še več, problemska nape-

tost ni nikoli dosegla pravega vrelišča, nikoli ni v polni meri dosegla gledalca.

V tem festivalskem zapisu smo ves čas govorili o športnem prispevku. Nič pa nismo premišljevali o turističnem delu festivala. In prav na tem področju je letošnji Kranj naredil največji korak naprej. Če se spet spomnim na leta nazaj, so mi še vedno v spominu turistične razglednice različnih narodnosti. Kaj to pomeni? Da so se turistični filmi iz prejšnjih let zadrževali ob lepih pejzažih, da takratni filmi že kar a priori niso posegali v specifično ambientov, da jih ni zanimala folklor, kolikor niso te folklore enačili s psevdo-narodno glasbo. Da so si bili zaradi tega predvajani filmi

skoraj vsi podobni. In še bi lahko naštevali. Nekakšna nenapisana kranjska navada je že, da so turistični filmi po številčni berii v drugem planu, da jih je manj kot športnih. Tudi letos se je zgodilo podobno. Le da je bila kvalitetna raven na letošnjem festivalu prikazanih filmov prvič tako visoka, da lahko v svojem razredu seveda konkurira športnemu sopotniku. In prvič se je tudi zgodilo, da je večina filmov iz turističnega žanra preraslo razgledniško raven. Nekaj filmov je sicer res še izrazito reportažno zasnovanih, dva ali trije, na primer italijanski MOSTOVI, belgijski GENT in francoski IRAN, pa so pokazali vse idejno

bogastvo in obrtno mojstrstvo svojih ustvarjalcev. Na videz dva ali trije filmi še ne morejo dvigniti kvalitete, toda vseeno je številka visoka. Dobiti na enem samem festivalu dva ali tri filme, je več, kot smo lahko pričakovali od festivala. In to pričakovanje je četrti festival športnega in turističnega filma v Kranju več kot opravičil. O jugoslovanskem deležu je težko posebno pohvalno govoriti. Resda se je med nagrajenci znašel tudi KRMAR, toda tudi ta nagrada jugoslovanskega prispevka ni prikazala v posebno visoki kvalitetni luči. Tako, da je šel kranjski festival letos precej mimo naših dosežkov in uspehov.



Člani žirije kranjskega festivala (Foto: Tone Freljih)

# zlato in srebro

## festivala športnih in turističnih filmov v Kranju

živa paulin

Kranjski festival se je zaključil s filmom Clauda Leloucha IRAN iz skupine turističnih filmov in s športnim filmom Jackia Simona, v proizvodnji Romana Polanskega, ŠAMPIONOV KONEC TEDNA. Oba filma sta izpolnila vsa pričakovanja in na zaključnem večeru kranjskega festivala pokazala, kako popoln užitek lahko nudi ta zvrst kinematografije.

Kot sem rekla, je potrebno oba nagrajena filma formalno uvrstiti med športne oziroma turistične filme. V resnici pa oba presegata svojo zvrst. V primeru Lelouchovega filma skoraj ne moremo govoriti o turistično propagandnem filmu v najožjem pomenu besede, kajti njegov prikaz Irana je narejen z izredno poetično estetsko prefinjenostjo. Simon, avtor filma ŠAMPIONOV KONEC TEDNA, pa je prikazal šport kot disciplino in športnika kot osvajačca odličij (v tem primeru Jackieja Stewarta) z njegove osebne, neformalne strani. Njegova kamera sledi Jackieju vsak trenutek njegovega resničnega delovnega dne sredi priprav za znamenito dirko v Monte Carlu. Povsod je ob njem: sredi razgovora z mehanikom, prisostvuje privatnemu življenju z ženo, pričvrščena je celo na streho njegovega dirkalnega avtomobila, tako da ustvari v gledalcu občutek prisostvovanja sami vratolomni vožnji. V hipu je sredi dirke, sredi dirkačevega trenutka, ko se cesta in hiše strnejo v niz sivih linij... ko se je treba v trenutku odločiti: zdaj, zid ali cesta.

Lelouch in Simon sta ustvarila trdno kompozicijo filma. Prvi z vedno novim pričakovanjem »estetskih

špičk«, drugi pa s spretno prikazano drznostjo avtomobilskega športa. Simon je svoj z zlatom nagrajeni film sestavil iz številnih, spretno povezanih delov, od privlačne teme, kakršen je avtomobilski šport, do pestrega okolja mondenega življenja v Monte Carlu. Tu sta tudi popolnoma sproščena in privatna Jackie Stewart in Roman Polanski. Posebna moč filma je v kameri, ki nenehno spretno izbira najrazličnejše zorne kote in se ne dolgočasi niti za trenutek. Kljub temu da je tempo filma počasen in dokumentaren, je film v svoji resničnosti do konca napet in privlačen. Lelouchov film je v tem pogledu živo nasprotje Simonovega ŠAMPIONOVEGA KONCA TEDNA. Medtem ko je Simon v svojem filmu verističen do take mere, da mu življenje samo piše scenarij in odreja motive, je Lelouch mnogo bolj ustvarialen na način osebnega videnja in doživetja. S svojo estetsko domišljijo in lastnim, predvsem estetskim doživetjem Irana je izbral nekaj motivov, ki so bližji poeziji kot dokumentu. Takšni so številni podledi na kupolo in minaret v njuni keramični modrini, valovanje ozračja v razbeljenem svetu peska in sonca, poezija počasnega teka kamel in prizor črno oblečenih žensk, stoječih ob vodnjaku. Lelouchov film je poln kontrastov in iz njih tudi zrajen. S tem pa verem deželi, ki jo slika. Deželi, kjer staro nenehno kljubuje novemu. Harmonija filma je seveda dopolnjena z glasbo, ki jo je Lelouch tudi za ta svoj film skrbno izbral in spretno vkomponiral.

# Iran (Claude Lelouch)

## Šampionov konec tedna (Frank Simon)

### 1.

Film je turističen. In kot se za tako zvrst spodobi, mora že na prvi pogled privabiti gledalce z lepimi slikami in prijetno glasbo. Vse to sta snemalec Jean Collomb in skladatelj Francis Bai tudi storila. Zato film lepo teče in se prijetno gleda. Še posebno, ker je Iran toliko oddaljen od naše dežele, da si ga ne more vsak ogledati na lastne oči in po svoje. Tako smo prepuščeni francoskemu izboru, ki se giblje predvsem na treh nivojih. Na nivoju turističnih razglednic, na nivoju socialne diferenciacije med revščino in bogatim dvorom in na nivoju zgodovina-sedanost. Pri socialni razliki sicer skuša s pomočjo šahovega sina sporočiti prizadevanje vlade za nivelizacijo, vendar očitno razlika ni premostljiva kar čez noč. Prav tako bi lahko rekli tudi za zgodovino, ki s svojo tradicijo uvršča Iran pravzaprav še v čas fevdalnih monarhij. Vendar pa Lelouch ne bi bil Lelouch, če ne bi poleta in bodočnosti dežele poosebil v lepih in veselih deklisških obrazih in sklenil prepletanje časov in razmer z ljubezenskim prijemom rok. Čustvo se prelije v eno, kot je tudi Iran, kljub mnogoterostim, en sam in zaključena celota.

### 2.

Film je vreden globlje razprave že zaradi dolžine same. Navadno smo vajeni športnih zapisov v kratkometražni obliki, tu pa je pred nami celovečerni film, ki ga je financiral sam Roman Polanski. S tem je potrdil, da je avtomobilski šport vreden toliko metrov traku, predvsem pa je dokazal, da je ta svet zelo zanimiv in smo mu vsi gledalci hvaležni za tako izčrpen trud. Roman

Polanski je bil nekoč tudi igralec in v filmu se zelo diskretno pojavlja ravno toliko, da Jackieju Stewartu izvabi mnoge zanimive in nam do danes popolnoma neznane stvari pa tudi dirkalčeva doživetja in občutja na treningih in tekmi sami. Tu se je Polanski pokazal v pravi luči raziskovalca človeške psihe kot tudi človeka, ki se zanima za trenutke groze in nevarnosti, ko se pokažejo tudi najbolj skriti in nerazumljivi refleksi, reakcije in sposobnosti. Pri tem je treba povedati, da mu je bil Jackie v veliko pomoč, saj človeka, ki bi s tako ljubeznijo, predvsem pa gorečim navdušenjem znal govoriti o svojem poslu, le redko srečaš. Če pustimo za nekaj časa glavnega junaka stez in filma ob strani, moramo priznati režiserju posluš za splošno atmosfero montekarlovskega tekmovanja, kjer ne zakrije poguma dirkalcev niti lepa monaška kneginja, saj da film čuti, da je dirkanje od sile resna stvar, dirkalci pa prav vsi po vrsti pravi heroji. Lepo so prikazani tudi ženski liki, se pravi soproge teh ljudi, ki jim ni prav nič zavidati njihovih lepih in navidezno mirnih obrazov, ko vsi vemo, kako trepetajo do konca tekme, kot tudi tovarnarji, ki jim gre za prestiž in mehaniki, ki so v avto vložili ogromno znanja in truda. Omenjeni film je res vsestranski prikaz življenja dirkačev, menjajoče se sreče in ogromnega aparata, ki vse to vzdržuje. Simonu in Polanskemu se imamo zahvaliti, da smo dobili film, ki je več kot zgolj posnetek rallyja.

Je resničen dokument o tednu življenja Jackieja Stewarta, o njem in o njegovem športu, ki mu je prav on dal dušo in kri in tako oba zaživita pred nami v življenjski polnosti.

N. M.

# Športni film

## skozi perspektivo kranjskega festivala in brez nje...

jože perko

Kranjski festival športnega in turističnega filma si skuša ustvariti koledarsko in revijalno filmsko tradicijo, predvsem pa svojo fiziognomijo. Za sedaj lahko govorimo zgolj o skici te fiziognomije, kakršna se predstavlja v festivalskih dneh, notranjih izhodiščih programskih in vrednotnih sistemov, ne nazadnje pa v avtorizaciji filmsko aplikativnih kontekstov. Kranjski festival ima v uresničevanju svoje podobe dovolj sreče že s tem, da je edini festival profesionalnega filma na slovenskih tleh in tako že a priori izzveneva kot centralna filmska prireditev z mednarodnim obeležjem in tekmovalnim sižejem. Kot tak je kranjski festival razpet med zaslugami in odgovornostjo do športnega filma v svetovnem merilu, saj legitimnost športnega filma kot žanra ne sega dalj kot desetletje, kolikor je približno star tudi kranjski festival, ki je posredno s svojim oblikovanjem lastne podobe bistveno prispeval k razvoju športnega filma, ali bolje, k prezentaciji le-tega nasploh. Športni film je v svojem formalnem, komunikativnem, avtorskem in predvsem dialektičnem bistvu zelo podoben amaterskemu filmu, včasih celo več kot podoben. Oba se namreč dušita v usodnem RAZPONU, v katerem pri amaterskem filmu v enem ekstremu srečujemo družinski film in na drugem lucidna avtorska iskanja kot pristna in zavestna avantgarda filma kot medija in filma kot ekspanzije idejnih radikalov, medtem ko športni film na eni strani kompenzira turistična in ekonomska propagandna načela in atraktivne športne komplekse, na drugi pa umetniška sporočila o človeku športniku, sferah športne arene kot stilizacije specifičnega življenjskega prostora, hkrati z iska-

njem identičnih formalnih in kinetičnih rešitev, ki jih športni film nakazuje. V obeh primerih, pri amaterskem in športnem filmu torej, gre za povsem identično vprašljivost vrednotenja, ki se v obeh primerih ne more posplošiti, gre za možnost posameznih primerov kot deduktivno in fenomenološko analiziranje enega projekta.

Seveda ima športni film zaradi ekonomskih in distribucijskih dispozicij (saj gre za profesionalno proizvodnjo) mnogo več možnosti, da postane sistemsko uzakonjena zvrst, s svojim dramaturškim, sociološkim in estetskim indeksom, vprašanje pa je, kdaj bo poznavalce filma (publiciste, teoretike in filmske sociologe) začel toliko zanimati, da ga bodo spoznali takšnega kot trenutno zdaj, v tem stihijem in komercialnem razponu obstaja. V tem trenutku je športni film na ramah avtorjev, ki bolj kot slepe kokoši nabadajo sočna zrna, njihova slepota, ki pa ni najvažnejša, se v glavnem kaže v nedoslednem obravnavanju in zajemanju »športnosti« v njihovih delih, v katerih je dialektično vprašanje športa (ljudje, odnosi, politika, fenomenologija posameznih panog) odvisno od subjektivne presoje avtorskega koncepta, pri čemer avtorja ne vežejo nikakršni formalni in dramaturški zakoni te zvrsti — ker jih enostavno ni. Denimo, da se vseh omenjenih okoliščin kranjski festival zaveda v kali svojega vrednostnega (kulturnega) in tvornega (filmsko aplikativnega) poslanstva. V programski in tekmovalni politiki lahko opazimo določene rešitve, ki skušajo prej omenjeni razpon odpraviti ali vsaj omiliti, vendar samo v kontekstu festivalske, prireditvene atmosfere, nikakor pa ne (vsaj načelno) v širšem



smislu, ki bi bil preresel, meje prerastle, miselnega dogodka, konkretnih produktov in miselnosti (okusa) žirije. Bilo bi ne samo pretenciozno, temveč tudi slaboumno zahtevati od festivala in njegovih idejnih, strokovnih in organizacijskih delavcev tudi drugo: namreč to, da bi festival v tem okviru in licenci imel nalogo uzakonjevati umetniška, formalna in dialektična vprašanja športnega filma. Vendar smemo od kranjskega festivala pričakovati vsaj registracijo možnosti, ki jih posamezni projekti prinašajo, bodisi naključno ali zavestno.

Če se povrnem k rešitvi, ki jo prakticira kranjski festival v okviru lastnega organizma in strukture, bi omenil le nekaj postavk. Z ozirom na množico nagrad, ki jih podeljuje festival še večji množici filmov, je lahko ugotoviti pravo forumsko separacijo ocenjevalnih kriterijev, ki zadoščajo za posamezne nagrade oz. kvalitete, ki so zanje potrebne. V tem so pravzaprav za silo posrečene ločnice med posameznimi kategorijami filmov, ki so seveda klasificirani zgolj elementarno. Vendar, kot že rečeno, te klasifikacije s pomočjo množice nagrad rešujejo zgolj festivalsko obeležje in njegovo kvalitativno ravnotežje, svojega osnovnega bistva: prezentirati športni (in turistični) film skozi njegovo fenomenološko perspektivo v danem in videnem maksimumu, tega žal ni bilo opaziti.

Na vprašanje, če smo v Kranju letos videli dobre filme, bi lahko odgovorili pritrdilno. Na vprašanje pa, če smo videli dobre športne filme, pa nikakor ne. V tem pogledu je bil pretekli festival mnogo uspešnejši, spomnimo se Miloševićevega filma RING in takratnega zmagovalca, dobitnika Zlatega Triglava, kanadskega filma ETUDA V 21 TOČKAH. Oba filma prinašata rešitve skozi makro analizo posameznih športnih panog, pri tem pa polnokrvno odkrivata človeka, prvi njegovo subjektivno kompenzacijo, drugi pa koncentracijo vseh njegovih psihičnih in motoričnih sil. Omenjena filma sta samo primer priročnega modela pri zaslini, trenutni percepciji splošnih vzgonov, iz katerih naj bi se športni film kot mlada, še ne uveljavljena zvrst

lahko razvijal. V tem pogledu je letošnja festivalska bera korak nazaj, saj filmi, ki jih lahko označimo za dobre in zanimive, v smislu razvoja športnega filma ne prinašajo prav ničesar. ŠAMPIONOV KONEC TEDNA režiserja Franka Simona, ki so ga vsi za vsako ceno skušali obesiti Polanskemu, je zelo prisrčna, zanimiva, duhovita reportaža, film PA TO NI!!! Monitorski stil odvijanja »zgodbe« (naj prisotnost Sandija Čolnika v žiriji ne pove ničesar) odkriva nekaj nivojev iz življenja in »dela« avtomobilističnega asa Jackieja Stewarta, vendar o njegovi športniški preokupaciji ne spregovori. Filmski zapis v svojem prozaično dokumentarnem pristopu res zleze »Jackieju pod kožo«, vendar samo njegovi šampionski pozi, ki je verjetno tako močna, da je celo Stewart ne odigrava sistematično in se meša z njegovo resnično človeško naravo. Jackie nam sicer priraste k srcu kot imeniten fant, ki ga slava in denar nista (!?) prevzela, vendar samo na relaciji ŠAMPION—ČLOVEK, ne pa ŠPORTNIK—ČLOVEK. Šampion je v tem filmu tretiran kot idol, popularen človek, zvezda, skratka, prav takšnega bi lahko našli med popevkarji, filmskimi igralci in drugimi imenitniki bulvarne histerije. Čeprav je v Simonovem filmu šampion podrejen in diskvalificiran od človeka, vendar s pozo, ki je lahko samo reklama varianta Jackieja šampiona. Kakorkoli že, film je sporen že na čisto elementarnih psiholoških relacijah, da pa nima prave zveze s športnim filmom, dasi vidimo nekaj spektakularnih dirk, je več kot očitno.

Mnogo čistejši, vzbujajoč avtentične in tehtne filmske rešitve, je film Clauda Leloucha IRAN. S svojo čustveno zanesenostjo, lirično prečiščenostjo prinaša himnično vizijo, stkano iz dognano lepih in funkcionalnih posnetkov in briljantne montaže o deželi tolikih nasprotij, kot je Iran. Vendar so ta nasprotja v filmu samo estetsko in kvečjemu metaforično občutena, Lelouch ostane lebdeč v zraku in zgolj čutno zaznava ta nasprotja, na trda tla bede, siromaštva in političnih ostrin pa ne stopi. Iran je mnogo več kot turističen film, je poema nostalgij-



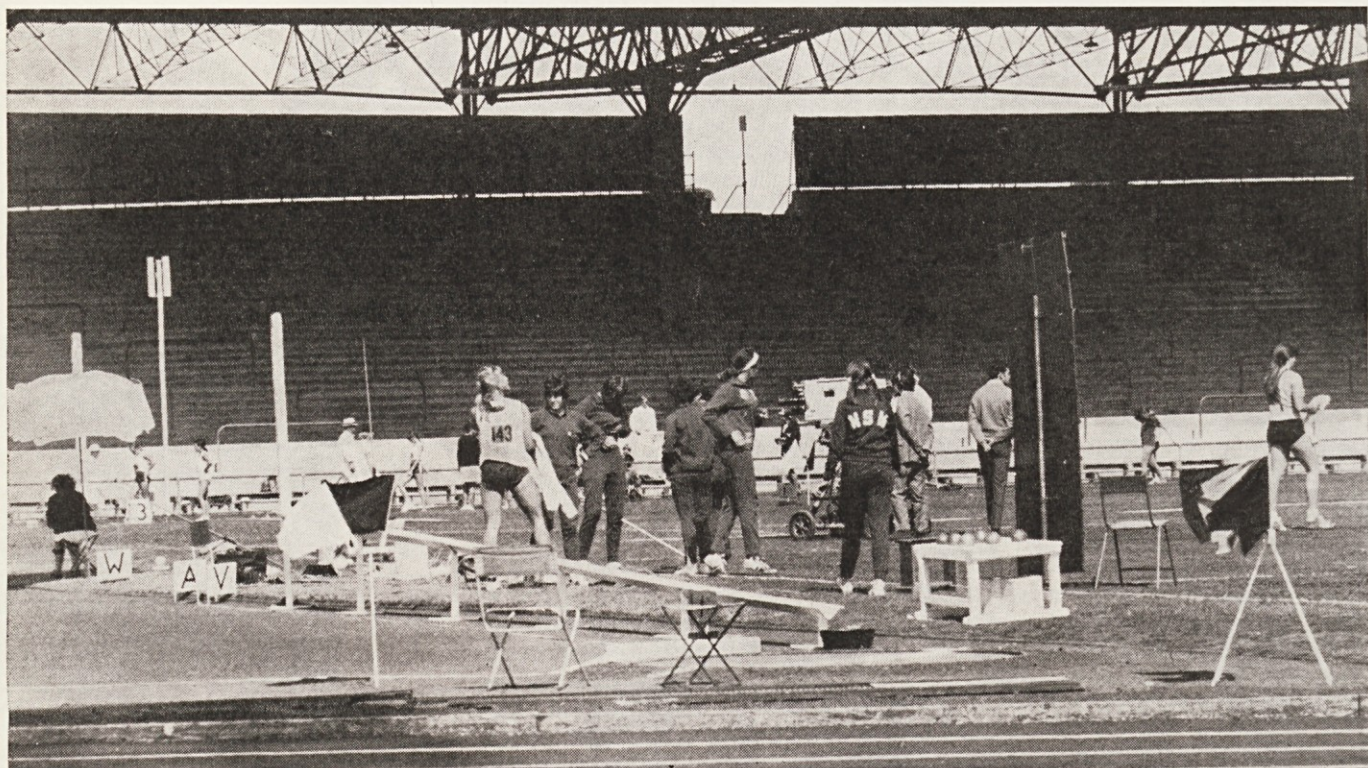
ne fantazije skladnosti kot abstraktni kategoriji, festivalu v njegovi intenciji pa prav tako ne prinaša ničesar. V tem smislu je edini film, prežet s samo slutenim fenomenom športnega filma, jugoslovanski predstavnik KRMAR režiserja Branka Kolačića, dobitnik bronastega Triglava. Posrečeno je namreč interpretiral napetost, intenzivnost, napor in hkrati deskriptivno osvetlil veslanje osmerca in vlogo krmarja, ki navidez v nepomembni vlogi predstavlja vodilni orientacijski faktor v vožnji kot tekmovalni realizaciji, v veslaškem kolektivu pa posameznika-dirigenta, ki aritmetično natančno usmerja gibe svojih tovarišev. Režiserjev pristop k tej funkciji je bil preprost, a zelo učinkovit, malone fatalno elementaren. Napetost filma rapidno raste z napetostjo veslanja, ritmom vpitja krmarja, v višku finiša pred ciljem pa se filmska napetost identificira z napetostjo veslačev, ki komaj čakajo zadnjega ukaza krmarja in s tem zadnjega zavesljaja. Prav tako si gledalec želi, da bi ritem, intenzivnost, zvočni plan popustili, kajti ta ga utruja (a ne dolgočasi), ko pa se vožnja izteče, z veslači vred želi

zapustiti čoln in preprosto nehati gledati film. Tudi tu se film povsem ujema s športnim (v tem primeru metafizičnim), psihološkim in perceptivnim aspektom kinetike v svojem dogajanju. Film KRMAR res ne dosega artistične perfekcije Lelouchovega IRANA in privlačne duhovitosti Simonovega ŠAMPIONOV KONEC TEDNA, vsekakor pa je najbolj športen film med tako ali drugače tekmujočimi filmi s kranjskega festivala, za katerega bi letos lahko rekli, da je dvignil svojo povprečnostno raven, medtem ko se z izjemnimi filmskimi dosežki o športu in športnikih, kot je bilo pred dvema leti, ne more pohvaliti.

Športni film kot bolj ali manj dokumentarna filmska pripoved je slej ko prej postavljen pred osnovno vprašanje: kdaj neko nizanje kadrov o športnih dogodkih in športnikih postane razen reportažnega zapisa zavestno in estetsko grajena filmska celota — film? Treba je tudi širšemu filmskemu svetu zastaviti vprašanje: kakšno mesto naj športni film v kompleksnem obeležju kinematografije ima? Prav zaradi teh vprašanj je morda

prezgodaj a priori gledati na športni film kot na avtonomno, kategorično, formalno in estetsko zadostnost, čeravno prenekateri avtorji s svojimi zreli in popolnimi pripovedmi ne le fiktivno in naključno dosejajo svoj cilj: da bi bil športni film ne le tematska razmejitev dokumentarnega in kratkega filma, temveč s svojim človeškim, družbenim, filozofskim, psihološkim in ustvarjalnim radikalom neodvisna, polnokrvna, živa umetniška tvornost s svojimi fenomenološkimi obrisi kot izpoved in komunikacija.

Pred športnim filmom stoji naloga, v kateri je privilegij in odgovornost, da na nov način odkriva organizme človekovega bivanja, in sicer v največkrat kristalno čisti borbi človeka s samim seboj, v tem pa je miniaturni svet renesanse umetnosti, kajti z drugimi umetnostmi se je tudi film začel umikati vrednotam, ki so svetu bolj kot kdaj koli potrebne danes, te pa so v svojem najosnovnejšem bistvu uperjene k igri Dobrega in Zlega. V vsesplošni zagledanosti v napredek smo pozabljali in še pozabljamo, da se s prav tako veliko, če ne še z večjo naglico razvija tudi slednje.



Prizor iz avstralskega filma ATLET

# retrospektiva japonskega filma v pesaru

NEODVISNI JAPONSKI FILM

judita hribar

Teško je govoriti o neodvisnem japonskem filmu, kajti pod to oznako si bržkone predstavljamo filme, nastale zunaj komercialnih družb, ki so se znebili določenih tradicionalnih filmskih kalupov ter so začeli brez zadržkov iskati nove oblike za svoje drzne ideje. Vse to pa japonski neodvisni filmi niso, vsaj ne v tolikšni meri. Predvsem ne eksperimentirajo s pomočjo kamere in montaže, tipičnega hollywoodskega kalupa pa se jim ni bilo treba otepati, saj je bil japonskemu filmu vedno dokaj tuj. Opraviti so imeli z dvema faktorjema: z okorelim ekonomskim sistemom ter njegovo tematsko selekcijo, ki jo narekujejo zahteve tržišča. Cepitev je mnogokrat povzročila tudi zahteva po večji umetniški svobodi ustvarjalca, ki je običajno komunist in ima kot tak poseben odnos do okolja. Analiza družbenih struktur, sociološki študij dvojnosti, ki je prisotna v ekonomskem ter psihološkem nasprotju, so področja, ki zanimajo mlade cineaste ter jim hkrati zapirajo pot v uradno mrežo komercialne distribucije.

V zadnjem obdobju nastalo zanimanje za tovrstni japonski film, ki je bil do sedaj dostopen le redkim navdušencem, ki so sami potovali na Daljni vzhod (R. Barthes), ali obiskovalcem festivalov novega filma, ki so kdaj pa kdaj predstavili kakega japonskega avtorja, bi lahko razlagali na več načinov. Morda je to odkrivanje novega kulturnega trga, ali pa, kakor menijo, prisotnost teh filmov vzbujajo interes teoretičnih raziskav in možnost teoretičnih aplikacij. To je dokaj nahvalna naloga, ker je ocenjevalne norme, s katerimi merimo kakovost evropskih in ameriških filmov, kaj težko prenesti na japonske filme. Poskuse različnih pristopov k tej

snovi bomo srečali v večjem merilu šele sedaj, saj je pesarska retrospektiva prvi večji poskus predstavitve skupine najznačilnejših filmov in avtorjev (če lanske Ošimove retrospektive na isti prireditvi ne štejem).

Zvrsti filmov so bile precej različne: več se jih ukvarja z zaznavanjem nelagodne sedanosti, pogosto brez kritičnega odnosa, na katerega smo se navadili pri mladem evropskem filmu. Taki so npr. ŽIVLJENJE NEKE PROSTITUTKE Seijuna Suzukija, UVOD V ANTROPOLOGIJO, RDEČE POŽELENJE PO UBIJANJU, ki ju je posnel Šôhei Imamura. Nekaj filmov se posveča mladini, ki doživlja japonski ekonomski razcvet po svoje, pri čemer ne manjka nasilja: O JAPONSKIH NESPODOBNIH POPEVKAH Nagisa Ošima in KVIŠKU, KVIŠKU, DVAKRATNA DEVICA Kôjija Wakamatsuja. Zadnji film je ta problem izkoristil za ne navadno malo mojstrovino o vprašanju odtujenosti mladih, ki svoja zatrta nagnjenja nenadoma sprostijo v pravem klanju, katerega od trinajstih protagonistov ne preživi nihče. Pretresljiv je dokumentarec Noriakija Tsučimotoja z naslovom MINAMATA ALI ŽRTVE IN NJIHOV SVET, ki v treh urah razčleni katastrofo mesteca Minamate, kjer zaradi zastrupljenega okolja že osemnajst let umirajo ali bolehajo njegovi prebivalci.

Iz tega splošnega pregleda se dvigata predvsem dva avtorja, ki ju doma smatrajo za najvidnejša predstavnika tako imenovanega japonskega novega filma. To sta Nagisa Ošima, ki je že lani presenetil evropsko filmsko javnost ter Šôhei Imamura, ki ga v tolikšni meri tudi še nismo spoznali (videli smo kar štiri njegove filme).

Razen redkih izjem so japonski filmi zelo dolgi in natrpani z zapletenim dogajanjem, kljub temu da dajejo vtis statičnosti. Imamura rešuje problem jasnosti filmske pripovedi s poenostavljeno uporabo kamere. Ne verjame v nove zunanje oblike filma (kar velja seveda za japonski prostor, kajti za nas je njegov filmski jezik dokaj nenavaden); kader mu pomeni le površino, v kateri se bodo določen čas osebe gibale, kaj povedale ali pokazale, važno pa je, da se jih skozi kamero dobro vidi. Le-ta je v čudnem nizkem položaju, kar je Ošima pri tiskovni konferenci preprosto razložil, češ da po japonski navadi snemalci radi kleče opravljajo delo. Estetske izpopolnitve, ki jih v zahodnem filmu delno ustvarja že kamera ter jih dopolnjuje kasneje montaža, so Imamuri odveč. Večjo pozornost posveča prostorski kompoziciji samega kadra, ki je največkrat že kar sekvenca hkrati. Filmsko polje je razdeljeno v več daljinskih stopenj, pri čemer ni nujno, da je nosilno dejanje v prvem planu, pač pa morda nekje v tretji poziciji. Taka razdelitev slike je pri Imamuri mogoča in nevsiljiva, ker glavnega dejanja ne poudarja in se od drugih obrobni akcij razlikuje le po tem, da je opremljeno z dialogom. Posrečenost take rešitve se vidi v pre-

pričljivi spojitvi dogajanja z ambientom: prostorski delci niso razdeljeni v posamezne kadre, ki se ločijo z različnim zornim kotom in različno osno razdaljo ter razbijajo nit pripovedi (kar je v zahodnem filmu običajna gradnja filmskega jezika), temveč so spojeni v skupno strukturo splošnega plana. Razporeditev oseb spominja na gledališki oder, kjer igralci vstopajo in odhajajo in kjer tudi stranski igralci ustvarjajo svoj del gibanja. Globina planov je odvisna od ambienta ter mu daje s tem poseben ton. V RDEČEM POŽELENJU PO UBIJANJU, v UVODU V ANTROPOLOGIJO ali v INSEKTOLOŠKI JAPONSKI KRONIKI je dogajanje vezano na mestno življenje, ki v glavnem poteka v majhnih stanovanjih ali na ozkih ulicah. Zato so plati plitkejši in potegnjeni v levo in desno. Drugače je v GLOBOKEM POŽELENJU BOGOV, kjer ni prostorskih omejitev zaradi naravnega okolja malo naseljenega otoka. Avtor uporablja globlje plati, ki dajejo vtis skrivnostnosti in čutne obsedenosti, izvirajočih iz ostankov starih verovanj, tujih tudi Japoncem.

To nezapleteno delo s kamero je Imamuri dopuščalo, da se je posvečal svojim ljudem.

V reviji Kinema Junpo je že leta 1959 napisal nekaj misli, ki veljajo



tudi za vse kasnejše filme. »V mojih delih so ljudje v središču, ker me zanimajo ljudje bolj kot drugo. V mojih delih ni prizora, v katerem se ne bi pojavili ljudje, čeprav ne počno ničesar. Ni skoraj nobenega vstavljenega pokrajinskega plana, ki naj bi ustvarjal psihološko atmosfero. Ujeti hočem tudi najmanjše dejanje ali najbolj slaboten odtенок, najbolj intimni psihološki izraz, ker ni dovolj, da se režija in kamera omejujeta na golo gibanje okoli oseb... Vsi značaji, ki so se pojavili v filmih, predstavljajo ljudi, ki mi zelo ugajajo, četudi so malopridneži in lahkomišelneži. Svoje nagljenje k temu tipu ljudi hočem izraziti v vsaki sekvenci.«

UVOD V ANTROPOLOGIJO (1966) nudi kar celo zbirko značajev, ki bi jih pri nas uvrstili v podzemlje ali v podproletariat. Subu, možak srednjih let, se ukvarja z različnimi posli s skupno lastnostjo: nasprotujejo zakonom, ki urejajo moralo. S smislom za poslovnost marljivo služi vsakdanji kruh s snemanjem pornografskih filmov, z organiziranjem ljubezenskih zabav ali z nabavljanjem »devic«, pri tem pa skrbi za že skoraj dorasla otroka svoje ljubice, vdove po frizerju. Film ni turben oziroma črn; če bi bil tak, bi ga lahko kaj hitro primerjali z enotnejšim Pavlovičevim Prebujanjem podgan. Po svojem ritmu in smislu za satiro je bližji novejšim češkimi filmom. Dogajanje je razdeljeno na enakomerne enote brez posebnih dramatskih poudarkov ali izpeljav. Težnja k nepomembnosti uspava evropskega gledalca, ki se kmalu navadi na kopico nenavadnosti, na primer na inceste v vseh mogočih variantah, ki so bolj zabavni kot usodni.

UVOD V ANTROPOLOGIJO je nekakšen oddih, ki si ga je Imamura privoščil po skupini filmov; te bi lahko označili kot kritične analize stvarnosti skozi življenje ženske v najnižjih socialnih strukturah. Problem položaja ženske na Japonskem je povezan z njenim okoljem, s skupino, ki jo obdaja, kajti Imamurovi ljudje živijo vedno v skupini, pa naj bo to vaška skupnost (GLOBOKO POŽELENJE BOGOV) ali pa zaprt komunikacijski krog predmestja Tokia (RDEČE POŽELENJE PO UBIJA-

NJU; JAPONSKA INSEKTOLOŠKA KRONIKA). To omejevanje ohranja patriarhalne odnose med ženo in možem ali ustvarja čudne verske sekte, ki delujejo na ljudi z močjo irealnega in temnega. Družinske in verske komune, ki se tudi v mestu niso znebile primitivnega mysticizma kljub zunanjemu videzu napredka, so posebno za žensko nepremostljiva prepreka. Skozi študij njenega bivanja v ozki družbi, ki jo obdaja ter skozi doživljanje njenega intimnega sveta se je Imamura lotil analize celotne družbene plasti. Sam o tem pravi takole: »Rad bi združil dva problema: nižje nagibe človeškega telesa in nižji del socialnih struktur, na katerih žilavo temelji japonska vsakdanost.« Spojitev mu je vsekakor uspela, tako v prostitutki Tome v JAPONSKI INSEKTOLOŠKI KRONIKI, kot v Sadako v RDEČEM POŽELENJU PO UBIJANJU. Skozi osebno stisko obeh junakinj spoznamo tipično indirektno represijo okolja. Ženski sta si različni, ker je tudi reakcija različna. Tome, ki je podeželskega izvora, postane kmalu žrtev fizičnega in seksualnega izkoriščanja. Sovražnost ali prezir je posledica nejasnega očetovstva (podobno je pri Sadako), kar je pri Imamurovih junakih pogosto glavni vzrok za izobčenje. Tome uide možu, ki ji ga izberejo ter nekaj časa dela v ameriški vojaški bazi, nato pa postane prostitutka in nazadnje vodja sindikata prostitutk. Kljub temu da njen upor ne uspe, četudi se je odtegnila ozkosti svojega prvotnega okolja, je njen beg edini primer osamosvojitve med junakinjami, ki smo jih srečali v Imamurovih štirih delih. Film je hkrati tudi prva znanstvena analiza neke družbene plasti v japonskem filmu: z natančnostjo filma-resnice avtor spremlja Tomejino življenje. Pripoved često prekinja z odlomki, ki so bili posneti v stilu filmskega tednika, s pričevanji ali z dolgimi Tomejinimi monologi.

Sadako je pasivnejša, a le navidezno. Svojega turobnega življenja se ne zaveda, zato ji je tudi misel na upor tuja. Vzburji se šele, ko nasilno prekine vsakdanji tek gospodinjskih opravil tat, ki pride krast, pri tem pa ji stori silo. Tat je ne pozabi in jo začne zasledovati, ker se je

LJUDJE, LJUDJE,  
LJUDJE

navezal nanjo. Sadako, ki takoj pomisli na samomor, ker se ne čuti več vredne svojega okolja, se skuša prej znebiti mladega nasilneža in ga ubiti. Nesrečen slučaj ji to prepreči ter jo strezni, tako se vrne v ustaljeno domače življenje poleg nič hudega slutečega moža. Film ni drama, pač pa prozaično slikanje življenja predmestne gospodinje, potekanja dni, ki so kljub nadlegovalcu enolični. Dogajanje, ki bi ga lahko imenovali tudi stanje, ker avtor ni hotel poudarjati značilnega začetka ali konca, se nadaljuje. To pa ne toliko kot posledica slučajnostnega (smrti tatu), ampak zaradi preproste resnice; življenje se običajno navzlic vsemu nadaljuje. Sadako ni žrtev nesrečnega dogodka, ki naj bi kakorkoli vplival nanjo; je žrtev okolja, ki jo utesnjuje in patriarhalno izrablja. Ker pa sama do tega spoznanja ne pride, se njen podrejeni položaj ne bo spremenil.

### Globoko poželenje bogov

Fetišizem, misticizem, neznane notranje sile, ki sprožajo groteskne reakcije, vse to je snov, s katero se ukvarja eden zadnjih Imamurovih filmov. V GLOBOKEM POŽELENIJU BOGOV se prozaičnost in resničnost sproti spreminjata v domišljijški svet bogov in polbogov, v pretirane ljubezenske drame, v nenadne izbruhe spolne obsedenosti, kajti božanska bitja so norci in ljubimci, seveda prav po japonsko: osrednja ljubezenska nit se plete med sestro in bratom. Skrivnostno in hkrati živahno poteka čutno doživljanje stvarnosti: prebivalci malega južnega otoka jo zaznavajo le na tak način kljub zatrjevanju, da duhov stare vere ni več. Napredek, ki jim ponuja roko v obliki tovarne in letališča, jim je toliko dobrodošel kot odveč: kar zgradijo podnevi, ponoči porušijo. Film je tako poln gibanja, da je težko ugotoviti, kaj odkriva. Kljub racionalnemu in mnogokrat že kar znanstvenemu načinu, s katerim oblikuje otoško skupnost (njegoví junaki so tipi), filma ne smatramo za retrospektivno analizo, četudi se je avtor lotil dela s tem namenom. Včasih tragična, drugič nasilna čustva, ki označujejo film, preraščajo Imamurova etnolo-

ška raziskovanja revnejših in primitivnejših slojev.

Filmov ne moremo obravnavati z našimi merili: vse predolgi so, akcija je preveč odvisna od dialogov. Posebno za Imamuro je značilno, da često menja razpoloženske odtenke, ki se v triurnem pripovedovanju prelivajo prek tragičnega, grotesknega do komičnega, kar razbija enotnost filma in odteguje naše sodelovanje; vendar pa mu daje ravno ta morda načrtna nepopolnost videz mogočnega izbruha, ki ni pozabil na nič. Kot celota dajejo filmi vtis nečesa nedosegljivega in enkratnega.

### Ošimovo filmsko gledališče

V Pesaru smo videli tudi dva Ošimova filma, ki sta se lani izognila retrospektivi njegovih filmov: to sta politična drama NOČ IN MEGLA JAPONSKE (1960) in film o mlajši generaciji O JAPONSKIH NESPODOBNIH POPEVKAH (1967).

NOČ IN MEGLA JAPONSKE teče vzporedno v sedanjem (1960) in v preteklem času (1950), ki je bil pomemben za japonsko KP ter značilen zaradi študentskih demonstracij in pa zaradi razdelitve študentske komunistične organizacije. Večji del filma je posnet v jedilnici, kjer bivši univerzitetni in partijski kolegi prisostvujejo poročnemu kosilu in obujajo spomine na leto 1950, ki jih je razdvojilo. Retrospektivni posnetki, ki se vpletajo v zamotan in nam dokaj nepregleden dialog, odkrivajo krivdo udeležencev za smrt prijatelja. Vendar krivda ni osebne narave, drama sloni na obtožbi ideološke razcepitve, ki je bila posreden krivec smrti, poleg tega pa tudi neuspeha demonstracij.

Film je bil v svojem času izjemen poskus zaradi svoje politične angažiranosti, kar je bila novost v japonski kinematografiji. Japonci so ga videli šele po dveh letih in to le v eksperimentalnih dvoranah, ki so se pojavile po nastanku neodvisnih filmskih skupin (tudi Ošima se je po tem filmu osamosvojil).

Poročno kosilo je tipični obred, na katerega naletimo v mnogih njegovih filmih (POLETNA SESTRICA,



OBRED) ter je idealno prizorišče za gledališki tip pripovedi. Igralci so postavljeni na določen prostor, s katerega se skoraj ne premaknejo. Dialogi mnogokrat spominjajo na recitacijo, statičnost poudarjajo daljši monologi, katerih monotonost premaguje sijajna kamera. Temna scena, ki prevladuje v vsem filmu (prekinjajo jo le občasne funkcionalne osvetlitve, ki se ustavijo na govorečem igralcu), deluje skrivnostno in ustvarja s tipičnim gledališkim pripomočkom atmosfero zunanemu svetu prikritega razmišljanja skupine intelektualcev.

Drugi film (O JAPONSKIH NESPODOBNIH POPEVKAH) sledi skupini maturantov, ki na sprejemnem izpitu opazijo dekle in to jih začne spolno privlačevati. Med pohajanjem po mestu srečajo svojega bivšega profesorja, naletijo na mirovne demonstracije, pri tem pa jim neznanu dekletu ne gre iz glave. Vsak od njih pripoveduje, kako bi dekletu posilil. Film se konča nekako slavnostno, z obredom v šolski predavalnici, kjer na belo pogrnenem katedru dekletu v resnici storijo silo. Kljub mnogim oblikam nasilja,

ki ga film tankočutno samo nakazuje, to ni samo sebi namen. Ošima skuša odgrniti boleč japonski problem: mnogo nasilja je povzročena brez vzroka, ker ima po avtorjevih besedah Japonec podzavestno željo po ubijanju v sebi in je povezana s preteklostjo. Vse nasilje v filmu O JAPONSKIH NESPODOBNIH POPEVKAH je nemotivirano, tako posilstva, ki so mnogokrat le domišljajska, kot smrt priljubljenega profesorja, ki je eden od fantov iz neznanega nagiba ni preprečil.

Precej zanimivo filmsko obliko poživijo vložki s priložnostnimi popevčicami, ki imajo v domačem okolju poseben pomen, ker z izrazno možnostjo spretno nadomestijo govor. Oba filma z letošnje pesarske mostre sta zanimivejša kot POLETNA SESTRICA, zadnji avtorjev film, ki je bil prikazan na letošnjem beneškem festivalu. Precejšnja pripovedna razcepljenost in problemska distanca, ki jo čutimo (posredno gre za vprašanje Okinawe), preprečuje ta neposredni užitek, ki nam ob njegovih ostalih filmih ne uide. Pri Ošimi naletimo na določen vpliv evropske kulture, njegov filmski je-

zik išče vzornike v Evropi, morda pri starih nemških ekspresionistih (Noč in megla Japonske), kasneje pa pri Godardu in Truffautu (Poletna sestra, O japonskih nespodobnih popevkah). Zato njegovim filmom lažje sledimo, četudi se mnogi kritični odtenki porazgubijo.

Morda bi za konec dodali še zanimivost v zvezi z japonskimi filmi in s pesarskim festivalom. Prireditev je znana po svojem izrazitem delovnem vzdušju. Najpomembnejša naloga je videti čimveč dobrih filmov, to pa ne samo v festivalnem okviru, ampak tudi v obdobju po festivalu. Zato vodstvo naprosi avtorje, da pustijo kopijo filma v deželi še vsaj dve leti, v tem času pa festivalski odbor opravlja delo neodvisnega distributorja, ki pošilja filme filmskim klubom, seveda za manjšo odškodnino (15000 lir za predvajanje, kar pokrije stroške podnaslavljanja). Organizacija festivala, izbira filmov in ostala sekundarna aktivnost je izključno delo filmskih kritikov, ki s svojim delom jamčijo za kakovost mostre. Festivalne nagrade so odpravili že pred nekaj leti, in prav je tako.



# osnovne misli o bolgarskem filmu

## na predvečer leta 1973

ivan stojanović

### V STUDIJU IGRANEGA FILMA

Kakor da živahnost še zmerom mlade in vitalne sedme umetnosti vsako leto poživi obtok bolgarskih kinematografov in prinese nov, samosvoj izraz njeni filmski proizvodnji. Tudi v Bolgariji je filmska umetnost v svoji četrstoletni zgodovini spreminjala svojo podobo, ki se ji je ob vsakem novem letu zazrcalila iz novoletnega ogledala. Minilo je več let — ne samo eno — ko je bila za njeno podobo značilna predvsem zgodovinska tematika. Kakšno leto se nam je vtisnilo globlje v spomin zaradi nastopa začetnikov, mladih ljudi, ki so prišli iz šolskih klopi ali presedlali v film iz drugih umetnostnih področij. Dogajalo se je, da so poskusi z novimi izraznimi sredstvi dali svoj pečat letni filmski proizvodnji... In kakšne so osnovne poteze bolgarske filmske dejavnosti danes?

Najprej beseda o organizacijsko ustvarjalnih in tehničnih novostih: od tega leta naprej delajo v filmskem mestu v neposredni bližini Sofije tri ločene ustvarjalne skupine, samostojne v umetniško ustvarjalnem smislu, in delajo glede proizvodnje neodvisno druga od druge; letna proizvodnja je narasla do 17 filmov in se bo že v kratkem povzpela do 25 filmov; devetdeset odstotkov filmske proizvodnje je na barvnem traku.

Če se ozremo po bojnih črtah na kinematografskem bojišču, se nam že na prvi pogled ponudi ugotovitev, da so za letošnjo proizvodnjo značilna predvsem dobra, končana dela. Naj se to ne sliši preveč bahavo: ne gre za to, da v preteklosti ne bi imeli dobrih filmov, saj smo že večkrat zabeležili dokaj visoke dosežke, vendar pa nobeno leto nismo imeli tako dobre žetve — velik del proizvodnje je na približno enako visokem profesionalnem in estetsko idejnem nivoju.

Še nekaj je treba pripomniti: dve tretjini igranih filmov, ki smo jih pravkar dobili ali se bodo pojavili na ekranu v najkrajšem času, obravnava sodobno tematiko. To dejstvo je že samo po sebi prijetno, saj je to kronična bolezen bolgarskega filma — to dejstvo bi bilo razveseljivo celo, če bi filmski ustvarjalci zajemali za svoje filme iz istih strani naše stvarnosti. Toda že naslednje dejstvo pove, da ima vsak današnji in jutrišnji film s sodobno tematiko ambicije po lastni fiziognomiji, lastni specifični okolici in enkratnih junakih filma. Tako nas

film FANT ODHAJA režiserja Ljudmila Kirkova vodi v občutljivi svet mladine, ki je pravkar prestopila prag v življenje; filma LJUBEZEN in DESET NEPLAČANIH DNI Ljudmila Stajkova in Januša Vazova nadaljujeta že zdavnaj začeti pogovor med očeti in sinovi; VETER POTOVANJ (rež. Lada Bojadžieva) in Z OTROKI NA MORJE (rež. Dimiter Petrov) spominjata nas odrasle na čistost otrokove duševnosti, na moč domišljije, ki smo jo že začeli pogrešati; AVTOSTOP Nikole Petkova je glasbeni film, posvečen ljubezni med mladimi; TRETJA ZA SONCEM Georgija Stojanova je film, ki skuša rešiti v znanstveni fantastiki perspektivni plan problemov človeštva; IGREK 17 Vilija Cankova in VELIK DOLGČAS Metodija Andonova iščeta psihološki konflikt na področju »detektivke«.

Ob naštevanju teh naslovov ne bi hoteli mimo vsega tistega sodobnega zvenenja, ki ga čutimo v nekaterih filmih iz področja zgodovinske tematike. Tako nas na primer KOZJI ROG prenese v sedemnajsto stoletje, pa se kljub temu dotika sodobnih problemov: nasilja, nesmiselnega individualnega odpora, izmaličenja človekove narave (režija Metodija Andonova). V filmu NAKOVALO ALI KLADIVO nam Hristo Hristov ponuja sodobno občutenje pojmov junaštva, samoodrekanja, odgovornosti pred partijo, domovino in svetovnim proletariatom. Hristo Piskov in Irina Aktaševa nam obujata spomin na čas romantike in splošne požrtvovalnosti prvih revolucionarnih let, ki jih mi po krivici večkrat pozabljamo (KOT PESEM), TATUL režiserja Atanasa Trajkova razgalja drob-nolastninsko psiho, ki še danes ni izgubila svoje pogubne moči.

Naslednja značilnost bolgarskega filma je integracija ustvarjalcev vseh generacij, ne glede na njihov okus in avtorske poteze. V proizvodnem procesu letošnjega leta naletimo na elitno ekipo režiserjev, med katerimi je Borislav Šaralijev, ki pripravlja psihološki film s sodobno temo: Binka Željzalkova nas vrača v mučen in hkrati optimističen svet političnih jetnic (ZADNJA BESEDA); Nikola Korabov ekranizira roman Emilijana Staneva IVAN KONDAREV — o duševnem prelomu ljudi, do katerega je prišlo z zmago socializma, Griša Ostrovski pa ekranizira delo klasika iz dobrodužanskega



kraja P. J. Javorova KMETIJA OB MEJI. Po sodobni noveli Jordana Radičkova POSLEDNJE POLETJE snema film Hristo Hristov. Rangel Valčanov poizkuša srečo z »musiclom« BEG V ROPOTAMO; otroci bodo dobili svoj delež v filmu TIGRČEK, ki ga bo realizirala debitantka Marjana Evstatieva; Zako Heskija pa nam bo razkril eno poslednjih strani v bolgarski domovinski vojski v svojem filmu SIJ NAD DRAVO.

Iz doslej povedanega že postaja jasno, da je repertoar bolgarskega igranega filma kakor še nikoli doslej povezan z najpomembnejšimi pisateljskimi krogi, z najboljšimi zastopniki bolgarske književnosti. Pod scenariji, ki jih realizirajo, beremo podpise Georgija Karaslavova, Bogomila Rajnova, Pavla Vežinova, Ivana Radojeva, Ljubena Staneva, Rangela Ignatova, Vasila Akova in drugih. Še ena opomba k letošnjem letu — hkrati z zreli igranci, ki so že dokazali svojo ustvarjalno moč, kot so na primer Nevena Kokanova, Georgi Georgiev, Ivan Kondov, Peter Slabakov, Georgi Parcalev, se uveljavljajo tudi mladi: Katja Paskaleva, Doroteja Tončeva, Filip Trifonov, Anton Gorčev, Dobrinka Stankova, Josif Srčadžiev in Violeta Doneva. Ta zastopanost vseh generacij igralk in igralcev je nov dokaz, kako visoko v bolgarskem filmu cenijo nadarjenost.

## BOLGARSKA ANIMATORSKA ŠOLA

Oče bolgarske animacije, narodni gralec Todor Dinov je v svojem ne tako davnem intervjuju izjavil, da je multiplikacija sodobno orožje v boju proti mizantropiji, zdravilo za skepticizem, da se kak umetnik posveča tej umetnosti zato, ker se mu je zahotelo na luno, da bi tam posadil svoj cvet, da se animirana risanka ne zanima za zgodovinski in konkreten aspekt, temveč naj zmerom nosi v sebi naboj zgodovinske konkretности avtorjeve miselnosti, da je animacija umetnost izražanja, ne pa opisovanja... V teh aforističnih mislih se skriva bistveni del značilnosti bolgarske multiplikacijske šole. Njenim glavnim potezam bomo dodali še državljansko angažirano problematiko, podajano jasno, ne olepšano in ne pretirano razsipno. To prinaša s sabo lakoničnost izraza, čistost slikovne rešitve, ne da bi otežkočalo točno sprejemanje gledalca.

Ta načela bomo našli v ustvarjalnosti najbolj nadarjenih zastopnikov multfilma. Dokument o rojstvu te posebne umetnosti v Bolgariji je bil izdan leta 1955 s filmom Junak Marko; njegov oče je bil Todor Dinov, že takrat nadarjen slikovit pripovednik in karikaturist, ki se je vrnil iz Moskve kot specialist animacije. Toda značilnosti nove šole najdemo šele v njegovih kasnejših delih (1960—1965): Ljubosumnost, Strelovod, Jablana (skupaj s Stojanom Dukovom), Marjetica. Vsi ti filmi in nekaj naslednjih nosijo podpis Dinova; to pomeni sožitje med poetičnim načelom in budno državljansko zavestjo, lirizmom in ostro satirično usmerjenostjo, izraženo z originalno obliko visoko nadarjenega umetnika in odličnega profesionalca.

S tem obetajočim začetkom v zgodnjih šestdesetih letih so se pojavili risani filmi tudi drugih nadarjenih debitantov, zdaj že pri nas in v tujini potrjenih avtorjev animiranega filma. Z leti se je izkazal s svojimi deli

umetnik Donjo Donev, zasličenimi s tenkim posluhom za humor, močno slikovitostjo in dinamično dejavnostjo. Lahko bi rekli, da je ta režiser v svojem razvoju najbližji ljudskemu koloritu, duševnosti in psihološki bitnosti bolgarskega človeka. Dovolj je omeniti samo njegove visoko ocenjene ustvaritve Strelci, Prijatelji Goša Slona, Trije bedaki, Pametna vas. Med že priznane ustvarjalce risanega filma sodi tudi Radka Bačvarova, ki jo imajo za eno najbolj resničnih prijateljic malih gledalcev — to dokazujejo njene romantične miniature Sneženi mož, Baloni, Petelin iz sladkorja idr. Dober izpit je prestala tudi režiserka Zdenka Dojčeva, ki je s svojimi filmi Jama, Uspavanka, Dresura, Strast, pokazala nagnjenje do risanega feljtona. Stojan Dukov, nadarjen umetnik in karikaturist, vzbuja zanimanje z grafičnimi rešitvami svojih kratkih filmov (Hiše trdnjave, Operacija don Kihot, Mini, Najbolj črna miška). V zadnjih letih se uveljavlja ime umetnika Ivana Veselinova; zanj je značilen moderen okus in ekspresivna umetniška izpoved — o tem govore njegova znana, v tujini priznana dela Igra z vrvjo, Hudič v cerkvi, Nasledniki, Mala dnevna glasba.

V drugem območju animacijskega filma — bogatem lutkovnem filmu se je uveljavil Hristo Topuzanov, ki ga imamo sploh za pionirja lutkovnega filma. Dosegel je celo vrsto uspehov, tako z lutkovno animacijo v filmih Parada, Maškarada, Nogica in deček, Vaja za violino, Zvezdni poslanec.

V lepljenki je dosegel lepe uspehe režiser in umetnik Ivan Andonov, znan z zanimivimi deli Ptice, Esperanca, Težava, Melodrama.

Prirastek novih moči v ustvarjalni kolektiv animatorjev je razveseljivo dejstvo. Z že priznanimi sodelavci so zlili svoje ustvarjalne moči mladi filmski delavci Penčo Bogdanov (Veseljaki), Georgi Čavdarov (Nesrečni lovec in Tri jabolka), Konstantin Peronski (Zgodba brez besed in Vojak pa še tak!), Asparuh Panov (Hrepenenje).

Pregovor pravi, da nihče ni prerok doma. Tudi mi ne bi verjeli v dosežke bolgarske animatorske šole, če ne bi imeli soglasnega pričevanja svetovnega javnega mnjenja, ki ga je podprla vrsta mednarodnih nagrad in sklenjenih kupčij.

## NEKAJ BESED O POLJUDNOZNANSTVENIH FILMIH

Pred pol stoletjem je bilo glavno orožje tistih, ki so polagali temelje bolgarskemu poljudnoznanstvenemu filmu, predvsem entuziazem. Njihova dela niso odstopala od splošnega pojmovanja kratkometražnih filmov. V petdesetih letih po vojski pa je ta film začel dobivati lastno fiziognomijo. Zanimivo je pripomniti, da sta prvi mednarodni nagradi dobila prav ta dva filma: leta 1947 Ljudje med oblaki in leto kasneje film Svatba na vasi, in sicer zlato medaljo na festivalu v Benetkah. Kmalu po nacionalizaciji kinematografije se ta žanr začel razvijati v lastnem studiu. Danes je to center množične poljudnoznanstvene kulture. Film so usmerjeni v več smeri: znanstveni (takšni so na primer filmi, ki so bili deležni priznanja doma in na tujem: Nenavadna fizika, Zaščitna sredstva za živali, Nevidni svet, Svet v kapljici vode, Molčeči boj idr); kulturno zgodovinski in folklorni filmi, med katerimi je treba omeniti filme Bojanski mojster, Rilski manastir, Koranti, Prebujeni po stoletjih; socio-

loški in publicistični filmi: Kam, še utegne misliti, Kurir Iskra, Dostojanstvo idr.

Tudi danes se bolgarski poljudnoznanstveni filmi razvijajo zanimivo in mnogostransko. Vprašanja tehničnega napredka, ki so v središču celotnega razvoja dežele, so našla tudi pot za svoje specifično prenašanje na poljudnoznanstveni ekran. Dovolj je omeniti samo naslove nekaterih zadnjih filmov: Elektronika pod mikroskopom K. Obreškova, Biopotenciali L. Colova, Cvet in psihika A. Obreškova, Strela ob pravem času V. Kopukova, Industrija na polju J. Arnaudova — da lahko razumemo poslanstvo teh proizvodov v skupnem naporu znanstveno tehnične revolucije. Skrivnostni svet materije, biološki procesi, način življenja živali, vse to je dovolj zanimivo zajeto v tej zvrsti bolgarskega filma. Otroci živali, Hierarhija živali (rež. G. Stoev), Netopirji (rež. K. Grigoriev), Mineral tujec (rež. A. Pinkas), vse to so naslovi, ki dovolj zgovorno pripovedujejo o raznovrstnosti tematike. V zadnjem času je opaziti uspehe v filmski obdelavi sociološke teme. Lep primer je film V mesto. V. Ge-

rimske, posvečen migracijskemu procesu, nagrajen doma in na tujem.

S svojim tematskim bogastvom in raznolikostjo igra ta veja bolgarskega filma glede na gledalca pomembno vlogo, dviga kulturni nivo množic in jim širi poljudnoznanstveno obzorje, pred tujimi forumi pa si je pridobila dober sloves.

Ta stvarni oris pa nas, kljub temu da zveni obetajoče, ne sme uspavati. Še zmerom se moramo spoprijemati z neprofesionalizmom, si pridobivati zaupanje gledalcev in svetovnega javnega mnenja. Še zmerom se nismo oddolžili nekaterim zapletenim problemom naše vsakdanjosti.

Kljub temu pa opravljenega dela ni malo in zadnji uspehi in oporne točke nam dovoljujejo trditev, ki jo bo kmalu potrdil tudi bolgarski film, da namreč na področju kulture po svoji sposobnosti ni malih in velikih narodov — kot je to ob svojem času izjavil veliki sin Bolgarije in eden izmed voditeljev mednarodnega proletariata Georgi Dimitrov.

**Prevedba: SONČIKA LORENCI**



Prizor iz bolgarskega risanega filma PAMETNA VAS režiserja Donja Doneva

# Vtisi z enajstega festivala bolgarskega filma v varni

mark cetinjski

Od 12. do 19. septembra je bil v Varni XI. festival bolgarskega filma. Prelepi Dvorec kulture in športa, ki je ob tej priliki sprejel okoli pet tisoč gledalcev, je bil prizorišče osmih festivalskih večerov, kjer smo lahko spremljali dosežke bolgarskih cineastov v preteklem letu na področju igranega, dokumentarnega in kratkega filma.

Festival, ki bi se po konceptu in vsebini lahko uvrstil v kategorijo festivalov, kamor sodi tudi naš nacionalni filmski pregled v Pulju, se po marsičem razlikuje od našega festivala. Potekal je mirno, brez velikih razburjanj, brez običajne festivalske mrzlice, majhno število projekcij pa je omogočilo mirno in zbrano gledanje filmov. Imeli smo priložnost videti deset celovečernih filmov, ki so se prebili skozi selekcijo, o njihovi kakovosti pa je odločala desetčlanska žirija (pri njih člani žirije niso hkrati tudi selektorji, kot je to navada pri nas, izbirajo že sami producenti, v našem primeru delovni kolektivi podjetja, v katerem je film nastal). Vredno je omeniti tudi dejstvo, da je večina članov žirije v neposredni zvezi s filmskim ustvarjanjem; to so režiserji, scenaristi, snemalci, kritiki, igralci. To poudarjam zavoljo še svežega spomina na letošnji Pulj in številne diskusije o kompetentnosti posameznih članov žirije, kakor tudi o nepravilni neuvrstitvi nekaterih filmov v uradno konkurenco.

Treba je dodati, da je bolgarska avtoritativna skupina filmskih poznavalcev v glavnem dobro opravila svoje delo, seveda pa so bile vedno dovoljene manjše korekture

kot posledica osebne okusa posameznika.

Prvo nagrado Zlato rožo je dobil film NAKOVALO ALI KLADIVO režiserja H. Hristova, ki govori o velikani bolgarske revolucije Georgiju Dimitrovu. Film predstavlja izredno natančno rekonstrukcijo znanih dogodkov iz leta 1933 in 1934, ko so po požaru v Reichstagu sprožili znameniti sodni proces zoper trojico bolgarskih komunistov, katerim je načeloval sam Dimitrov. Sojenje je hotelo obračunati z naprednimi silami v trenutku, ko se je začel krepiti fašizem v Nemčiji, vendar je prišlo do nenavadnega obrata prav zaradi neomajnosti velikega revolucionarja; dejstva, ki so ga obtoževala, je uporabil kot protidokazni material, dokazi so naenkrat postali orožje v njegovih rokah, obtoženec se je spremenil v tožilca. Čeprav gre za film, ki izjemno studiozno in natančno uporablja številne podatke in zgodovinska dejstva, čeprav je osebnost Dimitrova izjemno sugestivno predstavljena in čeprav je bilo občinstvo filmu ves čas izjemno naklonjeno, smo dobili vtis, da bi organizatorji storili boljše, če bi film predvajali zunaj konkurence. Neogibnost takšnega filma, njegovi višji cilji in ideje so namreč povsem zasenčili standardno filmsko tekmovanje. Tako je bila filmu že vnaprej pripisana najvišja nagrada, še preden je bilo mogoče oceniti vrednost njegovih tekmecev.

Zelo dober vtis sta zapustila filma KOT PESEM režiserjev H. Piskova in I. Aktaševa in KOZJI ROG režiserja M. Andonova. Zgodba prvega filma se odvija prve dni svobode, ko je

bil fašizem v Bolgariji v poslednjih vzdihljajih, zgodba drugega filma pa sega mnogo globlje v zgodovino, v čas turškega gospostva v XVII. stoletju. Glavni junak filma KOT PESEM je mladi revolucionar Tinko, živi v času, polnem negotovosti in pričakovanja, polnem vrtincev in nenadnih preobratov, v času, ko vetrovi hitro spreminjajo smer in ko ni mogoče predvideti, kaj bo prinesel naslednji trenutek, neizmerno žalost ali neskončno veselje. V dobro zadetem vzdušju povojnega obdobja smo lahko med množicami ljudi v gibanju in navdušenju, v skrbeh in veselju, opazovali diskretno pojavo mladega Tinka, katerega značaj so mozaično sestavljali detajli različnih situacij in odnosov, v katerih se je znašel. Zlasti prepričljiv in poetičen je zadnji prizor. Daleč od mestnega vrveža in meteža, nekje na mirnih bregovih reke se slučajno srečata Tinko in izdajalec, ki ga je Tinko po pomoti spustil iz ječe. Človek beži in goloroki mladenič ga skuša ujeti. Izdajalec ima sicer puško, pa kakor da ne želi ubiti mladeniča, ki mu je podaril svobodo. Beži in se sprašuje: »Zakaj?« Mladenič ga dohiti, človek se obrne, sproži, ubije vztrajnega mladeniča in beži dalje. Tinkova smrt je cena njegovega navdušenja, njegove idealistične predanosti ideji in naivne mladostne vznesenosti. Do konca ostane dosleden svoji želji, da sam pred seboj opraviči ime revolucionarja. V mestu, med ljudmi, v drugačnih okoliščinah in situacijah bi bili njegovi postopki mogoče celo neiskreni, lahko bi bili posledica razpoznavanja novih odnosov med



Ljudmi, prilagojevanja močnejšemu, lahko bi bili poza ali pa računica na ravni lastnega interesa. Tako pa je ostal sam pred svojo odločitvijo in pokazal nam je svoj pravi obraz. Kot resnični bohem revolucije je ostal na barikadah, medtem ko so njegovi soborci že začeli prenašati skupne ideje na bolj resnična tla. KOZJI ROG je drama elementarne moči in jasne filmske pripovedi o deklici, ki devet let živi življenje moža-vojaka in ki jo oče pripravlja, da bi maščevala materino smrt. Ko ji je bilo sedem let, so ji namreč Turki posilili mater in jo ubili. Deklica začenja ubijati, vendar se njena nrav upira nasilju. Priče smo protislovnosti med surovostjo vzgoje in nežnostjo narave. Deklica pozabi na preteklost. Ljubezen, ki jo nosi v sebi, poklanja mladeniču iz sosednje vasi. Ko oče sprevidi, da je njegova ideja maščevanja propadla in da je zgubil hčer, edinega življenjskega sopotnika, se odloči, da bo uničil tekmeča. Dekle ne more preživeti smrti nedolžnega mladeniča in konec svoje čiste, iskrene ljubezni in oče postane popolnoma sam. Z nasiljem ni bil rešen niti en problem, ostale pa so grenke življenjske posledice. Surova zgodba o času, strasti so nosile življenje, je filmsko čisto pripovedovana, tako rekoč brez besed. Dosegla je raven inteligentnega razmišljanja o ljudeh iz davnih časov, prek njih je režiserju uspelo povedati tudi nekaj o univerzalnejših problemih človekove koeksistence. Poleg prve nagrade v Varni je film KOZJI ROG dobil tudi posebno nagrado na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varih, kjer je predstavljal bolgarsko kinematografijo. Film je povabljen tudi na FEST 73.

Med ostalimi filmi se je vredno zadržati ob filmu LJUBEZEN režiserja L. Stajkova; žirija mu je dodelila posebno, po vrednosti drugo nagrado. To je zgodba o deklici, ki ostaja čedalje bolj sama in nedostopna, ker ne more najti skupnega jezika niti s starši niti s okolico. Spet gre za posledico pomanjkanja nežnosti in ljubezni, ki je nikomur ne more vračati. Nesigurna sama vase se brani z zajedljivostjo in beži proč od ljudi. Rešitev skuša najti

pri mladeniču, na katerega jo vežejo določeni sentimentalni spomini, ko pa se sooči s stvarnostjo in ko spozna, da živi mladenič svoje lastno življenje, na svoj način in neodvisno od nje, se porušijo njene zadnje iluzije. Dekletu preostane samo še, da sprejme neprijetno življenjsko izkušnjo in da s solzami izbriše svoje dosedanje poglede na življenje. Film LJUBEZEN je dokaj heterogen kar lahko opazimo v stilski, dramaturški in igralski neizenačenosti ter v primerjanju kakovosti posameznih zaporednih prizorov. Vendar pa si bomo z zadovoljstvom zapomnili nekatere uspešne prizore, ki so predstavljali male študije o problemu odnosov med ljudmi v trenutkih, ko so vsi zaprti v svoje lastne sfere, kljub temu da ima vsakdo izmed njih še kopico neizživetih čustvenih zalog. Zapomnili si bomo tudi odlični stranski vlogi dekličinega očeta in hotelskega upravnika, kakor tudi režiserjevo sposobnost sugerirati igralcem kako ustvariti posamezne duhovite vrednote, registrirati drobne, toda življenjsko resnične nadrobnosti. LJUBEZEN je zelo gledljiva melodrama, ki je imela pri občinstvu obilo uspeha, name pa je delovala — mogoče primerjava ni najbolj sprečena — kot LOVE STORY na bolgarski način.

Film FANT ODHAJA režiserja L. Kirkova je sodobna komedija iz življenja mladih ljudi in poskus duhovito pripovedovati o trenutkih, ko mlad človek po maturi stopi resnim življenjskim problemom nasproti. Film ni brez šarma, zlasti je prijeten junak, ki ga igra Filip Trifonov. Površnost filmskega izraza ne nudi dovolj snovi za resnejšo analizo. Zgodba filma TATUL (režiser A. Trajkov) se dogaja pred vojno v neki revni bolgarski vasi. Vaški bogataš izkorišča kmete, življenje postaja nevzdržno. Socialne razlike povzročajo večanje duhovne napetosti in film prerašča v dramo. Konec filma spominja na Wajdov BREZOV GAJ, samo da to pot mladi človek in bratov otrok zapustita zakleto vas. Znanstveno-fantastični film TRETJA ZA SONCEM (režiser: G. Stojanov) je sestavljen iz dveh krajših in ene daljše zgodbe. Prva zgodba nas pomalem

spominja na prelepo Kubrickovo ODISEJO 2001 prav zato, ker so tehnične izrazne možnosti tega filma vse preveč skromne in prav zato tudi neprepričljive. Dobili pa smo vtis, da je bila režiserjeva namera predvsem vzbuditi našo radovednost, saj nam postreže z domnevo, da so zemljani plod neznanih zunaj zemeljskih civilizacij. Uvodna, krajša filma sta bila boljša od tretjega, zlasti druga zgodba je bila filmsko jasna, režiser pa nam je poskušal pričarati vpliv neznanih sil na človekovo fizično in duhovno bit. Videli smo debut režiserke Lade Bojadžijeve, ki se je predstavila s filmsko fantazijo VETER POTOVANJ; film je zelo dobro posnet in vsebuje nekaj zanimivih prizorov, vendar pa je to premalo za človečerec, kaže, kot da bi režiserki zmanjkalo sape. Osnovna napaka tiči že v scenariju, ki je dramaturško slabo zgrajen in ki brez pravega zapleta deluje nekako prazno. Film je sicer poln pestrosti, ki so vseč zlasti otrokom, njim pa je film pravzaprav namenjen. Končno smo videli še dva televizijska filma, ki sta posneta po zgledu kriminalnih filmov, kjer samo ena oseba, glavni junak, rešuje mnoge zapletene probleme, se spretno izogiba najrazličnejšim nevarnostim in ob gledalčevem občudovanju srečno prispe v varno zavetje. Oba filma sta tehnično ritmično, igralsko, v sceneriji in vseh drugih nadrobnostih, ki v tovrstnih filmih veliko pomenijo in dajejo filmu poseben poudarek, delovala precej nespretno, siromašno in neprepričljivo.

Če bi v nekoliko besedah in zelo zgoščeno hoteli povedati vse, kar smo videli na festivalu, če bi hoteli najti skupni imenovalc vsem vtisom, bi se znašli pred velikimi težavami. Ne moremo si predočiti kolikor toliko jasne podobe o poteh, po katerih se giblje bolgarska kinematografija v tem trenutku. Kakovostna neizenačenost in precej nizko povprečje prikazanih filmov bolj priča o tem, da bolgarski film nima solidne osnove, kot pa da gre le za izjemno slabo sezono. Kljub tematski raznovrstnosti in številčnosti žanrov so filmi dokaj nezanimivi. Pogrešamo teme iz sodobnega življenja, prek katerih bi bilo mogoče

reševati aktualne probleme, pogrešamo kritično in konstruktivno razmišljanje o življenjskih problemih neke družbe, želeli bi zvedeti kaj več o sami deželi, o narodu, o družbenih gibanjih, slabostih in uspehih. Premalo je filmov s sodobnimi temami, pa še tisti, ki smo jih videli, se ukvarjajo z drugotnimi problemi. Prepričan sem, da je mnogo važnejših stvari, kot pa je ta, ali bo glavni junak TV nadaljevanke odkril ugrabitelje bolgarskega znanstvenika, ki dela v Afriki, oziroma kako bo mlado osamljeno dekle rešilo svoje sentimentalne neprijetnosti. Če se oprimemo teze, da je ena izmed značilnosti socialističnega filma tudi ta, da so problemi tehnične dehumanizacije, politične dezorientacije in socialne neenotnosti, ki rojeva upornike družbe, nekako oddaljeni in da so v umetnosti bolj obrnjeni k analizi intimnih človeških usod, tudi v tem primeru ne moremo biti zadovoljni s tistim, kar smo videli; niti posameznik ni opazovan dovolj studiozno, večina posega je površna in preširoka ter vsebuje tudi mnoge ne-

bistvene elemente. In tako se dogaja, da so mnogi nevažni dogodki predstavljeni kot svojevrstne atrakcije.

Ne dovoljujem si dajati širše ocene o neki kinematografiji samo na osnovi enega festivala, vendar je treba priznati dejstvo, da sodi bolgarska kinematografija med najbolj šibko uveljavljene med vzhodnoevropskimi socialističnimi kinematografijami. Povsem razumljivo je, da so problemi dokaj zapleteni in da bi bilo potrebno dobro poznati kulturno dogajanje v deželi našega soseda, da bi se lahko začeli pogovarjati o tej temi. Kolikor pa je festival vendarle lahko nekaj pokazal, bi si dovolil povedati svoja opažanja, ne izključujoč tudi možnosti, da se motim. Dobil sem vtis, da je bolgarski film pod močnim vplivom literature. Izrekel bom še trditev, ki bi lahko zvenela malce paradoksalno: problem tiči tudi v scenarijih, čeprav je znano, da scenarije za večino filmov pišejo znani bolgarski književniki. Veliko število filmov predstavlja pravzaprav ekranizacijo popular-

nih romanov znanih pisateljev. Književnikova vloga v bolgarski kulturi je zelo pomembna, njihova dela so cenjena in spoštovana in morda je prav v tem najti del krivde, da film živi preveč v senci literature, da mu primanjkuje filmskosti in da tematsko ni bolj neposreden ter bližji vsakdanjosti. Kot ilustracija pravkar izrečenih misli naj nam bo podatek o anketi, ki so jo opravili med gledalci filma KOZJI ROG; na vprašanje, kaj jih je vzpodbudilo, da so si ogledali film, je največje število gledalcev, točneje 43,77 % odgovorilo, da je bilo to literarno ustvarjanje Hajtova, po čigar delu je bil film posnet, šele na šestem mestu s 5,38 % glasovi se je znašlo ime režiserja Metodi Andonova, sicer zaslužnega umetnika Bolgarije.

Treba je povedati, da gledajo na prihodnost bolgarskega filma s polno optimizma, ne glede na položaj, v katerem se danes nahaja. Bolgarska filmska proizvodnja je malo manjša od naše, lansko leto so posneli 18 filmov, upoštevajoč tudi televizijske filme, ki so nekolikanj krajši od povprečnega celovečernega filma. Prihodnje leto pa kanijo letošnje število filmov občutno povečati. Optimizem, ki vlada med bolgarskimi cineasti, je podkrepljen tudi z dejstvom, da število obiskovalcev filmskih predstav stalno raste. Bolgarija ima okrog 3000 kinematografskih dvoran in televizija zaenkrat še ni resen tekmeč filmu. Poleg tega bodo kmalu odprli v Sofiji Akademijo za film, tako da se bodo moči lahko šolale na domačih tleh, napravili bodo bazo za še večji in širši razmah filmske umetnosti v Bolgariji.



Na prejšnji strani prizor iz nagrajenega bolgarskega filma KOZJI ROG

Prizor iz bolgarskega filma FANT OD-HAJA režiserja Ljudmila Kirkova

# slačenje

mark cetinjski

**TAKING OFF.** Scenarij: Miloš Forman, John Guare, Jean-Claude Carrière, John Klein. Režija: Miloš Forman. Glavne vloge: Lynn Carlin (Lynn Tyne), Buck Henry (Harry Tyne), Linnea Heacock (Jeannie Tyne), Georgia Engel (Margot), Tony Harvey (Tony). Dolžina: 92 minut. Proizvodnja: Universal Forman-Crown- Hausman, ZDA. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

## 1. KRATKA AVTORJEVA BIOFILMOGRAFIJA

Miloš Forman je bil rojen leta 1932 v Kazlasu na Češkem. Študiral je na Glasbeni akademiji in Akademiji za dramske umetnosti v Pragi. Leta 1963 je posnel prvi kratki film AVDICIJA, kmalu zatem pa še filmsko reportažo KO BI VSAJ NE BILO GLASBE. Oba filma skupaj sestavljata njegov prvi celovečerni film KONKURZ, kjer je že moč zaslutiti Formanovo režijsko metodo in priljubljeno tematiko: prvi koraki mladega človeka v svet odraslih.

ČRNI PETER (1964) in PLAVOLASKINE LJUBEZNI (1965) sta mu že prinesla mednarodna priznanja in v polni meri potrjujeta stil in režijsko metodo, za katero je značilno, da se improvizacija povezuje z vnaprej pisanim tekstom, natančno opazovanje pa z občutkom za hiperbolo in kontrast. Po velikem uspehu v Cannesu se je film PLAVOLASKINE LJUBEZNI uvrstil v ožji izbor kandidatov za Oscarja. Leta 1967 je prišel v ožji izbor za Oscarja tudi nje-

gov naslednji film GOSPODIČNA, GORI! SLAČENJE (1970) je prvi film, ki ga je Miloš Forman posnel v Ameriki, kjer mu je nudilo polno finančno pomoč podjetje Universal, pri scenariju pa so mu pomagali Jean-Claude Carrière, John Guare in John Klein.

(...Iz knjige FEST 72...)

## 2. KRATKA VSEBINA FILMA SLAČENJE

Petnajstletna Jeannie Tyne se ni pravočasno vrnila domov, ker se je zadržala na avdiciji za mlade pevce. Starši so zaskrbljeni, zlasti še, ko zvedo, da tudi Jeannina najboljša prijateljica ne ve, kje naj bi bila Jeannie. Pridejo prijatelji staršev, zakonski par Tony in Margot in skušajo s skupnimi močmi najti sled za zgubljeno hčerko. Medtem ko ženi ostaneta doma, se moža odpravita v mesto iskat Jeannie. Poizvedujeta na policiji in v bolnicah in ko ne dobita nikakršnih vesti, menita, da se ni zgodilo nič resnega in zavijeta v bližnji bar. Čez nekaj časa se Jeannie vrne domov in medtem ko jo mati sprašuje, kje da je bila, se vrne natrkani oče in primaže Jeannie kľofuto. Užaljena deklica zdaj zares odide od doma.

Naslednji dan se oče ponovno odpravi iskat svojo hčer in slučajno se spozna z gospo Locston, ki prav tako išče svojo pobeglo hčer. Oče zve za društvo ZSPO (Združenje staršev pobeglih otrok) in gospa

Locston mu predlaga, naj b se udeležil sestanka društva. Jeannijina starša prideta na sestanek in tukaj se seznanita z glavnim ciljem društva: ne samo najti otroke, ampak tudi razumeti jih. Zakonska para Locston in Tyne se udeležita seanse kajenja marihuane, kar naj bi bil tudi eden izmed pogojev, da bi bolje razumeli svoje otroke. Po seansi se četverica vrne v stanovanje Tynovih, kjer nadaljuje s strip-teas pokerjem. V trenutku, ko oče nag pleše po mizi, stopi pred vrata svoje sobe Jeannie. Ko Locstonova odideta, se oče skuša pogovoriti s hčerko. Jeannie mu sporoči, da je preživela dan s svojim fantom, oče pa predlaga, naj ga povabi k njim na večerjo. Pojavi se bradati in kosmati Jammie, ki najprej napravi dokaj neugoden vtis, položaj pa se kaj hitro spremeni, ko starša zvesta, da Jammie kot pop glasbenik odlično zasluži in da je za njuno hčer prav dobra partija. Film se konča v trenutku, ko oče ob ženini klavirski spremljavi mladima zapoje melodijo Tujec v raju.

### 3. MOJSTRSTVO MILOŠA FORMANA

Forman sicer ostaja zvest svojemu interesnemu krogu, vendar se to pot za nianso spremeni. V srži njegovega zanimanja ni več mlad človek v spopadu s starejšimi in z njihovim načinom življenja, marveč posveča bistveno pozornost prav tem starejšim, staršem, ki se podredijo nekakšnim pravilom, ne da bi sami vedeli čemu. SLAČENJE je psihološka študija o starših, ki so se znašli v nekakšnem resnobnem obdobju, v položaju, ko morajo poučevati in svetovati, čeprav njihova vitalnost in lahkomiselnost takšno početje večkrat zanikuje. Pobe gla hči je samo povod, da z njih zdrkne tenčica umetelne strogosti in da se izkažejo njihove prave namere in nagnjenja.

Odnos starši — otrok je bil Formanov pglaviti stimulans, ko je še z nekaterimi scenaristi začel pisati zgodbo, po kateri naj bi režiral film SLAČENJE. Sicer dobro in minuciozno sestavljen scenarij pa v svoji splošni ideji vendarle izkazuje nekakšne slabosti in ob koncu filma

od časa do časa občutimo prisiljenosti in umetne tvorbe. Nekaj skonstruiranosti je kljub vsemu moč opaziti, toda v režijskem postopku je Forman takšne pomanjkljivosti mojstrsko prekril. Že dejstvo, da predstavlja SLAČENJE Formanov debut na ameriškem filmskem območju in da so to njegovo delo vsi dokaj nestrpno pričakovali, nam priča, da je bil Forman v dokaj nevhvaležnem položaju. In tako, kot se posreči samo velikim mojstrom režije, se Forman ni odločil, da bi izkoristil novo podnebje za ekshibicije svojih impresij o novem in neznanem, marveč je napravil univerzalno razumljiv film, resda začinjen z nekaterimi podrobnostmi o odkrivanju Amerike, ki pa so skrajno nevsiljive. Značaji filmskih osebnosti niso sad določene kulturne, zgodovinske ali geografske dediščine, pojmovanje in smisel življenja ostajata v ljubkih in duhovitih življenjskih izkušnjah, ki jih lahko srečamo povsod. Večslojnost vsega, kar nam je Forman pokazal, nam nudi neizmerne možnosti za razmišljanje.

Prostrani mladi svet na eni strani in njihovi starši na drugi živijo na različnih ravneh, vsak na svoj način se zabavajo, se veselijo, se žalostijo, med njimi je toliko različnosti, da lahko govorimo o nasprotnostih, čeprav so le-te bolj formalnega kot bistvenega značaja. Oba svetova se gibljeta paralelno (paralelnost je lepo poudarjena tudi z montažo), ideološki potencial, ki ga nosi v sebi tako mladi kot stari svet, pa nenehno grozi, da bo prerastel v spopad. Razlika je v tem, da se mladi trudijo, da bi bili čim bolj naravni, medtem ko se starši trudijo, da bi se obnašali čim manj naravno. Vzgoja otrok je problem, ki nas neizbežno sili k razmišljanju o bistvu filmske ideje. Starši se zavedajo svojih napak in pomanjkljivosti in ker hočejo narediti na otroke čim boljši vtis (ker pač otroci radi posnemajo starše), igrajo. Kar naprej hočejo biti avtoritete, to pa jim redkokdaj uspe, ker enostavno ne vedo, kako se doseže avtoriteta. V trenutku, ko razmišljanja v otroških glavah začenejo dobivati logične in zrele odgovore, morajo starši vsekakor pokazati razumeva-

nje zanje; re tako jih bodo otroci spoštovali in jih sprejeli kot prijatelje, ki jim lahko zaupajo vse svoje probleme. Strah pred starši izziva točno nasproten učinek, otroci se želijo uveljaviti na drugi strani, ki je staršem manj znana in manj dostopna, zato jih lahko doletijo najrazličnejša neprijetna presenečenja. Forman je ta odnos izvrstno zadel in nam je zato postregel tudi z dejstvom, da so celo starši — če so sami med seboj — lahko veseli, neumni, prijetni, simpatični in pripravljeni na vsakršne norčije. Verjeli smo Formanu, da so starši pravzaprav samo veliki otroci, ostreti se morajo le najrazličnejših teorij o korektnem vedenju. Forman se je namerno ognil eksistencialnim problemom in odvisnosti glavnih junakov (niti za eno izmed glavnih osebnosti ne vemo, s čim se pravzaprav ukvarja), ker v odnosih, ki so ga zanimali, eksistenca ni bistveno pomembna, čeprav bi bili mnogi pripravljeni svojo duhovno deformacijo zagovarjati prav s takimi dokazi. Film SLAČENJE je sestavljen iz dveh podobnih delov, v katerih paralelno spremljamo akcije petnajstletne deklice in njenih staršev. Oba dela se zaključita v trenutku, ko se deklica vrne domov. Starši prvokrat precej grobo reagirajo na hčerkino zamudo in s tem sprožijo njen resnični beg. Drugo srečanje med deklico in starši na koncu filma je mnogo bolj napeto in negotovo, pa se vendarle mirneje zaključijo. Deklica se kar dobro izmaže po zaslugi nedoslednosti staršev in njihovega občutka krivde. Po začasnem kompromisu se uveljavi atmosfera pomirjenosti in odpuščanja, ki se takoj zatem obrne mladim v prid. Starši postanejo žrtve lastne teorije o tem, kaj je dobro in kaj ne, kaj je dovoljeno in kaj ni. Karikiranost osebnosti in duhovitost posameznih konfliktnih situacij sta do neke mere onemogočili, da bi lahko na prvi pogled doumeli tragičnost situacije, v kateri so se starši znašli. Konec filma, ko starši sprejmejo mladeniča (čeprav je nanje napravil kaj neprijeten vtis) samo zato, ker so slišali, da veliko zasluži in hitro sklenili, da je to dobra partija za njuno hčer, napoveduje že kar nevarne deviacije značajev in po ne-



potrebne deformira že znano podobo o starših.

Ko govorimo o filmski realizaciji, moramo poudariti, da so pglavitne karakteristike: lahko vodenje zgodbe, duhoviti obrati, odlična izbira igralcev ter zanimiva, atraktivna in nadvse funkcionalna montaža. Film je vizualno čist, lahko si ga zapomnimo in težko ga zgubimo iz spomina. Človek ima vtis, da za Formana niti ena situacija ne predstavlja problema, ampak prav nasprotno, priliko, da samo potrdi svoje znanje. Iz najbolj navadnih reči gradi duhovite študije, ki dajejo pečat celotnemu filmu tako, da dogodke drugotnega pomena izenačuje z bistvenimi in s tem ustvarja monolitno filmsko celoto. Režijski princip temelji na spopadu. Od dramaturške razčlenitve do poslednje nadržbnosti, vse je v konfliktu: liki, kadri, situacije. Vsak lik, ki se je pojavil na filmskem platnu, je postal takoj karakterističen in dobro zadet že s samo pojavo, takó da vsaka nadaljnja kretnja samo potrjuje tisto, kar je bilo moč spoznati že na prvi pogled. Liki sliko dopolnjujejo, ustvarjajo njeno notranjo dramatičnost in dajejo odločujoč poudarek sceni. Ostali so nepozabni v svoji prepričljivosti in izrazitosti. Čeprav je posplošil nekatere generacijske lastnosti (mladi, ki so sicer čustveni, molče in se v glavnem izražajo v pesmi ali diskretni mimiki, medtem ko so stari nenehno v nervozni konverzaciji), je Formanu uspelo pričarati svet, sestavljen iz množice individualistov, ki mislijo, govorijo, se oblačijo, pojejo in se vedejo na različne načine, čeprav se včasih znajdejo v položaju, ko morajo početi iste stvari. Vsak ima svoj pogled na življenje in svojo lastno filozofijo; tisto, kar za enega predstavlja določeno vrednost, ni nujno, da je priznано tudi z druge strani (v problematiki, ki jo prinaša scenarij, niti ena stvar ni odraz določenega odnosa, režija pa je prav nasprotno izjemno jasna in natančna). Ljudi vežejo čudni trenutki, slučajnosti ali nenavadne situacije, rezultat pa je nova, zanimiva kakovost (primer gospe Locston, ki se je zblížala z možem šele takrat, ko sta skupaj začela iskati pobeglo hčer), včasih pa tudi vsi predsodki

in absurde deformacije (Društvo DSPO je prej namenjeno zabavi staršev kot iskanju njihovih pobeglih otrok). V takšni življenjski igri vsak najde tudi zase prijetno mesto, dokazujoč se z bolj enostavnim ali bolj kompliciranim odnosom do drugih.

#### 4. INTERVJU S FORMANOM (Guy Braucourt, Cinéma 71, št. 158)

##### Kako se je odvijala vaša »ameriška dogodivščina«?

S Paramountom sem se pogovarjal prvič v Pragi že leta 1968. Čez nekaj mesecev sem se pojavil v New Yorku s svojim projektom, pa jim ni bil po godu. Odnehal nisem, saj sem se povezal z Universalom, ki je postavil le pogoj, da ne presežem milijon dolarjev. Film sem posnel za 850.000 dolarjev v devetih tednih. Štiri mesece sem ga montiral in pri vsem imel popolnoma proste roke, celo scenarij smo sproti spreminjali glede na situacije, pa tudi v končni montaži. Čisto brez ozira na pravila mi je ameriški sindikat filmskih delavcev dovolil, da je prišel iz Prage Miroslav Ondriček, glavni snemalec. Delal sem v idealnih pogojih, počutil sem se kot doma. Tudi življenje se mi je zdelo prav tako, skoraj bi rekel, da me ni prav nič zelo presenetilo v Ameriki, le to, da tam niso prav nič težji pogoji kot drugje in kot to vsi mislijo...

##### Pri scenariju je sodeloval tudi Francoz Jean-Claude Carrière poleg dveh Američanov, Johna Kleina in Johna Guarea. Kakšna je bila pravzaprav njihova vloga?

S Carrièrom sva začela sodelovati iz prijateljstva: spoznala sva se v New Yorku, hodila skupaj po mestu, se pogovarjala o snovi za film in osnova zanj so bili prav ti najini pogovori. Nato pa sta mi Klein in Guare za prvo verzijo pomagala pri detajlih o ameriškem življenju, zelo pa sta mi koristila tudi pri dialogih, ki jih jaz kot tujec ne bi mogel sam napisati.

##### Ali je bil film posnet po enakih metodah kot češka dela?

Popolnoma. Začelo se je, ko sem v časopisu prebral vest o umoru mladega dekleta v East Villageu v New Yorku. Mene ni toliko zanimal

zločin kot opis družinskega življenja teh mladih ljudi in seveda njih eksistenca v hippyjevskih skupinah. Šel sem na cesto in spraševal mlade in starše in tako želel postaviti zgodbo v ameriško realnost, a teme in situacija bi bili univerzalni. Med snemanjem pa sem, kot to običajno počnem, prepusil nekatere dele čisti improvizaciji. Igralcem sem opisal le situacijo, teksta pa niso dobili. Za kaj takega je treba seveda izbrati igralce, ki so zmožni improvizacije, tudi če niso profesionalci; oboji reagirajo po svoji lastni psihologiji: profesionalci se skoraj bojijo kamere, se pa dobro razumejo z ekipo; amaterji se ne bojijo aparatov, ampak ljudi.

##### Ali je scena s pevске avdicije posneta kot film — resnica, tako je bilo v vašem filmu Konkurz, ali pa je bila »naročena« za film?

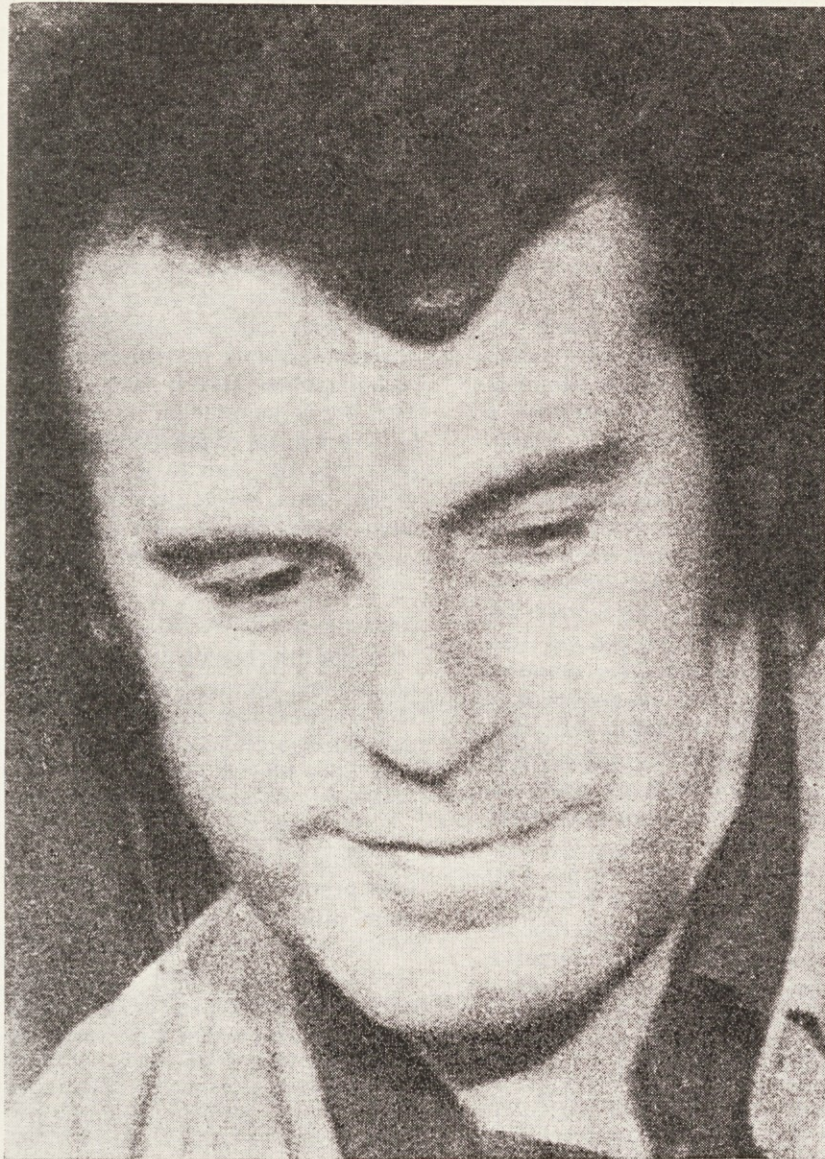
V Konkuru je bilo nekaj filma resnice in nekaj igranega. V Slačenju pa je bilo vse postavljeno za film — to pa ne pomeni, da niso reakcije, obnašanje, odnosi avtentični, kot jih je zabeležila kamera... Prav tako me tudi sprašujejo, če v resnici obstaja društvo staršev pobeglih otrok; prav vesel sem tega, kajti v resnici ga ni, zame je pa važno, da ljudje verjamejo v njegovo možnost obstoja.

##### Se vam ne zdi, da ste šli malo predaleč pri avdiciji?

Zakaj? Ker so nekatera dekleta grda, smešna in ne znajo peti? Saj prav to je najboljše pri vsem: da bi mlad človek izšel iz anonimnosti, mu ostaja samo še verovanje in čudež. Krut ni moj pogled, ampak vzdušje peklenskega tekmovanja, ki je tako značilno za ameriško življenje, če ne že kar za današnje življenje. Montaža je le izraz življenjske pa tudi družbene krutosti.

##### Tudi drugi češki režiserji so snemali v Ameriki (Kadar, Passer). Kaj mislite, zakaj? Kakšne filme sta potem Kadar in Passer tam posnela?

Prva razlaga je preprosto komercialna: Kadar je dobil Oskarja za Trgovino na glavni ulici, dva moja filma sta bila nominirana, z druge bolj splošne strani pa lahko rečem, da je bil češki film dobro sprejet pri ameriški publikii. Potem so tu



Režiser Miloš Forman se je udeležil FESTA 72, kjer so predvajali tudi njegov film, posnet v Ameriki, SLAČENJE (Foto: Lilijana Nedić)

Miloš Forman z igralsko ekipo filma SLAČENJE in s snemalcem Miroslavom Ondříčkom



še sociološki in psihološki posebnosti v igri, za katere smo včasih povsem opravičeno menili, da so češke, se tukaj pojavljajo popolnoma nespremenjene...»

— Nigel Andrews (Monthly Film Bulletin, št. 453)

»...Smešnost in patos njegovih filmov imata izvor v človeškem pretvarjanju, da hočejo ljudje biti več, kot lahko so. V SLAČENJU so resni in razmišljujoči otroci, starši pa ekstrovertni in trmasto lahkomišelniki. In kot pri vseh čeških filmih je tudi tu pričakovanje raztrgano s smešnimi in zajedljivimi efekti. Scene, ki se zde popolnoma brez pomena, se naenkrat spremenijo v burko, prvovrstne komedijske scene pa se zresnijo zaradi malenkostne spremembe v razpoloženju ali pogledu. Značilnost Formanovih filmov je prav to uhajanje od (domnevnega) središča. Zelo zanimiva lastnost tega filma je predvsem v tem, da ni niti karikatura niti opis jedkega evropskega opazovalca, ampak film režiserja, ki svoji komiki sledi v drugem okolju, tokrat predmestju New Yorka.

### Imate še kakšen ameriški film v načrtu?

Da. Gre za film, ki sem ga začel že pred Slačenjem, ker nisem zagotovo vedel, če bom Slačenje lahko realiziral. Film bo komedija v manjšem ameriškem mestu, kjer skupina veteranov organizira poslovilni večer v čast nekega mladeniča, ki odhaja v vojno. Naslov naj bi bil *Neprebojen*. Za naprej pa še ne vem. Vse je možno. Gotovo se bom vrnil v Prago, saj stikov nikoli nisem pretrgal, čeprav so mnogi pisali prav nasprotno. Vem, da nekateri vse dogodke zelo radi politično obarvajo: dejstvo, da sem šel v Ameriko, ni prav nič sramotno. Najprej zato, ker smo se o tem pogovarjali pred dogodki na češkem, predvsem pa zato, ker se nisem nikoli brigal pri snemanju svojih filmov za ideološki uspeh na Češkem ali komercialni v Ameriki.

### 5. KAJ SO DRUGI REKLI O FILMU SLAČENJE

— Penelopa Huston, *New Statesman*:

»...Morda je v Formanovem pogledu na Ameriko najbolj privlačno dejstvo, da ni niti za hip občutil, da pravzaprav mora imeti nekakšen odnos. Uporabil ni niti navadnega turističnega običaja, da je treba domačinom natančno povedati, kaj z njihovo deželo ni v redu. SLAČENJE je Formanov film, ki je samo slučajno posnet v Združenih državah Amerike, nekatere izmed tistih

še sociološki in psihološki posebnosti v igri, za katere smo včasih povsem opravičeno menili, da so češke, se tukaj pojavljajo popolnoma nespremenjene...»

— Nigel Andrews (Monthly Film Bulletin, št. 453)

»...Smešnost in patos njegovih filmov imata izvor v človeškem pretvarjanju, da hočejo ljudje biti več, kot lahko so. V SLAČENJU so resni in razmišljujoči otroci, starši pa ekstrovertni in trmasto lahkomišelniki. In kot pri vseh čeških filmih je tudi tu pričakovanje raztrgano s smešnimi in zajedljivimi efekti. Scene, ki se zde popolnoma brez pomena, se naenkrat spremenijo v burko, prvovrstne komedijske scene pa se zresnijo zaradi malenkostne spremembe v razpoloženju ali pogledu. Značilnost Formanovih filmov je prav to uhajanje od (domnevnega) središča. Zelo zanimiva lastnost tega filma je predvsem v tem, da ni niti karikatura niti opis jedkega evropskega opazovalca, ampak film režiserja, ki svoji komiki sledi v drugem okolju, tokrat predmestju New Yorka.

— Michel Sineux, (Positif, št. 131)

»...Forman ima rad film mikroskopsko, kot navadni, a nesramni insekti prebada lutke svoje človeške komedije. Predvsem pa je njegov film poln absurda. Tega ne poudarja samo z načinom snemanja, ampak tudi z vzporejanjem enakih gest, ki pa različno pomenijo različnim ljudem in tako takoj razvrednotijo simbolični pomen. (Stiskanje pesti v

Central parku). Njegova absurdnost in grotesknost vodita nadalje do fantastike, ki se pokaže zlasti v sceni kajenja marihuane. Vse se zdi kot kakšen podvodni balet brez prekinitve. Forman ni niti nežen niti prezirljiv. Le sarkastično prikazuje svet onstran oceana, pa ga je najti tudi drugje. Za razliko od Polanskega in Skolimowskega ohranja Forman v svojem iskanju neko vizijo, ki je prav nobena okoliščina ne spremeni. Morda je prav on posnel najbolj pošten film o tako opevani krizi mlade generacije: ne zato, ker bi opisoval, kaj ta generacija je, ampak zato, ker nam jo je dal čutiti, preko vsega, kar ta generacija vidi. Delo in Politika 21.—28. I. 1972

Andrej Inkret (Delo, 26. januarja 1972)

(Poročilo s FESTA 72)

...Nekaj družboslovnih pretenzij, a na povsem drugem robu, je razkril tudi ameriški film SLAČENJE češkega režiserja Miloša Formana. Njegovi novi film je komedija o tistih ameriških ljudeh, ki jim otroci uhajajo od doma in ki se sami ukvarjajo natanko s tem, kar svojim otrokom prepovedujejo: poker s slačenjem, pitje, itd. Formanov film SLAČENJE je v resnici smešen film s številnimi duhovitimi domisleki, najbolj presenetljivo pa je, da je režiser v ameriškem vlemestu odkril same češke obraze in postave ter je njihova pripoved videti, kot bi bila posneta kje v predmestju Brna...»



# smrt v benetkah

judita hribar

MORTE A VENEZIA. Režija: Luchino Visconti. Scenarij: R. Badalucco in Luchino Visconti po romanu Smrt v Benetkah Thomasa Manna. Kamera: Pasqualino De Santis. Glasba: Franco Mannio in Gustav Mahner. Igrajo: Dirk Bogarde, Bjorn Andersen, Romolo Valli, Nora Ricci, Silvana Mangano, Marisa Berensen. Proizvodnja: francosko-italijanska koprodukcija Alfa Cinematografica, 1971.

## VSEBINA

Skladatelj Aschenbach je kot član vrhnje plasti evropske družbe stalen gost v hotelih beneškega Lida. Je tipičen samotar, ker družine in prijateljev nima več pa tudi umetniška ustvarjalna moč mu je pošla. V hotelski jedilnici opazuje mirno skupino poljskih aristokratov, med katerimi mu vzbudi zanimanje lepi štirinajstletni Tazio. Le-ta začuti pozornost in jo začenja vračati z radovednimi pogledi. Kljub nameravanemu odhodu domov se Aschenbach vrne v mesto, za katerega mimogrede izve, da je postalo kužno. Nema srečanja z dečkom na ulicah, v hotelskih vežah in salonih postanejo skladatelju nekakšen smisel obstajanja, ker mu vzbujajo zadnji impulz zaznavanja lepega. Ne da bi spregovoril eno samo besedo s svojim idealom, Aschenbach umre na plaži po dolgem prizoru, v katerem vročično opazuje Tazdia, ki se igra s svojim prijateljem.

SMRT V BENETKAH ne zaključuje tako imenovanega »nemškega cikla«: SOMRAKU BOGOV, kot prvemu, sledi sedaj še zadnji, LUDWIG.

Večina Viscontijevih filmov izhaja iz literarnih predlog: SOMRAK BOGOV in SMRT V BENETKAH slonita na romanih Thomasa Manna. Prvi na Buddenbrookovih z dodatnimi aluzijami na tragično usodo Kruppove družine ter z dokaj vidnim razvijanjem teme po Macbethovem vzorcu. SMRT V BENETKAH se nanaša na Mahlerjev življenjepis, točneje, na zadnje tedne njegovega življenja, ki jih je preživel v Benetkah. Kljub temu da je Mann

spremenil skladatelja v pisca, pri čemer je dodal nekaj avtobiografskih elementov, je Visconti sledil Mahlerjevemu življenju in podkrepil verodostojnost svoje verzije z nekaterimi vložki, ki jih v knjigi ni, so pa znani iz umetnikove korespondence s prijateljem Schönbergom. Dolge pisemske monologe je režiser spretno uporabil v obliki dialogov med obema prijateljema pri klavirju ter njihovo snov vključil v hitro karakterizacijo Aschenbacha-Mahlerja.

Kljub dvojnemu viru, Mahlerjevi biografiji in Mannovi literarni predlogi, je SMRT V BENETKAH značilen viscontijevski film, kar pomeni, da se kljub preteklemu časovnemu dogajanju izogiblje specifičnim zgodovinskim karakteristikam. Avtorja ne zanima zgodovinska resničnost zgodbe filma, zanima ga resničnost, ki jo doživljajo njegovi junaki in seveda avtor sam; pri tem gre torej za literarno, poetično, subjektivno vizijo in ne osnovno filmsko, ki je zaznavanje slik in tonov okoli nas preko kamere-očesa. Po tem Lawsonovem sklepanju lahko ugotovimo, da je SMRT V BENETKAH, kakor tudi ostali Viscontijevi filmi, filmski roman. Časovna predstavitev dovoljuje avtorju širšo sfero gibanja ter možnost graditve posebnih poetičnih, psiholoških in ideoloških elementov, ki bi jih moral prikazati na drug način, če bi jih postavil v sodobno okolje. Le-to pa Viscontiju ne leži; spomnimo se SANJAVIH ZVEZD VELIKEGA VOZA in TUJCA, ki veljata za njegova najšibkejša filma. Sodobni junak v obeh delih je preveč vezan na čas, ki avtorju ni blizu. Bledičnost TUJCA, njegova odtujitev kot kritična označitev krize modernega človeka, se v kasnejših delih ni ponovila, čeprav je Aschenbach kot osamljena pojava v kužnem mestu precej podoben »tujcu« in njegovemu brezciljnemu tavanju po alžirski vročini.

Odsotnost kritičnega ali kakršnega koli osebno zavzete tega odnosa do preteklega obdobja je v prid študijam človeka v splošnem smislu. Poleg princa iz GEPARDA je Aschenbach morda najbolj izdelana osebnost, ki potrjuje

iskanje univerzalnosti junakov; to osebnost pa Visconti oblikuje skozi mit propadanja, skozi čustveno odvisnost, ki vedno vodi v anomalijo in skozi iskanje lepega.

## MIT PROPADANJA

je prisoten v vseh njegovih filmih, bodisi kot posledica zunanjih vplivov, npr. socialnih problemov (ZEMLJA DRHTI, ROCCO IN NJEGOVI BRATJE), ali pa kot posledica samouničevanja zaradi pojavov čustvenih deviacij (SANJAVE ZVEZDE VELIKEGA VOZA); propad spričo doživetosti nekih slojev in neke miselnosti, kot pri svobodomiselnih sicilijanski aristokraciji v prejšnjem stoletju v GEPARDU, se je iz melanholičnega vzdušja spremenil v pravo medsebojno uničevanje v SOMRAKU BOGOV zavoljo nasilnega prilagajanja novemu Hitlerjevemu sistemu in zavoljo dekadentnih družinskih odnosov. In končno SMRT V BENETKAH: odmiranje vrhnje neproduktivne plasti, značilne za prejšnje stoletje, ki pa je po prvi svetovni vojni izginila. Prozorna, šepetajoča družba kozmopolitov, ki je ne formulira zunanja akcija, označuje jo le oblika, služi v filmu kot del scenografskih rešitev, kot ambient, preko katerega Visconti ustvarja posebno vzdušje.

Visconti ne analizira sloja, ki propada, ne nudi nikakršnih socioloških ali političnih razglabljanj, ki bi označevala čas in prostor z njunimi vplivi na ta propad. Kadar je to storil (zopet primera ZEMLJA DRHTI in ROCCO IN NJEGOVI BRATJE), je vpliv socialnih okoliščin podrejen notranjim človeškim nagibom. Odmiranje pomeni avtorju nujni razvoj: sam izhaja iz aristokratskih krogov, ki jim kot socialist ne priznava pomladitvenega obdobja;

ravno tako ne vidi izhoda za najnižje sloje, ki se v klasičnem razrednem sistemu ne morejo prebiti navzgor niti za stopnjo, npr. revni južnoitalijanski ribiči (ZEMLJA DRHTI) se kot emigranti v Milanu ne morejo vključiti v proletariat (ROCCO IN NJEGOVI BRATJE).

Dekadenco čustvenega sveta Viscontijevih junakov, kot značilni element odmiranja, metaforično označuje utrujenost preživetih socialnih plasti. Nejasna navezanost Giannija na sestro Sandro v SANJAVIH ZVEZDAH VELIKEGA VOZA se je v SOMRAKU BOGOV razcepila v vrsto negativnih strasti.

SMRT V BENETKAH predstavlja mit odmiranja na jasn način: v obliki negibnosti slabokrvne družbe in v obliki smrti same. Kakšno je umiranje v tem filmu? Predvsem je to zelo diskreten pojav. V nasprotju s shakespearovskim vzdušjem v SOMRAKU BOGOV, ki mu botrujejo ambicije, strah, ljubosumje, želja po oblasti, je smrt v zadnjem Viscontijevem filmu, pri čemer mislimo na samo Aschenbachovo smrt in na ostale tiho preminule zaradi kuge, prekinitvev, ki ni tragična ter je ne spremljajo predhodne dramatične graditve, kakor tudi ne kasnejše čustvene reakcije. Smrt je sprememba nekega stanja, avtor jo le opazi in nam jo ponudi ne kot del filozofske misli, ampak kot posebno estetsko kvaliteto. Temne postave, ki z mirnimi kretnjami sežigajo mrtve v zakotnih beneških ulicah (ti prizori spominjajo na Dostojevskega), so edini znak kužne obsedenosti, ki ne doseže bele letoviške družbe. Avtor se je tudi izogibal ugotovitvi Aschenbachove smrti kot posledici kuge. Bolezen bi lahko nadomestili z mnogimi drugimi sredstvi, ki bi ustvarila podobno ozračje: bledosivo oktobrsko melanholijo, včasih še bolj omrtvičeno od vročega son-



Silvana Mangano kot Tadzijeva mati v filmu SMRT V BENETKAH Luchina Viscontija

ca, ki se prikaže skozi meglice ter poudarja ostro belino peščene plaže, kjer Aschenbach v vročičnem oboževanju Tadzia umre.

Negibnost mesta, svetovljanske družbe in Aschenbacha, ki je ne prebudi niti osnovni samoobrambni instinkt, zanima Viscontija kot stanje in kot dogajanje, značilno za obdobje, ki počasi tone v prvo svetovno vojno, v kateri se bo ta družba porazgubila ali pa preobrazila.

## MIT LEPEGA

Lepota v najosnovnejšem smislu je glavno prizadevanje filmskega avtorja; skuša jo ustvariti v oblikovnem (v kompoziciji kadra in skrbni konstrukciji ambienta) kot v vsebinskem ali emotivnem okviru (personificirana v Tadziju). Poleg smrti je glavni estetski element filma.

Čustvo, ki privlačuje umetnika in dečka, ni izključno erotičnega značaja, zato je težko govoriti o homoseksualnem nagibu v Aschenbachovem iskanju dečkove bližine. Visconti ga ne opredeljuje z moralnimi ali poudarjenimi sentimentalnimi normami. Prav tako ne gre za platonsko navezanost, ki jo zaznamujemo v Mannovem junaku, ne pa v Viscontijevem. Morda bi jo lahko označili kot nagonsko umetniško željo po lepem, ki sproži nemo sporazumevanje in posebno vez med občudovalcem in občudovanim. Nedosegljivi lepotni simbol, ki si ga ostareli skladatelj ne poskuša prisvojiti, a se mu vedno bolj podreja, postane vzrok nevrotičnega stanja, ki se kaže v zanikanju lastnih življenjskih sil. Zahtevnejša ideološka študija bi se nedvomno uprla avtorjevemu neodločnemu stališču do teh razmeroma dvomljivih meščanskih čustev, ker jih ne prikaže kot razkroj človeških vrednot. Sublimacija Aschenbachovega hrepenja, ki sproži gledalčevo obžalovanje spričo »nesrečnega konca« (smrti ene od obeh komponent privlačnostnega jedra) ter močan poetični poudarek, ki zabriše negativnost siceršnje sentimentalne in socialne dekompozicije, nasprotujejo avtorjevi trditvi, da je glavna tema SMRTI V BENETKAH dekadenca. Angažiranost, ki spremlja moralno, socialno in politično sodbo, je podrejena prizadevanju po estetskem videzu: v tem filmu se je Visconti predstavil kot estetik, kot umetnik, pri katerem koncept lepega nadkriljuje moralni koncept.

Emocija v SMRTI V BENETKAH je ustvarjena tako preko junaka kot preko ambienta. Prav ta zadnji je odločilnega pomena za estetsko zgradbo in za celotno vzdušje. Socialni okvir in prostor nimata prave akcijske funkcije (kot na primer v westernu), tvorita pa pomemben psihološki impulz, ki motivira junaka in gledalca. Zelo sistematičen odnos do vsakega detajla, ki zadeva scenografijo, kostume in obrobno skupino igralcev, kaže Viscontijevo povezanost z gledališčem ter vpliv starega učitelja Renoirja. Sivozeleni toni, ki se izmenjavajo s hladno bleščečimi otenki, belo naličeni obrazi in razpoloženjska glasba pričajo o izrednem posluhu za govorico obrobnih filmskih izraznih sredstev.

## SPLOŠNE PRIPOMBE

Preprosta zgodba je običajno cineastu v prid, ker se z manj omejitvami osredotoči na razvijanje notranjega

sveta svojih junakov. Druga prednost je v zmanjšani potrebi po detajliranju in zapletanju pripovedi. Ti dve ugodnosti je Visconti do kraja izrabil v svojo korist. Psihološki konflikt je ustvaril z najmanjšim možnim vizualnim in pripovednim efektom: zamišljeni Aschenbachovi in radovedni dečkovi pogledi, zastal korak, bežen pogled nazaj...

Aschenbachov introvertni značaj usmerja ritem dogajanja: kamera počasi sledi njegovim pogledom, s čimer funkcionalno izpolni svojo nalogo, ki je v neprestanem iskanju dečka. Tako stari skladatelj kot gledalec čutita napetost, ki jo poudarjajo nevsiljivi zoomi.

Preprosti pripovedni zgradbi težko očitamo konvencionalnost. Zreducirana je na osnovne montažne ter enostavne fotografske elemente. Montaža je sestavljena iz klasičnih zaporednih sekvenc: a) z glavnim junakom kot središčem pozornosti (preko njega zaznavamo ambient), b) z glavnim junakom in sekundarno dečkovo pojavo (kot sredstvom za psihološki konflikt).

Skupina flash-backov ima izključno psihološko funkcijo: nekaj prizorov v zvezi z umetniško srečno zakonsko izkušnjo in s plodnim umetniškim delovanjem, ki sta bila nasilno pretrgana, tvorijo protiutež sedanjemu osamljenemu in neustvarjalnemu obdobju. Impresionistični slog teh pogledov v preteklost označuje kasnejše Aschenbachovo iskanje lepega. Analogne flash-backe kot psihološke kontraste smo videli v Lumetovem MOŽU IZ ZASTAVLJALNICE, ki pa so ekspresivnejši, ker pač pojasnjujejo močnejšo osebnost.

## O AVTORJU

Luchino Visconti (Milano, 1906) je začel svojo filmsko izkušnjo v Parizu kot asistent Jeana Renoira: VERS LA VIE, 1936; UNE PARTIE DE CAMPAGNE, 1939; TOSCA, 1940 (ki je le delno Renoirovo režijsko delo). Že s prvim samostojnim filmom OBSEDENOST, 1942 (po romanu Jamesa Caina: Poštar zvoni vedno dvakrat) je dokončno obračunal z žalostnimi ostanki meščanskih filmov iz fašističnega obdobja. ZEMLJA DRHTI, 1948 je eden najzanimivejših poskusov italijanskega neorealizma (sodobna verzija Vergovih Malavoglijevih). NAJLEPŠA, 1952 (po Zavattinijevem scenariju) je satirična slika iz filmskega ambienta. Sledila je preporodna freska SENSO, 1954 (po zgodbi Camila Boita), ki predstavlja zgleden primer filmske ljubezenske zgodbe. Dostojevskega BELE NOČI je posnel 1957; ROCCO IN NJEGOVI BRATJE, 1960 (po originalnem scenariju skupine, v kateri je bil tudi pisatelj Pratolini in avtor sam) je logično nadaljevanje filma ZEMLJA DRHTI. GEPARD, 1963 (zopet po literarni predlogi (tokrat gre za roman di Lampeduse). SANJAVE ZVEZDE VELIKEGA VOZA, 1965 je tretji in zadnji film, ki je bil posnet po originalnem scenariju ter je delno delo Viscontija samega. Sledila je upodobitev Camusovega TUJCA, 1967, temu SOMRAK BOGOV, 1969, SMRT V BENETKAH, 1971 in končno lanski LUDWIG.

Visconti je tudi pomemben gledališki režiser in je predvsem poznavalec Shakespearja, Dostojevskega in neka-

terih sodobnih ameriških dramatikov. Uspelo mu je združiti kritično ost s prefinjenostjo, s tem pa je bistveno vplival na italijansko gledališče.

Neorealistično obdobje ga je le oplazilo; morda bi to lahko pojasnili z njegovim trdovratnim prizadevanjem vsrkati kulturo, ki nima korenin v italijanski zgodovini in domačih socialnih razmerah. Bolj kot zanimanje za sodobne socialne probleme prevladuje Viscontijevo intimno dekadentno čustvo.

## TUJI KRITIKI O FILMU

### O zadnjih prizorih

V prizoru umiranja moža, v viziji trohnjenja odetega v belino, ki se razkraja pred nami, je globlji pomen, kot tisti, ki ga povzroči samo fizično uničenje človeškega telesa. Vemo, s kakšnim mojstrstvom je Visconti vrisal svoj namen v tvarino elementov, ki so mu bili na voljo: razporeditev, tankočutno ravnovesje, ki ga je vzpostavil med vidnim in slušnim; s to specifično filmsko umetnostjo se cineast izrazi prej kot z besedo. Kot smo tukaj videli, slika ni omahovala pri podrejanju besede. Toda film velikokrat klepeče vsevprek, tako da se gledalci dolgočasijo; kadar molči in izraža veliko, kot zad-

nje minute SMRTI V BENETKAH, so to pogosto smatrali za neznosno dolgčas.

(Jean-Claude Guiguet, Image et son, št. 257)

### Roman in film

S tem »mondonim« filmom je Visconti požel vsa odobravanja... Toda tisti, ki so se okrepili s predhodnim čitanjem romana in govore o poglobitvi njegove snovi, ne delajo drugega, kot posojajo filmu romanovo težo, katere le-ta nima... Ker ni hotel žrtvovati komercialnih možnosti literarni zvestobi dela, je Visconti izdal roman, predvsem pa, in to je še huje, je izdal samega sebe.

(Frédéric Vitoux, Positif, št. 130)

Jasno je, da SMRT V BENETKAH, kljub čudovitim končnim sekvencam, ni popoln film, posebno ne takšen, ki bi ga radi imenovali »veliki Visconti«: lahko bi oporekali njegovi uspešnosti, njegovemu zavlačevanju na začetku, dejstvu, da se Visconti ni hotel posvetiti socialni kritiki, četudi je privlačevala v kontekstu prostora in časa, ali nekaterim lahkotnim tehničnim prijemom (zoomom, slabo opravičljivim zameglitvam) ali določeni estetiki slike, ki ima svoj vrh v zadnji sceni.

(Max Tessier, Cinéma 71, št. 157)



Tadzio se na obali igra s prijatelji (SMRT V BENETKAH)

# ukradeni poljubi

Neva Mužič

## UKRADENI POLJUBI

**BAISERS VOLES.** Francoski barvni. Scenarij in dialog: François Truffaut, Claude de Givray in Bernard Revon. Kamera: Jean Chiabaut. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Jean Pierre Léaud, Claude Jade, Delphine Seyrig. Proizvodnja: Ls Films du Carrosse - Artistes Associés Productions, 1968.

## FILMOGRAFIJA:

### KRATKI:

Obisk, 1955.

Mistons, 1958, Bernardette Lafont, Gérard Blain.

Zgodba o vodi, 1959, skupaj z Jeanom-Lucom Godardom.

### CELOVEČERNI:

400 udarcev, 1959, Jean-Pierre Léaud.

Streljajte na pianista, 1960, Charles Aznavour, Nicole Berger.

Jules in Jim, 1961, Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre.

Ljubezen pri dvajsetih: Antoine in Collete, epizoda, 1962, Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier.

Nežna koža, 1964, Jean Desailly, Françoise Dorléac.

Fahrenheit 451, 1966, Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack.

Nevesta je bila v črnem, 1968, Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Michel Bouquet, Charles Denner, Claude Rich.

Ukradeni poljubi, 1968, Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Delphine Seyrig.

Sirena z Misisipija, 1969, Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet.

Divji deček, 1969, Jean-Pierre Carjol, François Truffaut.

Domače ognjišče, 1970, Jean-Pierre Léaud, Claude Jade.

Anne in Muriel (Dve Angležinji in kontinent), 1971, Jean-Pierre Léaud, Kika Markham, Stacey Tendeter.

Dekle lepo kot jaz, 1972, Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Charles Denner.

### IZJAVE:

#### FRANÇOIS TRUFFAUT:

Zakaj režiser izbere ta in ne oni scenarij, je največkrat nerazumljivo celo njemu samemu. Navadno postanejo te stvari jasne šele potem, ko je film že posnet, na montažni mizi.

Kadar posnamem kak žalosten film, si želim, da bi bil naslednji vesel. Ne bi se rad ponavljal. Vendar pa me

vedno vprašujejo, kateremu od že posnetih filmov bo moj naslednji podoben.

S filom **DOMAČE OGNJIŠČE** zaključujem tematiko o Antoinu. Kajti Antoine je sinteza Léauda in mene, z desetimi leti zaostanka. Zato bi moral postati režiser. Z njim bom še snemal filme, a ne bo več Doinel, kajti Doinel je sedaj umirjena oseba. Ima odgovornosti, položaj. Skoraj popolnoma je ukročen.

#### JEAN-PIERRE LÉAUD:

Pravijo, da sem »dokumentarni heroj«. Mislim, da sem res. Nimam nobene tehnike. Vse, kar delam, je empirično. Zame je pomembna le kamera. Včasih igram, ker se je bojim, tako je bilo v **MOŠKO-ŽENSKO**. Včasih pa nanjo popolnoma pozabim, v korist življenja in mene samega. Tako je, ko snemam s Truffautom. Zelo zanimivo je, da se sedaj že tako dolgo pozna, da je vse skupaj skoraj igra, igra spominov. Med snemanjem se pogovarjava, se spomniš takrat, ko... Z različnimi režiserji igram različno. Snemam le z režiserji, ki jih občudujem, kajti kot pravi Truffaut, v slabem filmu se igralci dolgočasijo. Film je moralna umetnost.

#### NEKAJ O AVTORJU V ZVEZI S FILMOM

»Truffaut je moj oče, Godard stric in Henri Langois stari oče.« Da, tako pravi Jean-Pierre Léaud. In tudi, če bi se še tako oteпали pozitivističnega pristopa k temu filmu, bo le treba pomisliti tudi na to izjavo in pogledati, v kakšni povezavi s filmom pravzaprav lahko je. Če igralec pravi o režiserju, da je njegov oče, potem bomo takoj pomislili na globoko povezanost, ki ju veže, ne samo pri filmu, ampak tudi v življenju. Truffaut se je že pred desetletjem odločil, da bo Jean-Pierre Antoine v **400 UDARCIH**, pa ne le zato, ker bi mu bil deček všeč, ampak ker sta podobno živela in predvsem sta oba velika intimista, Truffaut bolj zadržan, Léaud včasih malo agresiven. Popolne kopije seveda ni moč pričakovati. In tako ga je odpeljal v svet svojega otroštva in nato v **LJUBEZEN PRI DVAJSETIH** v prve skrivnosti in plahe poskuse ljubezenskega čustvovanja, preplahega, da bi zadržalo dekle, ki odide z drugim. Od tu dalje pa do odločitve poskusiti skupno življenje, to je svet **UKRADENIH POLJUBOV**.

Kaj imata sedaj pri tem opraviti Godard in Langois? To sta še dva človeka, s katerima je ali pa je bil močno povezan tako Truffaut, kot tudi francoski film in filmska kultura v celoti. Godarda je spoznal Truffaut, še ko je



bil mladenič in sta potem skupaj hodila okoli z magnetofoni in intervjuvala filmske ljudi, v preostalem času pa sedela v kinematografih in se resno ukvarjala s pisanjem. Revija se je imenovala Cahiers du cinéma in njenemu pisanju so potem rekli novi val. Le-ta je kasneje zamenjal orožje svojega boja proti okostenelosti takratnih filmskih derivatov in se s filmskim trakom spopadel s stvarnostjo. Da ne bomo preveč krivični, moramo takoj omeniti še Chabrola, kajti vsi trije so s skupnimi močmi skušali dati francoskemu filmu nov videz in se pri tem opirali na ameriški komercialni film, Rossellinijeve didaktične lekcije in verizem francoskega filma z najvidnejšim Jeanom Renoirom. Če jim je v celoti uspelo, se ne ve, prav gotovo pa so takrat razgibali duhove in montažne mize in še danes se francoska kinematografija ne more rešiti njih popkovine. Vsekakor so bili eni redkih teoretikov, ki so svoja prepričanja potrjevali tudi v praksi. Ta čut za branje in pisanje pravzaprav še danes družijo Godarda in Truffaut, kljub oblikovnemu razhajanju. Godard je mnogo citiral iz knjig in Truffaut s svojimi filmi izpričuje treznost francoskih klasikov, v UKRADENIH POLJUBIH pa je Balzacova Lilija v dolini celo simbolično izrazno sredstvo. Prav tako oba avtorja nadvse ljubita življenje, morda je Godard pri tem bolj razumski, Truffaut pa toplejši in bolj ironičen.

In kdo je Henri Langois? Oče francoske kinoteke, ki ni bil pomemben le za francoske cineaste, ampak kar za svetovne, bil, ker danes ni več. Majski dogodki so ga izpodkopali. V tem času je nastal tudi film UKRADENI POLJUBI in posvečen je njemu.

## UKRADENI POLJUBI

Ni res da ljubezen zapleta življenje  
ampak njena negotovost

Že pred časom je Godard zapisal o Truffautu: 400 UDARCEV je Odkritosrčnost. Naglost. Umetnost. Novost. Kinematografija. Izvirnost. Predrznost. Resnost. Tragika. Osvežitev. Fantastično. Divjost. Prijateljstvo. Univerzalnost. Nežnost. Kaj naj dodamo? Da je to vsebina UKRADENIH POLJUBOV, kajti opisovati skeče in naštetih mesta, kjer se dogajajo — vojašnica, javna hiša, Christinin dom, zakotni hotel, detektivska pisarna, prodajalna čevljev, pokopališče, Antoinova soba, park — to ni film. Film so čustva in duševna stanja, nežni pogledi, plaha zadržanost, junakova mirnost in vihravost, resnost, pogrlnjivost, nežnost, nasilnost, norost in modrost. Kamorkoli Truffaut odhaja in vodi svoje junake, se vedno vrača k utripu srca. Ljubezen je zanj tista edina stalnost, ki je niti neskončna množica njenih obličij in spremi-njanj ne more uničiti. V filmu jo pooseblja Christine Darbon. Prav tako se tudi dobro zaveda, da je kljub desetisočim besedam francoske jezikovne zakladnice ne more opisati. Lahko jo da le slutiti, občutiti, jo metaforično pričarati s pripovedjo, dejanji, ki so njen uvod ali posledica. Tisto jedro pa, ne, to ostane nedotaknjeno, nam vsem vedno prvič dano doživeti in le na naš način. In kaj je v tem trenutku z Antoinom? Antoine je še mlad in željan mnogih spoznanj in polnosti življenja. Celo v vojsko gre iz gole radovednosti. Jasno, da pri teh letih

še ni ustajen, čeprav ga Truffaut previdno in nedoločno pripelje do tiste scene v kuhinji z odpiranjem-prstanom in da slutiti njegovo skorajšnje »udomačenje«, je pa že v tistih letih, ko nagnjenja do Nje-ženske ne more več skrivati in se tudi že sprašuje, kaj ljubezen je in predvsem, koliko časa greje njen ogenj. Je trenutek ali večnost? In ne Truffaut ne Antoine, sploh nihče tu ne more dati večnega odgovora, prepuščena sta njeni moči in delovanju, predvsem pa življenju, ki nam edino lahko da pravi odgovor. Ta ne bo ne eno ne drugo, ampak oboje hkrati. Zadnji kader nam govori. Gotovosti ni, stalnosti ni, ostaja nam le upanje in vztrajnost, ki vedno znova hranita naše neuresničljive sanje. In kot Racine tako tudi Truffaut spremlja svoje junake predvsem v njihovi tragiki čustvenih bojov, brontöjevskem romantičnem hrepenenju in skrivnostnosti nedosegljivega in zato vznemirljivega. Včasih se sanje tudi uresničijo, deške sanje namreč, da bodo spoznali »lilijo«, veliko, čisto ljubezen, zaradi katere se tudi umre (Balzac), in ki bo potešila radovednost in nestrpnost prvega telesnega stika med žensko in moškim. Delphine Seyrig (Fabienne Tabard) kot utelešenje teh sanj je nepozabna. Prav majhen strah pred neuspehom je vzrok, da se Antoine skriva pod odejo tja do nosu, a njegove oči govore zgovorno o njegovi stiski in sreči, pa čeprav se v njih sveti igrivost, ki bolj govori o trenutni zagati kot o želji po smehu. Vendar pa je ta pravljíčna resničnost le enkratna, zato Antoine še vedno ostaja v detektivski pisarni, tem prekrasno prikazanem kaosu, kjer vsi brezupno iščejo in zasledujejo ljubezen, toplino, razumevanje. Je Truffaut pesimist? Sploh ne. Res je sicer, da je večna odprtost in negotovost, predvsem pa trenutna srečanja in razhajanja, kar se zdi, da ljubezen je, osnova človeški tesnobi, vendar jo je treba premagati. In to premagovanje se imenuje trpljenje, nova tipanja, novi poskusi. Le spomnimo se Antoina, kako pred ogledalom ponavlja imeni svojih ljubezni in lastno. Kako se odločiti? Ljubezen meji na norost in treba je ohraniti zdrav razum, pa četudi za ceno izganjanja hudiča iz telesa. Materija in duh morata skleniti sporazum. Truffaut svojih junakov nikoli ne zapusti. V njihovem upanju in iskanju izgubljenega časa jih spremlja s svojim razumevanjem in veliko toplino. Ljudje so zanj čudoviti, posameznik je nenadomestljiv. Življenje je treba živeti, vsaj poskušati.

Taka je odločitev čustveno in odgovorno zrelega človeka. Antoine in Christine se bosta poročila in v DOMAČEM OGNJIŠČU ju bo Truffaut, življenje, zopet premetavalo iz dvomov v srečne trenutke in narobe. Predvsem pa bo pokazal, da je življenje sestavljeno iz malih velikih stvari.

## KAJ PA IRONIJA, GOSPOD HITCHCOCK IN ŠTUDENTSKI UPORI?

Kljub vsej prizadetosti in globokemu občutku, ki ga Truffaut ima do svojih junakov in do življenja, pa je treba povedati, da s prav majhnim delcem očesa pogleda na vse težave tudi s šegave strani. Ne le, ker je tako dober človek, ampak predvsem zato, ker tako vliva poguma in daje stvarjem njihovo pravo dvojno luč. Ta nje-

gova želja po ironizaciji pa ni občutna samo pri snovi, ampak morda še bolj v razbijanju stika klasične kriminalke, ki jo prav on dobro pozna, saj je napisal knjigo o njenem mojstru Hitchcocku. To njegovo nagnjenje in predvsem odklanjanje kakršne koli uniformnosti kot tudi uniform je še najbolj videti v **NEVESTI, KI JE BILA V ČRNEM**, nekakšni poetični kriminalki, tu se lahko spomnimo še **SIRENE Z MISISIPIJA**, kjer se niti enkrat ne pojavi policaj. Tudi v **UKRADENIH POLJUBIH** je vojska prav nedolžno in na hitro prikazana, kolikor se le da v komični luči. Kar se pa tiče študentskih uporov, je morda Truffaut eden redkih, ki je ugotovil (resnica?), da so bili le oblazinjena ekshibicija buržoazne mladine, bolj zunanega videza kot resnične prizadetosti. Tako da vsaj čutiti Antoine v telefonskem pogovoru s Christine.

#### NEKAJ MALEGA O STILU

Kljub velikemu napredku danes, predvsem v snemanju, ostaja Truffaut še vedno zvest svoji strogosti in resnosti slike, ki pa ima prav zaradi svoje preprostosti, jasnosti, avtorjeve moralne čistosti in poštenosti nepovnljivo in nezamenljivo moč. Tudi je treba omeniti, da je Truffaut zelo previdno in enotno izbiral kadre v tem filmu, saj so vsi ali v notranjosti, zunaj na cesti pa jih zapira s koti, drevesi, hišami, vrati, ker želi ves čas poudariti pomembnost predvsem duševnega dogajanja. Truffaut je pač človek velike intimne in tako tudi gleda vse okoli sebe.

#### ZA KONEC — KAJ NAM OSTANE OD NAŠIH LJUBEZNI ...

Nekoč je Truffaut dejal, da mu film uspe šele, če se zdi kot pravljica. Nekaj pravljичnega njegovi filmi vsekakor nosijo v sebi, prav zagotovo pa je res, da vsi želimo, da bi pravljica — vse lepo in dobro — postala resnica. Vemo pa tudi, da čarovnij ni in zato tako dobro razumemo muke ločitev in zблиžanj, kar **UKRADENI POLJUBI** tudi so. Kaj nas družijo, kaj ločijo? To ostaja večna skrivnost. Del pravljичnega. Truffaut nam kljub vsemu ponuja resničnost, kajti kdor se zaveda svojih sanj, je tik pred tem, da se zbudi. Resnica pa, v tem smo si edini vsi, je tisto, čemur pravimo poezija. Izrekamo jo lahko z razumno pronicljivostjo ali pa kot Truffaut z občutkom in toplino. Pri tem ostaja vprašanje, kateri odnos zahteva več moči, odprto. Prav ta odprtost se zdi tudi temeljna poanta filma **UKRADENI POLJUBI** in na vseh nas je, da izdržimo. Saj poljubi so toliko vredni in nekaj nenadomestljivega prav zato, ker so ukradeni, se pravi kratkotrajni. Od tod tudi njih trpek priokus. A kdo si upa trditi, da ni prav ta trpkost tisto lepo, ki je naše življenje.



# TELEOBJEKTIV

## godard se je vrnil

Richard Roud

Sight and Sound, poletje, 1972

Prevod in priredba Neva Mužič

Po petih letih prihaja Godard na Elizejske poljane. A ni sam. Kot že v filmu VZHODNI VETER in vseh, ki so sledili, pa jih v Franciji niso kazali, režira tudi najnovejšega VSE GRE DOBRO skupaj z Jeanom-Pierrom Gorinom. In kaj sta posnela? Sama pravita: »Film je resen korak proti stvarno fikcijskemu filmu za široke množice. Fikcija, stvarnost, široke množice, kaj vse to pomeni?«

Fikcija: Jacques in Susan (Yves Montand, Jane Fonda) vsak po svoje spoznata, da je njuno delo brez pomena. Jacques se bo raje kot z estetskim filmom ukvarjal s komercialnim (to bo bolj pošteno), Susan pa ne mara biti več dopisnik za ameriški radio, ki ni ničemur več podoben. Za začetek gresta najprej skupaj k direktorju tovarne klobas, pa je tam štrajk, zato ju z

direktorjem vred lepo zaprejo za pet dni. V tem času imata priložnost spoznati različne poglede na take in podobne štrajke. Ostali film je posvečen njunim osebnim odnosom. Predvsem je poudarjeno dejstvo, da seks ni dovolj, če ni zvezan s političnimi in socialnimi dejstvi, je trivialen. Zadnji del filma nosi naslov Danes in tu Jacques ugotovi, da je maj 68 začetek novega obdobja in da mora premisliti svoje lastne zgodovinske pozicije. Susan pa dela reportažo v veleblagovnici, simbolično imenovani Križišče in ugotavlja, da je vse življenje nekakšna tovarna in da mora človek začeti spreminjati stvari kjerkoli. Za konec filma se oba igralca srečata v kavarnici, a njun dialog je nem. Nato pa sledi še besedna igra: Zgodba za tiste, ki nočejo nobene.

Stvarnost: Godard in Gorin bi rada, da bi se gledalci zavedali, da gledajo film. Zato že takoj na začetku nekaj novega: pred nami poteka ves pogovor o pripravah za film, denarju in scenariju. Ta bo imel največ uspeha, če bo ljubezenski. Zato dve minuti ljubezenske scene. Sledi selitev v čas in prostor. Francija, sedanost. Scenarij je v glavnem napisan iz lastnih izkušenj ali političnih listin. Ves odnos do delavskega problema je stvaren. Za vloge sta izbrala igralce, ki do sedaj niso imeli večjih uspehov in vedo, kaj je izkoriščanje. Za konec še ena zanimivost. Prvič v zgodovini svojega ustvarjanja uporablja Godard sceno. Na vsak način hoče uveljaviti Brechtovske namene, namreč da se gledalci ne bi iden-

tificirali z dogodki na platnu, ampak da bi predvsem premišljevali. Široke množice. Tokrat se Godard ukvarja z dvema zvezdnikoma in prepletanje dogodkov z njunima privatnima življenjema je zelo pomembno za film, saj je ta buržoazni par tudi opora za vse buržoazne gledalce. Prav gotovo jima bodo laže sledili kot pogovorom na magnetofonu ali dolgim tiradama, ki so jih iz knjig brali prejšnji Godardovi junaki. Največja sprememba v Godardovem odnosu do filma pa je ta, da ne zanika več sebe kot umetnika ali intelektualca. Leta je namreč zagovarjal tezo, da je edina pot za intelektualca k revolucionarju, da ni več intelektualec. Sedaj pa je doumel, da mora biti človek oboje hkrati. »Kdor spremeni vsebino, mora tudi obliko. Kdor pa zamenja obliko, mora tudi odnos med vsebino in obliko.« Prav tako se film VSE GRE DOBRO močno razlikuje od prejšnjih, po izrazu in zvočni kulisi. Skoraj vsi posnetki so v višini oči, prav tako pa se je Godard še enkrat izkazal s svojim izrednim poslušom za gibanje kamere, zvok in montažo. Zelo zanimivo je npr. prehajanje Susaninega monologa iz angleščine v francoščino in nazaj. Prav tako je tudi scena v veleblagovnici polna surrealističnega občutka časa in prostora in prehaja v simbol. Zelo zagonetna je npr. scena z barvanjem stene in obešanjem plakatov. Je morda namig na kulturno revolucijo? Na vsak način deluje magično, še en efekt, ki ni v dosegu naše zaznave.

Če je stari Godard mrtev, potem naj dolgo živita Godard/Gorin. Vse, prav res, gre dobro.

# film v očeh naše družbe

Zadnja leta smo priče precejšnje stagnacije slovenskega filma. V prehodu iz administrativnega na samoupravni sistem so to stagnacijo doživljale tudi kinematografije ostalih republik, vendar se v zadnjem času urejajo razmere v odnosu do domačega filma tako v Srbiji in na Hrvaškem, kjer je film star toliko kot v Sloveniji, kot tudi v republikah in pokrajinah, kjer je filmska ustvarjalnost mlajšega datuma. Izredno preseneča nagel razvoj filma v avtonomnih pokrajinah Vojvodini in Kosovu. V republikah, kjer je družbeno-politično vodstvo filmu naklonjeno, je situacija boljša in v Sloveniji, kjer je to vodstvo precej ravnodušno do filma, je situacija slabša. Nepravilni bi bili, če bi rekli, da se slabo godi samo filmu, pri nas je precej slabo s celotnim kulturnim življenjem. In če v kavarniški družbi ali pa na uradnih sestankih družbeno-političnih organizacij nanese beseda na film in njegovo problematiko, nam filmskim delavcem skoraj nihče ne verjame, da smo v zagati.

»Kaj pa stokate! Saj pri filmu ne veste, kam bi z denarjem!«

In če sprovcirani s tem odnosom vrtamo v sobesednika, najprej odkrijemo, da pod pojmom film nihče ne misli na naš jugoslovanski, slovenski, samoupravni film, temveč na ameriškega, francoskega, angleškega pa tudi na, recimo, sovjetski film.

»Richard Burton je podaril Elizabeti za rojstni dan prstan z diamantom za 400.000 dolarjev ...

Brigitte Bardot je kupila avto vreden 50 milijonov ...

Charles Aznavour je stalno obdan z vsaj sedmimi lepoticami ...

Love story je pri investiciji 200.000 dolarjev že v prvem letu prinesla milijon izkupička ...«

To niso besede katerega koli izmed naših sobesednikov, izmed ljudi z ulice, temveč so to tudi stvarne informacije, ki nam jih skoraj vsa-

kodnevno v taki ali podobni obliki podaja naš socialistični samoupravni tisk. Torej v naši javnosti ne vlada mišljenje o slovenskem filmu, ki ustreza našemu realnemu stanju, temveč se bulvarne novice, čenče in obrekovanja, ki so lahko stvarne informacije ali pa samo plod spretne domišljije raznih šefov propagande, prenašajo tudi na stanje v našem domačem filmu. Pri nas je resnica drugačna:

Miha Baloh sicer ni Burton, je pa naš vodilni filmski zvezdnik. In ta zvezdnik še lep čas ne bo nikomur podaril nobenega diamanta, ne bo si mogel omisliti svojega tajnika ali menagerja iz preprostega razloga: njegovi honorarji pri filmu in TV mu doslej niso omogočili niti tega, da bi si kupil lastno stanovanje.

Majda Potokar, ena naših vodilnih filmskih in gledaliških igralk in po igralskih sposobnostih in talentu morda celo nad ravnijo Brigitte Bardot, ima osebni dohodek intelektualca, ki ga določa družbeni sporazum sindikata družbenih dejavnosti.

In če bi pri nas katerikoli izmed scenaristov in režiserjev na natečaj filmskega sklada predložil scenarij v stilu Love story (naslov je tako znan, da se mi zdi odveč uporabiti slovenski prevod Ljubezenska zgodba), bi mu ga zanesljivo odklonili z motivacijo, da je to kič in da si mora naša mala kinematografija ustvarjati ime z izjemnimi deli, ki bodo odraz naše nacionalne ustvarjalnosti. Zato takih filmov pri nas ne snemamo, kar nas ne moti, da damo nekaj deset tisoč dolarjev za nakup takega filma in z njim na veliko polnimo dvorane. Ustvariti naš slovenski kič ni zaželeno (razen v industriji spominkov!), ponujati gledalcu uvoženega je pa celo blagoslovljeno. Naša javnost, naši druž-

beno-politični delavci in naš slovenski politični vrh živijo v prepričanju, da je res to, kar tisk objavlja na svojih zabavnih straneh in da je pri slovenskem filmu točno vse tako kot pri ameriškem ali kakem drugem. Če Frank Sinatra sodeluje z mafijo, je po naše malodane heroj, ne pa kriminallec, če pa se Miha Baloh vinjen zaleti z avtom v kandelaber, je navaden pijanec (kako domače, slovensko, kranjsko zveni ta beseda!), kriminallec, ki je ušel z mesta nesreče itd.

Javnosti ne zanima samoupravljanje pri filmu, javnost sploh ne ve, da noben slovenski filmski delavec, umetnik ali igralec (mislim, da je France Štiglic edina izjema!) ni dobil stanovanja ne od družbe ne od svoje delovne organizacije, ker te kratko malo ni, saj smo vsi po sili zakona iz leta 1951 (danes že davno preživelega!), v svobodnem poklicu.

Slovenska javnost misli o slovenskem filmu isto, kar slovenski časopisi pišejo o ameriškem ali katerem koli drugem zahodnem. Zato mi je kot filmskemu delavcu naravnost nerodno, ker me imajo ljudje za lažnivca, kajti kar zadeva stanovanje, sem nekako podnajemnik, avto že temeljito daje rja, za novega nimam denarja, kredita ne morem dobiti, ker nimam rednih dohodkov, če pa kaj prihranim, vse skupaj ni veliko vredno, vrednost denarja hitreje pada, kot se številke kopičijo na hranilni knjižici. S takimi lastnostmi sem pa tako podoben povprečnemu delavcu, proletarcu, samoupravljavcu, da se še kaka najstnica vpraša: A je to sploh kakšen filmar? Tako smo filmarji še za ženske nezanimivi in nam je pot v škandalozne rubrike naših dnevnikov zaprta. Kako naj ima potem naša družba o nas sploh kako mnenje?

# mehanizacija literature

**martin esslin**

Kdo iz literarno-gledališkega sveta ne pozna imena Martin Esslin? Ta mož je že skoraj petnajst let sinonim za teorijo gledališkega absurda. Eden prvih, če ne sploh prvi, je bil, ki je sprejel in dramaturško utemeljil Beckettove novotarije pa Pinterja, Albeeja in toliko drugih. Tudi z Brechtom se je veliko ukvarjal. Precej manj pa je znano, da je ta isti človek že skoraj trideset let na enem od najpomembnejših stolčkov angleške množične kulture, na BBC. In sicer je že vsa ta leta glavni dramaturg, ali kakor bi se v založništvu reklo, urednik dramske redakcije je in to za radio in televizijo.

Poznam ga že nekaj let. Pravzaprav sva se srečala vsega samo dvakrat, vmes je bilo nekaj pisem. Pričujoči zapis nima namena odkrivati Esslinovo osebnost ali njegov osebni pristop k dramatik in absurdni dramaturgiji, temveč naj bi opozoril na nekaj aktualnih televizijskih pojavov, ki nimajo samo angleškega marveč univerzalno obeležje.

Po Esslinu — Radio kot kulturna institucija je v Ameriki že povsem izumrl. Nekaj več vloge ima v Angliji in na kontinentu. Pa tudi tu se je njegov pomen zreduciral na »poročila«, »glasbo« in »reklame«. Kljub vsemu pa ima radijski zabavni program še največ poslušalcev. S propadom radia je rasla veljavnost televizije. Le da se televizija svoje trenutne moči ne zaveda prav, oziroma je še ne zna pravilno izrabit. Premoč televizije nad radiom je seveda razumljiva, saj je tele-

vizija prinesla v vsako hišo poleg tona, besede in glasbe tudi sliko. Prav slika pa je v primerjavi z vsemi radijskimi elementi najbolj zgovorna in tudi najbolj univerzalna. Nobenega problema s prevajanjem slike ni. To lepo dokazuje primer slikovne reportaže, ki je dosegla na Ceylonu podoben sprejem kot pri gledalcih v Londonu. Pomanjkanje programa je še nekaj let nazaj predstavljalo pravi handicap za televizijo. Toda tudi to je zdaj v večini primerov že rešeno. Televizije so uvedle kontinuiran program in ta stalni program predstavlja pravo revolucijo pri pridobivanju novih gledalcev.

Ne gre pa pozabiti, da mora vsak nacionalni televizijski program sprejeti številne pogoje, ki mu jih postavljajo gledalci. Predvsem sem prepričan, da televizija ni in ne sme biti politično glasilo, saj ne sme pripadati nobeni politični struji. Če bi se to le zgodilo, potem mora taka televizijska hiša računati z negodovanjem politično drugače usmerjenih gledalcev. Za vsakogar, ne samo za televizijo, pa velja, da je lažje izgubiti deset potencialnih gledalcev, kot si vzgojiti enega samega. Zatorej pri takih delikatnih odločitvah ne gre hiteti.

Če zdaj preskočimo s politike na kulturno obarvan program, potem velja tu vodilo sposobnejšega. S tematiko se mora res ukvarjati samo strokovnjak. Z literaturo literat ali literarni kritik, z glasbo glasbenik ali teoretik, in ne glasbenik z literaturo in literat s filmom. Gle-

dalci namreč kaj hitro spoznajo, da posamezen program ni »na nivoju«, kot tako radi pišejo v svojih protestih. Ne poznam televizije, ki bi si lahko privoščila tako programsko norčevanje iz gledalcev. Marsikateri urednik si je že rekel na glas ali sam zase, »saj gledalci ne bodo opazili«, pa se je vsakič znova hudo zmotil. S tem v zvezi še dopolnilo. Televizija ni šola (tu Esslin ni mislil na šolsko televizijo), zato komentator gledalcev ne sme učiti. Vsak komentator mora biti osebno, sicer mu gledalci ne bodo pustili njegovega lastnega mnenja. Vsak komentator se mora znati prilagajati sobesedniku. Če te sposobnosti nima, ne more biti dober vodja pogovora. Kakor hitro slišim intervjuvanca vprašati — »oprostite, nisem vas razumel, razložite mi vprašanje« — vem, da oddaja ne more uspeti.

Številna vprašanja zadevajo dramski program, pravzaprav dramski in filmski. Predvsem, nesmiselno je vztrajati pri televizijskem snemanju, če bi bili filmska kamera in montaža bolj prikladni. Druga osnovna zapoved — ne snemati cenenih iger ali scenarijev, ker ni dovolj denarja za zahtevne projekte. Bolje manj pa tisto dobro. Zaradi pomanjkanja je najboljša kombinacija. Dve poceni seriji in ena draga. S tem smo se dotaknili problema televizijske serije. Sociologi in psihologi so ugotovili posebno gledalčevo afiniteto do nadaljevalnega programa. Ne gre samo za nadaljevanje, bolj pomembno je pričakova-

nje, napetost, ki jo nadaljevanje vzbudi v gledalcih. Tudi pri televizijskih serijah gre za dva kvalitetna razreda. Za komercialno serijo na primer kriminalk ali komedij in za kvalitetno literaturo, ki zaradi svoje obsežnosti pogojuje nekaj nadaljevanj.

Serije kriminalk ali komedij ni težko napisati. Za nekoliko izvežbanega televizijskega pisca je to zgolj zabava. Za oba žanra velja nekaj skupnih dramaturških zakonov. Avtor mora že v prvem nadaljevanju doobra predstaviti svojega junaka. Že s prvo oddajo tudi nakaže skupne motive serije, na primer tatvine, izsiljevanja, prekupčevanje, hazard in podobno. Od tu naprej preostane avtorju ena sama naloga, da si za

vsako novo nadaljevanje izmisli novo vsebinsko lokacijo, na primer pristaniški dok, gledališko garderobo, Hyde park. Vsaka taka lokacija vsebuje tudi posebno zgodbo, njene zaplete in razrešitve. Junak tako in tako povsod zmaga. Sicer ne bi bilo nadaljevanke.

Vse nekaj drugega je literarna serija, pravzaprav serija prirejena po literarnem tekstu. V takem primeru si mora televizijski predelovalec največkrat izmisliti ustrezno redukcijo materiala, da pa originala vseeno ne bo izmaličil. Pogosto gre za skupnega junaka oziroma junaka, ki združuje celotno serijo. Toda prej omenjeni dramaturški zakoni za literarno serijo ne veljajo več. Preenostavni so. Preveč pogojujejo

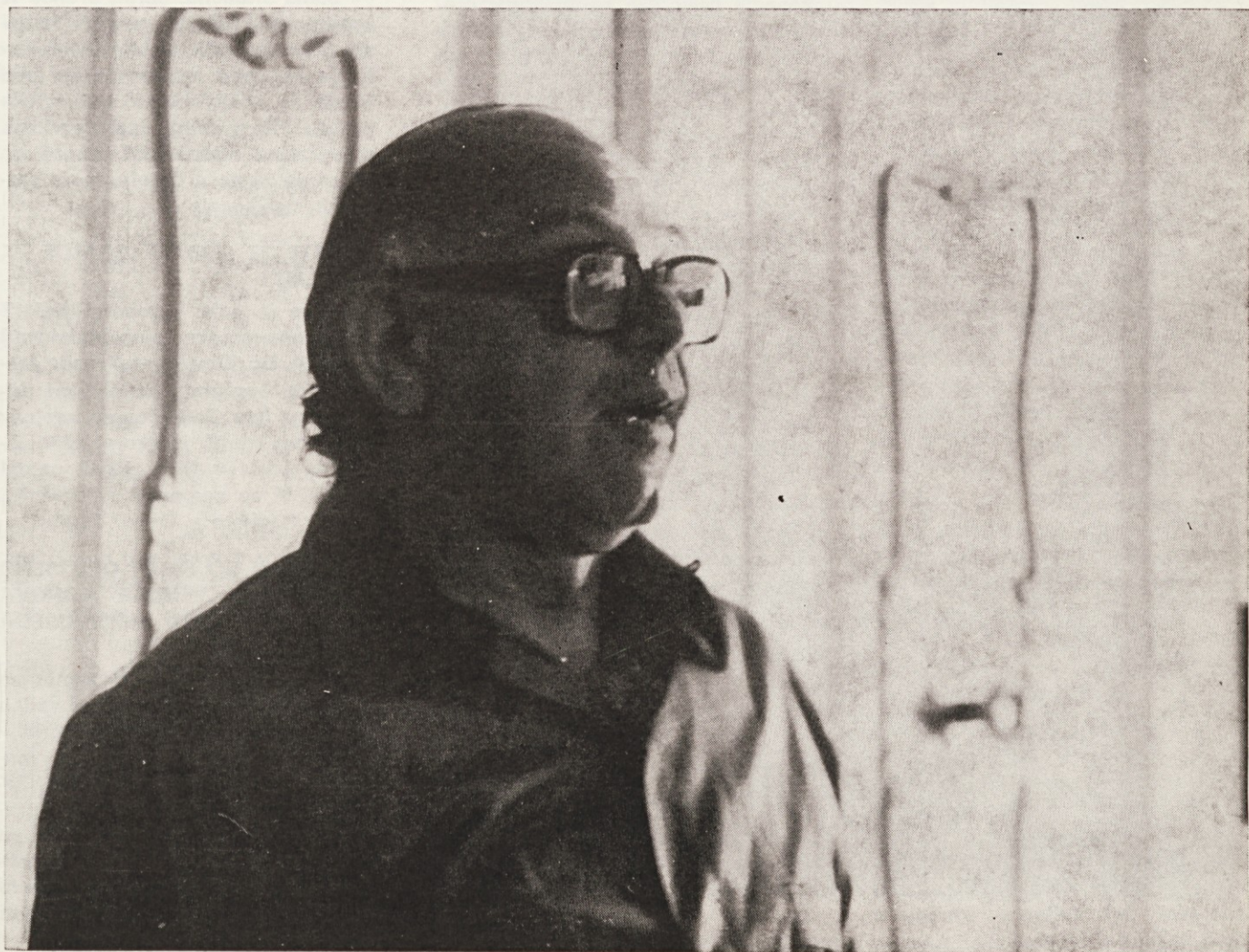
mehanično literaturo šablonskega tipa.

Nočem trditi, da je kateri od omenjenih žanrov pomembnejši od drugega. Brez dvoma pa je literarna serija zahtevnejša, več truda zahteva od predelovalca in realizatorjev. Zato je tudi malo res uspešnih literarnih serij na televiziji. In toliko več obrtno dobrih kriminalk in komedij.

Posebno poglavje bi morali nameniti načrtni vzgoji televizijskega gledalca. Toda to presega moja dramaturška razmišljanja. Spet bi morali poklicati na pomoč sociologe in psihologije.

Tekst in fotografija

**Tone Frelj**



# kratek razgovor s krsto papićem

mark cetinjski

Za Krsto Papića, enega izmed naših najboljših dokumentaristov, se je letošnje leto pričelo izjemno uspešno. Na marčnem festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu je za dokumentarca **POSEBNI VLAKI** in **MALA VAŠKA PRIREDITEV** dobil najvišjo nagrado, Grand prix. Samo mesec dni kasneje so mu **POSEBNI VLAKI** na mednarodnem filmskem festivalu v Oberhausnu prinesli prvo nagrado glavne mednarodne žirije, potem nagrado žirije evangelistov (Interfilm) in žirije katolikov, nazadnje pa še pohvalo žirije mladih specialistov. Zadnji čas je bilo slišati, da se bo Papić začasno poslovil od dokumentarca in da se bo ponovno poskušal v igranem filmu (spomnimo se, da je debutiral z igranim filmom **LISICE** v Pulju leta 1970, njegov film je dobil Veliko zlato Arenu, torej je s svojim prvim in dozdaj edinim igranim filmom odločno dokazal svoje zmožnosti in talent). Srečali smo ga na lanskem prvem svetovnem festivalu animiranega filma v Zagrebu, bil je prisoten na vseh projekcijah, mi pa smo izkoristili priložnost in ga zaprosili za krajši, povsem informativen intervju.

## TRENTNO KAJ SNEIMATE?

— Pravkar sem se vrnil iz Holandije, tam me namreč čakajo stare obveznosti izpred enega leta. Naročeno mi je bilo, da posnamem film o Holandiji v zameno za že posnети holandski film o Jugoslaviji. Holanci so me sami izbrali, film pa je sestavni del kulturne izmenjave med našima državama.

## STE ŽE IZBRALI TEMO ZA SVOJ FILM?

— To dokaj gosto naseljeno deželo sem prepotoval povprek in počez in resnično sem videl marsikaj zanimivega. Temo sem že izbral. Posnel bom film o skupini ljudi, ki so včasih živeli na otoku, le-ta pa se je kasneje pripojil k celini. Bivši otočani so ostali zvesti staremu načinu življenja in se niso vključili v nove življenjske pogoje. Vsi ti ljudje so težki individualisti in holandska vlada ima nemalo težav z njimi. Na primer, nočejo plačevati davkov in vse papirje, ki jih dobivajo, pomečejo v morje, ne priznajo jih. Seveda zavoljo takšnega obnašanja ne dobivajo pokojnine, ostajajo pa kljub vsemu zelo ponosni, njihovo življenje je, skratka, izjemno dramatično. Obrnjeni so k morju in menijo, da so zato, ker zrejo proti morju, tudi svobodni. Poskušam raziskati ta svet. V kapitalističnem svetu ste težko svobodni, razen če ste materialno izjemno dobro zavarovani. Kakšna je cena svobode, ki jo ti ljudje plačujejo?

Sicer bo film o Holandiji približno pol ure dolg, naslova še nimam, mogoče se bo imenoval **UPAMO NA NAJBOLJŠE**; ta stavek se je namreč neprestano ponavljal v razgovoru med menoj in domačini, medtem ko smo pripravljali film.

## SLIŠALI SMO, DA PRIPRAVLJATE SVOJ DRUGI CELOVEČERNI FILM?

— Da. Inspirirala me je drama Hamlet v Dolnji Mrduši. Z Brešanom sva skupaj delala. Že prej sem ga poznal, zdaj pa sem ga spoznal tudi kot pisatelja. Tema je zelo bli-

zu svetu, s katerim se ukvarjam. Hamlet je večslojni tekst, ki ponuja možnosti ne za snemanje dramskega teksta, marveč za prenos v čisti filmski medij.

## KAJ VAS JE V BREŠANOVI DRAMI ŠE POSEBEJ PRIVLAČEVALO?

— Sama situacija, obrat, prehod iz kapitalizma, začetek novega življenja. Za dogmatike bi bilo tašno življenje kar lepo, vendar pa se med kmeti, ki igrajo dramo, tudi odvija drama. Filmu želim dati nekakšne univerzalne razsežnosti, da bi ne bil samo za našo deželo, mora prestopiti naše meje.

## ALI STE ŽE IZBRALI IGRALCE ZA TA FILM?

— Film je šele v začetni fazi. Z Brešanom morava letos obdelovati scenarij. Do filmske realizacije lahko pride kvečjemu na pomlad prihodnjega leta. Toda čeprav igralcev še nisem izbral, je skoraj zanesljivo, da bodo v filmu igrali mnogi igralci, ki so nastopali v zagrebški verziji Hamleta v Dolnji Mrduši.

## VAŠI FILMI SO SICER DRUŽBENO ANGAŽIRANI, VENDAR NJHOVA KRITIČNOST NIMA MOČNEJŠEGA VPLIVA?

— To je staro in zelo zamotano vprašanje. Ta ugotovitev nas vedno znova razočara. Sam sebe vprašujem, kaj je tisto, kar me drži pokonci. Najbrž občutenje stvari. Zavedam se, da družbe ne bom spremenil, prepričan pa sem, da moram biti zvest sebi. Menim tudi, da naloga umetnosti ni spreminjanje in oblikovanje sveta. Toda v zavesti ljudi je, da povedo, kar občutijo.

# nastanek in razvoj arabskega filma

hadi tatal

Nastanek arabskega filma je čisto slučajan: leta 1915 je prišel neki tujec v Kairo in posnel bogataša Abdela Rahmana Salhina, njegov hotel in goste, ki so prihajali k njemu.

Lastnik hotela je imel svojo kino dvorano, kjer je predvajal film svojim gostom.

To je bil prvi filmski trak, posnet in prikazan v Egiptu. Leta 1915 so bile v Egiptu samo tri stalne kino dvorane in nad vsako je bil hotel, to so bile: kino Alhemiye, kino Dar Alsalam in Klub Egipt.

Leta 1917 je skupina Italijanov osnovala prvo filmsko podjetje, imenovalo se je Egipčansko filmsko podjetje. Posneli so dva kratka filma MRTVA ROŽA in BEDUINSKO SPOŠTOVANJE. Filma so prvič predvajali 1. 1918 v kinu šentklir v Kairu. Leta 1918 je inozemski snemalec Lartik posnel kratek film z naslovom MADAM LORITA, in to je bil prvi arabski film. Igrali so igralci gledališča Darel Salam. Glavni igralec je Faozi Alžazajri.

Leta 1920 je mladi režiser Mohamed Karim odpotoval v Italijo in v Berlin študirat režijo.

Leta 1922 sta igralca Fauzi Munib in Žubran Naum režirala kratko komedijo z naslovom ČAROVNIŠKI PRSTAN. Isto leto so igralci Ali Alkasar, Amin Sodki in Misjo Banvil posneli film v dveh delih z naslovom TETA IZ AMERIKE. Film so prvič predvajali v kino Radum v Kairu.

Leta 1925 je francosko podjetje Markus poslalo Turka Wadada Arfija, da bi posnel film PRINCESKINA LJUBEZEN, toda ni mu uspelo.







Producent in komponist Muhamed Abdel Wahab



Igralka Magda



Režiser in igravec Al Said Bider

Leta 1926 je Wadad Arfija še enkrat poskusil srečo.

Vse to so bili zgolj neuspešni poskusi; 1927. leta so začeli v širšem obsegu snemati na osnovi literature.

Tega leta je novinar Ahmad Žalal napisal scenarij za film LAJLA in angažiral znano igralko Azizo Amir iz gledališča Ramsis v Kairu.

Istega leta je igravec Stefan Rusti posnel podoben film pod naslovom LAJLA, HČI NAIL, igrali pa so Aziza Amir, Wadad Arfija in Ahmad Žalal. To je prvi igrani celovečerni arabski film.

Premiera je bila 15. nov. 1927 v kinu Metrobul v Kairu, film je bil posnet po scenariju Ahmada Žalala. Leta 1928 je Wadad Arfija še enkrat poskušal s snemanjem: posnel je OAZO V PUŠČAVI, glavno vlogo je igrala Asija Dagar.

Leta 1927 sta prišla dva filmska strokovnjaka iz Južne Amerike, to sta bila brata Ibrahim in Bader Lama. Leto za tem sta ustanovila filmsko podjetje Kondur film v Aleksandriji. Posnela sta POLJUB V PUŠČAVI in ga prikazala mesec in pol po premieri filma LAJLA, HČI NAIL.

### MUHAMED BAJUMI

V arabski kinematografiji zavzema vidno mesto veliki umetnik Mohamed Bajumi. Režijo je študiral v Berlinu. Leta 1923 se je vrnil v Kairo in ustanovil svoj studio ter ga opremil z najsodobnejšimi aparati. Posnel je prve filmske novice z naslovom Amon novice, vendar samo tri številke. V zadnji je predstavil velikega politika Saeda Zahlula, ko je prišel iz zapora.

Mohamed Bajumi je oče arabskega filma: usmeril ga je na umetniško pot. Leta 1924 so v Kairu začeli graditi veliko banko Bank Egipt. Bajumi je predlagal gradnjo filmskega ateljeja, da bi lahko posnel propagando za to podjetje.

Leta 1927 so ta atelje odprli. Bil je največji studio v Egiptu. To priložnost so proslavili v gledališču Azbakije, 29. III. 1927.

Bajumi je začel snemati kratke propagandne filme za Banko Egipt, ki je celo poslala novinarja Ahmada Baderhana na študij v Berlin.

Tudi v Aleksandriji so se lotili filmske umetnosti številni strokov-

njaki. Brata Lama sta snemala v svojem podjetju Kondur film. V istem času je v Aleksandriji mlad režiser Tožo Mezrahi snemal film KOKAIN. Prikazali so ga leta 1927 in doživel je velik uspeh. Po nekaj letih je snemalec Alfizi Orfanili zgradil nov atelje Aso — Ptožo v Aleksandriji.

### ZVOČNI FILM

Prvi arabski zvočni film je bil LUNIN ŽAREK, narejen je bil na podlagi gramofonskih plošč, režiral ga je Šukri Madi, igrala pa sta Abdel Muti Hižazi in Ansaf Rušdi. Film je bil prvič prikazan v kinu Olimpija. Ta poskus je bil začetek zvočnega filma. Leta 1930 so snemali film PESEM SRCA, igrali so Džordž Abjad, Abdel Rahman Rušdi in pevka Nadra.

Isto leto je veliki režiser Mohamed Karim snemal prvi arabski zvočni film SINOVI BOGATAŠEV po scenariju znanega igralca Josifa Wahbija, le-ta je igral tudi glavno vlogo. Igrali so tudi Klodit Darvil in znana Amina Rezek. Film je bil posnet v



Igralec Šukri Serhan



Igralka Nadja Lutfi



Omar Al Šarif, ko je bil še arabski igralec

Parizu. Prikazan je bil v kinu Royal v Kairu z velikim uspehom.

### GLASBENI FILM

Zvočni film je vzpodbudil strokovnjake, da so naredili glasbeni film. Mohamed Karim je posnel BELO ROŽO z najboljšim arabskim glasbenikom Mohamedom Abdelom Wahabom v Parizu. Drugo njegovo delo je film SOLZE LJUBEZNI. 1934 leta je atelje Egipt začel z delom. Posneli so prvi glasbeni film WADAD. Glavno vlogo je igrala Om Kaltum.

Leta 1934 se je režiser Farkaš, brat znanega snemalca, dogovoril z bogatim Alijem Kasarom in zanj posnel film STRAŽAR GRADA. Za ta film je Ali Kasar porabil vse, kar je imel. O kaki kvaliteti tega filma ni mogoče govoriti.

Istega leta je Farkaš posnel za producenta Barakata film z naslovom HOČE SE ŽENITI, igrala sta znani komik Nažib Alrihani in Aziza Amir. Leta 1935 Italijan Mario Folbi posname film ALGANDURA za podjetje Brosberi Film. Igrali so Monira Almahdie in Ahmed Alaam.

Folbi je posnel tudi film KRALJICA GLEDALIŠČA z igralko Badiah Msabni.

Po letu 1935 se je arabski film zboljševal.

Leta 1936 studio Egipt posname film LAJLA, HČI PUŠČAVE, igrala je Bahidža Hafith, ter še filma ZADNJI RAZPLET in SALAMA JE DOBER. Najvažnejše leto arabskega filma je 1938, ko je režiser Kamal Salim posnel film MOČ v studiu Egipt.

### BARVNI IN CINEMASKOP

Prva arabska barvna celovečerna filma sta TAST: producent Nahaas Film, režiser Hosein Faozi, in LE-POTICA iz leta 1951. Barvni filmi so bili zelo dragi, ker so jih poslali razvijati v London in Berlin.

Mohamed Karim je posnel prvi barvni cinemaskopski film z naslovom DALILA. Producent je bil Ramsis Nažip, snemalec Wahid Varid; glavno vlogo je igral Abdel Halim Hafis.

In tako so začeli snemati veliko število filmov v raznih tehnikah. Od leta 1927, ko so naredili film LAJ-

LA, pa do konca leta 1958 so posneli 865 filmov.

Tako vidimo, da so leta 1927 posneli samo pet filmov, 1958 pa proizvodnja filmov naraste na 60 filmov na leto.

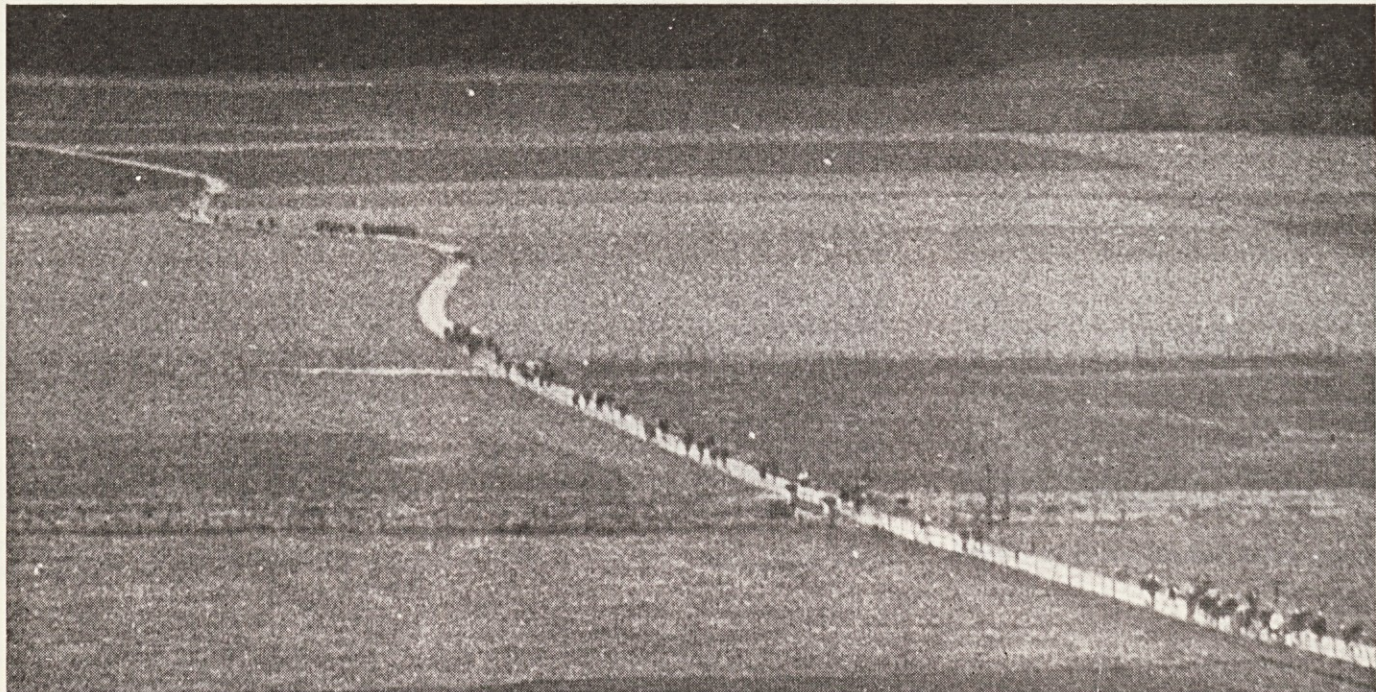
### PROBLEMATIKA ARABSKEGA FILMA DO LETA 1958

Glasbeni filmi so imeli pri gledalcih veliko uspeha. Producenti, ki niso filmski umetniki, ampak bogati trgovci, so zahtevali, da je režiser v filmu našel mesto za pesem in trebušni ples, ne glede na potrebo. Ti vrinki so pogosto razbili dramaturško linijo filma in režiserjevo hotenje.

Režiser je prav tako moral angažirati producentovega rojaka, čeprav le-ta ni niti najmanj ustrezal vlogi. Podjetje je bilo prisiljeno posneti tudi po dva celovečerna filma na mesec, zgolj za finančni uspeh, ker je publika takrat oboževala v filmu samo pesem in ples.

Taki producenti so v bistvu le zavirali umetniški razvoj arabskega filma.

Ko se je začela druga svetovna vojna, je bilo v Egiptu nad sto filmskih podjetij.



NOVI SLOVENSKI  
KRATKI FILM

# leteča procesija

neva mužič

Že v začetku opozarjam bralce, da ta tekst ni nikakršna obširna kritika ali od sile strokoven esej, kot bi ga film in tema zaslužila. Je le kratka informacija o tem, da se v Sloveniji pri filmu kljub mrku le nekaj svetlika. In svetlika se med mladimi, kar je veliko vredno, in svetlika se v območju, ki do danes še ni bilo kaj dosti razkrita, sploh pa ne na tak način. In če se ogla-

sim z mislijo in željo, da se avtor še kdaj vrne k taki temi, hočem le izreči slutnjo, da skriva v sebi še mnogo neizrečenega, dovolj materiala in moči, tudi za celovečerni film.

LETEČA PROCESIJA zajema snov sicer iz koroškega cerkvenega običaja, vendar pa močno presega zgolj etnografski zapis pohoda vernikov na okoliške vrhove po velikonočnih praznikih. Kajti film se ves čas giblje v tistih razsežnostih, ki mu omogočajo, da iz stvarnega in otipljivega sveta pohoda prehaja v nestvarno in nedojemljivo občutje vsebine in namena, v začudenje in pozabljenje samega sebe, čemur, zaradi nerazumljivosti pravimo mistika. Tako je film z montažo in s kamero dosegel preplet znanega in neznanega, razumljivega in nerazumljivega, stvarnega in nadstvar-

nega, materialnega in nadmaterialnega, tostranskega in onostranskega. Prav zaradi tako zastavljene obravnave procesije dobiva snov kozmične dimenzije in odkriva nedosegljivo neskončnost našemu razumu, ki ves čas želi končnosti, tiste zadnje pike spoznanja. Film nam daje zavest, da smo ljudje le svetle pike v neskončni kozmični mračnosti, prav tako kot bele stene mirne cerkve skrivajo v svoji notranjosti temačne globine neraziskanega. In kot vesolje nikoli ne miruje, tudi naš duh ne. Oboji smo del iste jasnosti in skrivnostnosti in že Sokrat je dejal, da je začudenje vir spoznanja, čeprav nekaj neznanega vedno ostaja.

Film LETEČA PROCESIJA je uspeh ne le kot realizacija, ampak tudi kot ključ, ki odpira vrata v nova, zanimiva območja filmske scenaristike.

Prizor iz novega slovenskega kratkega filma v barvah LETEČA PROCESIJA. Scenarij in režija: Naško Križnar. Kamera: Pavle Grzinčič. Foto: Tine Perko. Produkcija: Viba film

# razgovor z

# mišo radivojevićem

## o letošnjem puljskem festivalu in njegovemu filmu ‚brez‘

Aleš Erjavec

### Vaša ocena letošnjega Pulja?

Očitno je, da ima letošnji festival nekaj, česar prejšnji niso imeli. V Pulju so se vedno pojavljali filmi, ki so izražali nove želje, a jim nikdar ni uspelo prebiti bariere, ki jih je ločila od publike v Areni in priznanj. Letos se je uveljavila ravno ta proizvodnja. S tem mislim filme ŽIVA RESNICA, DRUŽABNA IGRA, potem svoj film in v nekem drugem oziru še filma Bata Čengića in Saša Petrovića.

Jasno je torej, da je bilo letos prikazanih pet ali šest zelo zanimivih filmov, od katerih jih je polovica delo režiserjev mlajše generacije. Ti filmi so si zelo podobni po mentaliteti, čeprav raziskujejo različna področja. In pravzaprav so ravno ti filmi tisto, kar je razburkalo letošnji Pulj.

Druga stvar je dejstvo, da obstoječe strukture v Jugoslaviji niso sposobne absorbirati te nove težnje, kar se kaže tudi v Pulju, saj vsi vemo, da nagrade v Areni pomenijo le malo ali pa sploh ničesar za nadaljni razvoj našega filma.

Po mojem mnenju je bistveno, da je končno ta nova, mlajša smer potrkal na vrata jugoslovanskega filma, da je odprla vrata in mislim, da bo v prihodnosti njena prisotnost izredno važen faktor in komponenta

jugoslovanskega filma, katere nihče ne bo več mogel ignorirati.

### In kako ocenjujete vlogo svojega filma?

Kar se tiče mojega filma, mislim, da ima izredno funkcijo v okviru jugoslovanskega filma. Tu ne govorim v kvalitativnem smislu, kajti nimam jasne predstave o tem, kaj moj film predstavlja kot film. O tem lahko govorijo kritiki, publika in ostali. Kar lahko povem jaz, in to je zame važno, je to, da je BREZ pritegnil gledalce. Zame ne obstaja niti film kot industrija niti neki filmski trend, ampak le tisto, kar je v filmu novega, osvajanje novih področij, novo v filmskem izraznem raziskovanju. In mislim, da je moj film v tem pogledu opravil svojo funkcijo. In to na tak način, da nisem ponavljal samega sebe, marveč sem se pomaknil daleč naprej. Ne vztrajam, da sprejmete to trditev, kar se tiče kvalitete, gotovo pa v mentaliteti. Očitno je, da bi bilo veliko bolj interesantno, če bi med tema dvema filmoma obstajal še neki drugi, tako da bi bil BREZ moj tretji film. Kajti tisti, ki je videl BUBE in ki pozna tudi BREZ, čuti praznino, ki vlada med njima. Vendar je ta praznina le posledica dejstva, da dve ali tri leta nisem snemal, ker nisem našel sredstev.

Nikdar ne bom prišel v Pulj le zaradi Pulja samega, le da bi imel film, kajti film sem zmožen narediti le takrat, kadar čutim to kot neobvladljivo potrebo, se pravi, kadar nagonsko čutim, da ne morem živeti brez njega. Zato tudi mislim, da bodo moji filmi vedno imeli dimenzijo interesantnosti, novega in zanimivega in da bom ustvarjal filme ne zato, da bi delal kariero, temveč da bi izrazil sebe. Mislim, da velja isto za vso generacijo, ki sem jo omenil prej.

### Ali ni upravičena trditev, da je tako vaš, kot tudi filma debitantov Karanovića in Radića, hermetičen?

Odvizno od stališča, ki ga zavzema memo. Jugoslovanska proizvodnja ustvari na leto približno 25 filmov. Od teh je 15 vojnih, 7 ali 8 pa komercialnih, kot na primer Živanovićev film IN BOG JE USTVARIL KAVARNIŠKO PEVKO. Po moje je povsem normalno, da so trije ali štirje filmi hermetični. Vendar se v tej klasifikaciji pojavlja nekaj novega. Obstaja lista ocen gledalcev, na kateri je moj film na petem mestu, pred Živanovićevim, medtem ko sta DRUŽABNA IGRA in ŽIVA RESNICA nekje na sredi. Hočem reči, da ne vemo več, kaj je to komercialni film. Očitno je, da smo izgubili publiko, ki je včasih hodila v kino dvo-

rane in jo je sedaj prevzela TV. Vendar pa je očiten tudi povratek publike, vendar je ta publika nova, druga, predvsem pa bolj zahtevna.

**Najbrž je zelo težko reči, kam se bo komercialni film obrnil in kaj bomo pod tem imenom razumeli čez nekaj let.**

Gotovo. Na primer: Amerikanci se zanimajo za odkup mojega filma, ki je, kot ste rekli, povsem hermetičen. Zame je to nekaj neverjetnega, saj je to film brez teksta, film prizora, z milijon elementi, ki ga resnično delajo hermetičnega.

**Verjetno je problem v podcenjevanju publike.**

Točno. Sami veste, koliko smo v zadnjih desetih letih napredovali na področju filmskega ustvarjanja. Čudno bi bilo, če ne bi tudi publika napredovala na podoben način. Sam sem si želel, da bi, če bi bilo mogoče, svoj film pokazal v Areni. A istočasno sem se že bal publike, ker sem mislil, da je ta film aperten, zaprt in da ga gledalci ne bodo sprejeli. Prav zaradi tega je bila ocena publike zame toliko večje presenečenje.

**Vrnimo se k vašemu filmu. Mislim, da je BREZ izredno gledališki film. Tako na primer odsotnost teksta, omejitev zvočne opreme na glasbo, zvoke in glasove spominja na Artauda. Da ne govorim o gradnji filma samega.**

Da, mislim, da je BREZ resnično blizu modernemu gledališču. Vendar pa so tu mogoče le vzporednice. Ne bi se strinjal, če bi rekli, da je to prenos gledališča v film.

**Prepričan sem, da je šel vaš film od vseh letošnjih najdlje in ostal pri tem najbolj originalen. Vrednost tega filma vidim ravno v njegovi**

**enkratnosti in nezmožnosti primerjanja z drugimi smermi ali režiserji.**

To je tudi bil moj namen. BUBE V GLAVI je bil še plašen film, debitantski, nisem si drznil izraziti nekaterih stvari in jih pri samem sebi razčistiti, v njem je vidnih polno vzrokov, kinoteke in klasike. BREZ je nekaj drugega. Govoril sem na primer z Dušanom Stojanovičem, ki tako kot vi misli, da moj film nima koordinat. In tudi sam mislim, da je film nekaj povsem novega. Pri tem seveda ne govorim o banalnih elementih in osnovah, s katerimi film že toliko desetletij razpolaga.

**O njegovi izraznosti.**

Dosti ljudi misli, da BREZ ne more imeti naslednikov, niti ne more služiti kot vzor. To je nekaj, kar mi pri mojem filmu najbolj ugaja. Da je nekaj novega, nekaj drugačnega. Nihče ne more ob mojem filmu reči, to je Godard, Antonioni, Bunuel ali Warhol. Se pravi, nima svojih izvorov. In to je tudi bila moja največja želja, namreč da se odtrgam od svojega znanja in kreiram samostojno.

**Se pravi, da BREZ ni več na nivoju variacij afirmiranega.**

Tudi sam tako mislim. Tudi v prihodnje ne nameravam odstopiti od tega načela. Niti v tem smislu, da bi ponavljal samega sebe, da bi uporabil recept in delal po njem.

**To je zelo obsežen problem, ki nikakor ni omejen le na film.**

Zame je bil BREZ rešitev velikega osebnega problema. To je bil namreč trenutek moje emancipacije, kajti vse do trenutka, ko začutim, da je to, kar počnemo, avtentično, do takrat je vse le učna doba. Kajti le ko vaše delo dobi dimenzije avtohtonega, novega, le takrat lahko

govorimo o tvorbi neke osebnosti. Že v Bubah so bili navzoči taki elementi, a v BREZ so seveda še veliko bolj očitni.

Mislim tudi, da je ta film zrelejši od mene samega; ima namreč filozofsko popolnost, pogled na svet, ki ga sam še nisem dosegel. Se pravi, pripetilo se je nekaj iracionalnega v samem procesu ustvarjanja. Namreč, da je materija, ki sem jo oblikoval, na koncu postala popolnejša od mene samega.

**In v kakšni smeri vidite možnost nadaljnega iskanja?**

Ne vidim ga v kakem osebnem teoretskem razglabljanju, ampak v sebi samem. Mislim, da je to tudi skrivnost uspeha tega filma. Namreč iti v samem sebi do konca. Samega sebe sem prisilil, da sem naredil tak film, kakršnega sem sam hotel. Vprašanje prihodnosti je vprašanje mene samega, to je, moje zmožnosti ponovno eksplodirati z novim filmom. Niti ni to več vprašanje talenta ali teorije ali filozofije, temveč vprašanje, ali bo v meni samem dovolj akumuliranega, dovolj energije, sile, da bom realiziral nov film.

Na to vprašanje res ne bi vedel odgovora. Kajti lahko, da je ta trenutek trenutek mojega konca, konec mojih zmožnosti. Vendar pa si, glede na moje poznavanje samega sebe, glede na vso to maso, ki jo čutim v sebi, kako se zbira in nabira, upam reči, da bom, mogoče že v enem letu, postal sposoben narediti nov film, ki bo spet nekaj povsem novega, raziskujoč povsem nove predele človeka. To pa je zame končno tudi edini smisel filmskega dela.

# TELEOBJEKTIV

# pajkova strategija

judita hribar

---

LJUBLJANSKA TELEVIZIJA  
JE 19. SEPTEMBRA 1972  
PREDVAJALA  
FILM PAJKOVA STRATEGIJA

---

Bertolucci pripada skupini mladih avtorjev, ki so še pred nekaj leti predstavljali italijansko filmsko avantgardo, sedaj pa so postali tisti konstantni, za nas še vedno anonimni del te kinematografije, za katerega bi lahko rekli, da ustvarja kulturno dobrino. V naših dvoranah teh filmov ne vidimo, ker nas dobesedno oblegajo najslabše pusto-

lovke in vesterni, ki jih neznane družbe izdelujejo na tekočem traku ter so namenjene podeželskim župnijskim dvoranam in pa tržišču tretjega sveta. Spričo nenavadnega nabavnega programa naših distribucijskih podjetij, ki nam v velikih količinah posredujejo te filme, se nam vsiljuje vprašanje: mar smo res tudi mi nerazviti tretji svet na kulturnem področju? Zakaj naši posredniki tujega umetniškega blaga (tako si naivnež predstavlja distributorja v socialistični skupnosti) raje sežejo po tistem zaničevanem delu italijanske filmske proizvodnje, ki obsega približno 15 % celotne bere in je v svoji deželi znan kot splošno preziran gnoj? Spričo takega položaja najbrž ne bomo nikoli videli filmov Carmela Beneja, Marca Ferrerija, Maurizia Ponzija, Maria Schifana, Marca Bellocchia, Ermanna Olmija, bratov Taviani, razen seveda, če ne bo naša TV hiša še katerikrat zapolnila katero od teh »kulturnih lukenj« s prijetnim presenečenjem, kot je bila Pajkova strategija Bernarda Bertoluccija.

Značilno za prej naštete avtorje in tudi za Bertoluccija je njihov izrazito osebni odnos do sveta, ki ni več Italija s folkloristično obarvanim malim državljanom, ki se celo v tragičnih situacijah ni mogel znebiti komičnega videza. Novi filmski junak ni več tip, ki ga takoj prepoznamo in vnaprej predvidimo njegove reakcije. Je rezultat političnega razmišljanja njegovega avtorja, ki preko njega in preko filmskega medija v ustrezni umetniški obliki posreduje svojo vizijo spremembe obstoječega (bratje Taviani: Pod škorpionovim znamenjem, Liliana Cavani: Kanibali, Bernardo Bertolucci: Pred revolucijo, Maurizio Ponzi: Ekvinokcij). Revolucija je običajno prenesena v izmišljeno okolje in v nedoločeno obdobje, podobno pa je tudi s politično situacijo, ki ni podobna naši. Bistvo teh filmov je dejanje spremembe.

Bertolucci v Pajkovi strategiji razčlenjuje nasprotni proces: nezmožnost spreminjati, resnično upreti se. Film obravnava obdobje, ki ni preveč odmaknjeno in je s svojim problemom močno povezano s sedanjo situacijo. Gre za protifašistič-

no gibanje, ki v bistvu ni nikoli prenehalo, vendar pa tudi ni nikoli znalo odločno ukrepati proti fašizmu. Bertolucci je poiskal tisti najlažji odgovor, ki pa je morda tudi najbolj točen. Krivdo pripisuje človeški naravi in specifični italijanski čudi. Z nepristranskimi očmi tujca ocenjuje oba Magnanija, preko katerih si v grobih potezah lahko predstavljamo jalovost odporniškega gibanja. Athos Magnani je individualist in igralec, ki ga zaposluje ustvarjanje mita okoli sebe: je priljubljen med prijatelji, je občudovan ljubimec, antifašist, kar je v večji meri rezultat njegove romantične nravi, kot pa posledica osebne nuje. To vidimo, ko je postavljen pred resnično akcijo (atentat), kjer se izkaže za nezanesljivega. Prav sedaj pa ima priložnost, da se proslavi kot junak-žrtev. Likvidacija, ki sledi njegovi izdaji, ga opere in mu postavi spomenik kot žrtvi fašističnega terorja. Athos Magnani je nesmiselno zapravljen sila. Tako njegova nezmožnost pravega upora kot nesmiselno načrtovanje lastne smrti pojasnjujejo jalovo progresivno predvojno silo, ki se nadaljuje v sedanji impotenci (Magnani mlajši). Individualizem in ekshibicionizem predvojnih osamljenih herojev se sedaj uteleša v skupinah, ki jim je politična zavest življenjski slog. Vodi jih romantično nagnjenje k opoziciji in manj resnična želja po spremembi. Od teorije, ki si jo ekskluzivne skupine ustvarjajo, ne najdejo poti k praktičnim dejanjem in je tako njihova protiutež vedno močnejši desnici dokaj nezanesljiva.

Znamenita zadnja sekvenca s preraslimi tiri in zapuščeno železniško postajo morda označuje podedovano nezmožnost ukrepanja, nesposobnost Athosa Magnanija prehaja na sina v obliki razočaranja, ki ga čuti mlada italijanska generacija in skuša nadomestiti zamujeno z zaletavostjo.

Bertolucci nam je z zelo bogato izraznostjo in posebno kritično jedkostjo odkril novo poglavje italijanskega filma, kakor ga po neorealizmu še nismo spoznali. To poglavje pa postaja vedno obširnejše in spet se moramo vprašati, kdaj se nam bo znova obrnila kakšna stran.

# FILM - ŠOLA - KLUBI

## eksperimen- talno delo izražanja šestletnih otrok skozi filmski medij

nuša dragan

Na podlagi izsledkov o delu najmlajših s filmskim medijem na Švedskem in Holandskem je ta eksperiment skušal odgovoriti na hipotezo, da obstaja možnost komunikacije predšolskih otrok s svetom skozi medij filma zaradi tega, ker je prostor njihovega življenja obenem prostor avdiovizualnega sveta.

Eksperiment je zajel 5 predšolskih otrok: 3 deklice in 2 dečka, starih 6 let, iz različnih socialnih struktur. Program, ki je upošteval to starostno stopnjo otrok, je bil delan predvsem na prostoru otroške kreativnosti in invencije. Glede na specifičnost tega eksperimenta, so se otroci ukvarjali s filmskim medijem skozi igro.

Eksperiment je potekal od 7. aprila 1972 do 22. maja 1972, realiziranih je bilo 21 ur.

Začel se je s stikom filmskega pedagoga z otroki v njihovi igri. Potekal je v prostorih otroškega vrtca Vodmat v Ljubljani, kjer vzgojiteljice vedno upoštevajo inventivnost otroške igre pri načinu organiziranosti svojega dela. To se mi je po-

kazalo kot prednost, ki je omogočila izvirnost sproščanja otrokove komunikacije s svetom z razliko od šolskega načina dela z otroki, ki omejuje z ustaljenimi modeli otrokovo komuniciranje.

Navezava eksperimentatorja z otroki v procesu eksperimenta je omogočila izbor različnih populacij otrok. Tako je bilo izključeno, da bi sprejeli v nadaljnji proces eksperimenta otroke samo ene stopnje poznavanja avdiovizualnega sveta, oziroma samo enega nivoja od doma prinesenega tovrstnega komuniciranja.

Druga stopnja v eksperimentu se je začela s stikom otrok s projiciranimi filmi:

Rdeči balonček  
Obisk iz vesolja  
Mali vlak

Vse risbe mesta  
Krava na mesecu  
Navihani Jurček

Ta kontakt otrok s filmi je dajal možnosti grupno - videno razgovorne komunikacije otroka in filma (neločljivost gledanja filma in razgovora o filmu kot nadaljevanje dogajanja le-tega). Razgovor ob filmu je bil popolnoma odprt in tako ni omejeval otrokovega percepiranja. Projicirani film je bil le začetna informacija.

Pri filmu Rdeči balonček so filmsko doživetje prenesli na risalni papir z barvnimi kredami in flomastri, zaradi lažjega izražanja z risbo na tej stopnji.

Pogovor pa je vsakič pokazal, da je otrok sposoben dojeti film v celoti, obenem pa so ga zaradi svojega načina percepiranja senzibilno in fantazijsko obogatili.

Tretja stopnja v eksperimentu je bila potrebna za otrokovo spoznavanje kamere. Eksperiment sam je pokazal, da ni bilo potrebno kamere razložiti skozi pravljičico, ampak so kamero dojemali kot vsako drugo

stvar, ki jih obdaja in jo želijo spoznati, celo namensko uporabljeni strokovni izrazi (navojno pero, objektivi, števec) jim niso delali težav. Četrta stopnja je potekala v komunikacijskem krogu enakovrednih in popolnoma odprtih relacij: filmski pedagog—otrok, ki snema — in svet, ki se mu daje in s katerim želi komunicirati. Otroci so v svojo igro vnesli tudi snemanje s kamero. V to igro so bili vključeni različni materiali, kot npr. barvni samolepilni krogi, s katerimi so se prvič srečali. Ti so zaposlili njihovo pozornost v enaki meri kot kamera. Posneti material je pokazal, da je otrok iskal gibljive in spreminjajoče se objekte. Tako je ujeti objekt na filmu samo toliko, kolikor je v višku gibanja. Zanimivost posnetega materiala je tudi ta, da otrok s kamero ni delal kot s fotoaparatom, saj je bil tudi deček polepljen z barvnimi pikami in statično postavljen pred kamero posnet na gibljiv način (opisovanje od nog do glave). Peto stopnjo eksperimenta sestavlja reakcija otrok na posneti material. Vzratna komunikacija otrok na viden film je pokazala, da so posneti material percepirali kot lepo, presenetljivo dogajanje, ki jih je v celoti zaposlilo. Otroci so v času projekcije prepoznavali svoje posnetke.

To, kar so videli in kar jih je najbolj zanimalo, so posneli in posneto je bilo tisto, kar so z zanimanjem gledali in tako vnašali v posneto svojo imaginarnost in senzibilnost. S to stopnjo eksperimenta je bilo omogočeno, da je eksperiment postal celota izkušnje dobljene pred, med in po snemanju.

S to izkušnjo, dobljeno v eksperimentu, smo si odprli pot v varstveno-vzgojne ustanove in s tem možnost vključevanja tudi predšolskega otroka v komunikacijo s svetom na način filma.

# IX. festival amaterskega filma slovenije

boris bičič

Za nami je deveti Festival amaterskega filma Slovenije, ki so ga 3. in 4. junija organizirali v Trbovljah. Ob prisotnosti številnega občinstva je bilo izmed 47 prijavljenih prikazanih trinajst filmov; prvi dan so predvajali deset filmov, drugi dan pa tri.

Festivalsko žirijo so sestavljali: Mile de Gleria, filmski delavec, Emil Smasek, dramaturg, Tone Partljič, književnik in Tine Arko, režiser.

Kvaliteta filmov je bila v idejnem, estetskem in tehničnem smislu nekako poprečna. Izjemni so bili samo štirje filmi: VAKUUM, BALADA O IZGUBLJENIH POTEH, KONSTRUKCIJE XXVII in NEON. Ti štirje filmi bi s sintezo, če bi to bilo vsebinsko mogoče, dali novo celoto, ki bi vsebovala idejne, estetske in tehnične nadpoprečne filmske kvalitete. Žal je seveda takšna sinteza nemogoča. Če bi vsebinsko analizirali igrane in žanrske filme, bi spoznali, da se avtorji mnogokrat ukvarjajo z večno aktualnim problemom človekove eksistence in človekovega odtujevanja, ki ga srečamo že na začetku civilizacije. Ti problemi največkrat zanimajo mlade ljudi, ki se v družbi še niso dovolj uveljavili in ki se še niso prilagodili raznim socialnim normam in konvencijam. Avtorji, zvečine sami mladi ljudje, se omenjenih tem lotevajo na dokaj patetičen način. Pravzaprav je njihov pristop k temi večkrat površen, brez večje sociološke in psihološke osnove. Manjka tudi psihološka analiza, ki bi do neke mere razkrivala vzroke in posledice odseva tega problema na človekovo življenje. Taki filmi mnogokrat predstavljajo samo enostaven opis brez dovolj

jasnega sporočila o vsaj delnih rešitvah. Za zdaj bi zadostoval vsaj subjektiven predlog o tem, če seveda upoštevamo neustrezne pogoje, v katerih nastaja amaterski film. Tako je v filmu MOJ DOM Bojana Grmeke (film je dobil II. nagrado za igrani film) prikazan beg mladega človeka iz potrošniško-tehnokratske družbe. Na begu najde samega sebe v mistični moči narave. Zavaljo ne dovolj obdelane ideje in ne dovolj jasnih izraznih sredstev v filmu mora gledalec sam ugibati o vsebini filma.

Z istim problemom se gledalec sreča v filmu NAŠEL SEM BELE PLANJAVE Živka Kladnika, kjer ni motiviran postopek glavnega junaka, ki izgubi osnovno etično vrednoto človeka, beži od samega sebe, s tem pa sam postane asocialen.

Zaključek se nam vsiljuje sam po sebi: zaradi neustrezne uporabe filmskih izraznih sredstev in prešibke obdelave dramaturške osnove filmi ne najdejo več stika z gledalci. Za primer, kako se lahko dá isti temi tako sociološka kakor tudi psihološka komponenta, ki k filmu ne prispevata samo površnega opisa nekega stanja, temveč gledalcu omogočata, da film razčleni in se dokoplje do bistva, nam služi VAKUUM Jožeta Perka.

Konceptualno je film razdeljen v tri dele, ideja je povsem obdelana, filmska izrazna sredstva so uspešno izkoriščena, komunikacija z gledalcem je vzpostavljena. Film predstavlja celoto, ki vsebuje sociološko-filozofske poglede na človeka kot na družbeno bitje, miselno-ustvarjalno enoto družbe in člove-

ka kot začetnika moči razvoja družbe.

Pri Perku so vse tri človeške dejavnosti obdelane s specifične strani, kot brezračni prostori, v katerih človek propada. Prav ti vakuumi izražajo dvom v smisel obstoja človeka kot fizičnega in psihičnega bitja.

Jože Perko je za film VAKUUM dobil prvo nagrado za igrani film in zlato medaljo za najboljši scenarij. Film, ki ga po kakovosti lahko vzoprejamemo z VAKUUMOM, je BALADA O IZGUBLJENIH POTEH Janeza Mayerja, ki je dobil v skupini žanrskih filmov prvo nagrado in zlati medalji za najboljšo režijo in najboljšo montažo. Ta film na fin in umirjen način govori prek uspešno realizirane sinteze filmskih izraznih sredstev o podložnosti in odvisnosti človekovih življenjskih poti od psihičnih posledic, ki so izzvane z bistvenimi dogodki v življenju človeka. Pomembni so simboli, izražene komunikativnosti z gledalcem, ki ustvarjajo zeleno atmosfero usodnosti. V spominu ostanejo simboli, kot na primer tisti, v katerem igralec poudarja svojo nezainteresiranost, topost in ravnodušnost do novega okolja, v katero so ga pripeljali njegovi psihični konflikti s samim seboj in z njegovo okolico; skozi zaporedoma poudarjeno kretanje praznega pepelnika, polnega ogorkov in avtomatično gledanje skozi okno, od koder pa vodi pot k stiku z družbo. Nasprotje temu je spretno naglašen simbol, v katerem skuša igralka na dinamičen način vzpostaviti stik s svetom zunaj nje same, pa jo pri tem ovirajo oken-



ske rešetke, ki ustvarjajo na ta način popolnoma brezupno situacijo. Za BALADO O IZGUBLJENIH POTEH lahko mirno rečemo, da je z dobro režijo, z mirno in občutljivo kamero in dobro glasbeno opremo narejen film, ki mu je uspelo ustvariti in psihično analizirati atmosfero človeške nestalnosti in spremenljivosti.

Razmišljanje o mestu človeka v prostoru, ki ga okroža, o estetskih vrednotah človekovega bivanja v njem, ki s statično močjo tega prostora daje še nekakšno likovno razsežnost, vse to pomeni osnovno vrednost filma KONSTRUKCIJE XXVII Aleša Erjavca. S kamero, kjer je opaziti izrazito likovno komponento, Erjavca uspešno analizira sintezo človeka in prostora. Film je dobil zlato medaljo za najboljšo kamero.

V zgodovini človeštva je največkrat staro civilizacijo uničila nova, za razliko pa bo našo civilizacijo uničil človek sam. O tem samouničenju in poti brez vrnitve govori že nekajkrat nagradni film PLES MASK Francija Slaka, ki je to pot dobil tretjo nagrado za žanrske filme. Izrazita kamera v mističnem okolju plinskih mask kot nove oblike človeške fiziognomije alarmno opozarja na strupenost zraka in nam priporoča, da pošteno premislimo o svoji igri s tehniko, Damoklejevem meču dvajsetega stoletja.

Dinamičnost, psihična napetost, stalno gibanje, spremenljivost in tehnična dovršenost sodobnega sveta so misli, ki se nam vsiljujejo ob gledanju filma NEON Rudija Jakla, dobitnika prve nagrade za dokumentarni film. Mozaik bleščečih, neulovljivih in mogočnih reklam svetovne metropole deluje impre-

sivno zlasti na nas, saj nam takšna oblika javnega komuniciranja danes še ne pomeni del vsakdanjosti. Mozaik barv in oblik nam ustvarja dinamična kamera, medtem pa nam režija dopušča dekoncentracijo zavoljo množine posnetega materiala. Pripomniti moramo, da predstavlja sinhronizacija tona izreden dosežek, ki nas je prepričal, da je tudi na področju amaterskega filma kljub izredno skromnim materialnim možnostim mogoče doseči v tej smeri zavidljivo raven.

Filmu BALADA O IZGUBLJENIH POTEH Janeza Mayerja je tematsko podoben filmu BALADA O SREČI Stanka Jošta, ki je dobil tretjo nagrado za igrani film. Film je balada o dveh ljudeh, ki sta želela uresničiti svojo željo na malce nenačuden toda prostodušen način, okoliščine pa so bile takšne, da je izgubila življenje druga dvojica ljudi. Film JAPONSKA, za katerega je Ervin Kralj dobil v kategoriji dokumentarnih filmov tretjo nagrado, je posnet v isti deželi kot NEON Rudija Jakla. Ervin Kralj je na dokumentarno obširen način uspešno prikazal privlačnosti in naravne lepote Japonske.

Zanimivi in prijetni so filmi filmske sekcije Osnovne šole Ivana Skvarča iz Zagorja, ki je dobila posebno pohvalo za filme na festivalu. Film STOP iz te filmske sekcije avtorja Emila Drnovška je dobil drugo nagrado za žanrske filme. Ta animirani film je poučen tako za mlade kot za stare. Filmska sekcija iz Osnovne šole Ivana Skvarča je prikazala tudi zanimiv vzgojni film Mirana Lenarčiča FANTAZIJA.

Zavoljo slabe tonske opreme in neustrezne uporabe filmskih izraznih sredstev se je nekako zgubil film

PERPETUUM MOBILE Aleksandra Malova; film predstavlja filmsko obdelavo znanega Paganinijevega dela in je na prvi pogled dokaj zanimiv.

Avtorji Rudi Jakl, Alfred Meglič, Edi Malekovič, Ervin Kralj in Rajko Drevnšek so posneli film FIS-IA, ki je dobil drugo nagrado v kategoriji dokumentarnih filmov. Film je nastal z montažo materiala, posnetega s petimi kamerami in nudi gledalcu mozaik barv, zornih kotov in planov s smučarskega prvenstva FIS A za ženske na Pohorju.

To bi bilo vse o filmih, prikazanih na IX. festivalu amaterskega filma Slovenije, kjer je bilo po projekcijah tudi posvetovanje filmskih amaterjev. Na posvetovanju je dramaturg Emil Smasek odgovarjal na vprašanja prisotnih o prikazanih filmih.

Že na začetku omenjeni štirje filmi (VAKUUM, BALADA O IZGUBLJENIH POTEH, KONSTRUKCIJE XXVII in NEON) dokazujejo, da se amaterski film še naprej razvija pri izpopolnjevanju dramaturške, režijske, snemalne in tehnične obdelave filmov. S takšnimi prizadevanji je močno povezano tudi eksperimentiranje, ne kot začetna faza dela, marveč kot rdeča nit v ustvarjanju sodobnejših ter estetsko in tehnično čim boljše realiziranih filmov.

Dobili smo vtis (VAKUUM, BALADA O IZGUBLJENIH POTEH), da avtorji niso več zadovoljni samo s kratko fabulo in poanto, ki kdaj pa kdaj preseneti gledalca, v spominu pa mu ne ostane. Omenjeni avtorji so nas prepričali, da se filmski temi ne približujejo več površno, marveč jo krepijo s konkretno analizo, kjer je moč uporabiti vsa izrazna sredstva filma.

**OPRAVIČUJEMO SE ZAVOLJO ZAJETNEGA TISKARSKEGA ŠKRATA. ZAKLJUČNI DEL ČLANKA TONETA RAČKEGA JE TAKLE:**

Risba s tem dobi novo dimenzijo — gibanje. Animacija je vključena tudi v pouk ritma, ki s tem postane ob ritmu na ploskvi tudi vizualen ritem v času. Kot tretje je vključen kot neposredna registracija gibanja s kamero. Poudarek je na smotnem gibanju kamere, izrezu in kompozicijskem oblikovanju posnetka.

Program je namenjen pouku v višjih razredih osnovne šole. Teme so prilagojene posameznim stopnjam in razporejene tako, da so film, fotografija, magazin in strip zastopani z vsaj po eno temo v vsakem razredu.

Predloženi eksperimentalni program že preizkuša na posameznih šolah

manjša skupina likovnih pedagogov. V sodelovanju z Zavodom za šolstvo pa bo ob koncu šolskega leta organiziran seminar za likovne pedagoge, ki jih bo seznanil s problematiko s tega področja. Tako bo omogočeno v prihodnjem šolskem letu širše in bolj poglobljeno eksperimentalno delo.

# ekranove kritike

## general patton

**PATTON: LUST FOR GLORY.** Ameriški barvni. Scenarij: Francis Ford Coppola in Edmund North. Režija: Franklin J. Schaeffner. Igrajo: George G. Scott, Karl Malden, Michael Bates. Proizvodnja: 20th Century Fox, Franck Mc Carthy, 1969. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Da bo film resnično dolg in skoraj dolgovezen, postane gledalcu jasno, ko mora nekaj minut poslušati razvlečeni Pattonov nagovor ameriški armadi, še preden se je prikazala glava filma in oznanila njegov začetek. Tudi potem se nadaljuje veristično, razvlečeno prikazovanje ameriške vojske v Afriki, sredi maroških množic, ki so zajete v karakterističnem nacionalnem koloritu. Ko se med vojaki pojavi sam general Patton, predvidi scenarij dolgo vrsto prizorov, posvečenih orisu njegovega vojaškega značaja. Lik Pattona je spretno upodobil George G. Scott in dobil zato tudi Oskarja za najboljšo moško vlogo leta 1972. Osebi je dal izrazito svoj pečat, čeprav pretirano gledališki. Tudi režiser Franklin J. Schaeffner je predvsem pri notranjih prizorih rad pozabil, da ima opravka s filmsko kamero, ki snema obraz od blizu in ne z gledališko razdaljo, ki prenese pretirane izraze in maske. Tako je igra v filmu vseskozi pretirana, general Patton pa ima tudi sredi najhujšega boja skrbno obeležene obrvi.

Spretnjejšo režisersko roko pokažejo zunanji prizori bojev, ki sledijo pomikanju ameriške armade iz Maroka preko Sicilije, Korzike, tja v čas invazije v Normandiji ter Pattonovega prodiranja preko Francije proti Berlinu. Film se je uvrstil med tako imenovane »moške filme«, kjer so ženske v najboljšem primeru samo statisti. Ker nosijo tedaj moški

vso težo dogajanja, morajo problemati, ki se razpletajo med njimi, z zadostno živostjo in življenjskostjo zainteresirati gledalca. Toda film o generalu Pattonu te naloge ni opravil.

V vsej svoji dolžini ostaja epopeja generala Pattona in ameriške vojske. Idejni problem, ki ga odpira, je boj za osebni in državni prestiž, ki ne pozna sočloveka. Ta srž filma obsega posebno Pattonovo »vojaško strast«, za katero sam pravi, da se je ni mogel nikjer naučiti, pač pa da jo je preprosto dobil, kot dobi pesnik svojo nadarjenost. Patton je zmožen gledati na svet in na njegovo preteklost samo kot na nenehno zgodovino vojska. Zato postane tudi nujno, da ta vojni junak, ki je večno sprt z vsakršno politiko, v svetu diplomatskih bojev, ki jih prinese mirni čas ob koncu vojne, ne najde več svojega prostora v svetu zgodovinskega dogajanja. Za njim je ostala samo še legenda, ki nam jo je prikazal ta film. Ameriške Oskarje si je tako verjetno prislužil sam general Patton kot zgodovinska osebnost, kajti film bi si jih težko.

Ž. P.

## klovni

**I CLOWNS.** Italijansko-francoskonemški barvni. Scenarij: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Režija: Federico Fellini. Igrajo: Riccardo Billi, Maggio, Sborra, Carini, Terzo in drugi klovni; Pierre Etaix, Tristan Rémy, Anita Ekberg, Victoria Chaplin, Federico Fellini. Proizvodnja: R. A. I. — Rim, O. R. T. F. — Paris, Bavaria Film — München, 1970. Distribucija: Inex, Beograd.

KLOVNI spadajo v tisti sklop Fellinijevih filmov, kjer avtor razkriva samega sebe, način svojega dela, področje svojih inspiracij. Oblikovno filma ne moremo točno opredeliti. Giba se v okvirih tako dokumentarnega kot igranega, njegova notranja struktura pa ne sodi ne v eno ne v drugo področje, pač pa je vzeta iz drugega medija, televizije. V nasprotju s prejšnjimi deli Fellinija (predvsem GIULLIETTA IN DUHOVI in OSEM IN POL), ki jih lahko ozna-

čimo za neobaročne, prenapete, vizualno izredno učinkovite, so KLOVNI, razen zaključnih sekvenc, skoro asketski, umirjeni, prečiščeni, a še vedno in predvsem Fellinijevi, tako po osebno izpovedni kot po vizualni plati.

Kje je vzrok za tega novega, asketskega, necirkusantskega Fellinija? Že iz prejšnjih filmov je viden odnos Fellinija do cirkusa, njegova navezanost nanj in na način življenja in ustvarjanja, ki ga cirkus določa. Tokrat popolnoma eksplicitno pokaže svojo misel o njem preko dokumentarnega gradiva o mladih, starih, ostarelih in že pokojnih klovnih. Odkrije svoj prvi spomin na cirkus, ko še kot fantič občuduje skrivnostno rojevanje cirkusa. Nato nam pokaže spomin na prve klovne, katerih se zaveda, a to niso cirkusantje, temveč njegovi sosede iz mesta. Temu sledi popolnoma dokumentaristično prikazovanje pogovorov s klovni, cirkuškimi direktorji, s Tristanom Rémyjem, cirkuškim raziskovalcem in deloma s samim seboj. Tu se nam kaže, kako cirkus počasi, a sigurno umira, kako v našem času ni več možnosti zanj, kako se izgublja čar okroglih cirkuških šotorov in kako človeško in presunljivo umirajo klovni.

Fellini se s to situacijo ne zadovoljuje, zato ustvari svojo cirkuško predstavo. Tu se pokaže Fellini kot ustvarjalec in ne več kot zapisovalec cirkusa. Prej je bilo prikazovanje objektivno, sedaj postane subjektivno. Kamera ni več statična, začne s hitrimi premiki, podvoji se, dogajanje se tako multiplificira, odlepi se od tal, cel prostor postane naenkrat poln, divji, vrtinčast, grozljiv. Krog iz filma OSEM IN POL se napolni, plesalci ne plešejo več, podivjajo, dobijo maske, prikaže se ogenj, hrup, dim, papirnati trakovi, nastane popolnoma nov svet, ki ga začenja in zaključuje Fellini.

Konec je jasen in nedvoumen: »Cirkus je mrtev, naj živi Fellini!« Film je topel, human, zanimiv in kaže novo Fellinijevo podobo, ki pa pod površjem še vedno ostane ista kot prej: ne PRIPOVEDOVATI, temveč KAZATI.

B. V.

## mačka z devetimi repi

**IL GATTO A NOVE CODE.** Italijansko-zahodnonemško-francoski barvni. Režija: Dario Argento. Igrajo: Karl Malden, Catherine Spaak, James Franciscus. Proizvodnja: Titanus-Labrador. Distribucija: Inex film, Beograd.

Problem, ki ga načinja film MAČKA Z DEVETIMI REPI, je kriminalističnega značaja. Iz znanstvene ustanove izginejo strogo varovani dokumenti, obenem pa začno ubija-

ti uslužbenke te ustanove. Zgodba kaže na to, da se bo film odvijal po standardnih poteh kriminalk. Toda režiser poživi zgodbo s tem, da ta kriminalistični problem rešujeta skupaj star in oslepel novinar, ki drugače sicer sestavlja uganke in križanke, ter njegov mladi in nadobudni kolega, ki teži za čim večjim uspehom. Zgodba se razvija po svojih poteh, stvar postaja čedalje bolj zapletena, dokler se na koncu vse srečno ne konča.

Film s svojo zgodbo ne preseneti, čeprav moramo scenaristu priznati

veliko iznajdljivosti pri iskanju zapletov. Tudi po režijski plati ne pri naša kakšnih novosti v svojem žanru. Vsi efekti so točno preračunani in dobro izbrani. Film gledalcu ne pušča časa za premislek in ustvarjanje lastnih kombinacij. Režiser je poskrbel za to, da se dogodki hitro in tekoče vrste; vsi drugi, od snemalca pa do glasbenega opremljevalca so mu pri tem pomagali. Tako je nastal napet film, ki mu ni kaj očitati, priznanj, razen za obrtniško delo, pa tudi ne zasluži.

**B. V.**



Prizor iz filma Arthurja Penna MALI VELIKI MOŽ

## mali veliki mož

**LITTLE BIG MAN.** Ameriški barvni. Scenarij: po noveli Thomasa Bergerja Calder Willingham. Režija: Arthur Penn. Igrajo: Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Martin Balsam, Richard Mulligan. Proizvodnja: Stockbridge Hiller. A Cinema Center Films Presentation, 1970. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Je film, ki prinaša veliko novega, ali vsaj veliko na izredno samosvoj način prikazanega. Čeprav poteka dogajanje v okviru konflikta med belci in Indijanci, je film vse prej kot indijanarica. Njegovo bistvo namreč ni dogajanje, ki bi rastlo iz začetka proti koncu, pač pa je fabulativni okvir le alegorija človekove ujetosti med njegovo eksistenco in esenco, med njegov rod in vzgojo. Skratka, film ponazarja človekovo razklanost na različnih ravneh njegovega življenja.

Filmsko dogajanje se vseskozi seli iz življenja Indijancev v življenje belcev. Vezni člen obeh načinov življenja je glavni junak, po rojstvu belec, a zaradi muhaste usode dorasel med Indijanci. Indijanci so mu dali dom, vzgojili so ga v svojega bojevnika in mu dali tudi ime: Mali Veliki mož. Njegova koža in njegov rod sta ga nezadržno vlekla nazaj k belcem, a v trenutkih odločilnih spopadov se jim je izneverjal v imenu tistega bistva, ki so ga vanj položili Indijanci.

Film nima negativnega in pozitivnega pola, kot je to značilno za filme s tovrstno motiviko, pač pa je specifičnost njegovega prijema kakor tudi filmskega prikaza v nenehni avtentičnosti obeh življenjskih principov, med katerima ni pomicitve. Vsak zase se vedno znova sprevačata v grotesko, kakor da hočeta oba povedati eno: življenje je absurd, pa ga živi tako ali tako. Poanta posameznih filmskih prizorov, kakor tudi celotnega dogajanja, je tipična za novi ameriški film. Za vsem se skriva človekova osamljenost, zavrženost in predvsem absurdnost vsega, kar počne. Življenje se kaže kot zbanalizirana sedanjost, preteklost in prihodnost; pot »iz rok v usta«, kjer se ne sprašuje

za prepričanje in kakršno koli pripadnost, kjer se tudi ne polaga računov za človekovo ravnanje, saj je vse le individualna odločitev za isto: prebijanje od rojstva do smrti. Zadostno opravičilo za človekovo akcijo je že stavek: »Pridi se bojevat! Lep dan je za umiranje.« Očitno je motivni okvir dogajanja samo v drugačnem okolju prikazana tema ameriškega problema, ki se je tokrat iz meščanskega življenja preselil v popolnoma novo okolje ameriškega višavja. Ker je dogajanje samo vseskozi sekundarnega pomena, nenavadnost okolja le poudarja in uveljavlja glavno temo konfliktnosti življenja in jo prenaša iz ozke ameriške na širšo človeško vprašljivost. Film torej ni dogajanje, pač pa razmišljanje; ni neposredno razkrivanje dogajanja z akcijo, pač pa je že koncipirano refleksivno kot monologično razmišljanje starca o svoji mladosti.

Kot retrospektiva je film kompozicijsko enovita harmonija prepleta, vključena v čudovite prizore okolja, ki ponekod spominjajo s svojo izdelanostjo na slikarske mojstrovine. Posamezni prizori z vso sugestivnostjo izzovejo predstave Van Goghovih nasičenih, barvno ekspresivnih podob eksotičnega ljudstva. Ob gledanju filma se tudi ne da preslišati glasbe, ki je z motivi ameriškega folk songa odličen spremljevalec tako zunanega, barvno in oblikovno izkristaliziranega sveta, kot tudi učinkovit poudarek notranjega dogajanja. Režijsko je film predvsem popoln v kompozicijski virtuoznosti nekaterih prizorov, medtem ko mu kot celoti manjka pravega tempa dogajanja. Močno zastajanje dinamike filma najde delno opravičilo v poudarjeni refleksivnosti.

Ž. P.

## metello

**METELLO.** Italijanski barvni. Scenarij (po istoimenskem romanu Vasca Pratolinija) Suso Cecchi d'Amico, Luigi Bazzoni, Ugo Pirro, Mauro Bolognini. Režija: Mauro Bolognini. Igrajo: Massimo Ranieri, Ottavia

Piccolo, Tina Aumont, Lucia Bose, Frank Wolff. Proizvodnja: Documenta film, 1970.

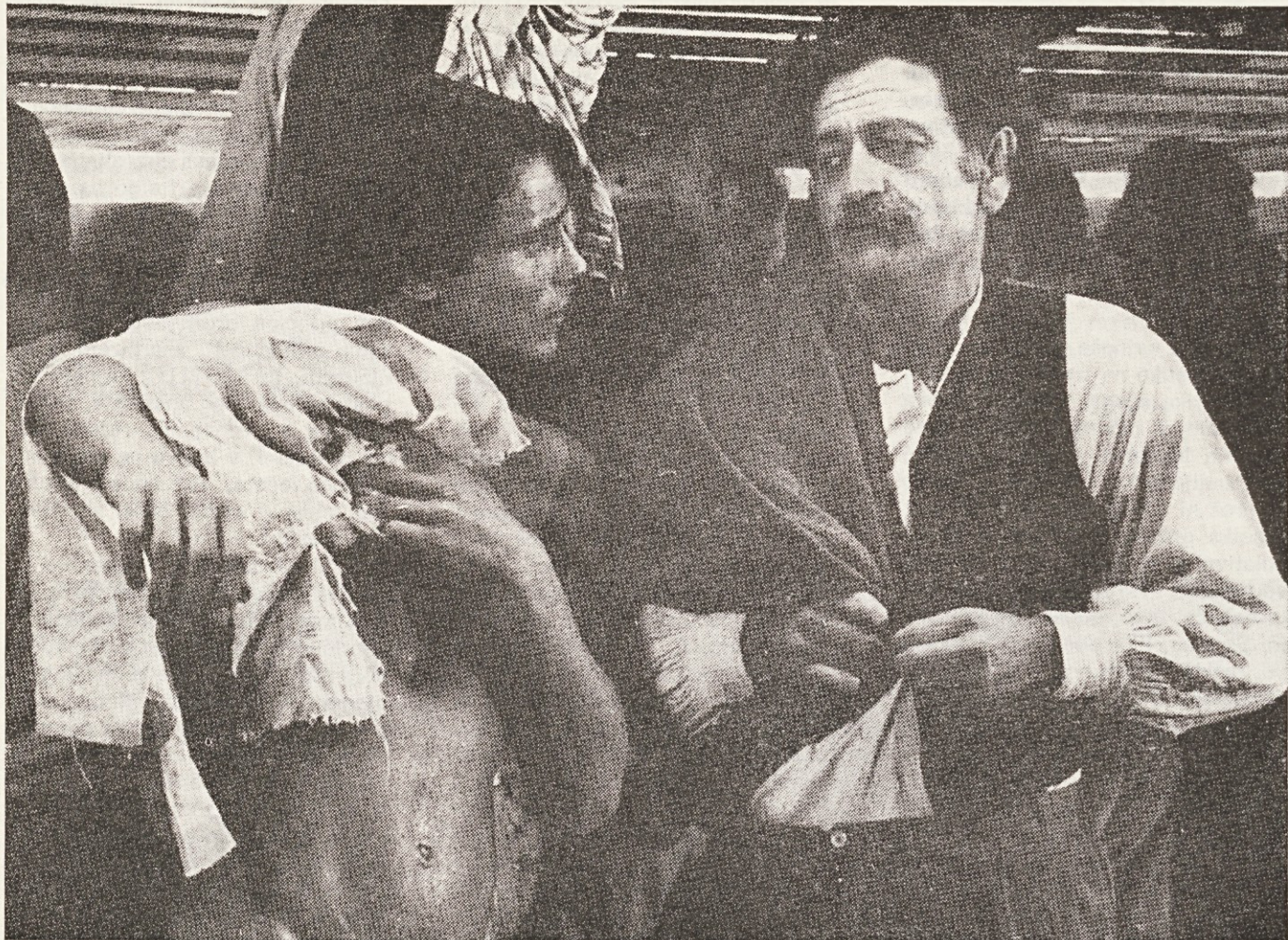
Film je na prvi pogled zgodovinski. Režiser je namreč vzel za predlogo znani roman Vasca Pratolinija Metello, ki obravnava Italijo na prelomu stoletij, ko prihaja do pospešenih spopadov delavstva z delodajalci in ko se tako na široko in vedno ne popolnoma jasno razmejujeta dva principa družbenega boja oziroma prihodnosti: anarhizem in socializem. In METELLO je potomec pošteno čutečega anarhista, vendar obarvan s treznejšimi, razsodnejšimi potezami, v bistvu pa naslednik svojega očeta, kot bodo verjetno tudi njegovi otroci borci za delavske pravice.

Film bi bil lahko čista agitacija, če se mu ne bi režiser približal z veliko mero razumevanja življenja, s poetično nostalgičnostjo, ki vedno spremlja razmišljanje o življenju in njegovem minevanju. Film je namreč parafraza življenja: na eni strani spremlja Metellovo dozorevanje na področju zasebnosti — ljubezen z lepo vdovo, z zadržano, vendar predano ženo, in avantura z »višjerazredno« mlado gospo — in pa na področju javnega delovanja — Metellovo vključevanje v delavsko gibanje, zapori, spopadi itd. Na ta način smo priče zelo lepo uravnoteženemu odnosu med zasebnim in javnim svetom v človeku, čemur bi se reklo neorealistična sociologija današnjega časa.

Ob odlični igri, »asketski« montaži, ta preprečuje, da bi film postal togo realističen z izpuščanjem vseh tistih kadrov, ki jih gledalec že vnaprej pričakuje, ob izvrstnem filmskem zapisu, ki na začetku uporablja violetni filter starodavnih Firenc, pastelne barve življenjske vsakdanjosti, polne barve življenjske polnokrvnosti in imenitno poetično glasbo polno čustvenih reminiscenc — je treba omeniti romanski smisel pristnega tragičnega izraza, ki ga je izpričal že neorealizem in ga je Bolognini z zares pravim in čisto mero uveljavil tudi v današnjem razbitem svetu, ki se že kar težko dokoplje do takšnih občutij.

Nedvomno lep pa tudi pomemben film.

J. P.



Prizor iz italijanskega filma METELLO režiserja Maura Bologninja

## privatno življenje sherlocka holmesa

**PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES.** Angleški barvni. Scenarij (na osnovi karakterjev iz romanov Sira Arthurja Conana Doylea) in režija: Billy Wilder. Igrajo: Robert Stephens, Colin Blakely, Irene Handl, Christopher Lee, Tamara Toumanova, Genevieve Page. Prodirzvodnja: Phalanx Productions (Mirisch) Sir Nigel Films, 1970. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Film PRIVATNO ŽIVLJENJE SHERLOCKA HOLMESA je grajen kot portret. Od drugih filmov, ki obravnavajo tega skrivnostnega junaka, se loči v temeljnem odnosu, ki ga je avtor Wilder zavzel do njega. V

prejšnjih filmskih upodobitvah je bil Sherlock Holmes v večini primerov, če že ne vedno, tisti, ki je vodil celotno zadevo in jo imel popolnoma v rokah. V tem filmu pa se zgodi, da Holmes postane pravzaprav objekt, nekakšne vrste orožje, tako da ga izrabijo njegovi nasprotniki v svojo korist. Toda ti nasprotniki niso takšni, kot smo jih vajeni; negativni v vsej svoji izprijenosti. So ljudje, katerih početje je ravno tako le naloga in hočejo predvsem dobro opraviti delo. Zato tudi odnos Holmesa do njih ne more biti enoplasten in vnaprej določen. Tu se približamo bistvu Wilderjevega filma. Pred nas je postal Sherlock Holmes ne kot nepremagljivega detektiva, temveč kot običajnega človeka, katerega naloga je, da pomaga ljudem, ki so

zašli v težave. Tako se je avtor izognil klasični zgradbi detektivskih filmov, kjer je poglaviten zaplet, napetost dogajanja, nepričakovani obrati in bliskovit razplet, ter namesto tega ustvaril film, poln notranje napetosti, ki ne izvira iz zunanega dogajanja, temveč je posledica prepleta filmskih oseb. Tak način prikazovanja izključuje možnost zgodbe z enotnim dejanjem in dvema nasproti si stoječima poloma. Wilder namesto tega niza dogodek na dogodek, seveda pa je v vseh v ospredju Sherlock Holmes. V zaključku pa se film približa detektivki in takrat izgubi svojo specifičnost.

Kljub temu pa film PRIVATNO ŽIVLJENJE SHERLOCKA HOLMESA ostaja zanimivo in kvalitetno delo.

## sla po vampirju

**LUST FOR A VAMPIRE.** Angleški barvni. Scenarij (po delu J. Sheridan): Tudor Gates. Režija: Jimmy Sangster. Igrajo: Ralph Bates, Barbara Jefford, Suzanna Leigh, Michael Johnson. Proizvodnja: Harry Fine, Michael Style, 1970.

Srečujemo se s filmom, ki od naslova pa tja do zadnjega kadra operira tako rekoč z vsem arzenalom klasične grozljivke: téma je vampirstvo, dogajanje je postavljeno v slikovit zgodovinski ambient, kot je to Anglija leta 1830, glavno prizorišče je star zapuščen grad, o katerem nezmotljivi ljudski instinkt pripoveduje, da z njim ni vse v redu, na tem gradu pa se bohotijo krste, po hodnikih odmevajo peklenški zbori in igrajo orgle, po 120. letih oživi oseba v podobi dekleta, ki se ji ni mogoče upreti itd.

Z eno besedo: vse smo že nekje videli in nemara je sodobnejša sestavina tega filma le deklška šola v bližini usodnega gradu, kar pomeni kombinacijo seksa in groze, seksualne lepote in vampirske krutosti. Sodobnejša je nemara tudi dokaj solidna filmska realizacija z več kot dostojno igro in pa znatno reduciranim ekspresionističnim grozljivim izrazom, kot smo ga bili v podobnih filmih — razen seveda v PLESU VAMPIRJEV Romana Polanskega — vajeni doslej.

Paradoks pa je v naslednji resnici: kljub okultizmu ambienta in staremu inventarju filma groze avditori že kar praviloma vnaprej sprejema vse tisto, kar naj ga vodi v sproščanje strahu. Samo tako si je namreč mogoče razlagati zanimanje, ki ga tovrstni filmi še vedno vzbujajo.

J. P.

## s. o. s. nobile

**S.O.S. RED TENT.** Ameriško-italijansko-ruski barvni. Scenarij: Enino de Coucini. Režija: Mihail K. Kalatov. Igrajo: Peter Finch, Hardy Kruger, Claudia Cardinale, Massimo Girotti, Mario Adorf. Proizvodnja: Franco Cristaldi, Paramount, 1969. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Film S.O.S. NOBILE se izmika klíšejskim obrazcem, čeprav v svojih hotenjih pristaja v sklope tradicionalnega spektakla. Od že večkrat uporabljenih poti se ločuje po zgradbi. Zgodbo režiser formira retrospektivno, tako da domnevno krivega vodjo ekspedicije, generala Nobila, postavi pred fiktivno sodišče njegovih nekdanjih tovarišev iz ekspedicije, ki pravzaprav le vizualizirajo njegovo vest. Pred tem razsodiščem se ponovno razvija zaporedje dogodkov iz časa osvajanja tečaja. Končni rezultat procesa v bistvu ni važen, ker je režiser prvenstveno hotel razčleniti moralne dileme Nobila, ki so zaradi posebnih okoliščin odločale o usodi vseh članov ekspedicije. Čeprav stoji v ospredju general, so moralne odločitve drugih članov ravno tako pod vprašajem. Kakor se podobni filmi ne zaključujejo z realno razsodbo sodišča, ki se izreče o krivdi ali nekrivdi, se ta film konča z dognano nekrivdo generala Nobila in z malce nasilnim pedagoškim naukom, da naj divjna ostane nedotaknjena, takšna kot je in da človek v njej nima kaj iskati. Po fabulativni strani se je režiser tako izognil spektakularni obarvanosti in se posvetil notranjim bojem in tragiki posameznih likov. Po vizualni plati pa se je hote približal spektaklu, ker prostor, kjer se zgodba dogaja, zahteva širokopotezno slikanje. Žal se je le preveč približal spektakularnosti, tako da so podoba in medsebojni odnosi članov ekspedicije postali neenotni. Enotnosti filma ravno tako ne rušijo posamezni stranski motivi, ki zaradi popolnoma drugačnega okolja in hotenja delujejo kičasto in preveč sladkobno obarvano. Film kot celota je prijetno narejeno delo, res malce predolgo, ki zaradi svojega odmika od tradicionalnih osnov spektakelskega žanra ne sega preveč v naivnost in črno-belo slikanje. Kljub temu pa lahko režiserju zamerimo nekoliko preveč streženja želji, da bi publika na vsak način zabaval in zadovoljil njeno potrebo po atrakciji. Tako je nastala prijetna barvna slikanica, ki zadovoljuje okus zabave željne publike.

B. V.

## tiger žre lepotic

**PRETTY MAIDS ALL IN A ROW.** Ameriški barvni. Scenarij: Gene Roddenberry. Režija: Roger Vadim. Igrajo: Rock Hudson, Angie Dickinson, Telly Savalas, John David Carson. Proizvodnja: MGM, 1971. Distribucija: Inex film, Beograd.

Za ameriški film TIGER ŽRE LEPO-TICE je bistvena zgodba. Ne da se je točno opredeliti, ker se nagiba tako h kriminalki kot h komediji ali erotičnemu filmu. Kljub tej raznolikosti v zasnovi pa ostaja plehka in bleda.

V šoli se pojavljajo trupla mrtvih učenk in s tem obenem tudi problem, vprašanje, kdo je njih morilec. Po različnih zapletih, ki pa v film niso vključeni organsko, se odkrije, da je to postavni profesor psihologije, ki je obenem tudi trener šolskega ruggby moštva. Njegovo pglavitno delo, katero opravlja na skrivaj, pa je spolna potešitev vseh mladih deklet te šole, ki so tega pač potrebne. Iz tega izvirajo tudi vzroki za ubijanje. Brž ko je katera od deklet pomislila na možitev z njim, čeprav je že poročen, jo je odstranil. In to se ponavlja skozi večji del filma.

Ko postane jasno, kdo je morilec, film ni več zanimiv, postane dolgočasen in razvlečen. Režiser je skušal to poživiti z velikim številom lepih mladih deklet, kar mu je do neke mere tudi uspelo.

Film nima nobenih drugih namenov kot zgolj zabavati gledalce, žal pa mu še to ni v celoti uspelo.

B. V.

## uvajanje v ljubezen

**L'INVITATION.** Kanadski barvni. Scenarij: Yves Herault. Režija: Denis Heroux. Igrajo: Chantal Renaud, Danielle Quimet, Jacques Riberoles. Proizvodnja: Cinefix in Le production Heroux, 1971. Distribucija: Kinema Sarajevo.

Razlika med nemškimi seksualno vzgojnimi filmi in kanadskim UVAJANJEM V LJUBEZEN je v tem, da

prvi pripravljajo mladino na seksualno življenje v gimnastično telesno posteljni telovadbi, medtem ko slednji skrbi za pravilen duševno čustveni razvoj mladoletnic. Brez dvoma zasluži UVAJANJE V LJUBEZEN več pozornosti.

Pripoveduje nam zgodbo o dekletu v obdobju, ko se poslavlja od deklištvu in spoznava svoj čustveni svet. Svet nasprotne polovice, moških, ji razkriva zrel mož, njen profesor. Seveda se to zgodi v stilu velike ljubezni. Ko se oba zavesta realnega položaja, se njuna zveza pretrga, dekleta se vrne k svojemu prejšnjemu mlademu fantu, sedaj že zrelo in preizkušeno, mož nazaj k svoji ženi. Svet se je uredil in lahko teče naprej po utečenih tirnicah. Kar se je zgodilo, se je v imenu ljubezni, zato je to dovoljeno in tudi oproščeno.

Osnova filma je vsekakor izrazito literaren scenarij. Dialogi so v veliki meri prisiljeni, posebej takrat, ko se dekleta pogovarjajo o ljubezni, ki jo sprejemajo vsaka po svoje in jo nekatera tudi že preizkušajo. Karakterji posameznih deklet so jasno začrtani. Ena je bela, druga je črna, dve vmesni sta sivi. Vsaka izraža svoj pogled na svet in čustvenost v njem. Ob zaključku film ne more mimo sveta mamili kot slike skrajne dekadence, kjer se moralna polarizacija popolnoma razkrije. Naša junakinja, Victoire, ostane seveda čista in lepa kot prej. Victoire je grajena izrazito enoplastno. V sebi nosi vso lepoto sveta. Njene besede so čista poezija, njeno ravnanje nad vsakim spraševanjem. Je popolna v lepoti telesa in duha.

Tudi vizualna plat filma je nasilno grajena. Poleg golih teles, ki so nujen spremljevalec te vrste filmov,

toda tokrat golih samo do pasu, nam slika lepoto kanadske pokrajine v začetku, nato moderno arhitekturo Montreala, v vseh primerih pa je vse preveč osladna, preveč razbita z vsemi svetlobami in protisvetlobami, katerim se vidi, da so umetno ustvarjene.

Osnovno dogajanje filma vodijo dialogi. Da bi režiser zapolnil praznino med posameznimi kulminacijskimi točkami, je oba junaka pošiljal na sprehode po trgovinah, ki kmalu postanejo mučni za gledalca. Ob to nedogajanje je postavil lepo muziko, popevke o ljubezni kot popestritev dolgočasje. Ker je vse to posnel in zmontiral atraktivno, dobimo občutek, kot da bi gledali reklamno oddajo.

Če sedaj združimo vse te ugotovitve, nam ne preostane drugega kot negativna opredelitev, čeprav od filma po začetnih prizorih pričakujemo več. Filmu ni uspelo zajeti nekega posebnega dela življenja, ki je res polno, veselo, živahno. Namesto tega nam je ponudil stereotipno podobo mladostnih tegob.

**B. V.**

## letališče

**AIRPORT. Ameriški barvni. Režija: George Seaton. Igrajo: Burt Lancaster, Dean Martin, Jean Seberg, George Kennedy. Distribucija: Morava film, Beograd.**

Film je prišel k nam s prilastkom bestsellerja, ki ga v mnogočem pogojuje že literarna predloga z istim naslovom avtorja Arthurja Haileya. Knjiga pa tudi film temeljita na ti-

stem znanem principu, ki je bil nekoč domena romanske dramaturgije, po katerem se okoli enega samega dogodka povežejo v celoto kar najbolj različne človeške podobe, ki osrednji dogodek na neki način pogojujejo in ga spet razrešujejo.

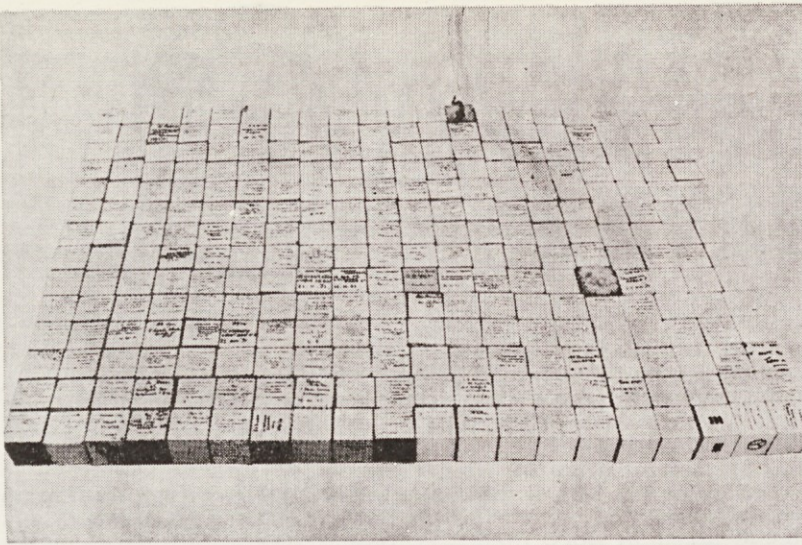
Tudi obravnavani film je primer enotnosti dogajanja, kraja in časa, kot se temu principu uradno pravi, pri čemer peklenski stroj v polnem avionu zagotavlja več kot običajno napetost. Treba je pripomniti, da v svojem bistvu film v mnogočem spominja na LADJO NORCEV, le da je »naključna« konfrontacija raznih človeških usod tam mnogo manj ambiciozna, veliko manj atraktivna, zato pa seveda v umetniškem smislu toliko bolj življenjska in nesnematična. LETALIŠČE pravzaprav boleha na enem samem gibalnu, ki naj omogoči filmu kaleidoskop različnih življenjskih zgodb in mogoče je reči, da je osnovni zaplet skorajda premalo za vse tisto, kar hočejo avtorji s posameznimi epizodami povedati.

Treba je priznati, da je film v osnovi napet, da je cela vrsta portretov imenitno uspela, če odštejemo epizode s simpatično ostarelo slepo potnico, ki so vendar komercialno obarvane, da pa je osnovna dramaturška postavka močno enosmerna. Režiser se je moral pretirano vživljati v posamezne osebe in namesto da bi gledal nanje z zavestjo o preteči nevarnosti, se spušča na nivo njihovega zornega kota, kar pomeni popuščanje v napetosti in lagodnost dramaturške zgradbe.

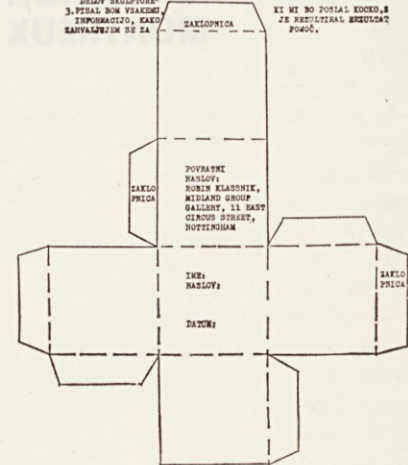
V celoti pa film učinkuje kot spretno in slikovito narejena filmska kriminalka in je v svojem bistvu komercialno uspešen.

**J. P.**

PROJEKT



ROBIN KLASSNIK . IZKURNIŠKE SKATLE V NOTTINGHAMU.  
 TO JE DEL EKSPERIMENTA KONKRETIVNE SKULPTURE II. V RAJSTAVI V MIDLAND GROUP GALLERY.  
 1. PROJEKTI IZREKI EKSPAKTNO PO ČRTAM IN IZREKANO KOCKO VRNE V GALERIJO V ŽENJU.  
 2. VARNIŠKE KOCKE DOM SEŠTAVIL V GALERIJI „KOT DEL 8/ ŽDUNŠENIŠKE ŽILOV SKULPTURE“  
 3. PITAL DOM VŠAKDEK, INFORMACIJO, KAKO SVAVALIŠKIM DE ZA KI MI NO POSTAL KOCKO, JE REZULTIŠAL KREKULIŠAT ŽOŠKO.



ROBIN KLASSNIK  
 POSTAL SCULPTURE  
 2 TOPSFIELD PDE  
 MIDDLE LANE  
 LONDON N 8



PRVIČ,  
PRVIČ  
ZGOSTITEV —  
SPROSTITEV  
ESPACE  
SITUATION  
MONTREUX

# IMPACT

galerie impact - rue centrale 31 - 1003 lausanne - suisse

## IMPACT

GALERIJO IMPACT V LAUSANNI JE OSNOVALA SEPTEMBRA 1968 SKUPINA MLADIH ŠVICARSKIH UMETNIKOV KURT VON BALMOOS, HENRI BARBIER, PIERRE GUBERAN, JACQUES DOMINIQUE ROULLER, JEAN CLAUD SCHAUENBERG, JEAN SCHEURER.

DELO GALERIJE TEMELJI NA INTERAKCIJSKEM KOMUNICIRANJU!

OD 12. DO 18. 05. 1972 JE GALERIJA ORGANIZIRALA INTERNACIONALNO MANIFESTACIJO AKTUALNIH RAZISKOVANJ NA PODROČJU FILMA (8, SUPER 8 IN 16 mm) IN VIDEO TRAKOV POD NASLOVOM ACTION (FILM) VIDEO.

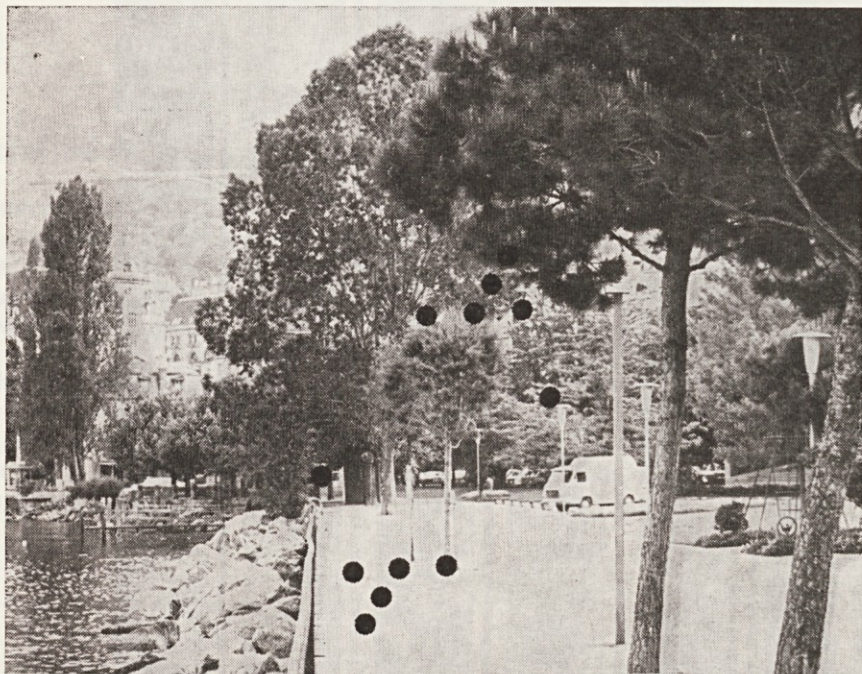
**ESPACE/SITUATION 72** — PROSTOR SITUACIJA 72 MONTREUX, 29. 08. DO 30. 09. 1972.

RAZSTAVA PROJEKTOV-AKCIJ NA 3000 m<sup>2</sup> PARKA KEJA IN LEMANSKEGA JEZERA.

ORGANIZATORJI: GALERIJA IMPACT, LAUSANNE IN L'OFFICE DU TOURISME MONTREUX.

UDELEŽENCI: TOM J. GRAMSE, KLAUS GROH, HANS-WERNER KALKMANN, BERND LOBACH (ZR NEMČIJA), KEITH BROCKLEHURST (V. BRITANIJA), MARCEL DUPERTUIS (FRANCIJA), UGO CARREGA (ITALIJA), JAROSLAW KOZLOWSKI (POLJSKA), GIANFREDO CAMESI, GERALD DUCIMETIÈRE, H. R. HUBER, MAX MATRER, JEAN OTTH, MARTIN SCHWARZ, JANOS URBAN, JEAN-ROGER WOLFGANG, JEAN-PIERRE ZAUGG (ŠVICA), JOHN GOODYEAR (USA), PETR ŠTEMBERA (ČSSR), BOGDANKA POZNANOVIĆ (JUGOSLAVIJA).

PRVIČ,  
DRUGIČ  
ZGOSTITEV  
SPROSTITEV  
ATELJE DT  
20) ICVK 00010  
B + D POZNANOVIĆ  
NOVI SAD  
INFORMACIJE 58, 59



a/ zgostitev b/ sprostittev- projekta-poseg v prostor  
udeležencev- avtrji, park in  
Lemansko jezero  
v Montreuxu

interakcija v razmerju 1,3,5 imaginacija-1,-3,-5 razum

$$\frac{1}{2}, \frac{1}{4}, \frac{1}{6}$$

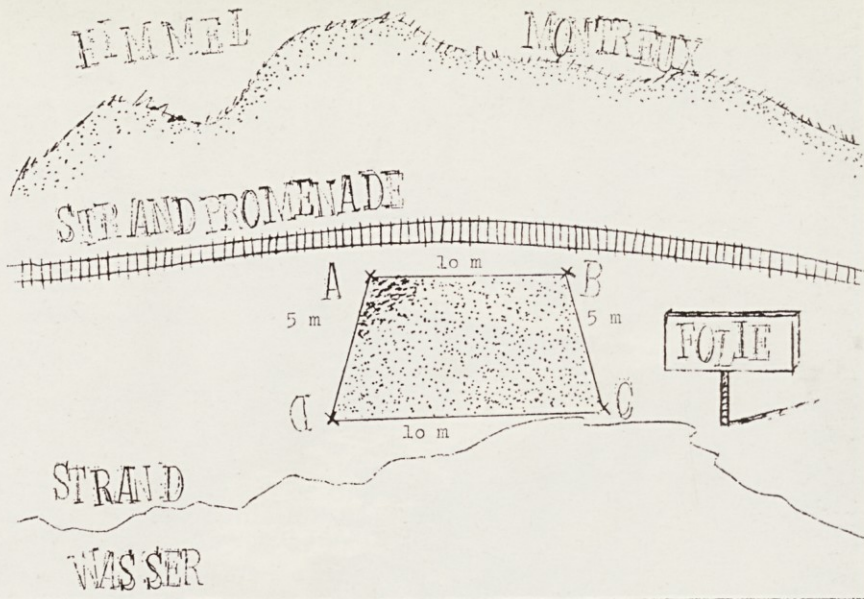
prvič.tretiič zgostitev sprostittev urednik I.C.V.C. EKRANA



**bogdanka poznanović**

REKE 2, NOVI SAD,  
29. 06. 72 LAC LEMAN,  
MONTREUX, 29. 07. 72 /  
17 LESENIH OKVIRJEV, 80 × 80 cm,  
NAPETIH S PROZORNO FOLIJO 17  
IMEN JUGOSLOVANSKIH REK, POVE-  
ZANIH S PLASTIČNIMI VRVICAMI, PO-  
LOŽENIH NA POVRŠINO JEZERA  
PROJEKT SE REALIZIRA TUDI V ME-  
DIJU FILMA

OLDENBURG  
 MEDTEM KO TRAJA RAZSTAVA VLA-  
 DA POD ČRNO FOLIJO STALNA TEMA.  
 DOLOČEN ZEMELJSKI IZSEK (5 × 10 m)  
 JE ZARADI NAVADNEGA DNEVNEGA  
 OBTOKA ZAPRTI POGOJI IN PRAVILA  
 NEPOKRITEGA SVETA NE VELJAJO  
 POD ČRNO FOLIJO. SICER SE MANI-  
 PULIRANI RITEM ODVIJA NAPREJ —  
 NAVZNOTER PA OBSTOJA NOV MANI-  
 PULATIVNI RITEM.  
 IZVEN POLOVIČNIH MEJA SISTEMA  
 VELJAJO DRUGA PRAVILA!



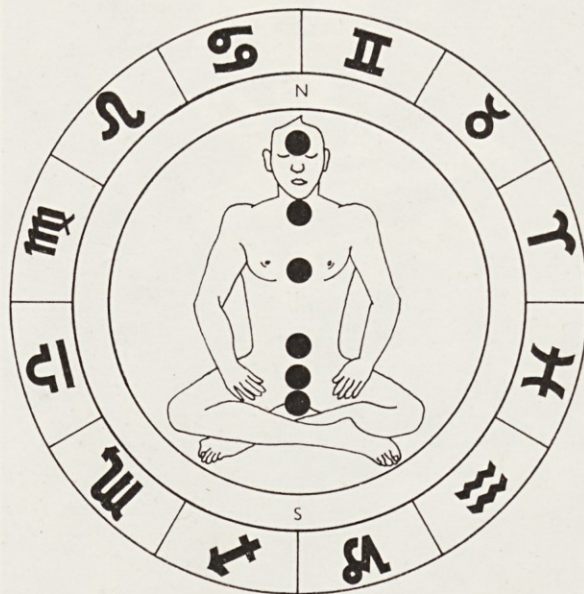
## keith brocklenhurst

PROJEKT KOS KAMNA  
 MONTREUX

KAMNI SO BILI NAJDENI NA OBALI  
 ŽENEVSKEGA JEZERA — GOTOVO SO  
 BILI PRENESENI IZ GORA — LAHKO  
 REČEMO, DA SO STARI KOT ZGODO-  
 VINA ČLOVEKA NA ZEMLJI. PO RAZ-  
 STAVI BOJO KAMNI VRNjeni NA  
 OBALO JEZERA, TAKO BOJO ELEMEN-  
 TI DELA ŠE VEDNO EKZISTIRALI —  
 NJIHOVO BIVANJE JE IN BO VEDNO  
 NA NIVOJU ZGRADBE ATOMOV.  
 NOTRANJE KROZENJE ŠESTIH KAM-  
 NOV VKLJUČUJEJO INDIJSKI SIMBOLI  
 ŠESTIH POMEMBNIH PSIHIČNIH CEN-  
 TROV ČLOVEKA — VEZ MIKROKOZ-  
 MOSA Z UNIVERZUMUM MAKRO-  
 KOZMOSA.

ZUNANJE KROZENJE DVANAJSTIH  
 KAMNOV NOSI OZNAČITVE ZODIACA  
 — SIMBOLOV ZA ZVEZDE — POMEMB-  
 NO RAZDALJO OD DELOV UNIVERZU-  
 MA, ČLOVEK JO LAHKO ZAZNAVA  
 Z GOLIM OČESOM — MAKROKOZ-  
 MOS. SIMBOLI SO UPORABLJENI UNI-  
 VERZALNO V VSEH JEZIKIH. ČUTIM  
 POTREBO INFORMIRAT VEDENJE O  
 ČLOVEKOVIH RELACIJAH DOLOČENIH  
 V VSAKEM DNEVU.

MNOGO NAŠEGA ŽIVLJENJA JE KON-  
 STANTNO USMIRJENO OD ZAVEDA-  
 NJA KAKO SMO DEL ODLOČITVE UNI-  
 VERZUMA



How old are

From where did

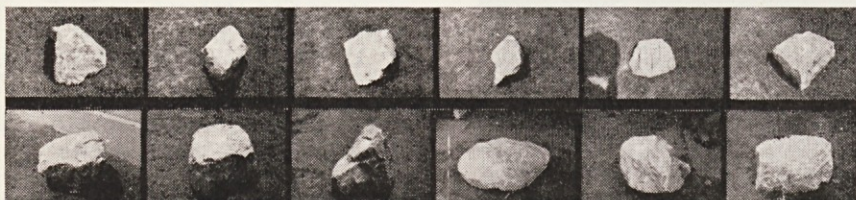
What transformations will

you  
 the stones

?

originate?

undergo?



**jaroslaw kozlowski**

KONCEPT  
PREDSTAVITI KOS MAKADAMA OBRE-  
ŽIJ MONTREUXA PO & FILOZOFOV, KI  
PREDSTAVLJAJO ANALITIČNE, FENO-  
MENOLOŠKE, MARKSISTIČNE IN EKS-  
STENCIALISTIČNE FILOZOFE Z NASVE-  
TOM, DA BI KOMENTIRALI TA PRED-  
MET



Gianfredo CAMESI 24. III. 40.

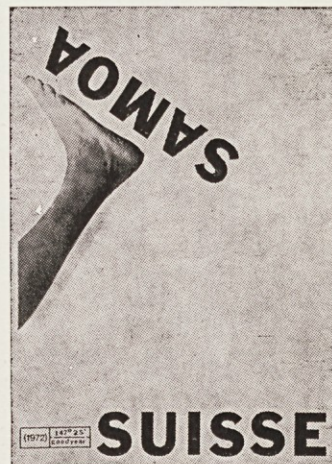


**gianfredo comesi**

TRANSFORMACIJA ZEMLJE

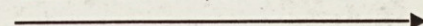
**john goodyear**

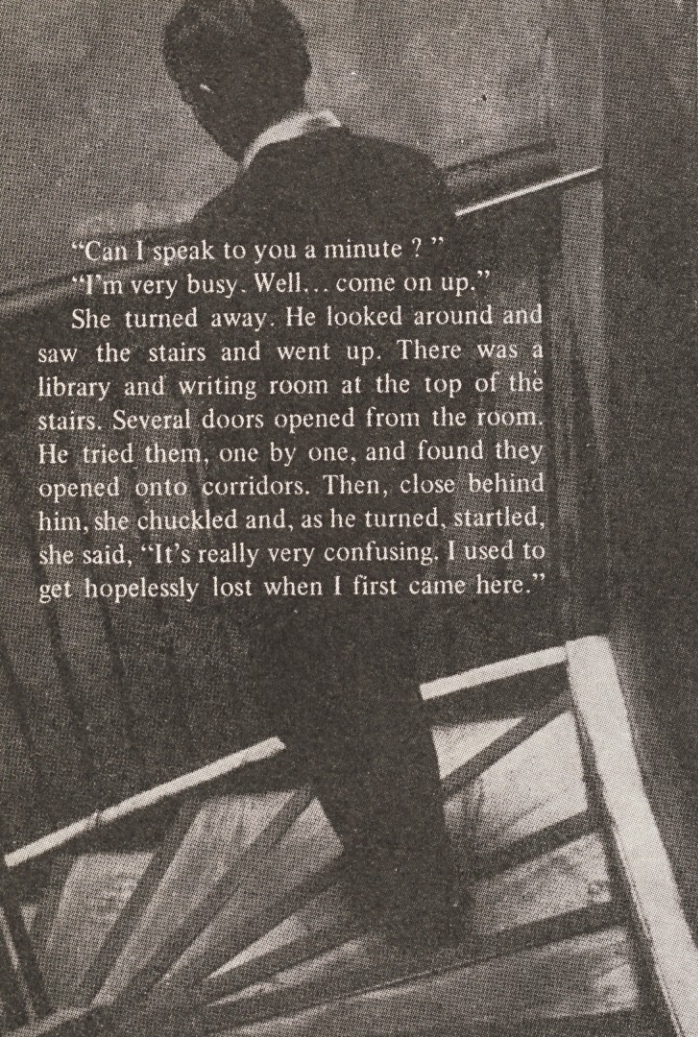
147° 25'



**janos urban**

ZADNJA STRAN + 3. STR. OVIKA

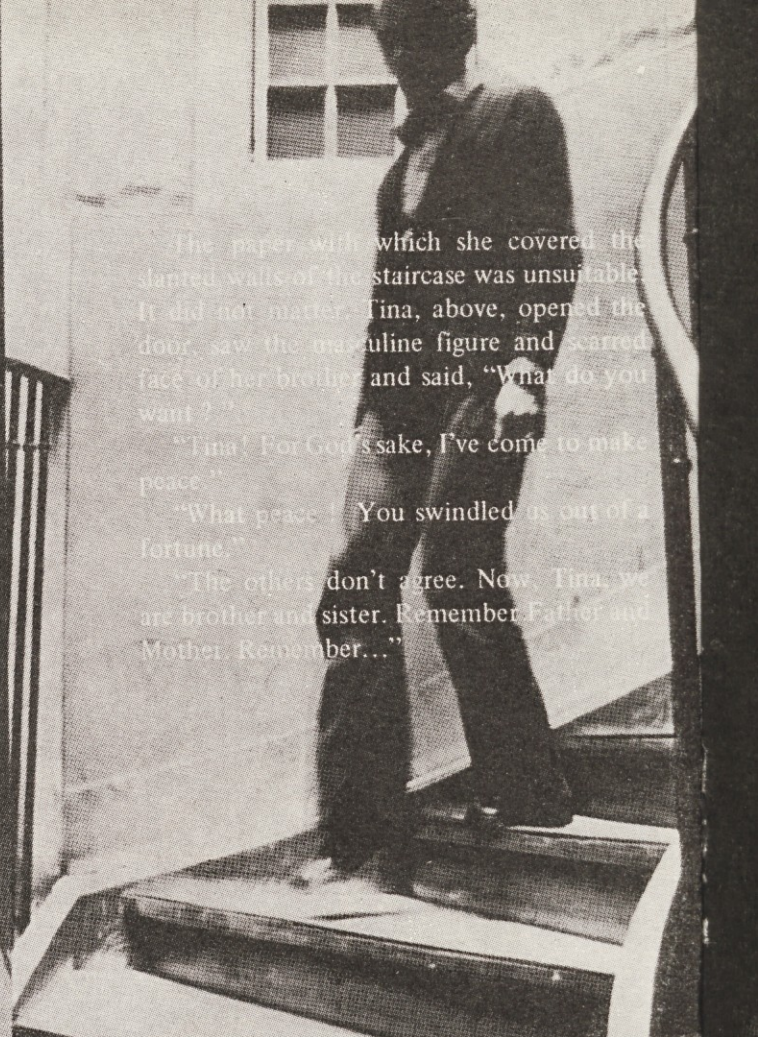




"Can I speak to you a minute ? "

"I'm very busy. Well... come on up."

She turned away. He looked around and saw the stairs and went up. There was a library and writing room at the top of the stairs. Several doors opened from the room. He tried them, one by one, and found they opened onto corridors. Then, close behind him, she chuckled and, as he turned, startled, she said, "It's really very confusing. I used to get hopelessly lost when I first came here."

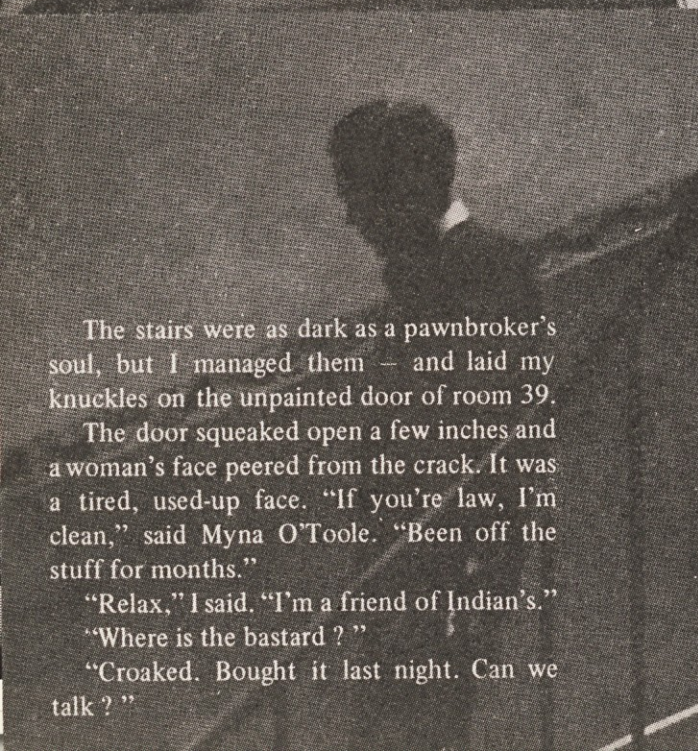


The paper with which she covered the slanted walls of the staircase was unsuitable. It did not matter. Tina, above, opened the door, saw the masculine figure and scarred face of her brother and said, "What do you want ? "

"Tina! For God's sake, I've come to make peace."

"What peace? You swindled us out of a fortune."

"The others don't agree. Now, Tina, we are brother and sister. Remember Father and Mother. Remember..."



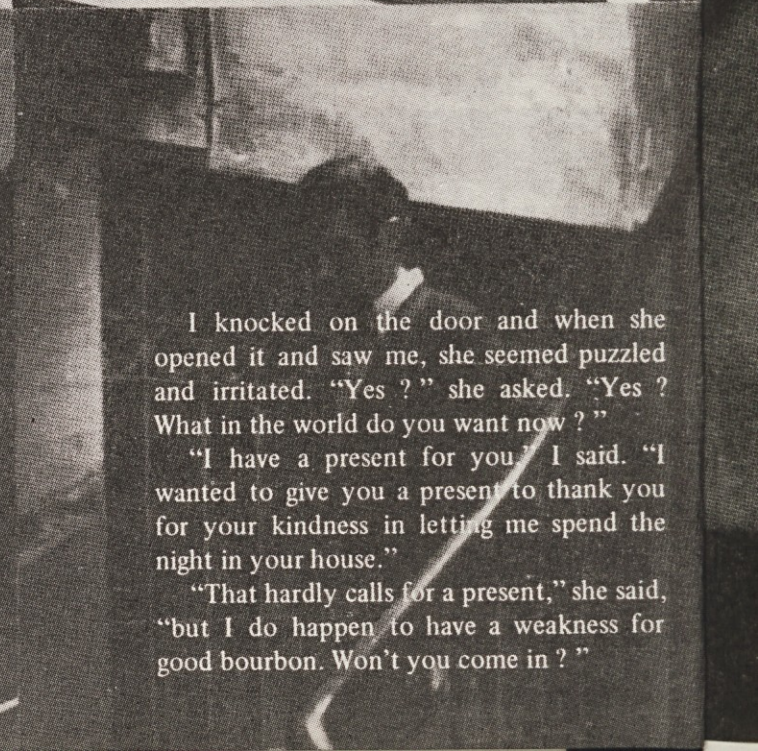
The stairs were as dark as a pawnbroker's soul, but I managed them — and laid my knuckles on the unpainted door of room 39.

The door squeaked open a few inches and a woman's face peered from the crack. It was a tired, used-up face. "If you're law, I'm clean," said Myna O'Toole. "Been off the stuff for months."

"Relax," I said. "I'm a friend of Indian's."

"Where is the bastard ? "

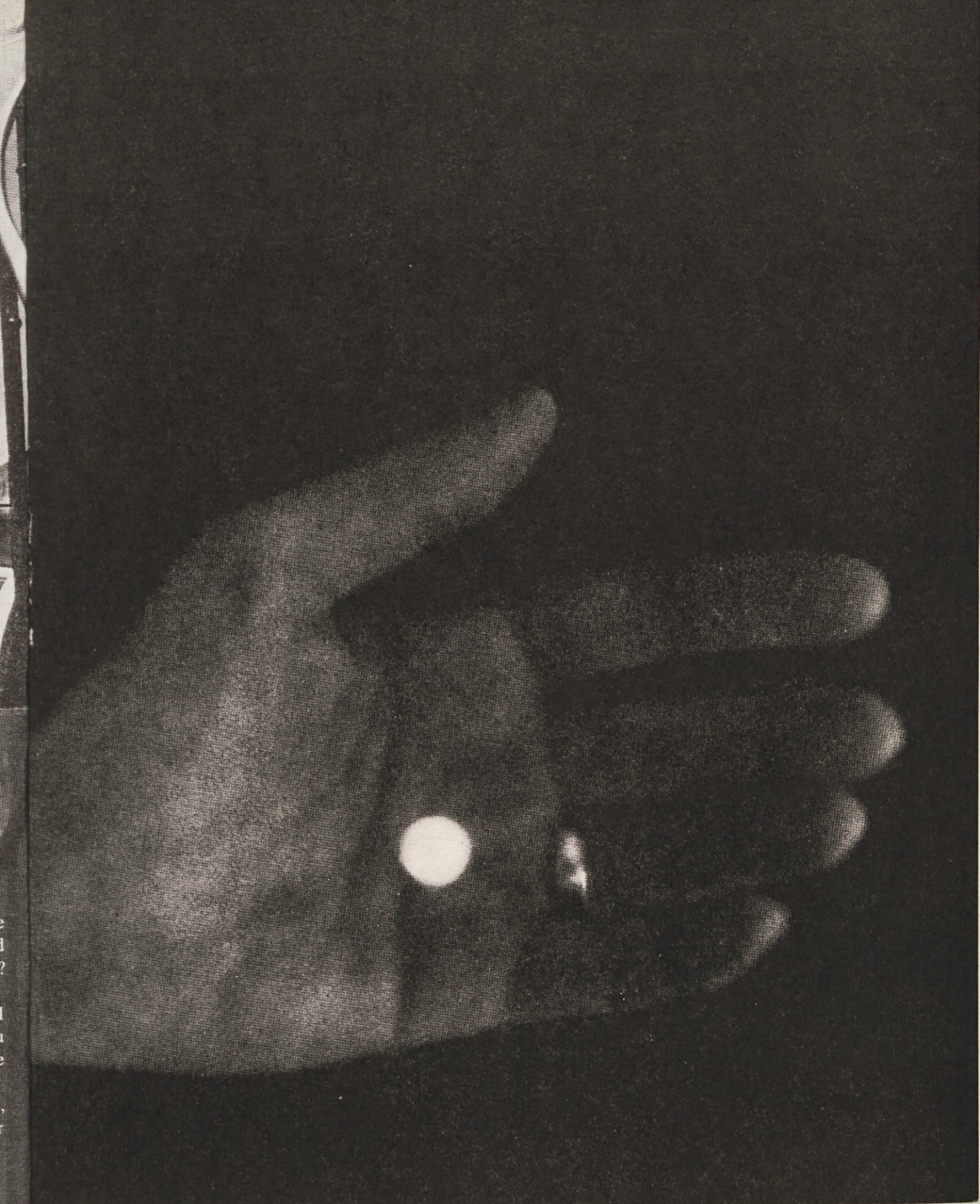
"Croaked. Bought it last night. Can we talk ? "



I knocked on the door and when she opened it and saw me, she seemed puzzled and irritated. "Yes ? " she asked. "Yes ? What in the world do you want now ? "

"I have a present for you," I said. "I wanted to give you a present to thank you for your kindness in letting me spend the night in your house."

"That hardly calls for a present," she said, "but I do happen to have a weakness for good bourbon. Won't you come in ? "



# E K R A N

Tik pred tiskom smo se razveselili vesti, da je Dušan Povh dobil nagrado Prešernovega sklada za kratka filma DVE KORAČNICI in NOVA MAŠA.

Delo Dušana Povha priča o angažirani in močni umetniški osebnosti. Kot nihče pri nas je znal najti v starih filmskih zapisih nove vrednosti, ko jih je soočil z današnjo situacijo. Z izjemnim posluhom za družbeno satiro, ki jo je prav on uveljavil v slovenskem filmu, je oblikoval filmski jezik, ki je razumljiv vsakomur in vendar nov. Odlikuje ga samosvoj posluh za odkrivanje paradoksov časa. S spretnim prepletanjem starih in novih posnetkov ter izvirnih grafičnih elementov dosega s svojimi filmi, čeprav so brez besed, prepričljiv učinek in končno poanto (iz obrazložitve upravnega odbora Prešernovega sklada).

Čestitkam se pridružujejo tudi sodelavci EKRANA.