

E K R A N

8788 REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO



| | |
|---------------------|---|
| Ekran | Revija za film in televizijo |
| Izdajatelj | Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije |
| Uredniški odbor | Mirjana Borčič Srečo Dragan Miša Grčar Janko dr. Kos Naško Križnar Neva Mužič Janez Povše Vasko Pregelj Rapa Šuklje |
| Programski kolegij | Janko dr. Kos Janez Povše Rapa Šuklje |
| Glavni urednik | Branko Šömen |
| Odgovorni urednik | Denis Poniž |
| Oblikovalec revije | Dušan Brajič |
| Sekretar uredništva | Breda Vrhovec |
| Lektor in korektor | Meta Sluga |
| Naslov uredništva | Ekran, revija za film in televizijo Ljubljana, Dalmatinova 4 telefon 310 033/311 |
| Žiro račun | 501-8-509/1 |
| Letna naročnina | 30 din |
| za tujino | 60 din |
| Posamezna številka | 3,50 din |
| Dvojna številka | 7 din |
| Tisk | Učne delavnice, Ljubljana |
| Meter | Franci Planinc |
| Klišeji | Tiskarna Jože Moškrič, Ljubljana |

film kot poema spremembe

Kino dvorane, ki jih komercialno uporabljajo, oskrbujejo družbo, razdeljeno na geografska področja, s kolektivnim umikom. Filmski material, katerega velike filmske družbe širijo preko platna, mora ustrezati določenim ekonomskim funkcijam, ki jih od njega pričakujejo. Zato je večina filmov posnetih strateško, v obliki lahkotnih fantazij in poletnih dram.

To prikazovanje stvarnosti, »ki presega življenje samo«, omogoča, da lahko veliko število ljudi istočasno odide, »se umakne« na potovanje v svet šale naravnega okolja in njegovih prebivalcev. Začetek »dokumentarnega« filma pa je pomenil, da se ljudje lahko umaknejo tudi v svet šale burnih vsakdanjih izdelkov in dogodkov.

Trditev ni tako absurdna, kot je videti na prvi pogled, če upoštevamo dejstvo, da je človek še vedno moral vstopiti na področje za kolektiven umik, če je hotel pri tem sodelovati in je še vedno obvezno moral biti v »mraku«, da bi lahko »videl«. Skratka, v sebi smo nosili prepričanje, da nas še vedno zabavajo, da si morajo pisci scenarijev in montažerji, ki želijo nove oblike, vse izmisliti sami.

Sedaj pa imamo družbene filmske projekte. Vzajemno spremenljive dejavnosti se povezujejo z ustrežajočimi družbenimi spremembami. To pomeni, da se danes skupnost vključuje v neposredno uporabnost nekdanje tovarne sanj.

Zdi se, kot bi mnogi projekti izgubili organizatorje, pri tem pa čutiš, da se po projekciji novega materiala pojavlja želja po novem družbenem katalizatorju.

Zakaj?

Vse kaže, da je ta faza neizbežna pri novi uporabnosti medija. Kajti ljudje se ne bojujejo samo z novim družbenim vključevanjem filma, ampak z

vsem svojim odnosom do filma samega v zgodovinskem smislu. Film je v družbenem redu zavzemal posebno mesto tako dolgo, da se zdi ta prva stopnja skepticizma kot žalitev, morda celo kot hudo nezaupanje.

Ko pa se družba zблиžuje z ustvarjanjem filma, lahko gledamo na spremembo odnosa bolj optimistično v korist družbe, saj razumemo dinamični potencial filma v areni sprememb.

Zaenkrat niti organizatorji sami še ne doumejo, da možnosti filma presegajo našo najdrznejšo domišljijo. Kajti, ali niso bile prav naše najbolj neverjetne sanje pravzaprav pogojene s starimi filmskimi oblikami?

Film bi lahko postal, namesto da je področje za umik, žarišče nove družbene zavesti, neke vrste vključevanje v ustvarjanje, ki vodi v novo družbo.

Malcolm Ross



intervju z majdo grbčevo

Na začetku razgovora, za nekakšen uvod, povsem standardno vprašanje, ki pa je na neki način bistveno: nam lahko poveš nekaj podatkov o svojih igralskih začetkih?

Že zelo zgodaj sem začutila veselje do igranja. Res je, da sem raje hodila v kino kot v gledališče, verjetno zato, ker je treba pri gledališču prispevati tako imenovano iluzijo. Gledališče pravzaprav ne more biti dejanska resničnost, kar je film z lahkoto. Zato je normalno, da je za gledalca filmski medij manj naporen, bolj oprijemljiv in nazornejši. No, seveda ni bilo mogoče, da bi najprej igrala v filmu, zato sem že zelo zgodaj začela igrati v gledališču.

Znano je, da so prva srečanja z gledališkimi deskami posebno doživetje, odločilna inspiracija, iz katere vse posredno izhaja.

V gledališču se mi je tedaj zdel grozljiv kontrast med zakulisjem, se pravi po domače povedano umazanijo in ropotijo tudi v dobesednem pomenu besede ter čarobnostjo, če se lahko tako izrazim, odrskih reflektorjev. Na ta način skupaj živita v gledališču dva popolnoma nasprotna svetova.

Čeprav zaenkrat na Akademiji za gledališče, radio, film in TV še nimajo pravih pogojev za izpopolnjevanje v TV in filmskem mediju, si pa vendarle morala prav v študijskih letih ogromno pridobiti.

Nedvomno, čeprav je tudi res, da je bilo na Akademiji najprej grozljivo. Vse, kar sem napravila, je bilo narobe. Vse, kar sem imela od amaterskega igranja, znanje in gotovost, vse je bilo nič, vse se je sesulo in treba je bilo začeti znova. Brez dramatiziranja lahko rečem, da je bilo mogoče samo z veliko trmo premostiti te krize. Šlo je



namreč za to, da sem tudi prej hotela isto: igrati iz sebe. Ko so mi rekli, da je vse zanič, se je seveda znašel v dvo- mu moj izhodiščni moto in to je bil vzrok krize. Vendar ne gre za kakšno drugo izhodišče, gre za znanje. — Na Akademiji se tudi zelo navežeš na tiste pedagoge, ki ti dajo največ in na neki način še vedno nisi samostojen. Ob vsakem problemu imaš na šoli enega izmed pedagogov, ki ti pomaga prebroditi težave. Ko odideš z Akademije, si spet sam, spet si na začetku, posebno ker ti ves čas povsod govorijo, da nehai igrati akademsko, da čimprej oziroma takoj pozabi na Akademijo itd. Skratka, spet si na istem, spet zbiraš izkušnje, da bi si pridobil prepotrebno gotovost.

Prva srečanja s kamero so navadno za igralca precej dramatična in predstavljajo novost, ki je ni mogoče premostiti kar mimogrede.

V Malih oglasih in v seriji Nabrežje sem prvič stopila pred kamero in moram reči, da je bil začetek fantastičen. Prav nič se nisem bala. Začetek je bil namreč fantastičen kot tista stara zgodba o zaljubljenju, ki mu je nekaj časa vse všeč, pozneje pa seveda nastopijo določeni problemi. Televizijo sem torej občutila kot nekaj novega in to me je veselilo. Kasneje, ko sem dobila zahtevnejše vloge — v začetku sem

na srečo dobila preprostejše — so se seveda odprli problemi, instinktivni fazi je sledila analitična in krog, ki se ves čas vrti na ta način, se je zavrtil tudi to pot.

Kaj je po tvojem mnenju bistveno za nastop pred kamero?

Pred kamero moraš biti predvsem sposoben velike koncentracije. Še danes se spominjam Auguste Danilove v filmu Na svoji zemlji, ki je kljub častitljivim letom zmogla nenavadno koncentracijo, nenavadno mirnost in sklenjenost izraza.

Pravzaprav je to isto kot v gledališču. Torej ni bistvenih razlik?

Razlike so, in to velike. Prva razlika, ki se je v tem trenutku spomnim, je npr. v doživljanju vloge. V gledališču je tako, da z nemiro in nestrpnostjo preživiš premiero, potem postaneš mirnejši, najdeš v vlogi še kup novih nians, poglobljaš že premišljene stvari in najmanj do polovice ali tri četrt predstav, kolikor jih odigraš med 25. ali 30., iščeš nekaj novega in si vesel tega iskanja in posameznih novosti. Proti koncu je novosti vse manj, vloga je nekako dokončno izžrpana, nič več ne najdeš prvobitnosti in variacij, vloga v tebi dejansko umira. Ko se vloga s poslednjimi predstavami izteče, se počutiš praznega in z veseljem se lotiš nove vloge. — Pri filmu je to popolnoma drugače. Ko dobiš vlogo, začneš živeti z njo, med snemanjem si seveda ves čas napet, poln doživljanja, da bi v posameznih sekvencah, v posameznih kadrih lahko dal največ. Ta napetost, ta polnost traja do poslednjega kadra, do poslednjega posnetka, potem pa je stvari fizično konec. Vloga je posneta, ne moreš je več ponavljati, ne moreš je več igrati, kar pomeni v nekem smislu nenaravno prekinitev doživljanja. Pri filmu in televiziji sem že nekajkrat mučno občutila zaključek snemanja, nisem in nisem se mogla znebiti vloge, še bi jo hotela popravljati, a seveda to ni več mogoče itd. itd.

Obstoji zanimiva razlaga razvoja gledališča in tudi filma s pomočjo prostora, ki je v razvoju teh dveh medijev ustvarjal različne oddaljenosti gledalca

od igralca, kar je za igralca seveda nedvomno pomembno: poprečna razdalja gledalca v grškem gledališču je drugačna od tiste v srednjeveškem, kjer so se ali gledalci pomikali k novim prizoriščem ali pa so se prizorišča pomikala h gledalcem. Da ne govorimo o baročnem principu gledališča, kakršno je v bistvu gledališče danes, kjer je dvorana prirejena tako, da so vsi gledalci že s sedeži usmerjeni proti igralni ploskvi, in da končno ne govorimo o gledališču v krogu in tudi o filmu, katerega princip je radikalno menjavanje razdalje gledalca (kamere) in igralca. Kolikor sem doslej igrala pri filmu oziroma ne televiziji, lahko rečem, da je to popolnoma drugače kot v gledališču. Mislim, da sta to dva načina. Ne smemo pozabiti, da grozi igralcu na odru ogromen prazen prostor za hrbtom in nad njim, ki ga je treba še kako napolniti, da bo oživel.

Kako nam lahko razložiš način igralske obdelave neke intimne reakcije na velikem odru, v veliki dvorani in kako to isto reakcijo poustvariš v bližnjem posnetku?

Gre verjetno za drugo abecedo, za drug način izražanja. Neka reakcija, za katero normalno hočeš, da jo bodo gledalci v dvorani opazili, je v obliki življenjske reakcije, se pravi takšne reakcije, kot bi jo napravil v vsakodnevnem življenju, neopazna. Potem stvar premisliš in ugotoviš, da mora biti tako in tako velika, da se mora zarisati v prostor, da moraš ob njej napraviti korak ali dva, čeprav tega v življenju ne bi npr. nihče storil. Potem moraš seveda vse faze prekriti oziroma napolniti z osnovnim bistvom itd. V dobro skadri- ranem filmskem prizoru ta abeceda seveda ni potrebna.

Ali ne gre za ekstravertnost na odru in introvertnost v filmu?

Mislim, da v umetnosti ne more iti za ekstravertnost oziroma introvertnost.

Ne mislim v umetniškem, pač pa v izraznem smislu.

Seveda, gre za dve popolnoma različni abecedi.

Kaj je še značilno za filmsko delo?

Medtem ko je gledališče bolj ali manj delo z že znanimi partnerji, v znanih

prizoriščih, se pravi dvorana, v tem ali onem ansamblu, s temi in temi sodelavci, ki se na neki način ponavljajo, ki se tako rekoč vsi že vnaprej poznajo, pa je filmsko delo — vsaj kolikor sem ga okusila — delo z enkratno ekipo, ekipo, ki se je zbrala v določenem sestavu samo za ta film, saj skoraj ni nobenih možnosti, da bi še kdaj delal v večjidel isti ekipi; prav tako gre za enkratna prizorišča, na katerih delaš in enkratnost filmskega dela kot takega: vse je usmerjeno v finaliziranje posnetka in ko je ta posnet, ga ni več, vsaj kot problema ekipe ga v bistvu ni več. Zaradi vsega tega je življenje v času snemanja še posebno intenzivno, istočasno že čutiš, da se stvar ne bo nikdar več ponovila in ti je na neki način žal in ko čez nekaj časa srečaš koga iz ekipe, se vsega spomniš, vendar ni vse tako, kot je bilo tedaj.

Kaj pa odnos z režiserji?

Vsi režiserji, s katerimi sem delala, so mi omogočili ustvarjalne pogoje in ker moram vlogo pač vedno narediti, se pri vsakem režiserju oklenem tistega, kar mi pomaga: razgledanosti, zanesljivosti, pa tudi terorja, pa tudi antipogojev, če je to režiserjeva metoda, skratka vsega, kar je v okviru jasnega režiserjevega cilja. Mislim, da je to glavni in neobhodni pogoj vsakega režiserja: da ve, kaj hoče.

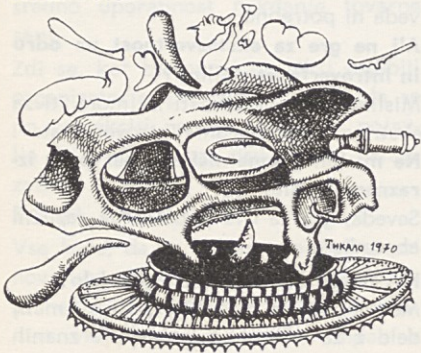
In na koncu: kakšne televizijske in filmske načrte imaš trenutno?

Trenutno nimam nobenih konkretnih ponudb ali trdnih dogovorov. Čakam na predvajanje Dekameron in pa Pogreba.

Prepričan sem, da se ti bo v kratkem spet odprlo.

Hvala za optimistično željo.

Janez Povše



Fred Lawrence Guiles

norma jean življenje marilyn monroe

Skoraj deset let je tega, kar je umrla Marilyn. Prejšnji mesec bi dopolnila 46 let, kdove, kako bi bilo z njo.

Knjiga ni nikakršno literarno delo in tega od nje tudi ne bi zahtevali; pričakovali bi le za spoznanje več zavzetosti od njenega avtorja. Marilynino življenje v knjigi bi lahko bil bestseller, čeprav ta potrošniška besedica morda zveni kruto, netenkočutno, ko gre za tako belo, krhko in nežno bitje, kot je bila ta nesrečna ameriška igralka. Tudi Capotejev roman Hladnokrvno je zaslovel zato, ker smo vedeli, da gre v njem za živa, resnična človeka, katerih smrt je dala knjigi njen pečat...

Toda ta knjiga ni nič, čeprav ne gre tajiti, da jo prebereš — ne z užitkom — ker piše o nekom, ki si ga poznal. Je poznal pravi izraz? Je, zakaj vse, kar je storila, rekla, mislila, si lahko prebral iz časopisov.

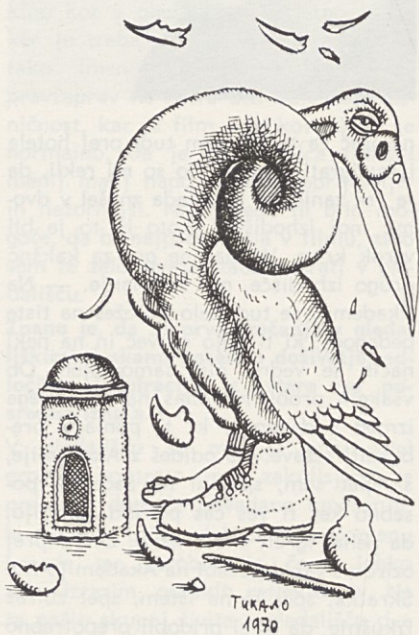
Uvod trdi, da gre za temeljito študijo njenega življenja; v resnici gre za neurejeno, površno nizanje podatkov, ki so velikokrat popolnoma nevažni. Izjave, ki jih je Guiles pobral pri Marilyninih prijateljih, znancih, kolegih, sorodnikih, bivših možeh, so velikokrat puhle, natisnjene za vsako ceno, ker so jih pač izrekli slavni ljudje.

Marilyn je bila bistrourma, napiše njen biograf in mi naj mu verjamemo na besedo? Ali ni bilo dogodka v njenem življenju, ki bi ga opisal in po katerem bi bralci sami sklepali o njeni razumnosti, o njenem čustvovanju?

Marilyn je v tej knjigi tujka, osebnost, ki je še najbolj prisotna na fotografijah med tekstom. Njena poslednja agonija, ki jo je privedla v smrt, je opisana zmedeno, neprizadeto. Suhi podatki, če z njimi ravna prava roka, so lahko veliko bolj zgovorni, življenjski, kot leposlovje.

Knjigo je izdala sicer zgledna koprška Lipa, toda prevod je vse prej kot zgladen. Človek bi rekel, da je prevajalec prvič slišal za neko Marilyn Monroe ta krat, ko je dobil ta tekst v roke... Niti za naslove filmov se ni potrudil: tako govori celo o filmu, ki da je imel naslov Princ in prodajalka; ali pa je to škrat? Tudi nedosleden je, neverjetno površen: enkrat citira originalne naslove, drugič pa sploh ne, in jih spet tako samovoljno prevaja, da najbrž še takšni ljubitelji filmov ne bodo mogli uganiti, za kateri film gre...

Vesna Marinčič



Jacques tati gag, ki nas obkroža

Jeune Cinéma 56/71

Zdi se, da nam Tati ob odgovorih o svojih zadnjih dveh filmih PLAY TIME in PROMET razkriva značaj svoje komike.

PROMET je film, ki še bolj poudarja Hulota kot na primer PLAY TIME.

V PROMETU ima oseba odgovornosti, zato jo bolj upoštevamo. Pri PLAY TIME nisem hotel imeti glavne osebe. Hotel sem posneti komičen film z ljudmi, ki me obkrožajo. Gledalci so se zbegali, ker niso vedeli, kdo je film naredil. Za njih je važna zvezda. Ostalo je le detajl, ki jih ne zanima. To pa je precej resna zadeva, kajti publika bi morala kaj vedeti o režiserjevih namerah, saj se je odločil, da bo svoje misli izrazil raje s filmom kot s knjigo. Vsi gledalci bi seveda radi videli, da bi bil Hulot glavni akter filma.

Potem pa film ne bi bil več smešen . . .

Za gledalca bi bil, kajti ta se smeji, še preden kaj naredite. V PLAY TIME so vsi čakali nečesa, kar se potem ni zgo-

dilo, in tako so popolnoma zgrešili smisel filma. Napaka je v tem, da dajemo etikete. Nekateri gledalci vedo imena režiserjev zato, ker ne igrajo v lastnih filmih. Takoj pa, ko se pojaviš na platnu tudi kot igralec, vsi pozabijo, da si pravzaprav ti naredil film. Film je ugaljal le tistim, ki so prišli gledat Tatijev film in ne Hulotov. Tati pa pušča iniciativo ljudem, ki so bolj zmožni kot Hulot. Skratka, film PLAY TIME je veliko odprto okno vsem mladim ustvarjalcem, ki želijo posneti humoristične ali komične ideje, kajti film je dokaz, da lahko posnameš zabaven film brez Chaplina, Keatona ali Laurela in Hardyja.

Vaša komika prihaja deloma iz opazovanja?

Da, toda to opazovanje se od časa do časa spremeni v burlesko. Poleg tega pa se trudim, da bi poleg golega smeha, kot je običaj, dal vsem stvarim tudi čimvečjo resničnost. Zame je minister, ki se spotakne, bolj smešen kot kdo drugi, posebno če je obdan z običajnim pompom.

Vendar vi vaših gagov ne razvijate, tu mislim predvsem na sceno, ko pes gleda uslužbenca, ki briše avto s cunjjo zelo podobno pasji koži.

Mene pri tem zanima dejstvo, da pes v tej sceni lahko misli. Če bi človek verjel njegovemu obrazu, bi mislil, da premišljuje o tem, če uporabljamo pse za čiščenje avtomobilov.

Nikoli ne uporabljate Chaplinovih gagov. Vi le zasnujete. Od tod pravi rudniki gagov v vsakem vašem filmu.

Želim, da bi se ljudje malo spoznali in se navadili gledati. Želim le sodelovati in ne postavljati piko na i. Vsak učinek lahko dosežemo. Zatorej, ko dobimo idejo, ne vem, zakaj bi morali reči: posnemimo film; izrabimo sekvenčne možnosti predalov, ki jih porivaš noter, pa skačejo nazaj. Ne. V trenutku, ko dobiš idejo, jo moraš orkestrirati. Vendar pa je ta orkestracija laž: v resnici

možakar ne bi odprl več kot tri predale. Nekoč so v komičnih filmih avtorji razglašali: smo gagmani. Tati pa preprosto pravi: »Poglejmo, kaj se dogaja okoli nas in poskusimo najti majhne stvari, ki bi nas zabavale.« Tak odnos je seveda popolnoma nekaj drugega.

Pri filmih uporabljate zelo filmski element: pogled. Vaš pogled je tisti, ki dela svet komičen. Hulot odkriva komične lastnosti sveta.

Da, toda to ima tudi odmev, kajti jaz ne morem iti k zdravniku, ne da bi mi ta pripovedoval smešne dogodivščine s svojimi klienti. Torej so okoli nas res smešne stvari.

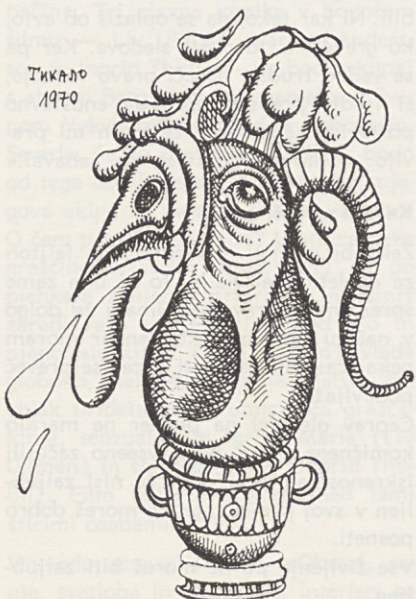
Vendar pa jih v vsakdanjem življenju redko vidimo.

Res je, da današnja generacija gleda na vse preveč resno in je drobni zabavni dogodki v življenju ne zanimajo več. Menijo, da je mnogo važnejših stvari, in prav imajo. Toda moj poklic je, da poskušam zabavati; ne vem, zakaj se človek ne bi razvedril za pet minut, ko je ves ostali čas obremenjen z resnimi problemi. Mislim, da bi bilo mnogo bolj pretenciozno, če bi hotel narediti, recimo, angažiran komičen film, kjer bi hotel nekaj spreminjati. Vendar pa, saj veste, vsi ti možje, ki govorijo, mislim, da so mladi začeli razumevati. V pogovoru lahko marsikaj narediš, v praksi pa je mnogo bolj zamotano.

V PROMETU se bolj ukvarjate z nepriagojenostjo avtomobilistov na njihove vozove, kot z njihovimi avtomobili samimi.

Ne vem, če se vam je že kdaj pokvaril avto na zahodni avtocesti . . .

Zaigrajte to enkrat, ustavite se. To je kot fronta, panika. Torej, če je koristno, da gre človek čez nedeljo na deželo in se naužije malo svežega zraka, je pač koristno. Če pa se greš pri tem tekmovalca, pa postane vse skupaj problem. Še posebno sedaj, ko se ljudje tako dolgočasijo kot še nikoli. Izmišljujejo





si stvari, vedno in vedno hitreje. Moderno življenje je le za prve štiri razrede. Jaz pa sem na dnu.

Čemu ima Hulot določen poklic v filmu PROMET?

Takoj sem se hotel spoprijeti z avtomobilom. Moral sem najti nekakšno »kamuflačo«. Nisem mogel kar snemati ljudi v avtu in reči: »Poglejte, vsi ste v avtu, postali ste zelo domišljivi, ker imate motor na trebuhu.« Končno smo si izmislili za Hulota tisti smešni avto. Najlepše pa je, da so ljudje, ki bi hoteli imeti tak avto... Torej je Hulot le statist. Rad bi ga videl v kakšnem drugem filmu. To je osebnost, ki bi jo človek povabil na večerjo, vendar pa nikoli ne veš, če namerava brati prav ta večer kakšno knjigo in ne bo niti malo poslušal pogovora: ne, ker bi bil slabo vzgojen, temveč zato, ker je našel dobro knjigo, in ne vidi vzroka, zakaj je ne bi bral. Torej mu lahko ob enih ponoči rečete: »G. Hulot, zelo ste ljubeznivi, vendar bi šli mi radi spat.« Nezavedno postavlja vse na glavo. In prav to mi je všeč. Lahko bi celo pokvaril večer v Elizejski palači.

Praktično ste popolnoma zanemarili zaplet v vaših filmih.

Vsak komičen film ima neko vodilno nit, vsaj tisti, ki hoče vizualno učinkovati. Osnova so mu predvsem slike predmetov in ljudi, in ne nekakšna zelo zaviralna konstrukcija. Zaradi nje ne moreš postaviti nekega dogodka tja, kamor bi želel. Prav tako je tudi v slikarstvu: bila je šola Barbizon potem pa Impresionisti. Mnogo težje je narisati kravo kar tako, kot potem, ko že znaš slikati. Ljudje pa ljubijo konstrukcije, to postaja formula, ki noče zastareti.

Kako da ste opustili dialog?

Komičen film, v katerem je mnogo dialoga, je bulvaren in prihaja iz gledališča, ne iz musichallov. Naučili smo se smejati z našimi nogami. Hulot je ves čas vizualno v gibanju. Zvok ima tudi velik pomen za komičen film, dialog pa ne. Pri tem velja še neko pravilo, namreč da moraš imeti dobrega pisca. Sam skušam doseči komični učinek z malo oddaljene pozicije. Kadar se dva avtomobilista zaletita, obstajata dve možnosti: postaviš se poleg njiju in ju poslušáš, ali pa vse skupaj opazuješ od daleč, za kakšnim oknom. Njuni gibi več povedo. Gibanje filma ne potrebuje drugega dialoga kot pantomimo.

Ali filme naknadno sinhronizirate kot Bresson?

Da, kajti med snemanjem vse razlagam in na traku se sliši samo mene. Poleg tega rad pridam zvoku še dodatno dimenzijo, neke vrste globino polja, tako da slišimo glas tudi od daleč.

Imate vedno sodelavce?

Da. Sam dam idejo. Za ping-pong je potreben še nekdo, da ti pošlje žogico nazaj. To vas prisili k delu. PRAZNIK sem delal s Henrijem Marquetom, MOJEGA STRICA z Lagrangeom in Jeanom Lhôtom, ki dela danes na TV, in PLAY TIME z Lagrangeom.

Ali vam veliki proračuni za vaše filme ne povzročajo problemov?

Zelo težko je poetično ustvarjati pri Renaultu. Na drugi strani pa imamo velike težave. Ko smo posneli PLAY

TIME, dolgo nismo nič delali. Zato pa smo ohranili svojo umetniško svobodo. In tudi mnogim mladim ustvarjalcem smo pomagali. Namesto da bi se podredil denarnemu aparatu in delal komercialne filme, bi želel, da bi bilo vse tehnično osebje zaposleno pri enem, a umetniškem projektu. Morda ne spoštujem dovolj naše banke, a spoštujem novo generacijo. Mladi prihajajo k meni in mi pripovedujejo svoje zamisli. To je zame izredna sreča. Raje imam to kot služabnika.

Mislite kdaj posneti tudi nekomičen film?

Premišljuje, če ni prav to formula za smeh... Mislim, da je tako lažje. V komičnem filmu se moraš poglobiti v stvari, če ne so igralci tisti, ki branijo komične interese ustvarjalca. Seveda je tako lažje, kajti njim lahko vse razložiš. Moj pes pa bi se požvižgal na moje nasvete, obnašal bi se po svoji volji. Torej si je treba izmisliti neki način, da pes vseeno gleda tisto cunjo, s katero uslužbenec briše avto. Dva dni mu ne daš nič jesti in mu potem daš slutiti, da je mogoče v metli zrezek. In tako gleda. Vse to zahteva ogromno dela in nekaj malega idej. V dramatičnem filmu pa moraš doseči vse z igralci. V PLAY TIMU, na primer, je glavno vlogo igral dekor, v PROMETU avtomobili. Ni kar tako, da se oplaziš ob avto, ko gre 45/h; to pusti sledove. Ker pa se vedno trudim doseči pravo vzdušje, si ljudje predstavljajo, da enostavno postavim kamero na cesto in mi pravijo: »Gotovo si se imenitno zabaval.«

Kakšni so vaši načrti?

Želel bi posneti pantomimičen feljton za angleško televizijo, to bi bila zame sprememba. Prav tako imam že dolgo v načrtu neki projekt, vendar moram nekaj časa še počakati, sicer se preveč ponavljaš.

Čeprav gledalci na primer ne marajo komičnega filma, bodo vseeno začutili iskrenost ali ne. Torej, če nisi zaljubljen v svoj projekt, ga ne moreš dobro posneti.

Vse življenje pa ne moreš biti zaljubljen.

bergmanov novi film

»Filmski položaj pri nas je žaltav. Da, tudi Bergman si mora sposoditi denar.« To je v začetku septembra dejal švedski režiser Ingmar Bergman na svoji tiskovni konferenci, na kateri je predstavil načrte za svoj prihodnji film z naslovom ŠEPET IN KRIKI (Visknin-gar och rop).

Mimogrede povedano, Bergmanove tiskovne konference so vedno nekaj posebnega. Vse gre hitro. Ob napovedani uri zaklenejo vrata in Bergman začne takoj govoriti. Novinarji sedijo tiho kot malčki na prvi dan šole in ne morejo do besede. Tokrat je Bergman utihnil šele čez 40 minut, nato je nekaj minut poziral fotografom, obkrožen od igralk iz svojega »klana« — in konec. Vsi domov.

Kot rečeno, potrebuje sedaj tudi bogati Ingmar Bergman finančno pomoč. Za svoj novi film bo prispeval 750 000 kron iz svojega žepa (formalno pravzaprav iz blagajne svojega proizvodnega podjetja Cinematograph AB), pol milijona kron bo posodil Švedski filmski inštitut, ostalo vsoto četrtr milijona kron pa bo treba zbrati »na ta ali drug način«. Tri glavne igralk v bodočem filmu — Liv Ullman, Harriet Andersson in Ingrid Thulin — se bodo skupaj s starim Bergmanovim snemalcem Svenom Nykvistom odpovedale honorarju. Seveda, če bo film imel dobiček, bodo od tega dobili delež vsi: Bergman, njegova ekipa in Švedski filmski inštitut. O čem pripoveduje film? Lastnica neke graščine (Harriet Andersson) se po plehkem življenju pripravlja na smrt zaradi raka v maternici. Med njo in njeno služkinjo (Kari Sylvan) vlada globoko, neizrečeno prijateljstvo. Na obisk prideta sestri umirajoče graščakinje, senzualna in igriva Maria (Liv Ullman) in starejša Karin (Ingrid Thulin). Film opisuje odnose med temi štirimi osebami.

V uvodu scenarija piše: »Obrazi, sanye, svetloba in sence. Vsi interieri so

rdeči, v različnih odtenkih. Čas dogajanja: na prelomu stoletja. Ženski kostumi so razkošni, dekor nikdar vsiljiv.«

»Nikar me ne sprašujte, zakaj hočem imeti rdeče interiere, ker tega niti sam ne vem,« je rekel Bergman na tiskovni konferenci. »Eno od razlag je treba verjetno iskati v meni samem, saj sem si že od otroških let predstavljal notranjost duše kot vlažno mreno v rdečih odtenkih.«

Snemalec Sven Nykvist se je znašel seveda pred zahtevno nalogo kako ujeti na trak najrazličnejše odtenke rdeče barve z obrazov, zidov, od sončnih zahodov, ognja v kaminu ipd. V laboratoriju je zato že začel delati poskuse z različnimi barvnimi filtri. Pravi, da je glavna težava v tem, ker filmski trak vsebuje preveč reagenčne snovi za rdečo svetlobo.

Ingmar Bergman se je z načrti za ta film ukvarjal, še preden je naredil svoj zadnji film DOTIK (The Touch). Nekateri kritiki so slednji film zato tudi ocenili kot tipičen »vmesni film«.

»Idejo za film sem nosil v sebi celo leto. Vse se je začelo pri podobni, ki se mi je zapičila v glavo. Predstavljala je štiri belo oblečene ženske v rdeči sobi,« je povedal Bergman.

Snemanje filma bo končano ob koncu oktobra. Namesto v ateljeju bodo celoten film posneli na neki graščini na Švedskem. Film ŠEPET IN KRIKI bo imel premiero čez leto dni.

Mitja Jermol

filmski fleši

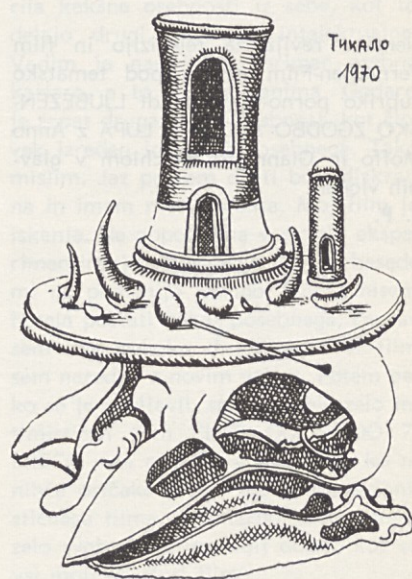
Zanimivo je, da se ZDA ne udeležujejo filmskega festivala v Moskvi, kar je rezultat hladne vojne, ki traja že štiri leta. Od leta 1967 ZDA na ta način protestirajo zoper manifestacijo anti-ameriških filmov.

Leta 1970 je francoski film realiziral 73 originalnih scenarijev, 28 romanov oziroma novel in eno gledališko delo. V omenjenem okviru je debitiralo kar 26 režiserjev.

Sovjetski režiser Sergej Jutkevič je na kongresu filmskih delavcev v Moskvi izjavil, da »je za nekatere tuje filmske režiserje postal politični film grozoten business. Ti filmski režiserji uporabljajo tendenciozne prijeme, včasih kar laži in odkrita natolčevanja. To velja posebno za francoskega filmskega režiserja Jeana Luca Godarda, ki v svojih filmih nasprotuje prav vsemu, kar prinaša sovjetska kinematografija revolucionarnega in posebnega.«

V Atlanti (Georgia, ZDA) se odvija prvi festival, posvečen filmom, v katerih igrajo izključno črnci, in to od začetkov filmske umetnosti.

Ob snemanju nove verzije Macbetha, za katero je zanimivo, da sta glavna protagonista Jon Finch in Francesca Annis stara 28 oziroma 25 let, je Roman Polanski izjavil: »Če hočeš posneti klasiko, jo moraš desakralizirati.« Producent filma ni nihče drug kot šef Playboya Hugh Heffner, ki ima pripravljenih kar milijon funtov šterlingov.



Тикало
1970

Bekim Fehmiu spet v mednarodni areni, to pot v filmu BURTA KENNEDYA THE DESERTER z igralci, kot so: Richard Crenna, John Huston in Woody Strode.

Kar se tiče obiska filmskih predstav, je l. 1970 prvo po 11. letih, ko ta obisk v Franciji ni upadel kot v povprečju za 10 % letno tja od 1958. leta. Leto 1970 je zabeležilo 183 milijonov obiskovalcev, leto 1969 pa »samo« 182 milijonov. V 11. letih je film v Franciji izgubil kar polovico obiskovalcev!

Zanimivi so tudi podatki za Japonsko. V letu 1969 kar 3600 filmskih dvoran, 747 distribuiranih filmov (od tega 500 japonskih, 120 ameriških, 27 francoskih), 5 velikih produkcijskih družb (zajemajoč kar 250 filmov), 287 milijonov gledalcev (v letu 1960 pa kar milijarda!), 200 filmskih dvoran ukonjenih. Toda v letu 1970 kar 30 000 prodanih tele-kaset.

Bralci in uredniki filmske revije »Cinéma 71« so izbrali za najboljši film leta 1970 film LUCHINA VISCONTIJA PREKLETI.

V Tuniziji so prepovedali filma KOTA ZABRISKIE in SATYRICON, v Italiji pa film LEV S SEDMIMI GLAVAMI, ki ga je režiral GLAUBER ROCHA.

Nemška revija za televizijo in film Fernsehen-Film navaja pod tematsko rubriko porno-filmov tudi LJUBEZENSKO ZGODBO MICHELA LUPA z Anno Moffo in Giannijem Machiom v glavnih vlogah.

J. P.

ново v izraelskem filmu

Izraelska filmska proizvodnja je relativno mlada in z njenimi deli se svet redkokdaj srečuje. A vendar je ta dežela filmsko živahna. Vsako leto nastane blizu dvajset celovečernih filmov, bodisi čisto izraelskih ali pa v koprodukciji z drugimi filmskimi državami, med temi največ z ZDA, Veliko Britanijo, Francijo, Nemčijo, Italijo in Kanado.

V izraelskem filmu je sodelovala tudi mlada jugoslovanska zvezdica Neda Arnerić, in sicer v CHAMSINU, ki je naslonjen na Schillerjevo dramo Nevesta iz Messine. Film, ki je nastal v koprodukciji z Zahodno Nemčijo in v katerem nastopa v glavni vlogi Maria Schell, pa je postavljen v sodobni Izrael in je družinska drama v zapletenem okolju skrivnosti in strasti.

Sicer pa so teme izraelskih filmov različne: od vsakdanjih lahkotnih komedij (SEDEMKRAT NA DAN) prek westernov (MADRON) do tipičnih domačih del, ki se inspirirajo bodosi v davni zgodovini (SYKARIKIAN ALI KRI SVOBODNEGA ČLOVEKA), v bibliji (TAMAR, EROVA ŽENA) ali pa v sodobnem Izraelu, pogojenem s preteklostjo zadnje vojne (POPOTNIK). Ta film je tudi obiskal mednarodne festivale, kjer je bil prikazan s precejšnjim uspehom. Prispevek letošnjemu berlinskemu festivalu iz Izraela pa je bil izraelsko-britanski film BLOOMFIELD, ki ga je režiral in v njem tudi nastopil v glavni vlogi znani angleški igralec Richard Harris. To je zgodba o postaršem nogometnem igralcu, bivši veliki zvezdi, ki ne zna ničesar drugega kot brcati žogo in se ne more vživeti v to, da bi moral poprijeti za kakšno delo, čeprav ima ob strani ljubečo in donosno kipečko — igra jo Rommy Schneider.

J. S.

agnes varda: ameriška izkušnja

Jeune Cinéma, febr. 71

Agnès Varda je šla v Ameriko, natančneje v Hollywood, in se vrnila v Evropo z dvema filmoma: ČRNI PANTERJI in LEVJA LJUBEZEN. Poudarek bo predvsem na slednjem. Lahko začnemo kar pri naslovu, kajti prvoten je bil: LEVI, LJUBEZEN IN LAŽ, sedanji LIONS LOVE, ki združuje dva samostalnika, pa lahko prevedemo vsaj na pet načinov, zato se bomo držali raje prvotnega, ki ga Agnes sama razlaga takole:

LEVI: Igralci so kot levi. Pravzaprav so jih nekoč tudi tako imenovali. Hotela sem, da moja trojka Viva, Rado in Ragni to tudi so. Čemu je podobna nova generacija hollywoodskih igralcev? Kdo so današnje zvezde? So politiki najboljši igralci? So oni tiste prave zvezde? So oni levi?

LJUBEZEN: Tri glavne osebe se ljubijo. Kako žive ljubezen v troje? Kako bo generacija po hippijih gledala na zakonsko ljubezen?

LAŽI: So igralci lažnivci? Kaj pa politiki? Kdo komu laže? Kaj je hollywoodska laž? Je film o Hollywoodu in novih zvezdah dokumentarec ali fikcija? Je kino — laž?

Tema filma.

Možno je dvajset odgovorov. V glavnem sem poskušala prikazati dve glavni temi ameriškega življenja: seks in politiko.

Film, ki ga najraje imenujem kolaž, ima za temo:

ZVEZDE. Nove zvezde, pop scene, nostalgijo za prejšnjimi zvezdami in politične zvezde.

SNEMANJE FILMA V HOLLYWOODU. Tu gre za Shirley Clark, resnično režiserko. S tem filmom, ki je del zgodovine, smo prepustili igralcem samim, da namignejo publiki, ali igrajo ali ne.

OSVOBODITEV IN ISKANJE. Vsi trije igralci žive svobodno, a to ni več toliko seksualna svoboda, kot njihovo iskanje nekega mysticizma, tistega, ki in spirira hippije.

HOLLYWOOD. Mesto je magično s svojimi tipičnimi ulicami, ogromnimi bulvarji, ogromnimi studii, ljudmi, ki tu iščejo slave, in konfrontirajo svoje privatno življenje s »hollywoodsko stvarnostjo«.

KONEC MLADOSTI. Osebe niso več otroci cvetja; so prestari za hippije in premladi, da bi bili odrasli.

NASPROTJA. Med političnim življenjem in privatnim. Na eni strani je tragedija speljana na majhnost televizijske škatle, na drugi trije v postelji, ki bolj ali manj reagirajo na dogodek ob zajtrku.

UBOJ. Roberta Kennedyja.

Igra na začetku filma?

Michale McLure: Brada. Delo, ki je imelo velike težave, igralce so zaprli, gledališče v Los Angelesu pa zažgali. Avtor je dal na jezik dvema junakoma ameriške folklore Billyju Kidu in Jean Harlow grobe, drzne in smešne besede. Igralci predstavljajo pretiravanje nas samih in ob tragičnih dogodkih se marsikdo začne obnašati kot igralec.

Igranje pa lahko postane tudi psihodrama, kot se v mojem filmu zgodi Shirley. Svet je lahko velik oder, poln nereda...

Snemanje.

Film smo snemali marca 69 v najeti hiši.

Kakšen občutek imate, ko film predvajajo v Parizu?

Film je tu tako rekoč brez prave osnove: kajti to je predvsem ameriški film. Čeprav sem ga napravila jaz, Francozinja, je to vendarle moje doživetje Amerike. Gre za dve stvari, ki sta me najbolj presenetili v Kaliforniji, Črni panterji in Hollywood. Gre za črnski problem in za baročnost Hollywooda, celo novega. Tu v Franciji je film kar malo smešen, ima nekakšen eksotičen prizvok in je do neke mere nerazumljiv Francozom, ki so netolerantni do vsega slikovitega in čudnega: res je, da

razumejo, a so nezaupljivi in sovražno razpoloženi, brž ko zagledajo kakega hippija, vidijo kaj iz baročnega sveta Hollywooda in začutijo ameriški slab okus.

Kaj predstavljajo za vas osebe Viva, Rado in Ragni?

Novo generacijo igralcev, ki hočejo biti svobodni, ki so nekonformistični in sovražniki Doris Day in Rocka Hudsona, vendar pa postajajo nekakšne drugačne pošasti Hollywooda. So zelo ganljivi in pošteni, želijo postati odrasli in slavni na za nas zelo čuden način, a tipično ameriški. Prav je, da jih pokažem, kot so. Kajti problem je v tem, da so zvezde. Zelo so nesrečni, da so postali manipulativno blago. Postali so bogati, čeprav so bili bohemi, zelo revni, ko so napisali Hair, s katerim so potem zaslužili toliko denarja, ki jim dela sedaj preglavice, kajti bogastvo se ne sklada z njihovimi idejami. Viva še nima toliko denarja in je igralka, ki lahko govori, kar je je volja, vendar že misli na knjigo o sebi in če uspe, bo milijonarka, če ne pa lahko reče: izrazila sem svoj način življenja.

Vaša dva filma sta popolnoma različna tako po vsebini kot po obliki.

ČRNI PANTERJI so jasen in didaktičen film, ki prikazuje problem črncev bolj kot problem razredov, in ne toliko rase. Pustim, da sami govorijo. Njihova beseda je zame zanimiva in simpatična. Tudi pri svojem hollywoodskem filmu sem se držala čim bolj ob strani, da so prišli do izraza barok, lirizem in norčavosti oseb. Vse me je očaralo. Seveda s tem ne trdim, da se z njimi strinjam. Toda oni hočejo na tak način revolucionirati Hollywood. Tako igralci kot politiki so osebe, ki hočejo postati slavni, a na nov način.

Bi take osebe lahko eksistirale v Franciji?

Ne, mislim da ne. Francozi so preveč razumski. Fenomen je preveč ameriški in morda celo kalifornijski, pa čeprav sta Rado in Ragni iz New Yorka. Vsi ti bazeni so tipično kalifornijski. Zato so tudi najboljše kritike mojega filma napisali ljudje, ki so že bili v Ameriki.

Videli so te ljudi in jih znajo postaviti v ameriški kontekst.

Zame je film subjektivna reportaža. Morda pa čutijo gledalci drugače. Seveda je dokumentarec fiktiven. saj vsi malo lažejo in goljufajo. A dokumentarec je v tem smislu, ko nekdo pod zunanjim videzom lahko prepozna elemente, ki so tipično za hollywoodsko življenje, glede na delo pri filmu, na odnose s producenti, distributorji, način življenja neke generacije.

Kdor vidi LIONS LOVE, ga primerja s SREČO.

SREČA je bil moj prvi film v barvah, iskanje palete, kombinacij — rumeno, zeleno, vijoličasto ali rdeče, oranžno ali plavo. S preprosto vsebino sem poskušala nekakšen impresionizem. Znjim sem si skušala pridobiti izkušnjo o bitnikih, surovosti, naravnih impulzih, socialnih razmerah, v katerih se ti impulzi realizirajo in osebnih instinktih; psihologija je bila zelo pomembna. LIONS LOVE pa, ki je zelo svoboden film, me tudi ni zanimal v psihološkem smislu. Film je eksistencialističen v tistem smislu, da prikazuje obnašanje oseb v določenem okolju, klimi, času. V filmu CLÉO je bil radio tisti, ki je določal čas, v tem je TV.

Gledalci hodijo v kino tudi zaradi vas samih, vaše osebnosti.

Ne verjamem. Mislim, da nisem ustvarila kakšne osebnosti iz sebe, kot to delajo drugi. Tudi ne intelektualne. Vadim je naredil na primer osebno kariero, a to me ne zanima. Godard je zopet drugačen, je osebnost, kot človek izreden in nekaj posebnega. Tako mislim. Jaz pa sem dosti bolj diskretna in imam manj talenta. Moj film je iskanje. Ne popolnoma v smislu eksperimentiranja ali avantgarde. Te besede mi ne pomenijo mnogo. Nikoli nisem hotela postati nekaj posebnega, čeprav sem bila nekako drugačna. Prvi film sem naredila z novim valom. Potem pa, ko se je uveljavil, sem posnela zelo intimističen film CLÉO OD 5. DO 7. SREČO sem posnela v trenutku, ko ni nihče pričakoval od mene impresionističnega filma. V Ameriki sem posnela zelo svoboden film, bolj odprt, kot so vsi moji prejšnji filmi.

Če že hočete, lahko rečem, da nisem uspela: res je, da imam publiko, a zato, ker sem proti kompromisom. Nikoli nisem prodrla v denarne kroge kot nekakšna vrednota, kar mi je omogočilo umirjenost v iskanjih in svobodnega duha. Svobodo je treba plačati. Ne moreš je pridobiti z dragimi filmi. Filmi, ki jih snemam, imajo omejen proračun in za vse moram poskrbeti sama. Zelo sem navezana na tako ustvarjanje, to je kot nekakšen vsakodnevni odnos do življenja. V Ameriki so mi ponujali filme z zvezdami, a tako ne morem delati. Ko sem se vrnila, sem posnela za TV, in dobro veste kako plačajo tam, film o Grčiji. Zelo sem utrujena, ravnokar prikazujejo tudi OSLOVO KOŽO, hiša je razburkana z ne toliko filmskimi problemi kot s tiskom, radiom, revijami, stvarmi, ki so tudi potrebne.

na mednarodnem ekranu

RDEČE KLASJE

...Titova tedaj še stalinistično obarvana komunistična država hoče na vasi prisiliti »kapitalistične« kulake v kolhoz »Štajerski proletariat«. Mali kmetje se branijo z rokami in nogami, da ne bi tisto malo kruha, kar ga pridelajo v potu svojega obraza, oddali državi.

...Mladi aktivist Južlek poskuša z bolj humanimi metodami. Toda tudi on, ki se je kot partizan bojeval proti Hitlerju, se ne vede do obubožanih kmetov drugače kot sovražnik...

...Podiranje seksualnih tabujev daje sicer že ostarelemu naturalizmu novo priložnost, ki jo film grandiozno izkoristi! Predvsem to velja za Majdo Potokar kot za ljubezni lačno kmetico,

ki naskakuje svojega podnajemnika kot hotna žival, medtem ko njen mož preživlja poslednje dni življenja.

To deluje pri najbolj črnem cinizmu kamere — medtem ko kmetje gladujejo, jih uči partija higienično čistiti zobe; sinhrono s ritmom ljubezenskega akta opravljajo mlade aktivistke svoje gimnastične vaje — nekako normalno in elementarna tragika nesrečnega človeka odstranja najrahlješo misel na pornografijo.

...Film, ki bi ga v Avstriji morali videti. (ARBEITER-ZEITUNG, 6.VII.1971, stran 9 — Fritz Walden)

RDEČE KLASJE

...Jugoslovanski film RDEČE KLASJE (režiser Živojin PETROVIĆ — podčrtal prevajalec) se ukvarja s problemom zgrešenega koncepta, kot je npr. uvažanje kolektivnega kmetijstva. Seveda, če je ves sistem usmerjen izrazito napačno in ga je treba na novo usmeriti, prav gotovo ni na mestu dostojanstvenost, toda Petrovičeva (!) pripoved o kmečkih strasteh in kmečki trmi je polna simpatičnega zdravja in klenosti. (THE TIMES, 7. VII. 1971, stran 7 — John Russell Taylor)

RDEČE KLASJE

Naj omenimo še film Živojina Pavlovića RDEČE KLASJE in to zaradi odkritosti, s katero razgalja teroristični režim, v nekem obdobju usoden za jugoslovanskega kmeta. Na žalost so soliden in klasično realiziran film skazili interpreti, ki igrajo komedijo, kakor so jo igrali v najslabših nemih filmih. (LE MONDE, 8. VII. 1971, stran 12 — Jean de Baroncelli)

RDEČE KLASJE

...Prav tako zgovoren je bil tudi jugoslovanski prispevek, film Živojina Pavlovića RDEČE KLASJE. Vojna je končana in partizan hoče spreminjati svet. Mesari med kulaki pa tudi do žensk iz vasi ni nezainteresiran. Čas stalinizma. Znova krivica in nasilje, ki sta nasledila staro krivico in staro nasilje. Na koncu sedi revolucionar med kulaki v zaporu, kamor jih je spravil on sam. To je brez dvoma osveščujoče, deluje v smislu melanholije moči, odkriva do sedaj malo znano resnico, pri čemer gre za pošteno in tudi lepo pripoved.

Uradno je ostal film brez nagrade. (DIE WELT, 8. VII. 1971, stran 17 — Friedrich Luft)

WR — MISTERIJ ORGANIZMA

...Rezultat te bizarne kombinacije idej je nasladno komičen in istočasno nenavadno zmeden. Film je mogoče razumeti na najmanj pol ducata načinov: kot politično satiro (manipuliranje Makavejeva s filmskimi dokumenti, posebno kitajskimi filmskimi žurnali in neverjetnimi odlomki starega ruskega »fiction« filma, ki obožuje Stalina, to manipuliranje je absoolutno briljantno), kot esej porabne seksologije, kot subjektivno avtobiografijo, pop-art collage, kot zgodbo, dokumentarec... (THE TIMES, 26. V. 1971, stran 9 — John Russell Taylor)

WR — MISTERIJ ORGANIZMA

...Film Dušana Makavejeva meša dokumentarne posnetke z igranimi prizori, pri čemer so reportažni zapisi iz ZDA najbolj mračni...

...Film je montiran v ostrem ritmu in je poln groze in kritike pa tudi absurdnega humorja in ironične samokritike. Režiser vidi v svoji montaži igro filmskega materiala, iz katerega naj gledalec sam razvije svojo »rešitev«. Priložnosti za razpravo ponuja obilo, in to tako zahodu kakor tudi deželam vzhodnega bloka (kakor je zatrdil režiser v Berlinu, bodo film v Jugoslaviji lahko predvajali).

Ob vsej tej razglasitvi »odprte« oblike tega filma pa je vendar treba omeniti določene ugovore: ker Makavejev vse, kar prikazuje, podreja svojemu samovoljnemu načinu pripovedovanja, postajajo na ta način enakovredne tiste stvari, ki objektivno niso enakovredne. To velja npr. za dokumentarne izseke nacional-socialističnega filma, ki prikazujejo duševne bolnike in uporabljajo Hitlerja kot opravičilo za etanazijo. Pri Makavejevu so ti posnetki predstavljeni na način, ki ne dopušča več prvotne soodvisnosti. Več gledalcev je pojasnilo, da je videlo v teh prizorih inscenirane »humoristične« pasaže. Pomanjkljivost tovrstnega enopomenkega režiserjevega izhodišča pomeni brez dvoma osnovno hibo v umetniškem smislu sicer zelo pomembnega

filma. (FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 5. VII. 1971, stran 18 — Wilfried Wiegand)

WR — MISTERIJ ORGANIZMA

... Za resnično ne do kraja zgovornim naslovom se skriva eden najbolj fantastičnih kakor tudi »pošastnih« filmov, kar jih je mogoče videti. WR — MISTERIJ ORGANIZMA so tisti kritiki, ki so ga v Cannesu sploh videli, proglasili za edino presenečenje festivala. Ta film je istočasno neverjetno komičen kakor tudi tesnoben, je kritika kakor tudi dokument, igrani film in avtobiografija, pop-art collage, esej porabne seksologije, je vse to in še več, mnogo preveč, da bi bilo mogoče pristiati na definitivno interpretacijo. Gre za kariero — ki se je končala v zaporu — in ekscentrične ideje Wilhelma Reicha, ki je videl v seksualnem veselju osišče in izraz komunizma...
... Dušan Makavejev se spopada z vsem, kar v tem filmu citira, pa najsi gre za ZDA ali Sovjetsko zvezo ali obrobne socialistične države, vključujoč njegovo lastno domovino (v kateri bodo na splošno presenečenje ta film lahko prikazovali).

... Resume vseh teh variacij o fašizmu in komunizmu, resume povsem privatne zbirke seksualnih in političnih otroških traum Makavejeva si lahko vsakdo ustvari po svoje. (DIE WELT, 7. VII. 1971, stran 21 — Uta Gote)

WR — MISTERIJ ORGANIZMA

Za najbolj nadarjenega jugoslovanskega cineasta potratno osvobodilen pamflet, prava bomba. Izhajajoč iz idej Wilhelma Reicha, nemškega komunističnega teoretika, ki je v 25. letih propagiral seksualno svobodo (in je bil 30 let kasneje v ZDA prisiljen v odklon v desno), je Makavejev nastopil kot partizan »socialistične erotike« in se s skrajno ostro ironijo spopadel s hipokrizijo in sramežljivostjo socialističnih režimov, podedovanih od stalinizma... Cineast potrjuje svojo pripadnost komunističnemu idealu, vendar ne štedi s sarkazmom zoper tabuje in zmote socialističnega režima njegove lastne dežele... (CINÉMA 71, št. 158, stran 61 — M. M.)

J. P.

sight and sound

Spring 1971 — Summer 1971

Poglavitna moč te publikacije britanske kinoteke je nedvomno zmerom spet v obujanju, ocenjevanju, ponovnem vrednotenju filmske preteklosti; in v vključevanju sodobnosti v logični razvojni tok, se pravi v zgodovinskem pogledu nanjo. Pomladna številka S & S je v veliki meri posvečena Kulešovu; ta veliki ruski filmski človek, eden izmed pionirjev sovjetskega filma in dolga leta profesor na filmski akademiji, je bil predvsem velik kot teoretik; Pudovkin, Eisenstein, Romm so bili njegovi učenci, kolegi, nasprotniki. In S & S je v zavidanja vrednem položaju, da premore strokovnjaka — Ronalda Levaco — ki ne samo, da je podrobno preštudiral »problem« Kulešov, temveč je bil pravkar na poti k mojstru, da skupno razčistita nekaj točk, pomembnih za Levacovo knjigo — pa prišel ravno še na pogreb avtorja PROJEKTA INŽENIRJA PRITE, NENAVADNIH PUSTOLOVŠČIN MISTRA WESTA V DEŽELI BOLJŠEVIKOV, filma V SKLADU Z ZAKONOM in drugih, predvsem pa vrste študijskih eksperimentov in iz njih izviraajočih teoretičnih del. Pristop Kulešova je bil izrazito formalističen, odkril pa je nekaj temeljnih zakonov filmskega ustvarjanja; vsekakor zanimiva figura in zanimiv človek.

Manj sreče sta imela Richard Roud in Marilyn Goldin s predstavljanjem Bertoluccija — predvsem filmov PAJČJA STRATEGIJA in KONFORMIST (članek Marilyn Goldin je intervju z avtorjem; Roud da samostojno analizo) — ker skušata tega danes nekoliko modnega avtorja pri priči povzdigniti v prvo vrsto sodobnih filmskih ustvarjalcev. Kljub zanimivim pogledom na »politični film« KONFORMISTOVEGA kova je videti panegirik Bertolucciju vendarle še prenačljen, vsaj za revijo, kot je S & S.

Druga velika bolečina revije je ta hip Jean-Luc Godard: oba, pomladni in poletni zvezek prinašata analizo »novega« Godarda, predvsem kot se kaže v filmu ZAHODNI VETER. To pot gre za avtorja resnično prvega reda (letom 1960—1970 pravijo kar »Godardovo desetletje«), ob katerem pa se začenejajo tudi najbolj navdušeni privrženci spraševati, ali je njegov novi tip »političnega« filma sploh še v zvezi s filmom. Pri RADOSTNI VEDNOSTI si je npr. privoščil dolge metre črnega traku — se pravi popolne teme — med katerim teče samo dialog; in je uporabljal vsega dva igralca v velikih planih. Ni to prijem, bistveno bližji TV kot filmu? V ZAHODNEM VETRU (pri scenariju naj bi sprva sodeloval Colin Bendit, potem sta se sprla in gre spet samo za Godardovo improvizacijo: nekaj trenutkov nastopa v filmu Glauber Rocha) je vizualnega dogajanja sicer nekaj več, vendar — kaj ni to za film slepa ulica? S & S je lojalen časopis; pa oba članka skupaj (avtorja sta Colin Westerbeck ml. in James Roy Mac Bean) le zvenita kot nekakšen epitaf. Vse drugače je s starim Howardom Hawksom, ki z mladostnim žarom odgovarja na vprašanja o svojem novem filmu RIO LOBO, ali Abrahamom Polonskym, avtorjem WILLIE BOYA, ki poroča o snemanju svojega novega filma ROMANCA O KONJSKEM TATU v Jugoslaviji! In še en »jugoslovanski« odmev: poročilo Richarda Rounda s canneskega festivala in inteligentna omemba MISTERIJA ORGANIZMA Makavejeva, »ki je bil nemara največji uspeh prireditve Dva tedna režiserjev«... Pomembno priznanje kritika, ki izjavlja, da filmu osebno ni naklonjen. Toda to je ponoven poseg v poletno številko S & S. Pomladanska prinaša — razen novih filmov — s posebnim podarkom na filmu PERFORMANCE Donald Cammela in Nicolasa Roega — skrajno zanimiv »kinotečni« članek DRUGI OBRAZ W. C. FIELDSA izpod peresa edinstvenega odkritja revije Sight and Sound Louise Brooks, legendarne Pabstove Lulu in nekdanje AMERIŠKE VENERE, skratka avtorice, ki piše o hollywoodskem (in newyorškem) doga-

janju dvajsetih let z avtoriteto človeka, ki je stal sredi dogajanja in s sproščeno tistega, ki nima česa izgubiti. Nepozaben je prvi članek Louise Brooks za S & S o propadu Lilian Gish in na dvigu Grete Garbo, ko se je producentom zdelo, da ji je treba spremeniti »ženski tip« ameriškega filma; njen članek o Fieldsu je spet antologijsko delo, osebni spomin z avtoriteto zgodovinskega pričevanja. In ob njem se šele zavemo, kako malo o W. C. Fieldsu (in še o marsikaterem velikem nemega filma) v resnici vemo.

»Kinotečni« del poletne številke pravi pravi nepojmljiv spredel: v daljšem članku (Francis Lacassin) predstavlja prvo filmsko režiserko in eno izmed pionirk igranega filma sploh Alice Guy Blaché, Francozinjo, ki je delala pozneje v Ameriki in posnela v letih 1898—1920 skupaj okoli tristo kratkih in dolgih filmov, osnovala in vodila štiri producentske in eno distribucijsko podjetje... in sta jo tako Francija kot Amerika pozabili, njene filme pa pripisali drugim (Feuilladu, Jassetu i. dr.). Omenili smo že obravnavo canneskega festivala in Godarda. »Odkritje« tega zvezka je Eric Rohmer, tudi eden izmed nekdanjih kritikov Cahiersov du cinema (kot Godard) in zdaj filmski avtor. Intervjuva ga Rui Nogueira o ciklu njegovih filmov — moralnih zgodb, posebej pa o zadnjem izmed njih, CLAIRINEM KOLENU (Le genou de Claire); Carlos Clares nato analizira sam film. Dolg in lep članek je namenjen LABODJEMU SPEVU (češkoslovaškega filma); avtor — Čeh — se skriva za psevdonimom Karel Pryl. Novi ameriški film zmagovito vstopa s PETIMI LAHKOMISELNIMI (Five Easy Pieces) Roberta Rafelsona, izmed »velikih starih« pa spregovorita dolga leta preganjani scenarist Dalton Trumbo in — posredno — Joseph Losey, čigar v Cannesu nagrajeni film GOING BETWEEN doživi dokaj podrobno obravnavo (Richard Round). Med novimi filmi S & S presentljivo visoko ocenjuje Resnaisov LJUBIM TE, LJUBIM (najvišje možno število točk!) in previdneje novi film avtorja ALŽIRSKÉ BITKE Gilla Ponte-

corva QUEIMADA! Za strokovnjake zanimiva, za laika zabavna je že tri številk trajajoča bitka okoli »zooma« in njegovega sorodstva s telefotom — bitka, ki se od članka Paula Joannidesa ESTETIKA ZOOMA v zimski številki dalje živahno bije v »pismih bralcev«.

fernsehen und film

Januarska številka prinaša v okvirčku programsko izjavo novega urednika Egona Netenjakoba: če je doslej revija prinašala TV in filmsko problematiko ločeno, jo misli zdaj obravnavati kompleksno. »Ta zvezek se v svoji strukturi prvič oddaljuje od fikcije jasne ločitve med filmom in TV. Redakcija je prišla do spoznanja, da je prikladnejši »mixed-media« princip.« Razen tega je menda sklenila pozorno spremljati tudi kasetno proizvodnjo.

Od načel do izvedbe je seveda dolga pot. Doslej je opazna nova smer predvsem v izmenjavanju imen: dozdejšnji specialisti za en ali drug medij se zdaj oglašajo pomešano.

Zanimivi članki januarske številke: Wolfgang Ruf in Klaus Eder pišeta pod naslovom PREMOGOČNA PRETEKLOST o filmu v balkanskih deželah; pri jugoslovanskem govorita predvsem o organizacijskih načelih (»soodločanje«); najbolje — relativno — je ocenjen romunski film; članek govori še o turškem in bolgarskem. Madžarski ima očitno posebno mesto in v tem sklopu ni obravnavan. — Načelno-teoretični članki govore o soodločanju redaktorjev pri ustvarjanju radijskega (!) programa (Wilfort) in o »emancipaciji« gledalca pri TV (Netenjakob, Wondratschek). Za prav tega »emancipiranega« gledalca prinaša list izčrpen TV program meseca in pa vrsto vnaprejšnjih kritik — deloma za TV posnetih filmov, deloma »pravih« TV oddaj.

Med filmi je gotovo najzanimivejši Schlöndorffov NENADNO BOGASTVO REVEŽEV IZ KOMBACHA, nekakšen poskus kritičnega »domačijskega filma.« Avtor Mladegea TÖRLESSA ga je posnel na podlagi starih sodnih zapisov in z minimalnimi sredstvi; prikazuje pa pet abortivnih in šteti uspeli poskus izropati voz, ki pelje mimo bližnjega kraja davčno blagajno — in bedno nezmožnost revnih kmetov, da bi svoje dejanje prikrili in imeli od tega »nenadnega bogastva« kako korist. Vsi končajo skesani na morišču. — Izmed »pravih« TV programov je važna predvsem MATURANTSKA FOTOGRAFIJA Eberharda Fechnerja (avtorja znamenite reportaže o priletni berlinski samomorilki, ki si je vzela življenje za voljo pomanjkanja in zapuščenosti, NEKROLOG ZA KLARO HEYDEBRECK). F + F jo predstavlja med drugim z magnetofonskim zapiskom izjav enega izmed preživelih maturantov iz leta 1935, nekoč SA-Sturmführerja, danes uspešnega podjetnika — sijajno podoba »duhovnega profila« nekega tipa nemškega meščana. — Filmski del se ustavi pri tekočem sporedu, med drugim pri novem filmu Rainerja Wernerja Fassbinderja, »enfant terrible« nemškega gledališkega in filmskega življenja, AMERIŠKI VOJAK. Gre za farsos? satiro? grotesko? na ameriške gangsterske filme, predvsem pa na fascinacijo, ki jo izvajajo na nemškega gledalca — in šokiranje tega gledalca na njegovih »mehkih točkah«. Pa saj se ni bati, da bi kakega Fassbinderja ali Schlöndorffa videli pri nas; izmed nemških avtorjev nam naši kinematografi rajši predstavljajo »seksologe«. Februarska številka prinaša kot poglavito temo: TRIVIALNO, MELODRAMATIČNO IN POPULARNO V FILMU IN NA TV. V tem okviru piše Fassbinder (pač, Fassbinder!) o Douglasu Sirku in prav posebno o njegovem filmu IMITACIJA ŽIVLJENJA s poznavanjem in navdušenjem. Sirk nedvomno še ni doživel takšne analize in vrednotenja! Radtke obravnava znamenite stripe (»comics«) in po njih napravljene filme, Netenjakob pa DRUŽINO KOT CELICO BANALNOSTI (med drugim na TV).

levi zasuk

1970
1946

Denis Poole

leba Hladikova MASKARADE je najbolj svojzvesta z brskti najbolj ljicno
narodna. Ne je, da smo a MASKARADI vodili vse, ko ni bila niti poznata, ne
je da se je Vilomir Zupan, avtor novele, po kateri je nastal Hladnikov scenarij,
javno odgovoril kakrni kol zvesti z tam, kar nastaja v Hladnikovi metanji.

viokli tanzit, njemnu bistvu in njemnu namenu.

Tako je vsaj) manje halit, ki se videli v RODEM KLASU nevarnost, saj po

zavboje se pozicije, ki bi jih lahko povzročilo izkuzivanje zgobovinske teorije.

nevarno pomembno in ga je torej) treba odpraviti z vse potrebno skrbnostjo,

rodovga filijonja, Pavlovi pa se je bolj odobilo, ki je za nevarno bistvo

film vendarle zaje) zasovno odmakljan, ne vse) stobodnost pristno izsek iz na-

ogoten ali vezaljen, zaveda se bife) krije) pri Doluicu mije)lje, saj je njegov

katje) ali obravnave narodno in narodno idealo, da je torej) narod) sovredno

pri) oboj) filmih sta skupini ljudi) pripravili, da tih) na nevarnem no)ni pri-

Dolostvom MASKARAD in razlozovanjem RODEM KLASU na) svoje) zlo)stivost

iz) se)deli) razprave) v) vsi)ti) del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

ideal) in) mo)st)ov) povzročiti) v) vsi)ti) del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

na)je) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

da) ni) last)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

na)je) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

in) kot) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov) se)del)ov)

anno domini 1900 1946 1970

Denis Poniž

Kljub temu da so na prvi pogled trije slovenski filmi (Duletičev film NA KLANCU, Pavlovičevo RDEČE KLASJE in Hladnikova MAŠKARADA) kar se da raznorodni, tako po tematiki kot tudi po filmskem izrazu, pa vendarle lahko odkrijemo podobnosti, zaradi katerih lahko domnevamo, da so tudi ti trije filmi, ne glede na njihovo časovno bližino, medsebojno intimno povezani in odvisni drug od drugega.

Premišljanje o treh slovenskih filmih bomo pričeli nekoliko drugače, kot je bila to navada doslej; poskušali bomo prodreti v filme skozi njihovo odmevnost, ki so jo povzročili v tako imenovanem »slovenskem kulturnem prostoru« s svojimi umetniškimi izpovedmi, skušali bomo poiskati v uvodu že omenjene podobnosti, ki združujejo vse tri filme v trdnejšo celoto, dejali bi lahko celo v nekakšen triptihon.

Trije slovenski filmi so naleteli pri publiku in kritiki na popolnoma različne reakcije in sodbe; važno dejstvo pa je podatek, da niti publika niti kritika treh slovenskih filmov nista prezrla, temveč sta jim posvetili vso potrebno pozornost. Filmu torej niso bili prezrti, niso doživljali tiste zle usode, ki je tako dokončno zaznamovala pot in soočanje s publiko mnogim slovenskim celovečernim in kratkim filmom. Seveda pa so bile reakcije, kot smo dejali, zelo različne: Duletičev film NA KLANCU je naletel na dobrohotne kritike, celo na zelo pohvalne ocene, kljub temu da so se pojavili tudi glasovi tistih, ki so bolj ali manj glasno podvomili v možnost, da se skorajda sakralni Ivan Cankar lahko prelije v filmsko govorico. A bili so in bodo verjetno ostali v manjšini, saj je njihov glas tipično slovensko »naprednjaštvo«, ki pozna le oboževanje malikov, nikakor pa ne dopušča iskanja novih možnosti in novih predestinacij že izpovedanega in včasih celo pozabljenega. Duletičev film je torej doživel dober sprejem, njegova umetniška razsežnost je v celoti prekrila polje hotenj in volje kritike in občinstva; film je predramil v narodu dremajoče in speče ideale, mu jih nanovo predstavil, nanovo približal. Duletič je torej ustvarjalec in soustvarjalec, s Cankarjem in ob Cankarju je znova oživil nekatere ideale, med njimi predvsem ideal Matere in Materinske ljubezni in prav ta dva ideala sta najmočneje vplivala na publiko in kritiko. Njuna univerzalnost, izražena v skorajda latentnem in metaforično enodimenzionalnemu prostoru, je doživela potrditev v ocenah publike in kritikov. Pavlovičevo RDEČE KLASJE je doživelo prav tako viharno odobravanje publike in kritike, a kmalu se je temu viharnemu odobravanju postavila po robu eminentna in v svojih sodbah zelo ostra organizacija Zveze borcev, ki je ugotovila, da film izkrivlja resnično zgodovinsko usodo, da s svojo zgodovinsko »neresničnostjo« škoduje naši sedanosti, da jo kompromitira s tem, da kompromitira ideale in idealnost preteklosti. Kljub temu da te sodbe niso bile nikjer eksplisitno izražene, pa so bile (in so še) ves čas implicitno prisotne v mnogih izjavah, še najbolj neposredno v izjavi mariborskega poslanca Pušenjaka. Reakciji pri Duletičevem NA KLANCU in Pavlovičevem RDEČEM KLASJU sta skoraj identični: pri obeh filmih sta skupini ljudi prepričani, da fabula na nepravilen način prikazuje ali obravnava narodove in narodne ideale, da je torej narod posredno ogrožen ali razžaljen. Seveda so bile kritike pri Duletiču milejše, saj je njegov film vendarle zajel časovno odmaknjen, ne več stoočtostno prisoten izsek iz narodovega življenja, Pavlovič pa se je lotil obdobja, ki je za narodovo bistvo nenavadno pomembno in ga je torej treba prikazovati z vso potrebno skrbnostjo, zavedajoč se posledic, ki bi jih lahko povzročilo izkrivljanje zgodovinske resnice. Tako je vsaj mnenje tistih, ki so videli v RDEČEM KLASJU nevarnost, saj po njihovem mnenju fabulistika RDEČEGA KLASJA niti najmanj ne ustreza zgodovinski resnici, njenemu bistvu in njenemu namenu.

Usoda Hladnikove MAŠKARADE je najbolj svojevrstna, a hkrati najbolj tipično narodova. Ne le, da smo o MAŠKARADI vedeli vse, ko ni bila niti posneta, ne le da se je Vitomil Zupan, avtor novele, po kateri je nastal Hladnikov scenarij, javno odpovedal kakršni koli zvezi s tem, kar nastaja v Hladnikovih možganih,

MAŠKARADA je bila uradno prepovedana. Prepovedala jo je cenzura, torej organ, ki ga ustanovi narod zato, da se zaščiti pred nemoralno, obscenostjo, perverzno, sadizmom, pornografijo, bolnim nasiljem, sovražno propagando, goloto, grdobijami, kletvinami in podobnimi surovostmi, ki bi lahko vplivale na narodovo bistvo. Torej smo zopet pri problemu naroda in njegovega razmerja do filmske fabule. MAŠKARADA je bila po mnenju cenzure (in to mnenje je vsekakor bilo dovolj tehtno utemeljeno, cenzura torej nikakor ni ravnala svojevoljno ali svojeglavo) škodljiva in Hladnik jo je moral dvakrat rezati. Kar je ostalo, je po mnenju pristojnih dovolj nepohujšljivo in neškodljivo, da ne more ogroziti ne duha ne telesa nikogar na Slovenskem. Kljub temu so bili duhovi v času »afere MAŠKARADA« polarno razdeljeni — eni so vihteli zastavo Svobodne volje, drugi so nanje vsipali žveplo in pepel prekletstva. Prvi so druge imenovali staliniste, klerikalce, drugi prve pornografe in blazneže. Obrezana MAŠKARADA, ki se je plaho priplazila na platna, je pomirila to divjo vojsko; kot da so prvi in drugi razočarani nad tem, kar vidijo: nekakšna slaboumna strip zgodbica, nekaj nagcev, nekaj tradicionalno slabih dialogov in finis... Vsi tisti, ki so prej na ves glas vpili, da je takšna Naša sedanost in tisti, ki so kričali, da je to Posnemanje zahoda, so utihnili. Tudi kritika ni našla pri kritiziranju Hladnikove MAŠKARADE kakšnega posebnega zadovoljstva. Film je odpravila potihoma, brez posebnega pompa.

Morala zgodbe. Čim bolj smo oddaljeni od resničnosti, tem bolj smo do filma dobrohotni, šibkeje so argumentirani naši pomisleki proti filmu. Bolj ko se bližamo sedanosti, bolj smo kritični in »kritični« — naše sodbe so ostrejšše, naši argumenti močnejši, vsaj zdi se nam tako. Ko s Hladnikom prispemo v sedanost, kot da obnorimo. Ne dovolimo si niti tega, da bi videli sedanost na platnu tako, kot jo je videl umetnik-režiser. Sicer pa, mar niso sodobniki prekleli Cankarja in vrsto njegovih knjig, ni podobne usode doživljal Potrč, ko je izšel njegov roman Na kmetih? Tudi MAŠKARADO lahko imenujemo kompletno avtorsko delo, saj je Hladnik sam napisal scenarij, po katerem je posnel film. In dokler ne bom videl tako imenovane »integralne verzije« MAŠKARADE, ne bom mogel soditi o tem, kako je Hladnik pojmoval sedanost A. D. 1970 in kakšne so njegove resnične maksime o tej sedanosti.

Na koncu se lahko vprašamo le naslednje: kaj bomo res snemali samo filme, ki bodo nastajali kot odsev literarnih predlog, starih sedemdeset ali nekoliko manj let, hote in nehote prinašali v sedanost ves balast, ki se je poleg aktualnosti nabral na teh literarnih delih? Mar ne bomo imeli res nikoli poguma, da bomo snemali filme kar tako, po »nepreverjenih« obrazcih, ki bodo »od danes«, mar ne bomo imeli poguma, da bi te filme predstavili občinstvu takšne, kot so, v vsej bedi ali v vsem blišču? Kajti do takrat bo tudi preverjanje zgodovinske resnice izpred sedemdesetih ali tridesetih let izgubilo mnogo svoje vrednosti in aktualnosti, še več, njihovo umetniško poslanstvo bo ostalo nepopolno in nedorečeno.

PODATKI IZ OSEBNE IZKAZNICE

Rojen je bil pred 26 leti v Kragujevcu, kjer je preživel tudi zgodnjo mladost. Gimnazijo je končal v Beogradu in tudi začetek njegovih različnih aktivnosti na področju filma je povezan s tem mestom. Absolviral je svetovno književnost, trenutno pa je študent III. letnika Akademije za gledališče, film, radio in televizijo, oddelek dramaturgije, v Beogradu.

SEZNANJANJE S FILMOM

I. OBDOBJE — GLEDANJE

Kot novinar Filmskega sveta je Milan leta 1964 obiskal Aleksandra Petrovića, s katerim je želel napraviti intervju. Petrović je v tem času snemal eno izmed zgodb svojega filma PRAPROTI IN OGENJ po motivih istoimenske zbirke pripovedk Antonija Isakovića. Petroviću je bil Milanov lik všeč in takoj se je odločil, da ga angažira kot igralca. To je bil Milanov igralski začetek. Film je pozneje dobil naslov TRI in dosegel velike uspehe, bil je celo kandidat za Oskarja.

Milanova igralska kariera se je nadaljevala s filmi PRITI IN OSTATI (Doći i ostati) Branka Bauerja po scenariju Mihića in Kozomara, TOPLA LETA (Tople godine) Dragoslava Lazića, PREBUJANJE PODGAN (Budjenje pacova) in KO BOM MRTEV IN BEL (Kad budem mrtav i beo) Žika Pavlovića; do danes je v dvajsetih filmih odigral stranske vloge. To svoje obdobje Milan imenuje GLEDANJE, ker si je ob opazovanju mnogih pomembnih režiserjev pridobil prve filmske izkušnje. Veliko se je naučil, še posebej globok vtis pa je napravil nanj Žika Pavlović.

II. OBDOBJE — PREIZKUŠANJE

Obdobje PREIZKUŠANJA se v glavnem nanaša na Milanovo ukvarjanje z amaterskim filmom in se odvija hkrati s prvim obdobjem. Leta 1964 je postal Milan član Kino kluba Beograd, ki je tisti čas predstavljal zelo napredno filmsko središče in kjer so delovali in delali Dušan Makavejev, Žika Pavlović, Dragoljub Ivkov, pokojni Kokan Rakonjac in mnogi drugi danes že uveljavljeni cineasti. Milan je posnel štiri filme na 8 mm traku, pozneje pa še tri filme na 16 mm traku. Vsekakor je največji uspeh dosegel z igranim filmom PES, v katerem nastopajo Miodrag Andrić, Mirjana Blašković in Ljubica Janičijević. Film je vzbudil pozornost na prenekaterem festivalu amaterskega filma, nagrajen pa je bil na festivalih v Leskovcu, Nišu in na Jesenicah.

III. OBDOBJE — VAJE

Zadnja tri leta je na festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma Milan vedno sodeloval s po enim filmom. Ti filmi niso dosegli vidnejšega uspeha, bili so v glavnem VAJE. Leta 1969 je torej debutiral s filmom DOTIK (Dodir), ki je pravzaprav eksperiment s statičnimi kadri. Leta 1970 je s filmom PAVICA (Paunica) nadaljeval z eksperimentom, to pot z gibljivo kamero. Na zadnjem festivalu se je Milan predstavil s filmom MOJA ULICA, za katerega sam pravi, da predstavlja stilizacijo dokumenta. Prva dva filma sta posneta za Akademski kino klub iz Beograda, tretji film pa za Film danas, podjetje za raziskovanje in proizvodnjo filmov, ki se je razvilo iz Kino kluba Beograd. Pomembno je povedati, da je Milan, ko je snemal kratke 35 mm filme, vlagal vanje svoja lastna sredstva, nekaj denarja pa je dobil tudi od gospodarskih organizacij. In šele ko je obvladal dolgo obdobje spoznavanja s filmom, ko si je pridobil temeljite filmske izkušnje, je Milan Jelić posnel svoj prvi celovečerni film ŠČURKAR.

milan jelić in ščurkar

Mark Cetinjski

ŠČURKAR? ZAKAJ GRE

Zgodba filma se odigrava na obrobju velikega mesta. Oče poskuša zaposliti svojega šestnajstletnega sina Milana, da bi mu odprl pot v samostojno življenje, da bi mu dal možnost za eksistenco in da bi na neki način zaključil svojo osnovno očetovsko obveznost. Toda uničevanje insektov v skladišču neke pekarnice ni posej, ki bi mladega človeka prepričal o lastni vrednosti in zrelosti, še manj pa ga takšno okolje lahko vzpodbuja, da bi z veseljem koval načrte za lepšo bodočnost, razvoj in napredek.

Toda Milan ne dobi službe »bubašinterja« in oče želi sina prisiliti, da bi se sam pobrigal za delo. Po nekaj neuspešnih poskusih zgubi Milan voljo, apatičen je, nerazpoložen in oče sumi, da ima sin težave na seksualnem področju, ki mu ne dovolijo, da bi bil agilnejši in da bi imel več zaupanja vase. Pospremi ga v neki motel in od poklicnih prostitutk zahteva potrdilo, da je sin pravi moški. Ko Milan nasilen in brutalen seks odbije, primitivni oče nad njim povsem obupa. Pravzaprav pa ima Milan probleme, in v trenutku, ko mu je pomoč najbolj potrebna, je prisiljen sklepati poznanstva z majhnimi tatovi, prevaranti in prostitutkami v upanju, da bo mogoče tukaj dobil pomoč. Ostanejo pa samo prazne obljube in njegovo naivnost poskušajo celo izkoristiti. Družbena usedlina predmestja izživa v njem razočaranje in prve grenke življenjske izkušnje. Njegova zbežnost in bojzljivost postaneta še bolj izraziti.

Končno uteho najde pri svoji ne več mladi, toda izkušeni teti, ki se je ločila od svojega moža homoseksualca. Pod njenim okriljem začuti trenutni mir in gotovost. Teta prevzame skrb za njegovo nadaljnjo vzgojo in ko odkrije njegove intimne probleme, postane hkrati tudi njegov seksualni vodnik.

NAJLEPŠE VARIANTE NAVADNEGA

Takoj je treba poudariti, da je ŠČURKAR film, ki ga uradni Pulj ni sprejel, pa vseeno ni ostal neopažen. Nasprotno; mnogim je bilo takoj jasno, da so se znašli pred filmom izjemnega vzdušja, zanimivega in svežega režijskega koncepta. Avtor filma Milan Jelić je zelo mlad mož, in to je dejstvo, ki ga lahko samo pozdravimo, saj se pri nas redkokdaj zgodi, da zaupajo tako mladim avtorjem. Kljub svojim letom pa je Jelić že dokaj izkušen cineast. Priložnost, ki se mu je ponudila, je uspešno izkoristil in na ta način potrdil pravilo o neogibnosti pomlajevanja vsake kinematografije. Njegov goreči odnos do filma je spoštovanja vreden, kakor tudi dejstvo, da so njegovo delo mnogi znali ceniti. Enostavno lahko rečemo, da je njegov film predstavljal pravcato osvežitev v enolični in precej nezanimivi puljski atmosferi.

Film ŠČURKAR je dober predvsem zato, ker mu je osnova zanimiv in natančen scenarij. Jelić je čisto dobro občutil, kako tak scenarij zahteva enostavno realizacijo, in se ni trudil, da bi gledalce šokiral z novotarijami in da bi si po sili izmišljal nekakšne originalnosti v svojem režijskem posegu. Pravzaprav si je izbral najtežjo pot, naravnost se je lotil teme. Klasična dramaturška oblika je sicer ohranjena, kar pa nikakor ne pomeni povratka h klasičnemu filmu, temveč samo rehabilitacijo njegovih osnovnih vrednot.

Kot dober poznavalec ljudi in ambienta, značajev in psihe, se Jelić odreka vsakršni konstrukciji, ne jemlje »resnice iz predala«, temveč scenarij nadgrajuje z atmosfero življenjskosti in resnice ter se pri tem trudi, da bi bil zvest scenarijski zamisli. Prezira atrakcijo in jo ima za izraz ustvarjalne nemoči.

Jelićev pogled na film je povsem jasen in določen, takoj se opredeli, ko gre za to, kar občuti ali pojmuje. Nikogar odprto ne napada niti nikogar ne brani, stvari samo ugotovi in jih doživlja kot nekaj izjemno lepega in očarljivega, duhovitega in neponovljivega. Ne čuti potrebe, da bi spremenjal svet, marveč se naklonjeno obnaša do vsega, kar nas obkroža in kar posredno ali neposredno sestavlja naše

življenje, takšno, kakršno je. Navdihuje se ob življenju okoli sebe in to predstavlja za pravega umetnika izvir zanimivega gradiva, s katerim lahko razpolaga v skladu s svojo ustvarjalno koncepcijo, hkrati pa nas opozarja na vrsto nadržanosti, ki jih ne opazimo, čeprav so sestavni del življenja vseh nas. Film je prinesel množico takšnih nadržanosti, ki so kar naprej osvetljevale lik glavnega junaka in ki so dajale nepogrešljivo svežost razvoju filmske zgodbe.

Glavni junak Jeličevega filma šestnajstletnik Milan ni oseba, ki bi s svojim dejanjem ali akcijo vzbujala pozornost javnosti. Milan je predstavnik velike večine svojih vrstnikov, ki živijo v senci in ki nezapaženo vstopajo v zelo važno obdobje življenja, v obdobje, kjer je vsaka osebnost izpostavljena velikim spremembam in kjer se srečujejo z najbolj zapletenimi življenjskimi problemi, toda tudi v obdobje, ki še ohranja nekaj tiste deške radovednosti, naravnosti, neizkušenosti in neskončne romantičnosti. To je obdobje, ko mlad človek ne sme ostati prepuščen sam sebi, ko mu je potrebna prijateljska pomoč, svèt, predvsem pa razumevanje. V takšnem obdobju živi Milan, nesojeni »bubašinter«. Ni več otrok, hoče se mu samostojnosti v odločanju, odklanja, da bi ga kdorkoli kam pehal ali mu ukazoval, kaj naj dela, ali v katero smer naj se napoti, pa čeprav še ni sposoben, da bi sam splaval v življenje, ker je ves odvisen od drugih, naiven in neiznajdljiv, ne dovolj izkušen, da bi se brez posledic spoprijel s surovostmi življenja. Obdobje, v katerem se nahaja, je za razvoj njegove osebnosti zelo pomembno, pomembno je tudi za oblikovanje njegovega značaja, in zato Jelič povsem pravilno postavlja Milana v prvi plan, ali, bolje povedano, Milan je edini, ki Jeliča zanima. Milan potemtakem ni sredstvo, prek katerega bi nam avtor pripovedoval druge resnice in probleme. In zato bomo, upam, oba Milana, tistega iz filma in tistega **izza** filma še dolgo pomnili.

ŠČURKAR SE PODA V SVET

Kljub temu da ni bil uvrščen v uradno projekcijo, je ŠČURKAR film, ki je bil v Pulju največkrat predvajan. Poleg komercialnih predvajanj so film na zahtevo domačih in tujih poročevalcev še trikrat zavrteli. Čeprav film ni sodeloval v boju za uradne festivalske nagrade, je Jeliću časopis Mladost dodelil nagrado kot »avtorju filma, ki na specifičen način govori o mladem človeku in mladi generaciji« (eden izmed članov žirije je bil tudi glavni urednik EKRANA Brane Šömen) in spominsko nagrado Kokan Rakonjac za najbolj poetično režijo. V tradicionalni anketi, ki jo organizira NIN in kjer sodelujejo kritiki vseh pomembnih jugoslovanskih dnevnikov in tednikov, pa je ŠČURKAR zasedel visoko tretje mesto, takoj za RDEČIM KLASJEM in ČRNIM SEMENOM.

Za tiste, ki dobro poznajo položaj v jugoslovanskem filmu, je važen tudi podatek, da je film takoj našel domačega distributorja, INEX-film iz Beograda. ŠČURKARJA so prodali v Avstralijo.

Film je bil še pred Puljem povabljen na moskovski filmski festival, da bi sodeloval v sekciji mladinskih filmov. Kopija filma pa se je nekje na poti v Moskvo izgubila. Po Pulju so film prikazali na festivalu filmske komedije v Ivanjici, Milan Jelič je dobil nagrado za režijo. Temu je sledil Niš in festival igralskih stvaritev, kjer so se glavni igralci ŠČURKARJA Bata Stojković, Gizela Vukotić in debutant Dragan Radulović potegovali za nagrade igralcem, Milan pa je dobil nagrado Zveze študentov Srbije za »zelo uspelo režijo filma ŠČURKAR«.

Milanov film je bil povabljen na mednarodna festivala v Pesaru in v Mannheimu.

10 VPRAŠANJ MILANU JELIČU

1. Kako je nastal ŠČURKAR, vaš prvi celovečerni film?

Ko sem spoznal, da se mi ponuja priložnost posneti film, sem dobil od Mihića in Kozomara scenarij ŠČURKAR. Zanj sem se navdušil že ob prvem branju.

Ko pa sem napisal snemalno knjigo, se je izkazalo, da se posamezni prizori ne ujemajo s kontekstom filma; in tako sta scenarista kar na mestu dopisovala nove prizore. Želel sem, da bi bila režija čista, nevsiljiva, da bi bazirala na močni dramaturški strukturi. Želel sem doseči način mirne pripovedi, brez velikih ekshibicij.

ŠČURKAR je film brez »zvezd«. Iskal sem like, ki bi do n drobnosti ustrezali okolju. Dragana Radulovića, glavnega igralca, sem našel v otroški skupini Radia Beograd, izbral sem ga med dvajsetimi dečki, ki so konkurirali za vlogo in mi poslali fotografije. Zlata Petković mi je ustrezala enostavno zato, ker pri nas trenutno ni igralk te starosti. Pri delu z igralci sem vedno želel konstruktivno sodelovanje, ne da bi pri tem izgubil avtoriteto. Nisem jih naganjal, da bi igrali, marveč sem želel, da bi se naravno obnašali. Vendar sem včasih moral z raznimi fizičnimi posegi prisiliti igralca k ekspresivnosti izraza. Želel bi posebej poudariti, da je bilo sodelovanje s snemalcem Petkovićem izredno. To je človek z bogatim filmskim izkustvom in cenim ga kot umetnika kamere, fature, kompozicije . . . Film smo posneli v Beogradu v pičlih petnajstih dneh.

2. Kako ste si zamislili lik glavnega junaka Milana iz ŠČURKARJA?

— Moja glavna oseba je človek v senci, ni primer, o katerem se govori. Povsem navaden človek je in navadno ga kaj lahko prezremo. Opazoval sem šestnajstletnike iz moje ulice. Sosedo. Moj junak je priča nekega časa, oseba, v kateri se prepletajo vsakdanji življenjski pojavi. Milan šele prihaja v življenje, je še brez eksistence. Poslušen je, ker nima dela, odvisen je od staršev in prav tako od vseh tistih, od katerih pričakuje pomoč. Njegova naivnost ga pripelje v različne situacije. Izkoriščajo ga. To je predvsem intimistična zgodba brez političnih ali socio-loških hotenj. V umetnosti naj bi ne govorili eksplicitno. V njegovih spopadih definiram njega, njegovo usodo, dušo . . .

3. Če bi bil Milan po naključju resnična osebnost, bi bili v skrbeh za njegovo usodo?

Vidite, o tem nisem razmišljal . . . Zdi se mi, da bi me zaskrbelo za njegovo usodo. Današnja družba zahteva predvsem brezkompromisnost.

4. V kolikšni meri je Milan iz filma podoben vam?

Avtobiografskih podobnosti ni. Natančno sem se držal tistega, kar sta napisla scenarista; zavestno se nikdar nisem približal poistovetenju.

5. Katerega režiserja posebno cenite?

Kar nekaj je režiserjev, ki so mi pri srcu. Pravzaprav ima vsak izmed njih kakšno lastnost, ki mi je blizu in ki jo cenim. Pri Truffautu imam posebej v mislih filma 400 UDARCEV in JULES IN JIM, predvsem poetičnost izraza; pri Formanu nevsiljivo in duhovito vodenje zgodbe; pri Antonioniju popolnost režije in kompozicijska struktura kadra; pri Olmiju (njegov film ZAPOSILITEV so pri nas vrteli pred šestimi, sedmimi leti) iskrenost in nepretencioznost. Rad imam predvsem režiserje, ki jih navdihuje življenje, kajti če ne zajemate od nikoder, so rezultati bedni, občutiti je goloto konstrukcije.

6. Omenili ste Formana. Vaš film pomalem spominja na češke komedije.

— S komediografskimi detajli se doseže poudarek. Pri nas je komedija dokaj zapostavljena zvrst in zelo težko jo je posneti. Pa tudi nevarno je, da se približate banalnosti, vicu, šali . . . Sicer pa so mi češke komedije izredno pri srcu in tudi celotno češko kinematografijo zelo cenim. Oblika filma se mi je porodila sama od sebe, brez spominjanj na ljudi in filme, ki jih imam rad. Kolikor moj film spominja na filme iz tako dobre kinematografije, je to zame posebna čast.



7. Najbrž ste bili zelo neprijetno presenečeni, ko ste zvedeli, da ŠČURKAR ni uvrščen v uradni puljski program?

— Informacije, ki vam jih lahko nudim, so na ravni žirije. V dvorani je vladala velika vročina, črno-beli film ne zanima občinstva, predmestna tema tudi »ne gre« pri občinstvu . . . Film je bil prijavljen zadnji, in nekega zelo soparnega dne ga je žirija gledala kot četrtega po vrsti, itd., itd. . . .

Po mojem mišljenju je žirija narobe sestavljena. Sestavljena bi morala biti izključno iz ljudi, ki so osebnosti na področju filma: znani režiserji, estetik, teoretiki, kritiki, scenaristi, snemalci, da bi v njihove kriterije lahko verjeli. Nemara bi bilo celo dobro sestaviti mednarodno žirijo.

8. Veliko se govori o krizi jugoslovanskega filma. Kako vi gledate na to stvar?

Menim, da je kriza pri denarju. Družba filma ne podpira dovolj. Mnogi naši pomembni režiserji že dlje časa ne snemajo, ker ni denarja. Jaz sem posnel rekordno cenen film, ker sem bil v to prisiljen, če sem sploh hotel snemati. ŠČURKAR je veljal samo 32 milijonov starih dinarjev. Vsi, ki smo sodelovali pri filmu, smo se odrekli honorarjem in s tem prispevali k finansiranju filma. Poleg tega so sodelovale v proizvodnji nekatere banke, druge pa so nas kreditirale. Sklad sicer daje »dinar na dinar«, toda šele takrat, ko je film narejen in gre v eksploatacijo.

9. Ali pripravljate nov film?

Za marčni festival kratkega filma pripravljam film o slikarki Beti Vukanović. To bo barvni film in zopet ga snemam za proizvodnjo Film danas. Seveda obdelujem tudi nekaj scenarijev za celovečerne filme, vendar ne vem, kako se bodo stvari razvijale, ker ni vse odvisno od mene.

10. Imate kakšno življenjsko devizo?

Želim in trudim se, da bi imel do vsega pošten odnos. Človek je avtomatično zunaj vseh mahinacij, kolikor ne razpolaga s sredstvi za proizvodnjo. Ljubim življenje brez kakršnihkoli računov.

KAJ SO DRUGI REKLI O MILANU JELIĆU IN NJEGOVEM FILMU ŠČURKAR

— Feliks Pašić (Borba, Beograd)

» . . . ŠČURKAR je film s skladno razporejenimi detajli, ki v okviru klasične dramaturške oblike tvorijo dovolj močno celoto tako, da vsak izmed njih v določenem trenutku deluje kot delček nekakšnega nedokončanega mozaika, hkrati pa tudi kot učinkovita anekdota, ki je vsaj na videz rešena bremena ideje. Ko se tako gibljemo med neobveznim in resnim, med prismojenim in smešnim, med črnim humorjem resničnosti in igro, nas ŠČURKAR mnogo manj obvezuje s tistim, kar pripoveduje in mnogo bolj z vzdušjem pripovedi, kjer namigovanjem deškega zbadanja sledi tragična resnica . . .«

— Hrvoje Turković (Vjesnik, Zagreb)

» . . . Gre za tih in skromen film, skromen že po zamisli in po predmetu, ki se mu posveča (dečkovo popotovanje k moškosti) pa tudi po filmski obdelavi nepretenciozen. ŠČURKAR je dognan po scenarijski plati, po odlični igri, diskreten je, nežen, topel in humoren . . .«

— Milan Jovanović (Mladost, Beograd)

» . . . Milan Jelić poskuša doseči notranjo kontinuiteto zgodbe v klasični dramaturški obliki s filmom brez vizualnih tehnoloških ali pretencioznih in ekshibicionističnih snemalnih in montažnih prijemov. ŠČURKAR je torej očarljivo pripovedovana zgodba, polna vzdušja, zgodba o čudnem otroštvu dečka, ko se mu zlagoma odpirajo »vrata življenja« . . .«

— Milutin Čolić (Politika, Beograd)

»...To je brezmejno iskren film, poln duha in resnice, čeprav lahko opazimo, da ga je režiral študent. Lepa etuda...«

— Stanka Godnič (Delo, Ljubljana)

»...Naslonjen na trdno grajen, dober scenarij tandemoma Mihič-Kozomara je oblikoval film o estetičnih in čustvenih zadregah mladega fanta. Tema je obdelana s prvinami črnega humorja in vedrim poigravanjem z današnjo filmsko modo seksualne svobode...«

— Miša Grčar (Naši razgledi, Ljubljana)

»...To je topel, nepretenciozen film, klasičen v svojih režijskih prijemih, inspiriran pri domačih režiserjih, scenarij pa se je navdihoval predvsem pri češkem ČRNEM PETRU...«

— Toni Tršar (Tovariš, Ljubljana)

»...Jeličev film je poln nežnosti in šarma; nepretenciozen je kot njegov avtor...«

— Vili Vuk (Večer, Maribor)

»...Film je snovno naslonjen na življenjske situacije malih ljudi in z imenitnim vzdušjem ustvarja njihovo iznajdljivo bedo...«

ODLOMEK IZ SNEMALNE KNJIGE

65 b TETINA SOBA (interier dan)

416. SP

Na pol gola teta devlje perilo v omaro. Sliši se odpiranje vhodnih vrat. Teta prisluhne.

TETA: MILAN, SI PRIŠEL?

Vstopi Milan. Naslanja se na podboje vrat. Stoji pred njo, izgubljen, zaspan. Teta si ogrne domačo haljo.

TETA: KAJ TI JE?

MILAN: TET... EH... GOSPA, JAZ SEM NIČE.

TETA: KAJ SE JE ZGODILO? KAKŠEN NIČE NAENKRAT?

417. VP

Milan. Zasliši se glasba (Vodilni motiv filma)

MILAN: RAZEN TEGA... GOSPA, LAŽNIVEC SEM... VELIK LAŽNIVEC... ŠE NIKOLI NISEM SPAL Z DEKLETI. NIKOLI. ZATO OPROSTITUTE.

418. SP

Teta ga vzame v naročje. Glasba utihne. Milan joka.

65 c. ULICA (eksterier dan)

419. PP VZOREDNA VOŽNJA

Burno, besno teta koraka po ulici, in za roko vleče Milana, mrmrajoč. Oba odideta iz kadra.

TETA: NOBENIH MOŽNOSTI NIMAŠ. UGONOBITI TE HOČEJO. OBA STA PRIMITIVNA... TAKO OČE KOT MAMA. BOLJ SKRIBIM ZATE JAZ, ČEPRAV TI NISEM PRAVA TETA.

Ljubezen

Branko Šömen

Izvirni naslov: Szerelem.

Madžarski film. Scenarij: Tibor Dery. Režija: Karoly Makk. Kamera: Janos Toth. Glasba: Andras Mihaly. Igrajo: Lili Darvas, Mari Töröcsik, Ivan Darvas, Erzsí Orsolya, Laszlo Mesáros. Dolžina filma 2412 m. Proizvodnja: Hungaria film, 1970. Nagrada na XXV. mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu 1971 za igro Lili Darvas in Mari Töröcsik.

VSEBINA

Budimpešta 1963. leta. Ilona vsak dan obiskuje svojo bolno taščo in ji prinaša pisma svojega moža. Bolna mati je prepričana, da sin živi v Ameriki in da je v New Yorku uspešen filmski režiser. Taščica, ki je vezana na posteljo in jo obiskuje poleg snaha samo še zdravnik, je iztrgana iz resničnega življenja. Snaha jo zavraža s pismi, ki jih piše sama, njen mož je namreč zaprt v budimpeštanskih zaporih, kjer čaka na smrt, ker je sodeloval v oktobrskih nemirih 1956. leta in je bil zato obsojen zaradi protidržavne propagande.

Ilona verjame v možovo nedolžnost; toda prijatelji se je izogibajo, v službi ji odpovejo. Njena mati, ki živi na podeželju, jo vabi k sebi, vendar Ilona noče zapustiti mesta in taščice.

Starka dobi pljučnico in umre. Nekaj dni kasneje izpustijo iz zapora moža. Materin dom je zaklenjen in zapečaten, mož in žena se najmeta in skušata zaživeti od začetka, na novo.

LJUBEZEN

Sleherni film, ki odpira gledalcu ali kritiku možnosti za razmišljanje, vrednotenje ali samo za zadovoljstvo, ima svojo zgodovino: saj sleherna umetnina prihaja iz okolja, kjer se je mogla izoblikovati natančno takšna, kakršen je njen kulturni areal, bogata dediščina preteklosti, klimaks kulturnega trenutka. V plejadi madžarskih filmskih mislecev, kamor prištevam predvsem avtorje novega filmskega izraza, ki se snuje in rojeva v Budimpešti, kot so Jancso, Szabo, Kosa, Bacso, Gaal in Kardos, je ime Karolyja Makka vegetiralo kot oznaka za sicer kvalitetna filmska sporočila, vendar bolj v komercialnem kot v umetniškem smislu. Čeprav se je pojavil v filmskih studiih že zelo zgodaj, kmalu po vojni, in se je razvijal precej uspešno, saj je v zadnjem času skoraj vsako leto posnel kakšen film, je prav njegovo zadnje delo, LJUBEZEN, sinteza njegovih filozofskih stremeljenj, zaokrožena podoba njegove duhovne zavesti, umetniški profil danega in mogočega.

Kakor madžarska kinematografija vse preveč skromno in tiho živi svoje polnokrvno življenje umetniške ambicije, tako je bil tudi Karoly Makk miselno in ustvarjalno odsoten in ob robu vsega, kar se je velikega dogajalo v evropski filmski projekcijski dvorani. Vendar ni čakal na svoj veliki trenutek, marveč je delal: njegov zadnji film govori o ustvarjalnem procesu, ki se ga ni mogoče naučiti čez noč in ne absolvirati, ne da bi leta in leta presedel za montažno mizo. Makkov film namreč ni veliko delo v smislu spektakla, vložnega denarja, poslanice: je antipod vsega tega — lirično intimen film je, zasnovan komorno in poln tišine za oči.

Karoly Makk je izbrskal iz novejši madžarske književnosti dve noveli Tiborja Deryja ter ju združil v harmonično celoto, s čimer je dobil reliefno podobo nekega časa, ljudi v njem.

Film LJUBEZEN je drama treh ljudi; vendar je ves čas koncipirana tako, da se pojavljata skupaj samo po dve osebi, dva protagonista, dve nasprotji, ki intimni monolog morata deliti z dialogom.

Taščica in snaha, ljubezen matere in ljubezen žene v sinovi oziroma moževi odsotnosti dovoljujeta režiserju izredno tankočutna zapažanja, razpad človeka, njegov razkroj v slikovitem ambientu.

STARKA. Mati je pripeta na posteljo. K njej prihaja vsak dan snaha in kdaj pa kdaj zdravnik. Vse, kar je zunaj njene sobe, starinske in tipične za malomeščansko, grofovsko družino med dvema vojnama, je za starko drugi svet: svet, v katerega se ne bo več vrnila, iz katerega sta jo izločili starost in bolezen. Toda njene oči so še vedno uprte v svet zunaj njene sobe: v njem namreč živi in ustvarja kariero njen sin. V kratkih kadrih ga vidimo, kako naj bi živel v njeni predstavi: zanjo je filmski režiser, ki snema v Hollywoodu uspešne, komercialne in umetniške filme, se suče v najvišjih političnih in kulturnih krogih tedanjega ali sedanjega ameriškega sveta in starka se nad njegovim uspehom raduje: živi v njem, z njim in zanj. Materina ljubezen, neobremenjena z egoizmom, postaja močna, sama sebi zadošča in v določenih trenutkih se njena želja po sinu sprevrtača v željo po smrti. Niti v enem samem trenutku ne podvomi, da sin morebiti ni pobegnil v Ameriko, da je ostal tu in je celo v zaporu. Prave resnice o njem nikoli ne izve, ker zbolí za pljučnico in umre.

SNAHA. Vsak dan prihaja k tašči in ji prinaša pisma svojega moža. To so pisma, v katerih mož in sin na veliko opisuje svoje filmske uspehe v Ameriki; celo tako natančen je, da opisuje kosila z imenitnimi ljudmi, čeprav stalno priznava, da se še ne more vrniti domov, ker je premalo zaslužil, a ko se bo vrnil, bo bogat in bo vse osrečil. Literarna, nabrekla pisma, prepisana od bogvekod, navdajajo starko z nepopisnim veseljem, ob njej je radostna tudi snaha. Sicer pa obe pričakujeta viteza svojih sanj, iskalca sreče.

Toda snaha ve, da so ta pisma lažna, saj jih mora vsak teden sama napisati, zalepiti stare ameriške znamke, prebrati starki, kar je napisala in pred njo verjeti v lastne laži. Njej je jasno: njen mož je zaprt zaradi politike, obsojen je na smrt. Prijatelji so jo pustili na cedilu, saj se na njene telefonske pozive sploh ne oglašajo več, v službi so ji dali odpoved. K njej sicer prihaja z dežele njena mati in jo pregovarja, naj bi šla z njo, naj bi vse skupaj pustila in začela živeti na novo, toda ona vztraja. Verjame v moža. Verjame, da se bo vrnil. To sicer ne bo »Amerika«, lahko pa bo celo več.

ON. Pokličejo ga, mu izročijo njegove stvari. Ponudijo mu denar in ko se po kdove kolikih nočeh, dnevih ali letih znova znajde na ulici, klecne. Še vedno ne verjame, da je svoboden, da je prost, da živi. Plašnost mu seva v očeh, njegovi gibi so negotovi. Pelje se s tramvajem pa mu je neprijetno, pelje se s taksijem, ne upa si sam kupiti cigarete, hodi proti domu in ko se usede v travo in za trenutek zasanjari, je to »Amerika«.

In potem je materino stanovanje zaklenjeno in zapečateno, ker je mati pred nekaj dnevi umrla. In stanovanje njegove žene je prazno. Soseda ga komaj spozna. Čez čas mu prinese v sobo velik kos kruha, namazanega s salom in se mu opraviči: več nima pa tudi govoriti si z njim ne upa več. In potem pride žena, v črni ni, ker žaluje za njegovo materjo.

Razgovor, ki je harmonija, Visoka pesem. Sleče ga in ga začne umivati. Vodo prinaša in odnaša v umivalniku, nato ga masira, on pa jo sprašuje, če bo spala z njim in ona mu pritrdilno odgovarja, da bo spala z njim vse noči in da bo njegova, da bosta začela živeti od kraja.

KONEC: Režiserju je šlo gotovo za dve bistveni stvari, za dva zorna kota sedanje madžarske duhovnosti — kako odмира stari svet, ki je znal uživati med obema vojnama, in je po drugi svetovni vojni utonil hitro ko papirnata ladja na komaj razburkanem Blatnem jezeru in kako se ljudje obnašajo do tistih, ki so bili v prvih desetih letih po vojni zaznamovani zaradi nekaterih političnih idej in nazorov.

Režiser je vzel za izhodišče svoje moralne, politične pripovedi dialog dveh žensk, dveh generacij, dveh različno naravnih ljubezni, ki priznavata ena sam objekt ljubezni (mati sina, žena moža). Ta dialog je v bistvu boj dveh strasti, kar daje vsakemu življenju dimenzijo navzočnosti, eksistence: da je pri tem neviden tretji soigralec, potreben za KOLEKTIVNO dramo, je popolnoma razumljivo. Vse do

Ljubezen

Marika Töröcsik

zadnje tretjine filma se ta tretji igralec identificira s pojmi pričakovanja, strasti, nemira, politike, groze, odtujenosti... Prav ta navzočnost nevidnega v filmu, torej filmska atmosfera, je tisti tretji soigralec Makkovega filma, ki nam je znal povedati največ: vzdušje popolne politične situacije brez nasilja je najbolj dragoceno, kar LJUBEZEN prinaša novega v madžarski film. Vitalnost obeh žensk, vitalnost ljubezni je tukaj v nekaj kadrih izpodrinila vitalnost politike. Zato je Makkov film LJUBEZEN tudi političen film in to je njegova bistvena dragocenost: z enim večnim simbolom do kraja definirati drugega, pomeni ovrednotiti in poznati obe čustveni in miselni skrajnosti tega sveta.

Film LJUBEZEN sodi med najboljše, kar je madžarski film zmoget v zadnjih letih: drama posameznika je tu drama generacije, še več — je drama naroda.

GOVORI REŽISER

Ne sodim med ustvarjalce, ki se radi hvalijo s kakršnimkoli posebnim stilom. Še vedno sem tesno povezan s svojo generacijo. Morda je moj film nekaj popolnoma drugega, kar sem hotel, toda nastal je v okviru moje ustvarjalne zmožnosti. Film je naslonjen na dve noveli Tiborja Deryja, na LJUBEZEN in na ŽENI. Sedem let sem razmišljal o realizaciji. Hotel sem pokazati človeški značaj v zelo zamotanem političnem času. Poleg tega sta obe noveli nudili precej liričnosti, kar mi je bilo osebno vedno zelo blizu...

Starkina smrt ima simboličen pomen. Morda je to tudi smrt določenega družbenega razreda. Seveda je osebnost stare žene zelo zamotana in jo lahko razlagamo na različne načine. Ruski kritiki so med drugim ugotovili, da jih starka spominja na vitalnost sovjetske ženske...

Ko se pripravljam za realizacijo filma, skušam predvsem predstaviti in upodobiti atmosfero. V ta namen je treba poiskati določene gibe, kretnje, zasuke, vožnje, nakar je treba iskati zveze med njimi in jih harmonično uskladiti. Logika klasične montaže je tukaj premalo. Ta film sem montiral tri mesece. Če za razliko od mene Miklos Jancso montira s pomočjo gibanja in poti kamere, je zame montaža najvažnejša, ker je to področje, ki ga najbolj obvladam. To ne pomeni, da realizacija mojega filma ni precizna. Preciznost lahko dobimo tudi pri montiranju. Med snemanjem filma LJUBEZEN sem predvsem pazil na to, da sem dobil harmoničen dialog v določenem dekorju...

Junakinji mojega naslednjega filma bosta prav tako ženski, ki si dopisujeta. Prva živi v Budimpešti, druga v Münchnu. S pismi obujata spomine na preteklost. Podobno kot v LJUBEZENI se bo preteklost mešala s sedanjostjo...

LJUBEZEN je povzetek mojega filmskega ustvarjanja. Prepričan sem, da po tem filmu ne bom mogel delati mnogo podobnih stvari, prav tako kakor tega ni mogel moj filmski junak, ki je po vrnitvi iz zapora popolnoma drug človek...

(Odlomki iz razgovora režiserja s francoskim novinarjem Gerardom Langloisom, objavljenim v LES LETTRES FRANCAISES, 1971)



REALIZATORJI, IGRALCI

Režiser KAROLY MAKK (1925) se je pojavil v madžarski kinematografiji že 1944. leta, ko je posnel film DVAKRAT DVA. Sodeloval je z Gezom Radványijem kot njegov drugi asistent pri snemanju filma NEKJE V EVROPI. Leta 1949 je končal gledališko in filmsko Akademijo. Mnogo let je bil asistent Zoltana Varkonyija. Prvi film je začel režirati 1949. leta, vendar ga ni končal. Naslov: V TOREK. Leta 1952 je zrežiral dva dokumentarca: SPLETKA IN LJUBEZEN ter ZHRBTNA BOLEZEN. Svoj prvi celovečerni film LILJOMFI je zrežiral 1954. leta. Naslednji njegovi filmi: DVORANA ŠTEVILKA DEVET (1955), ZGODBA O DVANAJSTIH ZADETKIH (1956), DOM POD HRIBOM (1958), LJUDJE 39. BRIGADE (1959), NE HODI PO TRAVI (1960), ZANESENJAKI (1961), ZGUBLJENI RAJ (1962), ZADNJI, TODA EDINI (1963), KAJ JE POČELA ŽENA MED TRETJO IN PETO URO (1964), ČUDOVI TE POČITNICE (1967), PRED BOGOM IN LJUDMI (1967), LJUBEZEN (1970).

Scenarist TIBOR DERY (1894) je znan madžarski pisatelj in pesnik. Po maturi je najprej študiral jezike v Švici, potem je bil urednik in sodelavec znanega madžarskega časopisa NYUGAT. Leta 1918 je vstopil v komunistično partijo. Bil je član zveze madžarskih pisateljev. Po padcu revolucije je moral zapustiti domovino. Leta 1933 je bil v Berlinu in od takrat pa vse do 1945. leta ni mogel nikjer tiskati svojih romanov. Po vojni so izšla njegova dela: NEDOKONČANA DELA, ODGOVOR (1952), NIKE (1956), GOSPOD G. A. V. X. (1964) in zbirka novel pod skupnim naslovom LJUBEZEN (1962).

Igralka LILI DARVAS je vdova madžarskega pisatelja Ferenc Molnárja, prvič pa je nastopila na gledališkem odru 1920. leta. Leta 1925 jo je za svoje gledališče angažiral Max Reinhardt in v Berlinu je igrala celih petnajst let. Leta 1938 je odpotovala v New York, kjer je morala začeti vse iznova. Po intenzivnem angleškem tečaju je zaigrala na ameriških odrih s prav velikim uspehom. Leta 1959 se je vrnila v Budimpešto in nastopila v drami svojega moža OLIMP. Njena vloga v filmu LJUBEZEN je njen prvi nastop v filmu.

Igralka MARI TÓRÓCSIK (1935) je ena najboljših madžarskih filmskih in gledaliških igralk. V filmu se je pojavila že, ko je bila še študentka, in to v filmu Zoltana Fabrija VRTILJAK LJUBEZNI (1955). Doslej je igrala glavno vlogo v osemindvajsetih madžarskih filmih, kar pomeni izreden uspeh.

Igralec IVAN DARVAS (1925) je najprej študiral novinarstvo, potem pa igro v gledališki šoli. Na odru se je pojavil 1947. leta in še danes z uspehom igra v gledališču klasične in sodobne junake. Igral je Romea, Raskolnikova, prvič pa se je pojavil v filmu 1949. leta. Doslej je igral glavne moške vloge v šestindesetih filmih. Videli smo ga med drugim tudi v filmu ZIMSKI DNEVI.

KRITIKI O FILMU LJUBEZEN

— Karoly Makk je v svojem najnovejšem filmu izpolnil pričakovanja, ki so jih vzbudili njegovi prejšnji filmi. Slednjič je začel govoriti z lastnim glasom, in ta glas je čedalje bolj zvoneč in jasen. Že prej je bilo njegovo ustvarjanje, čeprav brez večjih uspehov pri gledalcih, vredno izredne pozornosti in študija. Zdaj je dokazal, da je mojster svojega poklica. Mirno, brez zadihanosti je izpovedal umetnino in se postavil v prvo vrsto madžarskih filmskih ustvarjalcev.

(Vera Letay, FILMVILAG, 1971)

— Rahla, nostalgična pripoved o starosti in o zvestobi, o pravici in laži s pomočjo mozaičnosti, drobnih, neslišnih kretenj, besed, dojemanj, ki se vse zlivajo v neverjetno celoto. Tudi ta film sili v razmišljanje, izpolnjeno z žalostnim človeškim obrazom in njegovimi skrbmi. LJUBEZEN je doseglja izreden uspeh . . .

(Boleslav Michalek, FILM, 1971)

V slovenskem prevodu ŽIVELA SMRT!, vendar predvajajo ta francoski film povsod po svetu pod izvirnim naslovom v španščini.

Scenarij: Fernando Arrabal in Claudine Lagrive. Režija: Fernando Arrabal. Kamera: Jean-Marc Ripert. Izbor glasbe: režiser; glasbena montaža: Jean-Yves Bosseur. Igrajo: Anouk Feriac, Nuria Esperit, Mahdi Chaouch, Ivan Henriques, Jazia Klibi. Trajanje filma: 90 minut: Proizvodnja: Isabelle-films, Paris, S. A. T. P. E. C., Tunis, 1971.

VSEBINA

Mali Fando hoče ugotoviti, ali je njegov oče še živ ali mrtev. Mati mu pripoveduje — prav tako pa odgovarja na njegova vprašanja teta, materina sestra — da je oče umrl zato, da bi bilo bolje njemu in njegovi družini. Fando pa ni zadovoljen s temi odgovori; vrta naprej, išče, brska in sprašuje, kaj je njegov oče kot španski revolucionar napravil takega, da je lahko s svojo smrtjo pomagal svojim bližnjim. V njegovi otroški fantaziji se nizajo prizori, nekateri zgolj domišljjsko ustvarjeni, drugi so spomini na njegovo rano otroštvo. Spozna, da je mati izdala očeta republikanca, ker se je zbala za življenje svojega otroka in zase, bala se je frankovih vojakov in njihovih represalij. Naj Fando svojo mater zato sovraži, saj se svojega očeta komaj bežno spominja, medtem ko je na mater in na vse druge v družini, teto, starega očeta in babico resnično navezan? V dečku se prepletata sovraštvo do matere in domala bolestna navezanost nanjo do absurda; ta njegova dilema ga vodi v tolikšno bolečino, da zaradi nje zboli in tudi umre.

FERNANDO ARRABAL: VIVA LA MUERTE

Pogosto se uspešni ustvarjalci na enem področju umetnosti poskušajo še z drugim, ne glede, na katerem področju delajo in na katerem so uspeli, in ne glede na to, katero področje je zanje tisto novo, s katerim se spoprimejo. Vendar pa domala vedno ostajajo izkušnje, potrjene na prvem področju, motiv delovanja na drugem.

Fernando Arrabal, 39-letni maroški Španec, aklimatiziran Francoz, sloviti avantgardni dramatik pa tudi romanopisec, skupaj s slikarjem Toporom, pisateljem Sternbergom in režiserjem Jodorowskim ustanovitelj »Paničnega gibanja« v Parizu, se je poskusil še s filmsko režijo ekranizacije lastnega romana »BAAL BABYLONE«, potem ko je tudi sam režiral svoje gledališko delo »Tudi cveticam natikajo lisice« (leta 1969). Njegov roman se imenuje na filmskem platnu VIVA LA MUERTE ali po naše Naj živi smrt — vendar, ker govorijo v filmu francosko in ker film povsod nosi ta španski naslov in še posebej, ker ima ta fraza poseben pomen ne le v filmu, marveč tudi v španski državljanski vojni, ostajajo te izvirne besede tudi v našem razmišljanju.

Film, ki je nastal tik pred koncem prejšnjega leta, je doživljal čudno usodo. Letos februarja ga je prepovedala francoska cenzura (film je bil posnet v koprodukciji med Francozi in Tunizijci) za komercialno predvajanje v Franciji in v tujini. Ministrstvo za kulturo ga je oprostilo s pripombo, da ga ne smejo videti obiskovalci, mlajši od 18 let, in tako ga je lahko prikazal festival v Cannesu. Po dvainpolmesečni cenzurni zapori je bil prikazan v nekaterih ljubiteljskih kinematografih v Parizu. Na berlinskem festivalu je bil prikazan na posebni nočni predstavi zunaj uradnega programa, vendar v glavni dvorani, ki pa je bila tako nabita, da so predstavo ponovili.

Zaradi nesporazuma, ki ga utegne vzbuditi omemba »nočnega programa«, je potrebno takoj dodati, da ne gre za nikakršno pornografsko predvajanje niti za to, da bi bil moralno oškodovan kdo, ki je star manj kot 18 let, kajti občutljiv za nekatere prizore in sekvence krvavega nasilja je lahko tudi še kdo starejši obeh spolov.

Film VIVA LA MUERTE ima fabulativen okvir, pogojen z avtobiografskimi avtorjevimi motivi: dečkovo iskanje očeta, dilema o tem, ali je mrtev ali živ, brskanje

viva la muerte

Miša Grčar

VIVA LA MUERTE

po duševnosti dečkove matere, če in čemu je kriva njegove smrti. To njegovo iskanje je tako intenzivno in tako prepleteno z domišljijjskimi prividi, da ga to vodi prek bolezni v smrt. Ta fabula sodi v čas španske državljanske vojne in kmalu po njej. Fabula in čas sta okvir za avtorjevo cinestetsko iskanje svojevrstnega filmskega izraza, ki se mu je v veliki meri posrečilo, čeprav s fantazij-skimi vložki v narativni pripovedi ni povsem izviren.

Film ima izredno impresiven začetek. Glava s podatki teče prek Toporjevih risb, ki jih polagoma zaznavamo ob prelivih iz lika v lik, iz človeških kontur se spreminjajo v rastline, pa spet nazaj v človeški lik brez glave in v tem slogu naprej z nadrealističnim pridihom. Slikovno dogajanje na platnu spremlja petje otroškega zbora z Danske in to petje »Ekkoleg« se kot vodilni motiv ponavlja tudi kasneje v filmu. Glava filma je pravzaprav skelet fizičnega dogajanja, ki ga kasneje spremljamo v filmu. Ta se začne z realistično sekvenco, z vojaki, ki se peljejo na kamionu, po zvočniku slišimo glas, ki sporoča, da je vojna končana. Ob koncu obvestila pravi glas »Viva la Muerte«. To žalostno slavno geslo je lansiral frankistični general.

Že naslednja sekvenca pa so prividi dečka Fanda (verjetno okrajšava za Fernando — Arrabal?), ki išče in kliče očeta in ne verjame, da ga ni več. Mati ga ves čas prepričuje o nasprotnem — v realističnih in v fantastičnih sekvencah in prizorih. Kajti mati je bila tista, ki je očeta izdala, kot nasprotnica ateizma in »rdečih« ga je ovadila Frankovim vojakom, da bo lahko njena družina, oče, mati, sestra Clara in mali Fando, živel mirno življenje. Fando ves čas vrta po njej, prebira pisma, prek katerih spoznava resnico, ki ji ne verjame. V svojih prividih vidi očeta s pipo Dr. Plumb, pogovarja se z njim, predstavlja si, kako je umrl do glave zakopan v pesek in čez to glavo so zdirkali konjeniki.

Fando sovraži svojo mater zaradi tega, kar je storila očetu, hkrati pa jo prav ojdipovsko-kompleksno obožuje. Otroško je zaljubljen v svojo teto Claro, materino somišljenico, lepotico, ki jo skrivaj opazuje skozi ključavnico, ko se ta razgalja zaradi neznosne vročine in nepotešenih strasti. Iz dialogov z materjo, teto in dedom se razvija fantazija, vizualno grozljiva (in za cenzuro spotakljiva), v njej je polno pokolov, trpinčenj, krvi in smrti; v njej si predstavlja mučenje duhovnika — odrežejo mu moda in mu jih stlačijo v usta, duhovnik pa zavije oči k nebu in se zahvali Bogu za ta slastni dar, vidi umirajočo očetovo glavo, pokrito s fekalijami svoje matere, vidi kri, polno krvi, v kateri se koplje njegova mati in tako dalje in tako dalje.

Realistični in fantazijski prizori se vrste v neenakem zaporedju, da je domala težko slediti prvemu in drugemu toku. Arrabal pomaga gledalcem z različnimi filmskimi tehnikami, z različnimi barvnimi odtenki, ki se prelivajo drug v drugega, z barvami celotne lestvice do črno-bele. Imel je odličnega snemalca Jacquesa Poitrenauda, ki ga je namučil s prav fantastičnimi zahtevami. Ta je dejal: »Vsak dan sem se ubijal, da bi mu dopovedal, kako nemogoče je hkrati snemati to, kar se dogaja zunaj in znotraj zaprte sobe.« Arrabal pa ga je zavrnil: »Vidiš, da me ne maraš!«¹ A vendar je slikovitost tega filma ena njegovih najvidnejših kvalitiet. Kljub znanemu in danes že ne več modernemu mešanju realnosti s fantazijo v filmskem delu je Arrabal izviren v prestavljanju podob iz enega sveta v drugega s pomočjo posebne atmosfere, grozljive in nasilniške, ki preveva celoten film in ki v realističnih sekvencah dobesedno ponuja prvi takt za fantazmagorijo. Maurice Pons pravi o tem: »Seveda, Arrabal ni Fellini. Filmskega ‚velikega ceremoniala‘ ne obvladuje še z vso zaželeno magijo. Toda z bolečo silo svojih tém in svojih sanj, z nenavadno lepoto nekaterih slik se poraja s filmom VIVA LA MUERTE nova kinematografija in že je nepozabna. Za tiste, ki bodo imeli moč, da se z njo spoprimejo.«²

¹ Colette Godard v kritiki, objavljeni v Le MONDE, 12. novembra 1970.

² V kritiki, objavljeni v L'Expressu, 10. do 16. maja 1971.



BIOFILMOGRAFIJA AVTORJA FERNANDA ARRABALA:

Rodil se je 11. avgusta 1932 v Melilli (bivšem španskem Maroku). Po študiju v Tolosi je vpisal pravo v Madridu 1952. leta. Leta 1955 je dobil štipendijo za študij gledališke umetnosti v Parizu, kjer je tudi ostal. Med približno štiridesetimi deli, ki jih je napisal, so najpomembnejša naslednja:

PIKNIK NA DEŽELI (1959), GLEDALIŠKA ORKESTRACIJA (1960), TRICKEL (1961), FANDO IN LIZA (1963), KRONANJE (1965), POKOPALIŠČE AVTOMOBILOV (1966), VELIKI CEREMONIAL (1966), PRINCESKA IN OBHAJANKA (1966), LABIRINT (1967), ARHITEKT IN ASIRSKI CESAR, GUERNICA (1968), EROTIČNA ŽIVALSKOST, ŽELVA, IMENOVANA DOSTOJEVSKI (1969), TUDI CVETJU NATIKAJO LISICE (njegova prva režija, 1969), VRT UŽITKOV (1969).

Roman Baal Babylone, na katerega je naslonjen film VIVA LA MUERTE, je izšel 1958. leta pri založbi Julliard, ponovno pa je izšel leta 1969 v zbirki 10—18. Urejuje Les Cahiers du Théâtre.

Skupaj s slikarjem Toporjem, pisateljem Sternbergom in režiserjem Jodorowskym je ustanovil Panično gibanje brez pravil in brez dogem. Njegovo dramo VELIKI CEREMONIAL je prenesel na filmski trak režiser Pierre-Alain Jolivet leta 1968. Arrabalov film VIVA LA MUERTE kljub mučnosti — ta raste v crescendo do konca, ko vidimo v fantaziji mater, ki se koplje v krvi ubitega bika, njen sin Fando, zdaj 20-leten mladenič, pa ji nudi odrezana bikova moda, nato ga vidimo objetega v viseče bikovo truplo, povsod pa samo kri in kri, ki vedno znova odteka iz zaklanih živali — barbarstvu, erotizmu, prežetem z otroško zaznano mistiko, pomeni v današnjem filmskem svetu in v njegovi proizvodnji poseben grozljiv krik, ki dolgo odzvanja v ušesih. Prav gotovo je Fernando Arrabal umetnik, ki zavzema svojevrstno mesto v današnjem kulturnem svetu. Podoba pa je, da se je tako zelo in popolnoma angažiral s svojo prvo filmsko stvaritvijo, da bo težko brez ponavljanja nadaljeval svojo ustvarjalnost v tem mediju. Arrabal tudi gotovo ni umetnik, katerega dela so namenjena širokemu krogu potrošnikov. Bil bi mu nerazumljiv, ljudje bi se z gnusom odvrčali od njega, kajti preveč zahteva od njih, preveč jih potegne vase posamezen filmski fragment, da bi lahko zajeli celoto in vse njegovo sporočilo.

Filmski poznavalci in ljubitelji pa ga morajo videti, kajti VIVA LA MUERTE pomeni kljub odvrtnosti poseben filmski dogodek (vsaj) letošnjega leta, svojevrsten krik, ki prebuja uspavano in otopelo filmsko dušo nad mirnim in nerazumljivim dogajanjem v sedmi umetnosti zadnjega časa.

Film dejansko vsebuje prizore in cele sekvence, ob katerih se težko kateremu gledalcu ne obrača želodec, če ima moč, da ne zamiži ob kruto-sladostrastnih-sadističnih dogodkih na platnu. Ne gre zgolj za krvavo nasilje, marveč tudi za mučnost, kot je na primer »tiro de gracia« nad že ustreljenim pesnikom Garciam Lorcom, prizor, ki je tako podoben tistemu tolikokrat videnemu filmskemu dokumentu o mladem Vietnamcu, ustreljenem v glavo. Podobnih mučnosti je v filmu cela vrsta, toda to je muka, ki jo je nosil s seboj Fando (Arrabal?), to je subjektivna bolečina v nenavadnem času in v nenavadnem okolju rojenega intelektualca. Prav tu pa se spet poraja sum v avtorjevo angažiranost, ki se izgublja na račun zunanje slikovne učinkovitosti. Poskus, da bi se vživel v psihologijo nedoraslega fantka, se ni prepričljivo posrečil. Komu se to posreči? Laikom psihologom gotovo ne. To samo po sebi ni napaka; napaka je prepričevati potrošnika-gledalca v uspešnost svojih poskusov. Gotovo pomaga avtobiografska reminiscenca, ki pa to pot pretenciozno sili gledalca v razmišljanje, drugačno kot ga zahteva film. »Arrabal nam torej na svoj način pripoveduje o svojem strašnem otroštvu. Njegova mati, ki je izdala njegovega očeta ob začetku državljanske vojne: bila je frankistka, on republikanec. Po aretaciji in mučenju so ga ustrelili. Mali Arrabal ni dovolj dorašel med materjo in teto, dvema fanatikoma, strastnima, oboževajočima v teh dneh mučenja in krvi...«³

³ Michel Duran v kritiki, objavljeni v Canard Enchaîné, 19. maja 1971.

slovenska kuhinja

Branko Šömen

V avgustovskih številkah slovenskega dnevnika DELO je izšlo nekaj načelnih sestavkov pod skupnim naslovom Slovenska kultura do leta 1975. V osmem nadaljevanju je France Novšak razmišljal o nacionalni kinematografiji in pri tem opisal položaj, v kakršnem sta se trenutno znašli slovenska filmska proizvodnja in reproduktivna kinematografija. Pisec sestavka se je omejil predvsem na podatke, ki jih je zbral 1963. leta Beno Zupančič in izdelal izredno plastičen elaborat ali referat o položaju slovenske filmske misli ter jim dodal nekaj novih podatkov, ki pričajo predvsem o stalnem nazadovanju slovenske filmske kulture v širšem smislu.

Številke iz preteklosti ali bolje rečeno izpred devetih let zgovorno pričajo, kako smo v povojnem razvoju domače filmske proizvodnje že dosegli zavidanja vredno raven in z njo vred tudi kvaliteto in da od takrat usihajo praktični filmski uspehi in zanimanje za film kot najbolj komunikativni medij. Leta 1962 smo namreč posneli ŠTIRI celovečerne filme, leta 1965 pa kar ŠEST, medtem ko smo se v zadnjih letih predstavili samo z DVEMA filmoma. Morda je res, da je današnja cena enega filma enaka ceni dveh celovečernih filmov izpred desetih let, toda vzporedno z rastjo filmskih proizvodnih stroškov bi se moral ustrezno nabirati tudi denar v višini stroškov štirih in ne dveh filmov, kot je pokazala praksa.

Gradivo, ki ga pisec omenja in razčlenjuje, ugotavlja, da bi morali letno izdelati štiri celovečerne filme, če bi ho-

teli obdržati kontinuiteto kvantitete, iz katere lahko objektivno izluščimo tudi kvaliteto. Tisto, s čimer mislim polemizirati, je dejstvo, ki ga v zaključnih stavkih navaja France Novšak dobesedno:

»Ker naša filmska proizvodnja ne bo nikoli industrija, je tudi postranskega pomena, ali naredimo na leto pet, štiri ali dva filma. Najboljše bi bilo, da tudi filmske načrte postavljamo brez iluzij. Tisto, kar sklenemo napraviti, pa naj bo dobro. Tudi majhno število filmov lahko, kot vemo, prinese ugled mali proizvodnji, če ta najde stike s svojimi globljimi koreninami in naravnost iz lastnih tal.«

V teh štirih stavkih je zajeta popolna podoba poprečnega in žal priznanega obravnavanja slovenske, torej nacionalne filmske misli in kulture. V preteklosti smo storili vse, da bi bila slovenska kinematografija tudi INDUSTRIJA, ne le umetnost, ki dobiva od družbe malo denarja, požre pa ga mnogo.

Z zakonom, ki ga pripravljamo že nekaj let, funkcija filma še vedno ni natančno določena: ni niti UMETNOST niti INDUSTRIJA, je oboje skupaj ali kakor je komu všeč. Stvari so šle celo tako daleč, da so se za slovensko proizvodnjo registrirali tudi uvozniki filmov, v posameznih primerih pa so anonimni režiserji zbrali denar po podjetjih in začeli snemati filme, ne da bi jih kdorkoli vprašal po scenariju in idejnih ali estetskih vrednotah projekta. Neurejeni status domačega filma dopušča špekulacije na vse strani: zato imamo kinematografijo, ki je še vedno bolj stihijaska kot načrtovana, bolj naključna kot programska, pa najsi gre za »novi jugoslovanski film« ali za posamezne nacionalne kinematografije.

Zdaj je položaj tak, da imamo na Slovenskem slovensko filmsko bazo, ki pa je v rokah monopolističnega podjetja Viba film, čeprav se je Viba film sprva formiral kot podjetje slovenskih filmskih delavcev. Lani, ko je Rajko Ranfl napisal svoj prvi scenarij in se pripravljaj na režijo MRTVE LADJE, je dal svoj projekt preko novoustanovljenega producenta, preko Slovenija filma, ki ga je ustanovilo prav Društvo slovenskih

filmskih delavcev (!). Torej smo naredili vse, da bi imeli filmsko industrijo, vendar je že zdavnaj nimamo več, ker je večina tehničnega kadra odšla k televiziji. V zvezi s tem je resnično postranskega pomena, koliko filmov posnamemo letno, čeprav nam to ne bi smelo biti vseeno. Za naše kulturno življenje bi namreč proizvodnja ŠTIRIH celovečernih filmov na leto pomenila že tudi INDUSTRIJO, proizvodnja DVEH ali TREH filmov pa samo dokaz, da v vrsti kulturnih dejavnosti premoremo tudi film, da imamo tudi filmsko proizvodnjo. Pri tem niti ne omenjam možnosti, da s štirimi filmi na leto lahko prej in bolj zanesljivo dosežemo večji umetniški uspeh in uveljavitev, da lahko razvijamo filmske žanre, da imamo lahko vsako leto debitanta in da poravnavamo kulturni dolg do literarne dediščine. Kajti z enim samim filmom, ki ne uspe, uničimo vso letno filmsko proizvodnjo, pri dveh filmih pa je že tako, da je eden uspešnejši od drugega.

V preteklosti, ko je deloval stari filmski sklad za pospeševanje filmske proizvodnje, je bilo precej nesporazumov, ki so potem dali rezultate, znane tudi širši slovenski publikli: na novo ustanovljene republiške kulturne skupnosti, predvsem pa odbor za kinematografijo in filmsko umetnost, ki mu predseduje režiser France Štiglic, so vsekakor jamstvo, da bo v prihodnje slovenska filmska proizvodnja drznejša v svojih načrtih in da bo odprla možnost vsem, ki prinašajo s sabo novo, ustvarjalno preverjeno filmsko misel. Kajti samo nova imena so jamstvo za kvalitetni izhod iz položaja, v kakršnem je naš film že nekaj let.

biser v kartonski škati

Ob premieri kitajskega filma

RDEČI ŽENSKI ODRED

Mark Cetinjski

Pregovor pravi, da je vse, kar je redko, tudi lepo. Kitajski filmi so bili pri nas, vsaj do zdaj, prava redkost, zato je predvajanje filma RDEČI ŽENSKI ODRED izzvalo precej veliko zanimanje. Film je novejšega datuma in zato, ker uspešno predstavlja idejo kitajske revolucije, mu je dana čast, da skoraj po vsem svetu predstavlja svojo domovino; nedavno je bil prikazan tudi na beneškem filmskem festivalu. Gré za filmano baletno predstavo, ki je na Kitajskem dosegla velik uspeh in ne navadno popularnost. Pomanjkanje informacij iz tega tako pomembnega dela sveta, o katerem se zelo veliko govori, a zelo malo ve, nas je spravilo v situacijo, da gledamo na film z večih aspektov, oziroma da v njem iščemo odgovore na mnogoterá vprašanja, ki nas zanimajo, pa čeprav odgovori nanja niso v neposredni zvezi z zgodbo filmanega baleta. Normalno je, da ob gledanju enega samega filma ne moremo priti do zanesljivih zaključkov v zvezi s filmsko umetnostjo dežele, v kateri je film nastal, pa čeprav se nam dozdeva, da lahko zaslutimo vsaj smernice poti, po kateri se giblje umetnost današnje Kitajske.

Zgodba pripoveduje o revni deklici Vu Čing Hua z otoka Tajvan — katere lik na mogočen način predstavlja baletka Si Čing Hua — v času kitajske državljanske vojne. Tamkajšnji mogočnik Nan Pa Tijen hoče deklico prodati kot sužnjo, njen ponos in hrabrost pa ji

vlijeta dovolj moči, da se nasilniku upre in mu zbeži. Ko se skriva v gozdu, se sreča s komisarjem Rdeče armade, ki ji pomaga stopiti v vrste borcev za pravične cilje: priključi se ženskem Rdečemu odredu. Deklica postane zavesten revolucionar in pripravljena je na dolgotrajen boj zoper zati-ralce, pripravljena se je bojevati za cilje enakosti in enakopravnosti, za ideje socializma in komunizma. Boj je brez konca, bitke sledijo druga drugi, vojne pa bo konec šele tedaj, ko bo uničen poslednji izkoriščevalec. Lokalni despot podleže v neki bitki, toda tudi komisarja doleti enaka usoda. Komisarjeva smrt predstavlja vzvišen trenutek privrženosti pravilom revolucije in duh maščevanja preveva kolektiv, da se s podvojenimi silami bojuje naprej. Posamezniki ostajajo na bojišču le kot nemi in herojski sledovi bojov, ki so minili. Revolucionar se zaveda, da ima samo dve možnosti, junaški boj ali pa junaško smrt.

Zgodba je torej povsem enostavna in lahko umljiva, kot je to skoraj vedno pri baletu. Klasična baletna oblika je v režijskem posegu jasno pokazala političnoidejno osnovo. Zgodba je zgrajena na načelu vzporejanja dveh družbenih odnosov, ki se med seboj izključujeta. Sporočilo je povsem jasno, nikakršnih dvomov ni. Moč posameznika je v moči kolektiva, posameznik nima nikakršnih potreb po lastni uveljavitvi. Problem svobode posameznika, ki je danes tako pogost v svetovnem filmu, je tukaj nekako prezrt. Politično sporočilo je dobesedno, očitno, neposredno, umetnost pa je samo eno izmed sredstev agitacije. To je politični film, postavljen v službo političnih akcij in tudi sam postaja sestavni del teh akcij. Tukaj tudi tiči velika nevarnost za filmsko umetnost, kajti mnogi politični filmi vsiljujejo jasno in poenostavljeno vsebino, pri tem pa zanemarjajo obliko. Film zgublja pravo barvo, ni več skrivnosten in zagoneten, nepredvidljiv v izkazanih možnostih in vedno nerazodet. Ni več podoba občutljivosti in čustev, veščin in načina mišljenja, postane samo navaden prenašalec političnih idej, katerih jedro je daleč od

filma in tudi daleč od umetnosti nasploh.

Od baleta težko pričakujemo, da bi nam nudil odgovore, za katere smo navajeni, da jih iščemo v filmu. Zato s filmom nismo zadovoljni, zadovoljni smo samo z baletom, za katerega je slavni ruski koreograf Nižinski rekel, da predstavlja vrhunec baletne umetnosti. Balet je bil pravi biser v slabi filmski embalaži. Vse je bilo dobro premišljeno, da bi ustvarili zaželeno vzdušje. Odsekani gibi rok, moč, natančnost, skladnost plesa in dvignjena stisnjena pest, ki je postala simbol celotne predstave. Opazili smo precej elementov pantomime, prastarih vzhodnih plesov in celo karate bojevanje. Prizori so se zelo dinamično menjali, plesalci, nabiti z energijo, pa so pripomogli, da je bila predstava odigrana v ognjevitem ritmu.

Glasbena podlaga (skladatelj Lin Mo Han) je bila intenzivna in močna. S svojo agresivnostjo je še poudarjala atmosfero moči in odločnosti; toda delovala je originalno samo v trenutkih, ko se je navdihovala ob kitajskih narodnih melodijah.

Kot smo že povedali, se izrazna sredstva baleta razlikujejo od filmskih; tukaj je film samo posrednik, ki mora idejo, realizirano v baletu, razširiti na povsem praktične možnosti komunikacije. Tukaj ni prostora za filmsko analizo. Natančen statistik bi opazil nekaj premikov kamere v levo in nekaj premikov v desno, nekaj spodnjih zornih kotov, ki so poudarjali skoke plesalcev, in en zgornji zorni kot, ki je pokazal kompozicijsko skladnost plesalcev, opazil bi samo nekaj detajlov, sicer pa je vse ostalo posneto v statičnem polsplošnem planu. Ostala nam je torej zgodba, nezanimiva v svoji navrnosti.

Pregovori pa tako in tako niso zmeraj točni.

novi socialni in duhovni film

Denis Poniž

Več imen ima nova zvrst filma, ki se pojavlja v zadnjih letih kot vzporednica različnih naprednih gibanj po svetu. Nekateri ga imenujejo »politični« film, drugi »protestni«, tretji zopet »angažirani«. Tako kot vsi izrazi na čisto določen način ustrezajo, pa vsak zase nikakor ne more dokončno opredeliti novega gibanja v filmski umetnosti. Film, ki nastaja kot neposredna ali posredna reakcija na socialno in duhovno gibanje naprednih sil po vsem svetu, film, ki je na določen način posrednik med množico in avantgardo, pač ne more biti samo političen ali protesten. Je pravzaprav veliko več, kot vsaka resnična umetnost z imperativi duhovne avantgarde, tudi novi socialni in duhovni film presega enodimenzionalne oznake, s katerimi tako radi poenostavljamo naše predstave o umetnosti.

Filmi, kot so Z, IF, PREISKAVA O NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU, ODPRTO PISMO VEČERNIKU, KONFORMIST, M. A. S. H., KOTA ZABRISKIE, O JAGODAH IN KRVI, ADALEN 31, WR ALI SKRIVNOST ORGANIZMA (če naštejemo le nekatere, tudi pri nas bolj poznane filme) pomenijo vsekakor v resnici novo duhovno gibanje. So protest, so opozorilo, raziskava ali razkrinkavanje določene etabrirane družbe ali družbene skupine, so navodilo za upor ali preprost opis NEKEGA DOGAJANJA V SODOBNEM SVETU. Še večkrat, in to je po mojem mnenju veliko važnejše, pa so ti »politični, angažirani . . .« filmi še nekaj več; so filozofske meditacije o svetu in ljudeh, so tisti kriptogrami, ki jih umetnost v svojem avantgardnem prizadevanju vedno znova ponuja gledalcu, kateri se iz objekta umetniške konzumacije spreminja v subjekt, v so-tvorca tistega, kar se dogaja na filmskem platnu.

Če govorimo o teh filmih kot o »političnih«, potem nehote uporabljamo vsiljeni izraz, ki ga je ustvarila tista buržoazna družba, katere kritik želi biti socialni in duhovni film poznih šestdesetih in sedemdesetih let. Kajti v vsakem tudi najbolj prikritem protestu vidi družba neposredno nevarnost, vidi strukturo »političnega boja« in skuša to strukturo vsiliti tudi novemu socialnemu in duhovnemu filmu. Seveda pa je popolnoma jasno, da ti filmi mnogokrat izrabljajo prav tiste POLITIČNE SIMBOLE, ki so nedotakljivi za buržoazno družbo in njeno hierarhijo materialnih in duhovnih vrednot. Film provocira celoten sistem s tem, da provocira tiste eksponirane točke, na katerih se sistem najopazneje ruši in modificira. Zato tudi izraz »angažirani« film ni primeren, saj v večini primerov novi socialni in duhovni film ne želi angažirati lastnega ustroja ali lastne pripovedi v tistem smislu, da bi za vsako ceno predstavil in opozoril na probleme, ki angažirajo tudi gledalca. Kajti to je princip politične agitke, kar novi socialni in duhovni film ne želi biti, vsaj v večini primerov ne. Ta film tudi ni le »protestni«, saj razumem to besedo predvsem v njenem pasivnem pomenu, v pomenu obrambe STARIH VREDNOT. Nasprotno, novi socialni in duhovni film te vrednote uporablja kot gradivo za nove strukture, zato v večini primerov ne »protestira«, temveč s pomočjo starega vzpostavlja novo.

Kako bomo torej imenovali novi film? Zdi se, da je izraz »novi socialni in duhovni film« primeren, saj spreminja dve najvažnejši območji človekovega delovanja, socialno in duhovno. Seveda pa to še zdaleč ne pomeni, da se zaradi razvoja opisane filmske strukture ne bi moglo spremeniti njeno ime. Še več, gotovo je, da se bo moral naziv v kratkem spremeniti, saj nastajajo novi filmi, ki dopolnjujejo in spreminjajo vzpostavljeno strukturo socialnega in duhovnega gibanja. In mislim, da ni pretirano, če zapišem, da prav novi socialni in duhovni film vzpostavlja svetovno zavest o potrebi prestrukturiranja stare družbe in človeških odnosov v njej.

ekstaza in problem nedotakljivosti obsedencev

Denis Poniž

V Petrijevem filmu PREISKAVA O NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU (INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO) vlada duh obsedenosti, nekakšno stanje zamaknjenosti, kjer vsi živijo dvojno življenje: tisto resnično, ki je »zlobno, zlohотно, temačno«, in neresnično, ki ni le navidezna utvara, temveč občutek nemoči in hkratne vsemoči, občutek nihanja med vsem in ničem, ki je le posledica človekovega prizadevanja za vsemočjo. Petri je že v svojem prvem filmu ŠTETI DNEVI pričel raziskovati to človekovo vidno in navidezno obsedenost. Glavni igralec v tem filmu je upokojeni pleskar cestnih označb. Toda upokojitev ga pahne v stanje posebne obsedenosti, ko se prične spraševati po smislu svojega sedanjega in prejšnjega življenja, ko prične begati med sedanjostjo in preteklostjo, med resnico in slepilom. Junak nesrečno konča, kot nesrečno konča tudi slikar iz MIRNEGA KOTIČKA NA DEŽELI. Tudi slikar je obseden, obseden od dvojnosti lastnega jaza in od privida umorjenega dekleta, ki njegovo blaznost postavlja iz teme v luč, ki njegovo razdvojenost pritira do končne blaznosti, do končnega poloma in propada junakove genialnosti.

KDO JE OBSEDEN V NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU

Elio Petri naj bi s svojim filmom PREISKAVA O NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU naredil uspel politični in aktualni film. Seveda je to res, posebej še, če povemo, da je Petri med tistimi mladimi italijanskimi režiserji, ki so odkriti levičarji in včasih simpatizirajo celo z idejami maoistov. Vse to je v filmu jasno nakazano in o tem je bilo vse že povedano. Film je »tudi-političen« film, toda njegova globina, njegovo umetniško poslanstvo, če lahko tako imenujemo idejo filma, se skriva nekje drugje. Zato ni nelogično, če pričnemo raziskovati neki drug fenomen tega filma, fenomen obsedenosti. V Petrijevem filmu so, bolj ali manj seveda, vsi obsedeni. Neoporečni državljani, policijski komisar Il »Dottore« (igra ga Gian Maria Volontè) je prav gotovo obseden. Obseden od zločincev, obseden od slave, obseden od umorov. V vsakem človeku vidi kriminalca, še posebej nevarni kriminalci pa so zanj tisti, ki nasprotujejo režimu, ki spodkopujejo oblast, red in demokracijo. Zanj je zločin vsako individualno mnenje in mišljenje o stvarih, ki so po zakonih policijske miselnosti v pristojnosti vladajoče elite. Misлити je zločin, politično misliti pa je kriminalni akt, ki ga je treba najstrože kaznovati. Vsi ljudje so, bolj ali manj seveda, kriminalci in odtod izvira tudi komisarjev uspeh pri lovu na zločince. Hkrati pa je komisar obseden od slave. Loviti zločince ni le dejanje osebnega zadovoljstva in lojalnosti, to je občečloveško dobro in to dobro je treba nagraditi s slavo. Slava je posledica prizadevanja za razkrivanje zločinov, razkrivanje zločinov omogoča slavo. Slava pa je denar, je moč, je udobno življenje, so hitri avtomobili, so ženske.

Florinda Bolkan, ki igra komisarjevo žrtev Avgusto Terzi, je v filmu prav tako v oblasti obsedenosti. Ni le nenavadna ženska, je tudi čisto posebej obsedena, obsedena od obsedenosti, ki jo razširja okoli sebe in okoli svojega dela komisar. Njeno poželenje je že čisto bolešno, njeno vedenje pri spolnih aktih pa je del njune skupne obsedenosti: on si »želi« žrtve, ona zaščitnika. A oba sta v svoji seksualno-obsedeni igri prevarana, njegova obsedenost ne najde prave žrtve, njena obsedenost ne najde pravega zaščitnika. Zato se njuno razmerje začne spremenjati v razmerje sovraštva, kjer je vedno bolj kristalizirana dvojna pozicija — njegova slava, moč in uspeh se krhata ob njeni živalski sli, ki je močnejša od sle zločinca, katera tli v komisarju, njena potentnost, ki išče varnost, obsedenost in potešitev v njegovi seksualni moči, pa je prav tako prevarana, saj je komisar čisto navaden »moški« ali pa še morda nekaj manj kot to. Umor je nujna posledica tega stanja, ko komisar »najde« žrtev, pa čeprav je on morilec in ko

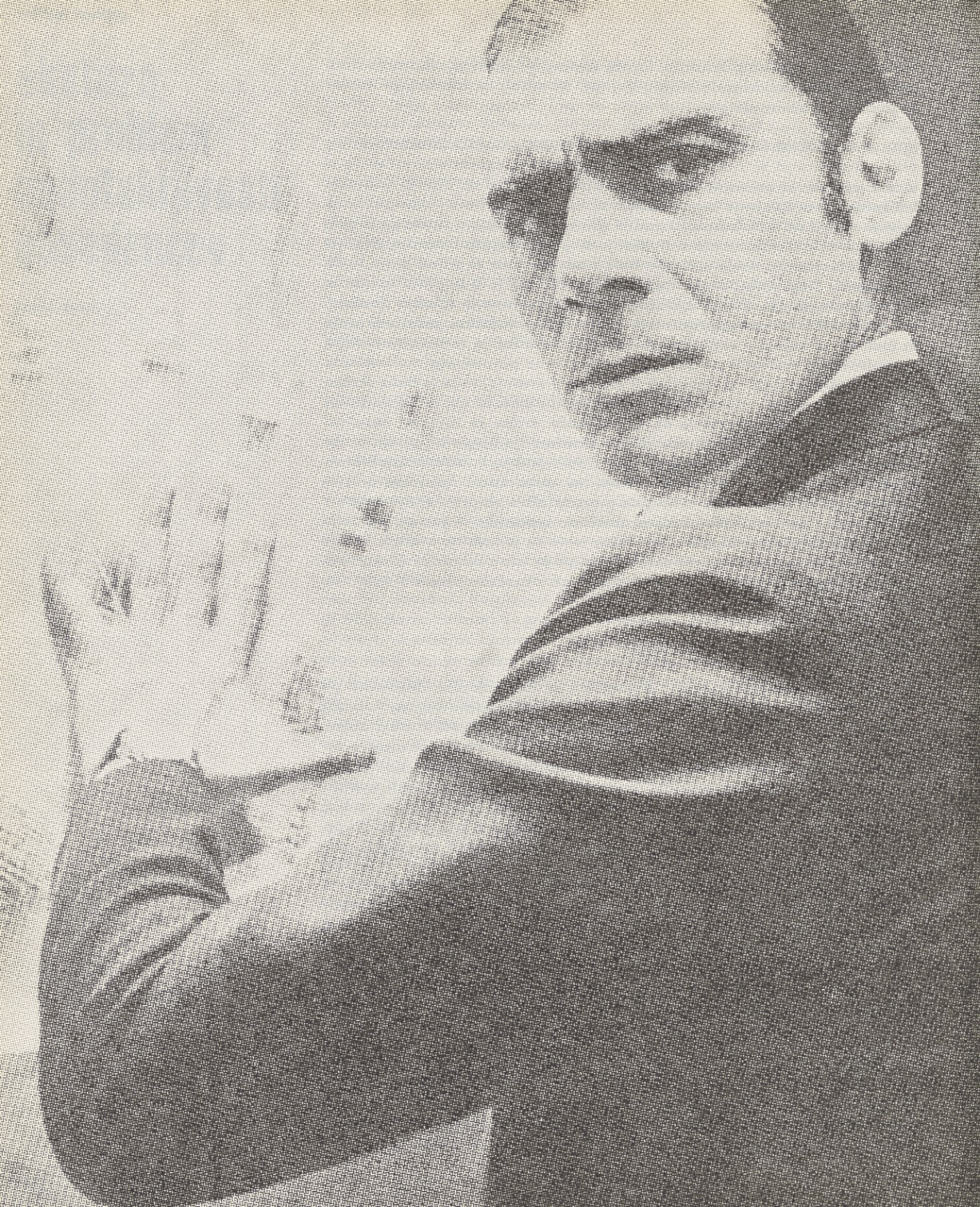
Avgusta Terzi, ta »vamp žena«, v katere stanovanju so našli niti enega kosa intimnega perila, najde svojo edino potešitev, seksualno in duhovno, pa čeprav jo plača s prerezanim vratom.

KDO JE OBSEDENO NEDOTAKLJIV IN KDO JE NEDOTAKLJIVO OBSEDEN

V tem trenutku se prične konfliktna situacija. Zdi se, kot da v prvih trenutkih želi komisar svoje dejanje kar se da odkriti, zato pusti nešteto indicev, ki bodo policiji olajšali delo. Hoče končati mučno stanje obsedenosti, v katero ga je pahnila njegova sla in njegova slava. Doživel je svoj vrh, svojo kulminacijo, doživeti hoče tudi svoj padec, svoje uničenje. Toda v tem trenutku se pojavi dvoje novih obsedenosti. Prvo simbolizirajo njegovi podložniki, saj je le-to prava beseda za njegove podrejene in sodelavce. Mitičnost, ki jo sprejema in izžareva komisar, kot nezemeljsko bitje, bog pravičnosti in šiba božja za zločine, pada tudi nanje in tudi oni se kopajo v ekstatični slavi svojega šefa. Šef je varnost, varnost pa je urejenost in urejenost pomeni mir. Mir pa je za povprečnega malomeščana (in sem sodijo po vrsti vsi komisarjevi sodelavci) svetinja, ki jo je treba skrbno varovati. Komisarjeva ekstatičnost »biti razkrit in uničen« trči ob ekstatičnost njegovih podrejenih, ki skušajo ohraniti legendo. Prične se boj med obsedeno nedotakljivostjo komisarja in nedotakljivo obsedenostjo njegovih podrejenih. To je zanimiv boj — komisar ves čas napada, podrejeni se branijo, a kljub temu prednost podrejenih ves čas narašča. Kajti oni so na strani »pravice«, pravica pa je neizmerno močna in je ni mogoče prevarati. Zato so preiskovalci umora v ulici Tempio 1 res ves čas nedotakljivo obsedeni, medtem ko se komisarjeva želja po odkritju približuje blaznosti. Toda kljub temu da je komisar svetinja in njegovo delovanje za javno blaginjo nedotakljivo, pa je teža dokazov, ki jih komisar »podtika« svojim preiskovalcem, prevelika, da se v končnem spopadu ne bi razkrila njegova krivda.

DRŽAVA KOT NEOPOREČNI DRŽAVLJAN

Zato je treba komisarja preslepiti. A preslepiti se ne da njegove obsedenosti po razkritju zločina, preslepiti se da le njegovo slavo. Zato postane komisar načelnik politične policije. To je neizrekljiva čast, to je šele pot, ki vodi k pravi kulminaciji. Komisar še vedno poskuša razkriti svoj zločin, toda sedaj je njegova pozornost usmerjena drugam — zopet k iskanju zločincev in njihovih zločinov. In zločinca komisar tudi kmalu najde. To je bivši študent kemije, sedanji anarhist in maoist Antonio Pace. Odveč je dokazovati, da je tudi Antonio Pace na svoj poseben način obseden. Obseden je od želje spremeniti družbeni red, uničiti parazite in podgane, kot je komisar, obseden je od želje narediti nov, boljši, drugačnejši, popolnejši svet. Njuno razmerje ni razmerje med rabljem in žrtvijo, med varnostjo in ne-varnostjo, temveč je razmerje enakovrednih sil. Tako komisar kot tudi Antonio Pace sta obsedena, vsak od svoje ideje, na podlagi katere bi rada spremenila svet. Komisar bi rad svet popolne oblasti moči, brez »kriminalcev«, ki skušajo porušiti stalni večni in nenadomestljivi red, Antonio Pace pa bi rad prav diametralno nasproten svet. A kljub temu da je njuno razmerje razmerje navidez enakih moči, pa je moč Antonia Pacea dosti večja, kot je moč policijskega komisarja. Res je, da nastopa komisar kot oblast, je utelešenje Države, je torej neoporečen državljani nad vsakim sumom, a v resnici je morilec in kar je najvažnejše, Antonio Pace to ve, saj ga je videl, kako je prihajal iz Avgustinega stanovanja. Odnos med njima je torej neravnovesje, saj je Antonio Pace neoporečen v pravem pomenu besede, komisar pa le navidezno pred javnostjo, ni pa pred Antoniom Paceom. Hkrati pa je v odločilnih trenutkih komisar razpet med svoj zločin in svoje poslanstvo, ki ga simbolizira premestitev na položaj šefa politične policije v mestu (Rimu).



ČISTA OBSEDENOST ALI ANTONIO PACE

Antonio Pace je poleg komisarja najpomembnejša osebnost Petrijevega filma. O njem zvemo vse, lahko si ustvarimo podobo človeka, ki je obseden od spreminjanja sveta, a pri tem spreminjanju sveta ni udeležen tako, da bi ga njegova udeležba kakorkoli kompromitirala. Je moralno neoporečen, odrešeniško čist in nezemeljski in prav zaradi tega je tudi njegova ekstatičnost čista, in v tej čisti obsedenosti je nedotakljiv, nedosegljiv eksekutivni oblasti komisarja in njegovih sodelavcev. Komisar ve in prav zaradi tega ga na odločilnem zaslišanju (potem ko je bil Antonio kot demonstrant aretiran) izpusti, saj se moralno zruši v neposredni prisotnosti te čiste ali moralne ekstatičnosti, ki jo poseablja Antonio Pace.

Toda tudi čista ekstatičnost Antonia Pacea ne doživi svoje popolne izpolnitve, svoje dovršitve, saj komisar ne pristane na odločilni spopad, v katerem bi bil uničen, temveč raje odstopi. Komisar je preračunljiv in njegova ekstatičnost je vedno bolj le navidezna ekstatičnost in vedno bolj se spreminja v slo po slavi.

KONEC EKSTATIČNOSTI ALI SLA PO SLAVI

Komisar prizna nadrejenim svoj zločin, toda le-ti stvar »pospravijo«, saj jim je potreben tisti del komisarja, ki se imenuje sla po slavi. Komisar potrebuje slavo na dva načina: kot osebno uživanje v službi neke ideje in kot občutek neizmerne moči, ki jo predstavlja posest policijskega aparata v neki dobro razviti zahodni državi. S stališča oblasti je v primeri z resnično komisarjevo »vrednostjo« njegov zločin besede nevreden prestopok, ki ga je moč hitro in brez posledic odstraniti z neoporečne komisarjeve poti. Tak je konec, kot ga sanja komisar. Kakšen je resničen konec, lahko samo domnevamo. Oblast prihaja h komisarju; prizor se vedno bolj temni. To je resnični konec. Je mar komisar doživel to, kar je sanjal? Ali pa si oblast kljub temu ne dovoli takšnega »spodrseljaja« in je komisar vseeno kaznovan? Želeli bi si, da bi konec jasno definiral komisarjev položaj: popoln in dokončen padeč v nemilost, ali pa možnost »rehabilitacije«, ki jo oblast ponudi komisarju v zameno za lojalno službo in ki se imenuje s komisarjevimi besedami slava. Kajti ta druga možnost skriva v sebi pravo grozljivost Petrijeve filmske izpovedi. Premislimo jo čisto na kratko: sla po slavi je obstajala tudi na začetku filma, ko je bil komisar še pri kriminalni policiji. In prav ta sla po slavi ga je privedla do zločina, ki bi lahko pomenil njegov padeč. Oblast torej takšne padce, takšne »prestopke« umetno ustvarja, saj si tako pridobiva zveste služabnike, ki so se ji zapisali s krvjo žrtev, katere so uničili.

SKLEP

Na začetno vprašanje, »kdo je obseden v NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU«, je bilo mogoče odgovoriti, saj se za vsako osebo da poiskati motive, zaradi katerih je tako ali drugače »obsedena«, saj je to bolj ali manj le navidezna obsedenost, le pri Antoniu Paceu smo videli, da je to bistvo njega samega, njegovega življenja in delovanja. Toda na vprašanje, kako je obseden komisar, in prav on je za celotno dogajanje najpomembnejši, ni mogoče v celoti odgovoriti, saj ni mogoče graditi njegove usode na koncu filma, ki ponuja dve možnosti. Vendar pa lahko vseeno zaključimo, da je komisarjeva obsedenost plod sistema in da je tudi komisar, pa naj bo navidez v svoji obsedenosti še tako vsemogočen, žrtev in da rablji tudi nad njim opravljajo svoj posel s preračunljivo natančnostjo in doslednostjo.

preiskava

O

preiskavi

ali več odgovorov na dve vprašanji, ter originalni citati iz PREISKAVE O NE-OPOREČNEM DRŽAVLJANU

Janez Povše

»Mi smo čuvarji zakona in hočemo, da je ta zakon večin, da je neranljiv... Ljudstvo je nezrelo, mesto je bolno. Naloga nekaterih je, da zdravijo in vzgajajo, naša — da ustrahujemo. Prisila je naše cepivo! Prisila je civilizacija!«

ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE?

Takoj na začetku filma je popolnoma jasno, da gre za zločinca oziroma morilca, saj smo kot gledalci neposredne priče samega dejanja. Elio Petri, režiser in avtor filma nam torej dá dovolj jasno in dovolj zgodaj vedeti, kdo je zločinec in s tem odpadejo vsa tista razburjena ugibanja, ki naj med množico realno osumljenih in množico sumljivih nedolžnežev najdejo resničnega, po možnosti nekoliko presenetljivo odkritega storilca. ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE? Retrospektivno gledalec ugotovi, da je »morilec« po zločinu pustil sledove in ko postane nekaj hipov kasneje jasno, da ni »morilec« nihče drug kot sam predstojnik oddelka za umore, dobijo ti podatki posebno dimenzijo, ki naravnost sili v razmišljanje. Motivov za dejanje te vrste je več, v bistvu pa so lahko trije: »morilec« je bil zmeden, »morilec« se je že vnaprej kaznoval in: »morilec« je imel neke povsem druge razloge.

»Revolucija je kot sifilis. Imajo jo v krvi.«

Ti drugi razlogi so lahko zelo različni, jasno pa je, da niso enostavni, brez težave razločljivi ali celo soglasni. ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE? »Morilec je komplicirana osebnost. Nesposoben na seksualnem področju kompenzira svojo hibo v sfero delovne uspešnosti in zagnanosti in ker gre za raziskovanje umorov in znane policijske postopke pri teh raziskovanjih, ima njegova kompenzacijska nuja skorajda optimalne možnosti, da se realizira in zadosti samo sebe. Delovna vnema torej presega intenzivnost normalno pogojenega gona za ustvarjanjem in tako je mogoče, da je motiv zločina potencirana superiornost služabnika oblasti, ki se mu ne more nič zgoditi in ki je navajen na običajno dozo oblastnosti segel oziroma moral seči po še večji dozi, ki bi mu prinesla zadoščenje. ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE? To pa je samo ena med možnostmi. Zelo vabljiva je tudi druga: »morilec« je zaradi izpada normalne psihofizične kombinacije prenesel ves svoj eksistenčni smisel, vse svoje eksistenčne alternative na področje, kjer ima osnovno veljavo. To področje pa je policijski sistem kot tak, policija v svojem bistvu in on je predvsem in v prvi vrsti policaj. Vendar ne policaj, kot so vsi policaji, ampak policaj brez zasebnega življenja. Se pravi policaj ves, kar ga je. Tudi v vsem tistem, kar ni v zvezi s policijo, je policaj. Stoodstotni policaj.

»Moj obraz postaja obraz Boga. Obraz vesti.«

V tem, da pusti sledove, se kaže zrcalno obrnjen policaj, ki mora v svojem lastnem primeru inicirati dokaze, da jih bo lahko raziskal. Tudi je mogoče ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE?, da zaradi vsega omenjenega predstavlja — po svoji psihični strukturi — personifikacijo absolutne oblasti, ki sama sebe uničuje in hoče uničiti, potem ko je uničila in podredila vse, kar je bilo treba uničiti in podrediti. Gre torej za nekakšne samomorilske dispozicije. Za dosledno uničevalna nagnjenja, ki konec koncev doletijo tudi njihov izvor, se pravi oblast kot tako oziroma »morilca« kot idealno reprezentativnega predstavnika te oblasti. ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI... Še ena varianta se ponuja kot možnost osnovnega motiva, in to je olajšanje ob umoru. Vendar olajšanje v posebnem smislu. Nikakor ne gre za psihopatološko olajšanje ob izpolnitvi zločina, ki v tem pri-

meru pomeni edino sredstvo psihofizične zadostitve. Olajšanje je v preprostem dejstvu, da morilec v smislu legalnosti ni »morilec«, ampak predstojnik oddelka za umore. Da se je torej dolga leta ubadal z razkrivanjem umorov, ki so postali zanj že nekakšna presija. Komaj razrešiš prvi primer, se pojavi drugi in potem tretji in potem četrti. V poplavi (psihopatoloških) umorov, ki jih morilec in njegova ljubica Avgusta spet in spet inscenirata kot posebno spolno varianto uživanja, je predstojnik oddelka za umore že utrujen od večnega raziskovanja nekega pojava, ki mu ne prideš do konca, ki ga ne moreš nikoli do kraja raziskati in ki te prične trujati, iritirati in psihično uničevati. PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE? »Morilec«, ki torej ni morilec, lahko z velikim olajšanjem pušča sledove, ki jih mora sicer trudoma razbirati, spoznavati, z velikim olajšanjem lahko reproducira vse tisto, kar mu je sicer najtežje reproducirati in sploh razkriti. V tem smislu je umor s puščanjem odtisov dopolnitev policajja, je razrešitev tistega, česar v bistvu ne more nikoli do kraja razrešiti, je izpolnitev tistega, kar dan na dan preganja in razkriva, pa je vedno dlje od končnega razkritja.

»Poskusi se spomniti vsega, kar si pozabila. Poskusi se spomniti najbolj sramotnih stvari svojega življenja. In zapomni si, da lahko zvem vse o tebi. Kajti država mi je dala vsa sredstva, da do kraja razgalim individuum.«

Preden pride na vrsto drugo temeljno vprašanje »našega morilca«, je prav preleteti njegov živi ambient, z drugimi besedami, ljudi, ki ga neposredno obdajajo, ki so del mehanizma, katerega del je tudi sam in ki ga zaradi vsega tega na neki način določajo in opredeljujejo. Vsi stanovski tovariši se brez dvoma ločijo od njega in to z bistveno lastnostjo, da niso psihopatološki tipi in da torej predstavljajo »normalne« variante, ki sestavljajo pojem in dejstvo oblasti. Da bi do kraja osvetlili in pojasnili drug »morilčev« problem, dilemo ali stisko, da bi se pokazalo, ali je »morilec« poosebljena oblast ali samo poseben del te oblasti, je prav, da zažive mimo »morilca« vsi tisti, ki tudi sestavljajo oblast, oziroma so direktno v njeni službi. ZAKAJ STORI »MORILEC« VSE, DA BI GA ODKRILI IN SE NAZADNJE SAM PRIJAVI? Šef policije predstavlja najvišjo oblast, ki preračunljivo upravlja svoje podrejene, dobro se zavedajoč, kaj »morilec« pomeni in kaj lahko napravi s svojimi sposobnostmi. Primer aristokratsko samozavestnega, kabinetnega oblastnika, ki si ne bo nikoli umazal rok, saj ima na razpolago takšne sposobneže, kot je npr. »morilec«. — Biglia, »morilčev« neposredno podrejeni policijski uradnik je zvit in premeten in ni obremenjen s kompenzacijskimi kompleksi. Zanimajo ga primeri kot taki.

»Kaj pa je pravzaprav ta demokracija? Kaj?! Predsoba socializma. Jaz npr. volim socialiste, ne boj se... Jaz sem tvoj spovednik. Tukaj, tukaj vsi govorijo. Nič ne moreš. Nič se ti ne bo zgodilo. Jaz sem grôb. Vse to tukaj je grôb.«

— Mangani, tudi »morilcu« podrejeni uradnik od daleč spominja na svojega predpostavljenege, vendar ni toliko nevaren niti toliko sposoben. Brez dvoma izredno ambiciozen, zato priliznjen do predpostavljenih in toliko ostrejši do podrejenih (osumljenih). Karierist prve vrste. — Canes (šef arhiva) uživa nad izpopolnitvami svojega arhivskega sistema. Nekakšen strokovnjaški navdušenec, ki se na videz ne zaveda več, za kaj pravzaprav gre. — Uslužbenec arhiva je normalen državljani, ki opravlja svojo službo, kot bi vsako drugo. Zaveda se situacije, vendar se ne slepi niti ni zagret ali celo zagrizen. — Žurnalista je spoznal »morilca« po telefonu, ko pa ta zanika, je osupel. Zamišljen ali v nekem smislu celo zgrožen. Spregleda, vendar ni jasno, kako se bo orientiral. Ali bo prestopil na skrajno levico ali se bo vključil? Vprašanje ostaja odprto. ZAKAJ STORI »MORILEC« VSE, DA BI GA ODKRILI IN SE NAZADNJE SAM PRIJAVI? Panunzio (zbral in povečal je prstne odtise, ki jih je bil »morilec« pustil na mestu

preiskava

preiskavi

zločina) je vesten uslužbenec, vendar v bistvu mali človek. Točno se zaveda, za kaj gre. Verjetno je pristal v tej službi, ker ni mogel dobiti druge ali ker je pač tako, da mora biti tudi policija na svetu. Prestrašen in uslužen.

»Lahko si marksist, anarhist, situacionist . . . Mao, Lin-Piao. Lahko čitaš malo rdečo knjižico, lahko delaš, kar hočeš; toda nisi konj . . . državljani demokratične države si. In zato te moram spoštovati.«

»Morilec« se bistveno razlikuje od vse omenjene galerije oblasti služočih ljudi in to prav po psihopatološki dispoziciji, ki ga spreminja v posebnega, izjemno primerne za posebljenje oblasti kot take. Primerne do fenomenološke podobnosti in istovetnosti. Da tudi takšne posebneže vključuje oblast v svoje vrste, pomeni polemično izpoved prve kategorije. Oblast kot taka namreč lahko pogojuje nepopolne, prizadete ljudi v njihovi želji po kompenzaciji nepopolnosti, prizadetosti in tudi nenormalnosti, ki se kaže v izrabljanju položaja (oblasti) za maltretiranje, različne krutosti, nasilja vseh vrst, prisile in sovražnega odnosa do normalnega, svobodnega človeka nasploh. »Morilec« kot skrajni primer za oblast porabnega materiala je frapantno dejstvo, šok, osveščanje in opomin na izvore »negativno« orientirane oblasti v nasprotju s »pozitivno«, ki izhaja iz zdravih lastnosti in zdravih sil neobremenjenih z neko osebno, privatistično duševno ali materialno kompenzacijsko nujo. Po vsem tem je »morilčev« zlom in prijava nekaj, kar ni v skladu z omenjeno karakterizacijo. Kako je mogoče, da »morilec« toliko časa daje podatke za svoje razkritje, potem ko je nekaj časa vse možne podatke odstranjeval? Da se končno direktno razkrije, ni sad trenutne odločitve, ampak dolgotrajnega procesa, aktivnih poskusov, kako pripeljati iskalce na pravo pot.

»Nočemo te zavajati v ovaduštvo, iz tebe hočemo napraviti demokrata, ker . . . razumeš . . . se hočemo pogovarjati na nivoju modernih, razvitih ljudi.«

ZAKAJ STORI »MORILEC« VSE, DA BI GA ODKRILI IN SE NAZADNJE SAM PRIJAVI? Prva interpretacija tega preobrata je dokaj enostavna in — lahko bi rekli — pozitivistična. »Morilec«, ki je v bistvu policaj, ne more prenesti, da ostane zločin neodkrit in ravno v tem nasprotju med zločincem in policajem v njem pride do usodnega, konfliktnega obeležja: zločinec hoče ostati zakrit, policaj pa nerazkritega zločina ne more prenašati. Zato je logično, da se z gnušom obrača do svojih kolegov, ki bi morali zločin razkriti, pa tega zaradi svoje premajhne strokovne sposobnosti ne morejo napraviti. Še več, v »morilcu« se izkristalizira spoznanje, da je ves ta sistem, ki mu on uspešno služi, bolj ali manj nesposoben, da je vse premalo ekspeditiven in udaren, da bi bila »demokracija« resnično varna. Ta sistem bi moral v hipu razkriti prav vse, kar je treba razkriti, ne pa da se oddaljuje od bistva stvari in nemočno razmišlja ob nepojasnjenem dogodku. Ta sistem se zadovoljuje z osumljenci, namesto s storilci in brž ko ima prve, se ne zanima več za druge. Logično je, da »morilec« kot idealni policaj ne more prenašati te površnosti in zato se prijavi. Da bi rešil čast sistema. ZAKAJ STORI »MORILEC« VSE, DA BI GA ODKRILI IN SE NAZADNJE SAM PRIJAVI?

»Moraš me prijaviti, ker . . . ker sem človek . . .«

Tako enostaven ta problem vendar ni. Zgodilo se je namreč nekaj, česar »morilec« ni pričakoval. Dejstvo zločina kot takega. Teoretično je vse v redu: ubil bo Avgusto Terzi, kot predstojnik oddelka za umore zabrisal vse sledi in stvar bo urejena. Tu pa nastopi tretja oseba, namreč zločin sam. Ta tretja oseba živi svoje življenje in smisel njenega obstoja je legalizacija. In to prisilna legalizacija. Prisilna legalizacija zločina je na videz nemogoča, ker »morilec« sprti zavaja

sled na stranska pota, čeprav je storil vse, da bi bil zločin lahko odkrit. V resnici prisilna legalizacija (zaradi zavajanja sledov ubere drugo pot: uresničiti se hoče direktno preko zločinca. ZAKAJ STORI »MORILEC« VSE, DA BI GA ODKRILI IN SE NAZADNJE SAM PRIJAVI? Seveda to ni vprašanje človeške vesti, ni moralno, ampak materialno vprašanje. Zločin kot tak je dejanje, dejstvo, ki ima svojo materialno reakcijo. Ta materialna reakcija je legalizacija, priznanje zločina. Legalizacija in ne utajitev. Utajitev ni rešitev. Utajitev je beg, nemir, stalna možnost preobrata.

»Ko pa si pustil namesto sebe obsoditi nedolžnega . . . s tem nisi dokazal neoporečnosti.«

Delno priznanje je že »morilčeva« izjava možu s kravatami, da je prav on zločinec in da naj si ga prav natanko ogleda. Ta epizoda je začetek legalizacije, psihofizične nuje, da se zločin razkrije, da dejanje dobi svojo zadostitev in izravnavo. Daleč od tega, da bi bil to moralni konflikt v svojem bistvu, to je organski konflikt, ki ga v njegovi posledičnosti morebiti lahko označimo za moralnega. V tem trenutku dobiva oseba »morilca« in s tem tudi ves film neko globinsko razsežnost, ki je vezana na mehanizem človekove notranjosti kot na materialni — ne moralni — organizem svetovnih problemov. In znotraj te globinske razsežnosti se gibljeta obe temeljni vprašanji, na kateri ni mogoče odgovoriti brez upoštevanja posebnih zakonitosti, ki veljajo tako za zunanji kot tudi za notranji svet, pri čemer je zadnji prav tako materialne narave, čeprav še ni do kraja raziskan. Obe vprašanji se stikata in sta med seboj tesno povezani.

ZAKAJ »MORILEC« PO UMORU NAMENOMA PUSTI PRSTNE ODTISE IN DRUGE SLEDOVE? — ZAKAJ STORI »MORILEC« VSE, DA BI GA ODKRILI IN SE NAZADNJE SAM PRIJAVI?

Na koncu, ko je na vrsti zadnji citat, je umestno prisluhnti »morilčevemu« razmišljanju. Na videz zapletena misel, sicer vsota obeh zastavljenih vprašanj, pojasnjuje vse probleme ali pa jih zapira. Odvisno seveda od vsakega posameznika posebej. Kakor je pač kdo razumel film.

»Povsod sem pustil sledove in zanke, vendar ne da bi zavedel preiskavo v napačno smer, ampak da bi dokazal. Ne da bi zavedel preiskavo v napačno smer, ampak da bi dokazal. Ne da bi zavedel, ampak da bi dokazal . . . da bi dokazal . . . da bi dokazal . . . da bi dokazal svojo neoporečnost.«

mnjenja o filmu Elio Petria preiskava o neoporečnem državljanu

revija Bianco e nero (70/5, 6)

Elio Petri pripoveduje o komisarju javne varnosti, ki izvrši zločin in pusti za seboj sledove, da bi tako dokazal, kako kljub temu nihče ne bo verjel v njegovo krivdo, ali pa bodo njegovi kolegi iz policije storili vse, da bi preiskavo usmerili drugam. Režiser nepozabnega filma ŠTETI DNEVI (I GIORNI RACONTI) se je tako pojavil na pragu prvega »političnega« filma italijanske kinematografije. Političen je predvsem v prikazovanju konfliktnih odnosov med državljanom in državo, razen tega pa režiser ne pozablja na aktualnost nekaterih okoliščin (spopadi med policijo in študenti, demonstranti ter maoisti) in hkratnih polemik (prisluškovanje policije telefonskim pogovorom državljanov, pretepanje in mučenje aretirancev itd.). Hkrati pa so sestavine in oblike tega filma enake kot pri najbolj tradicionalnem filmu — so učinkovite, čeprav nič bolj uokvirjene in nasilne kot v določenih hollywoodskih filmih tridesetih in štiridesetih let. Nedvomno pa so zelo zanimive in jih iz oblikovnega in filmskega stališča visoko vrednotimo. V filmu je pomembno opozorilo, ki ga sporoča gledalcu »oblast«: — »non luogo a procedere« (ničesar ni, kar bi zahtevalo proces, tj. kaznovanje), kajti v demokraciji ni nedotakljivih argumentov, ni argumentov, ki ne bi mogli biti javno ovrženi. Toda Petri dobro ve, da je pravi politični film — posebno v današnji Italiji — še nekaj več; njegov protagonist se torej ne bo smel več zatekati v patologijo in pripovedni zaključki bodo morali biti nedvoumni, in ne — kot v tem filmu — dvoumno preneseni v sanje. Izreden je Gian Maria Volontè, ki nosi tudi breme osebne polemike, izvrsten je Salvo Randone, čeprav ni nič novega (posebej ne v Petrijevem filmu), kompromisna, a dekorativna je Florinda Bolkan.

revija Film Society Review (6/4)

Napad na nedotakljivost italijanske policije je lahko hraber filmski poskus v Petrijevi domovini, toda iztrgan iz naravnega okolja vzbuja začudenje, zakaj je prejel v Cannesu dve nagradi. Njegova dramaturgija je nedomišljena in njena vrednost dvomljiva. Kajti sistema nisi razkril tako, da si vse zlo utelesil v detektiva, ki ni le morilec, marveč tudi bahač in gobezdalo, fašist, egomaniak, kromlčarski kruhoborec in karierist in tudi — konservativci, ste pripravljeni? — moški, ki se bolešno boji seksualnega neuspeha pri ženskah. Gian Maria Volontè je uspel včasih vdihniti tej mešanici občutkov umetniško vrednost, toda le partitura Ennia Morricona zagotavlja filmu pravi ritem, filmu, ki je razvlečen na skoraj dve uri.

Jeune Cinéma, 51, jan. 1971

Andrée Tournès

Komisar!-morilec, ki ga branijo njegovi šefi, policija s svežnji podatkov o levičarjih, smešnost policijskih uradov, vse to zelo spominja na film Un condé. Medtem ko Boisset prikazuje svojo zgodbo zelo realistično in so njegove osebe psihološko utemeljene, pa uporablja Petri grandiozno burko; kajti njegov namen je radikalno drugačen.

Komisarjev zločin je seksualni zločin. Medtem ko vztrajno sili svojo prijateljico, da posnema položaje ubitih žensk, ki so jih fotografirali pri kriminalistični policiji, tudi on fotografira njo, jo zadavi in tako postane sam krvnik. Do tu ni še prav nič originalnega. Če bi se Petri ustavil tu, bi bil njegov film preprost primer profesionalne obsedenosti: Komisar, večni gledalec zločinov drugih, potem igralec, ki se smeji prav tem istim zločinom, bi postal resnični zločinec. Tudi Oshima je v svojem Obešanju prikazal komisarja, ki je »rekonstruiral« zločin in posilil svojo žrtev. V resnici pa komisar ne postane zločinec zaradi svojega poklica, ker bi moral te zločine rekonstruirati; prav tako ni vzrok za njegovo odločitev, da postane policaj, njegov nori sadizem. Petri pravi, da obstaja nekaj drugega bolj

pretresljivega, namreč da določena moč, ki jo človek ima kot policaj, zavrti glavo.

Režiser neprestano primerja rabeljske odnose do žrtve, ki jih junak vzdržuje s svojo prijateljico in njegovo obnašanje v službi do podrejenih in študentov, ki jih sam zaslišuje. Če Petri prikazuje in poudarja predvsem sadistični značaj v obnašanju do dekleta, pa odkriva v njegovih profesionalnih odnosih tudi prikrit seksualni element. Interpretacija Gian Marie Volonteja ne spominja toliko na zatiralskega ljubimca kot na očeta s palico v roki: po licih boža svoje uslužbenice in tistega ubogega tipa s ceste, ki ni hotel pričati proti njemu, kot je Napoleon vlekkel za ušesa svoje vojake; študent mora pred njim poklekniti kot kakšen neposlušen otrok, mučenje z žejo pa spominja na kakšno familiarno kaznovanje: suh kruh in »spat«. Daleč od tega, da bi bilo vse skupaj kakšna lahкотnost ali modna muha, so perverzni ljubezenski odnosi dokaz, da je človek postal v svojem privatnemu življenju to, kar je bil prej v službi. Tako kot se rabelj, ki se mu nekdo upira, zruši in hlipa. Zato pade na kolena pred študentom, ki ga je bil videl oditi iz žrtvine sobe. Študent pa prevzame sedaj vlogo rablja, ali vsaj tistega, ki ga stalno vznemirja; »Ne bom govoril, vem, da si govno, in vedno bom mislil, da je šef policije morilec«.

Policaj je kot nekakšna podoba očeta, ves svet pa postane pokoren otrok; mnogo kritikov je omenjalo tu vpliv Kafka. Petri pa ni pokazal le psihoanalize policijske osebnosti. Tu gre še za njegovo prepričanje, da komisarjevo dejanje opravičuje njegova naloga: braniti ne toliko preveč demokratično pravico, ampak red, Red. Prav tisti red, ki so ga želeli braniti tudi tisti, kateri so hoteli obdolžiti avtorje tega filma. In prav dejstvo, da se je film odlepil od resničnosti in deluje na nivoju obsežne farse, mu daje globino: Petrijev kriminalca bi rad javno priznal svojo krivdo. Kravate, iskanje prič, nič mu ne pomaga, kajti kdor predstavlja moč, je nad vsakim sumom. Film je odličen dokaz, da je moč neranljiva. Tu pa se pojavi dvorezni meč: komisarjev zločin sicer res dokazuje neranljivost policije, po drugi strani pa ta ista policija ne bo kaznovala nekega (tega) zločina, ki bi ga morala: zatorej tokrat ne bo izpolnila svojega poslanstva, nič je ne bo več opravičilo in njen predstavnik bo preprost zločinec. Petri je postavil svojo osebo v ta kontradiktorni položaj, zaradi katerega skoraj znori; v resnici znori. Razpolovi se in potem ko je ubil zato, da bi dokazal svojo absolutno moč, postane krivec, ki ponižno prosi, da ga kaznujejo. Resnično pretresljiva scena je tista, ki prikazuje njegovo norost; v isti pozi kot prej študent sedaj on cvili v svojega šefa. Ta mu jih nekaj prisoli in zahteva, da prizna svojo »nedolžnost«. Ne bo kaznovan in njegova mistična podoba o policiji, torej o samem sebi, je dokončno uničena.

Aluzije na razmere v Italiji, ki jih prinaša film, razkrinkanje tajnih prisluškovanj, ko so novinarje obsodili, da javno pišejo o vojaški izrabi zaupnih pisem, vse to da slutiti, da si je Petri izbral za svojo tarčo italijansko policijo. V resnici pa fabulistične dimenzije junaka spreminjajo možno konkretno situacijo v metaforo, ki velja za katerokoli avtoritativno državo, na osebnem nivoju pa za vsak odnos, kjer se izživlja ali prenaša avtoriteta.

Vedno si lahko nekemu policaj.

jagode in kri

Film Society Review, zv. 5, št. 8

Gary Crowds

Režija: Stuart Hagmann. **Scenarij** Israel Horovitz po knjigi *Jagode in kri: Zapiski študentske revolucije* Jamesa Simona Kunena. **Igrajo:** Bruce Davison, Kim Darby, Bud Cort, James Coco. **Proizvodnja:** Irwin Winkler in Robert Chartoff, USA 1970.

Pred kakšnim letom se je novopečeni šef že malce majavega MGM domislil, da lahko zasluži ogromno denarja s filmi o »aktualni krizi«, kot je na primer »mladina in establishment« ... in »mladina, ki se skuša identificirati«. Odkupil je pravice za snemanje knjige dvajsetletnega študenta Jamesa Kunena *Jagode in kri: Zapiski študentske revolucije*.

Danes je MGM še vedno na majavih nogah. Bivšega šefa je v bitki za oblast zamenjal Kirk Kerkorian, denarni mogotec iz Las Vegasa, in Jim Aubrey, neslavni bivši predsednik CBS-TV, in tako je postal Hollywood sam tista »aktualna kriza«. Kot večina velikih je tudi MGM v finančni krizi — lani so izgubili preko 19 milijonov dolarjev — tarejo ga še resne omejitve, odlaganje snemanj, skoraj popolna eliminacija newyorške pisarne in dražba vseh artiklov in oblek iz starih filmov. Edino upanje je še formula, prilagojena »mlademu« trgu do petindvajset let, ki tvori tri četrtine današnjih filmskih obiskovalcev. Po polomu s filmom KOTA ZABRISKIE je MGM stavil vse na JAGODE IN KRI, vendar pa poskus ni ravno uspel.

Knjiga je iz časov pomladi 68 na Kolumbijski univerzi, njen glavni junak pa je Simon James (Bruce Davison), študent na Western univerzi, katerega glavni cilj je tretje mesto v čolnu univerzitetne posadke. Študentski upor se začne zaradi namere, da zgradijo ROTC stavbo na igrišču za črnske otroke. Simon in njegov sostanovalec Charlie (Danny Goldman) se odločita, da bosta sodelovala pri zasedbi dekanove pisarne — deloma iz radovednosti, v glavnem pa zato, da bi spoznala kakšno dekle.

V dekanovi pisarni sreča David Lindo (Kim Darby) in z njo je skupaj v nabavnem oddelku za hrano; odplazita se iz univerzitetnega mesta, da bi »ukradla« hrano pri prijaznem bližnjem prodajalcu (ki ju pri vsem še vzpodbuja, da bo lahko dobil odškodnino). Naslednje popoldne protestirata na igrišču in policija tudi njiju zbaše v svoje avtomobile in odpelje na postajo — kjer ju izpustijo s svarilnim ukorom.

Ker Simon ni ravno z vso dušo pri stvari, se začneta z Lindo prepirati (še vedno je odhajal na veslaške treninge), ko pa se sreča še z lokalnimi črnimi zločinci, ga mine vsakršno navdušenje za spreminjanje sveta. Ko pa banda stavkokazov zlomi enemu njegovih prijateljev nogo, se Simon razjezi in pridruži Lindi in vsem ostalim v velikih demonstracijah v univerzitetni telovadnici še tisto noč. O prošnjah, da bi zapustili poslopje, nočejo nič slišati in še naprej pojoč protestirajo. Policija in Narodna garda nato vdreta v hišo, brutalno pretepata študente in s pomočjo plina izpraznita poslopje.

Film kot poskus izrabe propade na vseh ravneh. Čeprav obravnava neki zaključen politični problem, se ukvarja podrobno le s tistim, kar mu koristi. Medtem ko v govorih proti goljufivemu univerzitetnemu poslu kar mimogrede opravijo z mitom univerze kot »slonokoščene stolpa«, tudi drugih političnih problemov ne čaka boljša usoda, kajti fragmentarna konstrukcija filma ne dopušča poglobitev, vse je prikazano le v krajših koščkih (kot klici CIA, ROTC, raztreseni sem in tja po filmu), labilni splošnosti (Ne maramo, kar vidimo, kar vidimo, smrdi) ali poceni ikonografiji (plakati Che Guevare popisani s parolo Upor). Film se mnogo bolj zanima za revolucionarne igre v dekanovi pisarni, mikimiškin protest, ki služi le sam sebi in ki si zmanjšuje vrednost s svojo lahkotnostjo.

Zgodba se zdi brez politične osnove — nikoli ne omenjajo SDS, študentske nasprotnike imenujejo enostavno stavkokaze, odvija se v mitični Zahodni univerzi, nikoli ne imenujejo mesta, po katerem vozijo policijski avtomobili (čeprav je očitno, da gre za San Francisco), policaji pa gredo v bitko z belimi napisi na hrbtu (policija) za polpismene.

Komercialni značaj filma in njegova vsebinska površnost se lepo ujemata z neokusno stilizacijo osemindvajsetletnega režiserja Stuarta Hagmanna. Spušča se v vse že znane in shematizirane filmske metafore, ki ne morejo zgrešiti, glavni junak vedno teče, pete so v zraku, smešne grimase, knjiga na glavi in druge razigranosti »mladega« velikega uma. A večino svoje lahkotne in plehke domišljije hrani za romantične scene. Te spravi skozi vse stadije: najprej fant sreča dekle, nato jo izgubi, nato jo zopet dobi, vse skupaj je kot kakšna TV reklama za cigarete (par se zabava skozi skrajno dolgočasne scene, Simon dvigne Lindo in se z njo vrti do onemoglosti).

Kot v večini današnjih filmov za mladino je tudi v tem namesto tradicionalne glasbene spremljave kolikor le mogoče rock in folk glasbe, približno kakšnih ducat komadov, če ne upoštevamo popolnoma neprimerne uvoda iz Odiseje v veselju. Večina filma je sploh posneta na glasbo, na pesmi, ki so opremljene z modno montažo, polne fotografskih posnetkov, razpršenosti, vrtoglavih efektov kamere, vse povezano z ritmičnimi reži. Nekateri dialogi imajo ansamble kar v ozadju.

Hagmannov stil, včasih najslabše, kar si je moč misliti, vsebuje vsa pretiravanja ex-filmskega študenta, ki je ponorel ob velikih možnostih filmske izrazne lestvice. Film je tudi poln formalnih pirotehnik — teleobjektivi, stilizirani posnetki iz zraka, ročna kamera, vrteči in gor-dol posnetki, večni zum, mavrična razpršenost barv, vizualni efekti, vodni odsevi, mrzlična montaža, vložki filmskih žurnalov, kako Nixon igra klavir (večina gledalcev se smeji) — vse je preračunano na efekt, ki bi povzročil zanimanje, vse je nekakšna televizijska uglajenost, nekakšen lažen vizualni stil, ki se zdi nujen za trenutne kulturne mladoletne muhe.

Vprašanje je, ali se Hagmann spušča v ta nesmisel, ker je trenuten in v modi, ali je to le izraz, kar je zelo verjetno, nove filmske generacije in njene kulturne nesposobnosti česa drugačnega. Israel Horovitz je napisal scenarij, ki mu gredo prav iste oznake kot prej Hagmannovemu stilu. Namensko motiviran in konvencionalno sestavljen, to je njegov prvi filmski poskus, saj prej je bil znan le kot pisatelj, ki pa se je vendarle naučil pri starejših, kako tekst spraviti v »vizualnost«. Da bi dopolnil svečani dialog (Linda, ta radikalni navdušenec, kara Simona zaradi veslanja, češ da tako še ni čisto pri stvari, s stavki, kot: »To je igra, Simon. Gibanje je resnično.«) pokaže Horovitz poznavanje študentskega življenja skozi gverilsko gledališče in razvija junakovo politično dozorevanje s pomočjo popularnih plakatov od RFK do Cheja.

Pristaši knjige, ki bodo videli ta enostranski film, naj upoštevajo, da je nekaj od knjige le ostalo — očarljiv, spreten in občuten vpogled v študentski protest in scene z mladimi. V nasprotju s pisateljevim je filmski junak golobradec, puhloglavc, prav nič naravna WASP verzija ustvarjalca neprimerno močne politične prepričanosti in zvite židovske pameti. Še mnogo slabša pa je njegova modna zunanost »današnje« generacije — dolgi lasje, žična očala, platneni čevlji, kavbojke, delavska plava srajca, vojaška jopa — poleg tega je pa še obdan z vsemi zopet kultnimi pripomočki, kot so — tranzistor, radio, super 8 mm filmska kamera in stanovanje okrašeno z modnimi plakati. Film je romantična verzija originala, čisto nasprotje originalnemu tonu, pa še ta je le jokavo popuščanje začetnim romantičnim fantazijam gledalcev, ki ravno vstopajo v puberteto. Morda edina avtentična stvar v scenariju je študentski žargon.

Presenetljivo malo pa je v filmu seksa. Le ena neutemeljena scena s tuširanjem posadke in še, ko Simon nenamerno dobi svojega sostanovalca v postelji z dekletom (znano pa je, da so v Cannesu — evropska verzija? — pokazali še sceno,

ko se neko dekleta v dekanovi pisarni loti Simona, scena, s katero so sramežljivemu amerišskemu okusu prizanesli).

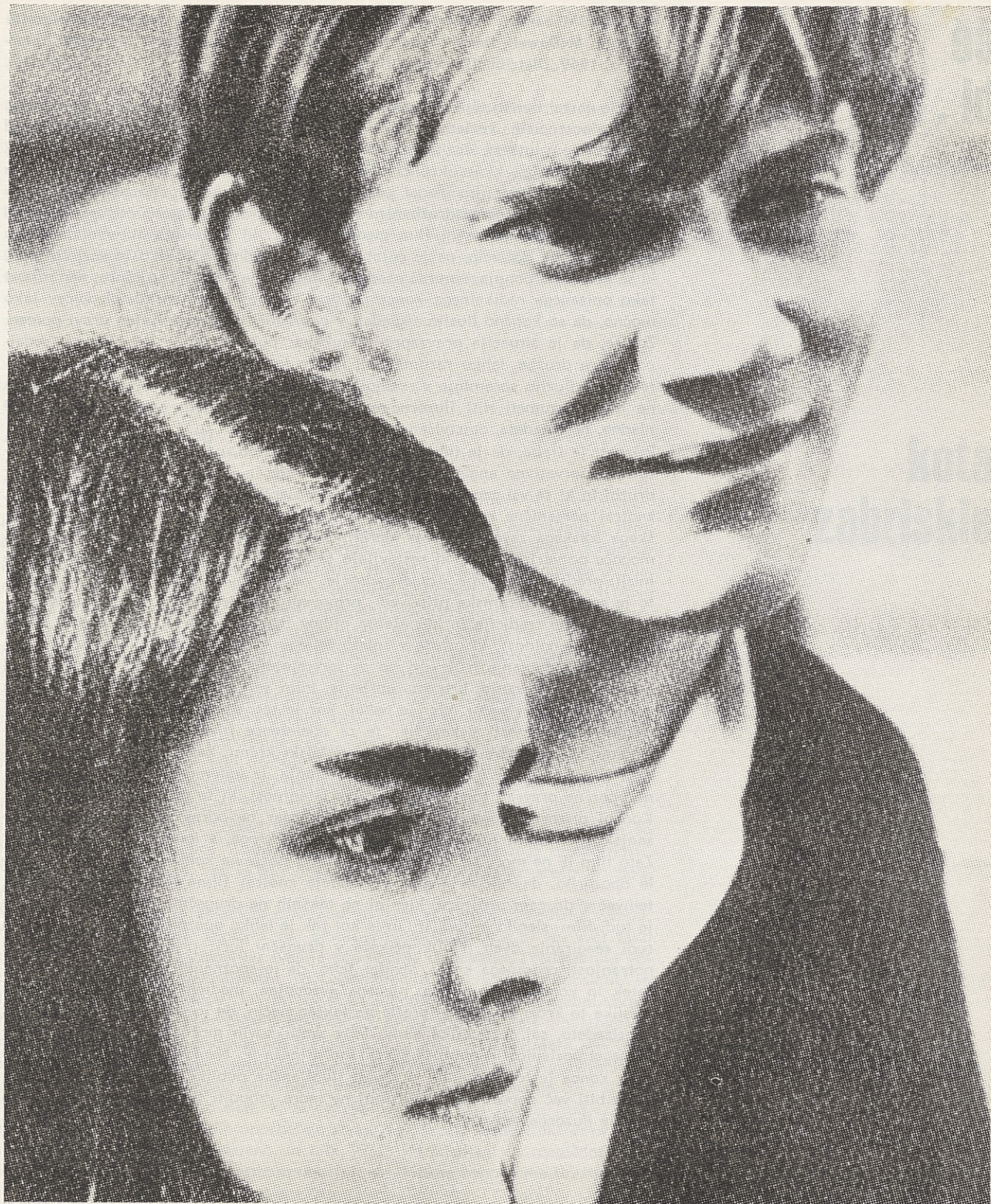
Še bolj zaničevanja vreden kot stil pa je popolnoma neangažiran pristop k »rezultatom«. Demonstracije na igrišču, kjer študentje porušijo ograjo in se spoprimejo s policijo, so kot kakšen pretep, kjer demonstranti nebogljenim in slabomnim policajem vlečejo dol hlače, jih polivajo z vodo, pljuvajo vanje itd. V svojem višku, na koncu v telovadnici, pa film povezuje serijo rakurznihi-posnetkov, smešnih, bežečih karikatur in množico, ki zunaj čaka, kaj bo: TV komentator ne more spraviti v delovanje svoje opreme, nekaj mladih že diplomiranih ljudi, ki ne morejo razumeti sedanjega političnega delovanja, gospodinja, ki jo skrbi doma vključeni pralni stroj, poleg vsega pa še policaji pravega neandertalskega videza. Haggmannovo sporočilo temelji na šoku, ko policija in Narodna garda spuščata dim in brutalno pretepeata in vlačita študente, med zadnjimi sta tudi naša junak in junakinja. Haggmann je posnel svojo veliko sceno, kot bi pravkar odkril dramatično moč ironije — policaji prikorakajo na študente izpod velike raztrgane ameriške zastave, čete Narodne garde pa gredo mimo napisa »Resnica—Svoboda—Strpnost« in, če je kdo prvič spregledal ta napis na tleh, kasneje porinejo čezenj še študenta in scena odkrije, da je na plošči kri.

Ves čas želi film prikazati demonstrante v svetli luči, policaje pa kot lopove ali neumneže (največkrat oboje), tako da na koncu, ko študentje vzamejo policaju v zadnjem pretepu pendrek in ga uporabijo proti njemu, začne dvorana ploskati od navdušenja. Ta scena je pravzaprav eden najvidnejših znakov za dokaz, da so producenti manevrirali s simpatijami publike — manjše primere je zaslediti skozi ves film; ti ne samo zatemnjujejo pomembnejše socialne posledice, ampak kažejo na to, da se ustvarjalci za posledice prevrata sploh niso veliko menili. Končno pa se film obrne proti samemu sebi. Ena čudnih posledic filma je, da pravzaprav izpodreže moralno in ideološko postavko, ki jo želi utemeljiti. Izzivalno na levi, postane tako prostaški, da njegova raven izgubi vso možno naklonjenost navadno naklonjene publike. Politično razumni študentje bodo videli v filmu JAGODE IN KRI poskus speljati študentske ideje na golo sovraštvo do policajev; nekateri pa bodo morda pozdravljali konec.

Na kratko so JAGODE IN KRI umetniški polom, skomercializirano delo najslabše vrste. Lepo bi bilo upati, da se bo takšen slog proizvodnje izboljšal, kajti prav isti team je napovedal delovanje še pri eni produkciji, vendar pa se je bati, da bo rezultat še slabši. Sam Goldwyn je imel navado reči: Če želite kaj sporočiti, pokličite Zahodno Zvezo. Njegovi nasledniki pa so skuhalo to psevdo-poslanico in jo sporočili prav v zemljo.

Jeune Cinéma, 48,

Film je sprožil čisto nasprotno polemiko. O filmu so govorili, češ da se je prodal. Res je, da je kamera ekshibicionistična, osno vrtenje, posnetki od zgoraj-dol, približanja, oddaljevanja in podobno, in da se kot taka prav malo ujema s scenarijem Israela Horovitza, katerega resnosti in odkritosti ne moremo zanemariti. Res pa je tudi, da, čeprav pri Simonovih notranjih bojih film ni vedno jasen in globok, postaja situacija zelo napeta in potegne za seboj tudi režijo, ki postane pretresljiva. Jagode in kri so adaptacija resnične zgodbe Jamesa Kunena, zgodbe o politični zavesti študenta, ki se je do sedaj zanimal le za šport in dekleta, ob študentskem uporju pa spozna potrebo po angažiranju. Težko bo gledalec pozabil zadnje pol ure filma, ko pozorna in resna kamera snema najprej priprave, nato pa nasilje ob spopadu študentov in policije.



If. Angleški barvni. Scenarij: David Sherwin. Režija: Lindsay Anderson. Igrajo: Malcolm McDowell, David Wood, Richard Warwick. Proizvodnja: Memorial Enterprises, 1969. Distribucija: Vesna film.

Film je nastal kot študija o svetu, v katerem so edine realne možnosti nemožnosti, torej je potencialna verjetnost radikalne spremembe družbe, njenih ljudi in navad enaka sanjam, utvari, iluziji in slepilu. Kako je mogoče, da je to končno slepilo, ta končna iluzija, ki je eksplicite izpovedana, vzbudila na primer pri rimskem občinstvu (ko sem film gledal prvič), ki je tako rekoč z eno nogo ves čas v aktivnem, »prevratnem« družbenem dogajanju, takšno spontano odobravanje, pri našem občinstvu (ko sem film gledal drugič), ki je takšno aktivno družbeno spremembo že doživelo, pa je ostal konec brez odmeva? Težko je verjeti misli, ki se kar sama ponuja, namreč predvidevanju, da je nemožnost konca, nemožnost tako opisanega radikalnega konca prodrla v zavest ljubljanskih gledalcev tako močno, da so končno iluzijo zagledali v pravi luči in spoznali njen pravi pomen. Zdi se, da je situacija pravzaprav zasukana: publika, ki je del aktivne, sedaj-prevratne družbe, lahko razume tudi iluzijo kot realnost, se napaja iz iluzorne-realnosti, iluzijo spreminja v realnost, publika konstituirane-prevratne-družbe pa ne more razumeti niti iluzorne-realnosti niti iluzornosti, ostaja ob pripovedi hladna, neprizadeta, omlrtvičena.

Priznati je treba, da je film IF večplastna pripoved, pravzaprav študija o strukturi konservativne angleške družbe, o polomih in prelomih, ki nastajajo v tej družbi in ki se vsi zapovrstjo razblinjajo v slepilo, saj so nastali znotraj slepila, znotraj neresnične resničnosti. Ni namreč mogoče dvomiti v resničnost angleškega šolskega zavoda, v svet hierarhične in perverzne krutosti »tradicije«, ni mogoče potvarjati ljudi, ki sestavljajo ta svet, mogoče pa je potvarjati njihove misli, predstave in ideje. To je področje, v katerem se »igra« režiser Anderson, to je realni svet filmske pripovedi, pripovedi o ljudeh, ki živijo dva svetova — prvega, ki je tradicija in ki načena njihov fisis, drugega, ki se ne more nikoli razviti v popolnost, ki ostaja v spletu želja in omejitve teh želja, v spletu idej in krutega zanikanja istih idej, ki se spreminjajo iz idej v blato, v sramoto, ki zahtevajo kaznovanje, krutost, uničenje. Film se ves čas giblje v tem svetu, v tem reduciranem svetu, kjer je nekaj, kar je res, samo posnetek resničnosti, in posnetek resničnosti nekaj, kar je za udeležence filma »res«. Tako postajajo nekatere scene (seksualna scena v podeželski krčmi, kaznovanje, prizor v zavodovi kapeli) apologija tega grozljivega stanja, iz katerega ne more nastati nič, ne upor ne prevrat, temveč le grozljiva latentnost, ki se počasi zruši sama vase. Končni prizori nikogar ne osvobajajo, nikogar ne odrešujejo, marveč s svojo sanjskostjo le potrjujejo neizprosno zaprtost kroga, v katerem se dogaja film. Zato film IF ne more biti (in tudi noče biti) poziv na konkretno akcijo, je lahko le opozorilo, da takšna akcija ne nastaja znotraj filma, znotraj »umetnosti«, temveč v drugem prostoru, kjer ni ne takšnih ne drugačnih slepil. Kajti slepilo je tudi film, slepilo je tudi IF, in le kot tak je lahko opozorilo. S tem pa se nam tudi reagiranje dveh publik prikaže v drugačni luči: prva, rimska, reagira v notranjosti opisanega kroga, vendar tako, da je spoznanje iluzorne realnosti začetek in konec njene akcije, njenega »vedenja«, medtem ko pa je ljubljanska publika to krožnico prešla, prešla na takšen način, da jo pušča iluzorna realnost neprizadeto, saj se publika giblje že v svetu novih možnosti, v svetu, ki je že presegel poslanico in opozorilo, kakršno prinaša IF. Nemožnost **takšnega** radikalnega konca je torej prodrla v zavest ljubljanske publike tako močno, da IF ne more biti več napotek za akcijo niti ne more vzbuditi tistega navdušenja, ki ga napaja iluzorna realnost.

Film Society Review, zv. 5, str. 1

John Graddock

IF režiserja Lindsaya Andersona je očitno več kot le realistična obsodba drobnjakarske in necivilizirane atmosfere v angleškem internatu. Film je alegorija, ki zajema širše meje odtujitve in nasilja v zahodni družbi kot celoti; vendar pa za ta prikaz še vedno uporablja angleško šolo kot mikrokozmos tega problema, čeprav je IF po drugi strani tudi film o vzgoji in odnosu družbe do mladine. Lahko ga primerjamo z zadnjim ameriškim dokumentarcem Fredericka Wisemana, s filmom GIMNAZIJA, ki nima večjih umetniških ali simboličnih ambicij, katerega čisti realizem pa je tako močan, da je na svoj način tako obsodba družbe, ki vzdržuje takšne šole, kot tudi obsodba šol samih.

Jeune Cinéma, 46, maj 70

Ginette Gervais

Kota Zabriskie: film, ki bo brez dvoma sprožil polemike o Antonioniju, film, ki ga lahko le občuduješ ali odkloniš. Človek, ki se ukvarja predvsem z nemogućnostjo komuniciranja, človek, ki je izjavil: »Kdor se ne boji neznanega v znanosti, se boji neznanega v morali« in zaključuje v zvezi z Avanturo: »(Moje osebe) se polagoma bližajo neki vrsti medsebojnega usmiljenja. Tudi to je staro, mi boste rekli, a kaj nam brez tega sploh ostane?«, in ta človek nas vpelje v svet, osvobojen starih tabujev, poln veselja, ki izvira iz čisto nove notranje svobode — odločen je, da vzame staremu svetu pravico do dejanja.

Stari svet? Seveda naš. Natančneje Amerika, ki je odlično utelešenje tiste potrošniške družbe, v kateri se je stara Evropa komaj nastanila. Seveda ne manjka prav zapeljivih scen. Čudovita pokrajina reklamnih panojev, vzdolž katere se vozita dva mlada, ki se upirata taki družbi, na odprtem kamiončku. V resnici sicer ni tako lepo: a vtis je tu, kot bi bila vsa bogastva te zemlje vsem na voljo, mi pa plavamo v izobilju. Ogromni zalivi, ki se širijo prav v prostrano nebo, uradi v nebotačnikih. Panoramski pogled iz aviona na mesta z vijugami avtocest, ki so kot nekakšne črte vodnice, obenem pa tudi simboli obvladovanja prostornosti. Vse je ena sama lepota, vse se zdi, da je ustvarjeno za človeško srečo in ugodnost. Toda . . .

V nekem baru, polnem reklam za prehrano, je lačen mladenič, brez ficka v žepu. Vpraša, če lahko dobi sendvič na kredit. Zavrnejo ga: »Če bi ves svet tako delal . . .« Kajti ta tako zapeljivi svet je popolnoma nečloveški. Predstavniki vodilnih razredov, sicer zelo uslužni, in popolnoma zavzeti s svojim poslom, se komaj ločijo od predmetov, ki jih obkrožajo. Popolnoma so brezosebni, brezbarvni, brez vonja in brez okusa. So branilci reda: roboti. Vidiš jih lahko za zidovi njihovih ječ, bolj neumne kot narava: »Tvoje ime? — Karl Marx. — Kako se piše?« Ali pa so roboti, naslonjeni na svoje komolce, vedno pripravljene nastopi tistega, ki bi predlagal: to je bolj pametno, to olajšuje bivanje.

Nasproti predmetom pa so tisti, ki zavračajo odtujitev, živi ljudje, ljudje. Film se prične s sestankom mladih upornežev: so belci in črnci, nasprotniki in pristaši nasilja, tisti, ki kadijo marihuano, in taki, ki so »priklenjeni na resničnost«, in končno tisti, utrujeni od neprestanih debat, ki se jim zde popolnoma brez koristi, in se odločijo za akcijo.

če
bi . . .

kota
zabriskie

Potem pa je tu še Daria; mlada žival polna življenja, ki se prav nič ne zanima za te probleme, ki živi v potrošniški družbi, a se ne pusti zaslužniti. S svojim delodajalcem sta si enakopravna; dela le zato, ker potrebuje denar. In prav to delo jo odpelje v vilo njenega delodajalca, v sredo puščave: na pot gre sama, kajti to svobodno dekle ni vezano na nič, je samostojno in ljubi hitre vožnje in prazno puščavsko prostranost.

»Čutim, da je nekaj, kar je treba storiti: braniti inteligenco sredi realnosti.«

Prav tako je zaljubljen v prostranost Mark, ki se je zapletel v umor policaja in nato zbežal z ukradenim avtom: ta pobeg zelo spominja na človekovo potrebo zbežati iz tega sveta, ki je mnogo lepši, če ga gledamo z višav. Mark sreča Dario, drug drugemu sta všeč. Nato sledi neskončna dviganja in spuščanja letala, sredi puščave se dviga prah. Nato se Daria in Mark ljubita sredi puščave v pesku; Daria si umišlja še druge pare okoli njiju in scena se napolni z njimi, nekateri so celo v troje. Vendar pa ko Mark pripelje avion nazaj, prej ga je še lepo pobarval v živopisnih barvah (užaljeni lastnik vzklikne, zakaj pa je rožnat, v barvi, ki jo je imela najraje moja žena?), ga policaji ubijejo, še preden lahko stopi iz aviona.

Daria zve novico po radiu. Zapusti razkošno vilo svojega gospodarja, kjer se gradbeni material meša z naravnimi skalami, kjer je največje možno ugodje, celo bazen. Obrne se in vidi, kako hiša eksplodira enkrat, dvakrat, sedemkrat, vedno bliže. Ekran preplavijo frižiderji, potrošniški artikli, tudi knjige, vse spominja na abstraktno sliko, na predmete, ki se počasi gibljejo po prostoru in Daria se nasmehne tej destruktiji.

Tako ta film, ki ga je ne več mladi režiser posnel v Hollywoodu, izraža najgloblji odpor mladine (ki jo tu pooseblja predvsem Daria) proti svetu, v katerem živimo. Preteklost je izbrisana . . .

Ne gre za zgodbo. Antonioni, ta molčečnejš, se izraža, kot vedno, predvsem kot cineast. » . . . Ne gre le za moralno zavzetost. Čutim potrebo, da se inspiriram v današnjem času, ne toliko, da bi ga izrazil ali razlagal v njegovih težkih in tragičnih trenutkih, ampak me bolj zanima resonanca tega sveta v nas samih, in pa da smo mi filmski ljudje odkriti do samih sebe in pošteni in pogumni do drugih. To je edini način, da pokažeš, da si živ in neoporečen. Inteligenca, ki ob nepravem času molči, nasprotuje sama sebi.«

Še nikdar se ni Antonioni toliko ukvarjal z realnostjo kot prav v tem filmu. Leta 1968 je rekel: »Film je tako povezan s tamkajšnjimi dogodki — ne gre le za znane stvari, ampak tudi za skrivne, prikrite, neznane celo mnogim Američanom — da moram pustiti film odprt, scenarij le skiciram, oblikoval ga bom med snemanjem. Vse je odvisno še od tega, kaj se bo dogajalo med poletjem. Mislim, da je tak način najboljši za ustvarjanje filma, s katerim bi radi podali resnično podobo stvari in trenutne situacije neke dežele; tudi osebe, ki prav zato, ker živijo v tej deželi, niso več le preproste osebe, ampak postanejo njeni simboli, kajti ta dežela je tako nasilna, tako avtoritativna, in pogojuje ljudi v tolikšni meri, da postanejo njeni simboli.«

Za oba glavna junaka — Dario in Marka — ni hotel profesionalnih igralcev. »Nisem hotel, da bi igrala, in tako ne igrata. Hotel sem, da sta kot v resničnem življenju, anti-heroja.« Težko delo za režiserja, a film tako pridobi na avtentičnosti, kajti izražata prav tisto, kar je Antonioni hotel: »Igralec ne sme ničesar razumeti, igralec mora biti.«

Hiter razvoj situacije, ki sledi ena drugi, dajejo vtis svobode, če ne kar improvizacije. Vsi pa vedo, da je filmsko delo pri Antonioniju zelo kontrolirano, inteligenca pa si sama sebi postavlja meje in dopušča, da se v dokajšnji meri razigrata tudi domišljija, intuicija; to je bila tudi ena najtežjih ovir, s katerimi se je Antonioni srečal v Hollywoodu; uprl se je zahtevi, da bi že vnaprej vselej določili mesto kamere, hotel si je ohraniti pravico, da se odloči zadnji moment po svoji vsakokratni inspiraciji, na mestu snemanja, sredi dela.

Ostane pa lepota tega filma, za nekatere preveč polizanega. Človek bi želel reči ustvarjalcu, kar je neki angleški politik nekoč v Zbornici rekel Joeu Chamberlainu: »Krasno je, a poslušalci bi bili bolj očarani, če bi od časa do časa malo pojec-ljali.« A Antonioni ni tak, in če ne bi bil tako nepopustljivo vztrajen in strog, gotovo ne bi naredil tega filma. Film ni nekaj naključnega, ampak izraža dolgo pripravo na poti iskanja osvobajanja človeka. Antonioni se dobro zaveda pre-prek, ki jih je postavil. Ustvaril je film, ne da bi prej predložil scenarij ali dolo-čil najmanjši tehnični postopek. Hollywood se ne boji toliko socialne kritike: tam imajo boljše želodce kot pri nas in vse dobro prebavijo; oni samo trgujejo. Bodo dobili nazaj vloženi denar? Kot kaže ton ameriške kritike, ne.

Kajti Antonionija ni moč kupiti.

Films and Filming, avg. 1970

Imeniten trik je to, ko si lahko razposajeno smešen in smrtno resen, vse ob istem času. In prav takšen je MASH, ki posega v korejsko vojno, poln vojnih obscenosti, nesramežljivo brutalen in neprekosljivo briljanten. Vojaki lahko v prostem času gledajo glorifikacijo vojnega spopada pred njihovim sedanjim. A slava je prevara v vsakem surovem času in to dobro vedo. Čeprav so zdravniki v zaledju, lahko vsak dan opazujejo rezultate nasilja. Seveda pa je vsa situacija in tudi sproščeno in zafrkljivo obnašanje glavnih dveh junakov, ki ju igraata Donald Sutherland in Elliot Gould namenoma pretirano. Tudi zdravniki so indi-vidualne osebnosti, vsak se kontrolira po svoje. Seveda se morajo zadrževati tudi v civilnih bolnicah, a tu so priče velikim krivicam, ki ne dopuščajo mirne krvi. Zatorej morajo pravzaprav anestezirati svojo lastno človečnost, če hočejo vzdržati. Oba glavna junaka tako zasmehujeta vse: seks, šport, religijo in še posebej regu-larne procedure v vojnem času. Kot se upirata oba zdravnika, je tudi film sam neke vrste upor, duhovni upor, nekoliko divjaški v čustvih, a zdrav po obliki. Smejemo se tako močno in sproščeno, da ne moremo več obvladati svojih čustev, čeprav vidimo kar naprej ogromno ranjencev in umirajočih.

Še poseben poudarek je namenjen času zabave, kjer sta najboljši parodiji Zadnje večerje in pesem Samomor je neboleč. To sta le dva elementa, ki jih je režiser Altman porabil v svojem filmu, prav toliko podobnemu urejenemu scenariju kot je pohabljeni vojak zdravemu. Film je sestavljen iz samih skečev, ki sicer v filmu niso nič novega, pa dajejo primeren ton jetičnemu bivanju v kampu. Kljub vsej šaljivosti pa so zdravniki za delo vedno pripravljene. Globokega čustva niso zmogni, saj je njihova edina rešitev pravzaprav stalno pretvarjanje in nepriza-detost. Seveda bi bila taka dva človeka, kot sta ju zaigrala Sutherland in Gould, najbrž utrudljiva, če bi z njima dalj časa živeli, a tudi nepogrešljiva. Saj skrbita za zabavo celega kampa, ko spustita po zvočniku ljubezenske vzdihljaje majorke Vroča usta; ta pa po tem dogodku postane dosti bolj znosna. Ne smemo pozabiti niti preizkušnje pod tušem v zvezi z njenimi lasmi. Tudi v rugby tekmi so podrti pravila in zmagovalci uporabljajo nekatere prepovedane trike. Še en pripomoček, da ohraniš zdravo pamet.

mash

priznanje

Films and Filming, dec. 1970

Gordon Gow vidi v filmu zlom človeške moči in volje.

Režija: Costa Gavras. Proizvodnja: Robert Dorfmann in Bertrand Javal.

Scenarij: Jorge Semprun, po knjigi Lize in Arthurja Londona. Igrajo: Gerard (Arthur London) — Yves Montand. Lisa — Simone Signoret. Kohutek — Gabriele Ferzetti. Smola — Michel Vitold.

Med stalinističnimi čistkami v obrobni komunistični državi v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih, zloglasni proces na Vrhovnem sodišču v Pragi novembra 1952. Na zatožni klopi je bil Rudolf Slansky, prejšnji odposlanec ministrskega predsednika Češkoslovaške, in še trinajst drugih, obtoženih vodenja protidržavne zarote... veleizdaje, vohunstva, sabotaže in izdaje vojaških skrivnosti. Enajst so jih obsodili na smrt. Od treh preživelih je zgodba Arthurja Londona služila za osnovo filmu Priznanje. Film je podoben prejšnjemu Gavrasovemu filmu Z le po tem, da se ukvarja s političnimi krivicami. Od Z pa se loči, in to bi mu lahko deloma šteli v zlo, po tem, da mu manjka podobnosti s srhljivko in možnosti za akcijo. Namesto tega je v filmu poudarek na zgoščenem proučevanju procesa samega, v času katerega sta bila Londonova moč in volja zlomljeni in načeti že do tiste mere, ko je bil tik pred priznanjem ponarejenih zločin ali pa jasnih laži. Samo v začetku, ko zgrabijo Londona v avtomobilski gneči, je slutiti pravo kafkovsko napetost, ki dokazuje, da je Gavras zmožen vzpostaviti napetost, katere priče smo bili v filmu Z in Kupe ubijalcev.

Narava stvari tega ne dopušča. Namesto tega nam Yves Montand s svojo briljantno igro da slutiti, kako lahko ponižajo človeško bitje in kakšno agonijo je doživljal London v svoji samotni celici, nasičeni s smrdom iztrebkov ali pa na neskončno dolgih zaslišanjih, kjer so izpraševalci vpili ali modrovali in nikoli odnehali, dokler jim njegov um ni bil popolnoma na voljo.

London (ki je prevzel ime Gerard, ko se je pridružil francoskemu osvobodilnemu gibanju v začetku druge svetovne vojne) je bil odposlanec ministra za zunanje zadeve Češkoslovaške in že v začetku filma je poudarjeno njegovo neomajno zupanje v komunistično partijo, ki je trajalo vse življenje. Zatorej je bil ob dogodkih, ki so se zgodili, zelo zmeden in začuden in to vedno bolj; Simone Signoret pa, ki se je izredno vživela v vlogo, muči njegova nepojasnjena izginitev in odkritje preko radijskih poročil, da je bil nezvest stvari, v katero sta oba verjela. Prav tako zvemo, da se je z drugimi godilo prav isto, mesece dolgo. Vidimo, kako Londona z zavezanimi očmi suvajo sem in tja; drugič spet ga zapro v celico, kjer prižigajo in ugašajo močno luč, dokler ni čisto oslepljen; pokažejo nam tudi izredno človeškega ruskega paznika, ki mu pritihotapi steklenico vina po izredno napornem delu; prav tako vidimo in slišimo monotona izpraševanja, eden od izpraševalcev (igra ga Gabriele Ferzetti) vzpostavi z njim usoden kontakt, ki ga počasi, a vztrajno spravlja na kolena. Kasnejše srečanje s tem človekom na širokem trgu, po mnogih letih in ko je bil London spet sprejet v komunistično partijo, je izredno ironično in žalostno.

Filmski stil je prefinjeno preračunljiv. Film je posnel Raoul Coutard v barvah in montiral, včasih zelo umirjeno, Chris Marker (malo spominja na tehniko, ki jo je pripeljal do prefinjene umetnosti v filmu LA JETÉE). Belkasta zunanja svetloba in rjava mračnost notranjosti celice pa brezosebnost sodne dvorane je prekinjena le dvakrat z vpogledi v prihodnost, v mirnost spominov iz Monte Carla v šestdesetih letih. Oba vložka sta mojstrska. Napetost doseže svoj namen, ko vržejo Londonu v obraz vodo, da bi ga spravili k zavesti, in vse to je posneto v počasni tehniki. Njegovo telo težko pade po tleh in ko tako leži, vidimo nad njegovo zaprto celico soparo poletne vročine nad morjem, čudež, ki postane del resnične prihodnosti. Navadno je težko prikazati podobne manipulacije s časom.

Res pa je, da film preveč računa na to, da bodo gledalci prišli v kino že z določenim znanjem o tem primeru. Toda že en premik v času veliko pomeni za bridkost stvari.

Preden se pravi proces resnično začne, ko so ujetniki še vsi v svežih oblekah in ko so še kar dobrega videza po krajšem zdravljenju z injekcijami kalcija in sončnimi lučmi, že vemo, kakšna bo sodba za večino od njih. Pepel so prepeljali posebni avtomobili in ga raztrosili po zapuščenem terenu. Pri tem pa se šofer šali, češ da ni imel še nikoli toliko potnikov v avtu in to enajst v eni vreči. (To opazko je najti tudi v knjigi Josefe Slanske Poročilo o mojem možu.) Med procesom stalno naraščata tok in potrnost, eden od obtoženih, ki kot papagaj kar naprej ponavlja priznanje in priznava zločine, ki jih mora priznati, se kar nenkrat zgrabi za pas: hlače so mu zdrknile dol. Svečano vzdušje v dvorani se spremeni v hrupno zabavo: obtoženi, straža, uslužbenci in celo prizadeti sam se tresejo od smeha. Costa Gavras pusti sceno trajati toliko časa, da se začno smejati tudi gledalci, nato pa prekine to veselje s sceno, ko stresajo pepel, ki smo jo videli že prej. Bič zadene v živo: filmsko gledano je to izreden prijem. Priznanje je boleč film — in tak tudi hoče biti. Je pa tudi svarilen. Zadnji posnetki prikazujejo ruske tanke, ki se valijo proti Pragi leta 1968 in pa napis na steni: »Lenin, vrni se. Vsi so ponoreli.«

Positif, 125, marec 71

Eldridge Cleaver, Black Panther. Alžirija, 70. Režija, kamera, komentar in montaža William Klein. Proizvodnja O. N. C. I. C.

Paul-Luis Thirard

Na svoj priljubljeni način filma-resnice je posnel že film o Cassiusu Clayu, sedaj pa je v Alžiriji posnel Eldridgea Cleaverja, vodjo stranke Črnih panterjev. Zahteval je, da bi delal s stranko in tako posnel film. Po vsebini in načinu prikaza in zaradi njegove zahteve je jasno, da gre za političen film.

Najprej povejmo, da je film prežet z žarom, portret posameznika, političnega vodje, ki se nikoli ne izraža abstraktno, neživljenjsko ali bi hotel narediti iz sebe kult osebnosti. Ustvarjalec nam je pokazal vodjo kot živega človeka, iz kosti in mesa, ga povzdigoval ali demistificiral; vidimo ga takega, kot v resnici je, govori brez priprav. Je vodja, a med tovariši kot vsi drugi. Klein nam prikazuje vso posebnost novih revolucionarnih generacij: ta podoba ni več tista klasična, ki so si jo ljudje ustvarili ob ruskih, kitajskih, španskih ali kubanskih revolucionarjih. Prav tako so se dogodile spremembe tudi glede njihovega radikalizma,

portret bojevnika



širjenja in jezika. Predvsem dve sceni se odlikujeta po tem: ena je polna humorja, ko Cleaver obišče Vietnamce v Alžiriji: v oči zbode zlasti razlika med posmehljivim in togim obnašanjem Vietnamcev in otroško Cleaverjevo hojo. Lahko si zamišljamo po njegovem odhodu posmehljiv komentar formalnih Vietnamcev: »Cleaver vodi menda neko prijateljsko gibanje. — Da, gibanje Črnih panterjev, zelo pomembno za svetovno revolucijo,« itd. Druga scena pa prikazuje njegovo srečanje s predstavniki afriškega osvobodilnega gibanja; organizirajo nekakšno okroglo mizo, kjer vsakdo na svečan način govori samo o splošnih zadevah; vse se zdi paralizirano zaradi občutka »pomembnosti tega trenutka«; Cleaver postane spet »resničen« takoj, ko se znajde na alžirski ulici in se pogovarja s Kleinom.

V intervjuju, ki ga je dal za revijo št. 151, razlaga Klein težave političnega filma: kako priti do publike, za katero je film narejen. Tako omenja LA HORA DE LOS HORNOS, brazilski film, ki ni prišel do publike zaradi prepovedi cenzure. Kako pa je s filmom o Cleaverju?

Klein je s pomočjo filma-resnice posnel film v stilu propagande idej črnskega gibanja, kajti film je bil sprva namenjen določenemu sloju Američanov, črnih ali belih brez razlike, in šele kasneje tudi evropski publiki. V resnici gre tu za film, ki govori na splošno o neki politični liniji, neki politični skupini, in ne toliko o spodbujanju k akciji, o takojšnjih aplikacijah teorije. Tudi se ne zanima za že politizirano publiko, ne prikaže političnega gibanja v vseh podrobnostih, prav tako tudi ne polemizira z drugimi in drugačnimi političnimi gibanji. Ob strani pušča bolj specializirana vprašanja, ki so zanimiva za angažiranejšo bojevnike: recimo ameriška ekstremna levica, odnosi med komunistično partijo, analiza politične situacije KP in njena enotnost itd. Klein se obrača s svojo analizo predvsem k tisti publiki, za katero je posnel svoj film V LETU PRAŠIČEV že De Antonio. Morda se obrača k ne preveč tradicionalnim liberalcem ali k tistim mladim Američanom, ki se že pripravljajo na upor z ekstrapolitičnimi sredstvi. V glavnem pa ostaja njegov film na nivoju propagande. Če bi o tej politični liniji govorili in jo precizirali, bi bil to neki drug film. Včasih si upa Klein tudi v bolj polemične vode, a ne za dolgo; prav tako pa tudi nekaj slikovitih Cleaverjevih opazk še ne reši vprašanja strategije boja, v trenutni situaciji v BPP ali pa kako priti na oblast v Združenih državah.

Seveda tega filmu ne moremo zameriti; celo nasprotno. Film, ki bi hotel biti politična razprava, bi moral predpostavljati neko distribucijsko mrežo, morda znotraj samega črnskega gibanja, ki bi film spravila do vseh članov, sprožila pogovor in bi mu pogovor sam morda dajal tudi drugačen ton. Pri politični organizaciji pa, ki je strašansko izpostavljena zatiranju, je kaj takega nemogoče ali vsaj zelo težko. Morda pa vrednost takšne organizacije ni v zahtevanih žrtvah. Prav nasprotno, s pomočjo povezanosti s publiko, s splošno propagando lahko prodre v najširše kroge in torej doseže svoj cilj. Kleinova zasluga je predvsem, da je posnel določen tip filma in z njim ganil, v širokem smislu, svoje gledalce. Relativno, ker je imel velike težave z distribucijo v Ameriki. Morda pa se Klein sam niti ne zaveda vseh lastnosti, ki jih mi pripisujemo filmu. Spominja nas na Solanasov film, ne da bi podčrtal tudi očitne razlike pri namenu obeh filmov.

Delo, ki ga takšne vrste film lahko in mora opraviti, je zaenkrat še močno vezano na tradicionalno eksploatacijo in zato potrjeno kupnim zakonom; pri tej zvrsti je to le navidezen problem. Jasno je, da bi svobodna distribucija — se pravi brez zaprek, ki jih je film doživel v Franciji ali Ameriki — ne sprožila popolnega preobrata socialnih struktur. Jasno pa je po drugi strani tudi, da Klein nameoma uporablja najbolj poznan in najbolj moderen jezik, katerega nekateri smatrajo za najbolj odtujenega: jezik reportaže, novinarstva, televizije.

Na področju političnega filma predstavlja ELDRIGE CLEAVER, ČRNI PANTER ne preveč pogostno koherenco med namenom, realizacijo in publiko.

Eldrige Cleaver

catch 22

Jaz se vkrkam
ti čoln
on krmari
mi se potapljam
oni otoki zapustijo
(ločiti med »oni zapuščeni« od
glagola »jaz kamela« in
med »oni zapustijo«
in glagolom »jaz se angažiram«)

Raymond Queneau

Jeune Cinéma, 53, marec 71

Francoise Jeancolas

Catch 22 je apoteoza slabega okusa, ki lahko zadovolji le tiste antimilitariste, ki so to za vsako ceno, tudi če je stvar neprebavljiva.

Naj bo. Glede slabega okusa. Tu je torej prva meja tega filma, ki se po sledovih MASH uvršča med filme hollywoodske hiperprodukcije.

Naj bo. Smo v izmišljeni situaciji. Vojaška bolnica v Koreji iz MASH je tu postala letalska baza v Italiji leta 43 ali 44. Daleč je Vietnam.

Naj bo. Mike Nichols je mlad režiser (Kdo se boji Virginije Woolf? Diplomiranec) — film pa je brez lastne vrednosti.

Naj bo. Catch 22 lahko zavrtnemo zaradi vseh stvari, ki kažejo v njem na originalni greh in na konsumacijsko naravo.

Naj bo. Vendar protestiram iz dna srca. Kadar dam jezi prosto pot, rad vidim, da imam priložnost zavrtni in pobiti idejo o militarizmu samem po sebi, ki utemeljuje vojno kot nekaj normalnega, imperialistično vojno, seveda.

Naj bo. Protestiram pa tudi v imenu tiste veje ameriškega vojaškega filma, ki je pripeljal do Catch 22 v spopadu z nasprotniki, kateri so posneli Zelene baretke, v stilu Nixonove politike.

Američan je danes spoznal, da pripada civilizaciji, ki bo nekega dne zgubila nadvlado in le preprosto živela. In mlad mož, razsvetljen, začne dvomiti. »Nič več ni ateistov pri nas«, zatrjuje polkovnik, ko je enkrat izpraznil črevo. Treba je verjeti. Catch 22 v globalnem odgovarja: sranje.

Naj bo. Misel se razvije v farso kakšne slabe knjige. Vendar protestiram v imenu resnice, ki je bila le redko povedana, namreč da služi vojska tudi vsem nesramnim prekupčevalcem.

Naj bo. Prav tako gledalcu (ubogemu imbecilu) tudi ne bo treba prav nič premišljevati. Zato protestiram v imenu najbolj neumnega gledalca: Nemogoče je, da ne bi razumeli izdajalskega poleta, ki je v povezavi z glavnim junakom Yossarianom.

Ta nikakor ne more dobiti prostega dneva, saj pošiljajo pilote kar naprej v zrak. In kljub temu da eskadrila celo ne opravi neke naloge, jo odlikujejo, ker je dosegla rekordno število poletov.

Končno se Yossarian domisli, da je eden njegovih kolegov pobegnil na Švedsko v gumijastem čolnu. Uspelo mu je. Našel je rešitev.

Protestiram torej, ker Catch 22, prvič v zgodovini, zavozí tako daleč, da reklamira dezertacijo. Pobeg na Švedsko (leta 44 morda to ni imelo mnogo pomena, a 1970 ima velikega). In medtem ko vojaški oddelki defilirajo na paradi in jih čaka odlikovanje, Yossarian v pižami odpluje v svojem gumijastem čolnu na širno morje. In se smehlja.

Yossarian dezertira.

O političnem filmu je Ekran v zadnjem letniku pisal v:

Costa Gavras, Priznanje, Matjaž Zajec, E 74—75, str. 213

Costa Gavras in analiza političnega umora, Denis Poniž, E 74-75, str. 209

»Z« in princip filmskega izraza, Janez Povše, E 76, str. 311

Festival Vesninah filmov (o filmu If), Neva Mužič, E 77-78, str. 499

Upor v Adalenu (Adalen 31), kritika, Andrej Inkret, E 77-78, str. 517

Seks, film in revolucija, Dušan Makavejev in Bogdan Tirnanič, E 79-80, str. 534

Ingmar Bergman, Sram, kritika, Denis Poniž, E 79-80, str. 644

Nekaj misli o novem ameriškem filmu, Neva Mužič, E 81-82, str. 34

Robert Altman, M. A. S. H., kritika, Miša Grčar, E 81-82, str. 116

Stuart Hagmann, O jagodah in krvi, kritika, Neva Mužič, E 81-82, str. 120

prvi plan

Prvi plan je dokument koji opisuje glavne ciljeve i zadatke projekta. Ona je ključna za razumijevanje projekta i za određivanje prioriteta. Prvi plan treba biti jasan i koncizan, a također treba biti prilagodljiv promjenama. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za praćenje napredka projekta i za komuniciranje s timom i s drugim interesnim stranama. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje prioriteta i za određivanje vremena za svaki zadatak. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje odgovornosti za svaki zadatak. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje rizika i za određivanje načina za njihovo smanjenje. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje načina za praćenje napredka projekta i za komuniciranje s timom i s drugim interesnim stranama. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje prioriteta i za određivanje vremena za svaki zadatak. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje odgovornosti za svaki zadatak. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje rizika i za određivanje načina za njihovo smanjenje. Prvi plan treba biti dokument koji se koristi za određivanje načina za praćenje napredka projekta i za komuniciranje s timom i s drugim interesnim stranama.

teze za eno od teorij filma

kot semiotičnega in kot umetnega fenomena

Dušan Stojanović

(Načrt doktorske disertacije prihodnje knjige **FILM KOT FEMIOTIČNO UMETNIŠKI FENOMEN**; zato, glede na nujno strnjeno, predpostavlja poznavanje terminologije in semioloških nauk, na katere se sklicuje)

Izhajajoč iz Piagetove definicije STRUKTURE nasploh (»sistem preobrazb, ki ima kot sistem lastne zakone — nasproti lastnostim sestavin — in ki se vzdržuje ali bogati s samo igro teh preobrazb, ne da bi le-te prestopile svoje meje in ne da bi se sklicevale na kakršne koli zunanje sestavine«)¹, bomo preiskali tezo o filmu kot specifični semiotični in umetniški strukturi. »Sestavine« te strukture sodijo v sistem znakov, ki presega sebe kot jezik in se spreminja v »razdiranje dvojnosti sintagma-sistem« v dufrennovskem pomenu tega izraza.² Ta sistem pomeni »preseganje sintagme« v smeri celote, ki je tako nedeljiva, da jo lahko sprejmemo samo »v stanju milosti opažanja (Dufrenne), se pravi kot »globalnost«. Film gre torej »skozi jezik«, da prispe na stopnjo »preseganja jezika«. To pomeni, da se njegov učinek gradi na temelju dialektične semiološke strukture, ki tako trdno združuje sestavine sintagme v vseobsegajočo vizijo sveta, da se v fazi zaključne (doživljajske) strukturacije vsa tvorba spremeni v celovit vtis resničnostnega dogajanja, ki skrito nosi v sebi nekakšen globlji pomen »odprtega« reda. Z drugimi besedami, prerašča v »globaliziran logos«.

Seveda, na začetni »stopnji jezika« se film predstavlja predvsem kot dobeseden, mehaničen in avtomatičen (pod določenimi predpostavljanimi okoliščinami) odraz svetlobnega stanja pred objektivom. Človek za kamero uresničuje artikulacijo (v lingvističnem pomenu besede) surovih dražljajev, ki prihajajo od sveta do sistema leč in se, na določen način prelomljeni, zrcalijo na občutljivi emulziji. Vsekakor nastaja prva stopnja te artikulacije že med fotografskim zapisovanjem. Fotografski zapis ni nič drugega kot uporabljanje optičnih zakonov narave na določen konvencionalen način, da bi ob veliki čutni skladnosti dosegli določeno oddaljenost tega reprodukcijskega posnetka od perceptivne resničnosti. To je »hkratni prepis resničnega predmeta v emulziji, pogojen s konvencijo tehnike«, kakor bi rekel Umberto Eco³. Gre torej za »binarno in analogično« reprodukcijo obnem, ki se podreja izbiri operativnih konvencij, določenemu »modelu strukturiranja«, se pravi, da je podrejena kodeksu, ki nastopa kod sad človekove izbire teh operativnih konvencij. Očitno je, da so operativne konvencije, ki o njih govorimo, vsaka zase »najmanjše razlikujoče enote«, ki, če jih vzamemo samostojno, ne pomenijo nič (pravzaprav samostojno sploh ne obstajajo, lahko pa se zelo opazno razlikujejo druga od druge v okviru nedeljive celote, v katero se vpletajo). Te najmanjše nepomenske celote bomo imenovali PARAMETRE in si bomo tako sposodili izraz od Noëla Burcha,⁴ ki ga je sam vzel iz serialne glasbe. Ne da bi se spuščali v nadrobne razlage, bomo dejali (s parafrazo na Laroussa), da so parametri nedoločene količine, ki se vključujejo v družino sorodnih pojavov in katerih spremembe zajemajo vse možnosti v okviru te družine. To bi, uporabljeno na predmetu, ki ga preučujemo, pomenilo vsako možnost, ki jo filmska tehnika na določeni stopnji razvoja dovoljuje v razponu od najmanjše do največje možne stabilizacije glede na dojemljivo resničnost. Z drugimi besedami — vsaka sestavina filmskega posnetka se oblikuje v meri ene od možnosti, ki ležijo med dvema vektorjema: enim kot najbližjim dojemljivi obliki resničnosti in drugim kot najbolj oddaljenim od nje.

V tem pomenu — govoreč najbolj splošno, razlikujemo tri skupine parametrov. PARAMETRI OBLIK so tonalnost in linearnost posnetka, govor, šum in glasba ter različne oblike montažnih povezav, od reza do preliva in zatemnitve; PARAMETRI PROSTORA — ČASA so okviri slik, ostrina in plan, snemalni kot, perspektiva in frekvenca; PARAMETRI GIBANJA so slednjič potencialno, kinetično in zvočno gibanje v pomenu montažne ali nemontažne uporabe nevtralne, lastne in prenesene gibalne energije, kakor jih definira psihologija oblik.

Z združitvijo določenega števila parametrov pride ustvarjalec do celovite vidno-slušne predstave predmeta ali bitja na platnu (s tem, da izbira parametre okvira, platna, snemalnega kota in gibljivosti, ostrine slike, tona in grafičnih sestavin kompozicije, zvokov in montažnih povezav, da jih postavlja v določen časovno-prostorski odnos in jih dinamično organizira, gradi na primer vidno-slušno pred-

stavo človeka, ki hodi po cesti). Očitno je pot, ki jo ustvarjalec prehodi, da bi na platno oblikoval vidno-slušno celoto (kader v pomenu slikovno-zvočne enotnosti doživljanja), sestavljanja in nekaj stopenj. Kakor smo jih doslej opisali, te stopnje niso nič drugega kot stopnje artikulacije vidno-slušnih dražljajev, ki prihajajo iz resničnosti in oblikujejo določen dobeseden slikopisen znak. Druga artikulacija nastopa tu kot niz parametrskih možnosti (najmanjše razlikujoče celote brez pomena: dejali smo, da noben parameter, vzet sam zase, ne pomeni nič), prva pa kot njihovo vključevanje v vidno-slušno predstavo na platnu (najmanjše pomenske celote — v slikopisnem pomenu — ki se lahko delijo na manjše nepomenske enote). Odnos se sklada z odnosom med fenomenoma in momentoma v lingvistiki. Moram pa dodati, da »najmanjša pomenska enota« na platnu še ni kader v svoji celovitosti, ampak predstava predmeta ali bitja, iztrgana iz življenjske celote v okviru kadra. Ta pojav, ki obstaja seveda samo v teoriji, bomo imenovali flimski MIKROZNAK, in sicer mikroznak DENOTACIJE, ker gre za strogo slikopisno stopnjo pomena. Medsebojni odnos, v katerega prihajajo posamezne (najmanjše) slikopisno-pomenske celote v okviru vidno-slušne strukture, ki se ji pravi KADER, gradi višjo obliko denotativnega znaka, ki ga bomo imenovali MAKROZNAK DENOTACIJE.

Obe obliki denotativnega znaka kažeta lastnosti, ki so na prvi pogled popolnoma nasprotni, v resnici pa tvorijo dialektično enotnost nasprotij. Vidno-slušna predstava kot mikroznak in, kakor iz tega sledi, kader kot makroznak sta obenem realistična in iluzionistična. O tem izčrpno govorijo Laffay,⁵ Mitry⁶ in Morin,⁷ pa tudi nekateri zgodnejši teoretiki; sicer pa je znana »dvojnost« filmske slike zaposlovala že najzgodnejše mislece o filmu, »francoske vizualiste«, kot jih imenuje Artistarco⁸ — Canuda, Delluca in druge. Lahko bi rekli, da temelji realističnost denotativnega filmskega znaka na psiholoških predpostavkah o NUJNI OBJEKTIVNOSTI FOTOGRAFIJE IN FONOGRAFIJE (osnova prve je gibsonovska zamisel »zvestega reproduciranja gradienta fature« in razlika med »vidnim poljem« in »vidnim svetom«, kakor ju določa Gibsonova psihofiziološka teorija opažanj,⁹ oziroma dejstvo, da je filmski posnetek pojav med tema dvema vektorjema), potem na GIBLJIVOSTI FOTOGRAFSKEGA IN FONOGRFSKEGA POSNETKA (kar bi se z izrazi zgoraj omenjene teorije opažanj imenovalo »gradient gibanja«) in na ČUTNO ZVESTI REPRODUKCIJI ZVOKA.

Vse te predpostavke se najočitneje nanašajo na tiste FAKTORJE denotativnega znaka, ki bi jih lahko imenovali »MATERIALNE«: predmetni svet na platnu, živo bitje, govor, šum in osvetlitev. Ti so prvenstveni možni nosilci realističnosti, ker njihovo utelešenje na platnu odkriva visok »koeficient podobnosti« z resničnostjo. Nasproti tem realističnim oblikam denotativnega znaka so — hkratne z njim in neločljive od njih — njegove ILUZIONISTIČNE OBLIKE. Tudi te temeljijo na določenih psiholoških predpostavkah. In sicer: finalnost, parahipnotični učinek filmskega prizora, njegova paramagičnost (v pomenu morinovskega »dvojnika«, ki nastaja v procesu »projekcije-identifikacije«), paraonirične lastnosti filmskega prikaza in animistična preobrazba prikazanega sveta, ki jo je treba razumeti kot Morinovo »enotnost antropomorfizma s kozmomorfizmom in mikrokozma z makrokozmom«.

Tem oblikam ustrezajo »FORMATIVNI« FAKTORJI denotativnega filmskega znaka; mednje naj bi sodila odsotnost otipljivih oblik resničnosti, odsotnost svobode opažanja, odsotnost filmografske časovno-prostorske kontinuitete in odsotnost časovno-prostorskih konstant oblik na platnu (katerih podrobna določitev zahteva veliko več prostora, kot nam ga je na voljo, zato se moramo omejiti na preprosto naštevanje). Vsekakor so to možni nosilci iluzionizma, ker jih krasi visok »koeficient razlike« glede na resničnost.

Seveda moramo filmsko realističnost in filmski iluzionizem razumeti samo kot faktorja dialektičnega ravnesja, ki ga delno podira občasno prevladovanje »koeficienta razlike« nad »koeficientom resničnosti« in narobe, kar se kaže v stili-

zacijskih spremembah diegeze. Konec koncev je to seveda odvisno od izbire parametrov, torej od druge artikulacije, in od združitve teh parametrov v »žarišček« vidno-slušne predstave, se pravi prve artikulacije. Filmski denotativni znak je torej, kljub navidezni »dvojnosti«, enoten v svoji strukturi. Njegovo OZNAČUJOČE strogo naravno-skladno motivira tisto, KAR JE OZNAČENO: pred nami je dobeseden slikopisen pomen, denotacija. Kakor vidimo, denotacija nikakor ni samo odsev, samo zapis čutnega stanja, ampak nedeljiva dvočutna enotnost fotografskih in fonografskih pojavov, ki nosi v sebi nekakšno »večvrednost«, nekakšno energijo, ki naj bi se oblikovala v bolj zapletene strukture, te pa naj bi gledalcu odprle poti h globlji pomenski doživljajnosti.

Le-ta se seveda uresničuje na višji strukturalni stopnji, ki jo bomo imenovali KONOTACIJO. Tudi konotativni filmski znak pozna dve obliki: mikroznak in makroznak. Nastaja s ponovnim prehodom skozi dve artikulaciji. Druga artikulacija je samo oblikovanje denotativnega mikroznaka in makroznaka, kakor smo ga zgoraj razložili. Da pa bi prišli do prve stopnje artikulacije konotativnega znaka, je potreben še en artikulacijski oziroma kodifikacijski postopek: oblikovanje DOMINANTE (izraz je Eisensteinov¹⁰). Seveda je denotacija udeležena v konotaciji tako, da konotativni znak še naprej ohranja nedotaknjeno slikopisno motivacijsko zvezo med označujočim in označenim. Vendar ne v pomenu znane formule Christiana Metza, po kateri postane denotativni znak označujoče konotativnega znaka¹¹; zadeva je bolj zapletena. Določene parametrske vrednosti, ki sestavljajo denotativni znak, stopijo v medsebojne zveze, ali pa se v sklopu drugih parametrov vzdignejo na privilegirano stopnjo. V obeh primerih dobimo dominantno. Prvi primer kaže na povezovanje sorodnih parametrov različnih vidno-slušnih predstav ali ene same vidno-slušne predstave v njenih spremembah; to bomo imenovali POVEZOVANJE DOMINANTNIH LASTNOSTI. Drugi primer je enostavno poudarjanje nekega parametra v eni sami vidno-slušni predstavi, to je denotativnem znaku: parameter enostavno dobi dominantno lastnost. Dominantna lastnost torej je tista lastnost vrste denotativnih znakov ali enega samega denotativnega znaka, ki se po načelu podobnosti-kontinuitete ali nasprotja-diskontinuitete s kako drugo lastnostjo »povzdiguje« v ospredje gledalčevega opazanja ali doživljanja. Tako se neki denotativni znak odlikuje ali se povezuje z drugimi denotativnimi znaki s kako svojo poudarjeno in privilegirano lastnostjo po načelih »zakona povezovanja« iz psihologije oblik, gledanih s stališča njihovih prostorskih in časovnih posledic.

Tako pojmovane lahko razlikujemo še DOMINANTE OBLIK (oblikovanje »središča pozornosti« v kadru; različne oblike izgovorjenih besed in usklajenih šumov, »leitmotivska glasbena prepletanja«; montaža prizora, sekvence in pasaže ter učinki, ki so odvisni od vrste montažne povezave), DOMINANTE PROSTORA-ČASA (1. mehanične, optične, likovne in psihološke; »rakordne« zveze raznih kotov: povečanje in zmanjšanje plana, stični, vzporedni in izmenični koti in nasprotni kadri ter načini spremembe glavne smeri snemanja; 2. mehanične, optične, likovne in psihološke; časovni razponi pri prehodu na kader istega predmeta iz drugega kota in na kader drugega predmeta, podaljšanje vtisa z OFF zvokom ter montažni pospešek in zaviranje, kot ju pojmuje Spottiswoode¹²) in DOMINANTE GIBANJA (v vseh mogočih oblikah prenosa gibalne energije s predmeta na predmet in v primeru indukcije).

Seveda, pri privilegiranju enega ali več parametrov posameznega mikroznaka ali makroznaka denotacije imamo KONOTATIVNI MIKROZNAK, katerega formula bi bila:

| | | |
|------------|------------------------|-------------|
| označujoče | denotacije . dominanta | |
| označeno | označeno | konotacije. |

Če pa bi potegnili »skupni imenovalc« v obliki dominante, ki povezuje več denotativnih mikroznakov ali makroznakov (slednje tedaj, če obstaja eisenstejnovski montažni »zgornji ton«), bi dobili KONOTATIVNI MAKROZNAK s formulo:

| | | |
|------------|------------------------|------------|
| označujoče | denotacije . dominanta | |
| označeno | označeno | konstacije |

Pri tem, kakor poudarjata tako Mitry kot Barthes,¹³ nastopa kot označeno konotacije neki miselni ali čustveni svet v gledalcu, njegov asociativni sklep »zunaj« filma in »za« njim, iracionalen simbol, označeno nekakšnega »snetega znaka«, kakor ga pojmuje Barthes.

Omeniti je treba še to, da lahko vlogo dominante pri ustvarjanju konotativnega znaka primerjamo z vlogo MORFEME, postavljene poleg OSNOVE označujočega v pomenu Barthesovega pojmovanja strukture filmskega znaka.¹³ To spoznanje nedvomno zelo prepričevalno pojasnjuje »gladkost« filmskega označujočega (po našem mnenju tako na denotativni stopnji — v barthesovskem pomenu: morfema = trajanje osnove — kakor tudi na konotativni stopnji v zgoraj razloženem pomenu: morfema = dominanta).

Konotativni filmski znak v obeh svojih oblikah spet pozna tri plasti dinamične organizacije. Na stopnji DIEGETIČNE KONOTACIJE nastopa v različnih variantah (komulacijske, alternirajoče ali eliptične) diegame. Na stopnji IDEATIVNE KONOTACIJE ga srečamo v obliki (komulacijske, alternirajoče ali eliptične) diegame. Na stopnji RITMIČNE KONOTACIJE pa kot (kumulacijska, alternirajoča ali eliptična) ritmema. Seveda se na tako omejenem prostoru ne moremo poglobljati v vse oblike teh pomenskih struktur niti v njihove splošne definicije.

Vse te plasti, sestavljene iz različnih stopenj struktur znakov — od mikroznaka denotacije, ki temelji na parametrih, do konotativnih makroznakov diegetičnega, ideativnega in ritmičnega reda — gradijo bogato »mrežo« dominant, »preplet dominant«, ki prav tako ni nič drugega kot zapletena struktura, »sintagma«. Vendar, ker v konotaciji neločljivo sodeluje denotacija, pa naj bo še tako »pre-delana« z artikulacijami reda dominant, se obnaša ta »sintagma« kot »negacija sintagme«. Pravzaprav barthesovska določitev morfeme in naša določitev dominante kot privilegiranih ali povezanih parametrov ne pomenita nič drugega kot uresničevanje posebne katalize, ki na stopnji denotacije zvesto sledi logiki fizične resničnosti (kar trdi tudi Barthes), na stopnji konotacije pa pride v posebno vrsto katalize, ki bi jo ne imenovali »življenjsko«, ampak »imaginacijsko«. Vodi jo PRIVILEGIRANO VIDENJE OSNOVNO IN FUNKCIONALNO AVTENTIČNEGA ČUTNEGA MATERIALA ŽIVLJENJA, ne da bi uničilo to avtentičnost, kar seveda pomeni, da ta »višja« kataliza vključuje vase »življenjsko« katalizo in jo presega, je pa ne uničuje. Z drugimi besedami: pomen (pojmovan v najširšem doživljajnem pomenu, nikakor ne samo kot racionalna kategorija), lebdi nekje »v zraku« okrog sintagme, ki ni več sintagma, ker se je spremenila v celovit, pojavno nedeljiv LOGOS. Kakor smo videli, se ta logos v svoji denotaciji neposredno sklicuje na življenje (vendar ne smemo pozabiti, da nastopa ta denotacija ločeno samo še v teoretični analizi, ne pa kot zares obstoječa IZKLJUČNO čutna oblika stvari) oziroma na človeške izkušnje o življenju (prepoznavanju vidnih in slušnih predstav in njihovih odnosov kot čutnih in tudi moralnih pojavov iz življenja). Na konotativni stopnji zapusti to vzporednost z življenjem in nastopa kot neodvisna struktura z lastno strukturalno zakonitostjo, ki jo edina opravičuje, ne da bi zapustila čutno avtentične oblike svojega obstoja (to se pravi, da konotacija obstaja samo v denotaciji in nikakor ne more »iz« nje ali »nad« njo). Seveda tudi na stopnji najvišjih struktur ni mogoče izključiti možnosti primerjanja z življenjem. Vendar tedaj nastopa kot taka ali drugačna »poprečna« struktura, ki združuje nekatere sestavine dela z nekaterimi sestavinami zunaj njega (sociološka, psihološka, biografska, politična, psihoanalitična struktura in podobno), ne pa

kot estetična struktura, ki jo spoznamo po tem, da črpa vse svoje pomene izključno iz tkiva filma samega (ker uporablja vse svoje sestavine za »igro preobrazbe«, ki »ne prestopa lastnih meja in se ne sklicuje na nikakršne zunanje sestavine«). Slednjič naj omenimo, da ima sintetična logomorfná struktura, ki ji pravimo FILM (in jo označujemo kot »umetniško«, če se je združila v »preseganju sintagme«), vse lastnosti ecovskega »odprtega dela«.14 V tem, ko se sklicuje na povsem zveste čutne skladnosti na denotativni stopnji, se otrese vsakršne odvisnosti od življenja na najvišji stopnji konotacije, ki se oblikuje v doživljanju, ta pa ustreza gledalčevim »možnostim strukturiranja«, se pravi njegovi spodobnosti doživljati, njegovim izkušnjam, inteligenci in senzibilnosti.

¹ Jean Piaget, **Le Structuralisme**, Presses universitaires de France, Paris, 1968.

² Mikel Dufrenne, **Esthétique et philosophie**, Editions Klincksieck, Paris, 1967.

³ Umberto Eco, **Sulle articolazioni del codice cinematografico, Tavola rotonda sul tema »Linguaggio e ideologia nel film«**, Pesaro, 1967.

⁴ Noël Burch, **Praxis du cinéma**, Gallimard, Paris, 1969.

⁵ Albert Laffay, **Logique du cinéma**, Masson & Cie, Paris, 1964.

⁶ Jean Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma I-II**, Editions universitaires, Paris, 1963-65; in **D'un langage sans signes**, Revue d'esthétique, Paris, št. 2-3, 1967.

⁷ Edgar Morin, **Le Cinéma ou l'homme imaginaire**, Les Editions de minuit, Paris, 1956.

⁸ Guido Aristarco, **Storia delle teorie del film**, Einaudi, Milano, 1963.

⁹ James J. Gibson, **The Perception of the Visual World**, Houghton Mifflin Co., Boston, 1950.

¹⁰ Sergej M. Ejzenštejn, **Četvertoe izmerenie v kino**, Sergej Ejzenštejn, tom II, Moskva, 1964.

¹¹ Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma**, Editions Klincksieck, Paris, 1968.

¹² Raymond Spottiswoode, **A Grammar of the Film**, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1950.

¹³ Roland Barthes, **Les Problèmes de la signification au cinéma**, Revue internationale de la filmologie, Paris, št. 4, 1964; in **Entretien avec Roland Barthes** (Michel Delahaye in Jacques Rivette), Cahiers du cinéma, Paris, št. 147, 1963.

¹⁴ Umberto Eco, **Opera aperta**, Bompiani, Milano, 1962.

anemičnost in fikcija

Taras Kermauner

Zaseda je grozljiv film; ko sem odhajal iz projekcijske dvorane, me je stresal stud in strah. Morda je prišel Žika Pavlovič prav z **Zasedo** najdlje: najdlje glede na svoj »balzacovski« ali »zolajevski« opus o jugoslovanski revoluciji oziroma njenem iztekanju, samonegaciji in posledicah. **Rdeče klasje** je kratek premor; kljub vsemu je bolj civilizirano in urejeno, **Zaseda** pa nadaljuje, kjer se je končal film **Ko bom mrtev in bel**. Ni izključeno, da **Rdeče klasje** delajo manj gnusnega, manj usodnega ravno njegove barve — v njem je nekaj lepote, ugodja, medtem ko so črno-beli filmi Pavloviću kot nalašč primerni: **Zaseda** je film absolutne sivine, blata, novembrske ali februarске zmučene zemlje; zemlja v njem ne more roditi, kaj šele ljudje, nebo je sivo in sive so civilne ter vojaške uniforme tega našega anemičnega sveta.

Našega? Da in ne. Našega, s tem mislim slovenskega. Naša je **Zasedina** revolucija — pa hkrati ni naša. Slovenska revolucija je bila ideološka. Skoraj v celoti je veljala formula: najprej prepričati z OF, potem oborožiti in vzdigniti vstajo. Upreti se z razlogom, ki ni samo biološki, temveč predvsem vrednosten. Slovenska revolucija nastopa v imenu Ideje, z geslom sekulariziranega krščanstva, eshatološkega, u-topično, zares religiozno, zato se pojavi razpadanja Nomosa in vdora temnih, negativističnih sil ne morejo za stalno uveljaviti, ali jih odpravi sama partija, sama OF, sama enobe, ali pa se nekako kljub vsemu sami v sebi spremenijo in podkrepijo z ideološko-moralnimi, odrešenjskimi, očiščevalnimi, križarskimi razlogi. Ideologija v glavnem ni pretveza za ubijanje, nasilje, temveč je ubijanje sicer akt nasilja, vendar zakonitega, neogibnega, svetega: kaznuje se izdajavce, zlo, ubijanje je eden najbolj oblikovanih načinov boja za Resnico, Pravico in Novi svet. Naša revolucija ni spontana, pač pa je vodena, vzdignjena, pripravljena, organizirana. Ko se spopadeta dva tabora, dva sovražnika, se spopadeta — na življenje in smrt — dve ideologiji, dva zanosa, dve veri, dve mistiki, ki sta obe eshatološki in odrešenjski, le da vsaka po svoje, ena s Cerkvijo in Vatikanom, druga s partijo in Moskvo, a nobena ni zgolj pragmatična, naključna, telesna sila trenutne situacije, obe sta, čeprav vsaka svoj most v nebesa, ena v tostranska, druga tja čez. Celo tisti kmečki fantje, ki so se znašli na ta ali oni način od zunaj mobilizirani, eni v partizane, drugi v domobrance, ali pa so zašli bodisi v to ali ono formacijo po naključju, iz razlogov sovraštva do soseda ali kakšne male koristi, so se v teku časa preformirali — tako močni sta bili obe religiji. Na Slovenskem je vladala med leti 1941 in 45 smrt, vendar v bistvu urejena, po predvidljivi strategiji uravnavana. V — Slovenski — družbi je prišlo do shizme, zavlada sta dva zakona, ki sta si stala ekskluzivno nasproti in je lahko zmagal samo eden od njiju, drugi pa je m o r a l bito poražen, ubit, iztrebljen; vendar — kar je bistveno: oba sta bila Zakona, svet sta kompletno in totalno (ter seveda tudi totalitarno ter totali(tari)zirajoče) zajemala, razlagala, obvladala; »lumpenproletarstvo« je bilo le spremljajoč, stranski pojav. Tudi po vojni, ko je potekala skoraj intenzivna razslojitev, posebno kmetov pa tudi meščanstva, ko so bile cele socialne plasti postavljene pod udar in pregon, ko je torej določen tip družbe razpadal, ko se je rušil neki svet, so ostali poboji, tragedije, trpljenja, zlomi, ki neogibno spremljajo tako razslojitev, tako generalno preobrazbo družbe, tako notranje preslojevanje narodov, nekako individualizirani kot atipični pojavi. Mesta so sila polagoma goltala razslojeno kmečko prebivalstvo, to se je ustavljalo na njihovih obrobjih, urbanizirala se je dežela, obema pa je bila ideološko-propagandno-aktivistično-religiozna mreža, ki jo je oblast, to je glavni štab te družbeno-nacionalne selitve polagal na ljudstvo in ga z njo žigosal, tako močna, gosta, nenatrgana, vse zajemajoča in vse pokrivojoča, da se je razslojevanje takoj pretvarjalo v preslojevanje, da posameznik, iztrgan iz lastnega, največkrat patriarhalnega in po čisto določenih, strogih in gibčnih, veljavnih, uspešnih načelih obvladanega okolja ni padel ven iz družbe, se znašel v atonalnem, anemičnem, zgolj naključnem, socialno, se pravi vrednostno ideološko-nekontroliranem svetu, temveč ga je nova ideologija takoj vsesala, ga začela obdelovati

znanost
in
likcija
Tate Kammara

odnotraj, mu nudila — kot odličen trgovski potnik, podkrepjen hkrati s policijo — takojšnjo moralno-vrednostno prekvalifikacijo in ga tako na neki način (če to dogajanje primerjamo s tem, kar se vidi iz Pavlovičevega filma) strukturirala. Glede na potrebe in zgodovino evropske družbe je ta strukturiranost seveda mnogo premajhna, saj jo nenehoma onemogoča temeljna revolucionarna vizija, vrednota in praksa: ne pustiti nobeni plasti, da se stabilizira, avtonomizira, sprejme lasten sistem-kodeks vrednot in obnašanja, kajti s tem bo ta plast vzpostavila določen center v sebi, postala bo avtonomna socialna moč, še posebej s svojo elito, ki bo kompetirala v boju za oblast in ki je generalni štab Revolucije; ne bi mogli več obvladati, ta pa — ne pozabimo! — načrtuje z vizionarskim pogledom brezrazredno, se pravi (glede na vsebino predstave, ki jo je ta pojem imel) nestrukturirano, občestveno, neposredno družbo, v kateri bi vsi in vsak bili vse in bi neposredno upravljali s sabo in celoto. Predstava brezrazrednosti, ki jo je čustveno in teoretsko nosila revolucionarna sila, je predstava o svetu, ki ni v ničemer stratificiran, vse diference so instrumentalne, obvladljive, vsak posameznik jih lahko brez težave menja (recimo poklice), družbeni kanali so absolutno prehodni, vse je fluidno, dinamično, pretakajoče se, valujoče, nekaj podobnega, kar je bila v zametku kitajska kulturna revolucija; šlo je dejansko za model vrnjene, čeprav razvite pradedne, v kateri se ekonomija in materija ne postavljata človekovi akciji-svobodi po robu s svojimi odpori (prostorom, materialom, strukturami, posredovanjem, to je z denarjem, stroški, razredi, tržiščem, državo itn.), temveč materija absolutno izgine v službi tej človeški dinamiki. V ta namen — da bi dosegli idealno, zaželeno brezrazredno družbo — generalni štab Revolucije, ki ima potrjeno in legitimno naročilo Zgodovine (Biti, Logosa, Boga), vse ljudstvo nenehoma politizira, ideologizira, skuša vzbuditi njegovo — seveda po svoje pojmovano — svobodo, da bi to svobodo uporabilo in z njo nenehoma zanikalo, odpravljalo, podiralo sleherni nastop kakršne koli stabilnosti, ki bi se rada spremenila v vrsto notranjih mej, v tisto, čemur rečejo filozofi alienacija, v pristanek na vlado nekih relativno avtonomnih vedenjskih, pragmatičnih, stranskih modelov. Pri tem seveda, a analiza tega ni naša današnja naloga, generalni štab sam s svojo vojsko aktivistov, apostolov, učiteljev, organizatorjev — tako imenovanih subjektivnih sil — sam najprej in najbolj pada v tisto, kar je skušal preprečiti v celotni družbi in se mu tudi posreči preprečiti v vseh drugih, od sebe različnih, sebi podrejenih segmentih družbe; pri tako imenovanem delovnem ljudstvu; sam se, nehote, a po kruti zgodovinski logiki (da bi ostal čvrst, učinkovit), formalizira, oddeli od drugih, postavi medse in mednje skoraj neprehodno mejo, spremeni ljudstvo v objekt, sebe v subjekt, se stratificira, alienira, se polasti presežne vrednosti, z njo razpolaga, utrdi osnovno razredno delitev dela med vladajoče in delovne, sploh vzpostavi model družbe, v kateri je zgornja, manjšinska strata zaprta, hierarhična, fiksna, zelo počasi gibljiva, neplastična, zato neogibno nasilna, spodnja, večina, pa gomazi, nenehoma menja mesta kot v igri »škarjice brusit«, je gnana in preganjana, da pravzaprav ne more razviti svojih profesionalnih prednosti, ampak ostaja ena sama bolj ali manj manualna proletarska armada (proletarska v izvirnem pomenu besede — da nima na prodaj nič drugega kot svojo delovno silo). Ker pa seveda tekma s kapitalizmom zahteva razvoj proizvodnih sil, a ta ni mogoč brez specializacije in vsaj delne ureditve, diferenciacije, stabilizacije družbe (k tej silijo tudi drugi vzroki), je pač treba deloma popustiti, uvajati specializacijo, razlike tudi med ljudstvom, tega polagoma hierarhizirati, uvajati tržišče, vlado ekonomskih zakonov itn., torej vse, kar ovira generalni plan uresničitve u-topične brezrazrednosti (ta korigirani razvoj smo videli v Sovjetski zvezi, pri nas doma, pred nedavnim pa tudi na Kitajskem, kjer bi vztrajanje pri kulturni revoluciji pripeljalo državo do fizičnega — gospodarskega — zloma). Sklep, ki se nam ponuja, je seveda na dlani: da je potrebna — in že na delu — prekvalifikacija pojma brezrazredne družbe kot globalnega cilja revolucionarne družbe; da ta brezrazrednost najbrž ni samo in-



tenzivirana neoblikovanost družbe (prakomunizem), totalna tekočnost in idealna neposredna demokracija, kjer vsak odloča o vsem, temveč da je v neogibnih pogojih specializacije, strukturalizacije in diferenciacije, se pravi spoznanja o neobvladljivi moči Materije, mogoče — tudi kot globalni cilj — samo nekakšen optimalni praktični sporazum ali ravnotežje med svobodo in neogibnostjo, dinamiko in stabilnostjo, prehodnostjo (mobilnostjo) struktur in njihovo ustaljenostjo, med neposrednostjo in posrednostjo, planom in tržiščem, spontanostjo in disciplino; da je treba po starem — utopično — koncipirani pojem totalnega človeka vreči skozi okno in pristati celo na diferenciranega človeka, ne na Totaliteto — temveč na Razliko, čeprav seveda s produkcijo obvladovano Razliko.

Ves ta ekskurz v analizo generalnega revolucionarnega plana pa ima za nas ta hip zgolj ta pomen, da bi radi opredelili odnos med zakonitostjo, relativno trdnostjo, urejenostjo, obvladljivostjo in obvladanostjo slovenske družbe v teku medvojnne in povojne revolucije na eni strani in nenehnim »revolucioniranjem«, reorganiziranjem, podiranjem komaj ustaljenih norm, mej, pravil, zidov na drugi strani. Imenovani ekskurz je bil potreben zato, da ne bi prikazali slovenske družbe v revoluciji zgolj kot zakonite; urejena je bila, ponavljam, glede na razmere in zgodovino, kakršno spoznavamo iz Pavlovičevega filma, želatinasta in vetrovna pa glede na sočasne evropske sisteme, saj ji je generalni plan sleherno trajnejšo ureditev načeloma in praktično preprečeval.

Opisal sem — seveda skrajno in poenostavljeno shematično, a za naš namen konfrontacije zadostno — situacijo slovenske družbe v medvojnih in prvih povojnih letih, kakor jo percipiram sam. To situacijo nameravam primerjati s situacijo družbe, kakršno nam posreduje Pavlovičev film (ne pa s situacijo srbske družbe take, kot je bila); torej s pomensko strukturalno percepcijo »objektivnega« filma

Zaseda.

Srečanje med partizanstvom in četništvom v **Zasedi** je sicer srečanje dveh sovražnikov, vendar je njun ideološki konflikt problematičen in nejasen. Četniki so koljaška banda brez ideologije, partizanska plat, ki je postala ta hip že plat nove, vendar oblasti, sicer ves čas operira z brez števila parol, te parole pa ostajajo parole, se pravi magične besede, ki jih uporablja oblast (sila), da bi z njimi na magičen način utemeljila svojo prisotnost in legitimnost. Med parolami in konkretnimi psihami, potrebami, življenji orisanih vasi in vaščanov je nenavadna zveza. Vaščani se parolam ne upirajo scela, vendar jih ne potegnejo vase kot svojo intimno resnico, kot vrednostno os, okrog katere se bo vrtele njihovo življenje, kot racionalizacijo totalizacije, s katero bi pokrivali svojo prakso. Parole — ideologija — jim ostanejo zunanje, vendar pa spet ne na način, da bi se prikrivali, eno govorili oziroma dovolili, da velja, drugo pa si mislili. Pravzaprav si nič ne mislijo. Njihova intimiteta je biološka: potreba po zadoščanju temeljnim reproduktivnim potrebam (predvsem po hrani, po seksu, po varnosti). Parole trpijo. Zdaj so še nemočne, zato plavajo nad njimi in nimajo z njimi prave zveze. Ko pa bojo močnejše, se jim bojo bolj udali. In močnejše ne bojo takrat, ko jih bojo sprejeli za svojo intimno resnico — religijo —, temveč ko ne bo več predstavnikov in članov oblasti, ko bojo ti še z večjo — silo nasiljem — vzdrževali red parol. Parole so označujoče in pomenjujoče, hkrati pa so označujoče in pomenjujoče tudi biološke potrebe vaščanov. Oboje je v neskladju, ne more se ujeti, parole ne izražajo tega, kar hočejo potrebe. Vaščani živijo shizofreno, ker se nahajajo na ravni dveh različnih označujočih, v dveh kodih, ki se med sabo ne razumeta in se zato spodrivata; ne ravno izključujeta, ker sta z različnih nivojev, vendar povzročata nenehen kratek stik v percepciji notranjega in zunanjega okolja. Med vaščanovo potrebo in okoljem (svetom) ni ustrezne korespondence, komunikacija je deviirana, vmes je parola, ki je tuje telo; pomembna, ker je za njo sila (smrt), tej pa se je treba izogibati, da bi ustregli svojim biološkim potrebam (intimnemu označujočemu) — se pravi, da se je ne da obiti. A spet nepomembna, ker je v osnovi tujek, nesmiselna, z njo ne vejo kaj početi. Kaj bi

z lepšo bodočnostjo, ko jim pa oblast jemlje krave in moko in hiše in sadovnjake in polja. Zakaj bi dajali hrano za borce na sremski fronti, ko pa to ni njihova fronta (fronta njihovih konkretnih bioloških potreb). Kolaborirajo, ker morajo obživeti. Vdajajo se, ker se morajo samoohraniti — vendar se vdajajo Nesmislu. Nesporazum med obema vrstama označujočih povzročča nerazumevanje sveta (in v konsekvenci sebe), vnaša psihotične motnje, podira tisto temeljno adaptabilnost, brez katere ni mogoče živeti nobenemu posamezniku in skupnosti. Najhujše pa je, ker je prišlo do izgube označenega (pomenjenega): vsebine. Označeno je morala, smisel, ravnovesje, je sistem pravil, ki ustreza realiteti: če se jih držimo, dosežemo zaželene učinke in svojim potrebam zadostimo. Označeno je nenehna orientacija našim čustvovanjem in dejanjem: je razumljiv, udomačen, smiseln svet. Tega označenega (pomenjenega) v svetu, ki ga podaja film, ni, ker prva vrsta označujočega (biološka potreba) naleti med sabo in okoljem na blok, ker ne more zadeti okolja direktno in ustrezno, temveč se odbije od druge vrste označujočega, od oblastniške revolucionarne parole. Da bi prišli do moke, krave, unra paketa, plesa, mora do tega preko oblasti, ki je parolizirano nasilje ali opresivna parola. Treba se je podrediti tej oblasti-paroli. Da bi dobil — ali obdržal — kruh, mora biti vaščan za lepšo bodočnost, sremsko fronto, SKOJ, Stalina, Ozno, revolucijo, za vrsto simbolov, ki mu nič ne pomenijo, ki zanj nimajo nobene vsebine in pomena, ki torej niso označeno in pomenjeno: ki so prazne, brezsmiselne, magične, grozljive, negotovost povzročajoče besede (za katerimi pa je skrita realiteta: nasilje, a na alogičen, brezzeven, nerazumen način; zato je razumno in razumljivo samo nasilje, ne pa parola, ta nesrečni poskus racionalizacije in vrednostne ideologizacije nasilja). Prav do iste izgube označenega oziroma vsebinskega, transparentnega, inteligibilnega, ujemajočega se, sistemsko funkcionirajočega razmerja med človekom in svetom pride tudi takrat, če vaščan poskuša priti do smisla z druge plati in se postavi na stran tiste vrste označujočega, ki je parola. Izhajajoč iz parole (in to je navsezadnje usoda Iveta, ki je parolo intimiziral v lastno vrednostno in čustveno — biološko — notranje okolje, pa mu je zunanje okolje prav tako pokazalo svojo brezsmiselno, odbijajočo, krvavo pest) ne moreš priti do zadostitve svojim biološkim potrebam: če si za borce na sremski fronti, potem boš tolkel lakoto ti in tvoji otroci, boš od lakote celo umrl, ali pa te bo zadela neka druga usodna strela (praviloma strel: od kogar koli, od četnikov, od zmede, od porušenega odnosa med označujočim in označenim).

Slovenska situacija, kakor sem jo popisal v začetku, je bila strukturirana in adaptirana, saj je sleherna bojujoča se skupina imela svojo označujočo leksiko in vsebinsko označeno, ki je tej leksiki pripadalo na razumljiv, skladen, ustrezen način. Med obema skupinama si lahko izbiral, a kamorkoli si šel, si prišel v smiseln svet. Tu — v **Zasedi** — pa je pot do smiselnega sveta zaprta. Nesmiselni sta obe varianti: obe se neogibno končujeta v smrti (smrt partizana Iveta in četnika Marka in oznovskega zastavnika in upirajočih se kmetič in partizanskega polkovnika in železničarjev in zemlje in polj in hiš; edini realno prilagojen zunanjemu okolju je oznovski zastavnik — ker je sam anemičen, zgolj biološke prakse, nič ne da na parole in živi v skladu s situacijo; zato ga seveda zadene smrt, ki je zakon anemičnega sveta); resnica filma — sveta in človeka v tej zgodovinski situaciji — je smrt: smrt biologije in smrt parole. Smrt sleherne možnosti smiselnega sveta. Materialna realiteta je zapisana smrti. Uničujejo se ljudje in ideologija. Živa ostane ena sama stvar: legenda, mit, narodna pesem, magija: materializirana (politizirana in biologizirana) Fikcija. Oznovski kapetan je ubil mrtvega Marka. Realno je mrhovinar. Za to vedo vsi: on sam in vaščani. Pa se vendar vsi — on sam in vaščani — obnašajo, kot da ga je ubil v odprti konfrontaciji: kot da je ubil Pošast, Zlo. Ti vaščani so bili še malo prej četniško razpoloženi. A ker jim nova oblast streže po življenju in ker morajo zadostiti svoji potrebi — samoobrambi —, se morajo z njo (s svojim vitalnim, odločilnim okoljem)



nekako z bogati. Preprečena jim je realna možnost sporazuma, to smo že analizirali: ostaja jim samo mitska. Vsi — vaščani in oznaš kot najbolj pristni predstavniki oblasti (ta pa je Nasilje, in ne intimna vera ubogega naivnega ljeta) — prisežejo na edino, kar ni blokirano, kar jih ne spravlja med sabo v moteče, razničuje se (realne) odnose: na Fikcijo. Fikcija je odprta možnost, na kateri lahko vsi participirajo, ker ni realnosti. Vzpostavljene Fikcije kot edine kohezivne socialne in moralne, vrednostne in materialne sile (poleg nasilja, ki pa je obojestransko in je zato v nasprotju z biološkimi potrebami) je vzpostavljanje edinega označenega in pomenjenega, ki je mogoče, ki pa ima to nesrečo, da mu manjka označujoče. Oziroma: označujoče ji pripada, vendar na povsem fiktivni, irealni, psihotični, shizofreni, fantastični ravni: na ravni Igre in Poezije (ki pa sama sebe seveda ne sme gledati kot Igra, temveč kot Resnost: kot Religija). Pri priči se začne ustvarjati narodna pesem o junaku kapitanu-oznašu, vsi za mizo, pijani, kamniti, odsotni, brutalni, budni, prestrašeni in strašni tkejo edini pajčevinasti most, ki jih lahko zveže v neko vsaj quasi-skupnost, ki jim omogoči, da se ne pretvorijo v kongolizacijo in mongolizacijo, v totalno anomalijo, ki je fizična in psihična smrt. Umetnost se znova (ali bolje: še zmerom) razkrije kot magična in irealna, nadomestna, a hkrati izjemno močna (ker je edina) vez v situaciji razdrobljene družbe. Umetnost kot spev o Laži, ki pa je s tem, da rešuje rod, prenehala biti laž in je postala odrešeniška.

Do sorodnega opažanja bi lahko prišli tudi s sociološko-historično metodo: če bi govorili o razpadu modela primitivne rodovne skupnosti, ki ne prenese določene višje oblike državno-družbene organizacije, partija in revolucija pa se pojavljata ravno kot nosivki te višje — evropske razvite — socialne oblike vendar le »objektivno«, po perspektivi, po zgodovinski funkciji, ne pa subjektivno, intimno; partijci — oblastniki — so namreč prav tako ljudje tega roda, izšli iz tega določenega tipa kulture ter organizacije, zato jim je intimno ideologija kot intimni vrednostni sistem enako tuja, novo družbeno-državno obliko uvajajo na zunanji način kot najčistejšo prisilo, ideologija, s katero skušajo to prisilo organizirati in osmisliti, pa se neogibno spreminja ne le v njihovih ustih, temveč tudi zanje, za njihovo primarno skušnjo ter percepcijo v parolo, v magijo in — konsekvntno — v Mit (Fikcijo). Za oba pristopa, filozofskega in sociološkega, je bistveno, da ugotovljata razkol, razcep v strukturi, prva kot nesoglasje med označujočim in označenim, druga kot nesoglasje med dvema totalnima modeloma družbene organizacije. Rezultat, do katerega prideta oba, je isti: fiksiranje totalne anomalije, v kateri švigajo krogle po prostoru sem in tja, zadevajo vse po metodično zakonitem naključju: vse morajo pobiti.

Ta anomalija pa je tisto, kar nenehno sprejemamo v čutni simboliki Pavlovičevega podeželskega blata, sivine, golih dreves in še blata in črnih nogavic in »animaličnih« spolnih aktov: sveta, v katerem ima človeško življenje ničelno vrednost — v katerem je edina proizvodnja proizvodnja Mita-Legende-Fikcije in edina potrošnja ubijanje, vse ostalo, nagnjeno med obe akciji, pa je nevtralnno vegetiranje sterilne sivine.

Iščem ljudi, ki nam znajo kaj povedati

Jovita Podgornik

Recimo, da so vprašanja takale: Kot avtorico televizijskih reportaž vas, kot kaže vrsta vaših oddaj, nenehno zanimajo »ljudje ob robu,« kot je napisala ocenjevalka TV programa v Stopu Olga Ratejeva. Kako iščete, kako se odločate za teme in kaj spoznavate pri tem, ko se srečujete z vrsto ljudi, ki so zaradi odmaknjenosti od večjih ali velikih kulturnih središč znani kvečjemu svojemu ožjemu okolju? Ena zadnjih vaših oddaj **PRECEJ VEČ KOT VNEMA** vam je nemara lahko izhodišče za razmišljanje ob naših vprašanjih.

Iščem ljudi, ki nam imajo kaj povedati. Takih pa je veliko več, kot si mislimo. Iščem kraje, ki niso v središču pozornosti, pa vendar ne bi mogla reči, da obiskujemo samo obrobne pokrajine, kjer naj bi živeli ljudje, stisnjeni ob rob neprestanih družbenih gibanj, ki pogojujejo tudi najrazličnejše premike v življenju posameznika, posamezne družine, posameznega kraja. Res je, da so poti do krajev in ljudi, ki sem jih doslej v svojih oddajah predstavljala našemu TV občinstvu, dolge in večinoma slabe ter zato še daljše, res pa je tudi to, da nikjer nismo srečevali ljudi, ki bi bili obremenjeni s kakršnimi koli predsodki zaradi svoje odmaknjenosti. Nasprotno: zdi se mi, da si znajo poiskati in ohranjati posebne vrednote, brez katerih bi jim bilo življenje preveč monotono. Le najstarejši včasih izgublajo pogum — spomnim naj na ljudi iz oddaje **NA SKALI VAS** (zaselek nad vasjo Soča, kjer se življenje nekako ustavlja na mrtvi točki kljub novi gozdni cesti). Skalane smo pred dvema letoma našli precej zagrenjene, ker so njihove zasluge za sodelovanje v NOB nekako po-

zabljeni, ker jih razen enega samega Italijana ves povojni čas ni obiskal nihče, ki se je zdravil v njihovi partizanski bolnišnici, ker nimajo elektrike in ker je na starost pot v dolino in nazaj čedalje težavnejša. Mladi, kar jih je, si iščejo delo v sosedni Italiji, v rudniku Rabelj, in odhajajo sredi noči na pot zaradi sihta, ki se začne zgodaj. Pa še tu, na Skali, nismo srečali same grenkobe.

Če pomislim na druge oddaje iz geografskega obrobja, jih moram najprej vsaj po naslovih priklicati v spomin: **EVGEN CESTNIK, DRAGATUŠ 18** — podoba mizarja, ki se je že pred mnogimi leti izoblikoval v vodilno osebnost vaškega kulturnega življenja in je sam tudi skladatelj preprostih pesmi, režiser vaških iger, dolgoletni vodja folklorne skupine, predvsem pa velik ljubitelj klasične literature s knjižnico, ki bi bila v ponos marsikomu izmed nas. Prek Cestnika je zaživel del Bele Krajine.

SKORAJ VSAK VEČER OB DVAJSETIH — reportaža o Edvardu Cetinskem iz Kočevja, ki je ob našem snemanju že četrto leto skoraj dnevno obiskoval

kraje na Kočevskem in razveseljeval ljudi s potujočim kinom. Pri tem je filmski projektor novatorsko usposobil sam, hkrati pa sam tudi oblikoval programsko politiko in projiciral filme.

O ŠOLARJIH ZARADI VSEH NAŠIH OTROK — reportaža o neenakopravnih pogojih za osnovnošolsko izobraževanje v predelih Slovenskih goric, Haloz, Kozjanskega. Mislim, da so ocenjevalci te oddaje kljub pozornemu analiziranju problematike otroka, kakor smo ga prikazali v paraleli z mestnim, ljubljanskim šolarjem, popolnoma prezrli imenitne učitelje in učiteljice, ki niso več Kačurji, marveč mladi in optimistični vzgojitelji z mnogimi vrlinami in z veliko pedagoško zavzetostjo. Kljub težavnim delovnim pogojem.

KORENINE IN KROŠNJE — oddaja o nekaterih ozadjih za naraščanje mladoletniškega prestopništva. Če smo snemali to temo na Prevaljah in na Ravnah, to še ne pomeni, da smo hoteli te kraje posebej apostrofirati. Sploh ne, iskali smo pač primer med primeri. Poanta sporočila te oddaje se je v vsej jasnosti dotaknila pomanjkljive družinske vzgoje.

KAKO SMO POSTALI DRUŽINA, KAKO ŽIVIMO — reportaža o oni sami družini v Slovenskih goricah, ki si, osvobodjena težav in razočaranj preteklih let, zdaj z novim poletom išče in oblikuje prihodnost ter se vključuje v napredek, kakor ve in zna. Pri tem gre za nekoliko nenavadno družino, saj sta se gospodar in gospodinja vzela v zrelih letih pred dobrimi petimi leti, poprej ona osamljena in brez možnosti za lastno izbiro moža, on pa, oče sedmih otrok, po smrti prve žene zaradi nerazumevanja otrok izločen iz lastnega doma. Potem je tu še rejenka in njen nezakonski otrok. Mislim, da je bil optimizem teh ljudi očiten in da so po zaslugi radijskega in zlasti še televizijskega sprejemnika ter zaradi veselja do potovanja vsaj enkrat v letu kar dobro seznanjeni z najnovejšimi dogodki doma in po svetu in jih splošna nerazvitost ožjega okolja prav nič ne ovira pri vztrajnem ter trdoživem iskanju še popolnejšega vsakdana od tega, ki so si ga že — dobesedno — priborili.

PRECEJ VEČ KOT VNEMA — reportažni zapis o veliki pripravljenosti mladih in starejših vaščanov v okolici Cerknega za neko ustvarjalno komunikacijo v njim lastni ter njim dostopni kulturni dejavnosti. To je za zdaj še vedno igra, blizu ljudski igri, oziroma tekst, po njihovo približan ljudskemu vzdušju. Zanimali so me predvsem ljudje, struktura njihovih poklicev, delovni in materialni pogoji za njihovo dejavnost in razlogi za vnemo, ki vsa ta vprašanja spremlja in ohranja, izročilo iz davno preteklih, pa do danes skoraj avtentično ohranjenih navad vaškega gledališča nad hlevi, pod kozolci, na senikih.

In kako iščem te teme, kje jih najdem, kako jih najdem, sprašujete.

Osnovna orientacija je seveda že v moji osebni zvestobi krajem ob robu, saj sem ves prosti čas otroštva in kasneje dijaških ter študentovskih let preživela na Sladki gori — rob Kozjanskega — kjer se je revščina neprestano kotila in razraščala in kjer je bilo napredku le težko utirati pot. Pa vendar so se tudi v takih okoliščinah razvijali in oblikovali odlični ljudje, ki so bistveno vplivali na vrsto življenjskih spoznanj,

mi odkrivali globino izročila narodne pesmi, običajev, miselnih bodic, me navezovali na svoje »lepote«, do umetnih rož, narejenih v dolgih zimskih dneh in ob petrolejkah, z očali, ki so služila vsem postaranim v eni družini leta in leta, pa do knjig, ki so jim veliko pomenile. Bili so to stari mohorjevi kalendarji izpred prve svetovne vojne pa življenjepisi svetnikov in z roko prepisani teksti za preproste igre, ki so jih igrali in v njih neprestano kaj spreminjali. Bilo je to narečje, z besedjem in s stavki, ki jih dandanašnji skoraj ne slišiš več iz ust izobraženca, prekvašenega z naglico, tudi z naglico jezikovnega komuniciranja. Skratka: bila je in ostaja dispozicija, ki se ji ne morem in nočem izneveriti. Marsičemu moraš ostati zvest.

In potem je dovolj bežen stik z ljudmi, ki jih srečuješ med snemanjem, včasih gre tudi za naključje. Evgena Cestnika bi ne bila nikoli spoznala brez Prešernove družbe oziroma oddaje o njej. Zanimalo nas je v neki problemski kulturni oddaji, kako je množična knjiga zakoreninjena med Slovenci. Obiskali smo nekaj poverjenikov in med njimi tudi Cestnika v Beli Krajini. Zadoščalo je samo borno srečanje z očmi tega imenitnega človeka, zadoščal je pogled na njegove knjige in zadoščalo je nekaj izmenjanih misli, da je v meni zatlela želja predstaviti ga širši kulturni javnosti.

Podobno je bilo z Edom Cetinskim. Snemali smo prispevke za kulturno tribuno Kultura v kočevski komuni pa nalletimo na problem potujočega kina. In spoznamo mladega zanesenjaka, ki je imel v naši oddaji le nekaj minut prostora, vedela pa sem takoj, da moramo o njegovem delu napraviti posebno oddajo.

Možnosti za izbiranje je nešteto. Odločiti se je nekoliko težje, dobiti možnosti za realizacijo zamisli pa najtežje. Televizijski programski delavci smo odvisni od tolikih komponent, od načrtovanja programov za daljše obdobje do načrtovanja snemalnih ekip, predvsem pa od materialnih možnosti in tudi od realnega števila oddaj za to ali ono programsko obdobje. In tu ne mo-

reš prehitovati ne časa ne zahtev in ne možnosti. Podrejeni smo sistemu, ki zagotavlja smotrnost proizvodnje programa in temu ni oporekati.

Seveda nas pa — tudi mene — k izboru tem za reportažo, recimo, usmerja tudi že omenjeni programski koncept. In skladno z njim si vsak od nas poišče nekaj tem, ki, upam, prebujajo včasih kar preveč otopelo zavest zadovoljnih Slovencev.

In kaj spoznam, bolje: kaj spoznavamo vsi v ekipi ob snemanju posamezne reportaže?

Za snemanje poračimo tri, štiri, največ pet dni, če je »teren velik«, kot pravimo različnim snemalnim krajem. Ves ta čas se intenzivno povezujemo z ljudmi, zaradi katerih nastajajo naše oddaje. Marsikje smo prvi »Ljubljaničani«, ki so prišli mednje. Če to ne pa vsaj prvi novinarji. Pozornost ljudi iz obrobij naše deželice je neponovljiva. In prav tako gostoljubnost, ki je brez primere. In ko po končanem delu posedamo skupaj z domačini, se razgrinjajo misli in teme, ki bi jih morali snemati na magnetofonski trak, če bi jih hoteli ohraniti kot neko dokumentacijo, kot nadaljnji izvir pobud za nove in nove oddaje.

Naj opišem en sam primer — ozadja in vzporedna spoznanja ob temi Precej več kot vnema.

Pred več kot petimi leti sem zasledila v Mladini članek Ferija Žerdina o uprizoritvi neke Lorcove drame v vasi Ravne nad Cerknim. Ne spominjam se več, kaj so takrat igrali. Ostal pa mi je v spominu reporterjev opis zanosa, ki ga je občutil na obisku v tej vasi. In lani ob Novem letu je kolega Peter Likar objavil v TV dnevniku reportažico o isti vasi. Ponovna spodbuda, nakar še Likarjevo osebno sporočilo, naj naredimo v kulturni redakciji kaj večjega o ravenskem primeru.

Na ZKPO Idrija sem preverila možnosti za snemanje oddaje o Ravnah, pa sta mi tovariša Baudež in Jeram, predsednik in tajnik, povedala še za vasi Planina, Gorje-Počé in Otalež. Torej štiri aktivne celice neke dejavnosti, ki je ne poznamo dovolj, ki jo je vredno odkriti.

In ko sva s snemalcem Žarom Tušarjem, ki mi je razen Vasi na Skali (kamera Viki Pogačar) ter Evgena Cestnika (kamera Ivo Belec) posnel vse prej naštete oddaje in jim dodal ob moji zasnovi svojo lastno in zelo pomembno ustvarjalno komponento, obiskala vasi nad Cerknim, da dobiva temeljitejšo osnovo za nadaljnje pripravljane oddaje, sva že vedela, da bo okvir ene same oddaje mnogo preozek za vse teme, ki so se kar same ponujale ob srečanju z nekaterimi ljudmi v teh krajih.

Zabeležila sem si, o čem vse bi bilo vredno razmisliti:

— Struktura poklicev v posamezni igralški družini (koliko je delavcev, intelektualcev, kako se vključujejo intelektualci na vasi, vračanje izobraženec iz večjih centrov v domačo vas).

— Možnosti za vaje, pogoji za igranje, od premiere do gostovanj.

— Oder: kaj je to v njihovih razmerah, kulise, kostumi.

— Izbor tekstov, neusmerjenost k slovenski sodobni igri (samo letošnji repertoar: Golar — Dve nevesti, Kosem — Morje, Novačan — Lepa Veleja, Kušar — Živ pokopan, Ljudska igra). Mentorstvo pri izbiranju tekstov, vloga Prosvetnega servisa preko občine ZKPO, ali obstajajo možnosti za sodobnejše tekste? Arhaičnost jezika v starih igrah. Dramaturgija.

— Režijsko vodstvo. Kdo so pravzaprav režiserji? Že ob terenskem ogledu postane jasno, da v treh primerih od štirih režira zanesenjak Tržičan Dolfe Anderle, ki ne premore niti lastnega prevoznega sredstva, a vendarle prihaja v te kraje z utrudljivo dolgimi potmi rednih avtobusov, nima zagotovljenega prenočevanja v hotelu ali gostilni, ne dobiva dnevnic in potnine, nima nobene pogodbe za plačilo svojega dela. Več kot vnema, si zapišem, človek, vreden posebne oddaje. Tudi šminka sam in se veseli, kadar je igra naštudirana za prvo predstavo. No, za nameček režira letos še Molièra v Cerknem. Kako zmore, kako si razdeli čas? Izvem, da je dobil lani za podobno garaško delo nagrado ZKPO Idrija, menda 120 starih tisočakov. Neverjetni, a resnični podatki o skromnem človeku, ki ga ne ovi-

rajo ne letni časi ne kilometri ne leta ne težave. Ko ga končno spoznam, me preprosi, da ga ne posnamem za intervju. »Bilo bi videti neskromno«, pravi . . .

V četrtem primeru, Ravne, režira kmet, domačin Franc Prezelj. Pri oblikovanju govora pomaga ob sobotah profesorica matematike iz Idrije, sicer Ravenčanka, Metoda Prezelj. Domačine pesti narečje, v ritmu, v naglasih. Preveč izrazito je. Knjižni jezik jim je trd oreh. Na vaji slišim Metodo Prezljevo, kako pravi: On, doktor juris: »Ti moja zvezda vodnica, poročiti se morava . . .« Ona, matematik: »Ne tako — Ti moja zvezda vodnica, poročiti se morava . . .« Režiserja Prezlja skrbi vse od scene, nariše jo sam, do odra v celoti. Ve, računa na sodelovanje celotne vasi, pa vendar. Na prvem obisku vidim Prezljeve plakate za igre prejšnjih let. Z bridko mislijo se spomnim tako vznemirljive razstave kiča. Za tisto razstavo so vsi ti plakati kič, po merilih organizatorja, toda: kdo zna t u in t e m ljudem v t e m izkustvu risati drugače, bolje, ne v imenu spontanega in ustvarjalnega kiča? Mene so plakati, zlasti pa še ogromna kulisa, ki je bila obešena čez skoraj celo zadnjo steno Prezljevega doma, ko je Franc slikal morje, galebe, jadrnice, ladjo Albatros, svetilnik in oblake, presenetili po neki svoji izrazni moči slikarja-naivca. Toda vredni bi bili posebne študije kot potreba in edina izraznost dela naših ljudi.

— Praznik na vasi. To je dan premiere. Poseben dokumentarni zapis bi veljalo posvetiti občinstvu. Zakaj prihajajo na igro tako daleč, tako zvesto, leta in leta. Zakaj jih ni sram, da se ob tekstih, ki se jim kolikor toliko izobraženi gledalec dandanašnji le smeje, razjokajo od čustvene prizadetosti ali tudi od zadovoljstva, če se zgodba odvije proti srečnemu koncu.

— Prisotnost kiča ob predstavi. Od kulise do kostumov in šminke. Podobna misel, kot že prej omenjena. Ta kič je del življenjskega pojmovanja lepote. Drugega, drugih lepot ne poznajo. Ne leta 1971 in najbrž ne kdaj kasneje..

— Nerazumljivost knjižnega jezika. To je po mojem razlog, da povsod povedo

vsebinsko igre pred samim začetkom. Psihološka priprava na dejanje na odru. Tolmačenje vsebine.

— Otroci in predstave. Prvi prostor v improviziranih dvoranah zavzamejo otroci. Ne glede na to, da tekst morebiti sploh ni primeren zanje. Lepa Veleja že ne. Ne šola ne cerkev pa nimata nobenega pomisleka ob tem. Zanimivo, kaj je lahko skupni imenovalac pri popuščanju vzgojnih principov.

— Še in še bi lahko naštevala.

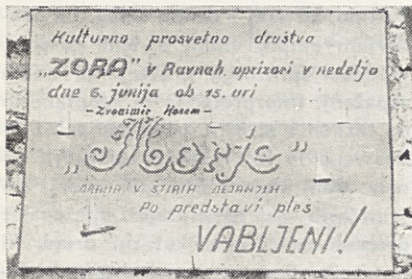
Pri snemanju zadnje reportaže, VRAČANJE, o »Amerikancih« različnih generacij v belokranjski vasi Preloka, se je rodilo znova veliko več pobud in vtisov, kot jih lahko zajamemo v eni sami oddaji. Ure in ure analiziramo v prostem času po snemanju te vtise sproti, z ekipo, ali vsaj z delom ekipe. Če poudarjam ekipo, vidim v tem posebno vrednost sprotnega preverjanja nekih zapažanj. Interpretacije so spontane in na različnih nivojih, pogojene pač z izkustveno in izobrazbeno strukturo tema. Vanj štejem vse, tudi šoferja, ki je včasih še temeljitejši opazovalec drobnih značilnosti kot mi drugi, ki imamo med snemanjem zahtevne naloge in obrobne dogajanja niti ne moremo opazovati.

Mislím, da je velika razlika med nastajanjem filma, recimo filmskega dokumentarca, in televizijske filmske reportaže. To reportažo občutimo namreč sproti v vsej celovitosti teme vsi. Pri klasičnem načinu snemanja filma pa se celovitost oddaje oz. scenarija drobi na kadre. V našem primeru nastaja ob začetno obrazloženi temi neka ustvarjalna napetost v ekipi, kar po mojem mnenju sploh ni ne ovrednoteno ne registrirano. Prepričana sem, da moja izkušnja ni osamljena, saj poznam vrsto kolegov, avtorjev oddaj, ki občutijo podobno.

In pri takem načinu dela se teme za naprej ponujajo kar same.

Če se bo kateremu od bralcev Ekрана zahotelo prebrati to moje razmišljanje v celoti, me bo nemara proglasil za idealista, ki mu ni vsega verjeti. Prav. Toda vsak ima svojo resnico, ki vanjo verjame. Sama vem, da je moja resnica o odnosih med ljudmi, ki jih lahko

odkrivamo in spoznavamo zaradi televizijskih oddaj, polna nekega žlahtnega optimizma in vere v človeka. Morda se tega optimizma, te vere zavedaš šele v stikih s kraji in ljudmi ob robu, kajti tam je še zmerom mnogo tiste tišine in zbranosti, ki nam pripomoreta k razmišljanju in vrednotenju. To vrednotenje pa začrtava naš dolg do zanemarjenosti vrednot in če moje oddaje, pravičneje — oddaje naše ekipe — nekaj malega pripomorejo k pravičnejšemu opazovanju ter občutenju ljudi in problemov, potem se ni čuditi, zakaj se vsakokrat, ko zaključimo snemanje, vračamo v odtujenost nas mestnih ljudi mnogo mirnejši, zadovoljnejši in za veliko spoznanj zrelejši.



4. prizor

Milica: (vstopi, za roko vodi ter podpira Janeza, ki komaj še premika noge. Posadi ga k peči, tudi sama vsa izmučena sede) Hvala Bogu, da sva doma. Ne vzdržala bi več dolgo. (Starši jo začudeno gledajo)

Rekarca: Milica, vendar si prišla. Tako smo bili že v skrbeh.

Rekar: (gleda Janeza) Kdo je pa ta, Milica?

Milica: Ali ga ne poznate? — Janez je! —

Rekar: (se začudi) On? —

Rekarica: Moj Bog, kakšen se vrača.

Milica: Slep in na pol mrtev. Vi ne veste, koliko sem pretrpela ta čas. Šla sem preko bojnih poljan, bila v smrtni nevarnosti, večkrat lačna, žejna in zmučena do smrti. Vodila in podpirala sem tega reveža, ki je bil živ pokopan. Beračila sem zanj, da mi ni na poti umrl. — Ljubi starši, sedaj vidite, koliko sem zanj trpela, vidite tudi, kako velik revež je on, zato vas prosim, ne hudujte se, če sem ga pripeljala pod našo streho. — Lepo vas prosim, naj bo zdaj on vaš — sin — in moj — brat. (Pavza)

Janez: (se zave, govori zmedeno) Kje sem, kje?

Milica: Doma si, Janez.

Janez: Doma, doma. Kje je mati? Moja mati, pridi, da te objame tvoj nesrečni sin.

Milica: Janez, mati bo takoj tu. Malo počakaj. (Vstane in hoče iti)

Rekar: Ne hodi. Mater so pred par dnevi pokopali.

Janez: (plane pokonci in krikne) Mojo mater pokopali — — mojo mater — — (omahne)

Milica: (ga ujame v naročje) Janez, ne obupaj. (Z vasi prihaja pesem fantov: Oj ta vojaški boben...)

Janez: (umirajoče) Kalvarija mojega življenja je končana. — Pridi, smrt. — Moje trpljenje je na vrhuncu — prubit sem na križ. Pridite, bratje, ki ste izkrvaveli za domovino — — pridite osvetniki — — rešite me iz groba. — —

Milica: Janez, Janez! — — (Zaihti. Rekar in žena pokleketa.)

Janez: Moje delo je končano — — moje roke očiščene, — — srce je mirno. — — Milica — angel moj, — z Bogom! — — (nekoliko dvigne glavo in hropeče zakliče) Mati, jaz prihajam! — — (Umrje. Fantje pojo:)

In mi slovenski fantje
bomo pokopali te!!!

Z a s t o r p o č a s i p a d e !

(Odlomek iz drame Toneta Kušarja
ŽIV POKOPAN)

etika slike in etika besede

Denis Poniž

Odveč bi bilo na tem mestu razpravljati o poslanstvu, ki je v lasti televizije, o neposrednosti slikovnega in glasovnega vtisa, ki ga posreduje gledalcu neposreden televizijski prenos ali televizijska reportaža. Prav ta neposrednost, ta MOČ besede in MOČ slike pa sta lahko dvorezni, lahko se spreminjata iz poslanstva za-človeka v poslanstvo proti-človeku. Televizija poroča tudi o dogodkih, kjer je človek pred zaslonom neposredno soočen s smrtjo, z umiranjem človeka pred kamero. Kakšen je naš odnos do umiranja »nas« v Vietnamu, je dovolj zgovorno in tudi ne brez filozofske globine spregovoril film DALEČ OD VIETNAMA, nihče pa se ni bolj določno vprašal o tem, kakšen je naš odnos do tiste vsakdanje smrti, ki jo gledamo v TV Obzorniku in TV Dnevniku vsak dan, mesec za mesecem. Ta smrt, to umiranje, ki je le toliko in toliko minut ali sekund v

shemi vsake informativne oddaje, je v svoji bližini že tako daleč, da je naše dojemanje otopelo, naša zavest skrhanja in naš razum prevaran. To »spraševanje« o smrti je del našega vsakodnevnega dojemanja sveta in ljudi. A zakaj smo otopeli ob tej smrti, ko pa vseeno še nismo otopeli ob tisti resnični, ne-varni smrti, s katero se sreča vsakdo nekajkrat v svojem življenju? Mar zato, ker je smrt pred TV sprejemnikom, pa naj bo še tako grozljiva, vendarle varna, oddaljena, realno odsotna? Ali ni morda krivda tudi neke drugje, pri posredniku, ki se mu pravi novinar-poročevalec? Zanj je, bodimo odkriti, smrt kruh in po tej smrti se ravna tudi njegova uspešnost. Novinar-poročevalec mora biti čim bliže pri bojih, ki so posledica državnega udara, čim bliže pri bojih v Vietnamu ali na bližnjem Vzhodu, pri požarih, nesrečah, potresih, poplavah, umorih in drugih katastrofah, kjer umirajo ljudje. In njegova naloga je, da to smrt zabeleži, ohrani, posreduje. Toda velika razlika nastane potem, pri komentarju teh posnetkov, ki so posnetki smrti, umiranja, uničenja ljudi. Kajti posnetki brez komentarja niso nič drugega, kot senzacionalizem, lažni humanizem in lažna pieteta. Ne glede na grozljivo razsežnost posnetkov, na njihovo grozljivo vsebino, ostajajo komentatorji do njih hladni, neprizadeti. Seveda nihče ne zahteva, da bi se TV spremenila v kapelo za objokavanje vseh tistih brezimnih in znanih, katerih smrt je zabeležila kamera in ki so postali v svoji smrti del večernih novic z vsega sveta. A etika poročanja bi bila lahko manj uradna, manj industrijska, hladno neprizadeta.

Primer takšnega uradno-hladnega poročanja je bila vest o tragični nesreči vlaka s šolarji pri Sarajevu v TV dnevniku, v soboto, 17. julija lani. Težko je namreč razumeti etiko tistega novinarja, ki je zmožen z neprizadetim, vsiljivim in hladnim glasom spraševati v sarajevski bolnici dvanajstletnega dečka o tem, »kako je doživel nesrečo«. Bodi kakorkoli, takšno poročanje je precej barbarsko, je nehumano in vzbuja ob-

čutke, da gre TV le za senzacionalizem vesti, ne pa za njihovo vsebino. Kajti takšen novinar se v svoji poklicni to-poumnosti verjetno še nikoli ni vprašal o tem, kako pretresen je človek, ki je ušel smrti, kako pretresen je človek, ki je preživel strah, grozo, bolečine in občutek smrti, ki ga je obdajala, posebej, če je ta človek, ki je objekt novinarjevega izživljanja, dvanajstleten otrok. Zdi se mi, da razmišljanje o etiki besede in etiki slike ni tako nepomembno, da ljudje, ki pripravljajo aktualne vesti, ne bi premislili svojega koncepta in ga, kolikor je le mogoče, »humanizirali« v tistem pravem pomenu te, nalašč v narekovaje postavljene besede. Posebej še, ker primer iz sobotnega dnevnika ni osamljen, temveč le člen v dolgi verigi, ko postajata gledalec in poročevalec objekta, ki ju veže le še zanimanje za senzacijo, za shrljivo smrt ali razdejanje.

monitor . . .

Realizacija: Sandi Čolnik, Igor More
Tehnika snemanja: kasetni magnetofon
Schaub-Lorenz

Pri Monitorju, grajenem na tistih oblikovnih in vsebinskih elementih, ki so tipični fenomen televizije (Marjan Rožanc), nam z odprto strukturo, kjer ni nič zaključenega, ne postrežete z odgovori

to delamo namerno

ampak z vrsto vprašanj, katerih odgovore si moramo poiskati sami. To je ena izmed bistvenih značilnosti, ki ga loči od ostalih oddaj ljubljanske televizije; le-te so namreč že v naprej zaključene, determinirane

so od konca nazaj

ali pa že imajo vnaprej neki strogo izdelan moto, ki ga le razvijejo in zaključijo. V teh oddajah je, kot pravi Rožanc, človek nad svetom, je vnaprej postavljena struktura sveta in ni sveta nad človekom, kar je ravno tako značilno za Monitor.

Bistvo Monitorja vidim v sprotnem vzpostavljanju odnosa, improviziranem, po vsej verjetnosti sila napornem; to pa, kar me pri tem vzpostavljanju odnosa do subjekta zanima, je, ali imate ob svojem pristopu k izbrani temi oz. k izbranemu subjektu že vnaprej postavljeno podobo sveta, ki ga ti ljudje živijo, in če nimate te podobe, ali biva v vas podoba sveta, kakršnega bi radi zgradili in prikazali?

Ne. Nikakršnega vnaprej pripravljenega načrta nimamo; vedno izhajamo iz materiala, ki je nastal pri snemanju in šele potem pri montaži se gradi oddaja. Najprej uredimo razne elemente, ki smo jih dobili med ljudmi, šele potem sestavimo neki dramaturški koncept. Zato je edino, kar je režiranega v teh oddajah, ravno to nujno urejanje materiala. Ker snemamo vedno direktno, moramo določene neuporabne elemente skrajšati, bodisi iz tehničnih razlogov bodisi zato, ker se nekatere stvari ponavljajo, ali pa zato, ker naletimo na človeka, ki je za nas s televizijskega stališča nezanimiv, recimo: zavrne, da bi odgovarjal odkrito, ampak se odloči za določene komercialne reakcije, ker

si misli, da mora odgovarjati tako, kot od njega pričakujejo. Vedno poišče samo tiste najbolj žive stvari.

Zanima me, konkretno pri Monitorju o brezposelnih, ali ste imeli neko svojo podobo o teh ljudeh, preden ste pričeli s snemanjem?

Ja, ogromno smo se pripravljali na to oddajo, vsaj jaz, ampak v napačno smer. Hodili smo na posvetovalnico za delo, študirali njihove biltene, ki jih izdajajo o gibanju brezposelnosti, o strukturi, toda preden smo pričeli snemanje, smo prišli do tega, da je najbolje, da to zavržemo, in smo namenoma izpustili vsa ta strokovna razglabljanja o temi ter se omejili samo na ljudi. Seveda bi bilo najlažje začeti s šefom, ki ureja te podatke, toda namenoma smo posneli človeško materijo, nobene strukturalne. Seveda pa vedno tudi upamo, da bomo z zgradbo materiala, z organizacijo materiala, povedali vse faktografske podatke, na katerih problem stoji. Vedno računamo tudi z predznanjem, ki ga publika o tem pojavu že ima.

Nikoli ne smeš pozabiti, da ljudje, ki to gledajo, nekaj o tej stvari že vedo, saj vsi živimo v istem svetu, med istimi problemi, beremo iste časopise, gledamo isto televizijo. Ena osnovnih napak mnogih oddaj je, da ti pričnejo razglabljati od začetka do konca, kot da so delane za celo vrsto totalnih bedakov, ki nikoli nič ne slišijo, ki živijo vedno izolirano in nič ne vedo, kaj se dogaja. Gledalcu le dodajamo, na to, kar predpostavljamo, da že ve, torej le nadgrajujemo.

Gotovo ravno ta vaša težnja, da ne obremenjujete celote, rojeva tako svežo podobo Monitorja.

To je naš namen, včasih uspe bolj, včasih manj.

Mislím, da vam to v precejšnji meri uspeva, saj se do tistih zgolj informativnih podatkov, če vas že zanimajo, priborite indirektno in počasi skozi razgovor.

Lahko rečemo, da je naš uspeh, če lahko govorimo o uspehu, v tem, da smo se naučili stvari izpuščati, bolj važno je tisto, kar v teh oddajah manjka. Vedno veliko razmišljamo o reakcijah gledalcev, kajti oddaje ne delamo kot zaključeno celoto, ampak samo napol. Vedno moramo računati na človeka, ki to gleda: kaj o tej stvari že ve, kako bo reagiral, torej moramo upoštevati vse čustvene elemente, ki so prisotni, istočasno pa se moramo izogibati sentimentalnosti. Naše teme včasih mejijo na to same po sebi, tako da je treba rezati pretirane čustvene napetosti, ki nastajajo. Skratka, človek v naših oddajah naj bi se ne smilil gledalcem, ti naj bi se le zavedali, da takšne situacije obstajajo poleg njih, v njihovi družbi, da oni zanje ne vedo ali pa nočejo vedeti.

V Monitorju prihaja do čudovitih skladnosti pogovorne in vizualne komponente. Kako to, saj vi in Tušar delujeta na zunaj nesinhrono in samostojno?

Veste, poznamo se, smo že vigrana ekipa. Tušar me pozna in približno ve, kako. Ima malo tistega »flaira«, kot temu pravimo.

Tako torej sploh ni vezan na vaš razgovor in deluje popolnoma svobodno?

Absolutno, absolutno.

Ko govorite z nekom, imate določeno predznanje, ali veste, kaj ga boste vprašali, oz. kaj želite od njega izvedeti?

Običajno ne.

Torej prihajate na to med pogovorom samim?

Ja.

Vidite, tale najin razgovor je tak; trenutno ne vem, kaj vas bom vprašal, tudi ne vem, kaj bom še želel izvedeti; tako dajem poudarek zgolj najinemu razgovoru, ki se brez vnaprej začrtanega vodila lahko izneveri v smislu odgovora na določeno totalno vprašanje. Ne vem, če sem razumljiv.

Vedeti hočete, če že imam načrt, preden grem k človeku, kaj hočem od njega? Ne, nimam, ker me ne zanimajo niti dejstva niti kaj je z njim, ampak me zanima bolj njegova »štimumga«.

»Štimumga« — mislite pri tem na njegovo nastrojenost . . .

Ne, njegovo valovanje kot človeka. Vsak človek ima svojo barvo, svoj vonj. To je tisto, kar loči človeka od človeka.

Se vam ne zdi tako prikazovanje sila subjektivno, saj vidimo človeka na zaslonskih le tistih pet ali deset minut in potem nikoli več? Nikakršne možnosti nimamo, da bi ga globlje spoznali ter sta tako ustvarjena podoba in naš odnos do njega izkrivljena in enostranska.

To je seveda res, ampak to so pač omejitve medija, ne samo televizije, ampak vsakogar. Če srečate človeka v naravi za pol ure, imate podobo o njem. Ta je lahko popolnoma drugačna od podobe, ki bi jo imeli o njem, če bi ga poznali dva meseca.

Ja, samo da tega človeka srečam jaz in je podoba, ki so jo ustvarim ob neposrednem kontaktu z njim, prva in moja. Preko televizije pa ga sprašujete vi in to ni več prva podoba in ne več moja.

Seveda.

Če srečam človeka v naravi, si bom po polurnem razgovoru z njim ustvaril podobo, za katero bom prepričan, da je resnična, ker sem jo sam ustvaril. Če pa gledam nekoga po televiziji, ko ga vi sprašujete, ne bom več prepričan, ali je to res on, mislim . . . jaz bi ga takrat vprašal nekaj drugega, drugače. Spominjam se Monitorja o gospodinjskih pomočnicah, kjer je neko dekle izjavilo, da bi si najprej ustvarilo hišo z vrtom, avto in šele nato družino.

Vas je šokiralo?

Da; mislim, da ste za mojo predstavo o njej kot zgolj materialistki krivi vi, ker niste pokazali, da je v tistem trenutku to le reakcija na njen socialni položaj.

No, malo tega je evidentnega: ve se, da je gospodinjska pomočnica. S tega se razvidi marsikaj: da njen materialni položaj ni preveč briljanten, da je verjetno eden od njenih idealov, da bi bila po materialni poziciji podobna ali pa bi celo prekosila svojo gospo.

Torej nas mora že samo dejstvo, da imamo opravka z gospodinjsko pomočnico, navajati na logično sprejemanje in razumevanje njenih odgovorov?

Mislim, da je podobna situacija, kot če greš v bolnico, kjer so invalidi in enega od njih vprašaš, kaj je njegova največja želja; jasno, da bo rekel, da bi bil rad prvak v teku, zato ker je pri vezan na stol. Ampak bistveno je, da ti veš, da je to človek, ki je invalid. Tako ima ta izjava drugo težo, kot če vprašaš zdravega fanta, ki bi mogoče to lahko postal, če bi hotel. To so elementi, ki so vgrajeni v samo strukturo in ki jih po mojem mnenju ni treba ponavljati.

Mogoče Monitor ravno zato tako težko sprejemamo in nam je naporen.

Ja, verjamem, da je naporen. Naši ljudje so se mogoče malce polenili od splošne TV sheme, ki jim vsako stvar desetkrat vtolče v glavo. Mogoče so se malo odvadili opazovati, zapomniti si, kaj je bilo prej, v zvezi s prejšnjim dejanjem ocenjevati to, kar trenutno je.

Se vam ne zdi, da smo se določene stvari na televiziji navadili sprejemati sila potrošniško? Kajti v trenutku, ko smo pred Monitorjem, se ne moremo vklopiti v to strukturo, ki nam ne pri naša rešitve na pladnju, ampak se moramo sami dokopati do svojih pogledov.

Upam, da je tako. To je ideja.

Kako pa je pravzaprav prišlo do Monitorja? Nekateri namreč dajejo velik poudarek njegovi svojevrstnosti glede na ostale oddaje ljubljanske televizije.

V začetku smo eksperimentirali. Dali so nam proste roke, da bi videli, kaj bo nastalo. Lahko bi propadli po dveh treh oddajah, če bi stvar prišla v gluha ušesa. No, kasneje se je vzpostavilo tudi malo tradicije.

Pa nagrada na lanskem TV festivalu na Bledu?

Zanimivo je, da imajo te oddaje mnogo večji odmev kot pri nas, dol na jugu, saj je lansko leto zagrebška televizija posredovala štiri ali pet Monitorjev. Bili so izredno ugodno presenečeni, da znamo v Ljubljani narediti kaj takega. Žika Bogdanović je celo pisal o nekakšnem vdoru nove filozofije v televizijsko formo. Ja, zelo so občutljivi na to.

Vidite, zanimiva pri nas se mi zdi nekakšna bolesta radovednost, ki ne pozna meja in včasih pozabi na takt. Se spominjate Monitorja o gostinskih delavcih, ko ste neko natakario na mučen način po dve minutnem pregovaranju prisilili na intervju? To se mi zdi posilstvo.

Stvar je v drugem momentu, ženska je namreč potem govorila.

Ja, to smo, po enominutnem predvajanju ugotovili tudi mi, ker smo bili prepričani, da je niste vtaknili brez veze.

Govorila je tako gostobesedno, da smo jo morali odrezati.

Ja, ampak to sploh ni važno; vi prej niste vedeli, ali bo govorila ali ne — napadli ste jo. In v tem nekateri vidijo mogoče netaktno potezo.

Ja, naš posel ni lahak. To smo name-noma pustili v montaži, kajti najlažja stvar je odrezati. Nam se je zdelo to dobro.

Ni se branila, ko je odklanjala intervju in gotovo vas je ravno ta občutek neodločnosti, ki ga je vzbujala, gnal do konca.

No, saj smo bili že prej zmenjeni z njo, da bo, potem pa, ko smo prižgali luči, je rekla: »ah, rajši ne bi« — to je to.

Težava je tu, kajti mi vidimo samo vaš »napad« in v nas se vzbuja reakcija — s kakšno pravico?

Mislím, da je to imanentno v novinarskem poklicu, da novinar mora biti malo nasilen, ker drugače ne bi nikoli nihče ničesar zvedel.

Seveda, malo je treba paziti na etiko, ker lahko od človeka sforsiraš vse, kar hočeš, če ga že enkrat dobiš v »štimum-gu«, zlasti na televiziji.

Zanimivo je, da so vsi ljudje, s katerimi se pogovarjate, izredno sproščeni.

No, gre za to, da pustiš človeka, da se malo vživi v temo. Predpostavljamo, da se vedno govori o njem, o njegovih problemih, ne o službenih stvareh. Če vprašaš človeka, zakaj je včeraj zgubil službo, ker so ga obtožili, češ da je pijan prihajal, potem bo z mnogo večjo emocionalno napetostjo odgovarjal, ali je bil res pijan ali ni bil in kdo je bil tista baraba, ki ga je očrnil, zakaj ga je, itd. Treba je zadeti. Brž ko človeka napelješ na to, da govori iz strasti, bo govoril. To je vsa umetnost, spraviti ga do tega, da pozabi, da govori v kamero, ampak govori iz sebe in se mu »fučka«, ali ga poslušajo ali snemajo, ker hoče nekaj povedati.

Je to kot kakšna ekstaza?

Ja, in pri večini ljudi zapaziš situacijo, da hočejo povedati, samo čakajo ves čas, da bo nekdo prišel in da bo poslušal. Potem govorijo, še in še.

Eden naših credov je, da se ni treba bati pavz, tistih mrtvih momentov, ko se nič ne dogaja. Običajno reportersko režijo in montirajo samo polne, dramatične scene. Mislím, da je včasih kakšen molk kot prehod iz ene misli

na drugo, ko vidiš na človekovem obrazu, kako razmišlja, kako se iz njegove notranjosti dviga z besedo izražena forma, mnogo lepše kot potem tisto, kar pove.

Prej ste rekli, da veste ali pa, da imate občutek, da zdaj veste, kaj je to Monitor.

Popolne difenicije vam ne bi mogel povedati.

Ja, ampak imate občutek, ne?

Ja.

No, zanimivo je to, da so si ta Monitor ljudje prilastili in da bolje vedo oziroma so prepričani, kaj naj bi Monitor bil in kaj naj je, kot pa mi sami. Kajti mi smo si Monitor predstavljali kot dosti brezobvezno streho, pod katero lahko stlačimo vse, razne stvari.

Da. Monitor je tako odprt, da se ga da sicer definirati, a nikakor zaključiti.

Ja, in slišal sem že proteste. Ko smo nekoč naredili oddajo, ki je bila drugačna od prejšnjih, so rekli ljudje: »Ja poslušaj, saj to pa ni Monitor«. Se pravi, nekaka predstava je nastala v zavesti ljudi, da Monitor je to in nič drugega. Tako da odzivnost pri publiku že izvaja nekakšno tiranijo nad nami, da naj bi se držali ustaljenega žanra, ustaljenega stila. To je seveda neobvezno. Ne počutimo se vezani.

Seveda, saj se že Monitor sam po sebi ne zavezuje v tej smeri. Je popolnoma odprt. Naj se sliši še tako laskavo, priznati moram, da me samo zaradi svoje-ga nereproduciranja oz. reproduciranja v najbolj odprti shemi vedno znova privablja in zanima.

Mogoče bomo drugo sezono malo spremenili snov. Zdaj smo bili vedno v nekakšni socialni problematiki. Radi bi šli, to je seveda dosti tvegana stvar, v klimo osnovnih človeških odnosov, recimo ljubezen, sovraštvo. To bi bile nekakšne študije o osnovnih gibalnih človekovega življenja. Ni mi še čisto jasna

forma, verjetno jo bo treba malo spremeniti. Zdaj imamo v vsaki oddaji večje število ljudi, recimo sedem do osem, mogoče bo treba to skrčiti na dva do tri. Kot pravim, ne vem še, kaj bo. To se pokaže potem, med delom samim.

Gotovo vam je montiranje najbolj zanimivo, saj se vam pri pregledovanju posnetega materiala izlušči neka ideja, ki se vam zdi najbolj zanimiva in jo potem želite prikazati.

Lahko vam rečem, da je delati Monitor veliko veselje. Vedno je avantura, v katero se spustiš in ne veš, kaj bo nastalo.

Priznati moram, da mi je sedajle malce nerodno; zaradi članka — S. Čolnik: Le avanturist — Monitor 15/4/71.

Veste, kaj je? Vidim, da vas nekaj moti. Človek, kljub temu da ga vidiš na televiziji z obrazom in glasom, je v bistvu anonimen. Pozna ga najožja okolica, njegova družina, sosedje, kolegi v službi. Ti seveda različno komentirajo njegov nastop. Tudi, če razkriva svoje težave, ni nujno, da je njihova reakcija vedno sovražna; toda mi moramo gledati televizijsko publiko kot celoto, velikansko množico sedemsto do osemsto tisoč gledalcev, ki tega človeka ne poznajo in za katere ni človek s priimkom, imenom, hišnim naslovom, ampak človek po sebi. In za to velikansko množico je prav gotovo anonimen. Sicer pa mislim, da se motite, če ste prepričani, da gleda Monitor zelo veliko število ljudi. Ko sem prej rekel, da ima televizija sedemsto do osemsto tisoč gledalcev, je to samo zgornja meja, do katere lahko hipotetično dvignemo število gledalcev. Ne verjamem seveda, da ima tolikšno publiko katerakoli oddaja. Najvišja, do osemdeset-petinosemdeset procentov, se dvignejo nekatere oddaje zabavnega žanra, športa, mogoče kdaj v kriznih situacijah TV dnevnik. Po mojem občutku gleda Monitor okoli trideset procentov gledalcev. Tudi to, seveda za dokumentarno oddajo težjega žanra, ni malo. Ampak to je seveda moj občutek.

Ljudje seveda najbolj gledajo manjvredne stvari. Spomnite se, kaj je povedal na Bledu tisti Amerikanec (Mednarodni simpozij: Nove meje televizije, Bled, 1971). Rekel je: »Kaj se zgodi v mladih deželah, ki šele uvajajo televizijo? Nekaj takih primerov smo videli v zadnjih letih.

Vidimo predsednika vlade, kako vstane v parlamentu in reče: 'Odločili smo se, da bomo uvedli televizijo, in to predvsem iz dveh razlogov. Naša nacija je sestavljena iz raznorodnih plemen, ki jih je treba unificirati, uvesti skupno kulturo in učvrstiti moderni jezik. Drugič, imamo bogato zakladnico starih kulturnih vrednot, ki spijo, in jo je treba aktivirati. Zato predlagam, da uvedemo televizijo in preko nje te cilje uresničimo.'

Šest mesecev po prvi televizijski oddaji nam pokažejo ankete naslednje. Najbolj gledana oddaja v deželi, ki je bila tako potrebna unificiranja raznorodnih elementov in aktiviranja bogastev podedovane kulture, je Peyton Place.«

K vragu torej vsi zakladi, pesniške namere tistih, ki so televizijo ustanovili, ljudje hočejo gledati Peyton Place. Predstavljajte si potem dilemo programskega vodstva televizije, ki se znajde med pritiskom publike in med nujno, da vendarle uresniči vsaj delček kulturnih ciljev. Osebnost mislim, da je treba te anketne odgovore le vzeti z zrncom soli. Res je seveda, da ljudje radi gledajo Peyton Place, res je seveda, da najraje berejo kriminalke in stripe. Vse to pa seveda še ne pomeni, da ljudje ne mislijo v sebi, da je le boljše, če kdaj pa kdaj preberejo kakšno dobro knjigo in da je vsake toliko časa tudi ne preberejo.

Vi ste dve leti zaporedoma snemali »blejski piknik«. Letos vas ni bilo videti v tej vlogi.

Da. Toda letos smo prenehali: situacije se vedno ponavljajo, ljudje so isti, problemi so isti; to je ena izmed značilnosti naše televizije, da vedno žvečimo iste kosti; in zdaj že tretjič delati to — je malo nestimulativno.

Ljubezenski film

Denis Poniž

Kadarkoli se na TV programu pojavi dober ali celo izreden film, me obide nekakšna melanholija, saj sem vedno znova razočaran ob dejstvu, da taka izjemna in pomembna filmska dela niso dovolj podrobno predstavljena in gledalci nanja niso opozorjeni v tisti meri, kakršno narekuje že sama narava izjemnih filmskih del. Filmi, ki niso samo zabava, ki so tudi umetnost, del moderne in celo avantgardne kinematografije, bi morali biti predstavljeni vsaj s krajšim uvodom, v katerem bi gledalci spoznali nekaj ustvarjalcev in izvedeli osnovna dejstva o naravi filma ter o njegovih morebitnih nagradah.

Tudi madžarski film SZERELMESFILM (LJUBEZENSKI FILM) režiserja in scenarista Istvána Szaba bi zaslužil večjo pozornost. Skop podatek, da je film »v lanskem letu v Italiji prejel nagrado kot najboljši film mladega ustvarjalca«, ne pove mnogo. István Szabo je dobil to nagrado na lanskem festivalu v Benetkah. Naj navedem samo odlomka iz dveh kritik tega filma. Prvo je napisala Rapa Šukljetoča za EKRAN in v njej med drugim pravi: »Film se vtaplja v preprostost, četudi deloma pretresljivih retrospektivah, ki naj obdolge »veliko« politiko za to, da tako sistematično in do kraja uničuje »malo« sreče ... in spet in spet do solz ganil vse nežne duše v dvorani. Toda za lepoticjem, leposličjem in navidezno sentimentalnostjo se krije v filmu kot jeklo ostra zavest o tistem, kar se na človeškem svetu dogaja, in se ne bi smelo — in ta zavest proseva tudi skozi šibkejšo pasaže tega res političnega filma — z gracijo.«

Druga kritika je iz italijanske revije za film in dramo Bianco e nero: »LJUBEZENSKI FILM je tenkočutna psihološka študija, hkrati pa je tudi pretresljiva meditacija o usodi nekega ljudstva: prepletanje dveh motivov, njuno ujemanje je popolnoma harmonično,

čeprav v drugem delu filma prevlada režiserjeva elegičnost, inspirirana v doživljanju resničnosti — spominjanje na vojno, dogodki iz leta 1956 — vendar pa se filmska zgodba konča veliko globlje, kot pa je postavljena začetna melanholična parabola. Szabóju je uspelo pripoved rešiti objema uradnosti in togosti, film je zaživel v popolnosti svojega ritma in v dovršenosti svoje filmske pripovedi.«

Že samo iz teh dveh kratkih odlomkov lahko spoznamo, da LJUBEZENSKI FILM ni nezahtevno delo, temveč je angažiran socialno-politični film, ki skuša z maksimalnimi umetniškimi sredstvi prenesti v gledalca sporočilo o nekem svetu, o dogajanju v tem svetu, o relativnosti pojmov sreča, ljubezen, svoboda, samoodločanje, pogum, strah, privrženost, vera ... Szabójev LJUBEZENSKI FILM nikakor ni popolno filmsko delo, niti ni umetniško docela svobodno, toda v okviru možnosti pomeni vrhunsko pogovarjanje režiserja s samim seboj in z zgodbo, ki jo posreduje gledalcu. Szabójev svet ni niti dober niti slab, niti brezizgleden niti poln optimizma, je preprost, realen, morda celo do skrajnosti zbanaliziran svet, ki ga poznamo iz filma Makavejeva LJUBEZENSKI PRIMER ali iz Godardovega ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE. In morda največja vrednost Szabójevega filma je v tem, da nam sporoča: svet JE in ljudje SO in edine možnosti, ki jih imamo, so razpete med zavest o lastnem bivanju in med svetom, ki tudi samo JE. Živeti moramo, v tem dvojnem objemu bivajočega, bivati moramo zaradi sebe in zaradi sveta. V tem svetu in s takšnimi spoznanji postanejo tudi Szabójeve metafore jasnejše, razumljivejše, bolj človeške, njegovo sporočilo intimnejše, zaupnejše, toplejše. LJUBEZENSKI FILM se spreminja tudi v opomin, v spoznanje o nesmiselnosti človekove odpovedi in v pričevanje o preteklosti, ki živi v današnjih ljudeh.

LJUBEZENSKI FILM je režiral in zanj napisal scenarij István Szabó, igrali so András Bálint (Jancsi), Judit Halász (Kata), Luczina Winniczka (Agnes). Film je nastal v proizvodnji Mafilm Studio 3, leta 1970.

poljska nadaljevanka

Milan Ljubič

Po vrsti televizijskih serijskih filmov, ki so posneti po znanih literarnih delih, se nam v prihodnjem letu obeta še ena serija, to pot poljska. Gre za ekranizacijo na Poljskem zelo popularnega, pri nas pa doslej neznanega dela pisatelja in scenarista Romana Bratnyja KOLUMBI — LETNIK 20. Bolj srečna okoliščina kot pa načrtno planiranje botruje dejstvu, da bomo leta 1972 imeli možnost na malih zaslonih videti filmsko serijo, istočasno pa bomo lahko knjigo kupili v knjigarni. Ljubljanska televizija bo odkupila poljsko filmsko serijo, založba Borec pa pripravlja izdajo Bratnyjeve knjige v prevodu Franceta Šušteršiča.

Po vrsti časopisnih člankov in feljtonskih zapisov o varšavski vstaji bomo tako po dolgih letih dobili v slovenskem prevodu literarno delo, ki obravnava tragičnih 60 dni varšavske vstaje. In da bo vtis popolnejši, bomo isto delo videli tudi na televiziji.

Roman Bratny sodi med srednjo generacijo poljskih literatov, med tiste, ki so tako kot Jerzy Stefan Stawinski, znani pisatelj in scenarist, avtor KANALA, EROICE in vrste drugih novel, po katerih so posneti znani poljski filmi, Jan Jozef Sczepanski, pisec POLJSKE JESENI, WESTERPLATTE, IKARJA in vrste filmskih scenarijev, doživljali začetek vojne leta 1939, ujetništvo, leta partizanstva in ilegale ter dneve varšavske vstaje. Bratnyjevo doslej najbolj popularno in tudi največkrat prevajano delo KOLUMBI — LETNIK 20 nosi v sebi močno avtobiografsko noto. Osrednji junaki romana so fantje in dekleta, rojeni v dvajsetih letih našega stoletja, ki so kot dvajsetletniki nosili vso težo številnih akcij med varšavsko vstajo in bili ne samo junaki, pač pa tudi žrtve zgodovinskih, političnih in

vojnih zmot. Dinamično pisana knjiga bo izšla v slovenščini v nekoliko skrajšani verziji po francoskem prevodu, ki ga je založila založba Galimard v Parizu.

Filmska serija, ki so jo po naročilu poljske televizije posneli v varšavskih filmskih studiih, nam predstavlja vrsto povsem neznanih ali na Poljskem malo znanih igralcev, ki jih je režiser Janusz Morgenstern angažiral kar iz šolskih klopi poljskih igralških akademij. Šlo mu je za to, da tudi v filmu predstavi generacijo mladih, ki je odkrivala svet sredi eksplozij granat in strojničnih rafalov, ki je doživljala ljubezen med ruševinami, smrt med zidovi nekoč stanovanjskih hiš in pogrebe na pločnikih in vrtovih. In kdor je videl posneto serijo KOLUMBOV, priznava, da so mladi igralci svoje naloge dobro opravili. Serija je privlačna, dinamična pa tudi po svojem zgodovinskem ozadju zanimiva. Priznati moramo, da nam poljska televizija ali pa filmski studii po filmih POKOLENJE, KANAL in ATENTAT, nastalimi pred poldrugim desetletjem, ni nudila kvalitetnih del s tematiko iz časov varšavske vstaje in odpora, ki ga je okupatorju nudilo to mesto. Vrsta poljskih filmov s tematiko iz minule vojne je ostala za naše gledalce nezapažena in prav zato pričakujemo KOLUMBE s precejšnjim zanimanjem. Morda je najboljšo oceno te filmske serije dal predstavnik poljskih kinematografov, ko je dejal: »S tem, da je KOLUMBE posnela televizija kot filmsko serijo, smo v kinematografiji izgubili priložnost za realizacijo odličnega filma. Taki teksti se ne rojevajo vsak dan.«

novica, stara pet ur

Denis Poniž

Ponedeljek, 26. julija 1971, dan, ko je Apollo 15 pričel svojo pot na Luno. Večerni televizijski dnevnik. Komentator poroča o izstrelitvi, med drugim izreče tudi besede »Novica je stara že okoli pet ur«. Televizija s svojimi neslutnimi možnostmi. Še pred sto leti so bile novice, ki so bile »mlajše« kot teden dni, nekaj najnovejšega. Še pred petdesetimi leti je bila novica, ki je bila stara štiriindvajset ur, nova in presenetljivo sveža. Danes govorimo o stvareh, ki so se dogodile pred nepolnimi petimi urami, na drugem koncu sveta kot o »starih novicah«. Televizija s svojimi neslutnimi možnostmi. Z njeno pomočjo smo skrajšali čas »nova« , skrajšali smo čas med tu in tam. Vidimo naš satelit Luno. Smo tam, v tistem trenutku, ko astronomova kamera snema prizor. Vidimo nevidno, vidimo nevidno, ki postaja sedanjost. Televizija s svojimi neslutnimi možnostmi. To, kar je staro pet ali več ur, je že preživeto, neaktualno je in skorajda nezanimivo. Novo je to, kar je sedaj, v tem trenutku pred nami, kar se dogaja v istem hipu, ko se dogaja naše gledanje. Ni več čas posrednik, posrednik je televizija in televizija je tisti čas, ki ga gledamo in ki ga živimo. Televizija s svojimi neslutnimi možnostmi.

vprašanja razumevanja

(Mednarodni filmski teden:
Mannheim 71 — MLADINA IN FILM)

Peter Josza

V začetku leta 1970 se je pri raziskovalnem odseku Inštituta za ljudsko izobraževanje v Budimpešti začela kompleksna kulturno sociološka raziskava. Teoretične osnove raziskave sem razložil v svojem predavanju na VII. svetovnem kongresu za sociologijo.

Vprašanja, ki jih zastavlja ta raziskava, je mogoče tako epistemološko kot metodološko izoblikovati v tri stopnje. Tu naj to le na kratko nakažem:

a) Po moji hipotezi obstajajo v družbi, v narodu, »kulturni bloki«; to pomeni, da se prebivalstvo po svojem vedenju ob uporabi kulturnih dobrin cepi v velike skupine. Glavne oblike tega vedenja so izbor, način sprejemanja, način interpretacije in način predelave kulturnih dobrin. Tistemu, kar te bloke opredeljuje, lahko nadenemo poljubna imena, npr. splošne strukture okusa ali pa sistemi naziranj itd. Psihičnega seveda tu ni mogoče zanemariti, toda jaz sem vprašanje obdelal predvsem s socialnega vidika. Gre za družbene tokove, za družbeno oblikovane težnje, ki v duševnosti posameznika nastopajo kot sistemi za omejevanje ali filtriranje, kot principi klasifikacije ali organizacije, in določajo pogled na kulturno dobrino. Na osnovi tega izpraševanja je treba poiskati soodnosni sistem med pogledi na različne vrste kulturnih dobrin — literaturo, upodabljačo umetnost, film, glasbo itd. Razen tega je treba poiskati zvezo med temi pogledi na eni ter različnimi demografskimi in sociološkimi determinantami na drugi strani.

b) Te strukture okusa ali sistemi naziranj se morajo ujemati z osnovnimi tokovi mentalitete in svetovnega nazora, s sistemi vrednot dane družbe, da, te strukture ali sistemi niso nič drugega kot izraz teh tokov. V pozitivnih oziroma negativnih nagnjenjih ljudi do določenih vrst kulturnih dobrin se izraža njihov pozitivni oziroma negativni odnos do sveta, ki ga predstavljajo zadevna dela, harmonija oziroma disharmonija med njihovimi vrednotenji in vrednotenji v teh delih, sorodnost oziroma nesorodnost njihovih prepričanj in mišljenj s prepričanji in mišljenji, izraženimi v teh delih.

c) Ne glede na doslej komajda eksaktno definirano razliko med mitičnim in pojmovno-racionalnim mišljenjem vlada v sleherni človeški misli večje ali manjše število osnovnih simbolov in stereotipov, ki v danem območju — v enotnosti časa in/ali prostora — organizirajo in vodijo celotno človekovo duhovno aktivnost. V naši civilizaciji je nosilec in posrednik teh sistemov simbolov, signalov in stereotipov totalitarnost vseh kulturnih dobrin. Slike, asociacije in simboli, ki polnijo zavest današnjega človeka, zavedno, polzavedno ali nezavedno izvirajo iz doživetij ob knjigah in filmih, ki so se pričela že v najzgodnejšem otroštvu. Opisano izpraševanje mi je zastavilo precej težavne metodološke in metodične probleme. Vsekakor moremo imeti sedanje raziskave za zdaj samo za metodološke eksperimente. Trenutno se ukvarjamo z glasbenim testom s pomočjo Thurstone — skale, s podobnim testom za slikarstvo, poleg tega smo začeli analizo z romani. Metodologija filmske raziskave, ki bi bila pa gotovo ena najpomembnejših, še ni izdelana.

Toda za začetek, od januarja do junija smo opravili 85 svobodnih temeljitih intervjujev z dokaj raznolikim prebivalstvom. Ljudje so uro in pol do dve uri in pol nevezano govorili o svojih kulturnih doživetjih in naziranjih. Tako smo dobili tudi marsikatero informacijo o filmskem okusu in učinkih filma. Na srečo so izpraševanci večinoma govorili o istih najnovejših filmih, tako da so njihova stališča in informacije, če že ne količinsko pa vsaj kakovostno primerljivi in dajejo precej jasnih oporišč za nadaljnje raziskovanje. BLOW UP, ČE, OSEM IN POL, VOJNA IN MIR v ameriški in sovjetski obdelavi, dela režiserja Jancsója in nekaj kiča kot KLEOPATRA, MY FAIR LADY itd. so bili filmi, o katerih se je največ govorilo.

Razen tega je bilo v zadnjem poldrugem letu v madžarskem tisku več hudih polemik o filmski umetnosti, v glavnem v zvezi z ustvarjanjem Jancsója in sploš-

nimi problemi razlike med zabavnim in umetniškim filmom. V teh polemikah je izrazilo svoje mnenje zelo veliko mladih.

Opiraje se deloma na svoje gradivo iz intervjujev, deloma na to gradivo iz tiska, bi rad hipotetično formuliral nekaj teoretičnih problemov razmerja med filmom in mladim gledalcem naših dni in izpeljal iz tega nekatere sklepe, kar zadeva pomen filma za povprečnega človeka pri nadaljnjem oblikovanju načina kako dojemati svoj svet.

Najprej je treba ugotoviti dve povsem splošni značilnosti filma.

1. Po moji hipotezi je potrošniška pasivnost pri uporabi kulturnih dobrin precej nov pojav, proizvod evropske civilizacije od renesanse dalje. Toda film se je že rodil kot umetnost, ki nima druge funkcije, kot da jo gledamo, ki že od vsega začetka ni imela drugega namena kot omogočiti gledalcem, da se osvobodijo vse odgovornosti, da ob vstopu v kino puste vse drugo zunaj in se z absolutno in otroško naivnostjo predajo fikciji gibljivih slik.

2. Medtem pa je filmska umetnost od rojstva do sredine stoletja, torej približno v štiridesetih letih, gladko ponovila pet- ali desetisočletno zgodovino drugih umetnosti; pri tem imam v mislih dejstvo, da sta v prvem obdobju neprikrita zabava in najgloblja umetnost — vsaj po svojem namenu — sestavljali organsko celoto in je ostri razkol med obema dimenzijama nastopil šele pozneje, v bistvu z zvočnim filmom. Jasno je, da je imela v tem propadu veliko vlogo nenadna odvečnost čiste slikovne kompozicije in neomejena možnost površne verbalizacije. Na osnovi svojih izkušenj menim, da je mogoče ugotoviti tri stopnje vprašanja odnosa do filma.

a) Razumevanje jezika, sintaktična stopnja

Vsi poznamo anekdoto iz prvih časov filma, ko so se gledalci redno prestrašili velikega bližinskega posnetka, ker so mislili, da vidijo odsekano glavo. Začenši s takimi preprostimi slikovnimi elementi pa do najbolj zapletenih načinov kompozicije, koreografije in signaliziranja ima film svoj lasten jezik, ki se ga morajo gledalci določenega obdobja zmeraj znova naučiti, ker se ta jezik — vsaj doslej — neprestano razvija v vedno drznejšo in vedno suverenejšo slikovnost (govorim o umetniškem filmu, ne o komercialnem) in so gledalci zmeraj korak zadaj. Če je hotel ustvarjalec pred 15 ali 20 leti vključiti v dogajanje sanje, fantazijo, spomine ipd., je moral to izrecno pojasniti z napisom ali specifičnimi optičnimi sredstvi, sicer ga ne bi bili razumeli. Montaže filma ČE... si ne bi bilo mogoče zamisliti. Globoka psihološka, simbolična dogajanja »snemana realno«, kot npr. pri Andrzeju Wajdu, bi bila sploh izključena. Vendar sodobni gledalci sodobnih filmov ne razumejo povsem. Ne spoznajo se prav, kaj se pravzaprav dogaja na filmskem platnu. O filmu BLOW UP nas je več ljudi vprašalo, če se je tu res zgodil umor, ali je to le domišljija mladega Davida. V filmu ČE... niso znali prav razlikovati domišljjskih prizorov, globokih psiholoških prizorov in prizorov »kaj bi bilo, če...« ustvarjalcev samih.

Tu moramo zastaviti vprašanje, če je v reakciji na ta problem, na te težave, opaziti razliko med mladimi in odraslimi. Mislim, da. Pri odraslih naletimo v bistvu na tri glavna stališča: 1. agresivno odklanjanje nekoliko bolj komplicirano govorečih filmov kot »nerazumljive kolobocije«, kot »bedarije zmešanih umetnikov«; 2. razglablajočo zmedenost in začudeno spraševanje, zakaj vendar taista »vsebina« ne more biti »izražena« na »preprostejši« in »razumljivejši« način; 3. suvereno interpretacijo v znamenju hipoteze, da je »moderne film« »večpomenski« in da lahko vsakdo »potegne iz njega, kar hoče«.

Pri mladini odkrijemo enako razporeditev v tri skupine, ki pa je tako vsebinsko kot oblikovno bistveno modificirana. Varianta 1, odklonitev, se ne kaže v agresivni, temveč v komični obliki, v primitivnem posmehu. Varianta 2 je izražena na splošno takole: »Zmeraj, kadar česa ne razumem, imam občutek, da mi hoče

umetnik nekaj povedati, film pa teče dalje. Dobro bi bilo, če bi se dalo polistati nazaj, kot v knjigi.« 3. stopnja je najzavestnejša; postalo je že običajno, da fantje in dekleta po dvakrat ali trikrat gledajo zanimive ali komplicirane filme, pri čemer priznavajo, da niso razumeli vsega: »Treba se je pač privaditi na vedno novo govorico slik«.

Še ena razlika: pri nezadostni preciznosti zveze gornja plast mladih gledalcev to laže »preide«, tj. laže gleda film dalje kot odrasli. Pri Bergmanovem filmu SRAM je bilo npr. veliko odraslih vse do sredine precej zmedenih zato, ker niso vedeli, za katero vojno gre in so šele pozno spoznali, da nimajo opravka z zgodovino, ampak z možnostjo. Mladih to ni motilo: takoj so domnevali, da gledajo »današnje vojno nasploh«.

Kar me posebno zanima, je »kako« kdo »ne razume«. O tem imamo precej informacij: veiiiko napačnih tolmačenj dveh ali treh filmov, med njimi Jancsójevih RAZBOJNIKOV. To gradivo še ni v celoti analizirano. Upam, da bomo takrat, ko bomo lahko dognali najvažnejše strukturne variante nerazumevanja, pridobili globok vpogled v mehanizem notranje predelave filma.

b) Razumevanje sporočila, semantična stopnja

Bistvena značilnost modernega filma je ta, da nam hoče nekaj povedati, nekaj, kar je mogoče spraviti v besede. Le nekaj izjem čiste lirike, čiste upodobitve kakega občega pogleda na svet ali kaj žanrskega je vmes, npr. Antonionijev MRK. Večina velikih filmov posreduje sporočilo, »message«, ki dovoljuje tolmačenje — in ki ga morda celo zahteva. Tolmačenje pa je lahko pravilno ali napačno, globlje ali površnejše, mnogostano in poenostavljeno. Čim večji je film, tem več pomen-skih ravni se skriva v njem, še več, tem več interpretacijskih variant iste stopnje omogoča. Tako katalizira ta vidik interpretacijskega procesa gledalce na trojni način:

ba) Prvič — dober del gledalcev sploh noče ničesar slišati o sporočilu filma in pravi, da se hoče takrat, ko gre v kino, samo razvedriti, in ne razglabljeti o problemih. Za to naziranje pomeni »iti v kino« isto kot popolna in neodgovorna samopozaba. Na žalost je precej močno, in sicer tudi med mladino. Vendar pa plasti, ki pričakujejo od filma probleme, pobude za razmišljanje in resnična do-živetja, nikakor niso neznatne. Imam vtis, da so te težnje najmočnejše izražene pri mladini med 16. in 25. letom.

bb) Drugič gre za globino in pravilnost tolmačenja. Gledano s tega vidika se možne ravni tolmačenja gibljejo v sklenjeni črti, katere najnižja točka je navada dobesednega prevajanja, striktnega in površinskega, premočrtnega sprejemanja vseh slikovnih elementov in govorjenih besed, kot da bi tisto, kar vidimo na platnu, ne bil sistem organsko komponiranih slik, ampak nekakšen oder, zgolj kraj dogajanja, in kot bi filmska celota ne bila sistem simbolov, ki nosi sporočilo, ampak golo dogajanje. Najhujši primer takega tolmačenja smo nemara odkrili pri anketirancih, ki so menili, da Jancsó z RAZBOJNIKI sploh ne namerava drugega kot pripovedovati, kako je madžarski notranji minister Ráday leta 1868 uničil razbojniške tolpe v okolici Szegeda. Tu imamo opraviti, da tako rečemo, z »vertikalno« dimenzijo interpretacijskih možnosti.

bc) Obstaja pa tudi »horizontalna« dimenzija, namreč interpretacijske možnosti iste stopnje. Moj prijatelj Stephan Kemény je to prav izrazito formuliral, ko je — v okviru osebnih stikov — ugotovil, da je Antonionijev BLOW UP pravi psihološki test, ker je za posameznike zelo karakteristično, kako tolmačijo različne pomenske plasti filma, bodisi Davidovo usodo ali pa vlogo klovna v začetku in na koncu. Dodal bi rad le, da zame, kot sem poudaril že v začetku, vse to ne pomeni le psihologije, ampak da vidim v takih pojavih izraz tudi socialno zaznamovanih sistemov naziranje in tokove mentalitete. S tem pa smo prišli do tretjega problema učinkovanja filma.

c) Sprejem in odklonitev, pragmatična stopnja

Recimo, da nekdo pravilno »dešifrira šifrirani kodeks« filma in da razume celotno stvaritev globoko in pravilno, in sicer ne le v vertikalnem smislu, temveč tudi horizontalno, se pravi, da hkrati vidi več možnosti tolmačenja; še vedno ostaja možnost, da vse skupaj enostavno odkloni, ker mu je preveč brutalno ali prelirično, preveč morbidno ali prepessimistično ali pa kratko in malo — in tega ni mogoče nadalje razložiti — tuje in zoprno. Tu zadenemo na področju filma ob najgloblje — in hkrati globoko družbene — determinante vedenja ob uporabi kulturnih dobrin. Sploh se je v naših intervjujih negativno vprašanje »Kateri filmi so vam najmanj ugajali in zakaj« izkazalo za zelo informativno. Omeniti velja, da gledalci precej na široko odklanjajo grozo, pa naj gre za japonske umetniške filme ali za evropske kriminalke. To je tuje in vzbuja neprijeten srh. Po mojih vtisih tu ni razlik med generacijami. Pretirano grobost in nasilnost odklanjajo. Dober primer za to je usoda odličnega madžarskega filma o kmečki vstaji leta 1514, SODBA. Zanimiv primer so vojni filmi. Gledalci, starejši od štiridesetih let, te filme odklanjajo, ker so, kot pravijo, vse to »preživeli v resnici«. »Vendar je treba delati tudi take filme, ker mora mladina spoznati preteklost.« Da, toda gledalci pod tridesetimi izjavljajo, da se vse to »tiče le starih, tu gre za njihovo preteklost, nas to ne zanima«. Lep primer odklonitve, ki ne izvira iz nerazumevanja, temveč iz globljih nazorskih plasti, smo odkrili ob Fellinijevem filmu GIULIETTA IN DUHOVI.

Rad bi sklenil z ugotovitvijo, da je sistem sintaktičnih, semantičnih in pragmatičnih struktur v procesu dojetja filma eden najvažnejših problemov v razvoju načina mišljenja človeka sodobne civilizacije, eden od ključev za razumevanje smeri in glavnih teženj tega razvoja.

Demitizacija, racionalizacija in laizacija mišljenja množic, ki se je začela z 18. stoletjem, je prinesla kot začasno neubranljivi stranski proizvod tudi poenostavitev, poplitvitev in omejenost mišljenja. Zdaj je videti, da je film množična umetnost, ki bi mogla človeškemu mišljenju množično vrniti njegovo mnogovrstnost, možnosti simboliziranja in bogastvo podob, brez nevarnosti vrnitve mitov. V naših dneh se je mladina izkazala kot plast, ki je najbolj odprta za take težnje.

Film kot najsugestivnejša, najmočnejše učinkujoča, posameznika najbolj »vsrkujoča« umetnost verjetno lahko prevzame nadvse pomembno funkcijo: dvigniti množice s stopnje golega razvedrila in jih vzgojiti do razmišljajoče, probleme in sebe samega iščoče stopnje umetniškega užitka; to je danes eden osnovnih problemov, ker je ohranitev naše civilizacije odvisna predvsem od uresničevanja in samopotrditve množic.

Žal mi je, da svojih tez empirično nisem mogel bolj prepričljivo podkrepiti, toda kot rečeno, sem šele na začetku začetkov. Mislim pa, da prinaša tudi tole teoretiziranje — če se prizna kot tako — nekaj koristi.

šola - film: vizualni mediji

Reiner Keller

Pravzaprav je v določenem smislu dandanašnji anahronistično govoriti o nujnosti filmske vzgoje v šoli. Desetletja nazaj so se pedagogi dokaj kritično in zadržano obnašali do filma, v kakršnikoli obliki se je že pojavil. Šele zelo pozno so vendarle začeli uporabljati vzgojni film. Potem so iz šol spet izločili zvočni film, češ da je mnogo bolj pomembna živa učiteljeva beseda, ki razlaga nemi film. Zelo zlagoma je v šole prodiralo spoznanje, da pomen filma ne tiči v oživiljanju običajnih predmetov šolskega pouka, ampak da je treba film razumeti kot sodoben medij, kot govor našega časa, da je treba preučevati njegove zakonitosti in usposabljalni mladino, da bi ga pozneje v življenju pravilno uporabljala.

Pri nas uporabljan izraz »filmska vzgoja« torej pomeni vzgojo o filmu, ne pa vzgojo s pomočjo filma. Med tem časom je na primer že v 96 % nemških gospodinjstvih moč najti televizijski sprejemnik. V bližnji prihodnosti se bo ta odstotek še dopolnil s kasetami. Takrat bomo imeli v lastni hiši — in takšna je bila tudi napoved na zadnji radijski in televizijski razstavi v Düsseldorfu — popolno zabavo, univerzalno komunikacijo v neomejenih raznolikostih, individualno knjižnico vizualnih informacij in zabav. Z eno besedo, imeli bomo kompleten informacijski center. Soočena z naštetimi dejstvi se bo tudi šola znašla v povsem novem položaju. Malokdo govori o filmski vzgoji. Nova krilatica se glasi — »avdio-vizualna vzgoja«. Zdi se, da je napočila ura avdio-vizualnega medija.

1. PONUDBA IN TEHNIČNA OPREMA

Ozki film si šole lahko brezplačno izposodijo pri mestnih ali okrajnih vzgojnih centrih. V Zvezni republiki Nemčiji jih je okoli 450. Ne gre samo za vzgojne filme, marveč tudi za filme, ki obravnavajo splošne probleme, za risanke in dokumentarne filme in delno tudi za igrane filme. Vse te filme lahko šole brezplačno prikazujejo.

Šolske radijske oddaje so vse leto na sporedu vsako dopoldne. Oddaje z najrazličnejših področij so prilagojene posameznim starostnim skupinam.

Šolska televizija že dlje časa deluje v treh največjih zveznih državah. Druge države bodo sledile njenemu zgledu. Vsakega dopoldneva so povprečno tri do štiri različne oddaje. Vsaka oddaja se ponovi v treh različnih dneh trikrat ali štirikrat.

Skoraj vse šole imajo 16 mm projektor z magnetiskim tonom. Poleg tega imajo seveda tudi magnetofon, diaprojektor itd. Kljub temu pa tehnični razvoj šol ni dovolj prepičal o svoji koristnosti. Našteti aparati so namreč shranjeni v posebnem prostoru in jih zato ne morejo vsak hip uporabiti, kot bi bilo to mogoče, če bi bili kar v razredu.

Prihodnost bo povsem drugačna. Pri načrtovanju novih šolskih zgradb predvidevajo posebne razrede samo za učence med 6. in 12. letom. Za vse druge dijake načrtujejo kabinete za posamezne predmete. V sredini šole bo medioteka, ki je ne bodo vodili šolniki, marveč bibliotekarji in tehniki. V tem prostoru bo mogoče uporabljati avdiovizualne pripomočke tako za manjše skupine učencev kakor tudi za cele razrede. Prav zdaj preučujejo kasetni-film super 8, ki naj bi ga ne izposojali, kot je to navada danes, marveč bi najvažnejši primerki pripadali šoli in bi jih hranili v medioteki. Takrat bo moč individualno uporabljati tehnične medije. Pedagog bo najprej razporedil njih uporabo. Učenec bo nato dobil individualne naloge, ki jih bo lahko rešil s pomočjo avdiovizualnih medijev. Takrat bodo tudi manjše skupine lahko uporabljale televizijski aparat, za razliko od danes, ko mora ves razred sedeti pred televizijskim sprejemnikom. Glavni cilj je, da bi se avdio-vizualna pomagala v celoti vključila v šolski pouk in da bi ne bila samo začasni dodatni pripomoček. Pričakujemo ne samo spremembe in izboljšanje položaja v šolskem pouku, ampak predvsem — in tako se približujemo naši glavni temi — nov odnos učencev do avdio-vizualnega pouka.

2. CILJ IZOBRAZBE

Izobrazba je predvsem samoizobrazba. Takšna je, se zdi, poglavitna misel. Potemtakem je treba učenca »izstradati«, ne pa ga »nabasati«. Treba ga je naučiti, kako se bo pozneje sam učil.

Z raziskovanji je dokazano, da je v naših šolah pouk sestavljen iz 40 % učiteljevih predavanj (v ZDA samo 20 %) in 9 % samostojnega dela učencev (v ZDA 17 %). Pedagoško je didaktični cilj zmanjšati delo učiteljev na eno tretjino, dve tretjini pa prepustiti tistim sredstvom, ki zagotavljajo posreden pouk in s tem direktno sodelovanje učencev. Idealisti so prepričani, da bo postal takšen pouk (s pomočjo tehničnih pomagal v rokah učencev) »najbolj human pouk« vseh časov. Prepričani pa smo, da bodo vsi mediji, predvsem pa radio in televizija in še zlasti film, ne samo obogatili pouk, ampak da ga bodo sami tudi kreirali. Tukaj tiči priložnost, da pedagog razbremenimo. Pretirano je namreč mišljenje, da bi se učitelju na ta način izmuznilo iz rok vodstvo pouka. Lahko povsem mirno ugotovimo, da množični mediji že danes odločilno odredjajo znanje in podobo učenčevega sveta. Šola je že zdavnaj izgubila funkcijo edinega izvira učenčevega znanja. Avdio-vizualna sredstva so hitrejša, direktnejša, bogatejša in segajo na vsa področja. Posredovanje znanja s temi sredstvi lahko znotraj šolske zgradbe samo delno opazimo. Odslej naprej bo naloga šole predvsem, da bo učencu nudila merila za razumevanje in sistematiziranje vsega, kar mu je na voljo, pri čemer je šoli zdaj, tako kot pred tem, dana odločujoča funkcija.

Zdi se mi, da so se nekatere reči prav zaobrile in da so pravzaprav že realizirane, čeprav pedagogi še razpravljajo o posameznih vprašanjih:

1. Zavoljo vse večjega števila televizijskih sprejemnikov v stanovanjih je šola prisiljena, da čezdalje bolj pogosto sprejema učilo »film«, ki ji ga sicer že dolgo ponujajo, pa ga je doslej zanemarjala.

2. Tako se šola počasi navaja k temu, da se postopoma približuje najpomembnejšim vprašanjem filma, pri čemer je upoštevala troje aspektov:

Če govorimo o mestu avdio-vizualne vzgoje, potem bi lahko rekli, da imamo v Zvezni republiki Nemčiji tri posebno ugodne vrste:

- a) pouk materinega jezika — torej nemškega jezika;
- b) pouk umetnosti;
- c) pouk politike, ki se je razvila iz povsem historično usmerjenega pouka zgodovine.

Če se takšno delo razdeli na troje različnih strokovnih področij in s tem med troje učiteljev, potem je seveda potrebno intenzivno skupno delo in dogovarjanje med trojico učiteljev. Tukaj ni v nobenem primeru mogoče potegniti ostre meje, saj film že po svoji naravi ukinja vse tovrstne omejitve. Napak bi bilo misliti, da film s področja umetnosti ne posega tudi v politično izobraževanje, če navedemo samo en konkreten primer.

Predavatelji umetnosti so se dokaj dolgo upirali temu, da bi imeli opravka z medijem — filmom. Po dosedanjih pojmovanjih je šlo za medij »nižje vrednosti«, ki je dobil negativen prizvok zato, ker so ga imeli za množični medij. Tembolj smo se zato razveselili, ko smo tukaj v zvezi s splošnimi novimi konceptijami šolskih načrtov opazili korenite spremembe v pouku umetnosti. Naj posebej govorim o smernicah v enem delu Zvezne republike Nemčije, v Nordrhein-Westfalenu. V novih učnih načrtih je poudarjeno: pouk umetnosti naj se odvija v soodvisnosti s socialnokulturnim in političnim položajem sedanjosti. V okviru skupnih družbenih funkcij vseh šolskih predmetov ima pouk umetnosti še posebno strokovnopedagoško nalogo. Povezan je z ustvarjalnimi sposobnostmi in umetniškimi pojmovanji otrok in mladine. Odvisen je od kulturnih faktorjev, ki so vplivali na učenje. Odvisen je tudi od trenutnega položaja v poučevanju. Lansko leto so na mnogih konferencah učitelji umetnosti zahtevali, naj jim učni načrt pojasni povezanost pouka umetnosti s poukom politike in ekonomije, ki zrcali

trenutni položaj. Nadalje je bilo rečeno, da množičen pouk in vpliv vizualnih medijev na množico vplivata na demokratizacijo umetnosti in umetniških sredstev. Zavaljo tega zahtevajo širše možnosti informacije in kritike na osnovi strokovnega znanja. Strokovno znanje pomeni vpogled v znanstveno dokazane osnove. GUNTER OTTO trdi, da slika prenaša neko pojmovno nedoločeno obliko razumevanja sveta, ki je posredno razumljiva na temelju miselnega razumevanja. Vsi so se strinjali v tem, da konsumacija kulture ne sme biti več prepuščena slučajnosti zunajšolske samoorientacije, marveč je prav to dolžnost šolskega pouka. Da je film sam po sebi umetnina in da je potreben analize, je v današnjem času množičnega izobraževanja in vpliva na množice s pomočjo vizualnih sredstev rezultat nerazumevanja pojma »umetnost«. Nadalje navajajo, da je umetniško izobraževanje prej enostavno dajalo prednost likovnemu delovanju, razpravljanja o umetnosti pa so uporabljali samo kot uvod; danes v poučevanju umetnosti nasprotno poudarjajo analizo umetnine. Analizi strukture je teorija potrebna kot osnova.

Prvikrat je bilo v pokrajini Nordrhein-Westfalen poudarjeno v smernicah za leto 1968, da ima šola troje osnovnih zadolžitev: šola mora tudi na področju kulture omogočiti razumno uporabljanje množičnih medijev in s tem mladega človeka usposobiti, da bo lahko odgovorno odločal v družbenem in političnem življenju. Eden izmed največjih uspehov zadnjih let je dejstvo, da se razvija nova generacija modernih učiteljev umetnosti, ki se čutijo odgovorne in ki ne delajo več razlik med sliko in televizijsko igro, če je potrebna analiza neke umetnine.

Seveda pa s tem ni zmanjšana odgovornost ostalih pedagogov na njihovih delovnih področjih. Na področju politične vzgoje gre v prvi vrsti za funkcijo filma kot nosilca informacij in ustvarjalca mišljenja. Pojem »sekundarna resnica« je znan. Tukaj gre za to, kako naivni človek pojmuje sliko: sekundarno resnico pojmuje preveč resno. Ker posamezne slike predstavljajo podobo resnice ali nečesa zamišljenega, torej tudi skupek slik doživljajo kot stvarnost v smislu resnice. Vsakič sproti ti treba ponovno raziskati, če film kot subjektivni pogled snemalca ustreza resnici. Nič ni bolj subjektivnega, kot je objektivno. S tem v zvezi bomo zanesljivo in takoj pomislili na danes tako pogosto uporabljano besedo »manipulacija«. Ni dovolj samo razburjati se zato, ker je dandanašnji človek predmet manipulacije. Prehod od neprikrite moči 19. stoletja v anonimno moč 20. stoletja je nastal iz organizacijskih potreb naše industrijske družbe... Naš sistem išče ljudi, ki mislijo o sebi, da so svobodni in neodvisni, storijo pa prav vse, kar od njih pričakujejo, ljudi, ki se brez upiranja prilagajajo družbeni mašineriji in ki jih je mogoče brez sile upravljati, voditi jih brez vodje in usmerjati jih brez cilja. Če se človek današnjega časa želi prilagoditi, mora živeti v iluziji, da se vse dogaja po njegovi volji, čeprav se v resnici dogaja vse prisilno, s pomočjo spretnega manipuliranja. (E. Fromm: Sodobni človek in njegova bodočnost) Pred tem dejstvom naše družbene situacije, ki ga ne moremo zanikati, ni dovolj samo utrditi funkcije množičnih medijev v tem vražjem krogu in svoje delovanje usmeriti samo na boj zoper takšno vsebino. Avdio-vizualna pedagogika bo morala preučevati te manipulativne namere. To se ne tiče samo in izključno političnih enostranskosti, marveč obsega celotno področje. In ob tem se nam ponuja »drugačen film«, film prihodnosti, kjer moramo natančno razlikovati resnične vrednosti od tistega, kar predstavlja nevarno in zapeljivo zaslepljevanje. Potrebno pa je seveda konkretno znanje. Samo občutki ne zadostujejo. Sicer nam bodo naravnost v napoto pri povezovanju filma in televizije, ki naj bi prispevalo k boljšemu razumevanju sedanosti in njenih problemov.

Vzgoja o filmu v šolah, pa najsi bo to kot predmet pouka ali kot sredstvo pouka, je očitno v dokaj čudnem položaju. Še preden se je namreč zbudilo zanimanje za optični in akustični govor v filmu in še preden je film našel svoje mesto v okviru estetske vzgoje, se je film že začel integrirati v svet množičnih medijev. Med tem časom pa je tudi ta pouk že zastarel in prevladal je pouk o sredstvih

komunikacije, ki razlaga komunikativno vedenje na področju avdio-vizualnih medijev v relaciji temeljnih odnosov na področju šole, družine, delovnega mesta, konference in drugih oblik. Pojem komunikacija danes pojmuje kot proces, izmenjavo, ki je mogoča kot neposredna izmenjava informacij, lahko pa je tudi usmerjena s pomočjo množičnih medijev. V osnovnih tezah nanovo ustanovljene Akademije za avdio-vizualni pouk v ZRN je zapisano:

»Avdio-vizualni pouk se bo najprej začel z različnimi izjavami, ki bodo posredovane prek tehničnih naprav, ker so te izjave pač dostopne. Pri tem bo treba še posebej paziti na komunikatorje in faktorje, ki vplivajo nanje, še posebno pozornost pa bo treba posvetiti recipientu in faktorjem, ki nanj vplivajo. Ti ključki dopuščajo najprej razlago tega, v kolikšni meri novinarske izjave, če jih med seboj primerjamo, zrcalijo družbeno dogajanje in norme, po drugi strani pa dopuščajo hipotezo o tem, koliko novinarske izjave vplivajo na družbeno dogajanje in norme, medtem ko vplivajo na recipienta.

Poznavanje dvojne socialne funkcije publicistike, najprej v smislu družbene odvisnosti, nato pa še v smislu družbenega delovanja, predstavlja osnovo za pojasnjevanje komunikativne realnosti bivanja, kamor smo vsi vključeni.«

Zelo nevarno je postavljati kakršnokoli vrsto zaščitnega pasu, pa čeprav samo v obdobju otroštva. Potrebno je odkrivati probleme in jih kritično obravnavati. nikakor pa jih zaobiti.

To seveda zahteva ne samo strokovno znanje učiteljev, marveč tudi širokih množic mladih ljudi. Nujno je potrebno **vsakega**, poudarjam, **vsakega** mladega človeka že zelo zgodaj seznaniti z osnovnimi značilnostmi množičnih medijev. Ne sme pa postati samo sebi namen. Čisto **tehnološka** avdio-vizualna pedagogika je v skrajni liniji ostala neplodna. Treba je razumeti tudi to, da obstoji komunikacija med avtorjem in prejemnikom s pomočjo medija in na osnovi specifične konstrukcije. Čim močnejše odpošiljatelj pošilja in prejemnik sprejme, tem večja je možnost delovanja s pomočjo izbranega medija. Šele po natančni analizi medija, ki bi jo bilo treba izvesti na nekaj primerih, bi lahko spoznali zapleteno zvezo med tistim, ki pošilja in tistim, ki sprejema. Pri tem je treba upoštevati vsaj tri točke:

- Elementi, ki jih prikazujejo (ugotoviti je treba resnično stanje).
- Rezultat prikazovanja, ki se v bistvenih točkah verjetno razlikuje od realnosti.
- Funkcija, ki jo ima v svojem času, družbi in kulturi.

V nobenem primeru torej ne smemo zanemarjati sistematičnega primerjanja prikazanega z realnostjo vsake posamezne družbe, kulture in dobe.

Na primer:

V westernih je vedno mnogo orožja.

Vprašanje št. 1: Kaj to orožje v filmu pomeni?

Vprašanje št. 2: Kakšen pomen ima orožje nasploh v družbenih odnosih prikazanega sveta?

Vprašanje št. 3: Kakšen pomen ima orožje v svetu, v katerem je film narejen?

Vprašanje št. 4: Kakšne občutke in predstave zbuja orožje v svetu tistih, katerim ta film prikazujejo?

In tako smo kar naprej pred novimi problemi, tako pri poučevanju učiteljev kakor tudi pri vzgoji v šolah. Še vedno nismo izpolnili niti vseh starih zahtev:

a) Film kot sredstvo za izražanje misli in sanj, kot dokumentacija dejstev, kot čopič umetnika še vedno išče določeno mesto v pouku na današnjih šolah.

b) Film, ki je razvil svoj lasten jezik, lastne oblike in principe izražanja in ki zato nosi v sebi možnost nove umetniške oblike, novi način izražanja torej, morajo pedagogi šele spoznati. Za nas so zanimivi predvsem pedagogi, ki imajo smisel za novi način izražanja in ki svoje izkušnje prenašajo na druge.

c) Takšen film mora v svoji vseobsežnosti najti svoje mesto v šoli. Pa najsi bo to risani, kratki, igrani ali dokumentarni film. In prav tako tudi celovečerni igrani film, ki razkriva medčloveške odnose in vodi do določenega cilja.

č) Film ima za seboj že petinsedemdesetletno zgodovino in o najvažnejših obdobjih je treba govoriti. Ima svojo družbeno funkcijo, ki je bila in je še vedno različna, odvisna od časa in prostora. Družbeno ozadje je treba preučevati.

d) Film bo ohranil tudi svoj zabavni značaj. Kot razvedrilo v prostem času je nemara še bolj močno vplival, in to prav na področju, kjer je bil videti najbolj nedolžen in najbolj neobvezujoč.

Ne bo več dolgo, pa bo mlad človek sam vzel v roke kamero in začel snemati. Vsaj za bližnjo bodočnost menim, da je idealistično pretirano in neuresničljivo hotenje posameznih evropskih držav, da mora v šoli vsak otrok sam snemati. Čeprav je takšna zahteva v bistvu pravilna. Tako kot bi vsak človek enkrat moral slišati svoj glas z magnetofonskega traku, bi mu morali omogočiti, da poleg statične fotografije posname tudi dinamično zaporedje fotografij. Šele ko se bo sam soočil s takšnim delom, bo doumel pravi učinek avdio-vizualnega govora. Pri nas težimo k temle osnovnim koncepcijam, čeprav smo še zelo oddaljeni od končnega cilja:

Integracija filmskega dela z ostalimi množičnimi mediji v splošnem smislu.

Uvajanje v lastni kreativni svet optičnega, na primer s pretvorbo govornega teksta v optični kontekst.

Analiza filma v zvezi z njegovo gradnjo in v zvezi s subjektivno spremenjenimi pojmovanji resničnosti dvodimenzionalne podobe.

Prepoznavanje potrebnih in nepotrebnih manipulacij, kar tistega, ki jih sprejema, izpostavlja vplivom, katerim ni dorasel.

Domnevamo, da je pouk filma, vsakršno preučevanje filma daleč preseglo pouk umetnosti in ima tudi velik politični pomen, če to besedo pravilno razumemo. Nauk o avdio-vizualnem pouku je torej poskus, da zelo kompleksen svet s pomočjo prenosa in ugotavljanja dejstev naredimo preglednega in vsem razumljivega. Danes se s filmom največkrat srečujemo prek televizije, kajti število kinematografov se nenehno zmanjšuje. Zato pa televizija prikaže letno do 500 filmov v okviru programa posameznih televizijskih družb.

Mogoče to škoduje umetniškemu doživljanju filma, vendar pa hkrati ne moremo predvideti vpliva filma na milijone ljudi; zato je še kako potrebno ustvariti pravilne pogoje za razumno srečanje z avdio-vizualno prenesenim svetom. Šele pravilna uporaba množičnih medijev bo usposobila mladega človeka prihodnosti, da bo lahko odgovorno odločal in vplival na področju družbe, politike, filozofije in kulture.

audiovizualno tržišče prihodnosti

Franz Zöchbauer

DOSEŽKI IN SISTEMI

1. Super-8 mm-film — Spectra-color-vision

Barvni in črno-beli S-8-mm-film (5,3 × 4) sta že dolgo časa v rabi. Ob pomoči magnetnega tona je ta filmski trak idealen snemalni pripomoček za fotoamaterje. Montaža in ozvočenje sta preprosta. Pri pouku naj bi ga rabili predvsem v skupinskem delu in v pouku posameznikov kot »single-concept«-film. Ta je bil sprva zamišljen kot nemi film, kajti izdelava tonskih kopij magnetnega tona je bila v večjem številu zelo zamudna in tudi ton sam ni bil najboljši. Odločilni korak naprej je povzročila iznajdba neoporečnega tonskega zapisa, ki je bil posnet hkrati s svetlobnim. S tem je bila omogočena množična izdelava kopij. Prednost filmske kasete S-8 mm je razen enostavnega predvajanja predvsem v tem, da lahko dobimo veliko večje slike kot s televizijskimi napravami. Za razredni pouk je to zelo pomembno, kajti večje slike vzbujajo večjo pozornost. Z novim filmskim platnom tovarne Kodak je možna tudi projekcija pri dnevnih svetlobi. Cena enega projektorja je nizka — okrog 1000 DM. Spectra-color-vision tovarne Nord-Mende omogoča reprodukcijo S-8 mm filma na televizijskem zaslonu. Ta postopek torej pretvarja filmsko sliko v televizijsko. Ne vidim pa prednosti te naprave, ker stane dvakrat toliko kot filmski projektor (2000 DM), poleg tega pa oddaja veliko manjšo sliko.

26. 6. 1970 je Ullstein AV sporočila, da so se odločili za proizvodnjo kaset, ki so jih konstruirali skupaj s farmacevtsko industrijo za medicinske potrebe. Ta odločitev je bila sprejeta iz različnih vzrokov:

- a) S Super-8-mm-filmi in projektorji zanje je tržišče že dobro založeno.
- b) Projektorji so primerni tudi za privatno uporabo.
- c) Barvna projekcija je enostavna.
- d) Cena projektorja je zelo ugodna.
- e) Časovna prednost v boju za tržišče.
- f) V prihodnosti naj bi S-8-mm film ob uporabi novega nosilca potrojil uporabnost kaset in obenem bi se film pocenil (ena ura barvnega programa naj bi stala predvidoma 75 DM).

2. Electro-Video-Recording-System (EVR)

23. 4. 1970 je predstojnik raziskovalnega odelka CBS (Columbia Broadcasting System) prvič predstavil EVR-barvno kaseto. Na posebnem 8,75 mm filmu sta dva slikovna in dva tonska zapisa. Za črno-beli film zadošča en slikovni pas, za barvni film uporabimo oba. Sličice same so velike samo 3,3 × 2,5 mm, kar je le ena desetina površine 16 mm filmskega traku. Ne nastajajo kot fotografije — z optičnim postopkom, temveč po elektronski poti. S tem dobimo zelo precizno ostro sliko. Filmski trak se ob predvajanju ne premika več sunkovito, temveč kontinuirano po postopku »flying spot«. Naprava za odčitavanje filmskega traku se imenuje Teleplayer in bo prišla v prodajo leta 1971. Za barvni film bo stala 2500 DM, za črno-beli pa 1500 DM. Možno bo predvajanje preko TV-sprejemnika. Za razliko od S-8-mm-filma je EVR-film ob varnem prevozu odpornejši. EVR-film je po tisočem predvajanju še nepoškodovan. Seveda je EVR-film zaenkrat zelo občutljiv na prah. Prašni delci se pojavijo na zaslonu v obliki belih kroglic. Licenco za izdelavo filmskih aparatov je v Nemčiji prevzela firma Robert BOSCH GmbH. EVR-filme pa izdelujejo izključno v Angliji. Velika prednost je tudi v tem, da je projekcija posameznih slik časovno neomejena. S tem je omogočeno snemanje knjig na EVR-film. Na eno EVR-kaseto (60 minut) lahko posnamemo 180 000 strani, kar je npr. 20 zvezkov Brockhousa. Ker lahko združimo film in tekst in ker imamo na voljo po dva pasova za sliko in ton, je EVR-sistem zelo primeren za uporabo pri programiranem pouku. Cena je precej manjša kot za S-8 mm-film — za eno uro približno 30 DM. Če prištejemo še proizvodne stroške, dobimo glede na naklado ceno od 60 do 200 DM. Kopirna naprava presname v treh minutah 16 kaset.

3. Video-Cassetten-Recorder-System (VCR)

24. 6. 1970 je Philips prvič predstavil javnosti svoj VCR-sistem. Kasete je velika kot žepna knjiga ($13 \times 15 \times 3,5$ cm) in vsebuje pol cele širok krom-dioksidni trak, ki zadošča za enourni program in je uporaben za črno-belo ali za barvno snemanje. S kaseto vred stane 100 DM. Na njem sta dva tonska pasova, ki ju lahko uporabimo bodisi za stereofonske posnetke ali pa za dvojezične tekste. Možno je tudi kasnejše ozvočenje že posnetega filma. Polcolski filmski trak ustreza tudi mednarodnim normam, ki jih upoštevajo Grundig, AEG-Telefunken, Blaupunkt, Loewe-Opta in Zanussi (Italija).

Velika prednost VCR-sistema, ki je nima noben drug tovrstni dosežek, je v tem, da lahko snemamo televizijske oddaje in posnetke tudi zbršimo. Obstaja tudi načrt, po katerem bodo VCR-aparaturam vgradili posebno stikalno uro, ki bo omogočila snemanje televizijskega programa med našo odsotnostjo.

Pri Philipsu bo cena črno-bele snemalne naprave predvidoma 1000 do 1200 DM, barvni reprodukcijski aparati bodo stali 1400 do 1500 DM, naprava s sprejemnim, snemalnim in reprodukcijским delom pa približno 2000 DM.

Velika konkurenca prihaja iz Japonske. Tovarna Sony je izdelala 90-minutno kaseto ($20,3 \times 12,7 \times 3$ cm) s tričetrt-coskim trakom in prav tako z dvema tonskima pasovoma, ki pa stane le 75 DM. Torej je ta kasete za polovico cenejša od Philipsove. Na tržišču pa je tudi že Sonyjev prenosni projektor Video-Recorder (4,9 kg) z ročno TV-kamero (1,9 kg) in »Zoom-Optik«, vse skupaj za 3600 DM. Ker je s kamero povezan tudi mikrofoni, nudi ta sistem filmskim amaterjem predvsem nove možnosti za sinhrono avdiovizualno snemanje, ki lahko traja neprekinjeno 20 minut. Razvijanje filma ni več potrebno, film lahko takoj predvajamo z Video-Recorderjem.

VCR-tržišče je v nasprotju z drugimi sistemi in njihovimi tržišči neodvisno od ponudbe zanimivih kasetnih programov. Iz tega izhaja, da se bo v konkurenci tehničnih dosežkov prav VCR-sistem zaradi svojih specifičnih uporabnih možnosti zelo uveljavil.

4. Slikovna plošča in video-gramofon

En dan po tistem, ko je Philips predstavil svoj VCR-sistem, sta tovarni AEG-Telefunken in Teldec v Berlinu prvič prikazali »video-sistem« s slikovno ploščo. Na polivinilski plošči, tanki kot papir in s premerom 21 cm, je vtisnjen 3 km dolg špiralni žleb. Medtem ko 10 do 13 brazd gramofonske plošče na enem milimetru povzroči 15 000 nihajev na sekundo, vsebuje slikovna plošča 130 do 150 takih utorov na milimeter in doseže v eni sekundi 4 milijone slikovnih in zvočnih nihajev. Z enim vrtljajem dobimo vsakokrat po eno sliko. Da bi dobili 25 slik na sekundo, bi morali torej ploščo zavrteti 1500-krat v minuti. Samo pet mm merijo v višino plošče, ki zadošča za dveurni program. Avtomatični menjalec plošč omogoča kontinuirano predvajanje. Na eni plošči s premerom 21 cm je le petminutni program. Tridesetcentimetrska plošča z dvanajstminutnim programom je še na stopnji raziskav. Ta plošča vsebuje do 3 milijarde bitov (bit je najmanjša informativna enota, npr. ena sama številka) in je torej zbiralna naprava, ki vsebuje največ podatkov.

Izdelava plošče je dvajsetkrat hitrejša kot izdelava drugih sistemov. Čas predvajanja plošče in razmnoževalni čas sta v razmerju 1 : 1000. Predvajanje plošče omogočata diamantna konica in podajalo plošč. Če podajalo izključimo, lahko predvajamo posamezne slike. Po tisočem predvajanju je plošča še popolnoma nepoškodovana. Cena za enourni program je približno 10 DM. Naprava za predvajanje je zelo podobna gramofonu, le okroglega podstavka za plošče tu ni. Plošča se vrti na tanki zračni blazini, ki obstaja nad nepremično mizo. Naprave bodo glede na izvedbo stale od 500 do 1000 DM. Tako je poleg zbranega materiala tudi naprava za predvajanje slikovne plošče v primerjavi z drugimi sistemi najcenejša. Prvi tovrstni aparati pa bodo na tržišču šele čez dve leti.

Uporaba tega sistema je zelo raznolika. Slikovno ploščo lahko uporabimo kot

audiovizualno
tržišče
prihodnosti

prilogo k dnevnemu časopisju ali knjigi, rabi pa lahko tudi kot reklamno sredstvo, za razvedrilo in študij.

5. Selecta-Vision (izdelano v RCA)

Ta sistem je še na razvojni stopnji, ker še ni rešen problem tonskega zapisa. Dosežek je popolnoma nov in ga ni moč primerjati z drugimi. Prvič bodo za zapisovanje izkoristili svetlobno valovanje. Svetlobne informacije bodo s pomočjo laserskega žarka »zapisane« v obliki holograma na traku iz umetne snovi. Vsak slikovni del bo vseboval zaokroženo slikovno informacijo. Tudi za odčitavanje bo potreben laser.

Napravo bodo začeli serijsko izdelovati leta 1972 in bo stala tako v črno-beli kot v barvni tehniki okrog 1500 DM. Možna je tudi izdelava kopij. Material za enourni program bo stal približno toliko kot material za program slikovne plošče — 10 DM. Izredno odporen je in se ne izrabi.

PROGRAMI

Programerji so se lotili dela neodvisno od razvoja sistemov. Dobri programi bodo bistveno privlačnejši. Filmski producenti, elektropodjetja in založniki so ustanovili produkcijske družbe. Doslej so znana naslednja podjetja za produkcijo programa:

- a) Ustanova Ullstein AV, ki spada k podjetju Springer AG, je že pričela s svojo dejavnostjo in izdala serijo kaset za nadaljnje izpopolnjevanje zdravnikov.
- b) Založniška zveza TR je nastala z združitvijo založb Olzog in Ehrenwirth ter Bavarskega radia.
- c) Videotečni program GmbH je nastal ob udeležbi firme Robert Bosch, akcijske družbe za industrijo in promet AGIV, Nemškega založniškega zavoda in založbe Klett.
- d) Televizijska zveza GmbH združuje Studio Hamburg, Philips in Siemens.
- e) Firma Windrose, Dumont und Time sodelujejo z založbo Westermann.
- f) Skupina Holzbrink bo skupaj z založbami Econ, Knaur in Droemer izdala slovarje v kasetni obliki v okviru programa Medienverbund.
- g) Rohwolt, Piper, Urban & Schwarzenberg in druga podjetja so se združila v tako imenovano Studienverlag — Študijsko založbo.

Prva bo na vrsti proizvodnja izobraževalnih programov, pri čemer so v ospredju naslednja področja:

1. Začetna in nadaljevalna strokovna izobrazba. Potrebe so tu zelo velike. Vprašanje cene ni tako pomembno. Zadoščalo bi malo programov, ki pa bodo zelo pogosto na sporedu. Prvi program bo narejen leta 1971.
2. Nadaljnja izobrazba ljudi s svobodnimi poklici (najprej so upoštevani zdravniki, arhitekti in davčni svetovalci). Prve serije bodo na tržišču do konca leta 1971 ali v začetku naslednjega leta.
3. Zasebna splošna izobrazba. Ta bo prišla v poštev šele tedaj, ko bo doma že večje število aparatov za predvajanje kaset.
4. Šole, ki predstavljajo največje tržišče, bodo šele čez tri ali štiri leta preskrbljene s programi, kajti po mnenju posameznih podjetij bo zelo težko premostiti težave v zvezi z različnimi učnimi načrti in premajhno pripravljenostjo za vpletjavo novosti.

Univerza Berkeley (ZDA) je pokazala, kakšne so praktične uporabne možnosti videofonskih kaset na tem področju. Predavanja omogoča lastna videoteka z 250 trakovi. Na univerzi so ugotovili, da je možno vizualizirati približno 50 % učne snovi, ne pa 80 %, kot so menili prej.

Podobno kot za študij so poskrbeli tudi za zabavo s tako imenovanim sistemom »Lustelektronik«. V Hollywoodu mislijo ob sklepanju pogodb s producenti igra-

nih filmov tudi na »kasetne pravice«. 20th-Fox bo vseh 1500 filmov, do katerih ima vse pravice, izkoriščal tudi na EVR-kasetah. V prihodnosti bodo vsi filmi po preteku petih let posneti na EVR-kasete, ki bodo na voljo tudi za privatno uporabo.

RAZMIŠLJANJA O IZOBRAŽEVALNEM SISTEMU

1. Šolska televizija se bo morala ob uporabi slikovno-tonske kasete radikalno spremeniti. Morala se bo omejiti na prenos aktualnejših in bistvenejših dosežkov. Dosedanjo proizvodnjo bo treba raziskati glede na možnosti uporabe. Spremno gradivo bi moralo biti izdelano za porabne oddaje. Morda bi koordinacijske naloge prevzela tudi »Nemška skupnost za dopisno šolanje in koordinacijo z izobraževalnimi centri«.
2. Informator »TV-kolegij« bi moral biti na razpolago vsem interesentom kopiran na kasete.
3. Vzgojitelji, ki pomagajo pri učenju po sistemu Medienverbund z uporabo videofonskih kaset, morajo biti izučeni. Isto velja za študijske svétnike, ki morajo imeti pregled nad ponudbami in ki morajo svetovati primerno individualnim potrebam.
4. Knjižnice morajo biti dopolnjene z videotekami. Čitalnice naj bodo podaljšane s kabinami za predvajanje videofonskih kaset.
5. Naprave za predvajanje morajo biti dosegljive vsem izobrazbe željnim ljudem po nizkih cenah in za daljši čas. Samo tako je videofonska kasete, namenjena stalni nadaljevalni izobrazbi posameznika, lahko popolnoma izkoriščena.
6. Prizadevati si je treba za narodno in mednarodno koordinacijo pri izdelavi in medsebojni izmenjavi programov.
7. Predvsem pa je treba pretehtati, kako bi odstranili nevarnost komercializacije in s tem pogojeni privilegirani študij. Cena za videofonske kasete in produkcijske aparate ne bi smela biti ovira za izobrazbo širokih krogov ljudi. Izobrazba s pomočjo teh kaset ne sme biti samo pravica premožnejših. Na tem področju opravlja torej izobraževalna politika tudi socialno nalogo.

NAPOTKI ZA RAZISKOVANJE

Proučevanje izobraževalnih problemov je dobilo z iznajdbo videofonske kasete nove naloge in tudi nove impulze. Treba je med drugim raziskati:

1. Do kakšne meje je vizualizacija izobraževalne vsebine še smotrna?
2. Kje so najustreznejši pogoji za uvedbo kasetnega programa Medienverbund?
3. Kakšne so možnosti programiranja videofonskih kaset?
4. Kakšne so možnosti uporabe kaset pri jezikovnem pouku? (Drugi tonski pas bi bil lahko namenjen učencem. Slikovni del bi kazal govorne situacije in bi tako dajal govorne impulze.)
5. Na kakšen način bi lahko uporabili videofonsko kaseto za ponavljanje, vaje in dopolnjevanje?
6. Stalne preizkusne kontrole že razvitega povezovalnega sistema bi morale voditi k izboljšavam. Treba je raziskati, če takšne analize lahko odkrijejo tudi padece kvalitete.

Dolgoročni cilj naj bi bil, da bi vsi avdiovizualni povezovalni sistemi lahko smiselno vizualizirali vsako izobraževalno vsebino. Ti sistemi bi morali brezplačno nuditi vse vrste izobrazbe. Če bi se kateri od sistemov med nadaljnjim razvojem znanosti izkazal kot neustrezen ali nepravilen, bi ga bilo treba spremeniti. Samo tako bo tovrstni izobraževalni sistem dosegel svoj namen.

festivali

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

... festivali ...

pot v novo vesolje

(Ob mednarodnem festivalu znanstveno fantastičnega filma v Trstu)

Boris Grabnar

S filmi, ki so jih lani pokazali v vročem tržaškem kotlu na mednarodnem festivalu v juliju 1971, najbrž ni bil zadovoljen prav nihče. Zdi pa se, da ni razočarala samo svetovna proizvodnja znanstveno fantastičnega filma, temveč znanstvena fantastika sploh. Ta tako privlačna umetnost brzkone doživlja krizo, ki pa ima svoje korenine globoko v sodobnem dogajanju.

Prva značilnost te krize, ki najbolj bode v oči, je v tem, da je skoraj povsem izumrla včasih tako popularna anticipacija. Pot, ki jo je v našem času utrl Orwell, je mogoče res izčrpana in občinstvo se je nemara res že naveličalo gledati vedno isto vizijo prihodnosti: dehumanizirano, stehnizirano družbo, kjer je vsaka individualna misel dirigirana in »kompjuterizirana«. Tudi vizija mrtve Zemlje, vizija uničenega življenja, razrušenih mest itd. — je stara in ne učinkuje več s prejšnjo grozljivostjo. Vesoljska potovanja pa so postala resničnost in so torej že davno zunaj področja znanstvene fantastike. Predvidevanja o zavzemanju Marsa, drugih planetov in drugih osončij ne morejo povedati ničesar prenetljivega več.

Znanstvena fantastika, ki je na temelju sil in težnj sedanjosti raziskovala negotovo in temno prihodnost, stoji pred nepredirno steno. Ustavila se je, kakor bi ne videla nobene poti več naprej.

Vsaj tako se zdi. Takšen vtis je naredil letošnji tržaški festival. Edini film, ki je skušal v starem stilu anticipirati prihodnja vesoljska raziskovanja, je bil vzhodnonemški (SIGNALE — EIN

WELTRAUMABENTEUER). Bil je pa izjemno dolgočasen in povsem nezanimiv. Sicer je res, da tržaški festival nikoli ni slovel po kaki zelo premišljeni in skrbni selekciji filmov. Najboljši SF filmi so se mu vedno izmaknili, prehitelo ga je komercialno omrežje in na slikovitem Gradu sv. Justa nikoli ni bilo videti filmov, kot so FAHRENHEIT 451, ODISEJA V VESOLJU ali PLANET OPIC. A čeprav festivalu redno manjkajo umetniške in komercialne konice s tega področja, je v njem vendarle videti — morda prav zaradi tega še močnejše — zadrego, ki je na tem področju zavladala po vsem svetu.

A to je samo zadrega anticipacije, zadrega predvidevanja. Kakor da smo se že spoprijaznili z mislijo, da nas v prihodnosti čaka le suženjstvo stroju in posebni birokratsko-znanstveni eliti in končno vesplošna smrt na razrušeni in zastrupljeni Zemlji. To misel so ponavljali letos predvsem kratki filmi. In ponavljali so jo do onemoglosti. Po svoji formalni doganosti in domiselnosti so nemara vzbujali občudovanje, a njihova osnovna ideja je bil vendarle samo ta stari, obupni kliše. Lahko jih kar naštejemo: Iz Velike Britanije OTROŠKI AVTOMOBILI (John Halas), iz Francije MRAKOVI (Claude Loubarie), iz Madžarske GLORIA MUNDI (István Belaí), iz Italije VADEMECUM (Max Massimino Garnier), iz Belgije SCARABUS (Gerald Frydman), iz Španije FOSA COMUN (Rafael Gordon), iz Bolgarije PROMETEJ XX (Todor Dinov) — in nemara še kateri.

Čisto nič drugačen ni tudi nagrajeni jugoslovanski film Borivoja Dvornikovića LJUBITELJI CVETJA, ki je dobil Zlati pečat Trsta. Odlikuje ga pravzaprav le duhovit domislek: nekdo vzgoji cvetko, ki eksplodira, kadar jo kdo pouduha. In ljudje imajo s tem tako veselje in to cvetko kupujejo s takim navdušenjem, da se ob teh šaljivih eksplozijah — vse mesto spremeni v razvaline...

In prav isti idejni kliše so podali tudi Američani v TV nadaljevanki L.A.2017. Los Angeles je nemara mesto z najbolj onesnaženim ozračjem na svetu in leta 2017 bo tu mogoče živeti le še v pod-

zemlju — tehnično dognanem seveda, vsestransko opremljenem in udobnem, o svobodi pa ne bo več ne duha ne sluha. Konvencionalni happy-end z begom junakov na površje je le televizijska formula, ki je vse prej kot idejno prepričljiva.

Tu res ni več nobene poti naprej. Zaslužili pa smo lahko neko drugo ne manj pomembno, zato pa gotovo ravno tako brezupno smer: obračanje v človeško notranjost, v prepade duha, v globine zavesti in podzavesti, v neraziskani svet naših lastnih možganov. Pa tudi ta smer seveda ni niti nova niti izvirna. Najbrž ni slučajno (ali pa je), da so bile letošnje retrospektivne projekcije namenjene surrealizmu. Surrealizem, ki je zajel film prav tako kot poezijo, prozo, dramo in slikarstvo, ima svoj rojstni dan v letu 1924, ko je André Breton izdal svoj Manifest surrealizma. In isti Breton je tudi izjavil, da je bistvo filma — surrealizem. Razpiti Salvador Dali, ki se je s filmom ukvarjal le mimogrede, pa je rekel: »Surrealizem je fotografiranje sanj.«

Seveda je jasno, da je film predvsem v službi zunanje resničnosti. In prav takšno resničnost film z lahkoto spreminja v sanjske asociacije, naravo spreminja v nekakšno »nadnaravo«. Od Buñuelovega ANDALUZIJSKEGA PSA (1928), ki se začne s pogledom na Luno in preskoči na široko odprto oko nekega dekleta, kamor zareže tako nato ostrina britve — do sodobnih znanstvenih ugibanj o možganskih operacijah — je samo korak.

In film HAUSERJEV SPOMIN BORISA SAGALA (ZDA), ki je bil nagrajen z Zlatim asteroidom, je v bistvu prav takšen dramatisiran vpogled v skrivno-

Fotografija na naslednji strani:
SIGNAL — VESOLJSKA PUSTOLOVŠČINA,
vzhodnonemški film, prizor iz filma



berlin 71

Miša Grčar

USODEN KORAK NAZAJ

Štirje do pet (Moskva v alternaciji s Karlovimi Vari) velikih festivalov celovečernega umetniškega filma s svojimi zgoščenimi programi — bodisi uradnimi, tekmovalnimi (kjer so še), bodisi s stranskimi manifestacijami, morajo ali pa bi morali biti splošen prezev, kar se zgodi na filmskem ustvarjalnem področju v svetu. Ob obiskih vseh štirih festivalov — kar pa je posamezniku domala nemogoče — si obiskovalec in ljubitelj filma lahko ustvari podobo o tem, kakšno filmsko pot ubirajo posamezne dežele ali pa vsa svetovna filmska proizvodnja. Domnevamo namreč, da festivalna vodstva vabijo in izbirajo tipične in kakovostne filme. Tu in tam se te domneve potrdijo, še večkrat pa jih ovrežejo okosteneli, neinventivni in nekovostni programi, ki smo jih prisiljeni spremljati.

Letošnji Berlin slovi po slednjem. Običajno festivalski obiskovalec čaka na tako imenovano »festivalsko špico«, na tisti film (včasih tudi dva ali tri), ki se po različnih plateh dvigne nad celotno festivalsko poprečje. Če te »špice« ni, se skromno zadovolji z nekaj dobrimi filmi, seveda samo v primeru, da ostalji ne zaostajajo zelo za njimi. Če pa je le tu in tam na programu kakšen sprejemljiv film in če so vsi drugi slabi ali izredno slabi, potem je festival slab, pa če si še toliko prizadevamo, da bi opravičili izbor z nekakšno splošno svetovno proizvodno situacijo (ali krizo). 21. berlinski festival sodi s svojimi dvajsetimi tekmovalnimi filmi med najslabše festivale, kar smo jih obiskali v zadnjih letih. Že tako smo se morali po Benetkah, Karlovih Varih in tudi po Cannesu zadovoljiti z ugotovitvijo, da na filmskih toriščih pač ni boljšega, to pot pa festivalskemu vodstvu in selekcijski komisiji

sti človeških možganov. Neko plazmo, narejeno iz možganov umirajočega starega znanstvenika, si je vbrizgnil mlad asistent. Toda skupaj z znanstveno skrivnostjo, po kateri je hlepel, si je mladenič pridobil tudi moreč spomin na dogodke iz Druge svetovne vojne, kar ga pripelje do čudnih dejanj, kajti zdaj deluje kot dve ločeni, a vendar združeni osebnosti...

V človeške možgane se zdaj naseljujejo tudi skrivnostna tuja bitja, ki pridejo na Zemljo kot »čiste misli« (NOČNI SUŽNJI Teda Posta — ZDA) in prisilijo prebivalce nekega ameriškega mesta, da noč za nočjo delajo zanje... In tudi Čeh Vaclav Vorlíček je svojo duhovito komedijo GOSPOD, VI STE VDOVA zasnoval na presajanju možganov...

Tako se danes zdi, da je človeška fantazija že preletela vse vesolje, da v njem ne najde ničesar zanimivega več in da je pristala v nekem novem, še vedno neraziskanem vesolju — v človeškem duhu samem...

filmi (NEVESTA SKUŠNJAVA in zelo kratek uvodni film festivala) ga uvrščajo med največje animatorje na svetu, tako v grafičnem pogledu — tragično razrezanem — kot tudi glede inspiracije, kjer gre za krut humor.

Svojo potrditev je doživel tudi eden velikih dokumentaristov Želimir Žilnik, znan predvsem po svojem prvem celovečernem filmu ZGODNJA DELA, ki je zmagal v Berlinu leta 1969. Žilnikova kritika in samokritika se odlikujeta po neizprosni jasnovidnosti, ne obotavlja se pokazati pomanjkljivosti sistema svoje dežele z drznostjo in odkritosrčnostjo, kar mu prinaša mnogo sovražnosti.

V svojem ČRNEM FILMU je zbral v lastnem stanovanju nekaj brezdomcev, da bi pokazal, kako se vlada prav nič ne zanima za reveže, nakar se sprašuje o možnostih in nujnostih političnega filma: tako napadalno, da jemlje dih, a njegova poštenost vzbuja spoštovanje. S svojim mnogo lahkotnejšim stilom je film ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILLO Karpa Ačimovića pravi biser prisrčnosti in zabavnosti: posnet je iz samih fiksiiranih planov kot pri naivnem slikarstvu, skupine ljudi predstavljajo različne manjšine obmejne vasi, medtem ko zbor zunaj slike prepeva o miroljubni koeksistenci.

Vsi ti filmi, kot tudi ostali, so dela novo ustanovljene producerske hiše Neoplante iz Novega Sada (blizu Beograda), ki stopa na pot izredne kvalitete.

oberhausen

(Marcel Martin, Cinéma, št. 158)

JUGOSLAVIJA NA ČELU

Še enkrat so Jugoslovani zablesteli s svojim izborom, ki mu ni kaj očitati. Nacionalna proizvodnja kaže na neverjetno vitalnost popolnoma svobodnega duha in le upati je treba, da se tako privilegirana situacija tudi v prihodnje ne bo spremenila, čeprav mnogi ljudje prav zaradi tega škripljejo z zobmi. Ne bom se dolgo zadrževal pri animaciji, a želim opozoriti na resnično genialnega Borislava Šajtinca, katerega trije



kratkomalo ne moremo oprostiti njihovega nefilmskega okusa.

Cannes je menda ob dobrih filmih prikazoval tudi izredno slabe, za Berlin pa lahko trdimo obratno: poleg izredno slabih filmov je bil v uradnem tekmovalnem programu le ščepec stvaritev, ki se je dvignil nad golo poprečje. Kolikor bi menili, da ni bilo moč najti boljših ali vsaj bolj festivalskih filmov (kaj je to »festivalski film«, najbrž ne znamo definirati, natančno pa vemo, kdaj je kakšen film »festivalski«, in kdaj ni, na vsak način pa zanj ni potrebno, da je kakšno posebno odkritje, marveč mora biti komunikativen s festivalskim občinstvom, ki je povsem drugačno od tistega v javnih kinematografih), bi pač otopelo skomignili z rameni in odšli domov. Ker pa spremljamo filmsko dogajanje po svetu in tudi druge festivale, kakor smo tudi spremljali obrobno festivalsko manifestacijo v Berlinu »Mednarodni forum mladega filma«, pripravljenega v drugi, neuradni organizaciji, vemo in se zavedamo, da letošnji berlinski festival oziroma njegovo vodstvo kratkomalo ni bilo sposobno izbrati korektnega uradnega festivalskega programa. Poleg zglednih ali primernih filmov, kot je francoska MAČKA, tehnično zanimivi Pasolinijev DECAMERON, z dobro idejo podprti, a nedodelani belgijsko-francoski SESTANEK V BRAYU, tematsko izvirni ameriški film OBUPANCA, najboljši De Sicov film zadnjih let (kar pa je daleč od najboljšega italijanskega) VRT FINZIJA CONTINIJA in ne nazadnje Pavlovićevo RDEČE KLASJE — je bila predstavljena vrsta filmov, ki bi jih ob privatnih predvajanjih nehali gledati po prvih dvajsetih minutah, tu pa smo čakali, da se bo vendarle nekaj zgodilo, saj smo bili končno na festivalu. Čemu na primer prikazovati avstrijske pa tudi domače nemške filme, ki ne povedo in ne pokažejo ničesar, ne s filmsko izrazne ne z vsebinske plati? In čemu prikazovati filme znanih režiserjev, ki so ga položili, kot se je na primer zgodilo s pretencioznim pacifistično-romantičnim-antirasističnim filmom slovitega Japonca Kona Ičikava v filmu ZAKAJ? Tu pri-

pominjamo, da sta bila Bergmanov film DOTIK in Tatiјеva nova burleska PROMET prikazana zunaj konkurence, toda bila sta prikazana in za to gre festivalu hvala.

Toliko razočaranja, kot ga je pripravil 21. berlinski festival filmskim in festivalskim ljubiteljem, že dolgo ne! Poleg nesposobnosti selekcijske komisije lahko omenimo še nesposobnost uradne žirije (povsem nepotrebne, kot to dokazujejo drugi festivali), ki niti iz teh majhnih možnosti, ki jih je imela za podelitev priznanja pravim, ni izbrala filmov, ki bi zaslužili ali potrebovali mednarodno afirmacijo. Takšno mnenje lahko izzveni sila subjektivno (morda še posebej zaradi RDEČEGA KLASJA, ki je ostalo brez uradnega priznanja, kljub temu da so se filmski poznavalci pogovarjali o njem kot o enem najboljših filmov na festivalu, če ne najboljšem), če bi bilo edino. A ni: vsi novinarji (pa tudi drugi) so ocenili odločitve žirije milo kot nerazsodne in hudo kot škandal.

O letošnjem berlinskem festivalu je bila napisana že vrsta besed, kljub temu da tega ne zasluži. To je bil festival, ki ga je bolje čimprej pozabiti in sicer kot skupek prikazanih filmov, ne kot izbran izbor iz svetovne filmske proizvodnje, saj festivalska sezona še ni sklenjena in še vedno lahko upamo, da se bo okus popravil v Benetkah.

hyeres 71

GODARD JE V ZAČARANEM KROGU

Festival se odlikuje predvsem po tem, da na njem lahko vidiš filme, ki jih drugje ne moreš.

Tako je tu Jean-Luc Godard pokazal svoj novi film VLADIMIR IN ROSA, razburljiv, zabaven in ganljiv obenem, pa tudi dražljiv: nekakšno precej obupano izpraševanje o mejah izražanja in politični učinkovitosti cineasta. Kot osnovo za razmišljanje je vzel Godard poročilo o nekem procesu. Zopet so tu vprašanja, ki si jih Godard zastavlja v vseh svojih poslednjih filmih, in ki tu v nekakšnem absurdu dosežejo vrh in dokazujejo, v kakšna protislovja je zašel bojeviti filmski Jean-Luc Godard. Dolga scena branja, ki zelo razburja gledalce in jih tudi utruja, marksistična citiranja, skratka že tolikokrat uporabljeni proces končno daje občutek, da se Godard nekam sterilno ponavlja.

kota zabriskie

Zabriskie Point. Italijanski barvni. Scenarij: Michelangelo Antonioni, Sam Shephard, Fred Gardner, Tonino Guerra in Clare Peploe. Režija: Michelangelo Antonioni. Igrajo: Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor, Paul Fix, G.-D. Spradlin, Bill Garaway, Kathleen Cleaver, L'Open Theatre de Joe Chaikin. Proizvodnja: Carlo Ponti, 1969.

Vsebinski okvir Antonionijevega filma tvori enostavna, močno tradicionalna zgodba bežne romance med slučajnima ljubimcema, ki ju trenutek usode nenadoma združi. Bežno, skoraj neopazno pa se med to razmerje vpletajo prizori študentskega revolta kot ena najbolj značilnih, da ne rečem celo modnih tem današnjega filma. Težišča pripovedi ne moremo iskati v Antonionijevem odnosu do omenjene problematike, saj tu ni povedal ničesar takega, česar ne bi že slišali. Lahko bi rekel, da je v odnosu do študentskega gibanja močno pavšalen ter v določenih trenutkih uporablja prijeme, ki izzvenijo bolj naučeno kot avtentično, so bližje avtorjevi predstavi o dogodku, kot pa trenutku resnične izkušnje. Poglaviti motiv je torej efemerna romanca dveh izgubljenecv v puščavi civilizacije. Okoli tega dramatskega okostja pa avtor nalaga celo vrsto briljantnih filmsko likovnih impresij, ki so razporejene v dveh sistemih ter se med seboj prepletajo. Prvega tvori svet reklame v povezavi z arhitekturo modernega ameriškega mesta v vsej kričeče napadalni veličini neokusa in brezčutnosti. Kadriranje je po zaslugi izvrstne kompozicije slike in izredno dinamične kamere zelo sugestivno, čeprav sem imel občutek, kot bi se avtor skoraj naslajal nad tehnično virtuoznostjo ter pri tem pozabil na zgradbo filmske pripovedi. Tako učinkujejo prizori mesta kot virtuozno izveden sight seeng, njihova impresionistična pove-

zava z zgodbo pa daje gledalcu malo možnosti za zbrano dojetanje vsebinsko literarne in slikovne podobe filma. Do bistva Antonionijeve likovne in vsebinske plasti pripovedi mora gledalec priti šele skozi razmislek o določenih uprizoritvah, šele na tak, posreden način je možno dojemati njegovo misel. Poleg prizorov mesta pa je verjetno najmočnejši del tega filma tisti, ki je postavljen v okolje puščave. Če izvzamemo sicer nekoliko utrudljive, a mojstrsko izvedene sekvence vožnje z avioni, potem je višek KOTE ZABRISKIE v ljubezenskih scenah na ogromnih površinah puščavskega peska. To je nedvomno najbolj strnjen ter idejno homogen prikaz hedonistične vizije neobremenjene ljubezenske igre, ki po obdelavi že meji na nekaj onostranskega, ali vsaj izraža razsežnosti onkraj običajne »filmske spolnosti«, uklenjene v bolj ali manj čutno poželenjske vidike veristične uprizoritve. Pesniška eteričnost teh prizorov pa ostaja nekako osamljena v kompoziciji celote, saj spričo impresionistične dramatske strukture nima adekvatne oziroma umetniško enakovredne opozicije v ostalih pripovednih členih. Poseben problem pa je seveda zaključek. Če se puščavski prizori še do neke meje vključujejo v celoto, ali vsaj niso povsem nad nivojem ostale pripovedi, potem je za končne kadre eksplozije vrednot ameriške civilizacije značilno, da po lucidni inventivnosti, likovni fakturi ter umetniškem učinku globoko presegajo celotno ustvarjalno shemo filma. Možnosti, ki jih Antonioni odpira z intervencijo likovne fantastike, povezane z izvrstno montažo, so tako široke, da zastavljajo določene pomisleke o nekaterih vidikih sodobnega ali polpreteklega snovanja na področju likovne umetnosti ter hkrati nakazujejo povsem nove izrazne vidike sedme umetnosti. Tako predstavlja ZABRISKIE POINT pravzaprav torzo, ki pa ne priča o avtorjevem umetniškem padcu, ampak je delo na prelomu ustvarjalne dileme, nekakšen sicer tvegan, a mnogo obetaven sestop v nova območja Antonionijeve umetnosti.

V. P.

quo vadis

Ameriški barvni. Scenarij: John Lee Mahin, S. N. Behrman, Sonya Le Vien, po romanu Henryka Sienkiewicza. Režija: Mervin le Roy. Igrajo: Robert Taylor, Deborah Kerr, Leo Green, Peter Ustinov. Proizvodnja M. G. M., 1952. Distribucija: Makedonija film.

Primerjati delo Sienkiewicza Quo vadis in film istega naslova je nemogoče. V literarnem delu, ki je služilo kot predloga filmskemu, so sestavine, ki uvrščajo to knjigo med umetnine. Še tako podrobna in dobrohotna analiza filma pa takih sestavin ne more najti. Najbolj ugodna ugotovitev za film je, da je to zgodovinski spektakel, narejen za širok krog gledalcev po receptu, v katerem ni prostora za kakršna koli umetniška hotenja. Še več. Film je bil narejen pred dvajsetimi leti in tako ta recept velja za občinstvo, ki je hodilo v kinematografe v času petdesetih let. Tako smo priča popolnoma zastarelega, neumnega, neokusnega filma, nad katerim se mora zgražati vsakdo, ki gre vsaj enkrat mesečno v kino. Osrednja štorija, ljubezenska zgodba med postavnim rimskim častnikom in plemenito in lepo kristjanko je tako naivna, solzava in »nadvse pretresljiva«, da tudi pri najnežnejše čutečih gledalkah in gledalcih vzbuja samo smeh in porog. Vsa gromozanskost tega dela, ki se kaže v množici več tisoč statistov, ogromnih kartonastih kulis, divjih levov, tigrov in bikov, ne more zakriti revščine filma, ki jo je v še večji meri pokazal čas. Pred dvajsetimi leti je bilo to delo morda zanimivo, spektakularno in sprejemljivo. Sedaj vsekakor ni več. Film je delan kot paša za oči. Ker pa so te oči že marsikaj videle, lahko tu vidijo samo še odrgnjeni lesk starih časov, ko je Hollywood še kraljeval v filmskem svetu. V filmu razen Petra Ustinova kot Nerona ni niti ene svetle točke in moral bi iti na smetišče namesto na

filmska platna, distributor, ki je pokazal tolikšno mero (ne)okusa, pa pred sodišče.

B. V.

che guevara

Italijanski barvni. Režija: Paolo Heusch. Igrajo: Francisco Rabal, John Ireland, Susanna Martinkova, Jack Stuart. Distribucija: Kinematografi, Zagreb.

Italijanski ustvarjalci so se pri snemanju filma v največji meri naslonili na dnevnik Ernesta Che Guevara. Film je ves čas fabulativno in predvsem tekstovno poln, usmerjen v realističen prikaz Cheja kot vodja majhne skupine gverilcev, ki se brez jasno začrtanega cilja prebijajo skozi bolivijski pragozd v spopadih z izurjenimi vojaki, za katerimi stoji CIA, med hladnimi domačini ter brez prave podpore komunistične partije iz La Paza.

Lik Cheja ostaja do konca na ravni gverilskega vodja, katerega glavni problemi so ljudje okoli njega ter načrti naslednjega dne. Skozi ves film ne izvem, proti komu in za koga se Che resnično bojuje. Izvemo le, da je večna iskra upor proti obstoječi vladi ter da mu je glavni cilj sama revolucija. On sam je v njenem kontinuiranem poteku le člen, katerega smrt ni važna. »Revolucija bo vedno živel,« pravi Che, »s svojo smrtjo bom rešil le svojih nasprotnikov skrbi in svojih spremljevalcev vesti, ki jih veže, da ostajajo z menoj.«

Film preraste zadani oris Chejeve osebnosti šele na koncu, ko nam v salonih s kristalnimi lestenci vladne palače v La Pazu, v okolju in v pogovoru nam neznanih ljudi nakaže usodo posameznika, konkretno Cheja, v kolesju odločitev vladne politike.

Film CHE GUEVARA, kljub temu da je imel namen prikazati pravega Cheja in

tako zanikati legendo o svetem Cheju, v tem ni uspel, kajti v vsej svoji izraznosti ne prepričuje in nas pušča v dvomu, ali ni bil Che Guevara le malo drugačen človek, človek z veliko idejo, ogromno energijo ter voljo, človek, ki je dosledno živel in umrl za svoje ideje. Tega v filmu ni. Poizkus se je ponesrečil, legenda ostaja.

I. M.

avtostoparka

Thres Into Two Won't Go. Ameriški barvni. Scenarij: Edna O'Brien. Režija: Peter Hall. Igrajo: Rod Steiger, Claire Bloom, Judy Geeson. Proizvodnja: Universal, 68. Distribucija: Zeta film.

On je trgovski potnik srednjih let. Ženo živita povprečno družinsko življenje, ki pa gre vedno slabše, ker ne moreta imeti otrok. Sreča mlado in v ljubezenskih pogledih zelo svobodno dekle. Ker z njim zanosi, je njenih svobodnih pogledov konec in pride lepo k njemu domov. Zakon se razdre, ona pa tudi ni bila noseča in zato nove poroke ni. Vsi odidejo novemu življenju naproti.

Na kratko bi lahko rekli, da je to izrazito gledališki film. Pa ne samo zato, ker je scenarij zanj napisal avtor gledališkega dela sam, ampak je tudi pri filmskem scenariju čutili še dovolj močno gledališko zgradbo z izrazitim zapletom in razpletom. Film je režiral znani angleški gledališki režiser Peter Hall, ki tudi ni mogel iz svoje kože in je film zelo odsko »postavil« — zlasti je čutili gledališko roko v interjerih, kjer se odvijajo za dramo najvažnejše stvari. Celotni igralci se gibljejo in uporabljajo mimiko kot na odru, nekaj bolj »filmska« je Judy Geeson, ki pa je za to tudi imela priložnost. S tem da je film tako gledališki, pa še ni slab. Avtostoparka je zelo solidno delo, katerega največja vrednost je poleg izredne igre vseh treh igralcev predvsem besedilo. O'Brien spada namreč med tiste jezne mladeniče, ki so s svojim de-

lom zaorali v povprečno angleško življenje, v socialno problematiko svoje dežele, predvsem pa se posvetili človeški psihi in tako poglobili oblikovanje karakterjev. Vse te lastnosti je čutili tudi v tem filmu in atmosfera, ki jo s seboj prinaša, je lahko edinole angleška. Avtostoparka je več kot soliden komorni film, zelo življenjski, z določeno mero angleške zadržanosti, ki pa pomaga k še večji notranji razgibanosti in našemu aktivnemu sodelovanju.

N. M.

izlet na tahiti

Tendre Voyou. Francosko-italijanski barvni. Scenarij: Albert Simonin in Michel Audiars. Režija: Jean Becker. Igrajo: Jean-Paul Belmondo, Mylene Demongeot, Nadja Tiller. Proizvodnja: Sud Pacifique Films, Paris in Fono, Rim. Distribucija: Kinema.

Ljubezensko-kriminalno-pustolovski filmi so bili že od nekdaj zelo dobro prodajno blago. V to zvrst sodi tudi film **Izlet na Tahiti**. Da bi k filmu pritegnili še več gledalcev, so mu pridali še J.-P. Belmondoja in kup lepih žensk različnih starosti. Ob taki zasedbi se takoj jasno vidi zgodba. Mlad pustolovec, J.-P. Belmondo, okuša slasti življenja s pomočjo žensk. One ga vzdržujejo, za povračilo pa je za njih potrošni predmet, uporabljan predvsem v postelji. Ko se ga naveliča prva, ga preda drugi, ta zopet naprej, in tako dalje. To se dogaja skozi ves film. Takšno dogajanje postane po polurnem gledanju mučno dolgočasno. Tega ne more rešiti niti glavni igralec, ki prinaša filmu še največ svežine, niti ne komični preblistki. Film na nivoju zelo površnega prikazovanja nekega načina življenja, ki je veliki večini ljudi oddaljen in nedostopen, obenem pa je tak, da se pilega misli neosveščenega gledalca, ki po-

zablja, da sedi v kinematografu. Ta se lahko prepušča filmu in pozablja na realnost, živi v lepšem svetu svoje domišljije, in se opaja z lepotami in sladkostmi, ki so prisotne le na platnu. Glavni junak postaja vzornik in nedosegljiv idol. Film lajša trdo življenje na zemlji in pušča upe za uredničitev želja za prihodnost. Tako postaja ta zabavno-kriminalno-ljubezenski film zahrbtno delo. Gledalca odteguje samemu sebi in ta izgublja zavest o sebi in postaja objekt nekega čudnega življenja na platnu. Pravo dogajanje filma, to so spremembe odnosov, se prenaša v dvorano. Prihaja do temeljnega preobrata, ko se gledalec spreminja iz subjekta, ki gleda in opazuje, v objekt, kateri ni odvisen od sebe, temveč od imaginarnih dogodkov zunaj sebe, na platnu. Ob koncu, ko se vzpostavijo zopet stari odnosi, odhaja gledalec, čeprav nasmejan in vesel, iz kinematografa z nezavedno nezadovoljnostjo, ker se sedaj še močnejše potrjuje njegova sedanost.

Zato tega klišejsko, čeprav obrtniško dobro narejenega filma ne moremo sprejeti kot dve uri zabave, temveč kot okrutno in grdo igro z neosveščenim delom naše publike.

B. V.

princu je potrebna devica

Una vergine per un principe. Italijansko-francoski barvni. Režija: Pasquale Festa Campanile. Igrajo: Vittorio Gassman, Virna Lisi, Philip Leroy. Distribucija: Avala genex.

Komedija iz burnih časov Medičejcev, katere glavni dogodek je »moška« preizkušnja glavnega junaka, je posrečeno ubrana na ustrezen odnos med sodobnim pojmovanjem in starimi časi. V filmu kar mrgoli zanimivih, po vsej

verjetnosti verodostojnih historičnih podrobnosti, ki pa ne predstavljajo nikakršnega balasta, ampak svojevrstno resnico. In ta svojevrstna resnica je spretno vključena v današnji zorni kot, ki to resnico sicer registrira, vendar mu ne more pomeniti nič bistvenega. Najbolj današnja dimenzija tega filma — če smemo na tem mestu izreči to definicijo — pa je brez dvoma absurдна situacija, v kateri se znajde postaveni junak in nenadkriljivi osvajalec ženskih src, če seveda izvzamemo njegovo lastno ženo. Absurdnost njegove situacije je v tem, da se mora zaradi političnih razlogov poročiti z Medičejko, da mora v ta namen uspešno opraviti test s pravo devico — da bo test dokazljiv — in da je od tega testa usodno odvisna prihodnost njegove bankrotirane rodbine, mir med sosedi in končno njegova osebna, že nič kolikokrat dokazana moška reputacija. V komediji je pač absurdno, če so splošno zgodovinski dogodki odvisni tako rekoč od najintimnejših človekovih trenutkov.

Prav zaradi vsega omenjenega je film očarljiv, kljub historični preobleki duhovit, sicer nekoliko predolg in predstavljen našim gledalcem v izrazito slabi kopiji, brez dvoma pa posebno mojstrski v ključnem prizoru testa — tu se je najbolj mogoče spomniti radoživega Boccaccia — v katerem sta Vittorio Gassman in Virna Lisi očarljiva in duhovita interpreta zanimive življenjske situacije. Duhovito in očarljivo igro je treba še posebej omeniti prav pri Vittoriju Gassmanu, ki kot osrednji junak zanesljivo in večče zagotavlja obravnavani komediji uspeh vsaj pri gledalcih.

J. P.

revolveraš ave maria

The Forgotten Pistolero. Italijansko-španski barvni. Scenarij: Vincenzo Cer-vanni. Režija: Ferdinand Baldy. Igrajo: Thomas Finch, Leonard Mann, Luciana Paluzzi, Pilar Velasquez, Piero Lull. Proizvodnja: B.C.R., Rim in Isolla, Madrid. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

Westerni italijanskošpanske koprodukcije nikoli ne obetajo nič dobrega. Toda film **Revolveraš Ave Maria** (izvirni naslov je *Pozabljeni revolveraš*) je napeta in dinamična zgodba z meje Meksike in Združenih držav. Scenarist se je prav gotovo zgledoval po znamenitem Ajshilovem delu *Oresteja*, kajti film je do pičice podoben antični drami. Mož se vrne iz vojske, žena ga v prvi noči s pomočjo ljubimca ubije. Sin Sebastian zbeži, hči pa ostane kot glas vesti ob materi. Po dolgih letih privede sina nazaj njegov mladostni prijatelj. Sebastian maščuje očeta in ubije njegovega morilca, ljubimca svoje matere. Ob tem streljanju je ubita tudi mati, ki pa se v poslednjih trenutkih svojega življenja pokesa svojih grehov in otroka prosi odpuščanja, nakar očičščena umre.

Glavni poudarek v filmu je na Sebastianovi poti domov. Med tem potovanjem je seveda veliko veliko streljanja, pretepanja, popivanja in še vsega drugega, kar sodi v tak film. Seveda ne manjka lepih deklet, ki so na voljo postavnim junakom. Film je preprost in nezahteven kot pač večina kavbojk. Kljub temu pa ni brez dobrih lastnosti. Odlikuje ga dobra kamera, ki se ne boji nenavadnih zornih kotov ali izredno majhnih detajlov. Režiser tudi ni ostal samo pri površnem prikazovanju glavnih junakov, temveč jim je poizkušal vdihniti nekaj življenja. Njihova dejanja skuša opravičiti s psihološkimi vzroki, kar mu ne uspe vedno, in tako dejanje filma včasih zastane in ga ponovno požene v tek kakšen pretep ali streljanje. Čuti se, da se je režiser lotil

dela z vso resnostjo in zagnanostjo. Igra glavnih junakov je na zelo solidni ravni in izpričuje, da so film delali z resnim namenom narediti nekaj več kot običajno klišejsko zgodbo Divjega zahoda. To se jim je do neke mere posrečilo, vendar zaradi očitnega prepisovanja Ajshila deluje film skonstruirano, če že ne smešno. Kljub vsemu pa film na gledalca, ki ne pozna antičnih tekstov, deluje sveže, prinaša nekaj novega, saj take teme do sedaj še nismo zasledili v kavbojkah. Ob vsem tem bolj ali manj smiselnem početju se dve uri zabavamo, kar pa je tudi edini namen tega filma.

B. V.

zmenek

The Appointment. Ameriški barvni. Režija: Sidney Lumet. Igrajo: Omar Sharif, Anouk Aimée. Proizvodnja: MGM, 1970. Distribucija: Inex.

Ni preveč lepo, če začneš z najslabšim, a kaj ko je pri tem filmu najslabše usodno, iz njega namreč izvira vse zlo, ki se drži tega precej reklamiranega filma. Tisto zlo pa je scenarij, kar je za Hollywood pravzaprav nepojmljivo, saj je znano, da mu s tehnično logičnega stališča njegovih filmskih zgodb ni izpodbijati.

Tu pa se srečamo s scenarijem, ki — kot vse kaže — ni bil kos svojim lastnim pretenzijam, ko naj bi gledalca čimbolj potegnil v napeto vzdušje, da bi izdržal do konca ob sicer res komorni igralski zasedbi. In čeprav nas mučita s svojimi težavami dva renomirana evropsko-orientalska zvezdnika, se naše zanimanje zanju precej zmanjša, ko postanejo njuna dejanja nemotivirana, nelogična in polna sumničenja. Na koncu se sicer izkaže njena nedolžnost, vzporedno z njo pa izgubijo svojo upravičenost v filmu tudi mnoge scene in nekaj govornega dela. Kljub obeta-

jočemu začetnemu vzdušju te hollywoodske romance, posnete v Evropi in nekaj prav prijetnih dialoških osvežitvev in posnetkov kamere, ki sicer niso običajni, pa pri današnji že kar preveč ponavljajoči se modni tehniki snemanja zbledi film v manj kot poprečnost, še posebno, ker ustvarjalci žele, da bi mi točili solze za vsako ceno. Nekaj pa je v njem tudi dobrega. Predvsem igralske stvaritve stranskih vlog, za glavna junaka pa lahko rečemo, da sta se zelo trudila in da sta predvsem v naravi dobra. Lahko pohvalimo predvsem izredno lepe barve in harmonično zlitje karakterjev z naravnim ozadjem. Film je pravzaprav žalostna zgodba, saj ona naredi na koncu samomor; še bolj žalostno pa je, da so ustvarjalci hoteli več, kot so zmogli in bi bilo dosti boljše, če bi film skrajšali za kakšne pol ure.

N. M.

kako, kje, in s kom . . .

Come, quando, perche. Italijanski barvni. Scenarij: Tulio Pinelli, Antonio Pietrangeli. Režija: Antonio Pietrangeli. Igrajo: Daniele Gaubert, Philippe Leroy, Horst Bucholz. Proizvodnja: Documento-Columbia, 1968. Distribucija: Morava film.

Ona je poročena z Markom, poslovnim človekom, ki nima časa zanjo. Ker je bogata in nič ne dela, se dolgočas in to pridno izkoristi njen prijatelj Alberto. Na počitnicah se razvije romanca, vroča ljubezen, ki umre po nekaj hudih urah trpljenja. Mož za vso stvar ne zve, razen če seveda česa ne sluti. Toda tako razumevajoč in nežno ljubeč, kot je, je malo verjetno, da bodo z njim težave, posebno po »nočni« spravi.

Spet eden italijanskih filmov, ki se vrti v krogu množičnih in starih italijanskih familij, kjer preteklost veliko

velja. Aristokratsko udobje kot da ne more Italijanom iz glave. Nekako kar obvezno pa je tudi naše občutje, da še tako velike osebne tragedije v takem okolju nekakonezažive prav avtentično. Vse je odeto v preveč lepe obleke, bogat in kar kičast dekor, vsi so obvezno krasni. Tudi v tem filmu se pojavlja zadnji čas precej pogosta téma osamljenih lepih žena, katerih možje so v današnjem svetu businessa preobremenjeni s službenimi problemi in za žene nimajo časa, razen da jim nudijo udobje. In tako ta nežna in nemočna bitja, ki potrebujejo zaščito, kot je v filmu večkrat omenjeno, jasno, prej ali slej podležejo kakšnemu moškemu, ki jim to nudi. Tako se dogodi tudi z našo junakinjo. Vendar pa na koncu le zmaga ljubezen do moža in tako meščanska morala, ki je po svoje tudi problem zase; saj je mož ujetnik materine puritanske vzgoje, zlasti v odnosu do žensk in tako ob ženi ves čas zelo trpi v fizičnem pogledu. Ko pa tudi on premaga oviro »spoštovanja«, je tako rekoč rešen in ne potrebuje tretjega. Poleg teh dveh težav nastopa v filmu še lezbijstvo, da bi bilo čim več gledalcev zadovoljnih. Lep ambient in sončno sardinsko obalo pa lepša in krasi sila melanholična glasba. Igralska zasedba je nemško-francoska, kompromisna rešitev je italijanska sinhronizacija. Med snemanjem filma je režiser Antonio Pietrangeli umrl in njegovo delo je zaključil Tulio Pinelli. Razlike ni videti, vse je poprečno ali celo malo nižje od poprečja.

N. M.

in ne vpelji me v skušnjavo

La servante. Francoski barvni. Režija: Jacques Baule Bertrand. **Igrajo:** Daniél Gélin, France Anglande, Ulla Jacobson. **Proizvodnja:** Méditerranée C.E.D.I.C. 1970. **Distribucija:** Croatia.

Ljubezenski trikotnik sproži vedno veliko težav, kajti kljub pogumu žena le ne prenese tekmice. Ta je običajno tudi mlajša in zato že sama po sebi prinaša nekaj prednostnih lastnosti, ki jih možje menda takoj opazijo in izkoristijo, posebno če je dekle tako rekoč na dosegu roke, sorodnica in služkinja. Poleg tega izbere žena še prav posebno neugodno napadalno in obvarovalno taktiko, dokler se na koncu ne spame tuje in odide, kar je morda najboljša zdravilna metoda za na novo »zaljubljenega« soproga. Stvari se dogajajo zares in zakaj jih ne bi tudi posneli. Ustvarjalci filmov o njih delajo samo eno napako, namreč da jih snemajo prepogosto. Ta film pa ga je polomil še v igralski zasedbi, kjer je predvsem Ulla Jacobson popolnoma odpovedala. Nekaj boljši je Daniel Gélin, sedaj, ko so mu leta nagubala njegovo lepoto, tisto brhko dekle pa je France Anglande, lutka, lutkica in ne prav za vsak okus, ali bolje za tistega, ki ljubi med. Dialog ni ravno vreden hvale, film pa je nasploh preveč šablonski in preračunljivost ustvarjalcev preveč vidna. Malo modnih fotografij pa moderne glasbe, no ta je morda še skoraj najboljša v filmu, lahkotna, vedra, in sploh pomaga prebiti nekaj dolgočasnih trenutkov. Film teče, teče, teče, dokler se ne konča z ustavljenim posnetkom, ki je danes zelo v modi. Ta posnetek kaže služkinjino izredno inteligenco, kajti odpelje se, odkoder je prišla, in tako morda spet spravi skupaj obe iz različnih vzrokov globoko žalujoci bitji.

N. M.

ne bodite žalostni

Tout peut arriver. Francoski barvni. Scenarij in režija: Philippe Labro. **Igrajo:** Jean-Claude Bouillon, Prodence Harrington, Fabrice Lucchini. **Proizvodnja:** Parc film, Marianne Productions, Madeleine Films, 1969. **Distribucija:** Avala genex.

Filmi s témo o življenju novinarjev in piscev so že dokaj izrabljeni. Če se spomnimo nekaterih najboljših (na primer Charlieja Bubblesa ali katerega Godardovega) nas film **Ne bodite žalostni** ne more presenetiti. Kljub modernemu zunanjem videzu, kljub razgibani in učinkoviti kameri, kljub prefinjeni montaži in kljub načinu igre, ki noče biti igra, ostaja film v okvirih tradicionalnega čustveno obarvanega okvira. Precej krivde za to nosi scenarij, ki je na nekaterih mestih zelo ohlapen, v zaključku filma pa se hotenje iz prvega dela popolnoma izgubi in izmalči. Delo je grajeno v poglavjih, tako da razbija klasično filmsko dramaturgijo. Zato ne moremo govoriti o zgodbi, temveč le o množini dogodkov, ki se pripetijo glavnemu junaku. Te situacije, ki stopajo pred nas, so popolnoma naravne, ljudje v njih žive svoje življenje, nekateri igrajo celo sami sebe (Catherine Deneuve). V kombinaciji z dokumentarističnimi posnetki Pariza in ljudi, ki čakajo na kavo, na avtobus, na prehodih za pešce, skratka ljudi pri najbolj vsakdanjih opravkih, nam film vsiljuje, na nekaterih mestih zelo agresivno, celo to misel, da tudi igralci ne igrajo in da so v resnici to, kar vidimo na platnu. Tako nastane neka nova podoba sveta, poetična dokumentarnost, v kateri ljudje žive poleg svoje slabše realne podobe v lepši projekciji. Taka struktura pa je dvozna. Če se gledalec tega zave in se racionalno opredeli do podob na platnu, izgubi film vso tisto svojo privlačnost realnega in kar naenkrat postane izredno skonstruiran, naiven in neverjeten. V celoti gledano razpada film v dve polovici. V prvi, ki je obsežnejša,

ima svojo atmosfero, svojo napetost, svoj tok dogajanja, ki je intenziven in se vidi, da je režiserju jasno, kaj je hotel. Medtem ko se v drugem delu to podre, postane mlačen in voden, avtor vključi nove osebe, ki so samo v okras in ne pospešujejo dogajanja. Režiser je izgubil rdečo nit in v zaključnih prizorih, v zadnjem poglavju **Ne bodite žalostni** (po katerem je dobil film pri nas naslov) se film sprevrže v popolno melodramatično čustveno limonado, katere okus ostane v ustih tudi potem, ko se prižgejo luči v dvorani. Škoda, zares škoda, ker drugače bi bil to prijeten film.

B. V.

vrv in kolt

Une corde... un colt. Francoski barvni. Scenarij in režija: Robert Hossein. **Igrajo:** Michele Mercier, Robert Hossein. **Proizvodnja:** Artistes associés, 1969. **Distribucija:** Avala genex.

V francoski kavbojki, ki jo je režiral in v njej tudi igra Robert Hossein, lahko najdemo vse tisto, kar je značilno za to filmsko zvrst. Umori, pretepi, pijančevanja in posilstva si slede z bliskovito naglico, a kar je zanimivo, je to, da v filmu skorajda ni mogoče govoriti o dobrih in slabih. Vsi so namreč bolj ali manj pokvarjeni in vsi za svoje lumparije, ki so bolj ali manj nasilne, tudi plačajo z glavo. Vsekakor je Robertu Hosseinu kot režiserju uspelo narediti film, ki nas pritegne s svojo dinamiko, s svojo nenavadno zgodbo, s še bolj nenavadno moralno, o kateri smo že govorili, in tudi s prijetnimi »razbojniškimi dialogi«. Film je seveda izrazito komercialno delo, ki naj gledalca zabava in ga tudi razvedri. Hkrati pa je Hosseinov film **Vrv in kolt** še nekaj več. S tem da se pravzaprav duhovito poigrava s svojimi filmskimi junaki, z njihovimi zapletenimi »uso-

dami«, se norčuje iz gledalcev in tudi iz samega žanra. In to je tisto, zaradi česar Hosseinov film ni sivo poprečje, ki tolikokrat priroma na naša platna. Omeniti je treba še zelo dobre posnetke in lahkotno, skorajda poetično kamero, zaradi katere postane marsikateri Hosseinov režijski namig jasnejši in duhovitejši. In tudi Hosseinova igra je takšna, kot jo poznamo iz njegovih boljših filmov — ironična in prisrčno groba. Igra prisrčnega francoskega roparja, ki je zašel med mednarodne revolveraše.

D. P.

blažen med ženami

L'homme orchestre. Francoski barvni Scenarij: Geza Radvanni. Režija: Serge Korber. Igrajo: Luis de Funès, Oliver de Funès, Paul Preboist, Puck Adams. Proizvodnja: Gaumont 1970. Distribucija: Kinema.

Filme, v katerih igra Luis de Funès, bi lahko uvrstili v posebno skupino. Prvič zaradi njihovega števila, drugič pa zaradi njihove posebne zgradbe. Običajne komedije temelje na klasičnem principu zamenjav in vse mogočih gagov. Film »de Funès« pa zahteva drugačno strukturo, saj temelji vedno samo na tem komiku. Poglavitven je njegov obraz, s katerim izraža različne občutke. Mimika tega igralca je na taki višini, da je skoraj neverjetna. Primerna pa je samo za komične vloge. **Blažen med ženami** se ne oddaljuje od tega kalupa. To je film o moderni revijsko-baletni skupini, sestavljeni iz samih mladih in prikupnih baletk. Nad njimi bedi in pa pazi na njih prehrano ter moralo veliki kreator — Luis de Funès, pomaga pa mu njegov sin (filmski in resnični) Philippe. Ker maestro preveč skrbi za svoje plesalke, mu jo pač zagode njegov sin in oče kar naenkrat

postane dedek dveh otrok. To je treba seveda prikriti pred plesalkami. Ker pa eden od malčkov pripada mladi baletki, ki ga je skrila pri njem, je to nemogoče. Iz tega izhajajo vsi zapleti filma.

Gledalec, ki se je pripravljen smejeti, se bo smejal iz polnih pljuč, ostali, ki niso tako navdušeni za smeh, se bodo nasmihali, resnega obraza pa ne bo ostal nihče. Tisti pa, ki ljubijo revijski ples in blišč takih revij, pa bodo nad filmom navdušeni. Film ni delan z velikimi ambicijami, ampak nudi samo uro in pol zabave, ki nikoli ne zdrkne na raven cenenosti.

B .V.

izhod

Exit. Norveški barvni. Scenarij in režija: Pal Lokkeberg. Igrajo: Vibeke Lokkeberg, Claus Nissen, Tutte Lemkow, Tor Stokke. Proizvodnja: Norsk-film, 1969. Distribucija: Kinema.

Ona je poročena z bogatim inženirjem, a se dolgočasi. Z dvema bežnima prijateljskima oropa manjšo pošto. Nato z enim zbeži v svoj rojstni kraj, kjer se izkaže, da ni ubila onega drugega. Policija jih ujame. Njej ne bodo sodili, ker nimajo dokazov. Vrne se k možu, kjer se nadaljuje njen dolgčas, kjer je sama in je nihče ne upošteva. Zato ubije moža.

Norveški filmi so redki in že zato zanimivi. Ko si ogledaš film IZHOD, ne hote začneš premišljevat, kaj je v njem pravzaprav izrazito norveškega, drugačnega torej od drugih kinematografij. Po zunanjih in najprej opaznih posebnostih, med katere sodi jezik, nordijski igralci in pokrajina, bi se bilo gotovo dobro najprej obrniti k režiserju, saj je on tisti, ki je dal filmu samosvoj dih. Uspelo mu je nekaj izredno lepih in bogatih intimnosti v srečanjih junakov. Nekakšna posebnost je tudi »fotografiranje misli« v obliki

kratkih filmskih vložkov. Vprašanje pa, ki se pri filmu pojavlja, je čas. Kajti, če bi film videli pred kakšnimi desetimi leti, bi bili navdušeni, saj sodi v tisto duševno in razpoložensko atmosfero, ki jo je prinesel novi val. Ker je film kriminalka, se spomnimo na Godardov DO ZADNJEGA DIHA, medtem ko je junakinja zelo blizu Monici Vitti iz Antonionijeve AVANTURE ali MRKA: samostojno, zdolgočaseno dekle, ki išče svojo identifikacijo v svetu, ki želi ljubezni in razumevanja, da ne uporabimo že preveč obrabljenega izraza »komunikacije«. Danes je to le variacija na temo.

To norveško filmsko kriminalko, ki po svoji psihološkosocialno angažirani vsebini presega okvir gole akcije, bi lahko na kratko označili tudi z eksistencialističnim izrazom »dejanje brez vzroka«, čeprav je vzrok pravzaprav prisoten v podzavesti. Njeno dejanje je tako potrditev njenega bivanja, hkrati pa tudi njena smrt.

Ker gre v filmu predvsem za žensko junakinjo in njeno doživljanje, se pri njej lahko malo dalj zadržimo, saj Vibeke Lokkeberg s svojo koščeno lepoto, odsotnim pogledom, umirjenim gibanjem in predvsem s svojim notranjim svetom, ki ga čutimo za njeno pojavo, neverjetno spominja na Vivo, ameriško zvezdo podtalnega filma, zlasti Warholovih, Vibeke je včasih sicer malo nasilna, a to gre pripisati nevrotičnim izbruhom njene nepotešenosti.

Film prav malo koketira z nagoto in nasploh je v njem vse lepo in udobno, a treba je takoj dodati, da s svojo vsebino vse to udobje prikaže kot nebitveno za osebno srečo.

IZHOD je film, ki ob gledanju vedno bolj ugaja.

N. M.

| | | |
|---------------------------|-----|--|
| Ekran | | Številka 87-88, letnik 9 |
| Teleobjektiv | 354 | |
| Levi zasuk | 366 | Anno domini 1900—1946—1970 |
| Filmi meseca | 368 | Milan Jelić in ŠČURKAR |
| | 376 | LJUBEZEN |
| | 381 | VIVA LA MUERTE |
| Film v žarišču pozornosti | 385 | Slovenska kuhinja |
| | 387 | Biser v kartonski škatli |
| Protest in film | 388 | Novi socialni in duhovni film |
| | 390 | Ekstaza in problem nedotakljivosti obsedencev |
| | 394 | Preiskava o PREISKAVI |
| | 398 | Mnenja o filmu Elia Petrija PREISKAVA O NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU |
| | 400 | JAGODE IN KRI |
| | 404 | ČE BI ... |
| | 405 | KOTA ZABRISKIE |
| | 407 | MASH |
| | 408 | PRIZNANJE |
| | 409 | PORTRET BOJEVNIKA |
| | 412 | CATCH 22 |
| Prvi plan | 413 | Teze za eno od teorij filma |
| | 417 | Anemičnost in fikcija |
| Televizija | 424 | Iščem ljudi, ki nam imajo kaj povedati |
| | 429 | Etika slike in etika besede |
| | 430 | MONITOR |
| | 434 | Ljubezenski film |
| | 434 | Poljska nadaljevanka |
| | 435 | Novica, stara pet ur |
| Film, šola, klubi | 437 | Vprašanja razumevanja |
| | 441 | Šola — film: vizualni mediji |
| | 446 | Avdiovizualno tržišče prihodnosti |
| Festivali | 450 | Pot v novo vesolje |
| | 543 | Oberhausen |
| | 453 | Berlin 71 |
| | 455 | Hyeres 71 |
| Kritike | 456 | |

zadihajte **ambient**



ambient

lanša in prasto
voni gozdov
in cvetja

