



Sreča na vrvi
Portorož 77
Cannes 77

vol. 2
(letnik XIV) 1977 | Cena 25 din

3/4

skan

ekran

revija za film in televizijo

vol. 2

volumen je 10 številčk

Številki 3 in 4/1977

(letnik XIV)

ustanovitelj

Zveza
kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Freljh, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Viktor Konjar, Robi Kovšca,
Anica Cetin-Lapajne,
Majda Lenič, Milan Lindič,
Marjan Maher, Janez Marinšek,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Rajko Ranfl, Sašo Schrott,
Anica Korže-Strajner,
Lenart Setinc, Koni Štajnbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačik in Jože Zlender

ureja uredniški odbor

Srečko Golob
Boris Grabnar
Vladimir Kocjančič
Viktor Konjar (glavni urednik)
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovalka)
Stanko Šimenc
Matjaž Zajec
Jurij Jančič (tehnična ureditev)

tiska

tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana,
Dalmatinova 4/II soba 9
žiro račun: 50101-678-49110
devizni račun: 50100-620-107-870
poština plačana v gotovini

oproščeno prometnega davka
po pristojnem sklepu 421-1/1974
z dne 16. 1. 1974

nenaročenih rokopisov in
fotografij ne vračamo

1	komentar	Obeti 77	Viktor Konjar
2	teme	»Nova mitologija« jugoslovanskega filma	Tone Freljh
5	novi slovenski film	Sreča na vrhovi	
6	avtor	Jane Kavčič	Manca Košir
9	ocenujemo	Proti standardiziranemu »meščanskemu habitusu«	Zdenko Vrdlovec
11	Fest 77	Carstvo čutov	Jože Dolmark
13		Pogovor z Naglsho Oshlmo	
14		Tatarska puščava	Silvan Furlan
15		Pogovor z Valerijem Zurlinijem	Jean A. Gill
17		Nemi film	
18		Zldovski kvartet	Barbara McKay
19	odmevi	Poti in stranpoti (2)	Neda Brglez, Ivan Hvala, Franci Gerbec, Viktor Konjar, Vasja Predan, Vili Vuk, Ciril Zlobec, Bogdan Kavčič
27	Cannes 77		
28		Med trgovino in umetnostjo	Rapa Šuklje
34	teorija	Kriterij estetske vrednosti	Allan Casebier
37	klasiki	F. W. Murnau: Zadnji mož	Vladimir Koch
42	TV festival	Portoroško razočaranje	Viktor Konjar
46		Vprašanja o televiziji	Vili Vuk
49	vzgoja	Film v osnovnih šolah	Richard Eke
53	avtorji	Barney Platts-Miils	
58	filmsko šolstvo	Poljska praksa	Silvan Furlan
60	kinoteka	Kaj je to — filmski arhiv	Vladimir Pogačič
64	novi slovenski film	To so gadji — predstavitev	
65	novi filmi		

Obeti 77

Viktor Konjar

Po uvodnih znamenjih sodeč leto 1977 v razvojno krivuljo slovenskega filma ne bo poseglo ne z vrhunci ne s prelomnicami. Vsaj za zdaj ni na obzorju nič kdove kako pomembnega.

Tej skoraj prav nič spodbudni napovedi ne pripisujemo nikakršnega predznaka in prav tako nikakršnega namena. Stvari pač jemljemo takšne, kakršne so. Ustvarjalne potenciale, njihovo umetniško, življenjsko in družbeno angažiranost, njihovo organiziranost in njihove možnosti moramo slejkoprej še zmerom označevati kot izrazito skromne, nerazvite in času, ki ga živimo, pravzaprav neustrezne.

Nezadoščeni, kot smo, se sprašujemo, kaj bi kazalo storiti. Kako preseči vrtenje v krogu, kako vdihniti novega duha filmski ustvarjalnosti, kako razprostrti z meglicami nemoči zastrta obzorja?

V mislih imamo celotni splet naše filmske kulture: njen ustvarjalni, umetniško oblikovani del ter njeno vcepljenost v zavest in doživljanje ljudi oziroma človeške skupnosti te dežele. Ugotavljamo lahko, da je izkazana potreba po globljem in bolj dimenzioniranem doživljanju sveta s pomočjo filma veliko očitnejša od stopnje organiziranosti naše reproduktivne kinematografije, naše lastne filmske ustvarjalnosti in našega filmskega izobraževanja.

Stanju, kakršno je, postavljamo nasproti idealno vizijo filmske organiziranosti, ki pa seveda ni uresničljiva, pa jo moremo zato istočasno soočati z realnimi možnostmi ali nemožnostmi urejanja tega področja ali dejavnosti. Vizija nam pričara podobo kinematografije, ki bi bila vsestransko bogata, kvalitetna in vsklajena. Njeni sestavni deli naj bi bili dobro vodena filmska izobrazba na vseh stopnjah šolanja, razvejana mreža prostorsko, tehnično in repertoarno solidnih kinematografov, speljani sistem proizvodnje in distribucije 16 — ali 8 — milimetrskih filmskih kopij oziroma video-kaset, dosleden, pregleden in smotern repertoar televizijskega posredovanja filmskih stvaritev, kot

vrhunec vsega pa tudi dovolj obsežno ustvarjalno in proizvodno jedro, ki bi — kako pregrešna misel! — dajalo vsak mesec novo premiero celovečernega igranega filma, dokumentarna pričevanja o času, ki ga preživljamo, pa v nepretrganem zaporedju vsak teden brez presledka.

Očitno je, seveda, da si v okoliščinah, ki smo jim priča, pogledov ne smemo slepiti z iluzijami. Ob denarnih, človeških, prostorskih in organizacijskih potencialih, kakršne smo podedovali ali pa si jih ustvarili (tu pa tam pa jih celo napravili), si proizvodnja dvanajstih celovečernih igranih filmov ter petdesetih kratkih oziroma dokumentarnih sploh ne moremo in ne smemo predstavljati. Težko si je zamisliti — sredi sedanje kinematografske puščave, ki jo le tu in tam prekine kakšna oaza filmsko-repertoarnega prizadevanja in kvalitete — izpopolnjeno mrežo kinematografov, ki bi bil v polnem pomenu besede postojanka kulturnega dogajanja. O filmskem izobraževanju v šolah je komajda mogoče govoriti, ko pa vemo, kako malo je učiteljev, ki bi si bili v letih svojega študija ali pa v kasnejših letih poklicnega pedagoškega dela pridobili znanje in vpogled v globine filmske umetnosti.

In vendar vizije urejenega, stalno in polno delujočega filmskega prostora niso neuresničljive. Izšolati pedagoge, ki bodo suvereni poznavaci estetskih, idejnih in tehničnih elementov filmske umetnosti, ni najbrž nič težje kot izšolati zadostno število zgodovinarjev, geografov ali matematikov, samo lotiti se je zadeve treba na pravem mestu in na pravi način. Urediti, opremiti in statusno organizirati nekaj ducatov kinematografskih dvoran najbrž tudi ni nemogoče, še zlasti ne, če imamo v mislih večnamenske dvorane v krajih, kjer so drug za drugim le zrasli gospodarski, šolski, zdravstveni, športni in podobni objekti. Tudi množična izdelava in plasman videokaset nista nič več utopična zamisel, prilagojena daljnji prihodnosti. Domača »kinoteka« je uresničljiva v približno enaki meri kot domača knjižnica ali domača fonoteka, čeravno, seveda, v manjšem obsegu. Prav gotovo pa bi lahko že zdaj imeli veliko večje število

filmskih kopij za potrebe šolskega pouka in še posebej filmskega pouka. In slednjič: kakšne bi bile — načelno gledano — možnosti za trikratno, štirikratno povečanje obsega slovenske filmske proizvodnje? So ustvarjalni in tehnični potenciali malega naroda premajhni? Vse kaže, da nam primerjalni argumenti zatrjujejo prav nasprotno. Če smo kos programu petih, šestih razmeroma velikih založb, treh dnevnih in nekaj deset periodičnih časopisov, kompletne radia in televizije, slabega ducata gledališč pa inštitutov, centrov in podobnih ustanov, ki so nosilke ustvarjalnih prizadevanj, potem najbrž res ni nobenega razloga za omejitve filmske ustvarjalnosti na njeno razmeroma majhno in maloštevilno jedro delujočih. Še zlasti ne, če nam je, denimo, dano zvedeti, da se prav tako majhen slovaški narod lahko pohvali z osmimi celovečernimi filmi na leto. Vse je namreč odvisno od hotenja in od zavestnih človeških odločitev.

Teh odločitev pa si seveda še ne moremo privoščiti. Bilo bi nerealno, ko bi si v situacijah, sredi kakršnih smo, zastavljali za nekaj let odmaknjeno prihodnost sicer možne, a v sedanjem trenutku vendarle neuresničljive cilje.

Kajti ugotoviti moramo, da smo na področju, ki ga poimenujemo preprosto slovenska filmska kultura, v precejšnjem zaostanku. Njegova značilnost je predvsem človeški, kadrovski zaostanek — in njega je med vsemi najtežje premostiti. Kamor se ozremo, nas je premalo: premalo je izšolanih in izkušanih filmskih pedagogov, premalo repertoarnih vodij kinematografov, premalo filmskih publicistov, premalo scenaristov, premalo organizatorjev — z eno besedo, premalo delavcev — strokovnjakov, zajetih v to prav gotovo pomembno področje združenega dela in družbenega interesa. Ljudi zanj bo potrebno izšolati in delovna mesta ustanoviti, to pa pomeni, da se bo z zaposelnitvijo doslej dokaj praznega ali vsaj zanemarjenega prostora potrebno neizogibno in čimprej soočiti.

Naj bi leto 1977, v katerem bo še zmeraj zelo malo korakov k bogatejši žetvi domačega filma, zelo malo napredka v sistemu in vsebini filmskega izobraževanja, zelo malo uspehov pri formiranju filmskega gibanja v obliki filmske mladine in filmskih gledališč, zelo malo novih oziroma obnovljenih in v prave kulturne ustanove spremenjenih kinematografskih dvoran, prineslo vsaj to: spoznanje o nuji šolanja delavcev na področju filmske kulture, adekvatno šolanju glasbenih, likovnih ali literarnih poznavalcev in strokovnjakov za vse različne stopnje, vrste in potrebe glasbenega, likovnega ali literarnega delovanja.

Saj bi nemara ne bil odveč posebni skupni plenum doslej razkropljenih bojevnikov za filmsko kulturo, da bi na njem zaorali to prepotrebno brazdo na njivi našega družbenega in idejno-oblikovalnega ustvarjanja.

teme

»Nova mitologija« jugoslovanskega filma

Tone Freljih

Kot že nakazuje sam naslov, bi o podobi jugoslovanskega filma rad spregovoril na nekoliko nevsakdanji način. Opredelil bi to podobo kot odraz nove mitologije, za katero mislim, da je v jugoslovanskem filmu zadnjega obdobja močno prisotna in da si jo je izbral namenoma.

O mitih, o mitologiji vemo marsikaj, da pa stvar nima samo historičnih razlag in pomenov, nam bodo pokazali trije ne naključno izbrani citati.

Že v uvodu k svoji knjigi MITI STARIH GRKOV IN RIMLJANOV piše Michael Grant takole: »Miti so za nas prav tako pomembni kakor zgodovina, kajti resnično lahko iz njih povzamemo, kaj so predhodniki naše kulture mislili, kaj so čutili in izražali v svojih delih in stvaritvah na področju umetnosti. Ti miti so veliko bolj prepleteni z njihovim vsakdanjim javnim in zasebnim življenjem, kot bi kdo utegnil misliti dandanes« (podčrtal T. F.). Erick Fromm pa piše v knjigi PSIHOLOGIJA SODOBNE DRUŽBE takole: »Vsi živimo obkroženi s predsodki, zagrnjeni v mite. V mit religije, v mit o demokraciji in svobodi, v mite naravnih in večnih zakonov. Iz teh mitov izhaja, da se človeška narava ne more spremeniti in, kar je posebej pomembno, da se umetnosti ni treba ukvarjati s socialnimi problemi. Poleg tega obstaja mnogo sodobnih mitov, mit filmskega zvezdnika, mit, ki ga lahko imenujemo »kult osebnosti«, mit o življenjskem uspehu ali neuspehu.«

Tretji citat je Marxov. Po Marxu imajo nekatere oblike mitov, v sebi poleg materialnih pogojev za obstoj tudi dovolj dialektike, s katero lahko razložimo njihovo privlačnost. Marx pravi: »Grška umetnost predpostavlja mitologijo, to pomeni, da so sama narava in družbene oblike že spremenjene v narodni fantaziji na nezavedno umetniški način. Vsaka mitologija zmaguje in vlada in povzdiguje moč izpovedi s pomočjo fantazije. Zato mitologija propade, brž ko popolnoma zmaga nad fantazijo«.

Marsikdo se bo vprašal, kaj imajo omenjeni citati opraviti s filmom, še posebej z jugoslovanskim filmom, in kaj ima mitologija nasploh opraviti s sodobno umetnostjo. Odgovor je dokaj preprost, in sicer v smislu vsebinske doslednosti. Jugoslovanski film — pa naj gre za sodobno tematiko, tematiko iz narodno-osvobodilnega boja ali celo za filme, ki so posneti po literarnih predlogah — je v svoj bazični tematski sklop prevzel mnoge mite in jih mitsko tudi obravnava in posreduje gledalcem.

Jugoslovanski film se že kar po nepisanem pravilu loteva sodobne tematike, čeprav zasledimo precejšnja kvantiteta, kaj šele kvalitetna, ustvarjalna nihanja. Toda že apriorna želja, da ne rečemo zahteva, po sodobnosti v jugoslovanskem filmu, se kaže kot mitski odnos do take filmske zgodbe, do take tematske prevlade.

Kot prevladuje na eni strani želja po sodobni zgodbi, je v tako imenovanih sodobnih filmih čedalje manj prisoten sodobni človek kot nosilec dogajanja, kot individuum.

Prikaz katerekoli družbe deluje hudo skonstruirano in aranžirano, če o tej družbi govorimo kot o neidentificirani masi. Vsem je jasno, da samo različni posamezniki tvorijo družbo, torej je naloga filma s sodobno tematiko, da govori o posamezniku, o njegovem karakterju, o vsakdanjih ali pa izjemnih okoliščinah, v katere je postavljen ta posameznik. Treba bi bilo predstaviti okolje, reakcije okolja na posameznika in vice versa.

Tako je že iz tega kratkega opisa jasno, da v dobrem sodobnem filmu odpade vsakršna problemska posploševanja, ki zanemarjajo vlogo posameznika kot sooblikovalca družbe. Prav to pa smo v preteklosti često gledali na naših platnih. Da bi bilo možno dramatično in dramaturško speljati omenjeno podobo posameznika na filmu, je nujno potrebno predstaviti ta lik v vsej njegovi človeški raznolikosti.

Jugoslovanski film daje vtis, da se je pomiril z našo sodobnostjo, ter noče zadevati v vsakdanje življenjske probleme.

Res je, da zveni danes beseda »ideologija« marsikomu drugače, kot bi bilo treba, in res je tudi, da bi lahko zamenjali pojem »politični film«, ki zveni marsikomu preozko, s pojmom »tendenčni film«. Toda kot pravi Piscator, »je pojem tendenca mnogokrat zlorabljen, saj je za mnoge postal sinonim laži, ali pa vsaj izrabljanje resnice z določenim namenom«.

Prav za naš sodobni film mislim, da je v zadnjem času pogosto zatajeval svojo tendenčnost. Kje bi bili sicer iskali vzrok za nastajanje sodobnega filma, če ne v spreminjanju mentalitete posameznika in prek njega tudi družbe. Naša socialistična družba bi prav zaradi svoje odprtosti in odprtosti naše zavesti potrebovala ostre, tendenčne filme.

Seveda je res, da mora tendenčni film izvirati iz same družbene situacije. Marsikdaj pa ni treba, da nanjo neposredno odgovarja. Spomnimo se Engelsa, ki pravi, da »kolikor so avtorjeva hotenja in mišljenja v samem umetniškem delu sicer zajeta, pa hkrati primerno prikrita, toliko bolje za samo umetniško delo«. Odsev umetniškega dela se namreč pri gledalcih (če gre za film) kaže enako dobro, tudi če ga avtor ni postavil v prvi plan.

Ko sem omenjal mitski odnos do stvarnosti, bi bilo mogoče bolj preprosto, če bi govoril o hotenem zatajevanju sodobnosti in problemov, ali pa o njihovem posploševanju. Mnogi od naših avtorjev razumejo stvarnost neproblemsko in prav ta brezproblemskost se v jugoslovanski film vrača kot njegov tematski mit.

Če pa sodobni filmi le skušajo pokazati na probleme, so ti prikazi papirnati, izrazito brez prave zveze s stvarnostjo, ki nam jo prinaša življenje. To seveda ne pomeni, da bi morali biti vsi sodobni filmi posneti

v realistični maniri, kajti marsikdo bi tak stil hitro proglasil za socialistični realizem. Filmi s sodobno zgodbo in z razberljivim sporočilom pa bi morali biti dosti bolj avtentični v svoji družbeni kritiki. Samo tako bi bili sposobni dvigniti življenjsko resnico o posamezniku in družbi na nivo umetniške resnice v umetniškem delu.

Čeprav nam naslov ne dopušča natančnejšega pregleda celotnega ustvarjanja na področju jugoslovskega originalnega scenarija s sodobno temo, nam seznam filmov iz zadnjega obdobja le pove, da smo se Jugoslovani lotevali predvsem **večnostnih tem**. To so teme s poudarjenimi psihološkimi fabulativnimi izhodišči, ali s pridihom filozofije, scenariji z izrazito družbeno-kritično naravnostjo pa so v manjšini.

Drugi žanr v sklopu sodobnega filma, kamor so se jugoslovskega scenaristi pogosto zatekali, je komedija, film z lahkotno vsebino iz našega vsakdana. Ti filmi v svoji izpovedni težnji ne zajemajo nobene kritičnosti, največkrat celo zelo površno odslikujejo naše življenje.

Pri večnostnih temah, pa naj gre za psihološke zgodbe, ljubezen, odtujenost, absurdno situacijo ali kaj drugega, sicer zasledimo nek družbeni okvir, konkretnost fabulativne situacije, ki film determinira v času in prostoru, skoraj nikoli pa niso bile želje avtorjev teh filmov obrnjene v pretehtan prikaz družbe; oziroma nikoli ne zasledimo kakšnega ustvarjalno-kritičnega odnosa do te družbe. V sami filmski pripovedi je v pozitivnem smislu besede ta družbeni pomen potisnjen za subjektivnega, ki se v odnosu do gledalca sicer kaže kot dana objektivnost, v resnici pa je to še vedno le individualna zgodba z individualnimi razsežnostmi. Po ogledu takih filmov nas ne vznemirja nič, kar bi bilo problemsko izven posameznika.

Najpomembnejša je ugotovitev, da v takih filmih z večnostnimi temami na tej aktualno-problemski ravni pravzaprav ni prostora za konfrontacijo, ali nesoglasje, posameznika z družbo.

Filmske zgodbe teh filmov ne rastejo iz posameznih družbenih situacij in jih v problemskem smislu v ničemer ne označujejo. Če pa je naša družba v filmski pripovedi le prisotna, je to zgolj kot miljejsko-časovni okvir individualne problematike.

Večnostne teme imenujemo v jugoslovskega scenaristični razpredelnici predvsem zato, ker bi se lahko marsikateri individualistični problemi pojavili kjerkoli in kadarkoli. V bistvu se problemi ne bi popolnoma nič razlikovali. Upoštevalo lahko še eno pomembno možnost, in sicer, da bi bili v nekaterih drugih

kinematografijah problemi, zaradi splošne ustvarjalne klime, že zdavnaj preseženi, ali pa bi bili nezanimivi.

Poskusimo razložiti, kaj sploh mislimo s pojmom »problemska aktualnost«. Vsaka problematika, ki je pogojena sedanjim časom, ki nima takih ali drugačnih historičnih predznakov in asociacij in ki hkrati v filmski zgodbi ni predstavljena samo kot opisovanje preteklosti, je že po svoji osnovni naravnosti sodobna. Izraz »aktualnost problematike« pogojuje — vsaj za nas — nekaj več. Pomenil naj bi tisto ločnico našega spoznanja, ki bi nam ob gledanju nekega filma brez posebnih premišljevanj povedala, da je obravnavani problem v konkretnem filmu v dani situaciji še posebej aktualen, pereč in da ima po širini in intenziteti problematike širše družbeno zaledje.

Tak primer je film iz začetnega obdobja jugoslovske kinematografije SVET NA KAJŽARJU in film iz drugega obdobja LICEM U LICE. Oba filma sta s svojo filmsko zgodbo zelo nazorno povedala kakšna je bila družbenopolitična klima določenega obdobja in kakšni so bili družbeni problemi, ki so v določenem obdobju prišli v ospredje.

V prvem primeru gre za družbenopolitično reformo v pravem smislu besede, čeprav se je kazala v zoženi obliki vaške problematike. V filmu LICEM U LICE pa gre za problem osveščenosti tedanje družbe. To ni bil problem, ki se je pojavil šele na začetku šestdesetih let, toda takrat se je odločno zasilal v naši zavesti in skoraj sinhrono se je pojavil tudi v filmski upodobitvi. Ob pregledu sodobnih družbeno-angažiranih filmov z izrazito poudarjeno problematiko aktualnega trenutka dobimo sliko stanja, in tudi razvoja, neke družbe, hkrati pa so nam taki filmi najboljši zapisi, pravi družbenopolitični arhiv stanj, ki jih je preživljala neka družba.

Marsikdo bi mislil, da so vsi problemi večnostni, da se kaj dosti ne premaknejo s svojih točk, ali da je njihov razvoj počasen in da zato niso tako poudarjeni v filmskih zgodbah. Pa najbrž ni tako. Tudi sedemdeseta leta imajo vrsto izrazitih družbenih problemov, prenekatere objektivno družbeno situacijo, ki bi jo bilo vredno zaznamovati na filmskem traku. Toda to se žal ne dogaja v zadostni meri, vsaj v slovenskem filmu ne. Če pa se dogaja, so to z redkimi izjemami zgolj refleksije na nekatera nekdanja stanja, ali nekdanjo problematiko. Tak primer je Pavlovičev film RDEČE KLASJE, ki obravnava problem kulaštva, ki je bil tipičen za začetek petdesetih let. Umetniško upodobitev pa je dobil ta problem v filmu dvajset let prepozno, ko je bil problem že presežen, ko je že šel v zgodovino povojne jugoslovske družbe, potem ko je že dočakal vso sociološko in politično razlago in oceno.

Takih primerov zamujanja je še nekaj, zato bi težko govorili o kakršnikoli sinhronosti med aktualnostjo same problematike in njeno filmsko upodobitvijo.

Nekaj izjem, da pa vedno le ne zamujamo, bi tudi našli. Primer iz zadnjega obdobja je scenarij Branka Šömna za film LET MRTVE PTICE. Tu res zasledimo scenaristično ažurnost. Družbena problematika tega scenarija je zajeta v dveh dimenzijah: v odmiranju prekmurskih vasi in v migraciji zdomceev. Oba problema, ki sta med seboj vzročno povezana, sta se posebej izrazito izoblikovala v našem desetletju.

Primerov, ki govorijo »za«, in predvsem »proti«, problemsko aktualnost v jugoslovskega filmu, je še nekaj. Ne bi naštevali vseh. Pomembnejše bi bilo poiskati vzroke, zakaj se jugoslovskega filmski avtorji premalo posvečajo tej ažurnosti. Eden od vzrokov za hoteno zamujanje je verjetno v strahu, da bi postal film s poudarjeno problemsko aktualnostjo v zelo kratkem času nezanimiv. Drugi, enako pomemben vzrok, je verjetno v prepričanju, da liki posameznikov ne morejo zaživeti pravega življenja na platnu, če so preobremenjeni s družbeno problematiko svojega obdobja.

Dr. Milan Ranković piše v svoji knjigi DRUŠTVENA KRITIKA U SAVREMENOM JUGOSLOVENSKOM FILMU o kritičnem odnosu do družbe takole: »Kritični odnos do družbe je eden od najbolj splošnih vidikov socialno angažirane umetnosti. V tem kontekstu razumemo pojem »kritika« kompleksno in pri tem razumemo aktivni odnos ocenjevanja družbenih procesov, stanj in pojavov, ki predpostavljajo pozitivno ali pa tudi negativno oceno.«

Če pogledamo trenutno podobo jugoslovskega filma s sodobnimi temami, potem najdemo bore malo primerov, ki bi jih po tej formuli lahko proglasili za uspešne.

* * *

Posebno poglavje zasluži film z narodnoosvobodilno tematiko. Tudi v tem žanru gledamo zadnja leta vse preveč poenostavljanja. Že sama naša polpretekla zgodovina narodnoosvobodilne vojne se nam v mnogih filmih predstavlja kot mit. Občutek imam, da se avtorji takih filmov zadovoljujejo že samo z reafirmacijo zgodovinskih dogodkov, čeprav je vsem razumljivo in jasno, da reafirmacija sploh ni potrebna. Zgolj reafirmacija namreč v nobenem smislu ne pogojuje umetniškega izdelka. Tudi za filme z narodnoosvobodilno tematiko velja enkrat že izrečena misel, da lahko na platnu zaživijo samo polnokrvne, s problemi in konflikti obogatene zgodbe.

Še mnogo bolj kot pri sodobni tematiki se v filmu z narodnoosvobodilno tematiko kot slabost odraža njegova linearnost, zgolj samo kronološki zapis nekega dejanja ali akcije. Če tak film pri gledalcih zbudi nekaj zanimanja, to ni zasluga filma, temveč zasluga zgodovinskega dogodka samega. Film je uspel tak dogodek samo reproducirati, vendar brez ustvarjalnega, umetniškega prispevka.

Zmotno je tudi mnenje, da se da našo polpreteklo zgodovino ovrednotiti šele zdaj in to s filmskimi produkti. Ta zgodovina že ima svojo potrditev in jo še dobiva na drugih ravneh. Umetnosti, prav posebej še filmu, pa so na voljo že posamezne umetniške interpretacije te zgodovine. V nobenem primeru pa to ne pomeni razvrednotenja historičnih vrednot.

To, kar je v zadnjem času v filmih, ki obravnavajo narodnoosvobodilno tematiko še posebej močno opaziti, je izrazito pomanjkanje fabulativnih konfliktov, torej tiste dramaturške biti, ki je edina opravičilo filma. Namesto konfliktov gledamo zadnja leta predvsem velike, linearno-kronološko zastavljene epopeje. Če pa le najdemo

nekaj konfliktov, so le-ti v filmski zgradbi največkrat neutemeljeni. Treba se je zavedati, da ni konflikta brez dileme, dilema pa je spet izrazito vsebinski element. Če dileme ni in ni je tam, kjer v partizanskem filmu ni konfliktna situacija, potem smo pred gledalca postavili enobarven list papirja in ne film, kajti ob takem enoplastnem filmu se gledalec ne more opredeliti in zato zanj ni več zanimiv.

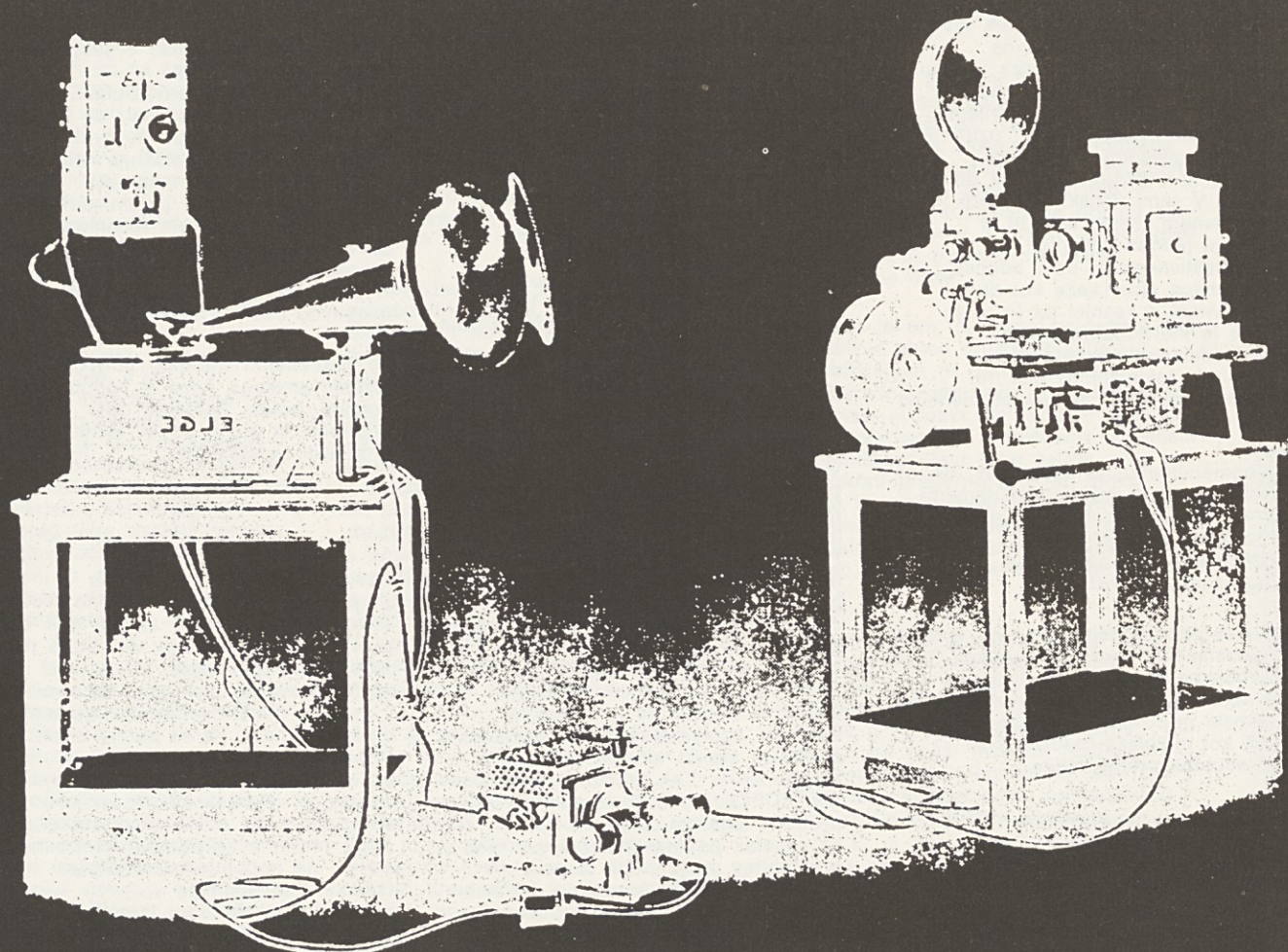
Tako za sodobni film kot za film s partizansko tematiko velja, da smo si zaradi pristajanja na vsesplošno razumljive sodobne mite dovolili preveč vsebinskih in karakternih klišejev. Kajti dokler bomo pristajali na klišeje (teh pa je kolikor jih hočemo), toliko časa filmski produkti ne bodo niti družbeno eksplicitni niti umetniško kvalitetni.

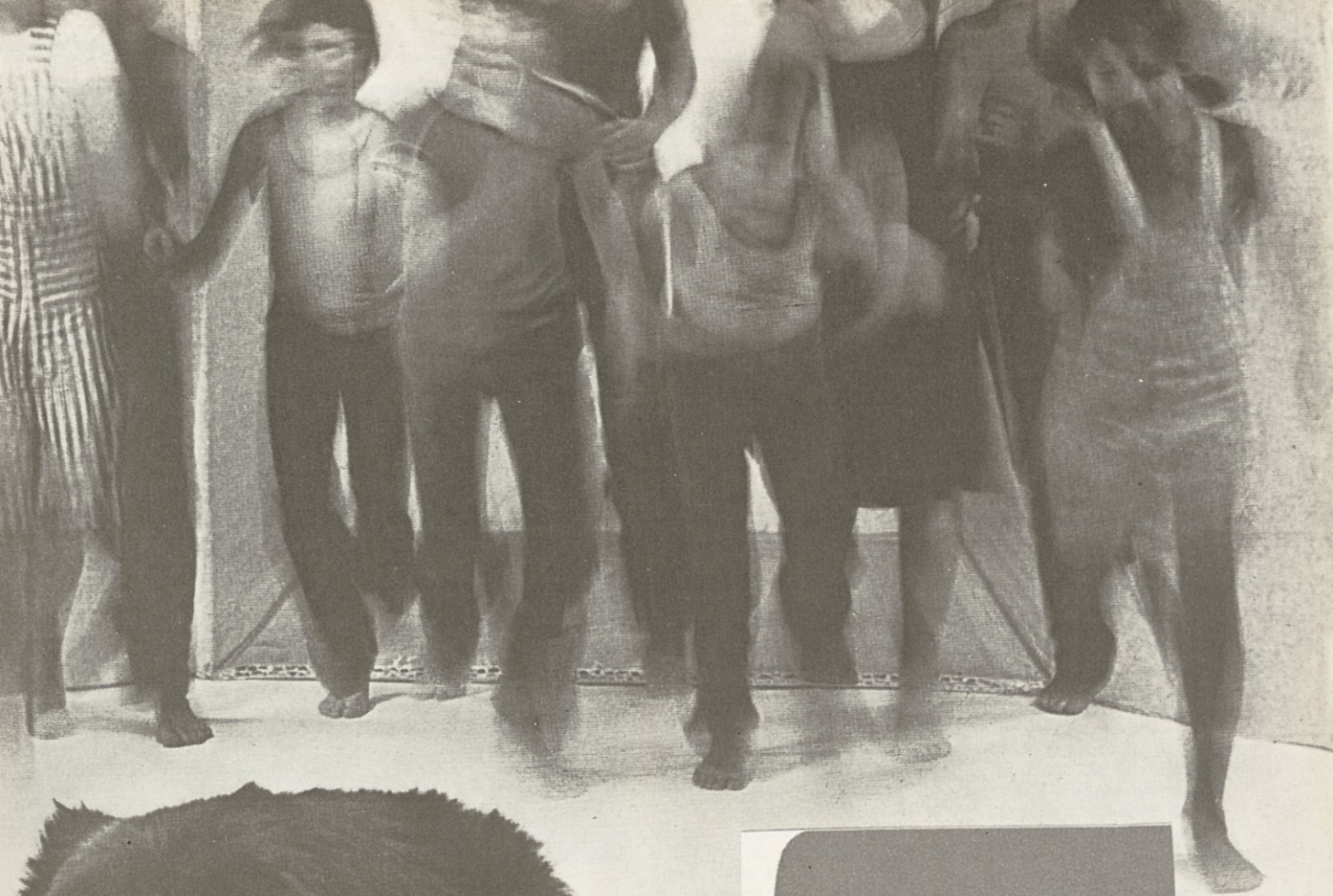
In kot tretji obsežni mit se posebej v slovenskem filmu pojavlja literatura in to v celoti kot osnova za nastajanje filmskega scenarija. Mnogi so namreč mnenja, da je dobra, tradicionalna, po možnosti časovno nekoliko odmaknjena, literatura že kar pogoji tudi za filmsko uspešnost. Odkod to prepričanje ni težko ugotoviti. Slovenska literatura ima namreč

po nekem nenapisanem principu izredno izdelane karakterje in precej tradicionalne, dramatično pa zelo močne fabule. Vse to smo kot glavno pomanjkljivost navajali pri sodobnem filmu. Odločanje za ekranizacijo literarnih del zato pomeni predvsem izrabljanje že preverjenih kvalitet. Pri takem prevzemanju seveda odpade vsakršno tveganje, iskanje in tudi vsakršna želja po neposredni posodobitvi.

Koliko pa so nekatera literarna dela resnično primerna za filmsko upodobitev in koliko zares prinašajo nekaj novega v celotno podobo jugoslovanskega filma, je v takih repertoarnih odločitvah drugotnega pomena.

Če povzamem, v jugoslovanskem filmu je možno najti predvsem tri sklope sorodnih mitov. V filmih s sodobno tematiko so zajeti predvsem mit večne sodobnosti, neproblemskosti in posploševanja, v narodnoosvobodilnih filmih mit o narodni epopeji, brez konflikta in dileme, v filmih, ki so posneti po literarnih predlogah, pa najdemo mit zadovoljive literature, pogosto v kombinaciji z mitom folklornega izročila.





SPEDA NA URVIČI

Scenarij po noveli Vltana Mala
Tečl, tečl kuža moj: Jane Kavčič
Režija: Jane Kavčič
Direktor fotografije: Mille de Glerla
Glasba: Dečo Zgur
Scenografija: Niko Matul
Kostumi: Zvonka Makuc
Zvok: Herman Kokove
Montaža: Dušan Povh
Maska: Anka Villar
Organizacija: Ivan Mažgon

Igrajo: Matjaž Gruden (Matic), Mitja Tavčar (Crni Blisk), Nino de Glerla (Rok), Polona Rajšter (Neli), Andrej Djordjevič (Rjoveči Bik), Vesna Jevnikar (Milena), Nataša Rojc (Nataša), Nina Zidarič (Nives), Jure Zargl (Boris), Lidija Kozlovič (mama) in še Ivo Ban, Branko Grubar, Manca Košir, Miha Mencelj, Lojze Milič, Vladimír Jurc, Sandi Pavlin . . .
Proizvodnja: Viba film, Ljubljana, 1976, tehnična obdelava: Jadran film, Zagreb
dolžina 2551 m, tehnika: kolor normal

avtor

Za nove, sveže oči

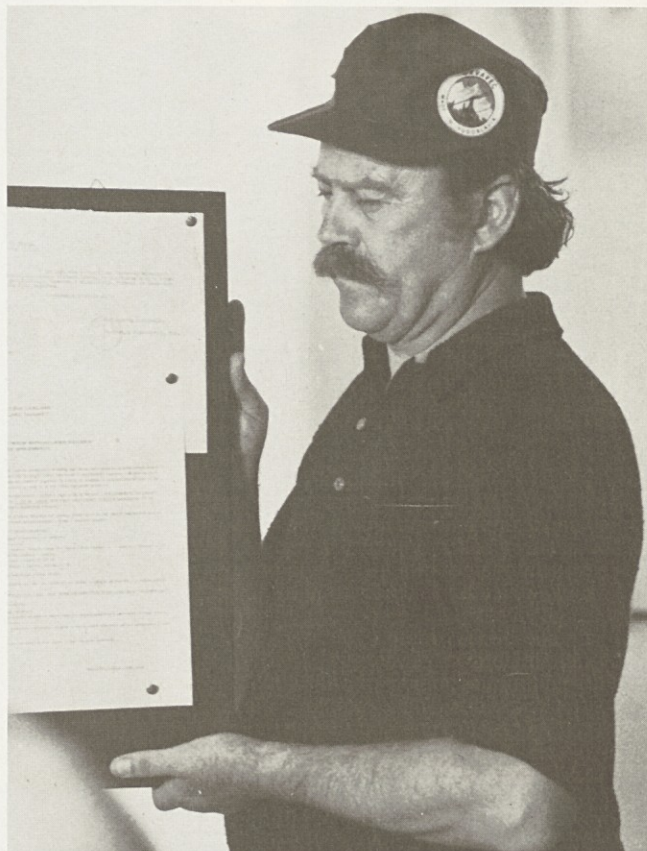
JANE KAVČIČ

»Rad bi bil glasnik svojega časa in naše družbe, toda kritični glasnik in ne polakirani spogledovalec.«

Jeseni boste slavili tridesetletnico dela pri filmu. Začeli ste kot pomočnik akviziterja, s filmom *Na svoji zemlji* pa že končali kot asistent režije; posneli ste nekaj deset, gotovo jih je vsaj petdeset, kratkih filmov, od dokumentarnih, turističnih, gospodarskih pregledov in obzornikov, debitirali leta 1955 s *Pretnarjem in Kosmačem v Treh zgodbah*, potem posneli *Akcijo* (1960), režirali *Lov za zmajem* (1961), *Minuto za umor* (1962), *Nevidni bataljon* (1967), *Begunca* (1973) in sedaj *Srečo na vrvici*. Ko se ozirate na svoje delo teh treh desetletij, ali bi lahko rekli, da ste sledili neki svoji filmski poetiki, da ste razvijali svojo umetniško vizijo?

Kavčič: Samo mimogrede bi dopolnil te podatke, saj sem v letih, ko nisem dobil režije pri filmu, počel tudi druge reči. Večkrat sem asistiriral pri naših filmih, bil sem odgovorni režiser za slovenski del pri koprodukcijah, na primer pri *Ponte Corvu*, *Gattiju*, *Savoni*. Spisal sem tudi nekaj radijskih iger, vse so bile nagrajene ali odkupljene in *Vlak 612* še zdaj predvajajo v Nemčiji. Bil sem nagraden za režijo radijske igre *In articulo mortis*, ki sva jo spisala z Janezom Čukom. S Čukom sva veliko delala skupaj, pisala sva tudi filmske scenarije, a ni bilo nikoli nič iz te moke. Pa z Dominikom Smoletom sva pisala, z Rozmanom, z Ribičem, z Zupanom in z Rožancem. V arhivih Triglav filma bi se našlo kakih 20 do 30 mojih sinopsisov in vrsta scenarijev ter snemalnih knjig.

Da zdaj odgovorim na vaše vprašanje. Pri filmu si težko človek sam izbira teme. Veliko je naključja vmes, nekdo ti nekaj ponudi... Zato bi težko govorili o kontinuiteti umetniškega gledanja, čeprav bi v vsakem teh mojih filmov našli nekaj problemov, ki so stalno prisotni. Predvsem gre za logično pripovedovanje, položeno na realna tla, gre mi torej vedno za umetniško resnico (in ne za verizem), ki zanjo nikoli nočem, da bi bila polakirana, četudi je ta resnica včasih boteča. Tako govorjena filmska pripoved gledalcu vedno nekaj sporoča, sili ga v razmislek. Dela pa, ki se prilagajajo trenutni modi filmskega pripovedovanja, postanejo kaj kmalu gledalcu preprosto nezanimiva, saj mu ne govore v avtentičnem jeziku avtorja, njegovega časa in njegovega prostora. Vidite, za vse svoje filme bi lahko



rekel, da so nosili mojo željo — biti glasnik svojega časa in naše družbe, toda kritični glasnik in ne polakirani spogledovalec.

Ampak ta resnicoljubnost mi je včasih tudi nekoliko v napoto. Cela vrsta tem mi je prav zaradi tega propadla, denimo, nekaj scenarijev, ki sva jih napisala z Marjanom Rožancem ali pa s Smiljanom Rozmanom, med katerimi je tudi *Mesto za žico*. Ta opus o okupirani Ljubljani sva pripravljala dve leti — pa takrat ni bila pravnjena klima zanj, bil je to za tiste čase predrag projekt, so rekli. Potem sem moral, na primer, dvakrat spremeniti konec filma *Akcija*. V njem pripovedujem o osvobajanju zloglasnega Celjskega piskra, kako so se napadalci trudili in verjeli, da bodo pridobili vrsto novih ljudi za v hosto, potem pa so prišli in partizane le trije, drugi so pobegnili. Meni se je zdelo (in se mi še zdi), da je bilo vredno truditi se tudi samo za tri, tudi trije novi borci na pravi strani pomenijo veliko. Toda filma niso tako razumeli niti kritiki niti takratni politiki, tri je bila zanje premajhna številka in moral sem konec »popraviti«.

Podobno se vam je godilo v *Beguncu*?

Kavčič: Da. Sem imel že to smolo, da so bili moji filmi narejeni vedno kakšno leto prezgodaj, kajti naslednje leto so moji kolegi take stvari snemali brez težav in bili so celo pohvaljeni zanje.

Do zdaj, ko se pogovarjava (sredi maja), je vaš zadnji film videlo že okrog 40.000 gledalcev in zanimanje zanj še ne upada. Tudi kritike so (za sedaj) ugodne, med njimi je nekaj celo laskavih. Pa vendar smo lansko pomlad, ko ste pisali že tretjo verzijo scenarija, brali, denimo, oceno delovne skupine — imenovala jo je komisija za idejnopolitična vprašanja izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS Ljubljana — ki scenariju ni bila naklonjena, en ocenjevalec je scenarij popolnoma odklonil, češ vse je zlagano...

Kavčič: Zdi se mi smešno sklicevati tako delovno skupino. V tej skupini so bili namreč filmski kritiki, ki sicer znajo brati filme in jim kot kritikom ne oporekam, niso pa to ljudje,



ki bi videli in mislili o filmu že na podlagi scenarija. Za to delo so poklicani poklicni dramaturgi in pa filmski delavci. Prav taka struktura je v programskem svetu Viba filma, ki pa je ocenila, naj se nadaljuje z delom na projektu.

Nekateri kritiki sodijo, da je to po Dolini miru najboljši slovenski mladinski film, drugi direktno pravijo, da je Jane Kavčič »specialist« za mladinske filme. Srečo na vrhici so tudi odkupile že vse vzhodne države, vključno s Sovjetsko zvezo, izjema je le Romunija, kjer menijo, da imajo dovolj svojih mladinskih filmov. O odkupu tečejo pogovori tudi s Francijo, Italijo, Belgijo, Dansko in Nemčijo. Film doslej še ni bil predvajan na nobenem festivalu, potuje pa kmalu v Berlin na filmski sejem, ki bo v okviru festivala, udeležil se bo festivala v Teheranu, San Sebastianu in verjetno še kje, morda ga bodo videli tudi v Južni Ameriki.

Kavčič: Sreča na vrhici ni »čisti« mladinski film. Z njim sem hotel govoriti v sodobnem, vedrem jeziku otrokom in tudi odraslim. Prijetna zgodba naj bi povedala nekaj več — kar morda za nekatere zelo urbanizirane dežele ne velja več, nam pa je vendarle lahko opomin — naj ne bo samo standard to, za čemer se pehamo. Zdi se mi, da bi morali jasno in glasno povedati, da nam je naša revolucija odprla vrata v boljše, polnejše in kulturnejše življenje tudi z zvišanjem standarda, toda standard naj ne bi bil cilj. Roko na srce — standard nam je zdaj postal cilj in ni zgolj sredstvo za doseg tega drugega cilja, za katerega smo se borili in za katerega bi se morali še kar naprej boriti. Sreča na vrhici ni velikanski film, ni veliko umetnina, je pa angažiran film in je kot tak odsev stanja naše družbe danes. Najbrž je prav zato dosegel tako odmevnost tako pri otrocih kot pri odraslih.

Tisti, ki vas proglašajo za »specialista« mladih src, poudarjajo predvsem vaš neposreden odnos do otrok, vašo prirčno režijsko roko, ki je mlade igralce tako nevsiljivo vodila, da so pričarali resnično svoj, otroški svet.

Kavčič: Otrokom nisem dal scenarija v branje in tudi dialogov ne. Povedal sem jim zgodbo, kaj konkretno želim od njih,

sem jim pojasnil šele zadnjo minuto pred snemanjem.

Tudi dialog sem jim dal zadnji hip. Če sem ugotovil, da jim kakšna beseda ne »leži«, smo skupaj poiskali novo, in tudi prislunil in upošteval sem njihove predloge za delno spremembo teksta, seveda v okvirih zamišljenega. Prek takega načina dela smo se hitro ujeli in postal sem njihov prijatelj, eden izmed njih in ne morda njihov šef. Zato so otroci igrali tako sproščeno in bili so res pristni. Andrej (Rjoveči bik) je moral po scenariju jecljati. Pa je fant po dveh ponavljanjih znal tekst na pamet in sem ga moral pred snemanjem zavesti, da sem znova spremenil sintakso in tako dosegel, kar sem hotel. Tudi z odraslimi igralci sem delal podobno, marsikdaj so tekst sami improvizirali. Sploh mislim, da je to edini način, če hočeš doseči pristnost.

Pristnost so pričarali tudi dosedaj filmsko manj znani igralški obrazi iz vseh koncev Slovenije, kajti bal sem se, da bi mi že znani igralški liki zameglili to svežino, ki jo prinašajo otroci.

V pogovoru ste omenili filmsko kritiko. Slovenska filmska kritika na Slovenskem?

Kavčič: Premalo je študijozna. Kaže nezaupanje do slovenskih filmskih avtorjev. Ocenjuje filme večinoma po ogledu ene same filmske predstave, kar je zelo megalomansko. Če mi pripravljamo film dve leti, najbrž hočemo nekaj povedati z njim. Že zaradi spoštovanja do dela bi si kritiki lahko ogledali film dvakrat, preden ga ocenijo. No, zdaj že opažam spremembe na bolje. Nekateri mladi kritiki, na primer v Sodobnosti, v Naših razgledih ali včasih v Mladini, imajo drugačen pristop do našega dela. Predvsem obravnavajo film celoviteje in prej bi rekel, da ga analizirajo kot ocenjujejo. Upoštevaajo vse njegove elemente, in ne kot večina dnevniške kritike, ki je ali črno-belo slikanje filma ali pa razpoloženski zapis o njem (so seveda tudi izjeme). Silno rad bi, da bi kdaj dva kritika javno polemizirala o istem filmu. Naša kritika torej še ni stopila v korak s časom in nalogami, ki bi jih morala opravljati in ki jih od nje pričakujemo. Osnovni in nujni pogoj za to pa je strokovnost in objektivnost kritike.

Še nekaj bi rad povedal marsikateremu nestrpnemu filmskemu kritiku pri nas. Da je, na primer, De Sica naredil okrog 60 filmov, spominjamo pa se jih le nekoliko. Da jih je Bergman posnel tudi nekaj deset, če ne ravno toliko, čislamo pa jih ne veliko. Vsakemu kdaj spodsne, tudi velikim mojstrom. Pa tudi tole je pomembno — noben režiser ne bi delal slabega filma zavestno, hote. Veste, tudi De Sica ni režiral, kar je želel, ampak je delal tisto, kar je lahko delal, za kar je imel možnosti. Zato trdim, da kritik ne more s takšnimi besedami napadati režiserja, kot je to storil Sandi Sitar v primeru Hladnikovih Belih trav. In tudi ne more pisati take kritike, kot je to storil pred leti Jože Snoj, ko je ravno prišel k časopisu in se je spoznal na film toliko kot zajec na boben, pa je z nekaj besedami odpravil Minuto za umor (režija — slaba, kamera — slaba, maska — slaba). Kot sem že rekel — tudi novinarji in filmski kritiki bi morali imeti spoštovanje do našega dela, naj bo rezultat kakršenkoli. In ne da govorijo, da je Viba film socialna ustanova, ali da morajo nekateri režiserji nehati delati ali da naj se prekvalificirajo, kot je zapisal pred leti Miro Poč, češ zakaj se ne bi še režiserji, če se lahko rudarji. Poslušajte, kdo pa bo tisti, ki bo delal selekcijo, kdo naj gre in kdo naj ostane, kdo bo tisti, ki bo predlagal tega in tega za prekvalifikacijo? Ta nestrpnost je žaljiva. Trdim, da je slovenski film nasproti jugoslovanskemu na zavidljivi ravni. Morda je prinesel mnogo manj inovacij, toda toliko slabih filmov, kot so jih naredili drugje po Jugoslaviji, jih mi nimamo. Redki so slovenski filmi, za katere bi lahko rekli, da so »odpisani«. Nasprotno, naredili smo dosti dobrih filmov, ki nekaj pomenijo v jugoslovanski kinematografiji.

Zlasti mladi režiserji tudi javno zastavljajo tole vprašanje: kako, za vraga, se na Slovenskem pride do celovečernega igranega filma. Kaj bi jim odgovorili vi, ki imate že tridesetletni filmski staž?

Kavčič: Da se je včasih prišlo do filma (še, op. p.) težje. Bilo je več izkušenih režiserjev in bili so ljudje, ki so delili režije na svojo roko. Vsak tujec, ki se je pojavil, je bil bolj zanimiv kot naši ljudje. To je bilo v času Tumove nadvlade

v Triglav filmu. Pod njegovim vodstvom je bilo nemogoče dobiti režijo, kvečjemu sta si kaj izborila Štiglic in Gale. Drugi smo bili odvisni od gole sreče. Da sem debitiral v Treh zgodbah, se moram zahvaliti Cirilu Kosmaču, ki je bil takrat umetniški direktor Triglav filma. Po celi vrsti asistenc in kratkih filmov sem tako le uspel priti do režije vsaj ene zgodbe v celovečernem igranem filmu.

Danes imajo vsi, ki jim scenarij odobri programski svet Viba filma, možnost, da režirajo. In to tudi brez velike poprejšnje filmske prakse.

In vendar zadnjih deset let ni debitiral režiser, mlajši od štiridesetih?

Kavčič: Zdi se mi, da je treba med vzroki omeniti predvsem slednja dva: prvič — pomemben problem je scenarij, ki bi zadovoljil tako programski svet kot odbor za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije. In drugič — vlada nekakšno nezaupanje do mladih, ker imajo premalo filmskih izkušenj, da bi jim zaupali te velike vsote denarja, ki jih terjajo celovečerni projekt. Zato dobijo lažje režijo kratkih filmov.

Najbrž bi našli še kak primer, toda tale hip je vsaj eno ime, ki negira vaše besede: Karpo Ačimovič-Godina. To je režiser, ki je režiral že vrsto kratkih igranih filmov, prav vsi so bili nagrajeni, doma in v tujini je dobil zanje najvišja priznanja, izkušnje ima tudi s celovečernimi filmi, odlično jih je posnel že več kot pet in tudi scenarijev je oddal že vrsto, enega je programski svet celo upošteval pri sestavi programa.

Kavčič: Vem za edini njegov projekt, to je Julij—Avgust, ki je bil v programu za realizacijo. Zdi se mi, da se je zataknilo pri scenariju in o tem projektu se je preprosto nehalo govoriti. Moram pa reči, da je treba trdo stati za vsakim projektom in tudi pretpeti marsikako grenko izkušnjo, da nazadnje pri vseh mogočih komisijah dobiš pravico do režije tega dela. Karpo Godina je najbrž premalo prodoren.

Menite torej, da je dober scenarij viza za vstop med režiserje celovečernih filmov. Pa vendar smo že brali, da se režije na Slovenskem delijo pod roko.

Kavčič: Tudi v Ekranu je bilo to že večkrat zapisano. Mislim pa, da teh primerov pri nas ni bilo. Edini primer, ko se je to res zgodilo, je film Vdovstvo Karoline Žašler. Da je napisal zanj scenarij po svoji zgodbi, sem jaz nagovoril Toneta Partljiča. Sodeloval sem z njim. Partljič si je celo izbral dramaturga, s katerim sem tudi sodeloval pri pisanju vseh treh verzij scenarija. Dramaturg se je zdaj, ko si je ogledal film, odpovedal avtorstvu. Kljub temu, da sem dve leti delal na tem projektu, da sem napisal snemalno knjigo, nisem dobil eno leto odgovora na snemalno knjigo, ne pripomb dramaturškega oddelka, ki ga je takrat vodil Bojan Štih, pač pa sem v programu za naslednje leto zasledil ime novega režiserja in tudi ugotovil, da je scenarij delno spremenjen in da je spremenjen tudi karakter glavne igralke.

Torej le ni vse tako, kot bi moralo biti.

Kavčič: Nekdo si pač še vedno lasti določene pravice in se gre velikega poznavalca razmer, selektorja in tako se primeri, da tudi dober scenarij še ni garancija, da bo režiser, ki dela na njem, film tudi v resnici realiziral. Tega osebnega faktorja se za sedaj še ne da izključiti, čeprav bi ga morali. Je ostanek preteklosti, ki pa se mu moramo upreti z vsemi silami. S podružbljanjem kinematografije in krepitvijo samoupravnih odnosov v njej. Velikega pomena je tudi

ustanavljanje dramaturškega oddelka pri Viba filmu, le da morajo biti v njem nove, sveže oči. In ko bo tak dramaturški oddelček res začel delati, bo najbrž več razumevanja za mlade, perspektivne avtorje.

Ravno na primeru dramaturškega oddelka se vidi, kako Slovenci padamo iz ekstrema v ekstrem. Njega dni je na Triglav filmu štel dramaturški oddelček sedem in celo več ljudi, potem dolgo vrsto let ni bilo nikogar, zadnja leta spet poskuša Viba film formirati tak oddelček. To pa je velikega pomena, saj velja ponoviti že stokrat zapisano dejstvo — le iz dobrega scenarija je moč napraviti dober film, iz slabega ali povprečnega pa tega ne moremo niti upati.

Se vam zdi zdajšnja Vibina oblika razpisov za scenarij primerna za kvalitativno rast scenaristike?

Kavčič: Nikakor. Natečaji za scenarije so nesmiselni. Sem pa za to, da bi pripravili tak natečaj za ideje, za filmske zgodbe, spisane na nekaj straneh. Obdelali in razvili naj bi jih potlej poklicni scenaristi, ki bi tesno sodelovali z bodočim režiserjem. Potrebno je teamsko delo, sodelovanje avtorjev scenarija in realizatorjev filma. Toda za tak način dela je potrebno neprimerno več finančnih sredstev, kot jih ima zdaj na razpolago Viba. Kajti razlika je med avtorjem knjige in piscem scenarija — prvi že kar vidi svoje delo med platnicami in potlej na knjižnih policah, drugi pa vidi možnost realizacije le na vsakih nekaj projektov, saj je osip scenarijev velik, le na vsakih sedem, osem scenarijev se realizira en film. Z dosedanjim finančnim nadomestilom pa ne moremo stimulirati pisateljev, da bi se lotili tega tveganja.

Koliko filmov pa sploh posnamemo letno na Slovenskem? Dva, dva in pol, največ tri, čeprav smo zapisali in se dogovorili za realizacijo petih celovečernih filmov letno in čeprav bi naš umetniški potencial zmogel še nekaj filmov več.

Kinematografija je danes pri nas zapostavljena panoga. Vse francjožefovske institucije, od muzejev naprej, so si izborile prostor pod soncem, film pa se mora še leta 1977 boriti za svoj obstoj. Hkrati pa je prvokrat v zgodovini našega filma do neke mere urejeno stanje v kinematografiji. Mislim na to, da imamo edini v Jugoslaviji res živo kulturno skupnost, ki dokaj spretno vodi kulturno politiko, a na žalost s preskromnimi sredstvi; da smo končno našo produkcijo združili v eni organizaciji združenega dela (Viba filmu) in da smo sklenili samoupravni sporazum s televizijo, s katero že plodno sodelujemo. In vendar smo filmarji kljub temu še vedno v slabšem položaju kot naši tovariši v drugih kulturnih dejavnostih.

Povejte nam za konec še kaj o tem, kaj pripravljate zdaj, kakšne načrte imate?

Kavčič: Pripravljam spet film, ki bo za otroke in odrasle, saj bo govoril o navidez nepomembnih stvareh, ki vplivajo na otrokovo duševnost, starši pa se vendarle premalo poglobljajo v otrokov svet, da bi to dojel. O tem bom spregovoril na satiričen način.

Na televiziji pripravljajo nadaljevanko po scenariju Vitana Mala Ime mi je Tomaž. Navdušila me je Smiljana Rozmana Zlata trobenta in še nekaj tém. Seveda me privlačijo še tiste snovi, ki jih nisem uspel nikoli realizirati: to so časi povojne izgradnje, udarniškega dela, tistega prekipevajočega navdušenja, ki nas je privedlo v podano podobo družbe, kakršna je danes.

Pogovarjala se je Manca Košir



ocenujemo

Proti standardiziranemu »meščanskemu habitusu«

Zdenko Vrdlovec



Vse kaže, da slovenski film, kadar želi biti sodoben, tare in zanima zgolj in predvsem ena sama problematika, ki bi se morda lahko uvrstila v nekoliko širši okvir ekologije: ko gre za podeželsko okolje, nastopijo največje težave v človeških odnosih z vdorom industrializacije, medtem ko se kot problem mestnega okolja kaže v tem, da postaja vse bolj mesten in življenje v njem vse bolj urbano. Prvi del te tematike je značilen za nekatere slovenske »resne« filme,

drugi del pa se je doslej prvič pokazal v Kavčičevem mladinskem filmu »Sreča na vrvcu«, pri čemer je prav mladinski značaj filma v določeni meri opredelil pristop k tej tematiki in tudi njeno izpeljavo. Opredelil v tem smislu, da je to še zdaleč ne tako nedolžno snov »ponedolžil« in osiromašil za nekatere njene razsežnosti, kar pa ne ovira, da se ta film, ki je izjemno dobro zadel sodobni utrip in tip otroškega komuniciranja, igre in zabave, ne bi mogel uvrstiti

med boljša (in morda najboljša) slovenska kinematografska dela za mladino.

V filmu, posnetem po povesti Vitana Mala, postane namreč zelo hitro očitno, da v mestnem okolju niti ne gre toliko za problem otroškega igrišča (otroci se znajo igrati Indijance tudi na betonskem dvorišču) kot za vprašanje narave, ki ji proizvodnja umetnega ambienta sproti briše prostor. S skrbno in strogo izbiro



eksterierov je uspelo Kavčiču predstaviti hermetično zaprt prostor betonske arhitekture, prikazan vseskozi v jasni, čisti, prosojni sliki, ki je proizvajala učinek aseptičnega in v tej svoji brezmadežnosti in brezhibnosti konfekcijskega ambienta. Toda s tako vizualizacijo ni film vzbujal niti odpora niti simpatije do prikazanega okolja, marveč ga je v njegovi vase zaprtosti okužil z vtisom tujosti (in perversnosti, t. j. sprevrženosti v svoji izumetničenosti), ki implicira tudi odtujenost od vsakega drugega in drugačnega okolja.

Pri tem ne gre le za naravo, pač pa je tu kot možno drugo okolje zabrisano vsako socialno različno okolje — npr. predmestno z vilami ali barakami, ali tako z bolj vlažnimi in slabo opremljenimi stanovanji itd. To opozorilo se morda zdi neumestno, saj se film povsem očitno ni nameraval ukvarjati s socialnimi vprašanji, pač pa s slabimi možnostmi, da bi v mestu ostalo še kaj narave. Toda simptomatično je prav dejstvo, da je moral za to izbrati »betonsko naselje« s povsem standardiziranim socialnim habitusom (očitno prej meščanskim kot delavskim). Film provocira to okolje in habitus z živaljo (psom Jakobom), da bi pokazal, v čem je nujna hiba, ki pa se kmalu izkaže kot sploh ne tako problematična in celo fiktivna: sam meščanski habitus se je po vsem videzu že docela umiril in ustalil v svoji istovetnosti, zato tudi vrzeli narave v sebi ne občuti

kot hudo boleče. Otroško izzivanje s to vrzeljo v obliki poskusa naselitve psa v meščansko okolje se tako pokaže le kot motnja stanovanjskega (in meščanskega) reda, ki se je le-ta želil čimprej otresti, da bi lahko naprej počival v svoji udobnosti. Meščanskega okolja torej pomanjkanje narave ne prizadene, marveč moti.

Ker torej v meščanskem okviru problem narave in živali ne predstavlja nič tako zelo resnega, je lahko prišlo do motnje le zato, ker se je našel nekdo, ki si je vzel stvar k srcu. Najprej Matic in nato prav vsi otroci, ki — čeprav vsajeni v meščanski ambient — še niso njegovi pravi pripadniki in zagovorniki: veliko bolj so dovzetni za naravno in živo, ker to spada v območje njihove igre, sreče v igri in ne na vrvici. V vase zaprtosti, zabetoniranosti—meščanskega ambienta je motnja z drugim (naravo, živaljo) možna le v obliki igre, da bi se tako tem jasneje pokazala njena iluzoričnost (neresnost in nezaresnost). Zato ni naključje, da je uresničenje otroške igre in želje možno samo v imaginarnem (sanjski prizor s psom, ki je v filmu tudi edini prizor narave), ker je za sam meščanski habitus mesto narave nekaj irednega, nekaj takega, kar ima prostor drugje: v tem pogledu ima omenjeni sanjski prizor čisto po nepotrebnem rahlo tragičen obris. To »osenčenje« je učinek dramatične zaostritve, kjer se igra zaradi Maticeve pljučnice prevesi v zaresnost: otroška prevara meščanskega reda mora biti plačana

z žrtvijo, da bi bila prevara, ki jo iznajde Red, tembolj upravičena. Vsa zadeva s psom je iz motnje prerasla že v patologijo: Matica je zavzetost za psa prignala v življenjsko nevarnost, torej je v »njegovem« interesu treba žival odstraniti, njemu pa v zameno ponuditi motorno kolo, ki ga bo pripeljalo nazaj v meščansko okolje. Proces normalizacije par excellence.

Pes Jakob je prišel v filmsko zgodbo iz nekega drugega filma, torej fikcije, da bi po kratkem življenju v sodobnem mestu znova izginil v imaginarnem. Vendar ima ta sekvenca s filmom v filmu verjetno še drugo vlogo — namreč kritičnega, pa čeprav le bežnega in hudomušno obarvanega dialoga z drugim in drugačnim filmom, ki se rad ubada z meščansko preteklostjo. Kavčičev film jo osmeši, da bi tako vsaj mimogrede pokazal, kje je vprašanje meščanske sodobnosti. Očitno pa je meščanski sindrom neizogiben.

Kvaliteto »Sreče na vrvici« zagotavlja nedvomno odlična otroška igra, ki se je v vseh pogledih izmikala sentimentalnosti, s katero bi jo sama tematika sicer utegnila aficirati. In ravno v tej igrivosti, do zvrhane mere investirani z otroško domiselnostjo in bojevniško strategijo, je imel film največjo šanso, da bi se izognil »meščanskemu sindromu«, se pravi, da bi fiktivni problem meščanskega habitusa do konca izigral z igro.

Carstvo čutov

(Al no Corrida)

scenarij/režija: Nagisha Oshima
 kamera: Hideo Ito
 glasba: Minoru Miki
 glavni vlogi: Tatsuya Fujii, Elko Matsuda
 proizvodnja: Japonska, 1976

CARSTVO ČUTOV je v japonskem originalu točneje opredeljeno z »AL NO CORRIDA«. Korida kot postavljenost v smrt, vsaj kot orgazem »majhna smrt« (Bataille), CARSTVO ČUTOV (sposojen naslov iz nekega Barthesovega spisa) pa je le območje, v katerem se simbolična »majhna smrt« izvrši v dejstvo — Smrt. Oshimin film se giblje v dopolnitev resnice, ki jo je izrekel Georges Bataille (pred njim pa že vsaj markiz de Sade), »da je erotizem potrjevanje življenja tudi v sami smrti«.

Avantura dveh ljubimcev, Sade in Kichiza skozi ritualno ceremonijo erosa, se dogaja v ponavljajočih potovanjih s falosom, nenehnimi kopulacijami, felacijami, sesanjem sperme in pretakanjem sline in sakéja z jezikov v objemajočih stanjih obeh teles skozi postaje vaginalnih koitusov do mrzlega Sadinega odkritja telesa (po njeni kastraciji Kichiza) v erotiziranem prostoru japonske hiše ob glasbi domačih gejš.

Zgradba Oshiminega filma je natančna v svojem diahroničnem razvoju, ki vpeljuje ponavljanje: vsaka sekvenca na nek način zaokrožuje prejšnjo, protagonista »počenjata vseskozi eno in isto« — se ljubita skozi očitno ponavljanje gest in pozicij s pisavo telesa v voznem redu smrti. Ritual nosi s prakso neko skrivnost, ljubimca se v seksualnih odnosih potiskata in dvigata do nečesa, kar ni »fuk kar tako« in ne postavljata gledalca do voyeurškega odnosa kakšne pornografije. Njuna medsebojna ljubezen se kaže v radosti in počasnem odkrivanju bataillovske zavezujoče opredelitve erosa v človeku.

Značilnost ponavljanja je lastnost vsake erotične zgodbe. Človek se dolgočasi ali pa se masturbira (ali filozofira, kar je nek drug način dolgočasenja ali masturbacije, Pascal Bonitzer). To kar ne dolgočasi, je drama, romaneskno. Oshimino prikazovanje zadovoljstva ljubezenskega para »brez predaha« in njuno uživanje »brez smisla« je »erotika kot potrjevanje življenja do smrti«. Smrt je v tem primeru trenutek, ki dovoljuje vzpostavitev strukture drame v erotični fikciji.

Sada in Kichizo sta, kakor vsi mi, dvoje diskontinuiranih bitij, ki sta zapisani smrti v osamljenosti na koncu nedosegljive življenjske pustolovščine. V človeku je, da vseskozi občuti željo za izgubljeno kontinuiteto, za večnost, in da težko prenaša svojo slučajnost in prehodno eksistenco. Od tod njegov napor, da bi to prehodnost podaljšal; želja in obsesija po neki prvotni kontinuiteti. Ta želja v vseh ljudeh vodi do erotike. Sadina in Kichizova avantura je potencial v nas vseh. Njuna razpustitev v erotičnem odnosu je doseganje lastne biti v njeni najbolj globoki pristnosti, tam, kjer odpove srce, kjer se razpusti življenje in z njim tudi koherentnost in omejenost bitja. V tem procesu se moški pojavlja kot aktiven, ženska se daje — oba pa se spuščata v čudežno fluidnost »nadaljevanja« med dvema bitji, namesto njune posamezne stalne končnosti. V tej smeri je početje Oshiminih junakov nekaj, kar je temeljnega v človeku: strast po osvoboditvi iz svoje zavezanosti k minljivosti v kontinuiranost, ki je vsak sam zase nismo zmožni in se do nje odpiramo le v opijanjenju erotičnega odnosa, v katerem naši občutki po končnosti padajo v pozabo. Erotičen odnos, združenje Sade in Kichiza, je rezultat te strasti in odpira pot k smrti, ker smrt pomeni ukinitiv individualnega trajanja. Sadino nasilje nad ljubljnim Kichizom kot individualno odvojenostjo — je nasilje na ravni smrti, se pojavlja kot slika ljubljene bitja, ki ima zanjo smisel vsega obstoječega. Sadi je Kichizo prosojnost sveta, nadaljevanje življenja, dojeto kot osvobajanje, ki se je začelo v bitju ljubimca. Kichizova kastracija pa znotraj tega



bataillovskega zarisa odpira Sadinemu dejanju tudi pomene kastracijskega kompleksa v smislu Freuda in Lacana.

Ta lep film Nagise Oshime je za nas strašen znak. Mi živimo in ves smisel je v našem delu, bivanju. Toda vseskozi nas erotika, ki je lahko osnova naših predstav o življenju in smrti, spominja, da je smrt, prekinitev naše končnosti, ki se je s tesnobo tako držimo, višja od življenja. Bataille v svoji knjigi »Erotizem« omenja verze iz neke Rimbaudove pesmi:

Spet najdemo / Koga? / Večnost izgubljeno./
To so morja, ki so krenila s sončnim ognjem./

in ugotavlja, da poezija vodi tja kamor erotika. Upam si pridati, da nas Oshimin film — kot poetičen akt pelje v isto smer, k smrti in prek smrti h kontinuiranosti: poezija je večnost. To so morja, ki so krenila s sončevim ognjem.

Jože Dolmark



Pogovor z Nagisho Oshimo

Kakšen odnos vzpostavljate med telesno strastjo, uživanjem, ki raste iz seksualnega užitka in smrtjo?

Te stvari so nerazdružljivo povezane. Ali se v ekstazi ljubezni ne vpije »umiram«?

Dogajanje filma je v bistvu neprekinjen ljubezenski akt. Po itinerarju, ki preprečuje ljubimcema najmanjši oddih, se spreminja le kraj njegove izpolnitve. Tako odkrijemo 20 različnih dekorjev, 20 ljubezenskih sob, kot arena zaključenih prostorov in posvečenih smrtnemu obredu. Ali ste — tako kot mi — prepričani v enkratnost vašega postopka?

Kot ste pravilno ugotovili, sem hotel, da bi bile kretnje in besede logična posledica ene same govornice: seksualne govornice. Če bi bilo drugače, bi imel svoj film za neuspeh. Izbrani prostor je prostor Ljubezni in Smrti, in po mojem pokriva vso Japonsko.

Izgleda, da nam prepovedujete gledati na Sado kot na morilko. Moški, njena žrtev, sprejme in izzove svoje uničenje. Presegajoč zgodbo izgleda da slavite noro Ljubezen kot vero Absolutnega.

Če se nanaša na Sado, me beseda morilka preseneča, kot bi presenetila vsakega Japonca. Morda se v začetku zdita Sada in Kichizo le razuzdanca, vendar pa se napotita k neki obliki posvetitve (sanktifikacije) in upam, da bodo to vsi razumeli.

Filma Le Petit Garçon (Mali deček) in La Pendaion (Obešanje) sta se nanašala na nedavne dogodke, Carstvu čutov pa služi za osnovo dogodek izpred 40 let. Kakšna je za vas njegova aktualnost?

Dejstva ne izgubijo svoje aktualnosti, dokler v nas vzbudijo odmev, pa čeprav pripadajo drugemu stoletju.

Nekateri vam kljub temu očitajo, da ste se odrekli vašim socialnim in političnim preokupacijam.

Ali ne pomeni veliko že izražati svojo indifferenco do politike?

Kaj ostaja od glavne teme vaših prejšnjih filmov: sanje otroštva — japonska resničnost? Ali jo lahko najdemo v ojdipskih razmerjih, ki vežejo ti skoraj-siroti, Sado in Kichiza s spolnimi partnerji, ki so starejši od njih?

Nimam namena nasprotovati tej psihoanalitični obliki pristopa, ki ga lahko prakticirate v zvezi z mojim filmom. Prepuščam vam odgovornost. Za sebe bi dejal: ali vemo, kaj naj storimo s svojim življenjem, ko smo mladi? Kasneje to zaslutimo in prav to se dogaja z mojimi osebami, ki uresničujejo svoje želje.

Katere so za vas ključne scene v filmu?

Naj vsak gledalec odgovori namesto mene.

Da bi se izognili vsakemu nesporazumu, ali bi hoteli podrobno razložiti smisel besed »gejša« in »prostitutka« na Japonskem leta 1936 in danes?

Beseda »gejša« se nanaša na zelo različne profesionalne kategorije. Pomeni »prodajati svojo umetnost«, toda na dnu socialne lestvice pomeni »prodajati svoje telo«. Dovolite mi majhen diskurz. Glede na specifična pojmovanja naše dežele, svet čutnosti, čutov, še zdaleč ne kompromitira človeške vrednosti. Pojem »koshokou«, ne vsebuje »znati ceniti« in »znati ljubiti«, ni bil nikoli zanemarjen. Včasih pa je bil

to celo pogoj, da si bil gentleman. V 10. stoletju je »Roman de Ghenji« ustanovil Japonsko aristokratsko družbo in prek nje seksualna kultura prvič stremi k »znati ljubiti«. V tem aristokratskem razredu vladata poligamija in poliandrija. Ta rafinacija erotičnih običajev zamre v času brutaine ere »Samurajev«, a ponovno vzcvete v obdobju »Edo«, se pravi od 17. do 19. stoletja. Seveda je bila taka kultura privilegij vladajočih razredov, ki so jo prakticirali v javnih hišah. Vendar te hiše niso bile predmet sramote. Monogamija prevladuje v obdobju »Meiji« in daje prednost ekonomski modernizaciji dežele po importiranem modelu. Lepa tradicija o »znati ljubiti« zbledi in umre na pragu 2. svetovne vojne. Sada in Kichizo, moja junaka, sta dva preživela neke seksualne tradicije, ki je doživela in ki je, zame, čudovito japonska.

Konec filma pripoveduje, da so štiri dni po zločinu našli Sado vso cvetočo od sreče, držečo v roki spolne organe svojega ljubimca. Od kod ta informacija?

Vsa policijska poročila to potrjujejo. Po njih sem naredil zadnjo sekvenco, brez katere bi bil moj film neresničen od začetka do konca.

Vaši dialogi so kratki, minimalni. Ne da bi dokazovali, nas silite, da gledamo, čutimo, mislimo. Za vsakega gledalca postane film bolj osebni, intimen.

Raje sem uporabil kratke dialoge, saj ljubezenski akt besed tudi ne potrebuje.

Izgleda, kot da nora Ljubezen najde potrditev v končni kastraciji. Verjetno tu ni umestno obujati pojma greha v krščanskem smislu.

Ah! ... seveda. In upam, da vam Kichizo ne vzbuja podobe križanega.

Koga najdemo v vaši duhovni družini?

Vse tiste, ki hočejo spremeniti družbo in vse tiste, ki so se hoteli in se hočejo tudi sami spremeniti. Toda, če bi izbral med slavnimi ljudmi in tistimi, ki to niso — bi se odločil za družbo zadnjih.

Estetika »Oshimo« nedvomno vpliva na uporabo dekorja, kostumov, glasbe in vedno vam pomaga isti dekorater.

Na začetku sem se imel za človeka, ki hoče uničiti vse estetike. Vendar sem od filma odkrival neko meni lastno estetiko — še posebej potem, ko sem spoznal odličnega dekoraterja, ki se imenuje Jusho Toda. Če naj razložim, je to menjava med neko obliko pretiravanja in nedopovednim epikurejskim občutkom.

Vsekakor — in ne more biti drugače kot hoté — se prvič zapirate v fizično dejanje in to celo seksualno, in se zavedate vseh nesporazumov, ki bi iz tega lahko nastali.

Res je, da sem se čutil popolnoma svobodnega in sem realiziral ta film natančno tako, kot sem ga hotel.

Sada je na Japonskem znana oseba. Kaj predstavlja in zakaj ste ji posvetili film?

Ime Sade je na Japonskem tako znano, da je dovolj, da ga izgovorite, in že priključete vse nesporazume v zvezi s seksualnimi tabuji. Popolnoma naravno je, da nek japonski umetnik posveti delo tej čudoviti ženski. Zahvaljujoč odličnemu sodelovanju z igralci in sredstvom producentov mislim, da nisem izkrivil njene podobe.

Ali sledite kakemu aksiomu ali reku?

Od nekdanj sanjam, da bi pomešal sanje in resničnost.

Kaj je snov vašega naslednjega filma?

Vprašajte gospoda Anatola Daumana.

Tatarska puščava

(Il deserto dei Tartari)

režija: **Valerio Zurlini**
 scenarij: **Dino Buzzati** (po svojem istoimenskem romanu)
 kamera: **Luciano Tovelli** (eastmancolor)
 glasba: **Ennio Morricone**
 glavne vloge: **Vittorio Gassman, Giuliano Gemma, Helmut Griem, Philippe Noiret, Jacques Perrin, Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Max von Sydow**
 proizvodnja: **Italija, 1976, Cinema due S. r. l. (Roma), Reggane Films S. A. R. L. (París), Francija**
 jugoslovanska distribucija: **Vesna film, Ljubljana**

Film TATARSKA PUŠČAVA Valeria Zurlinija ostaja v ideološkem zarisu Buzzatijevega romana. Razlika je morda edino v tem, da analiza preciznega hierarhičnega militarizma — ki je v svojih skrajnostih absurd — danes nima več tistega neposrednega politično-socialnega angažmana, vezanega za fenomen fašizma.

Naracija, ki je v filmskem »prepisu« dokaj atraktivna ilustracija literarnega teksta, je predvsem v domeni metafizičnega nemira, kakor se kaže v slikah Giorgia De Chirica. Dogajanje, konstrukcija sveta, je v skladu z vzročno-posledično logiko objektivne stvarnosti, vendar pa je v svoji ritualnosti, do abstraktnega načela reduciranem bivanjskem ritmu, redu, ki izključuje vsakršno naključnost, na meji fantastičnega in kafkianskega. Trdnjava je v nekem smislu simbol reda, razuma, ki pa nikakor ne problematizira samega sebe, marveč je sredstvo višje, njemu transcendirajoče ideje. V tem sistemu sta tako normativno izključena slučajno in individualno, s tem je izključena tudi smrt, »zavedanje smrti« kot subjektivna izkušnja. Čas in prostor sta absolutno trajanje istega, nespreminjajočega se bistva, svet se

spreminja le v svojem nepomembnem videzu. Toda takšen despotizem razuma, ki je v svojih skrajnih mejah fašizem, je soočen s svojo negacijo. Znotraj trdnjave same se redu zoperstavi vprašanje smisla bivanja v skladu z ideali, kjer je resnica poistovetena z lažjo; v tej perspektivi so realna dejstva resnična ali neresnična odvisno od volje višjega principa. Ta realna dejstva pa so Tatarji. Na horizontu razuma sta se pojavila kaos in iracionalnost — najbrž edina osvobajajoča potenciala v krizo zapadlega in odtujenega razumarskega sistema moči. Vendar pa je v filmu ta kriza, ki je kriza srednjeevropske kulture v luči socialno-zgodovinskega dogajanja, le nakazana. Film se tako ne razpre z globalno metaforo iz krize izhajajočega konca nekega reda, prikazuje nam le njegovo vznemirjenje, metafizični nemir. Ti simptomi pa so v strukturi naracije, v psihološki introspekciji, kompoziciji in organizaciji prostora predstavljeni dosledno formalistično in v tradicionalni maniri — izrecno na način meščanskega »dobrega okusa«.

Silvan Furlan

Pogovor z Valerijem Zurlinijem

Kot je znano je pred leti želel posneti TATARSKO PUŠCAVO režiser Bertucelli. Kako je prišlo do te spremembe?

Pravzaprav je bila prvotna želja prenesti delo na ekran italijanska. Na projektu je delalo precej znanih režiserjev, ki pa so morali načrte opustiti predvsem zaradi finančnih težav, niso našli producenta. Prvi, ki je želel snemati TATARSKO PUŠCAVO je bil Antonioni, sledili so mu Vittorio Gassman, Mauro Morassi, Franco Brusati... in drugi. Ideja je postala nekaj zakletega in skoraj obsedla italijanske režiserje. Vse to se je dogajalo nekako od leta 1940, ko je bila Buzzatijska knjiga izdana, do leta 1948, v času, ko je imela izreden uspeh. Potem pa je čas počasi mineval, postajalo je jasno, da bo film težko ali skoraj nemogoče posneti in roman je izgubljal na svoji aktualnosti.

Leta 1963 pa se je pojavil francoski prevod tega dela in postal velikanski uspeh v Franciji. Zelo dobra italijanska knjiga je postala tako evropsko literarno delo. Želja posneti film na to temo je tako prešla v francoske glave. Jacques Perrin se je prvi lotil načrta. Sledile so številne poprave in variante scenarijev, eno je napisal tudi Semprun, dokler se niso odločili za Brunelina, film pa naj bi režiral Bertucelli. Jacques Perrin je pokazal scenarij tudi meni. To je bilo delo, ki bi trajalo najmanj devet ur, imelo pa je nekaj izrednih konstrukcijskih mest. Nazadnje je bil Brunelino tisti, ki je napisal končno verzijo.

Moje opravilo pri vsem je bila le adaptacija krajšanja in pisanje dialogov. Vendar pa sem vztrajal na tem, da se v glavi filma kot scenarista navede le Brunelina, ime Bertucellija pa je v tej zvezi tudi upravičen, ker sta z Brunelinom napravila zadnjo montažo scenarija.

Ko smo vendarle ugodno rešili problem scenarija, se je bilo potrebno lotiti še težje naloge, namreč zbiranje denarja za snemanje. Film, ki je stal 2 milijardi lir, v Franciji bi stal 3, je francosko-italijansko-nemško-iranska koprodukcija. Pravzaprav sva s Perrinom po naključju prelistovala revijo L'oeil in v njej zagledala utrdbo Bam, na jugu Irana. Tam smo potem posneli vse zunanje posnetke, s tem pa pritegnili k financiranju filma tudi Iranca. Tako je zamisel snemanja tega filma končno in vendarle zagledala beli dan.

Buzzatijska knjiga je pravzaprav v pogledu časa dogajanja precej abstraktna. Kako ste uspeli premostiti problem historizacije, se pravi postavitev v čas avstroogrške monarhije?

Najprej je potrebno v zvezi s to knjigo odstraniti neko dvomnost. Buzzati je namreč bral Kafko. Če beremo obe knjigi s filološkega stališča, opazimo, da je uporabljal Buzzati imena, na isti način, se pravi v smislu deformacije in prikritosti. To pomeni, da je bila knjiga že v svojem nastanku nekaj tipično srednjeevropskega. Še več, Buzzatijev oče se je rodil tako rekoč v Avstriji, saj so bile Benetke avstrijske do leta 1859, kamor je spadal tudi Belluno. Tako segajo začetki družine Buzzati-Traverso že v obdobje Avstrije. S tem se na nek način osvetli tudi odnos Buzzatija do avstroogrške monarhije in neha biti nekakšen misterij. Prav rad in z užitek sem si ob branju zadnjega poglavja predstavljal tisto utrdbo z vso njeno elegantnostjo: cesarstvo pa se je počasi rušilo kot se je počasi rušila tudi utrdba. Tako je prav ta postala nekakšen simbolični zgodovinski dodatek, ki ni v nasprotju s simboli v knjigi. Še več, sam sem k temu dodal nekaj, na kar bi se spomnil tudi Buzzati, ko bi premišljeval kakšen trenutek dlje. Ko je namreč Buzzati opisal v nekem članku Droga in kot uvod uporabil idejo, ki je ne bi noben filmski režiser, je zapisal: »Predlagali so mi, da bi pripravil svoje delo za snemanje filma. Če je tako, bi si nadvse želel, da bi imele vse osebe različne kostume, najlepše, ki so v zgodovini bili, od Dumasovih mušketirjev do Ulanov iz Balaclave. Droga si

zamišljam v habsburškem oblačilu na prekrasnem svetlečem črnem vrancu.« Kot vidite je razvidno, da si je predstavljal pisatelj Droga kot Habsburžana. Torej je bila moja prva naloga, da se pridružim Buzzatijski inspiraciji. Seveda pa je bilo še nekaj stvari: v knjigi Tatarov sploh ni. Na koncu knjige pa napadejo vojaki neke severne dežele. Tatari so dali puščavi samo ime, nič drugega. Prav v tem dejstvu pa se dogaja tista interpolacija, ki so jo vsi spregledali, celo literarni kritiki. Ker so Tatari ves čas prisotni v naši zavesti in predstavljajo misterij smrti, je res tudi to, da funkcionirajo hkrati tudi kot nekaj neprimerljivega s pravo vojsko na mejah. Skratka, so nekaj kar prihaja iz nič, so nekaj, česar ne vidimo, oziroma vidimo v zadnjem trenutku pred smrtjo. Tatarov sploh ni, poosebljajo le tisto neznano v našem življenju.

Tema obupa, ki teče skozi vse Buzzatijsvo delo, nekakšno pričakovanje nečesa, ki se nikoli ne zgodi, vse to so pravzaprav teme, ki smo jih lahko zasledili že v vaših prejšnjih filmih.

Doslej sem posnel osem filmov; skozi vse se vleče manjša tema, ki pa je zajeta v neko večjo temo. Živeti neko življenje pomeni, da mu pustimo njegovo lastno pot, smrt pa je njegovo edino opravičilo in potrdilo. Sam prihajam do smrti in tih svojih filmih, Intimni dnevnik, Sedeč na svoji desni in Profesorju, in sicer na isti način in v istem smislu kot Buzzati: smrt je edini vzrok, da čustva prenehajo. Vrednosti čustva ni, prav tako ne obstaja vrednost iluzije, nikjer ni idealizma, ki bi vzdržal, ničesar ni, kar bi bilo izven grenkega preživetja. Seveda obstaja neke vrste krščanska tolažba, a v laičnem pomenu, zadeva me le v poganskem smislu. Tokrat smo v TATARSKI PUŠCAVI privedli vse do neskončno bolj jasnovidnih meja in prav nič sentimentalno. Tako so v bistvu, ne da bi dosegel Buzzatijsvo veličino v obdelavi teme, vsi moji filmi med seboj podobni. Brez pomena je, da bi se ljubili, ker ljubezen prinaša nesrečo, brez pomena je, da bi nekomu verjeli, kajti prej ali slej nas bo izdal. Pri meni gre vedno za nekakšno pisanje ne toliko o tragediji kot o žalosti bivanja. V filmu TATARSKA PUŠCAVA sem tako sprejel in v popolnosti izčrpal Buzzatijski največji simbol, prav tako pa simbol, ki so ga vsebovala že vsa moja dosedanja dela. To morda ni marksistično stališče, a tega sem izpovedal že v enem mojih prejšnjih filmov, v zaključku Intimnega dnevnika: tam stoji replika — na žalost pa so replike v filmu vedno manj pogoste — v trenutku, ko mlajši brat umira. Le-ta govori starejšemu bratu: »Pripoveduj mi mi o bogu« in drugi mu odgovarja: »Jezus je bil človek in bil je božji sin. Jezus je dejal: Srečni so ponižni, kajti podedovali bodo zemljo.« Mlajši brat mu odgovori: »Kaj je potemtakem pravzaprav življenje?« In drugi pravi: »Verjeti v tiste, ki jih zapuščamo, verjeti v tiste, ki prihajajo za nami.« To je komunizem, tudi to. In prav ta misel je moja meja, ki jo imajo moji komunistični tovariši radi in, ki jo tolerirajo: ortodoksko komunistična vizija političnega življenja in prav malo tudi osebna z duhovnega stališča.

Zdi se, da je v filmu večji poudarek militarizmu kot v knjižni predlogi.

Nekolikanj usodno k temu prispeva prav konvencionalni pogled na avstroogrski ambient, ki ponuja misel militarizma višjega stanu, elegantnejšega in strogega. V resnici pa temu ni bilo tako. Avstroogrška vojska je prišla v Sarajevo v tako majhnem številu, da je rekrutirala vojake kar sproti in niti ni vedela kako in kje bo lahko te vojake oblekla. Leta 1907 ni bilo več ne duha ne sluha o elegantni beli uniformi. Ta je obstajala samo na dvoru cesarja Franca Jožefa. Oficirji, ki so se tolkli leta 1914 na srbski fronti, so bili prav slabo oblečeni. Tako daje vojaški smisel Avstroogrski pravzaprav samo emblem v zastavi, ta pa je dediščina svetega Rimsko-nemškega cesarstva, je pravzaprav preoblikovano sveto Rimsko-nemško cesarstvo. Še več: obstaja še eno kruto dejstvo: Buzzati je ljubil vojaško življenje, bil je prav očaran nad njim. Torej sem v svoji adaptaciji želel slediti njegovim mislim.

V vojaškem življenju pa je kaj hitro najti obliko fašizma v tistem smislu, da se za paravanom tujih ukazov odpovemo vsaki osebni odgovornosti.

V mojem filmu ni nobenih stičnih točk s fašizmom. Fašizem pa tudi ni le v tem, da nekdo ukazuje: beg pred



odgovornostjo je najti pri vseh ljudeh. To je kot stare sanje, kot stara človeška strahopetnost. V fašizmu so bili prav tako ljudje, ki so ga obsojali. V vojski je navadni vojak neodgovoren, že pri podporočniku pa se začne odgovornost. Ko je militarizem postavljen pred edini vzrok, ki ga opravičuje, se pravi vojno, takrat odgovornost še kako obstaja. Neki podporočnik v majhnem jarku nima časa, da mu sporoče komandantove ukaze, sam se mora odločiti za boj ali za umik: včasih ni z nikomer niti povezan. Res je, da se v mirnem času lahko zavaruješ z opravičilom, da nisi dobil ukazov, v vojni pa so se tega poslužili samo Italijani, Angleži nikoli.

Vendar pa se Ortiz, ki je vedno ubogal, na koncu vendarle ubije.

Da, a tokrat gre za vojaka v miru. V mirnem času deluje resnično neverjetna hierarhija, ki lahko nekoga pripelje do stanja, da nima več nobenih odgovornosti. Ortiz se ubije, ker je z njegovim življenjem konec, ker je bilo čakanje na napad njegov edini smisel življenja. Ko ga odpošljejo in ko ve, da se napad morda vendarle pripravlja, je zanj vsega konec, po njegovem nima ničesar več početi na tem svetu. Drogo pa se nasprotno ne ubije, on umre. Trdnjava

v filmu ubija na tri načine: najprej ubija, ker daje občutek nekoristnosti, takšen je primer Ortiza (Max von Sydow); nato ubija z boleznijo, s hiranjem, z usihajočo življenjsko voljo, tak je primer Droga (Jacques Perrin); nazadnje pa ubija še z norostjo. Helmut Griem na koncu znori, postane čisti paranoik.

V zvezi s tem filmom so nekateri govorili o fantastičnem realizmu, sam bi ga raje opredelil kot metafizični realizem.

Izraz metafizičen je primernejši, sicer pa sta v filmu tudi dva jasna citata: dve lutki in podoba visečih uniform, vse to je sposojeno pri metafizičnih slikarjih. Zato je izraz metafizičen tudi primernejši, fantastičen pa je splošnejši in prinaša v svojem kontekstu s seboj več stvari in pomenov. V nekem trenutku se Drogo vrne domov, sleče uniformo, za tem pa ga vidimo, kako v sami srajci stoji nepremično pred ogledalom: ta plan se prične z golo lutko v rjavo-črni barvi, to pa sta skoraj isti barvi, ki ju uporabljamo še v nekaterih drugih trenutkih filma.

Jean A. Gili

prev. Neva Mužič

Nemi film

(Silent Movie)

režija: Mel Brooks

scenarij: Mel Brooks, Ron Clark, Rudy de Luca, Barry Levinson

kamera: Paul Lohmann (color de Luxe)

glasba: John Morris

glavne vloge: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom de Luise, Bernadette

Peters, Sid Caesar, Harold Gould

proizvodnja: ZDA, 1976, 20th Century Fox

Jugoslovsanska distribucija: Avala pro film, Beograd



Gremo, ostal je brez besed

Po senzacionalnem uspehu filma »Silent Movie« (»Nemi film«) je Brooks eden redkih režiserjev, ki si lahko privoščijo Brooksa kot igralca, in eden redkih producentov, ki si lahko privoščijo Brooksa kot režiserja. V kratkem času je postal »Nemi film« eden največjih komercialnih uspehov, enako pomemben uspeh pa je film dosegel tudi pri kritiki. Strah distributerjev je bil neupravičen. V obdobju velikih naporov za izboljšavo tehnike zvoka in iskanja novih zvočnih efektov se je zdelo neprimerno delati nemi film. Šele Brooksovi uspešni predhodni filmi so prepričali vodilne predstavnike družbe 20th Century Fox, da so se odločili financirati njegov novi projekt.

Mel Brooks je začel svojo kariero pred 25 leti kot bobnar. Kasneje je začel pisati dialoge za Sida Caesarja, enega najpomembnejših ameriških komikov petdesetih let. Proslavil se je s ploščo »The 2000-Year-Old-Man« (2000-letni mož). Ploščica mu je odprla pot na televizijo in k filmu. Po svoji knjigi je posnel film »The producers« (Producenti). Drugi film »Blazing Saddles« (Vročna sedla) mu je prinesel tudi finančni uspeh, še bolj pa je obogatel s filmom »Young Frankenstein« (Mladi Frankenstein). Kritiki so bili z njim strogi, zlasti ko so ocenjevali njegov humor. Očitani so mu nadležni intelektualizem literarne pripovedi v filmu »Mladi Frankenstein« in pretirano vulgarnost v filmu »Vročna sedla«. V resnici je Brooks doumel, da se želijo Američani smejati. Čudna strategija — znova pripeljati filmsko umetnost v čas pred desetletji — ni mogla biti uporabljena ob primernejšem času. V njegovem zadnjem filmu so komične rešitve naperjene prav proti filmskemu svetu.

»Nemi film« gre vzporedno v dveh smereh: ena je odkritosrčna počastitev spomina na Hollywood iz časov nemi filmov, druga pa se norčuje iz filmskega sveta in samega Hollywooda. Zaradi napetosti med tema dvema elementoma in gotovosti, da gledamo predstavo, ki je veliko več kot tradicionalni nemi film, je to Brooksov najboljši in najzabavnejši film. Njegov humor pa je bil in ostaja židovski.

Film se zgleduje po slavni klasični trojici: »The three Stooges«, bratih Ritz in bratih Marx. Brooksovo trojico predstavljajo Mel Funn, zaradi alkohola propadli režiser, Dom de Luise in Marty Feldman, ki v Hollywoodu lovita znana imena, da bi pomagala prijatelju režiserju.

S strukturo filma se je hotel Brooks oddolžiti vaudevilskim igralcem in komikom tridesetih let, tako kot je hotel z »Mladim Frankensteinom« dvoriti filmom s pošastmi. »Nemi film« ima tudi tehnični pomen, saj prisili gledalca k razmišljanju o vedno bolj preprosti, včasih celo surovi igri, v primerjavi z igro na filmskih začetkih. Zvok je prav gotovo olajšal nalogo igralcev, saj se lahko izražajo brez posebnih fizičnih naporov. Film doseže pri igralcih in pri gledalcih nenavaden in stimulativen rezultat. Od igralcev zahteva napor pri izražanju, ker mora



biti scena razumljiva, da postane potem tudi poučna, od gledalcev pa zahteva predstavno sodelovanje.

Že v »Vročih sedlih« je Brooks zbadal publiko z izzivalnimi rešitvami svojega humorja. Za šerifa je izbral črnca in potem snemal reakcije ljudi, da bi s tem podčrtal hinavščino obrabljenega izreka, ki pravi, da je Zahod odprt prav vsem. Druga značilnost Brooksovega humorja je, da uporablja absurde in odvečne detajle (torbe, ki visijo na sedlih, so izdelek slavnega modnega kreatorja Guccija). Mnoge situacije v filmu niso nove. Prihajajo iz vaudevilskih predstav in iz starih komičnih filmov, toda namigovanje je ponavadi izpeljano na poseben in nepričakovan način. Brooks uporablja klasično situacijo zamenjave oseb. Nova ni niti zamisel o treh mazačih, ki jim nobena stvar ne gre od rok, pa se na koncu vendarle prikupijo lastnim žrtvam. Očitno je, da stari gag še deluje.

Skrivnost Brooksovega uspeha ni samo v temah, ampak tudi v izbiri pravega trenutka, da jih spravi na dan. Ni naključje, da se njegov zadnji film ukvarja prav s Hollywoodom, da gre v isto sled s filmom »Dan kobilic« in z dvema antologijama klasikov štiridesetih in petdesetih let: »Nekoč je bil Hollywood« in »Hollywood, Hollywood«.

Pogosto imamo občutek, da si želijo Američani, naveličani spoznavati, da je v ZDA vse eno samo razočaranje, vrniti se k izvoru vseh iluzij — Hollywoodu. Nedvomno je postal Hollywood v zadnjih letih skoraj tako popularna tema, kot je bil Broadway v štiridesetih ali petdesetih letih.

Brooks se je ponorčeval iz Hollywooda že v filmu »Vroča sedla«. »Nemi film« je parodija na pogajanja med Brooksom in 20th Century Fox, ki je končno le financirala njegov film. Norčuje se iz vseh in iz vsega: iz Hollywooda, zvezdic,

agentov, ki se ukvarjajo z lansiranjem igralk, in celo iz publike, ki verjame v ta kartonasti svet.

Poleg tega pa se je Brooks odločil še za poseben tip satire: igralci delajo avtokarikature. Če si Mel Brooks v bodoče ne bo več mogel privoščiti samega sebe kot igralca, režiserja in producenta, pa so se za njegov zadnji film potegovala največja imena, da bi nastopila s svojim imenom v vlogah, ki so satire njihovih karier in njihove podobe.

Burt Reynolds je samozadovoljen zvezdnik, ki se opazuje v ogledalu in začne peti ljubezenski duet s svojo podobo. Paul Newman se norčuje iz samega sebe in karikira »petelinjenje«, s katerim je uspel v Hollywoodu. Igra vlogo avtomobilskega dirkača, ki si je poškodoval nogo in se z vso hitrostjo podi naokoli na motornem stolu na kolescih. Vloga fatalne, zapeljive zvezde, ki jo ves čas obkroža množica mladih fantov, igra Anne Bancroft. Izbira je neprimerna zato, ker je njeno zasebno življenje pravo nasprotje življenja klasične filmske zvezde, in ker je Anne Brooksova žena, kar mnogi gledalci vedo. Brooks se obrača zlasti k dobro obveščeni publiko, k tistemu družbenemu sloju, ki ga lahko imenujemo »izvedenci v malenkostih«.

Včasih so Brooksja primerjali s Fieldingom, Swiftom in Gogoljem, s pisatelji, ki so iz resnih tem naredili satiro. Nekoč je Brooks opisal svoj uspeh na dokaj neplemenit način. Dejal je: »Skrivnost mojega uspeha je v neokusnosti. Vzemite katerokoli temo, vulgarizirajte jo, in videli boste, da bo občinstvo ploskalo.« Ponavadi ne vemo, kdaj se Brooks šali, in kdaj govori resnico. Toda zdi se, da je postal nova osebnost, ki se v Hollywoodu ne more zmotiti.

Priredila Neva Zajc



Židovski kvartet

Mel Brooks ni osamljen primer današnjega ameriškega filma in gledališča. Drugi predstavniki židovskega humorja so še: Zero Mostel, Woody Allen in Neil Simon. Čeprav posveča Zero Mostel večino časa pisanju in slikanju, je široki javnosti znan predvsem kot igralec, mimik in pevec. Neil Simon izraža svojo komičnost v neprekinjeni seriji komedij. Woody Allen piše za »New Yorker« in kadar ne dirigira ali nastopa v enem svojih filmov, igra na različne jazz instrumente. Vsi trije so Židje. Brooksovo tako imenovano neokusnost primerjajo prav s humorjem teh treh komikov. Mostelov humor izhaja iz njegove potrebe, da bi spremenil življenje in ga prilagodil svojim željam. Brooks pa uporablja neprekinjen tok dogodkov, in če je potrebno, jih postavi drug na drugega, da bi bilo življenje bolj veselo. Brooksov humor je podoben humorju Lennyja Brucea, enega prvih komikov, ki je začel z neokusnostjo in z dejstvom, da je Žid. Bruce je govoril o svojih manijah in o svojem etničnem

izvoru z namenom, da bi udaril po diskriminacijah ameriškega sistema. Šokiral je namenoma, da bi občinstvo prestreglo njegovo sporočilo skozi smeh. Brooks pa hoče izzvati samo smeh. Po tej strani je bližji Simonu in še bolj Woodyju Allenu. Tako Brooks kot Allen se imata za čudovita moška, ki se skrivata za grdim obrazom. Oba sta antijunaka in prav njuna ranljivost jima prinaša zmago. Njune nepopolnosti, negotovosti in neuspehi opogumljajo in nudijo alternativo »resnemu svetu«, ki zahteva le lepoto in popolnost.

Poleg podobnosti z drugimi komiki pa ima Brooks nekaj, česar drugi nimajo. Nepredvidljiv je. Drugi komiki so sicer zabavni, vendar se po določenem času nanje navadimo. Pri Brooksu najdemo vedno malo norosti. Vzemimo, na primer, razliko med tragedijo in komedijo. »Tragedija je, da se človek vreže v prst in gre v bolnišnico, da mu ga obvežejo,« pravi Brooks, »komedija pa, če se nekdo nepričakovano pogrezne v gnojnico in tam umre.«

Barbara Mckay

Poti in stranpoti

Neda Brglez

O tej nadaljevalki imam, gledano v celoti, dobro mnenje. Da moram to eksplicitno zapisati, je izraz občutka, da pozitivno mnenje morda ni zelo samo po sebi umevno. Toda čeprav je mogoča cela vrsta pomislekov, in celo čisto resnih pripomb, vendarle mislim, da je bil ta poskus televizije načelno in dejansko uspešen.

S pozitivno oceno se torej pridružujem takoimenovanemu javnemu mnenju, saj se je TV publika redkokdaj tako hitro, navdušeno in tudi javno odzivala. Ni dvoma, da je sodobna tematika sama po sebi dovolj prepričljiv magnet za publiko, ob tolikokrat izpričanem pomanjkanju sodobnih tem, vendar mislim, da si je ob tem dejstvu ali, morda kljub njemu, potrebno zastaviti vprašanje, v čem smo se gledalci mogli identificirati z junaki nadaljevanke, oziroma v čem smo našli svoje življenje v zgodbi o iskanju pravice (bolje: zadoščenja!) skozi očitno zapletene labirinte samoupravnega odločanja. Samoupravljanje je (postaja) način našega družbenega življenja, celo življenja kar tako, saj s podružbljanjem vseh področij družbenega dela ne moremo urejati stvari, ki nas zadevajo, zunaj okvirov samoupravnega sistema. V tem smislu je torej samoupravljanje naša najbolj vsakdanja resničnost, ne stanje, ampak dogajanje, ki ga je skrajno težko zaobseči in spraviti v kalup zgodbe. Dramaturška televizijska priredba pa mora biti zgodba, nemara mora upoštevati vse, kar se, recimo, za spektakl spodobi, od gladiatorskih iger naprej, s katarzo vred. Ne podajam se na ta spolzka tla, sprašujem (se) le, če zaradi tega ne izgublja naša vsakdanost del identitete sama s seboj. Motiv za zgodbo — ali celo motiv za to, da se začne razpletanje samoupravljalčevih tegob — je dokaj nenavaden (na srečo vsaj za naše razmere, drugod pa samoupravljaljskih možnosti in nemožnosti ni) — umor kot izhodišče za vse, kar se kasneje odvija pred našimi očmi (v bistvu iskanje pravice in razkrivanje odgovornosti) se ne zdi najbolj nujen domislek. Če poskušam ugotavljati možno, ali morda celo dejansko, identifikacijo gledalcev s prikazanim življenjem, moram iskati možnosti zanjo zunaj motiva in fabule same. Identificirali smo se z načinom, kako se temeljni konflikt razrešuje — na sestankih, predvsem pa v nemoči formalnih in v moči neformalnih skupin v podjetju. Videli smo, kako ne znamo porazdeliti odgovornosti, ne za odločanje, ne za krivdo, to pa je znan vsakdanji problem, tudi brez dramatičnih pritisklin.

V sodobnih dramskih tekstih, v filmu in gledališču sloni dogajanje skoraj praviloma na anti-junaku. Tudi Kerin je v bistvu negativni junak. Drugi »junaki« so sicer res na oni strani samoupravljanja, toda po položaju in zaradi njega, kažejo se kot prepričljivi, niti ne karikirani predstavniki vseh raznih tehnobirokratizmov, proti katerim se moramo boriti pri uveljavljanju samoupravnega odločanja. Kerin pa je intimno, lahko bi rekli prepričano, nesamoupravni osebek, individualist, neintegričan, nazadnje prigan do miselne in celo praktične destruktivnosti. V določenih trenutkih, zlasti v dialogih s starim delavcem, je sicer

opozorjeno na takšno plat njegove osebnosti, vendar ni jasno ali je Kerin tak po sebi ali zaradi dogodkov, ki so se zgodili. Bolj zanimivo je, da so simpatije gledalcev na njegovi strani, čeprav je zvest samo sebi in dosleden samo do svojega pravičništva, navzven, do drugih je celo nasilen. Njegov boj je boj, ki se ne more uspešno končati, saj izhaja iz lastnosti, ki so najbolj samoupravljanju tuje — egoizma in samodokazovanja. Ko se mu prijatelji po vrsti odrekajo, je to zaradi njegovih karakternih lastnosti, ki že imajo praktične posledice, sicer razumljivo, vendar ostaja Kerin tisti, ki se bori, tisti, ki »jim bo že pokazal«, tisti, ki »si upa«. Gledalci so torej na njegovi strani; toda zoper koga, če ne zoper kaj? Ob glavnem junaku se pokaže, da je problematiziran individualni konflikt, zanemarjena pa problematizacija na ravni možnosti odločanja sploh (vsakdanje vprašanje o stanovanjski »politiki«).

In nazadnje se vse lepo izteče — to nas pri takih konstrukcijah naredi nezaupljive. Razkrinkani krivci so kaznovani, partijski sekretar premaga svojo trenutno omahljivost, Kerin je prav toliko sam kot je bil vedno. S stališča »mi« in »vi«, samoupravljalci in upravljalci, se je vse isteklo kakor je treba, le da ni čisto jasno, kdo je v tej zgodbi pravi, resnični samoupravljalca (poprečni), ali drugače, na katerih ljudeh leži pozitivna prihodnost samoupravnega razvoja.

In končno: v življenju se zgodi to in ono in tretje. Odkrivati in iskati je treba najpomembnejše dogodke, tiste, ki so gibalno za naprej, tako v življenju kot v zgodbah o njem. Ob vsem, kar nam televizija ponuja iz tujih produkcij, moramo biti s takimi poskusi naše TV zadovoljni tudi na stopnji primerjanja z izdelki od drugod.

Ivan Hvala

Nadaljevalka »Poti in stranpoti« je brez dvoma dosegla svoj osnovni namen. Ustrezno s težnjo televizijske filmske scenaristike in estetike je predvsem oživila aktualne, že kar množične neposredne, individualne in družbene izkušnje o tehnokratsko-birokratskih tendencah v naših razmerah. Najširšemu slovenskemu televizijskemu avditoriju je s tem odprla vsaj tri pomembna vprašanja: o naravi teh tendenc, o njihovih pojavnih oblikah, njihovi razširjenosti in njihovem premagovanju; o tem, kako se spoprijeti s sodobno temo v našem filmu in kakšne zahteve uveljaviti pri njenem umetniškem posredovanju. Odgovori na takšna in podobna vprašanja bi morali seči v samo jedro vrednostnih sodb o našem televizijskem filmu. S tem bi mu najbolje pomagali pri njegovih prvih pogumnejših korakih, da bi v sodobni tematiki in v sodobnih zvrsteh končno zaživel kot izpoved, toda vedno bolj tudi kot umetnost.

Kar zadeva kritiko, je tokrat — znova — izostala strokovno popolnejša presoja filma, zlasti njegovih vsebinskih,

dramaturških in estetskih dosežkov, o njegovi hoji po nemara preveč utečenih poteh ter o nekaterih preveč enostavnih rešitvah.

Pri kritiki namreč prihaja do izraza značilni — rekli bi kar — način mišljenja, da jo velik odziv gledalcev spodbudi bolj k sprotnim predstavitvam iztekajoče se fabule kot pa k nujnim razčlenitvam in obrazložitvam. Tako nehote spreminjamo informativno in družbenokritično vlogo občil v televizijske oglasne liste, sami pa ostajamo pristojni za razlago pomembnejših del. Takšnih zamolčevanj niso deležne samo nadaljevanke. Izjemen odziv gledalcev nam že kar praviloma vselej znova vsiljuje nepremagljivi — prepogosto zares upravičeni — dvom v vrednostne in pomenske sestavine takšnih del. S tem pa si nehote (ali pa celo zavestno) zapiramo pota h globlji, pravični oceni določenih del, zlasti k oceni razmerij med vsebino filmske stvaritve ter družbeno stvarnostjo.

Ustaviti se kaže zlasti pri vprašanju, kje se stikata vsebina nadaljevanke in odziv pri številnih gledalcih. Ali odziv gledalcev izhaja iz tega, kar nam vsebina »Poti in stranpoti« od vseh individualnih in enkratnih značilnostih prikazanih oseb na občem nivoju izvorno pripoveduje?

V ozadju in v osnovi celotnega dogajanja, ki zaplete, kasneje ob koncu pa spet normalizira, odnose med posamezniki in družbenimi skupinami v Trniku, sta gospodarski kriminal in smrtna nesreča delavca kot nepredvidljivi izid ene izmed spletk; od tod izigranje sodnega procesa in krivična obsodba, za nameček pa še nevarna epidemija z nedolžnimi žrtvami med otroki. Kerinovo iskanje pravice izhaja iz enostranskega prizadevanja za lastno rehabilitacijo, ki pa objektivno sovpada z revolucionarnimi prizadevanji razmeroma maloštevilne skupine osveščenih, ki jim gre za prevlado resničnega samoupravnega odločanja, odločanja, ki je bilo institucionalizirano v predustavni fazi, v praksi pa je uveljavljeno vse od začetka 1975. leta.

Glede na dejanske razmere je v zgodbo zajet objektivno možen in dovolj karakterističen splet odnosov in posledic, katerih nosilci so lahko samo najbolj primitivne in družbeno konservativne skupine, potem ko si v nekem Trniku prisvojijo pomembne vzvode oblasti.

Prikazana razsežnost dejanj in dogodkov je avtorjem pomagala, da so ubrali nekatere nove, vendar večinoma preveč preizkušene, čeprav za širši krog gledalcev morda še vedno privlačne, poti dramaturške strnitve in razreševanja osnovnega sklopa odnosov. Potrebno pa je reči, da je Marodiću uspelo zelo plastično prikazati deformacijske vplive na obnašanje nosilcev takšnih vlog in skupin ... vse do stranskih vlog, ki ponazarjajo karakteristike malomeščanstva.

Številne gledalce, tudi tiste, ki so bolj družbeno-kritično osveščeni, je nadaljevanke po vsej verjetnosti pritegnila s prikazovanjem spopadov, ki so vodili k razreševanju mnogih temeljnih vprašanj, kar vse je formalno, a vedno bolj tudi resnično, vključeno v samoupravni proces odločanja, ali pa je z njim vsaj najtesneje povezano. To je nadaljevanke vdihnilo vsebinske, etične, estetske in idejne razsežnosti, v njeno tematiko pa je vneslo domala vse, kar je v našem času in v našem družbenem prostoru stvarno in celo elementarno zgodovinsko: kočljiv boj za ohranitev »oblasti« v sistemu samoupravnega odločanja, grupaštvo, moralni in stvarni egoizem, malomeščanski in meščanski individualizem, na drugi strani pa krčevito porajanje bogastva novih družbenih razmerij, uveljavljanje nove altruistične morale, iskrena revolucionarnost, ki izhaja iz nepremagljive vere v novo, življenjski optimizem, načelna kritika ter na njej zasnovani boj mišljenja in iz nje izpeljana politična akcija; pa tudi porajanje novih osebnosti, ki postajajo nosilci pozitivnih prizadevanj (čeprav na osnovi izrazito individualnega razumevanja pravice), če so hkrati objektivni nosilci in združevalci pozitivnih težajev širših družbenih skupin.

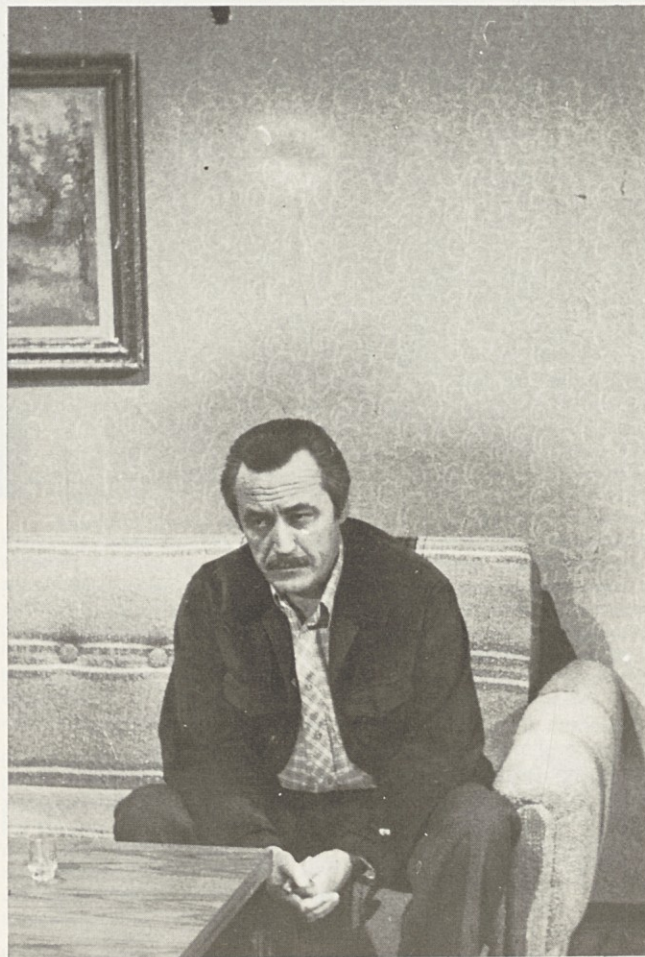
Sporočilo nadaljevanke je v spoznanju, da so samo razviti samoupravni odnosi uspešna protiutež tehnokratski uzurpaciji oblasti in tehnokratskemu, delovnim ljudem odtujenemu, odločanju. Takšne odnose pa smo začeli korenito presegati šele v sedanji fazi ustavnega konstituiranja združenega dela.

Nadaljevanke je na ta način učinkovito prispevala h kritiki tehnokratizma, do katere je pri nas prišlo razmeroma pozno. Kot poseben družbeni pojav smo ga začeli obravnavati šele pred dobrimi desetimi leti. Naj omenim, da v programu ZK ne najdemo kritike tehnokratizma, čeprav so v kritiko birokratizma zajete določene oznake, ki zanj veljajo. Morda nam je prav protibirokratski boj oteževal obravnavanje tega fenomena, zato smo predolgo zanemarjali njegove avtonomne vire, to je proizvodne odnose, ki nastajajo s prevladujočim razvojem industrije. Z drugimi besedami, v naših razmerah tehnokratizem ne raste direktno iz kapitalističnega odnosa, iz ločevanja funkcije moderne kapitalistične lastnine od funkcije upravljanja proizvodnje in poslovnih procesov. Te upravljaljske strukture delujejo v imenu in v interesu kapitala, vselej pa težijo k osamosvojitvi, torej k uresničenju lastnega monopola pri odločanju. Ta tendenca deluje tudi pri nas. V določenih pogojih lahko pride do izraza močnejše tako v odnosih do države kot do osnovnih proizvodjalnih sil.

V pogojih, ko je družbena akumulacija v vedno večji meri dana v upravljanje delavcem in je zato glede upravljaljskih pravic decentralizirana, se tehnokratskemu monopolu lahko posreči, da delavcem odvzame kontrolo nad njihovim minulim delom. Takšni centri lahko dobijo celo večjo moč, »kot jo imajo v državno-lastniškem sistemu in celo večjo moč, kot jo imajo v kapitalistično-monopolističnem sistemu, saj ekonomsko niso odgovorni niti delavcem niti državi niti lastniku kapitala« (Edvard Kardelj — Temeljni smotri ustavnih sprememb).

Gledalci nadaljevanke so prav glede na sedanje ustavne rešitve lažje razpoznavali, da je bilo samoupravljanje v prikazovanem obdobju samo bolj ali manj demokratična pravica odločanja v delavskem svetu in glede na neveljavljenost delegatskih razmerij dokaj formalno vgrajeno v skupščinski sistem. Zato so razpoznavali predvsem

Poti in stranpoti, Janez Albreht



pogoje upravljanja v okoljih, kjer delajo in ustvarjajo, in se spraševali, ali tudi sami v delavskem svetu ne odločajo o svojem strinjanju z upravo podjetja le bolj ali manj formalno. Resničnega samoupravljanja ni, če demokratične samoupravne pravice nimajo svoje ekonomske baze, kar velja tako za razpolaganje z akumulacijo kot tudi za delavčevo ekonomsko odvisnost od boljšega gospodarjenja in za njegovo razumevanje lastnih interesov. Nadaljevanje je zelo plastično prikazala, s kakšnimi težavami premagujejo delavci mezdno mislenost.

Drugače povedano: samoupravljanje se v obravnavanem obdobju še ni razvijalo na svojih lastnih temeljih kot asociacija neposrednih proizvajalcev. Predpogoj za tako asociacijo pa je predvsem opora, ki jo mora dobiti delavec v političnem sistemu, da bi se z njegovo pomočjo bojeval za veljavo in prevlado svojih avtentičnih interesov.

Iz nadaljevanke »Poti in stranpoti« je dobro razvidno, kako nevaren je tehnokratizem kot sestavina proizvodnih in družbenih odnosov in kako zelo si prizadeva ustvariti videz, da je družbeno nujen in da se mu brez škode ni mogoče odreči. Razgaljene so oblike in vsebina anonimnega delovanja posameznikov in skupin, skritih v samoupravno strukturo, ki jo prilagajajo ohranjanju svojega monopola. Kako tehnokratizem zapolnjuje prazen prostor povsod tam, kjer samoupravni subjekti še niso (ali pa niso v celoti) prevzeli odločanja v svoje roke? Ohranja zastore, da »občinstvo« ne bi videlo prave vloge takšnih skupin. Zaveda se svoje ilegalne nemoči, išče oporo za svoja dejanja in ravnanja v formalnih samoupravnih in političnih strukturah, v predsednikih delavskega sveta, v sekretarjih organov ZK, v poklicnih političnih delavcih itd.

Samo za primer si oglejmo delovanje političnega aktiva v Trniku. Takšni aktivni so bili pred leti uveljavljeni za izmenjavno informacij, za koordinacijsko vlogo pri izvajanju sklepov. Sestavljali so jih vodilni delavci v občini, praviloma predsedniki družbenopolitičnih organizacij, predsednik občine in nekaj vodilnih gospodarstvenikov. Film je razvidno prikazal, kako so v Trniku v zadnjem trenutku preprečili izrabo političnega aktiva, da bi postal nosilec političnih odločitev.

Izhajamo iz spoznanja, da so obravnavani odnosi v proizvodnih delovnih organizacijah globoko družbeno zakoreninjeni tudi zaradi tehnično-tehnoloških značilnosti. Z dosedanjim organizacijo dela, ki je objektivno pogojena zlasti s tehnično-tehnološko razvitostjo, smo podedovali in v mnogočem utrdili odnose nadrejenosti in podrejenosti, oziroma nalogodajalcev in izvajalcev, kar še dodatno otežuje uveljavljanje enakopravnih odnosov med vsemi subjekti dela in upravljanja. To pa so ugodna tla za spajanje monopola upravljanja nad stvarmi z monopolom upravljanja nad ljudmi.

Nadaljevanje »Poti in stranpoti« ocenjujem kot naš prvi pomembni, naravni in trdni korak k sodobni scenarijski literaturi. Izšel je lahko samo iz vztrajnega prizadevanja in iz jasne opredeljenega programskega, oziroma repertoarnega, načrta naših filmskih in televizijskih proizvodnih organizacij. Zato je treba storiti vse, kar je v naši moči, da se bo vedno več ljudi s pisateljsko močjo spoprijemalo z zahtevnim delom, kakršnega terjata filmska scenaristika in celotno področje filmske in televizijske estetike.

Franci Gerbec

Za velik odmev nadaljevanke »Poti in stranpoti« pri gledalcih je nedvomno več razlogov. Prvi je po mojem mnenju v pomanjkanju upodabljanja, da ne rečem pravi suši, takšnih ali podobnih tem na naših TV ekranih v dramski, oziroma filmski upodobitvi. Zato je bila reakcija dobršnega dela gledalcev podobna reakciji človeka, ki prvič po dolgem času zopet pride do vode. Drugi razlog je v prikazovanju posameznih resničnih konfliktnih položajev v naši družbeni praksi, ki jih v razvoju samoupravljanja v marsikateri

sredini ni bilo, in ni, tako malo; prav zato je del gledalcev videl v posameznih junakih in zgodbah del sebe, del lastnega okolja in lastnega doživljanja burne preobrazbe naših družbenih odnosov. Zanesljivo pa bi imela nadaljevanke še večji odmev in vpliv na družbena dejanja, če bi bila posneta in predvajana takrat, ko je bila napisana, saj so nekateri problemi, prikazani v seriji, že v dobršni meri preseženi v večini OZD. Mislim, da smo v večini že preživeli otroško dobo v razvoju samoupravnih odnosov, ki se je marsikje kazala kot odkrito ignoriranje pravic in dolžnosti delavcev, da odločajo o ključnih vprašanih gospodarjenja, vsaj v formalnem smislu. Nadaljevanje je poskušala dati vsaj delen presek, oziroma izsek, določene stopnje v razvoju družbeno-ekonomskih odnosov v opisanem obdobju, čeprav seveda ni mogla dati niti približnega prereza vseh odločilnih družbenih negativnih in pozitivnih situacij in konfliktov.

Ena temeljnih slabosti nadaljevanke je bila v tem, da so bila premalo prikazana globlja gibanja družbenih dogajanj, ki so bila pripravljena na dramatične konflikte, oz. zgodbe, posameznih ključnih nosilcev. Vzroki družbenih spopadov zanesljivo niso le v ozkih osebnolastniških materialnih in položajnih interesih posameznikov, ampak v doseženi različni stopnji razvoja proizvajalnih sil, pri čemer mislim seveda tako na razvoj materialnih sil, kot tudi družbene zavesti. Ne moremo seveda pričakovati in zahtevati, da bomo vsak dan priča takšnim globljim analizam družbenih odnosov v literarnih delih, kakršno so predstavljali za kapitalistično družbo romani Emila Zolaja, vendar bi morali biti posamezni temeljni kamni in junaki serije bolj plastično in objektivno prikazani. Zato je druga temeljna slabost nadaljevanke v črno-belem risanju posameznih glavnih junakov, saj bi bilo lahko po tej nadaljevanke sklepati, da so predsedniki občin predvsem goljufi in osebni dobičkarji (in da je glavno gibalno njihovega dela predvsem osebna korist), direktorji pa vsi po vrsti lumpje, ki nasprotujejo uveljavljanju samoupravnih odnosov. Mislim, da je življenje takšno, da imamo vrsto dobrih direktorjev, ki odgovorno opravljajo svoje delo v strokovnem in družbenem smislu, da pa imamo seveda tudi takšne, kakršni so prikazani v nadaljevanke.

Tudi prijemi iz klasičnih kriminalk (skrbno snemanje na trakove itd.) so v naših razmerah nepotrebni. oz. nekoliko za lase privlečeni. Vendar pa te in še nekatere druge slabosti ne morejo v celoti spremeniti pozitivnega učinka nadaljevanke, ki je razgibala praktično vsako našo sredino in sicer tako, da so ugotavljali, da pri njih takšnih dogajanj ni (več), ali pa v značilni »posvojitvi« posameznih dogodkov in junakov, kot njihovih lastnih. Da nadaljevanke vendar ni bila takšen strel v prazno, kot bi nekateri radi dokazali, kažejo konkretni odmevi iz več OZD, v katerih so med prikazovanjem nadaljevanke iznenada nekateri začeli svoje posledno predlagati, oz. zahtevati, da ta ali oni samoupravni organ vendar odloči o posameznem vprašanju, o katerem doslej delegati niso bili razpravljali in sklepali.

Morebitno nadaljevanje te serije, oz. nova nadaljevanke, bi se morala usmeriti zlasti v prikazovanje, kje in do kolikšne mere delavci dejansko že obvladujejo rezultate svojega dela v vseh odnosih v družbeni reprodukciji, zlasti kje je še vedno stopnja odtujenosti dohodka največja. Menim, da bi morali pokazati, da še vedno marsikje nismo dejansko uresničili zakonske zasnove položaja delavcev v TOZD, zlasti glede urejenosti odnosov v pridobivanju dohodka, saj marsikje še vedno »delijo dohodek med TOZD po nekakšnih ključih«, oz. so sredstva za razširjeno reprodukcijo še kar naprej združena na ravni delovne organizacije, ne da bi bili zagotovljeni ustrezní odnosi in materialne ter druge pravice delavcev TOZD, ki združujejo ta sredstva. Največja odtujenost je še vedno na področju denarnega sistema — bančništva, saj delavci v OZD razpolagajo le z manjšim delom sredstev za potrebe tekočega poslovanja in razširjene reprodukcije, v pretežni meri pa je vse odvisno od bančnih kreditov bank, posredno pa od države (preko emisije za investicije itd.). Takšen položaj nedvomno poraja nenehne družbene konflikte in omogoča tudi neracionalno obnašanje in odločitve (npr. o proizvodnji ali novih investicijah), ki pa temeljijo na realnih tržnih gibanjih in potrebah. Mislim, da je potrebno jasno pokazati, da v sistemu odločanja le demokratizacija brez spreminjanja materialnih odnosov ne more v temelju, globlje menjati družbenih odnosov. Seveda pa je to le eden od možnih predlogov in bi lahko iz naše družbene prakse izbrali tudi druge, ki niso nič manj pomembni.

Viktor Konjar

Marodičeva serija »Poti in stranpoti« je v letu 1976 vnesla v igrani program slovenske televizije, pa tudi v celotni sodobni splet slovenskega pripovedništva in dramaturgije, elemente, ki so učinkovali prelomno. Ta prelomnost zadeva predvsem snovne, tematske, sižejske aspekte.

Drama mladega inženirja Kerina, locirana v eno izmed slovenskih industrijskih »gnezd«, je prišla kot naročena. Nedavne sociološko kulturološke ankete med obiskovalci gledaliških predstav so pokazale, da si občinstvo na odru (analogno tudi na velikem in malem ekranu) želi soočenja z umetniško in fabulativno oblikovanim doživljanjem lastnega življenja in njegove aktualne sedanjosti. Izražena je bila težnja po transponiranju neposrednega življenjskega izkustva v dramaturško in idejno izčiščene oziroma zaokrožene oblike, čemur je Marodič sledil z doslednostjo v polnem pomenu besede profesionalno odzivnega izpolnjevalca naročil.

S svojim odbiranjem snovi, konfliktov, oseb in odnosov ter s svojo naravnostjo je serija v kar največji možni meri ustregla povpraševanju v milijonskem »avditoriju« televizijskega občinstva. Soočeni s problematiko, ki smo ji — na ta ali podoben način — vsi brez izjeme priča, smo se identificirali z mladim bojevnikom za pravico in sodelovali v njegovih prizadevanjih, da bi razkril in razkrinkal skorumpirano, pridobitniško, karieristično, protisamoupravno, politiktantsko, v malomeščansko sprenevedavost do vratu zakopano lokalno, občinsko in podjetniško oblast. V tem boju dobrega z zlim, zdravega z bolnim, naprednega s preživelim smo se vsak zase in vsi skupaj — preoblekli v televizijskega Kerina in se z vso vnemo bojevali za njegovo stvar: za poštenost, za človečnost, za prave samoupravne odnose. Pozitivni efekti gledanja in doživljanja so se v naši zavesti ostro in neizprosno polarizirali nasproti vsemu, kar je v seriji dobilo negativni predznak.

Igra — protiigra, dobro — zlo, progresivno — regresivno, pozitivno — negativno ... to so hotenja in učinki Marodičeve serije, ki ni po naključju nosila tudi alternative v samem naslovu: Poti in stranpoti. Temeljna značilnost tega televizijskega »igrokaza«, ki mu priznavamo njegovo aktualizirano pa tudi angažirano soočenje s problematiko naše življenjske, in torej tudi družbene, sedanjosti, je izrazito črno — beli pristop — in prav skozenj se očitujejo moteče sestavine tovrstne dramaturgije ter nanjo oprtega načina Marodičevega fabuliranja. Ob vsej svoji gledalski — privrženi ali odklonilni — zavzetosti za (oziroma zoper) občinske predsednike, tovarniške direktorje, partijske sekretarje, delegate v delavskem svetu, pa še njihove žene, sinove in hčere, kar vse sodi med Marodičev »personal«, si ne moremo kaj, da bi njihove fabulativne avtentičnosti naposled le ne primerjali z živo, realno podobo direktorjev, predsednikov, inženirjev, delavcev, z eno besedo: ljudi, ki jih poznamo iz lastega doživljanja in so torej del našega izkustvenega kroga. Ob tej primerjavi se nenadoma izkaže, da so ljudje, prikazani s sredstvi Marodičevega opisovanja, v nasprotju z ljudmi iz žive, konkretne vsakdanjosti, izrazito enoplastni, enodimenzionalni, opredeljeni vsak zase z enim samim atributom: karieristični predsednik, omahljivi sekretar, pošteni mojster, prestrašeni livar ... Vsaka izmed oseb, vpletenih v igro ali protiigro, ima svojo natančno opredeljeno lastnost in v skladu z njo poteka vse njeno ravnanje. Dejanje te dramaturgije, relativno preproste, psihološko nezahtevne, gibajoče se na površju oznak se sicer giblje ne le v nasprotjih med protagonisti in antagonisti fabulativnega toka, pač pa tudi v posameznih notranjih protislovjih, vendar nikdar na ravni zapletene notranje strukture. Protislovja posamezne osebe so podana kvečjemu tako, da se v bolj ali manj utemeljenem vzročno-posledičnem kontekstu ena lastnost določene osebe spremeni ali sprevrže v drugo, modificirano ali eventualno nasprotno lastnost; to pa enodimenzionalnosti oseb v bistvu ne pogloblja in ne dimenzionira.

Glede na vse to se Marodičevo »zrcalo« dotika človeških in družbenih konfliktov samo površinsko, v njihovi splošnosti in zato pravzaprav neproblemsko in samo navidez. Natančneje povedano: dotika se jih — razrešuje jih pa ne.

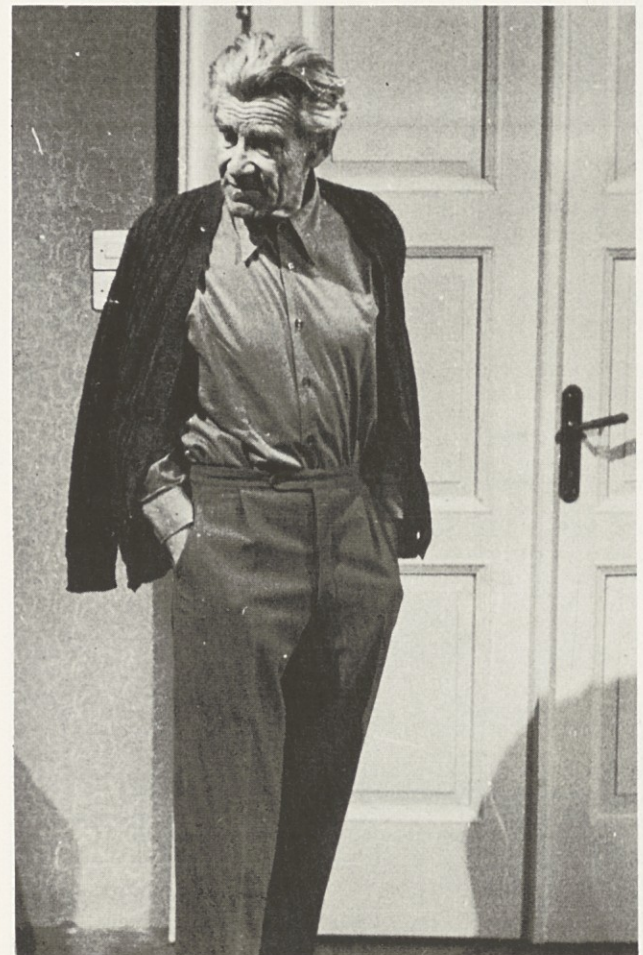
Pravi, globinski poseg v problematiko »poti in stranpoti« našega življenja tu in danes seveda kliče po veliko bolj analitičnem in v polnem pomenu besede večplastnem psihološkem, idejnem, moralnem, socialnem in, ne nazadnje, enkratno individualiziranim soočanju z ljudmi, ki na svojih plečih, v svojem ravnanju in na svoji vesti doživljajo drugače velike drame svojega časa. Marodičevi dramaturški koncepti so ob vsej svoji sižejski naravnosti v smer, ki ji dajemo prednost pred izumetničenostjo in ekstravagancami na eni, ali pa pred domačijsko indiferentnostjo, na drugi strani, izrazil primerek »fabuliranja za pisalno mizo«, ki se dotika stvarnosti samo na videz, ki je angažirano samo v svojem ogrožju, ne pa tudi v svojem notranjem jedru — iz dokaj preprostega razloga: ker tega notranjega jedra v njih domala ni. Očitno je, da se dramaturgija te vrste giblje na nevarnem robu med zaželenimi in sprejemljivimi »potmi« na eni ter ne pretirano smotnimi oblikovalnimi »stranpotmi« na drugi strani.

Pričakujemo seveda, da bodo poti televizijske dramaturgije od tod peljale naprej, ne nazaj.

Vasja Predan

Marodičeva nadaljevanka Poti in stranpoti odpira vrsto vprašanj, ki po vsem videzu presegajo in prebijajo gole profesionalne okvire »dobro narejene« televizijske igre. Med temi vprašanji je, ne glede na takoimenovane obrtniške spretnosti, a tudi dramaturške slabosti, mogoče zatrdno dognati, da si nemara v slovenskem televizijskem programu nobena nadaljevanka in tudi posamična oddaja ni pridobila tako široke popularnosti kot Poti in stranpoti. Glede na uspeh jo je mogoče znotraj slovenskih okvirov primerjati npr. s Cvetjem v jeseni, čeravno sta si po artistično-problemski

Poti in stranpoti, Jože Zupan



in izpovedni podobi obe deli in izvedbi močno vsaksebi. Tavčarjeva povest je v karseda estetični Klopčičevi realizaciji — vanjo seveda sodijo vse uprizoritvene komponente od režije, igre, likovno-scenskega dispozitiva, glasbe itn. — »trkala« predvsem na gledalčeva čustva, omamljala je kot fikcija in iluzija, kot živa reminiscenca »starih, dobrih«, romantičnih časov, hkrati pa je njena artikulacija vseskozi skušala biti artistična, še več, artificialna, umetniška, lepota na način preskušene vizualne estetike.

Marodičeve Poti in stranpoti so se v pravo pravcato uspešnico — podobno kot npr. Gruntovčani, ali Djukičeve in Novakove nadaljevanke — konstituirale zavoljo drugačnih izostrenosti in naravnosti. Estetičnim vrednostim so se pridružile druge: aktualne, žive, sedanje, socialno in moralno kritične, ne več toliko fikcijske in iluzijske, kolikor problemsko neposredne, zdajšnje, »verodostojne«, skoraj dnevno ažurne, lahko bi rekli kar »dokumentarne«. Bolj natančno: takoimenovane čiste estetične in artistične lastnosti in vrednosti so postale pravzaprav drugotne, manj pomembne. Najbrž se to ni zgodilo samo zavoljo tega, ker niso bile te prvine v televizijski uresničitvi do konca izrazite, po sugestivni moči skromnejše kot v Cvetju v jeseni, najbrž bi si Marodičeva nadaljevanke prislužila med širokim gledalstvom enako odmevnost in popularnost, tudi če bi bila realizirana s skromnejšo artistično perfekcijo. Vprašanje uspešnosti je očitno položeno v temelje vsebinskih in problemskih, aktualnih socialno in moralno-kritičnih vozlov in spopadov, v katerih se znajde inženir Kerin v trniški železarni in v stisnjem trniškem okolju, kjer se grede vodilne strukture »vojvodstvo« z vsemi posledicami, ki iz tega izvirajo. To vprašanje torej bistveno presega »estetičnost« in »umetniškost«, riše, ostri in uveljavlja se torej predvsem na živi, sedanji, aktualni, socialni in moralni ravni in vsakogar izmed nas prizadeva na samosvoj način. Ta pa je, kot je znano, vselej zvezana z osebnim odnosom posameznika do širših družbenih in moralnopolitičnih vprašanj, ki se porajajo zdaj, včeraj, danes, ta hip, v ustrezno modificiranem prostoru, delovnem okolju, doma in drugod vsakogar izmed nas, ki nam je živeti v takih ali drugačnih, večjih ali manjših Trnikih.

Vprašanje, ki ga na takoimenovani percepcijski ravni izpostavlja Marodičeva nadaljevanke, je torej vprašanje **identifikacije, poenačenja** mojega okolja s trniškim, mojega problema s Kerinovim, sekretarjevim, delavčevim, a tudi direktorjevim, županovim, če sem, denimo sam s sabo, »skrit pod odejo«, pripravljen svoje ravnanje primerjati tudi s takoimenovanimi »negativnimi« figurami v nadaljevanke Poti in stranpoti, ko torej uvidevam tako »poti« razumnih in »stranpoti« brezumnih. Če je vprašanje poenačenja, identifikacije, neposrednega vzporejanja in primerjanja »stvarnosti« in »fikcije« res tisti izziv, ki nenehoma priteguje gledalčevo pozornost, jo sodejavnno, sodoživljajoče in sočutno razživlja, aktualizira in tematizira, potem se moramo vprašati, ali je za uspeh televizijske igre zares najpomembnejše prav to merilo. Preden skušamo odgovoriti na to vprašanje, si moramo priznati dovolj znano resnico: identifikacija je v hierarhiji meril nedvomno najbolj ekspliciten, najbolj preprost, najmanj zahteven kriterij, doumljiv takorekoč brez vsakršne vnaprejšnje priprave, razviden in eksistenten pri vsakem gledalcu ne glede na perceptivno izurjenost in kultiviranost, lahko bi se reklo — »immanenten«, samodejno dan. Če bi ta kriterij razvrstili v vrednostno lestvico, bi se znašel na njenem začetku, na dnu, na startu. Če je torej Marodičeva nadaljevanke tako silovito pritegnila najbolj množičen avditorij, ji je k temu nedvomno pomagal prav kriterij identifikacije. Ta kriterij je mogoče evidentirati prav kjerkoli, kjer gre za percepcijo »drugih izkušenj«, zlasti pa v vseh takoimenovanih umetnostnih fenomenih, s katerimi se srečuje človek — gledalec, bralec, poslušalec, obiskovalec. S tem merilom se v percepciji sveta pravzaprav vse začne: po njem se ravna že otrok, ko se prvič sreča s tujo izkušnjo — udejanjeno, ubesedeno, vizualizirano itn. — z njo živi »laik« do konca dni, če smem nekoliko poenostavljeno pretiravati. Kriterij identifikacije takorekoč samodejno, neosveščeno zajema tudi nekatere druge stopnje meril, ki pa se jih »laik« ne zaveda: npr. od čisto estetičnih, ki se gibljejo v razmerjih okusa, instinkta, priučenosti, izobraženosti, »refiniranosti« do etičnih, ki v skladu z vzgojenostjo, znanjem, spoznavanjem in vednostjo »izločajo« npr. najrazličnejše modela dvojic:

dobro — slabo, negativno — pozitivno, moralno — nemoralno itn. — vse seveda v okviru »laične« dosegljivosti. Kriterij identifikacije pa nemara najbolj izpostavlja vzporejanje in primerjanje, ki se običajno konča s spoznanjem: tudi pri nas je tako, tudi z mano je tako kot s Kerinom, tudi pri nas imamo »vojvode«, tudi pri nas bomo morali premagati to in to, ... itn.

Marodičeva nadaljevanke Poti in stranpoti je torej, če jo opazujemo v luči pravkar opisanih meril, dosegla licenco uspešnosti po vsem videzu predvsem zavoljo možnosti identifikacije. To pa nadalje pomeni da je njena vsebinska in problemska pomenska struktura izhajala iz izkustvenega gradiva, ki je takorekoč dosledno poenačenje omogočalo in spodbudilo. In še naprej: kolikor večja je stopnja tega omogočanja in spodbujevanja, toliko silovitejša je možnost poenačenja in z njo uspešnosti. Ali se smemo po vsem povedanem vprašati tudi takole: je mar televizija kot samosvoj in specifičen medij tudi v območju televizijske igre, izmišljive, fikcije zavezana uspešnosti le, če upodablja resničnost, ki omogoča poenačenje? Ali je potemtakem samo identifikacija tisto »univerzalno« merilo, s katerim je mogoče izmeriti veljavnost in uspešnost takoimenovane sodobne teme, aktualne, žive snovi, ki prizadeva večino gledalstva? Ali je torej avtorju televizijske igre ali nadaljevanke potrebno zgolj »prepisati« življenje, posneti ali posnemati resničnost? Ali je — če vso zadevo še bolj radikaliziramo — verjetnost, verodostojnost in dokumentarnost tista edino prava perspektivna struktura, ki zagotavlja prodornost in uspešnost?

Marodičeva nadaljevanke, ki je bolj ali manj učinkovit zgled in »model« takih domnev in spoznanj, seveda odločno priča v prid pritrdilnim odgovorom na taka vprašanja. To pomeni, da je lahko televizija najučinkovitejša takrat, kadar takorekoč dokumentarno spremlja dogajanja okrog sebe, kadar se sooča z življenjem samim, kadar ga — spremenjenega v »fabule«, »igre«, »prilike«, »prigode«, »drame« itn. — »posnema«, pri čemer najbrž ni toliko pomembno, koliko ustvarjalne distance, koliko »umetniškosti« si pri takem »posnemanju« pridržijo za svojo vizijo. Tako, ali vsaj približno tako, bi lahko sklepali, ko presojamo učinek televizijskih uspešnic. In k temu sklepanju je treba še dodati, da je gledalec, kadar gre za »avtentično« »posnemanje« resničnosti z umetniškimi izrazi, očitno pripravljen sprejeti tudi tista »splošna« spoznanja, ki se mu sicer zavoljo »inflacije« upro, če jih mora percipirati na goli verbalni ravni. Drugače povedno: zlasti v televizijskem informativnem programu je gledalec nenehoma izpostavljen vrsti aktualnih oddaj, ki zvečne govore v frazah in stereotipih (s tem označujemo premalo izvorno in vse preveč »splošno« besedovanje) o takorekoč enakih problemih kot o njih govori in prikazuje nadaljevanke. Ta mu namesto obrabljenih public (npr. o stiskah samoupravljanja) ista vprašanja spregovori in govori skozi živ, »normalen«, predvsem pa človeško (poenostavljeno) komunikativen dialog in jezik. In kakor gledalca splošna, kliširana frazeologija pogostoma odtrga od oddaje, tako ga enaka vsebina v primerni dramaturški posodi in v dramsko-dialoški artikulaciji pritegne. To pomeni, da dobi kriterij identifikacije s to in tako ubesedenostjo še dodatno vabljenje in veljavno razsežnost in z njo vred učinkovitost. Po vsem tem bi bilo mogoče domnevati, da je televizijska igra najprodornejša takrat, ko z najrazličnejšimi odtenki ostaja na ravni poenačenja gledalčeve in »junakove« vsebine, ki izvira bodisi iz »dokumentarnosti«, iz nestereotipne artikulacije in nekliširanega jezika.

Če je vse to res tako, kot smo opisali, bi nas moral problem opisanega merila do kraja potešiti, iz tega bi kazalo »konstruirati« ustrezne perspektivne recepte. Vendar mislim, in po osebnem mnenju me navsezadnje tudi sprašujete, da prav v tej točki, na tej ravnini, problem šele nastaja, se poraja in radikalno izpostavlja. Če naj bi »identifikacija« kot merilo krojila vsebinsko naravnost takoimenovanih sodobnih tém v igranem televizijskem programu, tedaj je mogoče nanjo seveda vsaj parcialno pristati. Marodičeva pomenljiva lastnost je napor, da oblikuje vsakdanje, žive in aktualne teme, ne da bi »koketirali« z »velikimi teksti«, ki zmerom tako usodno zaposlujejo naša umetnostna, še posebej literarna razmišljanja. Marodič ravna razumno, ko se zavestno vključuje v princip serijske produkcije; zaveda se svoje zamejenosti, a pri tem nima »kompleksov« pred »visoko« ali »veliko« dramatikom. Zato je prav, da tako dramatikom, v našem primeru televizijsko, piše in prav je, da ga televizija pri tem podpira. Toda bilo bi »usodno«, če bi se programske smeri naše

televizije spričo tega odpovedale »višjim« ambicijam. To pa pomeni, da bi morali ob nadaljevanjih ali posameznih tovrstnih besedilih televizijskih dram — nemara najboljši posamičen zgled je Jovanovičeva igra »V soboto dopoldne« — nenehoma težiti po umetniško in problemsko minucioznejših, artistično in izpovedno pretencioznejših tekstih in realizacijah, pri katerih edinozveličavni kriterij in razpoznavno znamenje ne bo zgolj identifikacija. Šele v simbiozi vseh teh in podobnih teženj, šele v enakovrednem konstituiranju vseh zahtevnih meril, ne samo identifikacije, šele v raznovrstnosti stilov, smeri in zvrsti — vse z velikopoteznejšim, sistematičnim vlaganjem v projekte in v njihove avtorje — bo mogoče kompletirati podobo slovenske televizijske igre, ki mora imeti v programu še naprej veljavno, če ne kar najveljavnejše, mesto in vlogo. Seveda ga z deklarativnim opredeljevanjem ne bo mogla imeti, marveč samo s kakovostnim spodbujanjem in razvijanjem najrazličnejših možnosti in zvrsti.

Marodičeva nadaljevanka je v širokem spektru programskih terjatev zgolj ena izmed uspešno uresničenih različic teh možnosti.

Vili Vuk

Nesporno širok odmev televizijske nadaljevanke Poti in stranpoti pri gledalcih ni tudi hkrati rezultat nesporno kvalitetnega in popularnosti enakovrednega Marodičevega televizijsko-dramskega dela. Neskladno razmerje v tej zvezi, seveda ni novost, temveč skoraj pravilo, kajti televizijske nadaljevanke so še toliko nova literarna zvrst, da terjajo posebno dramaturško zasnovano; v tej zasnovi pa so tako rekoč neke vrste recepti, ki se iz nadaljevanke v nadaljevanke spreminjajo v pravilo, tako da izpeljava določene tematike v taki televizijski obliki — z nekaterimi izjemami — teče po določenih zakonitostih.

Res pa je, da med občinstvom vse nadaljevanke niso enako odmevne. Ne bi rekli, da so zato manj uspešne, ker edino merilo za uspeh vendarle ni širina in glasnost odmeva, pač pa prinaša spoznanje o različnosti zanimanja za gledanje vprašanje o vzrokih za tako dvojnost. Najbrž pa si je to dvojnost mogoče dovolj natančno razložiti prav ob Marodičevih Poteh in stranpoteh. Naša nadaljevanka sodi po širini kroga gledalcev, ki ga je stalno privlačevala, v sam vrh televizijskih uspešnic, četudi v njej obravnava snov in njena dramatska zasnova gotovo ne bi zaslužili tako strastnih gledanj, kot jih je bila deležna.

Ko že govorimo o snovi, moramo povedati, da je v sedanjem položaju in trenutku večino odstotkov za tako dovršen prodor Marodičeve nadaljevanke v gledalski prostor prinesla samo tematika. Naši televizijski in filmski programi so v bistvu še vedno usmerjeni pretežno v obdobje narodnoosvobodilnega boja, kjer pa tradicije tega boja umetnost vendarle ohranja s preveliko lagodnostjo in z neproblemsko spektakularnostjo, s poudarjeno izpostavo nasilja. Prihod televizijskega ali filmskega dela s sodobno temo, ki poleg tega prinaša na zaslon še aktualni žar, je zato že vnaprej zaznamovan z množičnim gledanjem. Marodičeva nadaljevanka je vse to ponudila, hkrati pa je odprla pogled v snov, ki se je marsikomu zdela morebiti celo nedotakljiva. Samoupravljalskim pregreham namreč nekateri pripisujejo preveliko politično težo, ob tem pa so prepričani, da s kritiko takih razmer ni mogoče biti glasen in da je graja nepravilnosti tudi že zbujanje nezaupanja v samoupravljanje in v našo sodobnost.

Ko so gledalci videli na televizijskih zaslonih inženirja Kerina, ki se je z nekaterimi drugimi delavci upal upreti generalnemu direktorju, in celo predsedniku občine, je vsa reč seveda že sama po sebi, spričo svoje tematske svežosti in spričo razkritja tistega, kar se je marsikomu zdela prepovedano razkrivati, postala pravo in navdušujoče presenečenje. Zato bi rekli, da je pri tej nadaljevanki vzrok za prodor v množičnost skoraj v celoti iskati pri njenem snovnem izboru, kar pa gre tako avtorju kot televiziji seveda šteti med uspehe. S tem se je namreč pokazala

dejanska dimenzija našega samoupravljanja in demokratičnosti, ki jo prinaša, kajti navidezno ostrina in pogumna kritika spodrsnjave je med gledalce postavila brez dvoma tudi več aktivnosti in več volje, ki je potrebna, da jugoslovansko delavsko samoupravljanje ne bo takšno, kakršnega je prikazovala nadaljevanka Poti in stranpoti.

Kar se tiče vsega drugega, pa je drugače. Najbrž bo držalo, da bi bilo zadovoljstvo ob sedanjem odmevu nevarno in da bi ne bilo v prihodnje dovolj, če bi se zanašali zgolj na atraktivnost snovi. Sedanja nadaljevanka je bila namreč preveč priklenjena na dramaturški vzorec, ki je bil že omenjen in ki je pri večini nadaljevanek nekakšno pravilo. Tu gre predvsem za vprašanje o oblikovanju junaka. Andrej Kerin je postal pravi junak med množicami gledalcev, četudi take pozornosti pravzaprav ne bi mogel zaslužiti z likom in z dejanji, ki mu jih je namenil Aleksander Marodič. Tudi Andrej Kerin je zrasel v veličino predvsem zaradi pravila, ki terja v nadaljevanke glavnega junaka; ni pa postal velikan po nikakršni svoji, to je, pisateljevi zaslugi, ker je bil v bistvu brez dejanj, s popularno oblikovano preteklostjo, ki je pritegovala gledalsko pozornost, zaradi vonja po kriminalu, in s pasivno upornostjo, ki je izvirala iz preveč osebnih spodbud.

Na celoten popularno izpisan fabulativni okvir so se navešile dokaj znane usode prav tako znanih likov od žene partijskega sekretarja, ki mora biti po omenjenem pravilu avšasta, ambiciozna, aristokratska, do predsednika občine, ki mora biti avtoritativen, zaveden, ukazovalen, po možnosti z brki.

Pri Marodiču so osebe iz Poti in stranpoti vse to imele. To pa je nadaljevanko motilo. Resda je videti, da velike večine gledalcev taki spodrsnjaji, ki so nadaljevanke zniževali njeno umetniško moč (nihče naj ne reče, da na televiziji ta moč ni pomembna), niso motili, toda brez dvoma drži, da je mogoče doseči enako popularen učinek tudi brez posnemanja pravil in brez upoštevanja šablon. Tako v dramaturškem zapletu kot v govornici dialogov bi lahko bile imele Poti in stranpoti več trdnosti; manj naključij, lki so bila sedaj zapisana na kožo gledalcem, bi to nadaljevanko tudi dvigalo k drugačnim in prepričljivejšim dimenzijam.

Morda pa vse to ni toliko pomembno, kot je pomembna ugotovitev, da je treba v televizijski dramski spored vključevati čimveč življenjske sodobnosti, ki naj prinaša tudi čimveč vedrine. Poti in stranpoti so prav gotovo odlična mera za ugotavljanje gledalčevih želja. Če tem željam preudarni televizijski ustvarjalci dodajo še mere kritikov, bo televizija v kulturi prevzela tisto prvenstvo, ki ga ima že tudi zdaj, toda še ne z vso pravico.

Ciril Zlobec

Lahko bi rekli: Marodič doživlja svoj televizijski trenutek. Je odmeven, celo zelo odmeven, javnost je na njegovi strani, kar pa v tem primeru sploh ni potrebno, ker je nadaljevanko Poti in stranpoti priznavalo sprejela tudi kritika, nanjo je ponosna matična hiša in naklonjenost si je pridobila tudi pri neslovenskem občinstvu.

Zaradi vsega tega najbrž tudi ta anketa in, kajpak, tudi to moje sodelovanje v njej.

Prav gotovo gre v tem primeru za pojav, ki je v enaki meri vreden kritičnega kot psihološkega interesa. S kritičnega vidika: Marodič se očitno spozna na posel, zna pisati za televizijo, ni dolgočasen, psiholog pa je vsaj toliko, da ve, kje je meja: etično in družbeno zastavi problem tako, da se ob njegovi nadaljevanki javnost ne polarizira, vsa je nekako »za«, eni (tako ali drugače prizadeti) vidijo v igri sebe, svoje stanje v družbi, pri delu, v hierarhiji odnosov, drugi (načelno nad marsičem zaskrbljeni, osebno nad maločem prizadeti — v smislu idejnega sporočila nadaljevanke) pa vidijo v njej uspešno projekcijo tega, »kar na televizijo sodi«, tega, kar naj bi bila primerna duhovna hrana in hkrati prav tako primerna družbena kritičnost.

Tu se seveda razmišljanje lahko razcepi; znotraj javnega mnenja se lahko zdiferencira posameznik s takim ali drugačnim okusom, pričakovanji, in se mu bodo zdeli problemi in konflikti, razgrnjeni v igri, premalo radikalizirani, izzivalni, plodno konfliktni v svojem učinkovanju na javnost, ki je nadaljevanca ne bi smela ostati samo »všeč«, ampak kaj več od tega. Kaj več? V čem več?

Če se že gibljemo na ravni všečnosti, priljubljenosti in uspešnosti, nam seveda ne more uiti, da se je avtor (najbrž pa tudi režiser in dramaturg) v svoji kritičnosti nekako zavaroval pred možnostjo takih ali drugačnih očitkov, saj so negativni liki pravzaprav vseskozi tudi človeško nesimpatični (direktor, predsednik občine, delovodja). Tako se gledalec lahko že od vsega začetka relativno udobno opredeli za »prave« ljudi in »prave« izhode iz moralne in družbene zagate. Direktor, če se prav spominjam, prikriva svoje zunajzakonsko očetovstvo iz mladosti, nosilci negativnih odnosov v političnem življenju in proizvodnji so iz koristoljubja zakrivili tudi malverzacije pri gradnji vodovoda in tudi pri tem so žrtve predvsem otroci iz revne četrti. Skratka: če že hudič je, naj bo pošteno črn, da ne bi bilo pomote.

Zakaj to zapisujem? Prav je namreč, da uspeh in priljubljenost nadaljevanke ocenjujemo tudi z vidika naših pričakovanj, ki so včasih neverjetno naklonjena, hvaležna za vse. Mi namreč čisto preprosto **potrebujemo** oddaje, ki znajo pritegniti in zadovoljiti široko javnost, potrebujemo tudi zato, ker smo se televiziji po svoje zapisali in zato zdaj nekako pričakujemo plačilo za to svojo zvestobo. Ker smo njeni zvesti gledalci, televizija ne sme biti samo slaba in dolgočasna, vsaj kdaj pa kdaj nas **mora** razveseliti, biti nam mora všeč.

In Marodić je ta pričakovanja, kot kaže, izpolnil: kratkočasil nas je, vzgajal, poučeval, usmerjal, predvsem pa nam je dal

občutek, da je pravičnost na naši strani. Na čigavi? Preprosto: na naši, kajti vsi smo pomalem prepričani, da bi morala družba in čas nekako pravičneje ravnati z nami, nagrajevati nas bolj nedvoumno, bolj eksemplarično kaznovati tiste, ki nam mečejo polena pod noge. Komu se ne bi bolje godilo, če ne bi...?

Marodić torej pozna svoj posel. Pozna obrt pisanja za televizijo, pozna psihologijo heterogene množice, ko vsak pričakuje nekaj zase. V sliki in besedi, v sporočilu in ideji. S tem, ko pravim, da Marodić svoj posel pozna, poudarjam tudi dejstvo, da to ni lahko delo, da ga pravzaprav malokdo zna, na Slovenskem komaj kdo, zato so Poti in stranpoti srečen trenutek naše televizije, ki je prav na tem področju kar opazno šibka v primerjavi z drugimi. Navsezadnje pa so nadaljevanke že po svoji naravi take, da morajo predvsem pritegovati, da so nekakšna televizijska ljudska povest z vsemi svojimi dobrimi lastnostmi, pa tudi zamejitvami, ki so ji, prav podobno kot zvrsti, dane.

Seveda se moramo ob tej nadaljevanke, in mimo nje, vprašati tudi o tem, zakaj je pri nas še zmerom takšno nesorazmerje med našimi željami (in potrebami) po umetniški podobi našega vsakdana in tako redkimi izpolnitvami takih želja (in potreb). Marodićeva muka in prednost sta torej tudi v tem, da je bolj ali manj sam (tudi osamljen?) na tem področju. Skrbnejša analiza bi pokazala, da smo že kar žejni (televizijske) resnice o sebi in svojem času, vendar ne vsakršne resnice. Zato je ustvarjanje na tem področju tudi tveganje.

Marodić je tvegal in najbrž mu ni žal za to.

Nam pa tudi ne, ko smo se soočili z rezultati tega tveganja.

(To seveda ni kritika nadaljevanke, je samo kratek odziv — v stilu in obsegu ankete — enega izmed gledalcev.)

Poti in stranpoti, Sandi Krošl, Boris Kralj Andrej Kurent



Bogdan Kavčič

Verjetno je prav sodobnost, živost tematike, glavna prednost, ki jo je imela nadaljevanka »Poti in stranpoti« Aleksandra Marodića. Na sporedu slovenske televizije je oddaj takšne vrste s sodobno tematiko nedvomno premalo. Pri tem ni bistveno, ali dosega po »obrtiški plati« raven raznih uvoženih nadaljevank in njim podobnih izdelkov. Bistveno je, da spodbudijo razmišljanje gledalcev, da jih pritegnejo ne le k gledanju, ampak jih globlje angažirajo.

Sodobnost je vedno stvarnost z več obrazy. Takšne so bile tudi reakcije gledalcev na nadaljevanko »Poti in stranpoti«. Nekateri so se spraševali, »kako si sploh upajo?«, in pri tem imeli v mislih »nezaslišan« pogum ljubljanske televizije, ki je končno uvrstila v spored temo, ki je po svoji vsebini lahko problematična. Kajti dejstvo je, da imamo do zgodovine določen, izoblikovan in družbeno preverjen odnos, sodobnost pa pomeni možnost — običajno se to tudi zgodi — različnih ocen. Ta različnost je lahko le v oblikah nesoglasij, lahko pa preraste v diametralno nasprotno oceno. Takšne različne ocene imajo v dejanskem življenju zrcalno sliko v konfliktih.

Že to nam pokaže, da gre za različne interese kot podlago različnih ocen iste situacije. Še pomembnejše pa je, da gre na podlagi različnih interesov in vrednot — na vrednote nikakor ne gre pozabiti — za različno praktično dejavnost. Samoupravni odnosi vse bolj dejansko dopuščajo vsem (ali vsaj vedno večjemu krogu) ljudem, da odprto izražajo svoje interese in v skladu z njimi tudi delujejo. Ta nova možnost pa je marsikje in v preveliki meri nastala na stari morali, na starih družbenih odnosih, na starih načinih in obrazcih družbenega delovanja. Zato imamo pogosto opraviti z dejstvom, da se nove možnosti uporabljajo v stare namene, oziroma na star način.

V razredni družbi je oblast pripadala vladajočim. Le vladajoči razredi,

oziroma njihovi pripadniki, so imeli možnost in pravico odprto izražati svoje interese, imeli so moč, da jih spreminjajo v dejavnost, da jih uresničujejo. Ob uresničevanju so morali spoštovati le odnose do sebi enakih, določene s pravili igre, ne pa do drugih. Vse nekoliko starejše generacije sedanjih samoupravljalcev so se takšnih družbenih odnosov naučile bodisi neposredno v življenju (dejanskih odnosih in spremljajoči ideologiji), ali pa so jim jih z vzgojo vcepili starši, šola, družba itd. Zato se še vedno vse pogosto srečujemo s pojmovanjem samoupravnih pravic kot pravice uveljavljanja lastnih interesov, ne da bi bile hkrati tudi v zadostni meri prisotne prvine spoštovanja enakih pravic vseh drugih, nujnosti enakopravnega usklajevanja interesov itd. Prvine brezrazrednih medčloveških odnosov, odpravljanje hierarhičnosti v odnosih in nado-meščanje nadrejanja-podrejanja z enakopravnim sodelovanjem ipd., se sicer nezadržno uveljavljajo, vendar oblikovanje v načelu novih družbenih odnosov očitno ne poteka hitro, nove odnose bodo uresničile šele nove generacije. Pri tem ne gre samo za to, da ne bi hoteli drugače; gre tudi za to, da ne znamo.

Hierarhični odnosi so bili za tisočletni razvoj razrednih družb normalni in edini mogoči. Njihove izrazne oblike so se sicer spreminjale, toda načelo je ostalo isto: kdor je »zgoraj«, ukazuje, kdor je »spodaj«, izvaja, uboga itd. Zato je bilo to načelo tudi v zavesti ljudi ukoreninjeno kot večno, naravno, edino mogoče, edino pravično, edino funkcionalno, tako v družbi kot celoti kot tudi na področju dela. Še danes srečamo pri nas teoretike, ki še ne verjamejo v možnost nehierarhičnih odnosov pri delu.

Zato danes srečamo tudi zelo različno praktično obnašanje delavcev v združenem delu. Borbi interesov daje posebno ostrino še relativno nizka materialna podlaga za zadovoljevanje interesov, ki s svoje strani zahteva, oziroma dovoljuje, samo zadovoljevanje nekaterih interesov in v omejeni meri. Tudi zato dobiva borba med

nosilci različnih interesov zaostrenejšo praktično podobo.

Ocenjujem, da je nadaljevanka »Poti in stranpoti« odprla nekatere omenjene vidike. In zato tudi ni čudno, da so bile ocene različne. Nekateri so trdili, da je to že nekaj, kar meji na obrekovanje družbe in je torej družbeno škodljivo, pa čeprav v družbi morda kje obstaja kakšen droben primer, ki je navidez podoben dogajanjem v nadaljevanki.

Drugi so vehementno trdili, da kaj takega pri nas sploh ni več mogoče, saj imamo ustavo, zakone, statute, sporazume... Drugi pa so spet izražali prepričanje, da je bila nadaljevanka pravzaprav daljša, da je bilo še nekaj delov, v katerih je bilo povedanega »še mnogo več...«, pa so bili prav zaradi tega »prepovedani«. Mnogo je bilo razmišljanj o tem, kakšen bo konec. Pristaši bolj radikalnih izidov so bili nad njegovo realističnostjo nedvomno enotno razočarani, ne glede na to, za katero ekstremnost so se zavzemali prej.

Vendar se mi zdi nekaj vsebinskih prvin posebej zanimivih. Prvič je to realnost dogajanja. Drugič je to vera v mlade generacije. Mladi ljudje, ki so se »rodili v samoupravljanju«, bodo nedvomno odločilno prispevali k njegovi usodi. Če spremljamo njihovo praktično dejavnost, bi lahko rekli, da se pri njih samoupravljanje že reproducira. So seveda tudi izjeme: lizuni, komolčarji, nenačelneži itd.

Vendar sodim, da je velika večina vendarle drugačna. Tretjič je to sam potek dogajanja, ki podučuje, da problemov delavcev ne bo rešil nihče izven njih samih, da je to njihova pravica in seveda tudi odgovornost. Mislim, da so to glavni pozitivni vidiki in učinki nadaljevanke.

Zato bi se zavzel za še nadaljnje prizadevanje za obravnavanje sodobne tematike. Praktičnih spodbud za to ne manjka. Morda so manj dramatične kot nekateri dogodki iz zgodovine, vendar bi tudi sodobna tematika zaslužila umetniško obdelavo.

Poti in stranpoti, Sandi Krošl, Boris Kralj, Andrej Kurent





CANNES 77

Cannes 77

Med trgovino in umetnostjo

Rapa Šuklje

27 filmov uradne selekcije, od tega 22 tekmovalcev. 14 predstavljenih kinematografij s številčno najmočnejšima Italijo (4 filmi) in ZDA (4 filmi). Od vzhodnih kinematografij sovjetska in madžarska, od izvenevropskih razen ZDA še Mehika in Kanada; ta kar z dvema filmoma. Prav tako s po dvema Grčija in Zahodna Nemčija; Velika Britanija in Francija s po tremi; s po enim še Švica, Švedska, Španija in, seveda, Jugoslavija. Naš predstavnik v uradni sekciji je bila Giličeva **Hrbenica**.

Podoba že na prvi pogled kaže bistveno razliko med cannskim in berlinskim festivalom, obema velikima tekmečema zahodnega sveta. Berlin se neprimerno močneje trudi pritegniti vzhod: evropski in azijski. In skuša dati tudi uradni selekciji, temu izložbenemu oknu festivala, za katerim poteka njegovo bistvo, namreč trgovina, bolj »angažiran« vid. Kar se umetniškega tiče, je za zdaj v težavah: časovno zgodnejši Cannes ponavadi pobere smetano. Prihodnje leto, ko si je Berlinale zagotovila februarski rok, se utegne to bistveno spremeniti.

Cannes je tržišče; prodajati želi, se razume, predvsem francoske filme. Kaj pa je francoski film? Pri finančnih težavah, v katerih je svetovna in posebej še francoska kinematografija, je praktično vsak večji projekt koprodukcija. **Vijoličasti taksi** Yvesa Boisseta na primer, letošnji francoski favorit, je bil franko-italo-irski, čeprav so bili Irski udeleženi predvsem s pokrajino. Ne glede na to so tega francoskega tekmečca na francoskem festivalu predvajali v angleški verziji. Čisto poseben užitek, poslušati Philippa Noireta, pripovedovalca filma, komentirati dogajanje v jeziku Ardena in Pinterja!

In z druge plati: če se vprašamo, pri kolikih izmed 22 tekmovalcev je bil udeležen francoski denar, dobi to izložbeno okno zanimivo ozadje. Francoski producent je dokumentirano sodeloval pri obeh zahodnonemških filmih (tudi pri Petrovičevem

Skupinskem portretu z gospo); pri enem izmed kanadskih; pri švicarskem; pri enem izmed italijanskih. Tudi Rizijevi **Škofovi sobi**, ki je — v presenečenje kritikov — začela festival, čeprav ne gre za ambiciozen film, je 30% primaknil francoski kapital. In edini (netekmujoči) udeleženec iz Mehike ima francoskega režiserja: Françoisa Reichenbacha.

Francoski kritiki in poročevalci te stvari vedo in kar grozljivo je, kako jim ta vednost (ob kritičnem položaju francoskega filma) megli pogled in vpliva na njihovo pisanje. Kar se tiče filmov, ki tekmujejo pod francosko zastavo, smo bili tako in tako vajeni na navijaštvo domačega časopisja; ni ga skrupucala, ki bi zanj francoski kritiki, če se potrudijo, ne našli pohvalnih besed in po možnosti globoke filozofske razlage; tem globlje, čim slabši je film. Zdaj pa, kot bi se ta slabost razlezla na vse, kar se je v filmskem svetu dotaknilo česar koli francoskega (četudi samo denarja), in človek pada iz presenečenja v presenečenje, ko bere kritike o filmih, ki jih je videl na svoje oči in ki z napisanim kratko malo nimajo nobene zveze, ker se pač dogajajo na čisto drugi ravni. Vse skupaj bi bilo samo šaljivo, ko ne bi imelo mučne posledice: francoski kritiki veljajo (bržčas po pravici) za najbolj pronicljive, razgledane in strokovne na svetu; in tradicionalno za tiste, ki imajo najboljši okus. Pri stvari, ki jo Francozi pohvalijo, se vsi drugi vsaj zamislijo in redko kateri festivalski poročevalec si upa vsekati čisto mimo njihovega mnenja; razen Američanov, seveda, ki francosko ne znajo in jih zato ne berejo. A tudi ko tega spoštovanja ne bi bilo: vsako jutro se festivalčani tako rekoč stepejo za zgodnjo izdajo **Nice matina**, ki prinaša poleg napovedi novega dne z vsem zvezdniškim sijajem, ki se mu obeta, tudi izčrpano poročilo o minulem. In kritiki, ki si filmov iz tega ali onega razloga niso ogledali (nemara tudi samo zato, ker jih je zvalila kaka druga izmed okoli 80 projekcij, kolikor jih nudi vsak cannski dan), zvedo vse o njih in lahko pri priči stečejo v telefonsko kabino. Ker je znano, da si privoščimo ljudje najbolj

suverene sodbe o stvareh, ki jih ne poznamo, je vsota festivalskega poročanja fikcija, ki se je — deloma nehote in vsekakor z najboljšimi nameni — skuhalo v eni ali dveh francoskih časopisnih redakcijah; a film, ki je šel skozi uradni Cannes, dobi tod pečat, ki se ga zlepa ne reši več. Če je bil pohvaljen, velja za vrednega predstavnika tudi na vrsti drugih mednarodnih prireditvah; če je bil bolj ali manj prezrt, si bo le s težko muko še kdaj priboril veljavo v filmskem svetu; reprezentativni kritiki v drugih deželah ga kratko malo ne bodo šli gledat.

Američani to vedo in so zato z vsem, kar pošljejo v Cannes, skrajno previdni. S svojimi tekmovalci žele zadeti okus domačinov ali vsaj vzbuditi njihovo zanimanje, četudi teče njihova trgovina po drugih poteh in jim v tem pogledu evropska produkcija resno konkurira samo z izrazitimi porno filmi. Vse druge narodnosti pa so — kolikor gre za nacionalne filme — v kočljivem položaju. Številno in podoba letošnje uradne selekcije sta v tem pogledu več kot zgovorna.

Kanadski film (in kanadska produkcija je ena izmed tistih, ki se velja zanjo zanimati; je že nekaj let v izrazitem vzponu) se je predstavil z dvema prispevkoma iz francosko govoreče Kanade. **J. A. Martin, fotograf** Jeana Beaudina je čisto kanadski film, **Rimbaud je mrtev** Jeana-Pierra Lefebvra kanadsko-francoska koprodukcija in oba filma sta na spodobni ravni; **Fotograf** je celo prejel nekaj stranskih nagrad. Zato pa je skoraj povsem ušel pozornosti kritikov zelo dobri film angleško govoreče Kanade **Zakaj ustreliti učitelja?** Silvia Narizzana, uvrščen v štirinajstnevno režiserjev, eno izmed cannskih informativnih sekcij, ki bi zaslužil bistveno širšo publiciteto, saj je hkrati filmsko zanimivo in najširšemu občinstvu dostopno delo; skratka, idealen festivalski film. Grki so uspeli prodreti z dvema nacionalnima filmoma, pa na področju, kjer letos niso imeli konkurence. Se pravi: Cacoyannis je sploh nima, kadar



Oče gospodar, avtorjev Paola in Vittoria Taviana

Romy Schneider v filmu Aleksandra Petroviča Skupinski portret z gospo



se loti starogrške klasike; še ob Ireni Papas, ki je kratko malo nedosežna interpretinja Evripida. Po Elektri in lepi Heleni v **Trojankah** je dala letos Klitamnestro v Cacoyannisovi **Ifigeniji**. Theo Angelopoulos je bil letos izjema, ker je prišel v Cannes s »političnim« filmom, ki bi v festivalsko podobo mnogo bolje pristajal pred petimi, šestimi leti, v času velikih uspehov (tudi Grka!) Coste Gavrasa. Angelopoulos je (kakor Cacoyannis) eden izmed avtorjev, ki jih je Cannes svetu odkril; z vso vljudnostjo so bili torej sprejeti tudi njegovi **Lovci**, čeprav gre za film, ki niti približno ne dosega njegovih **Potujočih igralcev** in ki utegne imeti pomemben političen vpliv in poslanico samo doma.

Švedi, ki so prinesli enega redkih filmsko vznemirljivih del letošnjega Cannesa, so ostali skoraj nezapaženi. Boleče je pomisliti, kakšen hrup bi se vzdignil okoli filma Jana Troella **Bang!**, ko bi ta film o krizi štiridesetletnika, o neuresničenih sanjah skromnega malomestnega profesorčka, v tako sugestivnem in novem filmskem jeziku realiziral kak francoski režiser! Za primerjavo nam lahko služi sprejem **Kamiona**, Marguerite Duras, pretencioznega dolgčasa za intelektualne snobe, v katerem so francoski kritiki odkrili nič manj kot rešilno formulo za slepo ulico, v katero je zagazil svetovni filmski izraz.

Nemci so, kot rečeno, sodelovali v tekmi z dvema koprodukcijama. Zanimivejši film je **Ameriški prijatelj** ali **Pravilo brez izjeme** Wima Wendersa, čeprav gre za napol kriminalko z veliko grobega nasilja. Petrovič je imel z Böllovo predlogo za **Skupinski portret z gospo** v rokah pač dragocenejšo snov, film je prišel v Cannes tudi ovenčan z dvema nacionalnima nemškima nagradama, je pa zastavljen dovolj tradicionalno in za delo, ki naj bi med drugim posredovalo tudi neko zgodbo, dokaj nepregledno. Kritika je pri Petroviču upravičeno pohvalila prizor bombardiranja iz zraka, ki še malo ne spominja na jugoslovanske parade pirotehnik; in za nas je bilo zanimivo videti Mileno Dravič in (nič kaj prepričljivega) Bato Živojinovića v nemškem filmu. Tistega Petroviča, ki nas je razveselil in vzburlil v **Treh zgodbah** in **Zbiralcih perja** pa v **Skupinskem portretu**, ni.

In, čudno: tudi Nemci, se pravi zahodni Nemci, so pripeljali v Cannes film, ki je bil tako po temi kot po obdelavi zelo dober, v polnem pomenu besede festivalski in v najboljšem pomenu besede nemški: **Uro nič** Edgarja Reitza, trenutek na neki železniški postaji leta 1945, med vojno in mirom. Ni mogoče verjeti, da je selektorje samo skromnost črno-belega filmskega traku odvrnila od tega filma; na srečo so ga opazili vsaj organizatorji Štirinajstdnevnic režiserjev. Švicarsko-Gorettova — **Čipkarica** je ne glede na producenta vredna spoštovanja; bila je značilen tekmovalac tudi v tem smislu, da načena centralno

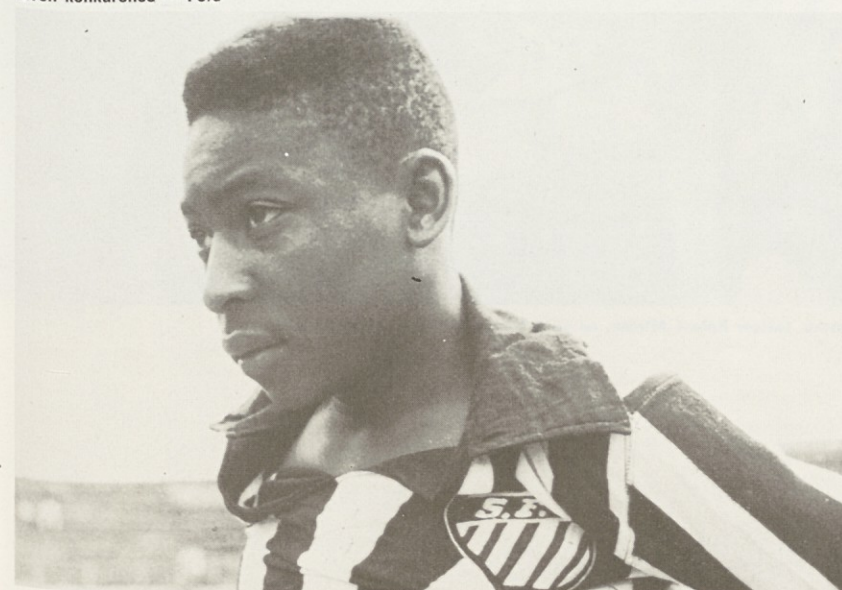


Dvobojevalci, režiser Ridley Scott, na sliki Keith Carradine in Harvey Keitel

Bang, režiser Jan Troel, na sliki Beate Örskov



Izven konkurence — Pele



preokupacijo letošnjega Cannesa: človeško osamljenost v obljudenem svetu, neuresničljivost človeških sanj. Uradni festival se je leta 1977 zapisal intimi.

Sovjetski film **Srote** Nikolaja Gubenka je bil sprejet s spoštljivim priznanjem; to ne spremeni dejstva, da je njihov močnejši film **Dvajset dni brez vojne** Alekseja Germana prodril samo v Teden kritike, se pravi zgolj enega izmed informativnih programov. Zato, ker je črno-bel, medtem ko je bil uradni tekmelec v barvah? Ali zato, da bi ta nekonvencionalni prikaz sovjetske strani druge svetovne vojne videlo samo bolj strokovno občinstvo? Vsekakor je zanimivo, da bi bil Germanov film skoraj dobil eno izmed nagrad kritike FIPRESCI. Premagala ga je madžarska režiserka Marta Mesáros s filmom **Devet mesecev**, spet zgodbi o osvobajanju ženske, delavke, v današnji Madžarski in tudi uvrščeni zgolj v informativno Štirinajstdnevnic režiserjev. A pri Madžarih velja poudariti, da je bil tudi njihov uradni tekmelec, **Budimpeštanske zgodbe** Istvana Szaba, zanimiv, dobro napravljen, alegoričen film (z ostro politično poanto, četudi ne »političen film« v smislu uveljavljenega »žanra«) — in primerno premočan. Španskemu prispevku **Elisa, ljubezen moja** je do festivalske uvrstitve pomagalo ime režiserja Carlosa Saure, ki uživa — tudi ne glede na njegovo zvezo z Geraldine Chaplin — simpatije francoske kritike. In odlično zaigrano vlogo veterana Fernanda Reya je nagradila zlata palma. Gre seveda spet za intimno (s političnimi namigi samo podčrtano) zgodbo o odnosu očeta in hčere; in, kajpada, vrsto neuresničenih sanj.

Angležev Francozi tradicionalno ne marajo. Nedvomno gre pritisku Roberta Rossellinija, ki je s posredovanjem letošnji žiriji veličastno sklenil svoj prispevek svetovnemu filmu — neomajno in nepodkupljivo nagrajujoč samo resnično kvaliteto — da je vendarle dobil debitantsko nagrado Ridley Scott, režiser odličnega angleškega filma **Dvobojevalca**, kostumskega dela, ki družu novo odkrite estetske kvalitete »historičnih« filmov po **Barryju Lydonu** z neverjetno pregnantno povedano zgodbo, nadgrajeno s spoznanjem o mehanizmu človeških strasti, ki so tem silnejše in tem bolj neuničljive, čim bolj se izmikajo razumni presoji.

Film o »nasilju, ki se hrani z nasiljem«, motiv, ki ga poznamo iz zgodb o krvnih osvetah, presenetljivo presajen v visoko kultivirano okolje; zelo zanimiv prispevek k poglavju absurdnosti človeške eksistence.

Poleg obeh najmočnejših tekmecev, Italijanov in Američanov, nam tako preostaja samo še jugoslovanski prispevek. O Giličevi **Hrbenici** je bilo že lani v Pulju napisano vse, kar je o tem filmu mogoče reči. V Cannesu je bil sprejet hladno, čeprav je film zdaj popularnejši, odkar je nekoliko skrajšan in dopolnjen z glasbo

Walterja Schaffa. Jugoslovanski kritiki so se potrudili zatrditi, da je ostal Gilič nerazumljen, ker temu filmu »še nismo dorasli«. Takšni projekciji v prihodnost seveda danes ni mogoče ugovarjati; to bo storila prihodnost.

Američani so pokazali zelo dobro **Pot do slave** Hala Ashbyja, ki smo jo videli že na FESTU. V Cannesu ni naletela na pravi odmev.

Presenečenje je prinesla zlata palma Shelley Duval za vlogo v Altmanovem filmu **Tri ženske**. Zaslužila jo je; toda ves čas reklamiranja tega Altmanovega filma (spet o neuresničenih sanjah; pa o lažnosti »ameriškega sna«, zlasti ženskega), ki se odlično začne, razrešuje pa z vrsto šokov iz zadrege, je bila v ospredju druga, tudi zelo dobra igralka, mlada Sissy Spacek, ki se jo Američani očitno trudijo izgraditi v zvezdo velikega formata. **Slap Shot**, **Nizki udarec** Georga Roya Hilla, »športni« film v smislu **Rollerballa** — in boljši od njega — ni tekmoval; z **Avtopravnico** Michaela Schultza pa so Američani — kot Angleži s **Črno radostjo** Anthonyja Simmonsa — poskusili prodor z umetniškimi filmom za črnsko publiko. V obeh primerih sta se bela režiserja lotila dela s tako rekoč samo črnsko zasedbo (Simmons je dal tradicionalno zgodbo »izgubljene nedolžnosti« afriškega črnca, ki se nazadnje nauči prijemov velemestne džungle; Schultz vrsto gagov, ki naj bi ponazorili en delovni dan v ameriški avtomobilski pralnici s črnimi uslužbenci) in skušala ujeti ton in ritem črnskega življenja v belem okolju. A filma, različna kot sta, oba bolehata za tradicionalnim kompleksom krivde belcev proti črncem: tudi najbolj negativni lik ne sme biti nesimpatičen in vsak hip je treba varovati človeško dostojanstvo junakov. V svetu, kjer je obojega tako malo, izzvene take lepe misli ceneno.

Edini, ki je prikazal »črnski« film z zares mednarodnim odmevom in kvaliteto, je bil François Reichenbach v za Mehiko posnetem (netekmujočem) dokumentarcu **Pelé**. In nogometni as Pelé je bil tudi edina zvezda, ki je na festivalu doživel zares zvezdniški sprejem: noro navdušenje mladih privrženecv in ves promet zaustavljajočo množico radovednežev.

In zdaj k Italijanom, moralnim in stvarnim zmagovalcem letošnjega in že vrste minulih cannskih festivalov. Scolov film **Prav poseben dan** žal ni tisti, ki bi k tej slavi prispeval.

Ettore Scola, lanski režiserski zmagovalec s filmom **Grdi, umazani, zlobni** je pisal scenarij za **Prav posebni dan** očitno po naročilu



Tri ženske, režiser Robert Altman, na sliki Robert Fortier in Sissy Spacek

producenta Carla Pontija in po meri za Sophio Loren in Mastroianni; toda kar se tiče igralske moči zvezdnikov se je uračunal. Očitno nista zmogla obdržati filma, ko je prešel v intimno sfero in obvisel na njihovih ramah, na ravni, ki ga je nakazal začetek, kljub temu, da ju je na moč podpirala zgledna kamera in vrsta režiserjevih sceničnih domislekov. **Prav poseben dan** ima samo odlično (napol dokumentarno, napol igrano) jutro in odličen večer; vrvenje ob praznovanju Hitlerjevega obiska Mussoliniju leta 1938 je prikazano v vsakem pogledu mojstrsko. Pač pa sta — za letošnje nekoliko medlo ustvarjanje — vrhunska filma **Majhen, prav ponižen malomeščan** Maria Moniccellija in **Padre Padrone**, **Oče gospodar** bratov Taviani. Da, Moniccellijev film je bržčas še boljši, vsekakor pretresljivejši, četudi šokanten v svoji surovosti; a **Padre Padrone** je bil tako žiriji kot kritikom tako presežno všeč, da so mu oboji dodelili prvo mesto: žirija Zlato palmo in kritiki nagrado FIPRESCI (njihovi nagradi sta dve: za film v uradnem tekmovanju in za film v informativni sekciji). Deloma jih je nagnila k temu nenavadna tematika: film je dejansko avtobiografija sardinskega pastirja, ki je postal slaven lingvist: Gavina Ledde. Sardinsko okolje, tamkajšnje naravi so slikane v stanografskem, pa zelo sugestivnem slogu in ideja očetovske oblasti in sinovskega doraščanja k novim spoznanjem, daje povsem nov zid generacijskega konflikta. Predvsem pa na festivalu samih neuresničenih sanj je to edini film, ki kaže njihovo uresničenje; in ceno, ki jo je treba za to plačati.

Ponižni malomeščan pa je politični film na ideološki ravni: kaže »podzemlje« malomeščanske miselnosti s kruto nazornostjo, kakršne še nismo videli, ne občutili.

Kaže tudi stiske, v katere majhen uradniček na ministrstvu, ki bi hotel sinu zagotoviti službico, zaide. Stroj, ki ga tlači, je krut; a iznakazil mu je dušo do te mere, da je zgubil vse, kar štejemo na človeku za človeško. Grozen, presunljiv film. In Alberto Sordi, pa tudi Shelley Winters, sta dala v njem magistralni vloži.

Vse povedano še malo ni izčrpna podoba Cannes 77. Ne more biti, ker gre za festival, na katerem je moč videti stotine filmov in ki ima poleg uradne še štiri stranske reprezentativne programe in nešteto komercialnih projekcij. Daje pa slutiti, kakšna približno je trenutna moč in smer svetovnega umetniškega filma; vsaj tistega, ki ga priznavajo festivalski selektorji.

teorija

Kriterij estetske vrednosti

Allan Casebier

Kvaliteta »kinematičnega«

Pogosto so predpostavljali, da je »kinematičnost« tista značilnost, ki prispeva k ugodni oceni filma.¹ Če film pripoveduje svojo zgodbo, razvija svoje karakterje, sporoča svoje družbene sporočilo, ali ustvarja svoje estetske kvalitete predvsem v izrazih, ki so edinstveni za medij, potem zasluži film visoko oceno. Z drugimi besedami lahko rečemo, da je tak film estetsko boljši kot film, ki ustvarja svoje estetske učinke z uporabo značilnosti, ki niso edinstvene za medija. To mnenje je osnovano na prepričanju, da naj dela film to, kar stori lahko le film, ne pa to, kar lahko storijo gledališče ali literatura ali kakšen drugi medij. Zakaj bi sicer raje posneli film kot postavili igro ali napisali roman? Tak koncept tudi določa, da film ni kinematičen, če ustvarja svoje estetske kvalitete, pripoveduje svojo zgodbo in razvija svoje karakterje naslanjajoč se prvenstveno na stvari kot so dialog ali komentatorska naracija ali gledališka mizanscena. Korelativno pomeni kinematičnost razvijanja karakterja in situacije na vizualen način in preko zvočne kvalitete a ne z dialogom in z ustvarjanjem mizanscene, predvsem z gibanjem kamere, kotom snemanja in montažo, namesto preprosto z masko, kostumom in prizoriščem.

Zagovorniki tega stališča verjamejo, da film propade, če pri svojem oblikovanju ne uporablja kinematičnih izumov. Film, ki uporablja statično kamero, na primer, lahko daje zmanjšan občutek trodimenzionalnosti in je brez življenja in nezanimiv. V gledališču imajo gledalci pred seboj resnične ljudi in resnične predmete. Ni se treba truditi, da bi jim dali prostorske plastične kvalitete. Na filmu pa so materiali, ki jih gleda gledalec, dejansko velike sence — vzorci svetlobe in sence na platnu. Da bi bili ti vzorci podobni življenju je torej potreben poseben napor.

Iz tega torej sledi, da mora film, ki želi vključiti publiko, uporabiti kinematične značilnosti. Če je film le filmano gledališče, z bolj ali manj statično kamero, z mizansceno kakor obstaja v gledališču, z dialogom ali kome-

tatorsko naracijo, ki razloži vsak dogodek, bo film po vsej verjetnosti umetniško zgrešen. Vendar pa iz tega ne sledi, da morajo biti značilnosti, ki naredijo določen prizor celoten film dober, ravno kinematične značilnosti.

Filmska adaptacija Shakespearove igre **Romeo in Julija** (1968) Franca Zefferellija uporablja za ustvarjanje estetskih kvalitet filma besedilo igre. Istočasno je zagotovljen potreben pogoj za umetniški uspeh. Postavitve mnogih prizorov črpa iz vseh virov kinematičnega medija, kar daje filmu živ občutek trodimenzionalnosti, živahnosti in gibanja — na kratko, iluzije prizora iz resničnega življenja. Vendar ne moremo reči, da je bil uspeh tega filma vezan predvsem na te kinematične efekte: značilnost, ki je prispevala toliko kot katerakoli druga estetska kvaliteta, je bila čudovita poezija Shakespearove drame.

Če bi bila **Romeo in Julija** narejena tako, da bi žrtvovali dialog, s čimer bi poudarili kinematičnost, mar film ne bi imel manjše estetske vrednosti kot jo ima Zefferellijeva verzija? Če še preden izkusimo film, zagovarjamo stališče, da je vedno boljše uporabiti kinematično razliko od ene izmed naslednjih značilnosti — del dialoga, gledališka mizanscena ali off naracija — smo spregledali pomembnost konteksta. Čeprav naj filmski ustvarjalci raje raziskujejo kinematične značilnosti filma kot pa tiste, ki so splošne tudi za druge medije, res ni nujno, da bo vsak film s kinematičnimi značilnostmi že sam po sebi boljši.

Množični medij

Naslednji kriterij estetske vrednosti izvira iz koncepcije kinematičnega medija kot **množičnega** medija. Predvidevajo, da se film kot popularna umetnost obrača k množični publikli.

V tej zvezi pogosto navajajo primer filmske komedije. Za celovito sprejemanje filmov tega žanra naj filmski gledalec gleda te filme v družbi številne publike. Veliko humorja v

komediji je rezultat sproščanja odzivov, ki jih povzročijo smeh ostale publike. Zagovorniki tega stališča opozarjajo na razliko med gledanjem komičnih filmov na televiziji ali v prazni kino-dvorani in v nabit polni dvorani.

Ugotovitev o množičnem obračanju na publiko seveda ni omejena na filmsko komedijo. Nekatere aspekte vznemirljivosti avanturističnih dram, zadržano napetost, grozljivost in čustveno kvaliteto ljubezenskih zgodb lahko sledimo do izkušnje gledanja filma v množični situaciji.

Da bi ocenili trditve o množični vsečnosti, je naprej potrebno razumeti, kaj je »množica«. Denis McQuail je zbral uporaben pregled razmišljanj o tej temi.² Njegova prva opazka je, da nobena definicija ne zadovoljuje izraza v celoti. Zato je »množičnost« boljše obravnavati kot kontinuum.³ To pa zato, ker »bo večina, če ne celo vse karakteristike (ki ustvarjajo množičnost), prisotnih na različnih stopnjah v situaciji množične komunikacije...«⁴

Kaj so karakteristike, ki ustvarjajo množičnost? Množični mediji so usmerjeni k številni publikli — večji kot je publika pri drugih oblikah sporočanja (na primer predavanje). Množične komunikacije so javne, vsebina je odprta vsem in distribucija je relativno nestrukturirana in neformalna. Publika množičnih komunikacij je heterogena; vključuje ljudi, ki živijo v zelo različnih pogojih, ljudi z različnimi kulturami in družbenimi položaji, ljudi, ki se ukvarjajo z zelo različnimi poklici, torej so to ljudje, ki imajo različne interese in različni življenjski standard. Kanal množične komunikacije je po naravi enosmeren: sporočevalec je neoseben, publika je brezimna. Ankete o javnem mnenju

¹ Diskusijo o ideji »kinematičnega« zanimivo osvetljuje Susan Sontag, »Film and Theatre,« v knjigi **Film Theory and Criticism**, urednika Gerald Mast in Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1974), pp. 249–67.

² Denis McQuail, *Toward A Sociology of Mass Communication* (London: Collier-McMillan, 1969), 1. poglavje, pp. 1–17.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*



lahko zagotovijo nekaj povratne zveze, vendar množični sporočevalec sporoča svoje sporočilo brez kakršnegakoli odgovora publike.

Množična publika so skupine, ki jih združuje simultani interes. Člani skupine pa se med seboj ne poznajo in interakcija med njimi je kar najbolj omenjena. Reakcije so relativno enotne, čeprav se članstvo v skupini stalno menja. Skupine, ki je precej ohlapno organizirana, ne združuje nobeno vodenje ali identificiranje. Komunikacijski kanal, ki se nanaša na skupino, pa je organiziran na precej kompleksen in formalen način, z dobro definiranimi sistemi produkcije in distribucije.

Televizijski program ob nacionalnih volitvah bo najbolj verjetno padel na tisto stran kontinuuma, kjer je množičnost maksimalna (imenujemo jo visoka množica). Na srednjem položaju kontinuuma se lahko znajde poročilo o zločinu v vелеmestnem časopisu. Sprejemniki tega sporočila ustvarjajo manjšo skupino, ki izbere del sporočila glede na svoje interese, poklice in podobno. Reakcije se lahko razlikujejo in stik medija s sprejemniki ni simultani. Na koncu »nizke množice« kontinuuma je branje članka v lokalnem časopisu, ki ima majhno publiko, bolj homogeno, manj anonimno, ki jo sporočevalci verjetno poznajo osebno in kjer je povratna zveza bolj običajna.

Proizvodnja, distribucije in prikazovanje filmov so narekovali, da je filmska publika množična publika. Veliki stroški, ki so povezani z vsemi dejavnostmi filmske industrije, so motivirali filmske delavce, producente in ostale sodelujoče za kreativne odločitve, ki naj zajamejo množično publiko, ki je potrebna za finansiranje industrije; filmi so zato grajeni na temah, ki težijo k univerzalnemu. Mitski in glamurozni značaji so stalno dominirali; izkoriščali so senzacionalne teme kot sta nasilje in spolnost; vse to pa so prikazovali na relativno poenostavljen način. Ni pa nobenih pravih bistvenih značilnosti medija, ki bi določala, da je film množični medij. Če se okoliščine spremenijo, tako, da postane zagotavljanje velikega števila ljudi finančno nepotrebno, ne bo nobenih razlogov, zakaj ne bi delali filmov za nemnožično publiko.

McQuail podpira stališče, da v filmskem mediju ni nič tako bistvenega, kar bi vedno zahtevalo, naj bo film množični medij. Do danes je bila večina filmov načrtanih tako, da bi vplivali na publiko, ki je po prevladujoči naravi načina prikazovanja množična publika. Če ne upoštevamo te množične značilnosti publike, spregledamo nekaj zelo pomembnega, tako glede namena filma kakor glede njegovega učinka.

Pomembno je spoznati, da ta status filma ne nosi nobenih negativnih implikacij. Nagibi, kako je množični medij uporabljen, določa, ali bo imel za družbo pozitivne ali negativne posledice. Veliko razlagalcev pa je mnenja, da množični mediji prispevajo k pojavljanju mnogih družbenih boleznih: alienacije, zmanjšanja kulture

na najnižje stopnje (z bistvenimi družbenimi odločitvami, sprejetimi na nerazumskih osnovah), rastočega nasilja ter apatije.

Doseganje najširše publike zahteva reduciranje na najnižji skupni imenovalec, ki pomeni dajanje potuhe pohotnim interesom, želji, da bi bili priče nasilju, tendencam in stereotipom in poenostavljanju, k sentimentalnosti in želji po **eskapistični** zabavi.

Je veliko načinov, (poleg apeliranja na najnižji skupni imenovalec) kako lahko film, njegovo distribucijo in prikazovanje skonstruiramo tako, da doseže visoko stopnjo množičnega odziva. Če vzamemo za primer Chaplinovo komedijo, spoznamo pomanjkljivosti te peyorativne oblike množičnega medija. Film **Moderni časi** (ki se opira na mite **in splošne teme**), je dobro uglašen na množično publiko, pa se vendar dotika naših najvišjih čustev in daje uporabne ideje o družbi.

Semiologija

Veliko misli o filmskem mediju in filmski kritiki (posebno strukturalizem) je bilo posvečenih razvoju tako imenovane **semiologije** filma. Semiologija je študij (ali logika) znakov. Semiološka raziskava filma si prizadeva preuščeriti filmsko kritiko in filmsko teorijo v proučevanje filma kot sistema znakov, kar je skoraj uvršča med vejo lingvistike.

Po semiološki teoriji naj filmski kritik in filmski teoretik obravnavata film kot jezik, njuna naloga pa je izslediti filmsko slovnico — to je zakone, ki obvladujejo način, po katerem filmski delavec preko kinematičnih znakov sporoča svoje sporočilo. Vse stopnje filmske kritike bi bile tako opravljene bolj rigorozno in bolj znanstveno. Peter Wollen utemeljuje filmsko kritiko pod okriljem splošnega znanstvenega proučevanja znakov takole:

»... Semiologija je vitalno področje proučevanja estetike filma... katerakoli kritika je nujno odvisna od poznavanja pomena besedila, od možnosti njegovega branja. Dokler ne razume koda, ali načina izraza, ki dovoljuje obstoj pomena v filmu, smo obsojeni na mnoge netočnosti in nebuloznost filmske kritike, na neosnovano odvisnost od intuicije in trenutnega vtisa.«⁵

Z razpoložljivo filmsko slovnico lahko razložimo pomen »filmskih tekstov«. Interpretirati film pomeni torej spoznati kako funkcionirajo njegovi vidni in slušni elementi kot znaki. Semiološki pristop lahko uporabimo tudi pri določanju estetskih kvalitet filma in pri vrednotenju filma.

Estetske sodbe o filmih tako niso več subjektivne in trenutne impresije, temeč postanejo poganjek znanstvene raziskave. Na primer, razhajanja stališč

⁵ Peter Wollen, *Sings and Meaning in the Cinema* (Bloomington: University of Indiana Press, 1969), pp. 16—17.

glede tega, ali je Hawksov film enoten, ali ganljiv, ali smešen in če je estetsko dober, lahko rešimo z referenco glede načina njegovega komuniciranja s publiko preko sistema znakov, ki tvorijo jezik, filmski jezik. Tako lahko tisti, ki pozna filmski jezik, objektivno odgovori na vprašanje, o čem film sporoča, na umetniško uspešen način. Analiza deskripcije in interpretacije je nakazala vprašljivost nekaterih domnev, ki so jih postavili zagovorniki semiologije. Kot smo že povedali, strukturalisti niso odkrili boljših poti za opis in interpretacijo filmov. Z njihovim antihistoričnim poudarkom je izpuščena bistvena značilnost medija. Dodali so le še enega izmed več sprejemljivih načinov interpretacije. Če bo semiologija prispevala k našemu razumevanju medija in v filmski kritiki, bo prispevala v zvezi z drugimi pristopi. Temeljiti deskripcijo, interpretacijo, estetsko sodbo in vrednoto filmov samo na splošni teoriji znakov bi bilo preveč omejeno.

Še več, so razlogi, da se lahko vprašamo, če je semiologija kinematografije sploh možna. Izrazito specifični načini vidnih, slušnih in afektivnih kvalitet, ki delajo film estetsko dober ali slab, postavljajo vprašanje, ki je semiološko lahko nerazrešljivo. Ko filmski kritik išče, da bi vrednotil prizor igranega filma, se mora zavedati dejstva, da je lahko vplivna vsaka kvaliteta prizora. To je

položaj, s katerim se znanstveniku ni treba strinjati. Na primer, da bi določili, če je govorno dejanje slovnično, lingvist upošteva samo določene značilnosti znakov, ki jih tvori govorec.

Nasprotno pa filmski kritik pri vrednotenju prizora upošteva vse značilnosti znakov, ki jih delajo izvajalci pri govoru. Tako se pri formuliranju značilnosti, ki dajejo prizoru estetičnost, znajde filmski kritik zasut z vrsto možnosti.

Verjetno bi se filmski kritik moral zavedati, da ni v takem položaju kot znanstvenik in da v svojih vrednostnih sodbah ne more biti »znanstven«. Filmski kritik operira z več kvalitetami kot jih sploh lahko poimenuje. Zdi se tudi verjetno, da je mogoče zaznati značilnosti, ki delajo film dober ali slab celo brez poimenovanj in posplošitev.

Vsi poznamo dejstvo, da je **Državljan Kane** enoten (zaradi svoje vizualne in zvočne montaže), kar prispeva k njegovemu umetniškemu uspehu. Vemo tudi, da vizualna neenotnost prispeva k uspehu filma **Do zadnjega diha**. Poznamo zveze med prisotnostjo estetskih kvalitet in sodb, čeprav nihče ne bi mogel formulirati posplošitve, ki bi ustrezala standardom znanstvene raziskave in obrazložila, zakaj te zveze držijo.

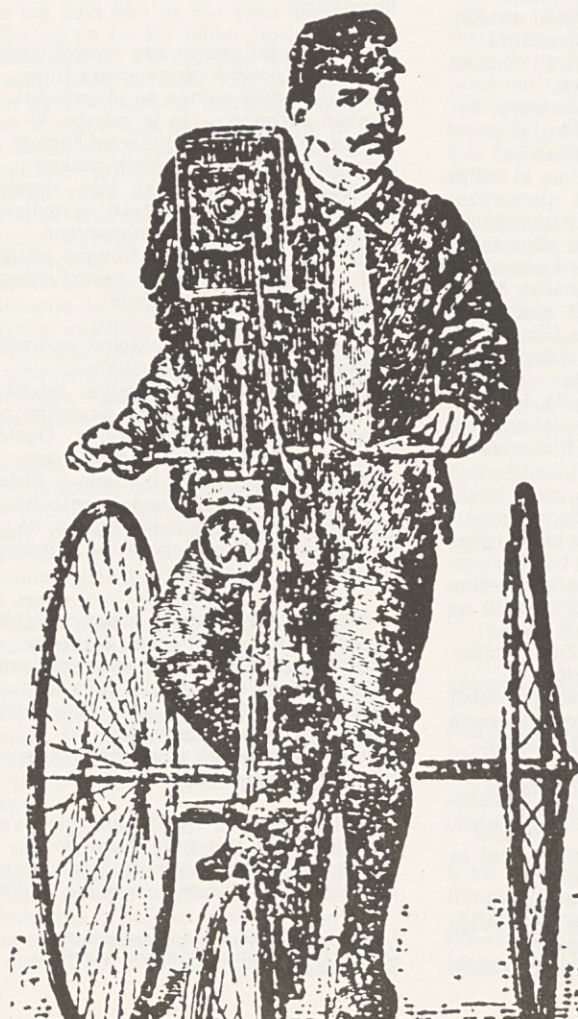
Če povzamemo, filmska kritika je umetnost in se naslanja na neznanstvene načine razumevanja. Estetik je opazil:

»Ali je po tisočletjih kritike razumno pričakovati boljše vrednostne sodbe o umetnosti kot prej? ... Ne mislim, da so nekatere kritične sodbe bile, in so, vsakodnevno 'dokazane', ali da bi sploh lahko bile dokazane.«⁶

Sprejeti to stališče še ne pomeni, da splošna teorija o znakih nima nikakršne vrednosti za filmsko teorijo ali kritiko. Semiologija, podobno kot ostale družbene znanosti, zagotavlja ideje in zveze, ki bogatijo naše razumevanje in ostrijo naša zaznavanja. Izključeno pa je, da bi filmski kritik postal predvsem teoretik posebne veje teorije znakov. Narava materiala, s katerim se ukvarja kritik, zahteva, da se kritik odlikuje z obliko ustvarjalne aktivnosti. Kritika mora biti sinteza, osnovana na znanju, pridobljenem iz mnogih virov (vključno lingvistike). Dejansko so filmski kritiki lahko ustvarjalni prav kakor umetniki, katerih delo proučujejo.

⁶ Arnold Isenberg, »Critical Communication«, v Francis J. Coleman, *Contemporary Studies in Aesthetics* (New York: McGraw-Hill, 1968), p. 149.

Iz knjige Allan Casebier, »**Film Appreciation**«, pp. 175—180 (New York: Harcourt Brace Jovanovic, 1976)



F. W. Murnau: Zadnji mož

Vladimir Koch

Der letzte Mann (Zadnji mož) je bil po **Nosefratu** že drug velik Murnauov uspeh. Z njegovo realizacijo je postavil mejo izraznosti nemega filma tako visoko, kot si je dotlej ni mogel nihče zamišljati. Občudovali so ga v Evropi, občudovali so ga v ZDA, od koder so spraševali, kakšno kamero so uporabljali, kajti takšnih efektov oni sami niso znali doseči. Pa ni šlo za kakšno novo kamero, ampak za uporabo kamere, za njeno ločitev od stojala, ki ji omogoča le skromno obračanje v horizontalni in vertikalni smeri. Dobro uglasena skupina entuziastov okoli Murnaua — scenarist Carl Mayer, snemalec Karl Freund, scenografa Robert Herlth in Walter Röhring — je kar naprej iskala novih možnosti vizualne interpretacije in pri tem dosegala presentljive uspehe. Kamera se v tem filmu tako svobodno giblje v prostoru, da so jo imenovali »entfesselte Kamera« (osvobojena kamera). Plava okoli nastopajočih oseb, dviga se v višino dveh nadstropij, spušča se v dvigalu, niha, če je treba ustvariti poseben dramatski efekt, sledi osebi v hoji, skratka, skoraj nikoli ne miruje. Danes se nam to ne zdi kaj posebnega, saj imamo na voljo nova tehnična sredstva, tedaj pa je bil travelling (vožnja) nekaj novega, žerjava še niso poznali. Da bi pa imel snemalec kamero privezano na prsni in snemal med hojo, je še danes izjemen pojav, ker po večini nemirni posnetki gledalca motijo. Karel Freund, ki je prišel na to misel, je pa dosegel čisto mirne posnetke, kadar je bilo potrebno. Njemu in obema scenografoma je treba tudi pripisati zaslugo, da so z velikimi tehničnimi težavami dosegli približno isti efekt, ki ga danes z lahkoto dosegamo z zoomom. Gre za prizor, ko dva okajena svata zapuščata stanovanje hotelskega vratarja, čigar hči se je poročila. Eden od njiju piha na dvorišču v trobento, to pa sliši vratar v svojem stanovanju. Murnau je želel, naj mu sodelavci najdejo način, kako vizualno pokazati zvok v nemem filmu. Snemalec se je s kamero v roki usedel v posebej za to prirejeni sedež, ki so ga po jekleni vrvi, napeti med oknom

in trobentačem na dvorišču, spustili v dokaj strmem kotu proti trobenti.

Posneti odlomek so pri montaži obrnili in tako dosegli, da najprej vidimo trobento, potem se od njih oddaljimo visoko do okna stanovanja, končno pa vidimo Emila Janningsa, (ki igra hotelskega vratarja), kako zadovoljen poslušá doneče zvoke. Robert Herlth pripoveduje, da je bil Murnau silno zahteven režiser. V filmu je prizor, ko imenitni bogataš zapušča s cigaro v ustih spodnje straniščne prostore in odide po stopnicah skozi velika nihajna vrata k umivalniku. Oslužbenec, ki mu je cigaro prižgal, pa ostane v njenemu dimu. Takšen posnetek so napravili, a ker se dima ni videlo, je Murnau rekel, naj gre kamera za dimom. Tedaj je Herlth predlagal, naj si pomagajo z gasilsko lestvijo. Kakor se jim je zdelo v začetku čudno, pa je snemalec sprejel ta predlog, saj mu je pomagal rešiti (zaradi stopnic) zamotan tehnični problem. V resnici pa je z uporabo gasilske lestve odkril novo možnost za svobodno gibanje kamere. Ni izključeno, da se je prav tu rodila misel, da je treba skonstruirati za takšne posnetke posebno napravo, ki jo danes imenujemo žerjav.

Med seboj so cineasti kar tekmovali, kdo si bo izmislil kaj bolj »norega«, kot so pravili. Za posnetek, s katerim naj bi pokazali imenitnost hotela, veliki vestibul in vrtljiva vrata, ki imajo poseben simboličen pomen, so se domislili, da ga bodo naredili na tale nenavaden način: V odprtem dvigalu, ki se je spuščalo, je sedel Karel Freund z svojo kamero na kolesu. Ko se je dvigalo ustavilo v pritličju, naj bi se Freund — ne da bi prenehal snemati — popeljal s kolesom skozi vestibul in vrtljiva vrata na prostor pred hotelom, kjer kraljuje naš vratar. Posnetek je bil zamišljen res virtuozno. Ne vemo pa, ali je bilo posneto to gibanje v enem posnetku, brez prekinitve snemanja, ker gre v kopiji, ki nam je bila na razpolago, za tri zaporedne posnetke.

Zunaj pa vidimo Janningsa, s kakšno »grandezzo« opravlja svoj posel hotelskega vratarja. Sprejema goste, ki se pripeljejo z avtomobili, dviga kovčke s streh avtomobilov, spremlja goste do vrat hotela. Če dežuje, jih povede v

hotel pod velikim dežnikom.

Vse to pokaže ta znameniti posnetek in v nekaj trenutkih predstavi hotel, kjer se dogaja večji del filma, in glavno osebo. Hotel je za tiste čase luksuzen, v vestibulu je veliko dobro oblečenih ljudi in veliko hotelskih strežnikov. Tudi pročelje kaže, da sodi Atlantic med najboljše institucije svoje vrste. In navsezadnje dokazuje to tudi sam vratar, ki si ga imenitnejšega ni mogoče zamisliti.

Promet na ulici pred hotelom naj poudari, da gre za središče velikega mesta. Scenografa sta dosegla, da se zdi ulica zelo široka, s tem, da sta jo spredaj dvignila, proti ozadju pa spustila in da so spredaj vozili največji avtomobili, za njimi srednji, v tretji vrsti majhni avtomobili, za njimi pa še otroška vozila iste vrste. Pred pročelji visokih hiš v ozadju so vlekli trak z naslikanimi pasanti, kar je bilo v tej umetno ustvarjeni perspektivi prepričevalno, saj se zaradi nje ne zdi samo, da je ulica izredno široka, ampak so tudi nebotačniki zelo visoki in mesto v celoti nenavadno razsežno. Kadar so v tem širokem središču velikega mesta snemali nočne prizore, so cesto polili z vodo, da so v njej odsevale luči, ki jih je bilo veliko vsepovsod: na pročelju hotela, na kulisah, ki so predstavljale nebotačnike, utripajo svetlobne reklame, avtomobilski žarometi pa dodajajo gibajoče se odseve. To mesto, postavljeno v ateljeju, je tako postalo bolj resnično, več je bilo v njem velikomestnega, kakor če bi ga posneli v okolju pravih nebotačnikov. Murnau je izkušnje, ki si jih je nabral pri tem filmu, uporabil pri snemanju **Zore**, samo da je tam mestno središče še bolj razkošno in kontrast z vasjo še večji.

V **Zadnjem možu** so ustvarili nasprotje s postavitvijo — prav tako v ateljeju — dvorišča, ki ga obdajajo skromne stanovanjske hiše s čimer je ustvaril milje stanovanjske kasarne. Tam stanuje hotelski vratar, v svoji veličastni uniformi kralj med preprostimi ljudmi. Ti ga kot takega tudi sprejemajo, ponosni so nanj, skoraj častijo ga, ko gre zjutraj v službo ali pa ko se vrača, on pa odmerjeno, kot se vladarju spodobi,



salutira, sem in tja poboža otroka, mu da sladkorček in odide v polnem sijaju neizmerne nesporne superiornosti. Nekateri avtorji imajo **Zadnjega moža** preprosto za realističen film, sicer s funkcijo komornega filma v smislu reakcije na izmišljeni svet fantomov in demonov v impresionističnem filmu. Deformirani, vizionarni svet **Caligarija** naj bi v komornem filmu zamenjali prizori iz vsakdanjega življenja s poudarjeno socialno noto. Povratek na tla realnih človeških problemov naj bi bila glavna zasluga režiserja komornega filma in tudi Murnaua.

Morda velja tako pojmovani realizem deloma za Pabstove filme in še za kakšnega drugega režiserja, prav gotovo pa ne za Murnaua. L. Eisner citira tole Murnauovo misel: »Rad imam resničnost v stvareh a ne brez domišljije; oboje mora biti tesno povezano. Mar ni tako tudi z življenjem, s človeškimi odzivi in čustvi? Imamo svoje misli in svoja dejanja. Angleški romanopisec James Joyce to zelo dobro prikazuje v svojih delih. Najprej slika, kaj mislimo, potem pa to uravnovesi s samim dejanjem. Konec koncev je misel povod za dejanje! To, kar imenuje Murnau »dodatek fantazije«, je pri njem osnovni element svobodne kreacije. Ne zanima ga realizem terre-à-terre, realizem kot zvesta reprodukcija življenja, ampak elementi realnega življenja v službi ideje ali resnice, transportirani na raven višje realnosti, v samem ustvarjalnem postopku pa podrejeni avtorjevi zamisli. Rezultat takšnega

prizadevanja ni realna slika življenja v najbolj preprostem pomenu te besede, ampak realnost neke resnice, ki se jo zdi avtorju vredno izpovedati. Pri Murnauu so elementi realnega sveta kot testo, iz katerega izgnete svojo realnost, ki je višje vrste, ker je resnica, ki jo odkriva ta, končnemu cilju prirejeni svet, splošnejša, zato večkrat tudi globlja.

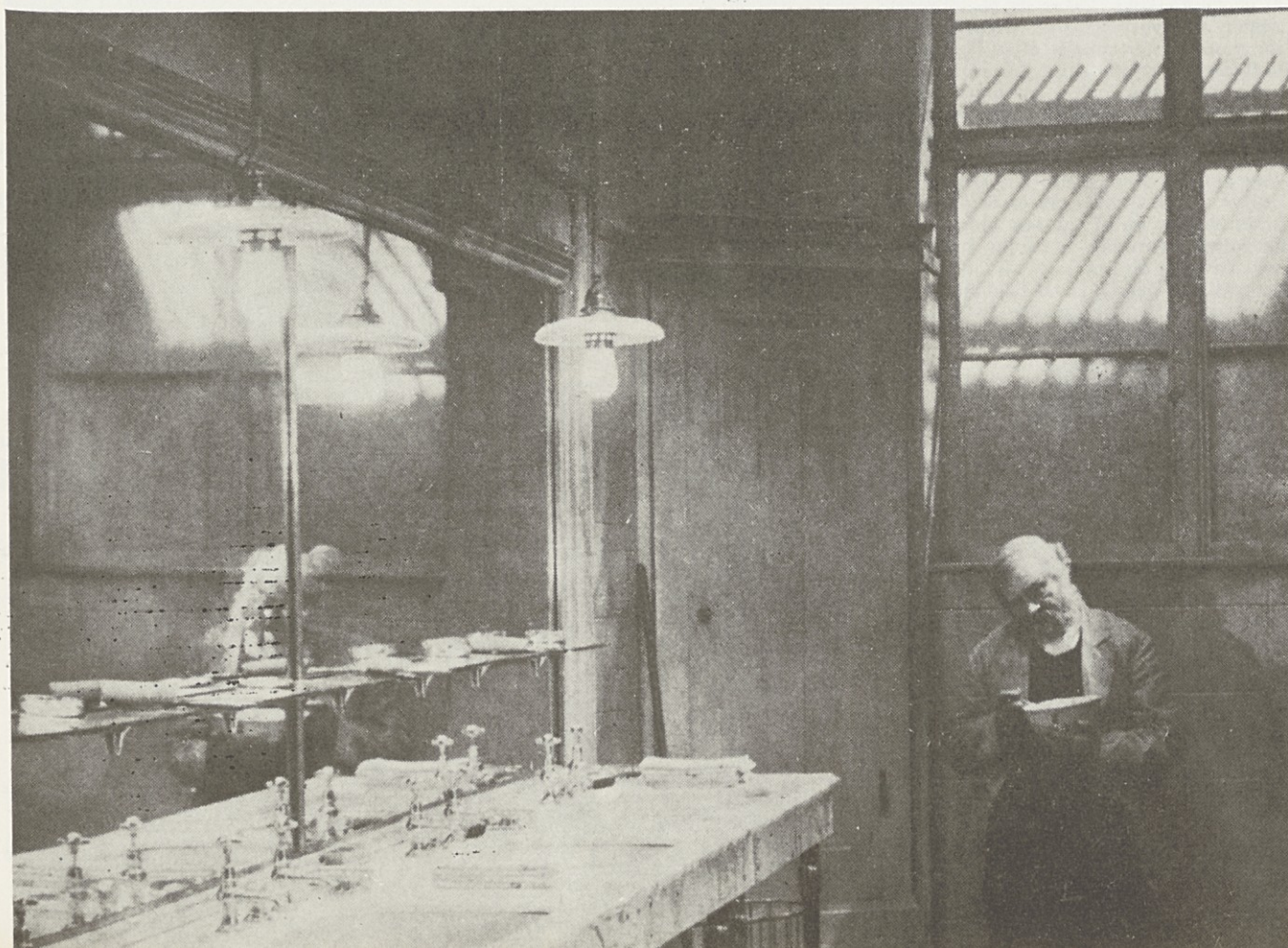
Če je Murnau v **Naosferatiju** upodabljal mistične osebe, postavljene sicer v realni svet, da bi skozi simbol povedal, kakšen je pravi resnični problem tedanje Nemčije, je v **Zadnjem možu** v okviru čisto realne zgodbe, vzete tako rekoč iz vsakdanjega življenja, prav tako skozi simbol povedal svojim rojakom še drugo resnico, resnico o neki posebni potezi njihovega karakterja.

Ali je v tem filmu res zgodba »vzeta iz vsakdanjega življenja«? Ali bi se v vsakdanjem življenju res tako razvijala, kot nam jo kaže Murnau? Amerikanci so rekli, da jim je film zelo všeč, le nečesa ne razumejo: zakaj je vratar tako nesrečen, ker so ga postavili k straniščem, saj bi tam še več zaslužil. Pa tudi nemški gledalec je najbrž čutil, da je v vratarjevem obupu nekaj pretiranega, kar presega realnost situacije. Oba bi pa zatrdila, da je film zelo lep, pretresljiv, torej resničen, samo globlje resničen kakor sama zgodba.

Lepota **Zadnjega človeka** je v tem, da je simbol za neko posebno lastnost Nemcev, za njihovo ljubezen do uniforme kot znaka oblasti

in avtoritete. Hotelski vratar je majhen buržuj, vzgojen v občudovanju pruskega militarizma, simboliziranega v vojaški uniformi. Čeprav njegova uniforma ni vojaška in ne zagotavlja resnične avtoritete, pa je vseeno uniforma, po dekorativnosti enaka generalski. Tragikomičnost situacije je prav v tem, da naš malomeščan misli, da v tej preobleki nekaj je, nekaj predstavlja, in se temu primerno avtoritativno, pravzaprav gosposko obnaša. Pa ne le on. Tudi njegova domača okolica misli enako in ga časti, kakor da bi res kaj predstavljal. Direktor hotela, ki je ob tem vratarskem blišču kar nekam v ozadju, pusti svojemu uslužbencu navidezno avtoriteto, ki mu jo daje uniforma, dokler v redu opravlja svoje delo. Brž ko se pa izkaže, da je za vratarja prestar, ker ne more več dvigati kovčkov s streh avtomobila, ga brez usmiljenja postavi tja, kjer je po stopnji svoje resnične veljave bil že prej — za nadzornika stranišč.

V tej smeri se da misel razpletati še dalje. Buržoazna oblast da svojemu podrejenemu uniformo, da ga pod krinko navidezne oblasti naredi še bolj podrejenega in poslušnega. Uniforma je zunanji znak moči: resnične ali navidezne. Uniformirana Nemčija je bila v resnici močna, a ne toliko, da ne bi dvakrat izgubila vojne. Kakor da je blesk uniforme zaslepil oči ne le našemu pretencioznemu vratarju, ampak vsemu narodu. Za vratarja je izguba uniforme prava katastrofa, debakel najhujše vrste.



Z vsemi močmi si prizadeva, da bi preprečil nezasišano degradacijo. Ponoči si na skrivaj obleče uniformo, da bi vsaj pred domačimi ne izgubil ugleda, da bi rešil svojo navidezno avtoriteto. Ko ga pa razkrinkajo, je razočaranje soseske in užaljenost njegove družine tem večja. A ne le razočaranje, temveč pravo sovraštvo do enega izmed svojih, ker se je drznil dvigniti tako visoko in tako sramotno pasti. Na dan udari zavist kot reakcija podrejenih in nezadovoljenih, ki je prav tako podla, kot je bilo prej občudovanje in spoštovanje slavnega soseda klečeplazno.

Domarchi¹ vidi v degradaciji vratarja še mnogo več; zanj je to isto kot degradacija vojaka, torej simbol za razorožitev Nemčije po prvi svetovni vojni, s katero se Nemci nikakor niso mogli spoprijazniti.

Res je, da je Murnau režiral, Jannings pa svojo vlogo odigral v tem smislu. Ta igralec, ki kaže v drugih filmih veliko teatarske manire, je kot »zadnji človek« v hotelu izvrsten. Ko v uniformi še ošabno paradira pred hotelom, je teatarski stil igre prav primeren. Pozneje kot degradiranec z zadržano igro razen na nekaj mestih prav dobro interpretira propad nesrečnega vratarja. Izvrsten je že prizor, ko skuša upravnika prepričati, da bi ga pustil na starem mestu. Da bi dokazal, kako je še pri moči, skuša dvigniti težak zabo, a mu pade na tla. Pri tem imata njegovo lice in njegova drža izraz pretepenega psa. Direktor, ki mu je pomagal dvigniti kovček, si pa umiva roke, kakor da bi se hotel znebiti odgovornosti za to ponižanje. Ko mora vratar potem sleči uniformo, je to proces degradacije. Zdi se, kakor da se mož ruši v samem sebi, da ga je v vsakem naslednjem trenutku manj. Njegove oči izražajo neizmerno žalost. Vsi odidejo. Jannings ostane sam in star. Gleda uniformo, ki visi zdaj v omari. Približa se in jo poboža. Pride ženska, da bi mu dala obleko nadzornika stranišč. S svojim hladnim, neprizadetim obrazom se zdi kot neusmiljena usoda, ki bo odločila o prihodnosti vratarjevega življenja. Vse v **Zadnjem možu** je simbol. Prostor z umivalniki je simbolično postavljen v podprtiličje, v katerega vodijo stopnice s težkimi nihajnimi vrati. V stropu in v steni so prosojna stekla, za katerimi teče tisto sijajno življenje, ki ga je moral nesrečnik zapustiti. Zanj je kletni prostor kot grob. Gostje prihajajo vanj le trenutek, a že bežijo ven, vrata pa še dolgo nihajo za njimi.

Nasprotno pa se mu zazdi hotel, ko nese uniformo, ki jo je na skrivaj vzel iz omare, grozotno velik, kakor da se bo podrl nanj — tako je vizualno tudi pokazano — potem pa, ko si pomane oči, je takšen, kot je bil prej. Preoblečen, sedaj pomirjen, stopi na domače dvorišče. Za šipami njegovega stanovanja so videti sence ljudi, ki so na svatbi. Očeta hčerka lepo sprejme. Posadijo ga v svoj krog. A svati že odhajajo. Vratar je kmalu natrkan. Slika je pijana,

vse se ziblje. (Prav dober primer »osvobodjene« kamere.) Pred njegovimi očmi bežijo v vrtincu obrazi in predmeti, situacije, v katerih je živel srečno ali nesrečno. Vse se mu vrača v spomin, v enem samem posnetku, v katerega so vključeni v dvojni ekspoziciji vsi ti elementi. To je že en smelalec domislek. Pijani vratar ima svojo vizijo, v kateri se kompenzira za tisto, česar ni mogel doseči. V tem znamenitem posnetku je to pokazano najprej na ta način, da vidimo najprej njegovo glavo v grospanu, v katero je v sredi vkomponiran miniaturni posnetek vrtljivih vrat in njega samega, kako stoji pred hotelom. Vrtljiva vrata so simbol življenja bogatih ljudi, ki prihajajo vanj ali pa ga zapuščajo, sploh simbol življenja. Za vratarja pa še znak imenitnosti. Sledi nič manj slavni prizor vratarjeve vizije, kako stoji pred hotelom in z lahkoto dvigne kovček, ki ga pet enako oblečenih in ostrizanih nosačev ne more dvigniti, in ga brez težave položi na streho avtomobila.

V nadaljnji viziji stoji na domačem dvorišču — posneto skozi postrani postavljena vrtljiva vrata — in pred svojimi sosedi meče kovček v zrak tako visoko, da jim lahko vmes salutira. Ko se zjutraj »skrokano« zbudi, vidi obraze sosed čisto zveržene, kar je seveda tudi režiserjev ali smelalec domislek. Njegov subjektivni pogled predstavlja tudi posnetek, na katerem so multiplicirani obrazi škodoželjnih sosed. Vse te pošasti ga obdajajo in opozarjajo na njegov propad. Kajti film se ne bi mogel končati drugače kot z žalostnim vegetiranjem tega nesrečnika in z njegovo skorajšnjo smrtjo. Naš vratar si ne bi mogel nikoli več opomoči od strahotnega udarca. Preostal bi torej le še prizor — ne ve se kakšen — agonije in potem konca. Namesto tega se pojavi edini napis v tem filmu, iz katerega izvem, da je ameriški milijonar v svoji oporoki zapustil polovico svojega premoženja tistemu, v čigar rokah bo umrl. Srečni dedič je prav naš nadzornik stranišč. Opraviti imamo torej s srečnim koncem.

Kritiki imajo na ta presenetljivi konec različne poglede. Nekateri ga odpravijo odklonilno kot podrejanje producenta pa tudi režiserja ameriškem okusu, drugi pa vidijo v tem nepričakovanem obratu postopek, ki naj še bolj poudari absurdnost situacije. »Ta domnevni srečni konec je še bolj krut kot pesimistični, ker kaže navkljub vedrosti zelo globok prepad: Nemčija je imela le izbiro med »samomorom« ali ameriški krediti, se pravi pozlačnim suženjstvom².«

Avtor tega presenetljivega tolmačenja in drugi so, kot se zdi, prezrli dejstvo, da je bilo zelo težko, če že ne kar neizvedljivo izpeljati logičen, seveda nesrečen konec, kakor ga nujno narekuje zgodba. Glavni junak, hotelski vratar, je edini junak filma, je edina figura, edini izdelan karakter. Vse druge osebe služijo tako rekoč samo njemu, so tam zato, da pokažejo, kako je on imenitna oseba v hotelu, kakšen

častivreden mož je pred svojimi sosedi oziroma kako je zasmehovan. Njegova hči, teta, zet so samo blede, komaj očitane figure. Pojavljajo se le tedaj in samo toliko, da izrazijo svoj odnos do njega, ki je v tem filmu vse. Tudi direktor je v njegovi senci. Vratar pokriva s svojo mogočno senco vse in tudi posnet je v času svoje imenitnosti tako, da obvladuje okolico. Film je narejen zanj, samo zanj. Tudi tedaj, ko osramočen, skrušen sedi v umivalnici stranišča.

Takšna dramatska konstrukcija one-mogoča razvoj dejanja izven preprostega konflikta z domačimi in sosedi, ki ga je povzročila degradacija. Pa še je vprašljivo, če je to sploh pravi dramatski konflikt. Z direktorjem vratar ne more priti v spor, ker je njegov ukrep utemeljen, saj je mož res že toliko star, da ne more več opravljati svojega dotedanjega dela. Z domačim dvoriščem pa ni v sporu: oni ga občudujejo in hvalijo ali prezirajo in smešijo, a se ga v bistvu ne dotikajo. Razen tega so sosedje množica, ki reflektira svoje duševno stanje, vendar ne more nič storiti, da bi se vratarjeva situacija kaj spremenila, in pozneje tega niti ne želi, torej dramatsko ni aktivna sila.

Tako je že vse določeno in odločeno, ko se na našega junaka vsuje nekaj, kar bi lahko imenovali ujma, naravna sila, na katero nima nihče vpliva. S takšno slepo, po svoji logiki delujočo silo vratar ne more biti v konfliktu. Zatorej je tudi razplet takšne nepravde drame v bistvu določen vnaprej. Degradirani hotelski vratar bi ostal tam, kamor so ga postavili, kmalu bi shiral in umrl. To je pa epilog nečesa, kar vemo vnaprej, je izvendramatično in nezanimivo.

Zato so tisti, ki so odločili, da bodo dodali veseli konec, ravnali prav, najsi so storili to iz producerskih ali umetniških-dramaturških ozirav, saj filma ni bilo mogoče končati s pripovedjo o propadu hotelskega vratarja, ki je postal nadzornik stranišč. Dodani konec ne prinaša kakšnega novega dramatskega elementa, omogoča pa igralcu Janningsu kot nosilcu edine glavne vloge v tem filmu, da se pokaže v čisto dopadljivi ekshibiciji.

Ne smemo prezreti, kaj piše na koncu edine mutacije... »da mu (njemu, ki je od vseh zapuščen) avtor podari dodatni prizor, v katerem se dogodi približno tisto, kar se v življenju ne zgodi.« Kakor uporablja film za izpoved neke resnice forsirano izpeljano zgodbo, tako pretirana je tudi delovna sekvenca. Jannings igra v njej stilno enako dovršeno kot prej. Vse to je Murnau najbrž prav dobro vedel, saj ni opaziti, da bi se zaradi tega konca jezil.³

¹ Domarchi; Murnau, str. 367.

² Op. cit. str. 357.

³ Avtorji knjige »Le Cinéma réaliste allemand« — R. Borde, F. Buache, F. Courtade — vidijo nasprotno v pripisu izraženo Murnautovo mnenje, da se s tem epilogom ne strinja. Podroben pregled teksta tega mnenja ne potrjuje.



TV festival

portorož 21. 5.—29. 5. 1977

Portoroško razočaranje

Viktor Konjar

Gledano v celoto, pomeni portoroško srečanje s televizijo za gledalca, ki se ga je nadejal s pričakovanji, dokajšnje razočaranje. Pa ne zavoljo vzdušja, v kakršnem se vrstijo oddaje, ne zavoljo vnanje organizacije festivalskega dogajanja, celo ne zavoljo vsebinskih poudarkov, ki so — ob izboru oddaj za posamezne festivalske cikle — odločilno vplivali na repertoarne sklope portoroških televizijskih dni.

Razočaranju je botroval sam status festivala. Če je, denimo, gledališki festival priložnost za skoncentrirano doživetje predstav različnih gledališč, pri čemer učinkuje vsaka izmed teh predstav kot premiera, saj pomeni za udeležence festivala novost; če je festival popevk način prezentacije novih, še neznanih skladb oziroma aranžmajev; če je filmski festival — že v načelu ter v skladu z napisanimi ali nenapisanimi pravili — prizorišče premier (vsaj za krog svojih neposrednih presojevalcev) ... pa je televizijski festival že v svoji zasnovi ponavljanje znanega, torej reprizna prireditve, ki nima in ne more imeti čara doživetja. Čar doživetja je prihranjen televizijskemu vsakdanu, v katerem se druga za drugo vrstijo vizualne novosti in zanimivosti. Nobenega dvoma ni, da je njihova primarna privlačnost v njihovi tako ali drugače zastavljeni neposrednosti: v neposrednem prenosu pomembnega dogodka, v »dramaturgiji« živega nastopanja pred kamero, v avtentičnosti informacije in v izvirnosti (specifični televizijski izvirnosti) stvaritve. Očitno je seveda, da ni vse televizijsko, kar se znajde na televizijskem ekranu. Ali drugače povedano: vsi sestavni deli vsakodnevne sporeda še zdaleč niso elementi res dobrega, televizijsko optimalnega programa. Redno doživljanje televizijskih ur samo ločuje zrne od plev ter opravlja smotno selekcijo vrednosti in vrednot.

Uradno izpeljana festivalska selekcija z gledalčevim spontanim izborom boljšega oziroma večje pozornosti vrednega v sicer lagodnem ritmu vsakodnevnega povprečja nima veliko

skupnega. Nasprotno! Skupnih točk je med obema vidikoma selekcije pravzaprav sila malo. Festival se namreč — bolj ali manj konsekventno — osredotoča k tistim zvrstem oddaj, ki jih smemo imenovati »konzervirane« in se, v nasprotju z gledalcem, izogne vsem tistim oddajam, ki nosijo pečat žive neposrednosti, saj si z njimi v festivalnem sporedu, ki bazira na ponavljanju, ne more pomagati: posnetek neposrednega prenosa, predvajan kasneje, namreč ni in ne more delati vtisa neposrednega prenosa. Festivalsko predvajanje takih posnetkov je slej ko prej deplasirano.

Glede na tako naravo »enkratnosti« svojih najbolj zanimivih pa tudi najbolj mikavnih oddaj se mora televizija na svojem festivalu odreči najbolj televizijskim zvrstem celotnega programa in se omejiti na tiste tipe oddaj, ki terjajo izdelavo oziroma shranjevanje svojega posnetka ter dopuščajo ali pa celo spodbujajo njegovo vnovično, reprizno predvajanje. Pa vendar gre samo za del (za manj poudarjeni, manj televizijsko prestižni del) celotnega programa. V tej okoliščini je prvi element gledalčeve festivalske nezadoščenosti. Če si je namreč od festivala obetal potrditev za svoj lastni vrednostni princip, je ostal pred festivalskimi vrati praznih rok: festival se ukvarja z nečim povsem drugim.

Letošnji, dvanajsti po vrsti, je potekal v dveh delih: v uradnem, tekmovalnem delu festivala (imenovanem »nacionalni«) in v poslovnem, prodajnem delu, namenjenem v prvi vrsti interesom predstavnikov televizijskih hiš iz tujine. Vsak izmed festivalskih »polčasov« je podal podobo (natančneje: del podobe) o jugoslovanski televizijski ustvarjalnosti v celoti in o posebnih, specifičnih usmeritvah njenih posameznih sestavnih delov oziroma studiov.

Prav tej razgrnitvi ambicij na eni in realizacijske moči na drugi strani se je skušal v svoji zasnovi posvetiti osrednji repertoar portoroškega soočanja. Bolj skušal, kot pa zares posvetil.

JRT 77

Tekmovanje je namreč poteklo v šestih zvrsteh. V medsebojni primerjavi so se znašli televizijski dnevnik, dokumentarne oddaje, izobraževalne oddaje, igrane oddaje za otroke, televizijske drame ter kontaktne oddaje. Dovolj očitno je, da teh šest zvrsti še ne pomeni televizijskega programa v celoti, vseeno pa je prek oddaj, potegnjenih iz izbranih redakcijskih predalov vsaj v načelu in nasploh mogoče predstaviti ustvarjalne težnje in delovne kapacitete posameznih televizijskih centrov. Teh je v Jugoslaviji devet: Zagreb, Beograd, Skopje, Ljubljana, Sarajevo, Titograd, Priština, Novi Sad in Koper. Nobenega posebnega dokazovanja ne terja ugotovitev, da gre za različno velike, iz različnega kulturnega in družbenega zaledja izhajajoče, različnemu avditoriju namenjene sestave.

Portoroškega gledalca bi v prvi vrsti zanimalo prav soočenje s tem raznolikim zaledjem, s to raznoliko strukturo, z ustreznostjo (ali ne-ustreznostjo) relacij, ki jih s svojim specifičnim nacionalnim okoljem realizira posamična izmed jugoslovanskih televizijskih hiš. Žal sistem letošnjega festivalskega prikazovanja — v nasprotju z nekaj poprejšnjimi leti, ko so prakticirali dneve posameznih nacionalnih televizij — takih doživetij ni omogočal. Na monitorjih so se druga za drugo vrstile oddaje (televizijski dnevnik, dokumentarne, izobraževalne, dramatisirane in kontaktne), vsaka kot celota zase, izven repertoarnega konteksta, v katerem je — ali ni — polno zadihala, ko je bila dejansko uvrščena v televizijski spored. Na tej točki se je torej gledalčevo pričakovanje drugič zalomilo. Namesto celote je — hočeš nočeš — primerjal med seboj iztrgane dele, pri čemer si je upravičeno zastavljal vprašanje, ali si glede na parcialne sodbe sploh sme dovoliti kakršnokoli posplošitev.

Tekmovalno primerjanje je prišlo še najbolj do izraza pri televizijskih dnevnikih, saj glede njihove namembnosti in mesta, ki ga imajo v programski shemi posameznih televizijskih hiš, res ni potrebe po razmišljanju. V precej drugačni

poziciji pa so druge tekmovalne zvrsti. Obseg in narava dokumentarnih oddaj zagrebškega in prištinskega studia, denimo, se razlikujeta zavoljo cele vrste okoliščin, v kakršnih nastaja in se uveljavlja bodisi hrvaški bodisi kosovski program. Na portoroških monitorjih so bile te razlike docela zabrisane. Bilo je približno tako, kot če bi različno močna in številčno povsem neizenačena atletska moštva poslala na neko tekmovalstvo vsako po enega tekmovalca; zastopnik najšibkejšega moštva bi se zlahka približal zastopnikom velikih, pa čeprav dejansko za njimi daleč zaostaja.

Realne ocene vrednosti so v takem sistemu medsebojnega primerjanja otežkočene, pa celo onemogočene. Kajti — če se za kratek čas še oklenemo atletske prisposobe: v velikem, razvitem moštvu je lahko deset, dvajset tekačev, ki po moči in rezultatih presegajo najboljšega tekača v malem; rezultat merjenja moči na tekmovalstvu, ki bo adekvatno portoroški televizijski reviji, ne bo realen prikaz stanja.

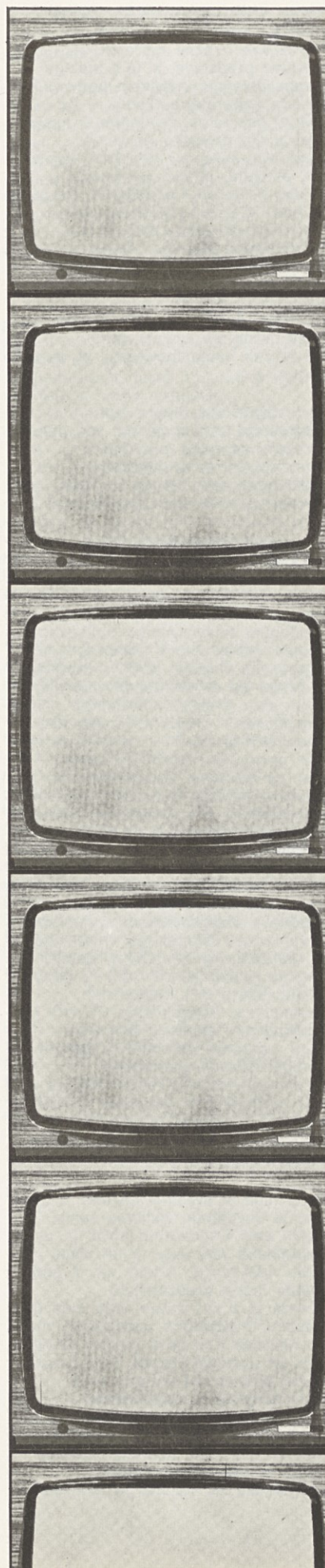
Kakorkoli že, cikel dokumentarnih oddaj na eni in cikel izobraževalnih oddaj na drugi strani sta nam zelo malo povedala o tem, kako posamezne jugoslovanske televizijske hiše informirajo svoje gledalce o dogajanjih doma in po svetu oziroma kako jih izobražujejo. Oddaje, ki so se zvrstile, so nemara bile vzorec za pokušino — ali pa tudi ne; ta ali ona redakcija je izbrala primerek iz svojega običajnega povprečja, druga spet je poslala na festival svoj izjemni, enkratni dosežek. Soočanje, ki je poteklo na ta način, je — za ocenjevalca dejanskega stanja — praktično brez vrednosti. Njegov edini smoter je nemara edinole v priložnosti, da ponudi na ogled to ali ono zanimivo, ne povsem vsakdanjo oddajo. Le da je bilo takih priložnosti, na žalost, malo. Gledalčev neizogibni občutek je bil, kot da prisotvuje izsečkom, s katerimi nima kaj početi. Ob tem pa se je kajpak očitneje kot sicer izkazalo, da sta vrednost in smisel rednega televizijskega doživljanja ne v fragmentih, ne v enkratnih ali posamičnih oddajah, temveč v mozaikih oddaj, v ciklikih, v serijah. Pozornost posvečamo ciklusu izobraževalnih oddaj v določeni zvrsti, ponavljajočim se pristopom — torej tkivu celote, ne posamičnim zankam v tkivu. Prav zavoljo teh in takih okoliščin, spetih in gledalčev ustaljeni odnos do televizijskega medija, pa zato tudi v njegova festivalska pričakovanja, se je sistem prikazovanja iz celote iztrganih delov izkazal kot depasiran. Videti je vsekakor, da bi bil namesto neoprijemljivega in zato nerabnega izobraževanja ali dokumentarnega dopoldneva v okviru televizijskega festivala primernejši, denimo, večdnevni specializirani simpozij o vsebini, načinih in tehničnih možnostih izobraževanja prek avdiovizualnih medijev (radia, televizije in filma) — ob smotrni udeležbi pedagogov-praktikov, andragogov, sociologov in tako naprej; ali pa posebni, izčrpani, osmišljeni festival o poteh in načinih dokumen-

tarnega zajetja časa, v katerem živimo, in problemov, ki jih doživljamo — v različnih medijih: s sredstvi pisane in govorne besede, zvoka in slike. Televizijski avditoriji naj bi dobili priložnost za oceno svojih ustvarjalnih prizadevanj na manifestacijah take vrste. Sam televizijski festival bi se moral razbremeniti zvrsti, ki sicer sodijo v običajni televizijski vsakdan, vendar v prenekaterem pogledu samo kot sopotniki, ne pa kot izvirna možnost tega medija; televizijski ekran je zanje bolj ali manj samo posredovalno sredstvo.

Toliko bolj smotrno pa bi bilo omejiti televizijski festival zvrsti, ki so v izraziti domeni samega medija. Imenujmo jih preprosto kar televizijske zvrsti. Med nje zagotovo sodijo t. i. žive, kontaktne oddaje, pa tudi igrani program, zlasti tisti njegov del, ki je razporejen v spletu nadaljevanj in orientiran, k igrani dokumentarnosti, k učinkom »odprtega okna v svet«, v življenje, ki ga doživljamo, a se nam prek dramaturško urejenih povzetkov razkriva v globljih, osmišljenih dimenzijah.

Koliko tega in kaj so nam naše televizije pokazale v »tekmovalnem dnevnu«, posvečenem TV drami? Vsaka, kajpak, samo po eno izmed svojih dram, posnetih in prvič predvajanih lani; pri čemer so si ljubljanska, sarajevska in beograjska redakcija izbrali vsaka po eno izmed epizod svojih serij (Poti in stranpoti — Porobdžije — Na poti izdajstva). Suma sumarum se je izkazalo, da je dramsko soočanje s sedanjostjo v izraziti in poudarjeni manjšini.

Dobršen del televizijskih iger je zazrt v preteklost k zgodbam iz revolucije ali neposrednega vojnega obdobja, kar je beograjska epizoda (čas zločina) najbolj zgovorno izpričala že v svojem naslovu; v taisti čas sta posegli tudi skopska (Zasliševanje železničarjev) in novosadska predstava (Črni globus). Sarajevo je prikazalo del svoje nadaljevanke »Rubežniki«, posnete po romanu »Stojan Mutikaša« Svetozara Čorovića, delo, ki sodi v častitljivo območje dramaturgije »arhaične« literarne dediščine. Prištinska televizija se je skušala izkazati s psihološko-metaforičnim izletom v krizno in travmatično doživljanje človeka, ki je stopil pred gledalce v podobi političnega funkcionarja sedanjosti, toda s sedanjostjo ta nerodni in dokaj jalovi poskus (Ogledalo) ni imel pravzaprav nikakršne zveze. Sedanosti sta se v polnem in pravem pomenu besede posvetila — sodeč po tekmujočih igrah — samo ljubljanski in zagrebški studio: ljubljanski z 2. epizodo iz svoje znane, pozornost vzbujajoče, pa vendar na pol poti med resnico in konstrukcijo zagodene nadaljevanke Poti in stranpoti, zagrebški pa z izvirno, veristično, v svoji dramski in psihološko značajski strukturi trdno sklenjeno, a obenem tudi širše dimenzije časa in razmer razkrivajočo igro, locirano v vsakdanji vaški ambient — tu in danes (Strel).

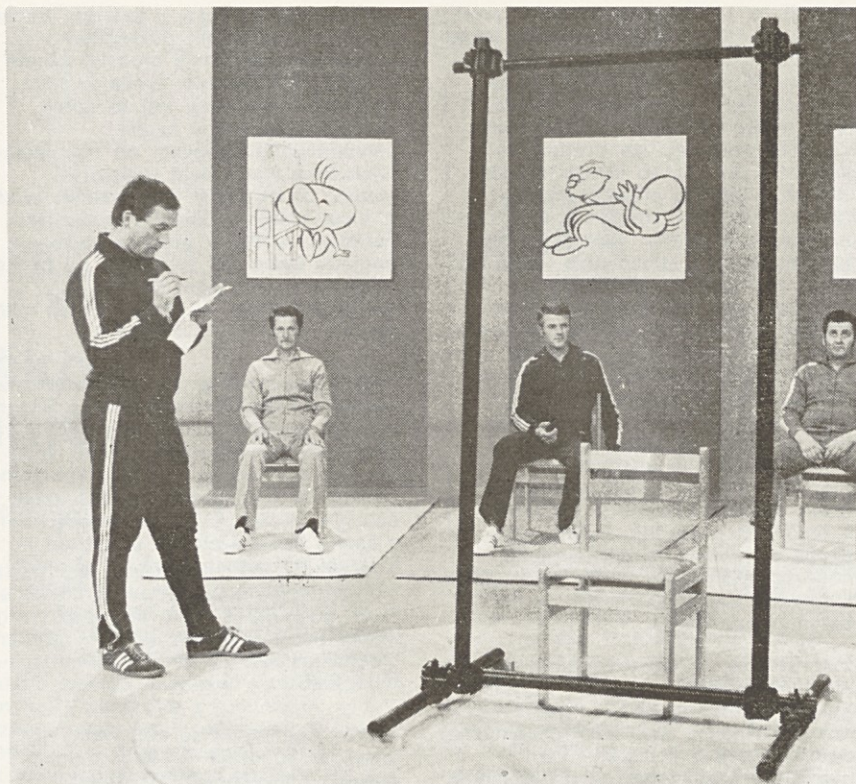


Režija Kreše Golika je kar najbolj dosledno združila filmske in televizijske izrazne možnosti ter ustvarila predstavo, ki je z malega ekrana delovala v polnem pomenu besede koherentno. Toda — žal — v vlogi osamelca, če imamo v mislih televizijsko dramsko snovanje v celoti in seveda v prvi vrsti njegov živi, aktualni, angažirani pristop k tkivu življenjske zdajšnjosti. Ne glede na igre, ki so po izvedbeni plati zadovoljile še tako zahtevna pričakovanja (denimo: beograjska, novosadska in sarajevska — mimo zagrebške), se občutku vsebinske, doživljajske nezadoščenosti ob soočenju, kakršno je bilo portoroško (a ga potrjujejo tudi izkušnje televizijske vsakodnevnosti) ni mogoče izogniti.

Od festivalskega dramskega koncentrata smo si obetali več, a se je pokazalo, da naša televizijska dramatika žal nima dimenzij družbenega katalizatorja — vsaj v svojem širokem zamahu ne.

Še tolikanj izraziteje se je prazna, sama sebi namenjena artificialnost izkazala v igranem programu za otroke, kjer pa je neangažirani in ustvarjalno neprizadeti pristop k nalogam televizijskega oblikovanja pokazal rebra celo v poudarjenem dolgočasju. Oddaje, ki so si sledile, so druga za drugo dokazovale ničnost svojih idej. Avtorji so se motali v kvazi duhovitostih, v vseh vrst pozerstvu, v nepristni igrivosti — ob zelo skromni meri poezije in skoraj po načelu stran od življenja. Ta spored je bil zagotovo najnižja oseka v celotnem panoptikumu, s kakršnim se nam je predstavila jugoslovanska televizijska produkcija — v izboru seveda, ki pa so ga posamezni centri sami določili kot prezentacijo najboljšega, kar premorejo. Tu in tam je bilo sicer mogoče z občudovanjem spremljati bravuroznost slikarskega, igralskega, ali realizacijsko-tehničnega deleža (denimo: v sarajevski Veliki predstavi na dnu morja in v ljubljanskih Zverinicah iz Režije), toda ti dopolnjevalni elementi zlepa niso mogli odtehtati skromnosti literarnih predlog oziroma scenarijev posameznih oddaj. Toliko bolj pa je občo siromaščino »otroške televizije« odtehtala — in se ji zoperstavila oziroma jo dokazala — novosadska oddaja z naslovom Morje, morje.

Njena moč in svežina sta izšli iz ideje, ki jo je navdihnili življenje samo. Sledili smo odgovorom otrok iz neke vojvodinske vasi, kjer ni še nikoli nihče videl morja, o tem, kaj si pod besedo morje predstavljajo. Kamera je z vso zavzetostjo beležila fantazijo in poetično imaginacijo otrok, katerih vsak nam je s polnim dihom svoje enkratnosti razkril svoj človeški značaj in svoj živi notranji svet. Pravo življenje je nadomestilo siceršnje izumetničeno pačenje — in dalo oddaji dimenzije resnične nepozabnosti. Na siceršnjem sivem ozadju je zasvetila nemara najsvetlejša luč celotnega festivala.



TV Ljubljana: TTT

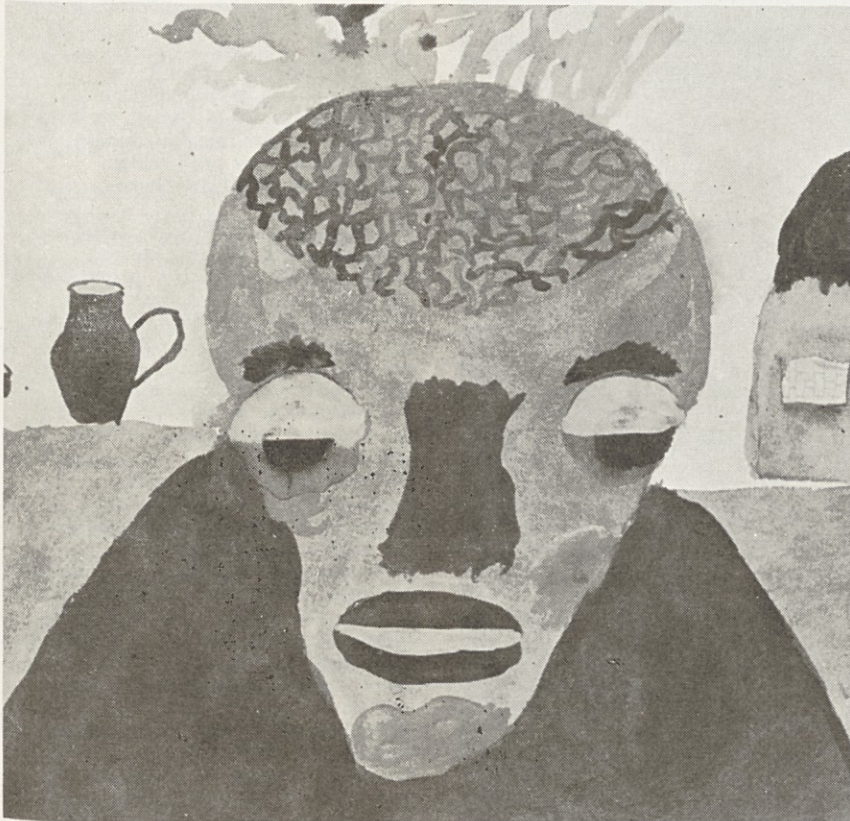
TV Ljubljana: »Intervju; Pepel in kri«





TV Skopje: »Kaša«

TV Ljubljana: »Volja je pot«, oddaja o otroški risbi



Toda zavoljo nje je razočaranje nad večino preostalega samo še bolj poudarjeno.

Slednjič smo z velikimi pričakovanji čakali na žive, kontaktne oddaje, to modno, moderno, a v vseh ozirih zares najbolj očitno televizijsko zvrst — in torej televizijsko priložnost. Toda domala vsa pričakovanja so se izjalovila in razblinila, pa naj je šlo za prva ali ponovna soočenja z oddajami, kot so zagrebško Nedeljsko popoldne, beograjska Svobodna sreda, ljubljanski Televizijski trimski test in kar jih je še. V trenutku njihovega izvirnega, premiernega prikazovanja se jim neradi odrečemo. Mikavne so in dovolj vabljive že zavoljo svoje neposrednosti, torej občutka, ki ga vzbujajo s svojim vzdušjem neponarejenega prenosa s kraja dogajanja v naš doživljajski trenutek. To ali ono tehnično, izvedbeno ali izrazno pomanjkljivost jim ne le oprostimo, pač pa jo prištejemo celo med njihove prednosti. Povsem drugače pa je doživljati oddaje te vrste v reprizi, z arhiviranega traku. Mikavnosti neposrednega dogajanja ni več — zanimanje je izpuhtelo — smisel festivalskega predvajanja »konžero« postane vprašljiv.

Veliko bolj smotrni bi bil festival, sestavljen iz oddaj, ki bi jih televizijske hiše pripravile prav zanj — za živi, neposredni trenutek festivalskega gledanja; ki bi ga bil hkrati z žirijami v tem ali onem »avditoriju« deležen tudi ves milijonski sestav jugoslovanskih gledalcev. Samo to bi osmislilo festivalsko dogajanje, mu vdihnilo vsebino in ga naredilo obvezujočega, ustvarjalnega in mikavnega. V formi, kakršno ima zdaj, pa je v dobršni meri depasiran — in v protislovju s samo naravo televizijskega medija. Kajti televizija v svoji vsakodnevni podobi je živa, festival, odmaknjen v konzervirani post festum, kjer se vrstijo le še povzetki nečesa, kar se je že zgodilo, pa izrazito mrtev. Zato sklenimo razmišljanje s parafrazo: festival je mrtev — naj živi televizija! Kajti najboljši televizijski program je še zmerom tisti, ki nam bo ponujen nocoj, ob pritisku na gumb, v trenutku, ko nas preplavi dogajanje samo.

TV-festival

Vprašanja o televiziji

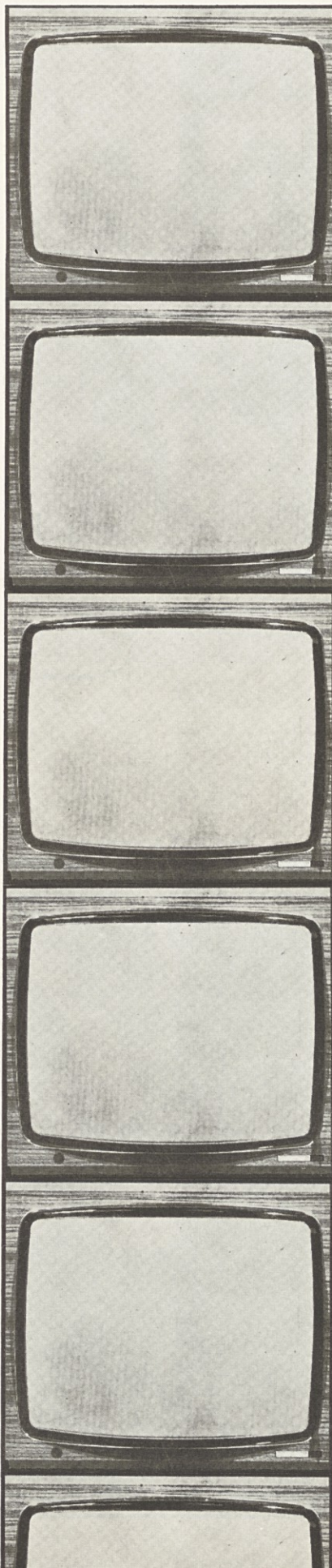
Vili Vuk

V zgodovino sodobnih komunikacijskih sredstev se je pravkar zapisalo dvanajst televizijskih festivalov. Poslednji je bil, kot že nekaj prejšnjih, v Portorožu, kjer je jugoslovanska televizija tekmovala z osemindesetimi oddajami, Gorenje pa z množico barvnih televizorjev, ki bi imeli — če bi bili naprodaj — več kupcev, kot pa so imeli na festivalu občinstva.

Spričo festivalske tradicije, ki bi naj puščala očitno sled tudi na kulturnem področju, bi se bilo torej nenavadno spraševati o pomenu, vrednosti in funkciji televizije; zlasti še, ker je jugoslovanska televizija starejša od svojega festivala, hkrati pa tudi zato, ker je televizija kot medij nasploh starejša od jugoslovanske, kar pomeni, da ni več v otroškem vozičku in da se spoprijema s svojo zrelostjo, ki jo celo znanstveno preučujejo. Vsakdanja množična nagnjenja h gledanju televizije dokazujejo, kako je ta vizualna komunikacija prevzela človeštvo in ga s pravo tiranijo pokorila, vseskozi seveda brez občutka televizijske diktature in v prepričanju, da se je s televizijo svet prerodil.

Večina nas zato še kar naprej verjame vanjo; kljub njeni nasilnosti, ki je pa tako spretno zakrita, da se gledalec čuti nenehno svobodnega in neodvisnega od imaginarno poplesujoče plavkaste svetlobe, ki se iz večera v večer s televizijskega zaslona širi v našo domačnost. In ni rečeno, da domačnost ostaja: v bistvu je ni več, kajti gumb na televizorju, ki odpira okna v svet, hkrati zapira prijateljstva in družabnosti, človek ostaja najrajši sam v družbi z malim zaslonom.

Potem, ko se nam po nekaj desetletjih prisotnosti televizije in po vsaj dveh desetletjih sprva eksperimentalnega, potem pa rednega dela jugoslovanske televizije zdi, da o tem mediju vemo veliko, če že ne vsega, smo vendarle še kar naprej v zadregi, ko gledamo sodobni vizualni čudež. Zadrega je toliko večja, če se s tem čudežem srečamo



na festivalu, kjer so programi strnjeni in kjer prav zaradi take strnjenosti pride televizija do drugačne podobe, kot smo je vajeni. Žal to še ne pomeni, da je zavoljo tega mogoče spreminjati tudi mnenje na račun televizijske kvalitete in da se je zaradi festivalskega programskega zaporedja, zaradi njegove izbranosti, možno znebiti množične vsakovečerne jeze, ki je postala kar krepka šega, izražajoča ustaljeno nezadovoljen odmev na televizijski spored.

Zdaj se začenjajo odpirati pogledi v tiste televizijske razsežnosti, ki jim sicer neobogljeno sledimo, a jih vendarle energično zavračamo. Tu gre za prvo vprašanje o televiziji; za vprašanje o njeni moči: globoka navezanost na televizijo ima skoraj enako močnega sopotnika — stalno sovražno razpoloženje do nje. Množice jo gledajo in obenem sovražijo, kljub temu pa ni druge poti, ni se mogoče odpovedati gledanju.

Torej gre v tem primeru za nenehen kritični odnos gledalstva do televizije. Kritično vztrajanje ob televizorjih je utemeljilo celo posebno kritično zvrst, televizijsko kritiko, kar pa je v sedanjih televizijskih razmerah najbrž preuranjen posel. Televizija je namreč znenada postala sam svet, ne pa, kot ji rečejo, okno v svet, kar so navsezadnje vsa ostala sredstva množičnih komunikacij, med njimi na prvem mestu tisk. Nikomur ne pride na misel, da bi dan za dnem javno ocenjeval posamezne sestavke iz jugoslovanskega dnevnega tiska, kjer je mogoče najti članke, reportaže, komentarje, ocene in še kaj, vsekakor ogromno tistega, kar — z drugačnimi tehničnimi sredstvi — poseduje tudi televizija. Toda televizija je strnila okoli sebe in v sebi toliko nenavadne moči, da je njen magnetizem nepopustljiv in tako imenovani televizijski kritiki (v tisku!) spremljajo s svojimi zapisi različne oddaje, od TV dnevnikov prek reklam do dokumentarnih prispevkov.

Nastane drugo vprašanje: zakaj je televizija lahko deležna toliko teofetiziranja in tolikšne javne kritike? Pri tem gre najbrž za neskladje v razumevanju televizije. TV dnevnik ali reportaža o koroških Slovencih sta gotovo novinarska prispevka, ki bi lahko našla svoje mesto tudi v časniku. Kar se tiče TV dnevnika, je slovenski, mimogrede rečeno, dosti slabši in manj populn od časopisa, ker je njegova informatorska sestavljenost pomanjkljiva, saj manjkajo nekatere stalne rubrike, od kulture dalje. A vrnimo se k vzroku za neskladje v razumevanju televizije. Televizija nas očitno premoti s svojo živo sliko, ki se nam zazdi vredna posebne pozornosti in zato tudi posebne cenjenosti, četudi živa slika v glavnem sporoča iste reči, kot jih zapiše novinarsko pero. Živa slika pa ni iznajdba televizije, temveč je naša dobra znanca vsaj že kakšnih 80 let, ko se je pojavila z iznajdbo filma. Težnja po ocenjevanju televizijskih programov

prihaja nedvomno od filma oziroma od prepričanosti, da je živa televizijska slika že apriori ustvarjalno dejanje. Tudi to prepričanje prihaja k televiziji od filma, ki je pravzaprav v velikem odstotku še vedno glavno televizijsko izrazilo. Ne gre pa filma in televizije preprosto izenačevati na ustvarjalni ravni. V filmu že ločimo ustvarjalnost od informativne dokumentarnosti. Ustvarjalnost ima korenine v umetnosti in tudi drevo, ki požene iz teh korenin, je umetnost sama. Film pa ni vedno umetnost. Njegove tehnične možnosti mu dajejo v mnogih primerih informativno veljavo, zato je njegovo tovrstno moč televizija tudi prevzela, ker tehnične možnosti televizije niso tako gibljive, da bi lahko, na primer, posredovala lastna slikovna poročila o dogodkih različnih vrst.

Ker pa se je film v svoji glavni dejavnosti posvetil oblikovanju umetnosti in ker je zaradi tega utrdil svojo posebno dramaturgijo in izdelal lastna ustvarjalna izhodišča, je seveda nastala filmska umetnost, ki je morala postati deležna esejističnih in kritičnih spremljav. S tem pa ni rečeno, da je postalo umetnost tudi vse tisto, kar se iz večera v večer pojavlja na televizijskih zaslonih. Obnašamo pa se tako, ko da bi že imela svojo besedo tudi nekakšna televizijska umetnost. Ocenjujemo televizijske programe in imamo televizijski festival, vse zaradi prepričanja, da je televizija nekaj posebnega in samostojnega, čeravno ne vemo natančno, kje bi pravzaprav lahko iskali in določali njeno posebnost in njeno ločenost od ostalih medijev javnega obveščanja.

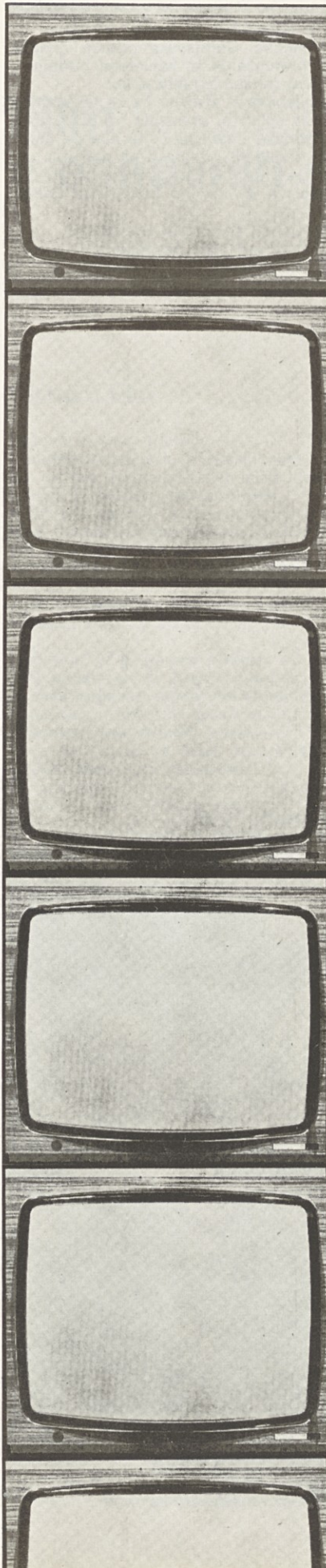
V tej zmedi ni odveč tretje vprašanje: ali televizija, ki nas je tako neutemeljeno prisilila k vdaji, ve, kaj je televizija, kje je njeno mesto, kaj je tisto, kar bi ji dajalo kulturno ali celo umetniško veljavo in čemur bi lahko rekli televizičnost?

Na tretje vprašanje (z vsemi podvprašanji vred) si je vredno odgovarjati s televizijskim festivalom, natančneje, z letošnjim festivalom jugoslovanske televizije v Portorožu. Njegova razdeljenost v kategorije kaže namreč na številne nejasnosti, ki zvečujejo še številnejše oddaje, nastopajoče znotraj okvirov posameznih kategorij.

Informativnost

Na letošnjo festivalsko tekmo jugoslovanskih televizij so prišli tudi televizijski dnevnik, katere so priključili kategoriji dokumentarnih oddaj in pred ekrane postavili posebno žirijo, ki naj bi ugotovila najboljše in potem najboljše nagradila. Žirija je naročilo vzela resno in z razmeroma visokimi denarnimi nagradami nagradila ureditev, realizacijo in nekaj prispevkov v posameznih TV dnevnikih.

Tu gre nedvomno za krepak nesporazum med televizijo in festivalom ter med televizijo in —



znova omenimo to ne preveč prikupno besedo — televizičnostjo. TV dnevnik je namreč povsem preprosta informativna oddaja, navezana na dnevne aktualnosti. V bistvu je to branje časopisa, ilustrirano s filmsko — ne pa televizijsko — sliko. Seveda je za izpeljavo TV dnevnika potrebna določena ustvarjalna osnova, toda tovrstno ustvarjalnost brez dvoma premorejo tudi druga sredstva javnega obveščanja, ki iz dneva v dan polnijo svoje stolpce ali pa radijske minute s poročili o dogodkih in s komentiranjem dogodkov. Ustvarjalnosti pri televizijskih dnevno-informativnih oddajah zato ni mogoče razumeti v tistem smislu, ki si ga postavljamo za izhodišče pri kulturno-umetniškem naravnavanju programov. Takoj, ko so tudi TV dnevnik nastopili v festivalski tekmi, kjer bi pričakovali izključno ocenjevanje televizičnih, ne pa kakršnihkoli televizijskih oddaj, smo začeli tudi na TV dnevnik gledati kot na neke vrste umetniško kreacijo. Le tako razumevanje je lahko utemeljevalo resnobno ocenjevanje in nagrajevanje prispevkov v posameznih TV dnevnikih.

To je pa seveda nesmisel. Televizija v TV dnevniku je zgolj tehnični medij, ne pa ustvarjalni pripomoček, ki bi dajal realizaciji poseben vzgib, potreben gledalskega zadoščenja in začudenja. Ko govorimo o filmski umetnosti, iz tega visokega sklopa izpuščamo tudi informativne filme, kakršne poznamo, na primer, v proizvodnji Filmskih novosti. Pri takem delu je film oziroma filmska kamera zgolj tehnični posrednik, ki ga lahko mirne duše nadomesti kakršnokoli pisalo, spreminjajoče informacije v časopisni tekst. TV dnevnik torej zasluži na festivalu le primerjalno gledanje (glede na 8 jugoslovanskih TV studiov, ki so sposobni uresničiti 10 TV dnevnikov), njegovi prispevki pa se naj udeležujejo vsakoletnih republiških žiriranj, kjer podeljujejo novinarske nagrade.

Dokumentarnost

Tudi dokumentarni televizijski program je dvomljiva televizijska reč, čeravno smo lahko prepričani, da je dokumentarnost prva naloga televizije. Dokler pa bo dokumentarnost na televiziji oblikovana s filmskimi sredstvi, ne bo mogoče govoriti o izraziti televizijski zvrsti dokumentarnih oddaj. Možni so seveda televizijski pristopi k snovi, če mislimo na drugačna reporterska in komentatorska izhodišča, toda filmska kamera, ki za zdaj opravlja pri teh nalogah še vedno glavni posel, se kljub vsemu giblje na ravni svoje znane filmske, ne televizijske zmožnosti.

Dokumentarne oddaje, prikazane na letošnjem festivalu, kar po vrsti potrjujejo mnenje o premočni prisotnosti filmskega v televizijski obdelavi. Vse oddaje so bile obdelane novinarsko in je bil potemtakem njihov kreativni videz ukrojen

po vzorcih informacije ali komentarja, vse to pa je premalo, da bi nas napeljevalo k misli o posebni zvrsti televizijskih dokumentarnih oddaj. Najbrž bo pri teh oddajah težko kaj spremeniti, ker je prisotnost filma preveč krepka in nepogrešljiva, da bi lahko televizija ob njej uveljavila kakšno svojo ustvarjalno iznajdbo. Na Moorovih travnikih, Prastrah Avstrije, En dan v Mojdežu, Plaz in tako naprej so oddaje, ki so sicer pokazale dobršen del izpovedne širine in profesionalnosti svojih avtorjev, vendar to ni tista televizija, ki bi imela nedvomno pravico do festivala in nagrad.

Izobraževalnost

Tu so imeli težave celo organizatorji festivala, težave pa so se povečale še pri drugih oddajah. V izobraževanju se odpira druga dimenzija televizijskega medija, ker je spričo množičnega avditorija in njegove zvestobe gledanju ter poslušanju (take zvestobe ni mogoče doseči v nobeni šoli) mogoče uveljaviti množično izobraževanje. Pod takim izobraževanjem pa si zamišljamo preprosto širjenje osnovnih znanj in pa seveda dopolnjevanje tistih, ki jih že imamo. Kaj pa je lahko v tej zvezi povedala, na primer, titograjska oddaja Reke umirajo, ki je predstavila nekaj posnetkov onesnaženih voda? Ali pa, ne nazadnje, tudi ljubljanska Volja je pot, ki je spregovorila o vključevanju zdravljenih alkoholikov v zasebno in družbeno življenje?

Ali je to zares tista izobrazba, ki bi imela trdno in splošno veljavo, in ki bi zaslužila v televizijskem primeru naziv izobraževalna oddaja?

Da ne bo nesporazuma: s samima oddajama, ki ju omenjamo, ni ničesar narobe, narobe je le z zvrstjo, ki so jo na festivalu imenovali izobraževalne oddaje in s programskimi enotami, s katerimi so to kategorijo napolnili. Obe oddaji ničesar ne naučita, ker so njihuni problemi taki, da se jih ne da naučiti in da tega znanja tudi ni mogoče uporabljati. V bistvu je tudi to dokument o času, posnet na filmskem traku in predvajan na televiziji.

Kontaktnost

Zmešnjava na tem le malo znanem, zato še ne opredeljenem televizijskem področju je največja. Vse kaže, da je tisto, kar si različni gledalski krogi zamišljajo pod kontaktnostjo, najbolj televizijsko, torej najbolj tisto, kar bi morala televizija programske postavljati v prve vrste.

Težko pa je priti do enotnega mnenja o kontaktnosti, zato je težava tudi pri misli, kaj naj bi bilo za naše pojme najbolj televizijsko. Festival ni prinesel odgovora, temveč je zmedo le povečal. Skopska oddaja Sprehod po kvintnem krogu, ki se je ukvarjala z zabavno glasbo vpričo peščice

gledalcev v studiu, je gotovo zašla v to kategorijo po pomoti, ali pa iz protekcije. Sarajevska oddaja Znanje — premoženje je zapletena oddaja v živo (enako zapletena kot ljubljanska V živo, ki pa ni tekmovala in se sploh ni prikazala na festivalu), priškinska Ljubizda 77 je bila pa sploh spodrslijaj in oddaja brez pomena, ker je bila goli prenos neke sorte proslave iz vaškega kulturnega doma.

Še najbolj so smisel televizijske kontaktnosti ujeli Novosadčani

s svojim svojevrstnim in prav nič zapletenim kvizom Oprostite, ali veste. Če pod kontaktnostjo razumemo neposrednost stika med televizijo in občinstvom, potem je Novi Sad zadel v črno, kajti prav neposrednost stika je bila na prvem mestu, poleg tega pa je iz nje prihajala širša razsežnost, oblikujoča izobraževalnost in zabavnost oddaje.

Najbrž pa gre pri zamislih ali načrtih o kontaktnih oddajah tudi za družbeno ali politično dimenzijo televizije. To dimenzijo je mogoče najširše uresničiti, če televizija odpre svoje zaslone in se po različnih zvezah (tudi telefonskih) poveže s svojim gledalstvom, kjer se potem začnejo odpirati in reševati aktualni družbeni problemi. Taka je, na primer, zagrebška Prosta sredi; ali pa ljubljanska V živo, ki jo omenjamo kar tako, ne v zvezi s festivalom.

Očitno ni nujno, da je kontaktna oddaja obenem živa (žive oddaje so visoka moda jugoslovanske televizije), nujno pa je, da sprošča televizijske možnosti na tistem mestu, kjer se začne medij in gledalska množica zblíževati ob bolj ali manj ostrem dvogovoru. Televiziji lahko tako zblíževanje uspeva bolj kot vsakemu drugemu množičnemu mediju, zato bi tu mogli govoriti o resnični televizičnosti in tudi o upravičenosti do nastopa kontaktnih oddaj na festivalu.

Umetnost

Dramski in drugi umetniški programi so najvišja kulturna oblika televizije. Medtem ko je televizija vendarle v celoti kulturni medij, je kulturnost pri dramskem programu treba imeti za tisti televizijski del, ki je lahko resnično ustvarjalen in ki potrebuje tudi umetniško ustvarjalne avtorje.

Na nesrečo pa tudi v tej zvrsti ne moremo priti do konca, če bi se spraševali o posebnostih in značilnostih televizijske drame. Tudi festivalski spored na tem področju je dokazal, da televizijsko dramo posamezni avtorji pojmujejo različno. Tako za zdaj pogosto nastopajo na televizijskih zaslonih taka dramska dela, ki so že doživela svojo izvedbo na odru in prešla v klasiko dramske književnosti. Televizijska realizacija doda takemu delu le svoj tehnični nadih, kar pa še ne pomeni, da je televizija dobila tudi svojo posebno dramaturgijo. Tudi televizijska drama je pogosto izvedena filmsko, tako da se razmerja med televizijo in filmom križajo tudi pri tej zvrsti.

Gotovo pa je res, da je televizijski dramski spored — kljub svoji dramaturški nedogranosti, ki pa teži k redu — edina kreativna televizijska zvrst in spričo svojih umetniških okvirov tudi edina vredna pravega kritičnega spremljanja. Je pa preozka, da bi zadoščala za velik televizijski festival!

TV Sarajevo: »Rubežniki«, režiser A. Jevljević in snemalec M. Mustafić



vzgoja

Film v osnovnih šolah

Richard Eke

Preden opišem ugotovitve, pridobljene pri delu z učenci osnovnih šol, bi rad poudaril razliko med takim delom in ostalimi oblikami dela s filmom; razliko, v širšem pomenu, med filmom kot predmetom in filmom kot aktivnostjo. Ne gre le za razlikovanje med teorijo in prakso, ampak predvsem za razločevanje med naravo znanja in njene socialne organiziranosti v šolah.

Področje, ki bi ga rad prikazal na čim bolj enostaven in direkten način, zajema poseben model za organizacijo poučevanja, kot tudi sprejemanja. Predmet filma zajema raziskave o vprašanih, ki se tičejo sprejemanja podob, kakor tudi raziskave o logičnem pomenu podob. V nekem smislu je torej filmska aktivnost razširjanje vsakodnevnega zaznavanja in nobenega vzroka ni, da bi film poučevali kot poseben predmet v posebnih enotah časa. Poglavitna domneva je, da je film široko področje in je lahko razumljiv le z uporabo različnih konceptov iz številnih disciplin. Film kot predmet zajema tudi nivo praktične aktivnosti, kar lahko vključuje samo filmsko ustvarjanje.

Gradivo, ki sledi, je povzetek in obnova večletnega praktičnega dela v sodelovanju z Brianom Goslingom in Stephenom Howardom; mislim, da je način poučevanja, ki ga bom opisal, zaradi same strukture dela na osnovnih šolah, fleksibilnejši.

Najprej bi bilo pomembno prikazati predpostavke, ki podpirajo namen filmske dejavnosti, kot ga razumemo.

Predpostavljamo:

1. da je film umetnostna zvrst;
2. da komunikativna moč filma leži v logični interpretaciji podob.

»Socialna« narava podob je tu sicer problematična, zanimivo pa je, kako si lahko posamezniki razlagajo tiste podobe, ki jih je moč razumeti na mnogo načinov, popolnoma enako;

3. da je študija takih aktivnosti vzgojna v smislu širšega spoznavanja

humanističnih ved in estetike in kot primer odnosov, ki lahko obstojajo med oblikami spoznavanja;

4. da bo aktivno sodelovanje razvilo otrokovo razumevanje na pomembnem kulturnem področju;

5. da je praktično delo zaradi nivoja otrokovega razumevanja najučinkovitejši pristop k filmski vzgoji;

6. da je z aktivnim sodelovanjem možno pospešiti vzgojo tako na individualnem razvojnem nivoju kot tudi na dolgoročnem socialnem nivoju.

Filmska aktivnost zahteva, da otroci ustvarjajo in spoznavajo ugotovitve estetične in komunikativne narave. Do spoznave socialnih in estetičnih procesov lahko pride s praktičnim sodelovanjem. Praktični pristop k spoznavanju podob pomeni, da bi otroke morali učiti upravljati s sredstvi, ki jih zajema praktična uporaba in jih zavestno uporabljati. Tako upravljanje in uporaba sredstev sproža razprave o moralnih problemih, kot je na primer spoštovanje skupne lastnine.

Ti moralni problemi nastajajo z razvojem otrokovega razumevanja humanističnih ved, z odnosom do vizualne komunikacije in z razvojem otrokovega razumevanja estetike — z odnosom do fotografije. Z zasledovanjem razvoja razumevanja nameravamo uporabiti kritičen raziskovalni pristop do vizualnih komunikacij na nivoju razprav v razredih in individualnega razumevanja.

Začetna točka pri ustvarjanju filma, ki naj bi razširila otrokovo razumevanje, je zaporedje slik, kar je pravzaprav predhodna aktivnost scenarija in je v tem kontekstu poudarek na slikovnem elementu vsakega dela. V ta namen uporabljamo tako imenovane »slike« — garniture podob, ki lahko, postavljene v določeno zaporedje, prikazujejo zgodbo. Uporaba »slik« za rekonstruiranje zgodb ima kot uvodna aktivnost dve prednosti — da je to aktivnost, ki ne zajema specializirane uporabe jezika in da



zagotavlja bazo za ustvarjanje filma, zaradi naslednjih elementov:

1. komponente podobe so bile raziskane v odnosu predmeta do zadnjega, srednjega in sprednjega plana;
2. mogoče je določiti položaj osebe ali pa kamere;
3. »slike« in stripi vsebujejo veliko karakteristik enostavne zgodbe;
4. raziskati je mogoče logično doslednost in kontinuiteto;
5. pomen podobe je lahko obravnavan v socialnem kontekstu.

Pri samem ustvarjanju filma globlje raziščemo vse aspekte.

Z uporabo »slik« pridobijo otroci že v zgodnjih letih intuitivno razumevanje predmeta slike, vendar težijo k zanemarjanju lokacije in ozadja predmeta. Zato je pomembno pritegniti otrokovo pozornost k vsem značilnostim njihove selekcije prve slike v seriji, z namenom, da so sposobni spoznati, kateri faktorji ostajajo konstantni in kateri se skozi serijo spreminjajo. Ravno ti faktorji zagotavljajo evidenco o dogodkih, razloženih s serijo »slik«. Praktično to pomeni, da bi otroke vprašali, »katero stvari se premikajo in katere morajo ostati pri miru?« Tako spoznavanje odnosov pomeni, da postavimo predmete v odnos z dogodki.

Uporablja se predvsem aktivnost pogovornega značaja, najprej z učiteljem in potem, ko je osnovana metodologija, z ostalimi otroci. Demokratičen način pogovora je pomemben, saj skupinsko delo zagotavlja možnosti za drugačna mnenja in diskusijo z drugimi otroci in istočasno izkušnjo o skupinskem delu. V tem trenutku je koristno posneti pogovor, da ga bodo udeleženci lahko kasneje pregledali. To ne pomeni, da bi morali pismeni aspekt tega dela zanemariti, dejstvo pa je, da se pogovorni pristop izogne pomanjkljivosti pismenega načina, ker otroci pri samostojnem delu ne morejo uporabiti prednosti takojšnje izmenjave interpretacij z drugimi. Z uporabo takih aktivnosti naj bi zagotovili:

1. da otrok spozna, da »slike« pripovedujejo zgodbo;
2. da bi bil otrok zmožen uporabiti razumevanje stalnosti zgodbe;
3. da bi bil otrok zmožen razporediti slike na osnovi teh faktorjev in napraviti jasen okvir zgodbe s pomočjo podatkov, s katerimi razpolaga;
4. da bo otrok prenesel te sposobnosti na zahtevnejše primere (daljša, bolj zapletena zaporedja).

Potem, ko so otroci sposobni brati zgodbo iz slik, je naš namen usposobiti otroke, da »pišejo« zgodbe s slikami in tedaj vključimo v to vizualno prezentiranje tudi jezik. Prvi cilj je, da dosežemo vizualno čistost,

drugi pa, da odstranimo nejasnosti, ali pa dodamo smisel s pisanim jezikom. Na ta način naj bi dosegli:

1. da bi otrok utrdil, kar se je predhodno naučil;
2. da bi bil otrok sposoben uporabiti razumevanje trajnosti teh aktivnosti;
3. da bi bil otrok sposoben svojemu delu dodati jezik na namenski način.

Za doseg te ciljev je potrebno pritegniti otrokovo pozornost za samo zgradbo podob. Z uporabo diaprojektorja lahko pri zgradbi zgodbe sodeluje cel razred. Na začetku je pomembno KAKO je zgodba prikazana, bolj kot KAJ prikazuje. Otroke je potem potrebno pripraviti do tega, da ustvarjajo lastne zgodbe na principu stripov. Priporočljivo je, da si mlajši otroci zapisujejo vsebino zgodbe nad stripom, ker jo večkrat kmalu pozabijo. Zaželjeno je, da otroci nato med seboj zamenjajo stripe in poskušajo pripovedovati zgodbe eden drugemu. Otrokom je nato potrebno razložiti pomen besed, kot pri stripih, kjer imajo te večji pomen kot slike same. Potem, ko smo jim prikazali ta način, jih je potrebno pritegniti k takemu ustvarjanju, pri katerem lahko izkoristijo te možnosti.

Pri nadaljnjem poučevanju smo uporabili posebno idejo — postavljanje predmeta v okvire. Na ta način je ustvarjena baza za klasifikacijo posnetkov in kot kamere. Na ta način naj bi dosegli:

1. da se otrok zaveda, da imajo posnetki okvire, v katere je predmet postavljen;
2. da bo otrok razumel, da se različne pozicije v okviru spreminjajo;
3. da je otrok zmožen razlikovati in grupirati stopnje odnosov med predmetom in postavitev v okvir za ustvarjanje različnih posnetkov.

Koncept predmeta se razvija z gledanjem slik in diapozitivov in z diskusijo, kaj bi predmet lahko bil. Otroci potem lahko prelista razne revije in najde primere (kot zgradba, avtomobil ali oseba). Naslednji korak je, da postavimo predmet v okvir. Pri tem postopku tudi uvedemo pomen prvega, srednjega in zadnjega plana. To nas privede do uporabe različnih tipov posnetkov kot kombinacijo predmeta in njegovega postavljanja v okvir. Z učenci se nato pogovarjamo, da bi dobili njihovo mnenje, kateri odnos med predmetom in okvirom bodo imenovali daljni, srednji ali bližnji plan. Za praktično spoznavanje smo naredili primerne okvire iz lepenke. Te okvire uporabljajo otroci, da skozi njih opazujejo predmete okrog sebe in nato razpravljajo o dobljenih efektihi. S takim raziskovanjem spoznajo, kako lahko različne stvari postanejo glavni predmet v okviru. Nadaljnji eksperimenti z okvirji različnih velikosti dajejo podobne rezultate. Otroci praktično sodelujejo s klasifikacijo podob v dogovorjeni strukturi. Pri tem uporabimo selekcijo

primerov iz revij. Z uporabo okvirov se otroci lahko naučijo uporabljati različne tipe posnetkov na posamezni podobi. To bo vsekakor pripeljalo do diskusije o točnih mejah različnosti tipov posnetkov. Za tako raziskavo uporabimo Venn-diagrame kot klasifikacijsko sredstvo.

Potem, ko smo ugotovili, kako razdalja vpliva na postavitev predmeta, smo se lotili vprašanja kota gledanja na predmet. S tem naj bi dosegli:

1. da bo otrok razumel položaj kamere in predmeta v primerih zgornjega, spodnjega, normalnega, stranskega in zadnjega kota;
2. da bo otrok dojel odnos med kotom kamere, ki ga uporabimo, in efektom, ki ga ima na podobo;
3. da otrok lahko uporabi te odnose pri pripovedovanju zgodbe.

Sistem je podoben tistemu, ki smo ga uporabili pri tipih različnih posnetkov. Da se prepričamo, da so otroci dojali smisel, jih prosimo, da napravijo sekvenco posnetkov z uporabo različnih kotov in raziščejo, kako je možno uporabiti te kote zavestno, da bi ustvarili zaželene efekte. V to naj bi vključili tudi različne tipe posnetkov, kakor tudi kote kamere. Naš program je do sedaj posvetil le malo pozornosti specifični vsebini podob in bomo to vprašanje sedaj tudi obravnavali. Za raziskovanje tega področja uporabimo različne tehnike. Prva je uporaba diapozitivov. Pri vsaki posamezni sliki prosimo otroke, da pregledajo prejšnje hipoteze in razvijejo nove, potem ko dobijo svežo, čistejšo vizualno informacijo. Drug način je širši in zajema skupino zaznavanj, ki temeljijo na delni vizualni informaciji in predelavi le-te v novo informacijo. V tem primeru z uporabo projektorja povečujemo količino vizualne informacije. V ta namen uporabimo tradicionalne junake iz otroške literature, npr. klovn.

Na začetku prikažemo le delček informacije in jo nato dopolnjujemo, tako da otrok pridobi na času in si ustvarja sliko na temelju vizualne informacije, ki je na voljo, dokler junak ni identificiran. Nato z otroci obravnavamo tiste dele slike, ki je razkrila junaka. Na ta način pritegnemo otrokovo pozornost k informaciji, ki mu je pomagala pri identifikaciji podobe. Z uporabo bolj nejasnih figur (npr. velikan in deček) sprožimo vprašanje, ali je potrebna dodatna informacija (t. j. ali je deček zelo majhen, ali je velikan zelo velik? Kako se lahko o tem prepričamo?)

Do sedaj je bil naš vzgojni cilj, da »bi otrok razpoznaval, kako se informacija, ki se tiče predmeta podobe, odkriva v njenem specifičnem slikovnem prikazu«. Ta pristop je nato dopolnjen z drugim zaželenim ciljem, »da bi se otrok zavedal, da informacija v zvezi s predmetom, obstoja tudi v samem okolju, v katero je podoba postavljena«. Potem ko prikažemo predmet, razpravljamo o nadaljnji možni informaciji, posebno o detajlih



ozadja in ugotavljamo efekte. Za prikaz istega predmeta v različnih kontekstih uporabljamo diapozitive. Potem ko smo ugotovili, kako lahko ozadje učinkuje na interpretacijo predmeta, razpravljamo o tem, kako lahko ozadje določa predmet. Na koncu raziščemo, kako je sestavljeno ozadje samo. Do sedaj smo poskušali spodbuditi otroke k raziskovanju načinov, s katerimi razvijemo hipoteze za identifikacijo podob. Poskušali smo raziskati konotacije slik, ki temeljijo na naših podobah.

Potem ko so otroci dojeli smisel in smo jih spodbudili k ustvarjanju njihovih lastnih izdelkov, smo prešli na prenos posebnih informacij. Učencem povemo, naj najdejo ali ustvarijo zanimivo ozadje (npr. iz barvne revije), nato naj poiščejo ali ustvarijo nek predmet ali osebo in jo prilepijo na ozadje. Na ta način ustvarijo odnos med predmetom in ozadjem.

Uporabo barv pri ustvarjanju podob je treba še raziskati, želimo pa »spodbuditi otroke k raziskovanju idej, ki jih barve prinašajo«. Otroke pripravimo, da razpravljajo o efektih pri uporabi barv na slikah in nato narišejo sliko, na kateri naj poudarijo način, pri katerem lahko barva ustvari poseben efekt. Od učencev zahtevamo, da pripravijo pismeno poročilo o svojih namenih pri vključevanju v to aktivnost.

Zaželeni cilj je, da otroci dojamajo, da je ustvarjanje podob intencionalno dejanje. Potem ko smo uvedli pojem »intencije«, raziščemo podobo z namenom, da postavimo temelje razločevanja ustvarjalčevih intencij. Ta ideja o »intenciji« je še posebej primerna takrat, ko se podobe ne ujemajo z resničnim svetom. Drugi zaželeni cilj je torej, »da učenci razumejo, da se ustvarjene podobe ne ujemajo vedno z resničnim svetom«. Otroke hočemo spodbuditi k raziskovanju podob z iskanjem »odnosa do resničnosti« — na ta način začnemo natančno raziskovati, kakšne konotacije je skušal vnesti kreator. Tak pregled bi se moral dotikati predvsem fiktivnih, dokumentarnih in propagandnih podob. Razumevanje teh podob predstavlja solidno osnovno strukturo, iz katere lahko razvijemo nadaljnjo idejo namenskosti. Tretji zaželeni cilj je torej, »da so otroci sposobni dojeti podobe novic, zgodb in propagande — da so njihovi nameni različni in da so narejeni tako, da obenem pritegnejo pozornost«. Ko otroci pregledujejo take podobe jih vprašamo, da ocenijo proizvajalčevo intencijo, ki temelji na kontekstu, znotraj katerega se podoba pojavi. Te intencije so pregledane in ocenjene kot prikaz specifičnega predmeta, ali odnosa med predmetom in ozadjem. Kot preizkus razumevanja teh idej naročimo otroku, da na nek način ustvari (s projektorjem, risbo ali fotografijo) par slik z nasprotujočimi pomeni. Sposobnost ustvarjanja takih

parov pomeni, da je otrok sposoben uporabiti vrsto možnosti, in da obvlada zajete koncepte.

V tej fazi lahko otroci pridobljene ideje prenesejo v medij fotografije tako, da transformirajo narisano sekvenco v serijo fotografij.

Na ta način naj bi dosegli:

1. vpeljavo ideje fokusa;
2. vpeljavo ideje fotografske naracije;
3. da bi otroku prikazali odnos med pripravljanim scenarijem in fotografiranjem;
4. utrditev prejšnjega zaznavanja.

Potem ko smo se spoznali z idejami negibnih podob, preidemo na raziskovanje filma. S tem naj bi dosegli:

1. da bo otrok sposoben prepoznati dogovorjene plane v kontekstu filmov;
2. da bo otrok sposoben oceniti in meriti čas posnetka v sekundah;
3. da bo otrok sposoben raziskati in napovedati odnose med posnetki in njihovimi časi;
4. da bo otrok spoznal idejo o zaporedju posnetkov, ki so jih uporabili.

Otrokom pokažemo, kako se uporablja filmski projektor ter kako se previje in projicira film. Medtem ko projiciramo filmske izvlečke, damo otrokom nalogo, da štejejo koliko časa traja vsak kader na filmskem platnu, da določijo plan in da identificirajo predmet. Jasno je, da tisti otroci, ki štejejo z različno hitrostjo, dobijo različne rezultate, medtem ko tisti, ki štejejo z isto hitrostjo, dobijo iste rezultate. Tam, kjer otroci ne morejo razviti svoje časovne enote, jim je potrebno obrazložiti, da je potrebno za doseganje enakih rezultatov soglasje v tempu štetja. Potem ko izberemo novo gradivo, naročimo otrokom, da poskušajo vsak naslednji kader napovedati in njegovo verjetno trajanje. Če uporabimo različno selekcijo izvlečkov, bo postalo jasno, da animirani dokumentarac ali fikcijski filmi težijo k uporabi različnih modelov kadrov in njihovih časov. O efektih teh modelov lahko razpravljamo in napravimo celo diagrame.

Sedaj je potrebno usmeriti otrokovo pozornost na idejo, da imajo okvir in predmeti možnost, da se v filmu premikajo. Zato je potrebno diskutirati o sami kameri in z njo eksperimentirati. Zaželeni vzgojni izid naj bi bil, »da otrok lahko identificira in uporabi vse možnosti gibanja kamere, od zasuka do zooma«. S praktičnim delom lahko začnemo tako, da skupina otrok uporablja kamero za identifikacijo načinov gibanja predmeta v in iz okvira. Otroci lahko naštejejo možnosti, ki so jih odkrili, in razpravljajo o efektih. Nato lahko uporabimo filmske izvlečke za identifikacijo in diskusijo o efektih

gibanja v in iz projekcijskega prostora. Raziskati je potrebno tudi efekte določenih gibanj na ekranu, ki bodo zagotovili koristno gradivo. Zaželen vzgojni izid naj bi bil:

1. da lahko otrok identificira načine vstopanja in izstopanja na ekranu in da lahko diskutira o efektih takih gibanj, s posebnim poudarkom na »prostoru izven projekcije«;
2. da lahko otrok identificira efekte načinov gibanja na ekranu in da ima sam nekakšno kontrolo nad tem gibanjem.

Kombinirano gibanje na ekranu in spreminjanje kadrov, daje filmu tempo. Otroke spodbudimo k natančni preiskavi okvirne zgodbe njihovega filma pri prvi stopnji montaže, v smislu organiziranja in trajanja posnetkov in pa k njihovim splošnim intencijam, glede narave filma.

Vsi potrebni elementi za ustvarjanje okvirne zgodbe, iz katere se bo razvil film, so torej pripravljeni. Zaželen vzgojni izid naj bi bil:

1. razširjanje otrokovega razumevanja različnih načinov filmskega dela;
2. utrjevanje vsega prejšnjega dela;
3. uvod v demokratičen način odločanja kot metode za odločanje in doseganje skupnih ciljev.

»Demokratičen« proces odločanja v skupnem delu, služi v tem kontekstu različnim funkcijam. Otrok razvije razumevanje socialnih procesov, obenem pa zagotavlja, da učitelj ne bo prevzel kontrole nad filmom. To je pomembno, saj je filmska vzgoja, ki jo zagovarjamo, odvisna od otrokovih lastnih izkušenj in dejanj, ne pa od učiteljevih navodil. V bistvu je učitelj le »producent«, ki zagotavlja sredstva, ki so potrebna, da se film lahko posname.

Splošna formula, ki jo uporabljamo za pisanje scenarija, je diskusija v razredih ali grupah o splošni ideji filma, pri tem pa usmerimo njihovo pozornost na vrste filmov, o katerih diskutirajo. Da bi spoznali področje, ki jih zanima, lahko uporabimo grafikone ali Vennove diagrame. Področje je lahko izbrano z glasovanjem, temo pa lahko raziščemo v smislu idej in vizualnega prezentiranja, ki ga lahko uporabijo. Nato naročimo vsakemu učencu naj pove kako bo prikazal svojo okvirno zgodbo, namen, vrsto filma, ki ga namerava narediti, in kaj misli z njim povedati. Temu sledi diskusija, pri kateri sodeluje vsak učenec in z glasovanjem lahko nato izberemo neko obliko, ki temelji na izbranih idejah. Na ta način sodeluje pri planiranju filma primerno število učencev. Med snemanjem se pridobljene spretnosti uporabijo v praktični situaciji. Točen kot kamere, plan, čas posnetka, lokacija, karakterizacija in gibanje so vse kreativne odločitve, ki so pri ustvarjanju filma potrebne, ne samo s poudarkom na strukturi zgodbe in njenem namenu, ampak tudi »kako vse

to izgleda v okularju«. Z angažiranjem v praktičnem filmskem ustvarjanju naj bi dosegli:

1. potrditev, da otrok lahko uporabi doseganja izkustva v konkretnih situacijah;
2. da bi morali imeti otroci lastno izkustvo, da se med seboj organizirajo.

Pri snemanju filma morajo otroci slediti svojim prvotnim namenom, da bi dosegli interpretacijo scenarija. To zajema nadaljnje odločitve, ki temeljijo na dosedanjih načelih, vendar tudi diskusijo o teh odločitvah z ostalimi sodelavci. Mentor se pri odločitvah naj ne bi vmešaval, saj bi bile doseganje izkušnje negirane, četudi je včasih intervencija potrebna. Diskusije je priporočljivo posneti, saj si na ta način zagotovimo gradivo za kasnejši pregled, pa tudi delo za tiste otroke, ki pri snemanju direktno ne sodelujejo.

Potem ko je film posnet, ga je potrebno natančno pregledati, kar zagotavlja bazo za modifikacijo, če je potrebna. Zaželen cilj take aktivnosti je, da zajamemo znane koncepte in uvedemo nove koncepte pri ocenjevanju filmskega gradiva in razvijanju uporabe skupnega jezika.

Pri ocenjevanju filma je treba najprej pregledati efekte posameznih planov, kotov kamere in podobno. Otrokom naročimo, da sami ocenijo svoje lastne izdelke glede efektov, ki so jih ustvarili, in izida njihovih intencij. Iz tega izhaja vprašanje o modifikaciji pričakovanih in nepričakovanih konsekvenc filma — kaj naj bi jih v filmu zadržali in zakaj. Tako ocenjevanje zastavlja vprašanja ne samo o namenih, ampak tudi o komunikativnosti posnetega gradiva.

Pri montaži se otroci demokratično odločijo o zaporedju, na osnovi prejšnjih diskusij, eksperimentiranja in nadaljnjih diskusij. Delo z zvokom je tu pomembno in na tej stopnji tudi vpeljavano. Zaželeni vzgojni cilj je:

1. da bo otrok s kritičnim ocenjevanjem filma še naprej raziskoval poti;
2. utrditi razumevanja o uporabi različnih kadrov in časa;
3. detajlno upoštevati načine o zaporedju podob.

Kvaliteto filma je mogoče dvigniti z zamenjavo kadrov in sekvenc, ali celo z izrezovanjem. V ta namen pripravimo otroke do tega, da sestavijo filme na različne načine in primerjajo rezultate. Otrokovo pozornost za tako sestavljanje hočemo pritegniti zaradi pripovedne strukture. Potem ko jih spoznamo s praktičnim delom montaže, je sposobnost otrok, da popolnoma sami montirajo film, potrditev dotodanjih aktivnosti. Tudi tokrat pa se mentor ne bi vmešaval v urejanje sekvenc, saj bi to pomenilo razvrednotenje te aktivnosti.

Z dodatkom zvoka dosežemo pomembno možnost za raziskovanje tesne povezave med filmom in zvokom.

Zaželen vzgojni cilj naj bi bil:

1. da otroci razvijejo razumevanje do različnih načinov uporabe zvoka v filmu;
2. da bi otroci z dodajanjem zvoka slikam uporabili in raziskali tako razumevanje.

Ta odnos je mogoče raziskati s pregledom vrst zvoka, ki največkrat spremlja določene podobe in otrokom naročimo, da razvijejo hipoteze, kakšna vrsta zvoka naj bi spremljala določeno vizualno predstavitev. Ravno tako jim lahko naročimo, da razvijejo hipoteze, kakšno podobo pričakujejo ob danem zvoku. Po taki aktivnosti diskutiramo o načinih, pri katerih različni zvoki ustvarjajo različne ideje o dogajanju na platnu. Pri prikazovanju istih sekvenc smo uporabili razne vrste zvokov in s takim prikazom zagotovili osnovo, na kateri otroci lahko sami izbirajo in ustvarjajo zvok.

V praktični študiji filma smo do sedaj uvedli mnogo pomembnejših misli. Naš končni namen je, da spodbudimo otroke k prisvajanju aktivnega kritičnega stališča do lastnih izdelkov in izdelkov drugih. Kritika otrok je največkrat usmerjena k intencijam ustvarjalca in njegovemu tehničnemu pristopu. Zaželeni vzgojni cilji so:

1. da bodo otroci sposobni razpravljati o vzrokih za ustvarjanje njihovih kreacij v mediju negibnih in gibajočih se podob in da bi morali biti sposobni poiskati vzroke, zakaj so jim njihovi produkti všeč ali zakaj ne;
2. da bodo otroci sposobni ocenjevati ne le s pretežno tehničnega vidika, ampak da bodo uporabili tudi druga merila;
3. da bodo otroci sposobni prenesti svoje sposobnosti kritičnega ocenjevanja tudi na druga področja.

Ocenjevanje izdelkov »drugih« se začne s primerjavo svojega dela z delom drugih. Razlike med izdelki se lahko pripišejo različnim sredstvom za produkcijo in nadaljnjo ocenjevanje je lahko osnovano na tem.

Naš program ni »recept«, niti ne predstavlja vseh možnosti pristopa k filmskem ustvarjanju, niti meje take aktivnosti. Zagotovil naj bi osnovo za nadaljnje aktivnosti filmskega ustvarjanja in filmske študije na splošno in je usmerjen v razvoj aktivnega kritičnega pristopa k celotnemu mediju.

avtorji

Barney Platts-Mills

B. Platts, Mills med snemanjem filma *Private Road* (Zasebna cesta)



1.

Ni mogoče poročati o dveh celovečernih filmih Barneya Platts-Millsa, BRONCO BULLFROG (1969) — film, ki so ga veliko hvalili in malo gledali — in PRIVATE ROAD (1971), ne da bi opazili v njih dvoumnosti upora in konformizma, pragmatične moči in teoretične slabosti. Z njihovo pomočjo je nekaj generacij filmskih ustvarjalcev skušalo ozdraviti britansko kinematografijo boleznijo, za katero boluje že od konca petdesetih let. Posledica te bolezni je nesposobnost, da bi ustvarili in ohranili »neodvisni film« (independent cinema), ki bi bil ekonomsko uspešen, ali umetniško provokativen in bi dajal avtorjem možnost, da ob zagotavljenem delu razvijajo svojo osebnost in svoj slog. Eden glavnih vzrokov, da si britanska kinematografija, kljub dokajšnjem zatonu ameriške kolonizacije, ni opomogla je, da ji sedijo za vratom monopolistične distributerske družbe Ranka in ABC-ja. Te kontrolirajo programe za več kot 50 % britanske publike, zato jim je filmska industrija prepuščena na milost in nemilost. Neodvisne produkcijske hiše si ne morejo zagotoviti distribucije, ki je potrebna, da bi za svoje investicije v dolgometažne filme (brez zvonečih imen in pomoči kake pomembne produkcijske hiše, kot je npr. EMI) pridobila banko, ali kak drug finančni organizem. Spomno se na samostojno produkcijsko družbo Johna Osborna in Tonyja Richardsona, Woodfall, ki so jo ustanovili v začetku šesdesetih let. V karieri režiserjev »free cinema«, je odigrala pomembno vlogo, vendar pa je bil njen vpliv oslabljen zaradi številnih komercialnih neuspehov. Nikdar ni predstavljala resne grožnje za velike monopole in ni mogla zagotoviti rednega dela filmskim ustvarjalcem te vrste. Tudi Memorial Enterprises, ki sta jo skupno finansirala Albert Finney in Michael Medwin, je v nezavidljivem položaju. Da bi pokrila stroške, je prisiljena producirati filme, ki jih lahko predloži Ranku, ABC-ju, ali kakemu ameriškem distributerju. Najboljši film družbe, Charles Bubbles (1967, Alberta Finneya), je ostal skoraj neznan, ker si ni mogel zagotoviti distribucije v nacionalnem merilu.

Filmi Platts-Millsa odsevajo težave na dveh nivojih. Omenjene finančne zmožnosti (Bronco Bullfrog je stal manj kot 20000 funtov) silijo k uporabi metode cinéma vérité, naravno okolje in improvizacija pa sta tako ekonomsko kot stilistična potreba. Končni izdelek je moral, tako z vsebino kot z načinom njene obdelave, vzdržati tekmo s komercialno filmsko produkcijo in se približati širokemu krogu občinstva, ki vidi v filmu predvsem neproblematično zabavo. Platts-Mills noče biti niti predstavnik cinéma du contestation niti formalnega ekseperimentiranja. Skromnost njegovih teoretičnih in tematskih ambicij ustreza strategiji, ki jo je izoblikoval, da bi s projekti, nad katerimi bi imel popolno kontrolo, preživel na robu industrije, obenem pa izkoristil priložnost, da jih proda na »odprt« trg in uživa dobiček organizirane distribucije.

Če primerjamo njegovo kariero s kariero Kena Russella, Mikea Hodgеса ali Kena Loacha, ki so se najprej uveljavili na televiziji in šele nato začeli z realizacijo bolj osebnih projektov, opazimo, da si je Platts-Mills že zgodaj, skoraj še brez izkušenj, zagotovil mesto v produkcijski družbi. Je družabnik direktorja produkcije, direktorja fotografije in tehničnega direktorja. 1970. leta je prišel na prve strani časopisja, ker je pomagal pri organizaciji burne manifestacije črnih bluz pred nekim kinematografom v West Endu. Protestirali so proti načinu, kako je distributer skrbel za njegov film Bronco Bullfrog prav v času, ko je potekala Première Royale. To odkriva prizadevanje Platts-Millsa, da skrbi za lastno publiciteto, pa čeprav na račun svojega neuspeha (ki ni nič edinstvenega) in ima pomembno mesto v njegovi osebnosti in talentu filmskega ustvarjalca.

Ta malo ortodoksn način pridobivanja publicitete za svoja dela in njegovi praktični poskusi, da bi britansko kinematografijo pripeljal iz slepe ulice, mu dajejo mesto v gibanju, ki krivi distributerje za neenako delitev moči in dobička mimo vladnih določil. Gibanje je naperjeno proti British Film Institute, ki je najbolj krhek člen v verigi uradnih oportunistov, v določeni meri pa ga podpirajo najbolj pomembni sindikati filmske industrije, ki zahtevajo nacionalizacijo. V zadnjem času se je gibanje politično okrepilo, vprašanje pa je, ali ima Platts-Mills dovolj velik politični vpliv, da lahko postane glasnik nove generacije »jeznih mladih mož«.

Trenutno se zdi, da lahko, zaradi svojega liberalizma in tradicionalnega pristopa, postane lahka tarča slabo prikrita oportunističnega manevra. Imenovan je bil za guvernerja Office British Film Institute, kar je precej dvomljiva čast, saj jo redno dodeljujejo filmskim ustvarjalcem, ki so trenutno v modi. Večina se ji iz protesta kmalu odreče — tako sta storila Karel Reisz in Lindsay Anderson. Škoda bi bilo, ko bi Platts-Mills dovolil, da institucija z dvomljivim članstvom, ki se trudi, da bi si nadela kar najbolj napreden in liberalen videz zlorabi njegove dobre namene in očitno iskrenost.

2.

V kolikšni meri ta dvoumna ideološka pozicija med establishmentom in njegovimi najbolj trdovratnimi nasprotniki vpliva na vsebino in obliko Platts-Millovih filmov? Bronco Bullfrog je po mnenju kritikov pomemben film. To je poskus, da bi začeli z drugačno, »ljudstvu pristopno« filmsko proizvodnjo. Tako bi obnovili tradicijo v smislu »free cinema« in nadaljevali socialno angažirani realizem, kateremu večina kritikov, ki pišejo za dnevnik ali tednik daje prednost. Ti kritiki so bili vedno strpni do poskusa, ki je hvalevreden zaradi hladnokrvnosti, ki je bila avtorjem potrebna, da so se ga sploh lotili, kot tudi zaradi pomanjkanja pretenzij, ki so botrovala njegovi realizaciji. Film pripoveduje o vajencu iz londonskega East-Enda, ki mu ljubezenska zgodba z mladim dekletom

iz soseščine vzbudi upanje na boljše življenje, obenem pa mu prijateljstvo z mladostnim prestopnikom govori o svetu, ki mu bo s težavo ubežal. To preprosto zgodbo so kritiki upravičeno cenili zaradi pravega tona, lucidnosti vizije brez sentimentalizma, vendar polne sočutja do protagonistov. Platts-Mills je v kontekstu britanskega filma presenetljivo »klasicističen« ustvarjalec. Njegova režija je že v prvem filmu takšna, da dovoljuje igralcem, da znotraj meja zgodbe in začrtanih situacij sproščeno razvijajo osebnost protagonista, ki ga igrajo. Ob tem se nehote spomnimo na Olmija in njegov film Il Posto in to kljub jedkemu Platts-Millovemu humorju in njegovi ironični ravnodušnosti.

Prizor napr., kjer mati poskuša preprečiti hčerki, da bi se srečevala z Delom junakom filma, kjer je njegovo roboto obnašanje po njenem mnenju zmanjšan socialnega nivoja, ki je nekoliko pod nivojem dekletove družine, dovolj dobro označuje napor delavskega razreda, da bi na nek način dosegel omiko. Le-ta je pridobljena s trudom in njena zgradba se vsak hip lahko, zaradi kakih neprijetnih okoliščin (oče dekleta je v zaporu), vsak hip zamaje. Posledica je, da se tako pridobljena omika nazvame nestrpnega snobizma — emocionalne baze konservativizma dobršnjega dela delavskega razreda, ki je na svoj način najbolj nazadnjaški in rasističen od vseh razredov sploh. Drugi zgovorni prizori (npr., ko se dekleta oklene svoje torbice med Delovim otipavanjem — znak njenega odpora in moči puritanske vzgoje ter trenutek, ko se neka spoštljiva dama vtihotapi v kinematograf skozi zasloni izhod, da ji ni treba zlačati vstopnine) dajejo filmu neposredno avtentičnost. Resonance ustvarjajo tudi dobro izbrani detajli, ki celo področje izkušnje nenadoma kristalizirajo v enkratno vizualno formulacijo. To pa so kvalitete, ki so za britanske režiserje redkost. Vožnja po podeželju in presunljivo brezuspešen obisk pri junakovem stricu pa predstavljata takšno veličino, da se lahko kosata z večino svobodno posnetih kadrov v filmu If Lindsaya Andersona. Prizora, ko par, ki bi se rad ljubil, odide v skrivališče lokalne bande, pokrito z opolzkiimi napisi in grobimi odejami; in ga zapusti že po nekaj minutah obojestranskega razočaranja, z instiktivno zavestjo, da so njuna ljubezenska in erotična čustva dovolj avtentična, da zaslužijo boljše okolje, pa nas spomni na podoben prizor na avtobusni postaji v Schlesingerjevem filmu A Kind of Loving (Tudi to je ljubezen). Treba je čestitati Platts-Millsu za preprostost, s katero je integriral dekor s psihološkimi razvojem dogajanja, ne da bi mu dodajal didaktične elemente v obliki prekomernega sprehajanja kamere po napisih, kot je to storil Schlesinger. Skoraj skozi ves film sta ritem in akcentuacija izredno natančno odmerjena. Zato si Platts-Mills lahko privoščiti, da ves čas vzdržuje resnobno vzdušje. Prizor, kjer nek kamion prevrne in razbije Delov motor, se vključi v celotno dogajanje tako, da takoj izluščimo njegov tematski pomen



Del Walker in Samuel Sheperd v filmu Bronco Bullfrog

(nenadno izničenje ambicij, ničevost pobega iz bednega okolja s pomočjo materialnih vrednot); niti ni potrebno, da bi kamera kaj več kot zabeležila tragedijo in se stoično zadržava v srednjih planih. Najboljši komentar potrošniške družbe v vsej britanski kinematografiji je nedvomno trenutek, ko Bronco Bullfrog, Delov prijatelj — prestopnik, velikodušno ponudi mlademu paru popolnoma nove odeje, rjuhe, prevleke za blazino in vse mogoče artikle, ki jih je v njegovem stanovanju, polnem ukradenega blaga, napretek, da bi bila njuna nedovoljena »poročna noč« kar najbolj udobna. Izobilje je tu »osvobodilo« proizvode in jim pustilo le njihovo uporabno vrednost.

3.

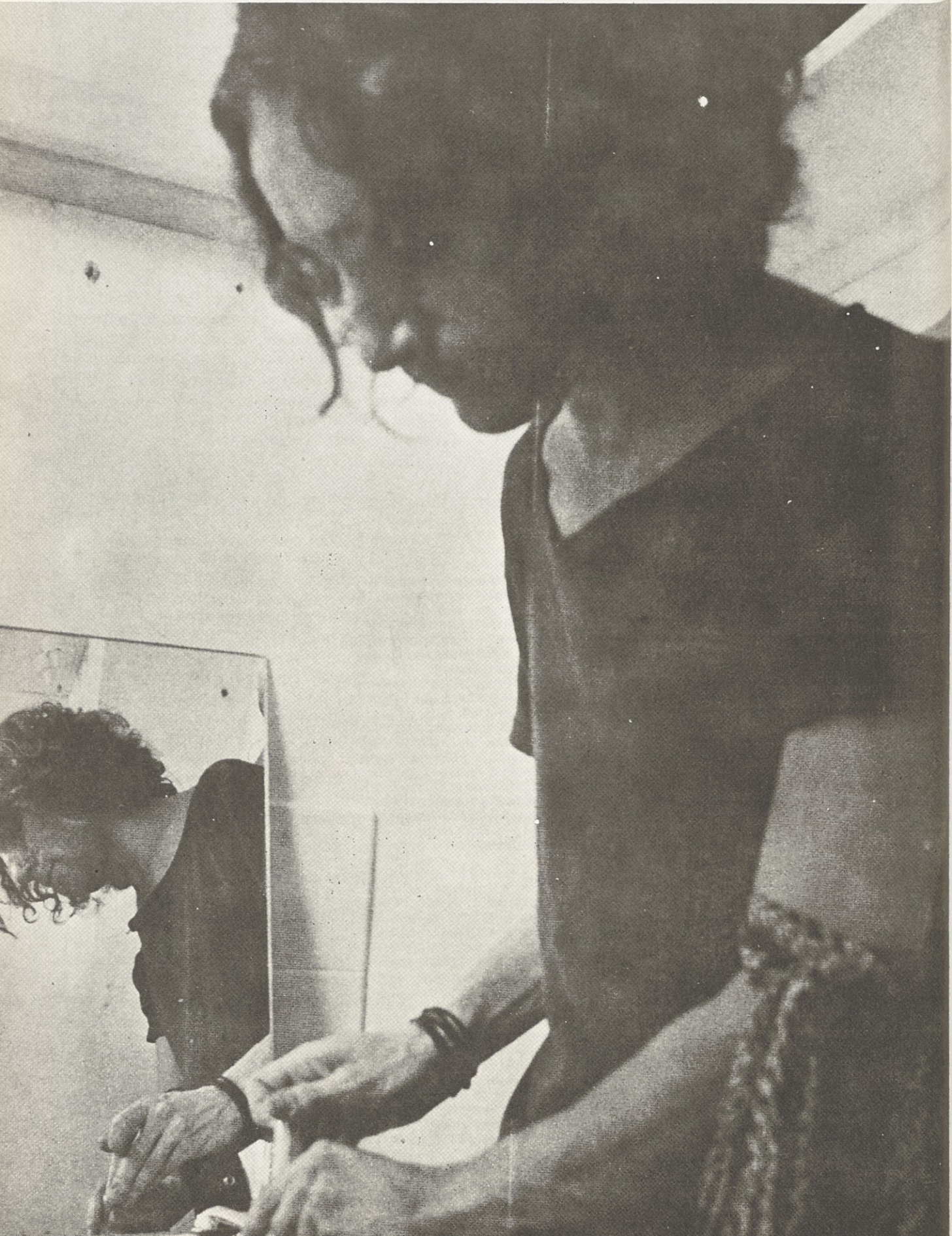
»Bronco Bullfrog je zelo staromodni film. Prav gotovo ima najmanj dvajset let.« To je opomba samega režiserja in jo lahko razumemo kot opravičilo, ali pa kot provokacijo. Tako nastaja dvomnost, zaradi katere je Platts-Millsovo delo ponazoritev vsega, kar v sodobni britanski kinematografiji vznemirja kritike: navidezna odsotnost problema, s pomočjo katere bi se lahko mladi cineasti v stilu in koncepciji na čas »free cinema«, ki pa odkriva neobčutljivost za zunanje vplive. Ta, za otoško kulturo vsakdanji pojav, bi vzbujal občudovanje, če ne bi nastal zaradi napačne interpretacije neorealizma, ki ga razumejo v smislu trdne nacionalne-demokratske »dokumentarne« tradicije. Tak neorealizem za vse svoje nesporne uspehe ne bi bil nagrajen le z ideološkimi nasprotji, o katerih so

premalo polemizirali in premalo teoretično razmišljali — bodisi v pozitivnem ali negativnem pomenu. Ko je zaradi pomanjkanja talentov in trdne ekonomske baze, okoli leta 1964, free cinema izginil, je ostalo za njim lepo število častnih neuspehov, kot npr. Sportno življenje in Osamljenost tekača na dolge proge. Free cinema ni bil niti polemična niti dovolj domiselna filmska produkcija, da bi njeno izginotje povzročilo veselje ali žalost. Ti filmi, ki so bili v modi v šestdesetih letih, so preprosto zakrivali odsotnost vsake koherentne kritike, kar je povezano z »gospodinjso koncepcijo« filmskega realizma (ki se je uvrstil v spodnje plasti komercialne filmske produkcije, kot so npr. filmi groze družbe Hammer).

Sedaj, ko se je tudi Hollywood seznanil z vsem, kar se je v zadnjem desetletju dogajalo v evropski kinematografiji, je več kot očitno, da je imel ta tip filmske produkcije le boren vpliv na novo britansko kinematografijo. Platts-Mills gradi (v tem se približuje Kenu Loachu in v zadnjem času Mikeu Leighu in njegovim Bleak Moments) iz določene tematike in socialne angažiranosti, ki sta osredotočeni na odnose med posamezniki (kjer so redke vroče strasti ali erotika) in družinsko strukturo. Ta smer je trdno zasidrana v angleški literaturi in kulturnem izročilu in lahko bi upali, da bo njegov drugi film, Private Road, ki je posnet v barvah in za katerega so imeli na razpolago več denarnih sredstev, spodbudil bolj določeno mnenje o njegovi stilistični dediščini. Na Platts-Millsa niso vplivala prerekanja, ki npr. v Franciji že več let obravnavajo

esteska protislovja (»du plan-séquence, du néo-réalisme, du cinéma-vérité ou du direct«). Platts-Millsova improvizacijska metoda je — mogoče v najboljšem pomenu te besede — »naivna«, se pravi nezahtevna in empirična, hkrati pa vsebuje instinktivno težnjo po ohranjanju, vsega latentnega v samih protagonistih. To je kvaliteta, ki s stilističnega in historičnega stališča loči Bronco Bullfroga in Private Road od filmov, kot sta Andersonov »O Dreamland« (1953) in Reiszov »We Are the Lambeth Boys« (1958). V teh filmih je fabianska setimentalnost do delavskega razreda in njegove vitalnosti v nasprotju z idejo o individualizmu in subjektivizmu, kar je bolj značilno za srednji razred. To je opazno v režiji — poudarjena vztrajnost, vpajoča manipulacija dokumentarnega materiala, s katero želijo doseči posebno fikcijo, ki jo podpira močno didaktično usmerjena montažna tehnika.

Očitno je, da Platts-Mills nasprotuje takemu načinu prikazovanja. To dokazuje tudi s svojim načelom o nevmešavanju v igro igralcev, s svojim velikim zaupanjem v improvizacijo in z dejstvom, da zanika prenašanje kakršnegakoli socialnega ali drugačnega sporočila. Te teoretične predpostavke pa režiserju ustvarjajo določene probleme ob pisanju scenarija. Ustvariti mora rigorozen scenarij, da bo v njegovo enotno pripoved lahko vnesel akcijo. Čeprav poudarja estetsko bistvo »aristotelskega« pripovednega filma, se zdi da je Platts-Mills včasih nevarno odvisen od stopnje, v kateri skušajo njegovi neprofesionalni igralci vključiti v interpretacijo vloge



posebnosti svoje lastne osebnosti, namesto da bi usmeril epizode k nekemu specifičnemu pomenu. To daje posebno Private Roadu, v katerem sodelujejo neznani, a profesionalni igralci, neenoten videz. Nekaterim prizorom, ki razkrivajo veliko spontano moč in pretehtan izbor izraznih sredstev (nedvomno so jih skrbno pripravili in večkrat ponovili, da bi omogočili premikom kamere kar največjo pojasnjevalno funkcijo), sledijo sekvence, kjer imamo občutek, da se igralci, prepuščeni samim sebi — ker je manjkal jasen občutek za notranjo usmeritev filma — le dobro zabavajo. Njihovo obnašanje se spreobrne v nekakšno zmedeno bizarnost, kar zmanjšuje preciznost tona in osrednje filmske gradnje. Če upoštevamo, da je tema filma brezcilnost, obstaja nevarnost preveč literarnega naturalizma. Občutek napetosti, neugodja in zadrege med protagonisti, kar je ena od odlik Platts-Millsa, ni vedno vizualizirano tako, da bi ustrezal psihološkimi opazovanjem njihovih življenjskih zgodb (konflikti, motiviranje, prepričanja). Vožnja na Škotsko, ki je tudi v Private Roadu antiklimaks filmskega dogajanja, je, če jo primerjamo s srečanjem z Delovim stricem v Broncu Bullfrogu, nepotrebno razvlečena.

Dogajanje v Private Roadu, katerega podlaga je neka zgodba Scotta-Fitzgeralda, poteka v snobovskem okolju Kensingtona v Londonu in v bogatem predmestju Surrey. Mlad pisatelj, pisec novel za ženske časopise, sreča v uradu svojega literarnega posrednika dekle in naveže z njo razmerje. Obišče njene starše in ker doživi slab sprejem, prepriča dekle, da zapusti dom in začne živeti skupaj z njim. Njuni odnosi pa se kmalu zaostrijo in odločita se, da bosta šla na počitnice na deželo. Toda to ju ne zbliža in ko fantov posrednik zavrne njegov roman, doseže kriza vrhunec. Mladi mož vedno bolj zahaja v svojo staro hipijevsko družbo. Razplet je med nezdravim vplivom mamil in socialnimi ambicijami svoje prijateljice. Odloči se, da se bo zaposlil pri neki reklamni agenciji in služil za oba. Dekle pa ne more prenesti negotovega življenja in ker je tudi noseča, se vrne k staršem. Ti poskrbijo, da v najkrajšem času splavi. Spodleti tudi fantov poskus, da bi jo pregovoril, da se vrne k njemu. V nekem uradu v Cityju ukradeta skupaj z drogiranim prijateljem električni pisalni stroj — kaj ironična spodbuda za nadaljevanje fantovih literarnih ambicij.

Takoj opazimo tematsko in strukturno enakost, ki družita Bronca Bullfrogu in Private Road. V obeh filmih se glavni junak, ki ne vé prav dobro, kdo je in kaj naj stori s svojim življenjem, zaplete z dekletom. Skupaj poskušata začeti novo življenje, ki ga simbolizirajo počitnice na deželi, ki pa jima ne prinesejo tiste čustvene trdnosti, ki jo potrebujeta za svoje odnose. Posledica tega je, da se junak vse bolj prepušča vplivu privlačnega asocijalnega prijatelja (mladostni prestopnik v Broncu Bullfrogu, klošar in hipi v Private Roadu) in oba filma se končata s

simbolično — antisocialno gesto (napad na socialnega delavca v prvem in ustrahovanje uslužbenca urada z otroško pištolo v drugem filmu. Dekleti pa sta v obeh filmih skoraj obsedeni od misli na primerno bivališče.

Ko zgodbi razčlenimo, nam odkrijeta nenehno Platts-Millsovo zanimanje za ljudi, ki se niso sposobni odločiti, katero vlogo naj si izberejo in kateremu čustvu naj sledijo in ki niso nikoli dovolj notranje trdni, da bi si upali tvegati. V Broncu Bullfrogu je junakova sposobnost, da bi osmisli svoje ravnanje, jasno povezana z moralno in socialno stisko, ki je značilna za njegovo okolje. Toda v Private Roadu je osrednja oseba pisatelj in vnašanje motiva »umetnika«, njegovega socialnega statusa in kreativne vizije, po mojem mnenju problem zapleta, saj film prikazuje zgodbo adolescentov in pritiskov, ki jih silijo, da prehitro postanejo neprilagodljivi in jih osiromašijo za njihovo naravno vitalnost. Menim, da je dramaturško najbolj dognana in dovršeno posneta scena, kjer si drogirane vbrizguje mamilo v kopalnici mladega para.

Mlada dva postaneta nenadoma sramežljiva in tujca v lastnem stanovanju. Prvič sta zares prisiljena, da se soočita. Padec siringe v umivalnik privede napetost do vrhunca, se pravi do dekletove histerije, ki je zgovoren znak njene tesnobe. Zven drobečega se stekla je izreden režijski domislek. Povzroči valovanje scenskega dogajanja in označi odnos para, ki je prav tako krhek in lahko lomljiv kot košček stekla. Imamo vtis prekinjevalno-prevratne vloge, ki jo igra hipijevo obnašanje v konvencionalni družinski situaciji. Ko se siringa stre, se podre tudi zgradba fantove in dekletove vzajemne samoprevare in zelo logično je, da dekle udari. Platts-Mills v nasprotju s prizorom, ki bi ga lahko primerjali z Morisseyevim Trashom, uporabi »močno« dramaturgijo za katalizacijo svojega tematskega namena.

4.

Približno na sredini filma Private Road neko dekle, pripadnica gibanja za osvoboditev žensk in leve stranke, pravi junaku: ni dovolj, da je človek prijazen. To bi lahko aplicirali na čustva, ki jih filmski ustvarjalec goji do svojih oseb. Tako resnico njegovi filmi z obžalovanjem priznavajo, nočejo pa preveč pojasnjevati, kakšne so posledice politične in moralne nedejavnosti, ki jo beseda »prijazen« včasih označuje. Želja, živeti v svetu, kjer se nikomur ne bi bilo treba odločati in bi vsakdo živel po svoji fantaziji in instinktu, spominja nekoliko na Truffauta. Toda na Truffauta, ki bi napravil samo 400 udarcev (Les Quatre Cent Coups) in Skupna miza, Skupna postelja (Domicile Conjugal). Kakor avtor filma Streljajte na pianista (Tirez sur le Pianiste), je tudi Platts-Mills zelo blizu izostrenemu opazovanju najbednejših življenjskih dejstev in sentimentalni navezanosti na preprost in iskren svet. Vendar v nasprotju s Truffautom v tej opoziciji še ni našel

osrednje dialektike in skupne tematične inspiracije za svoje filme.

Če nas, potem ko smo videli Bronca Bullfrogu, Private Road razočara, je to preprosto zato, ker ponavlja podobno pripoved v kompleksnejšem okolju, kot pa ga zgodba lahko prenese. Mojrstvo kratkih trenutkov, ki vodi dogajanje k dramatični napetosti dokazuje, da ima avtor prav, ko pravi, da za protitež svojemu resničnemu interesu potrebuje močan zaplet. Zanima pa ga opazovanje ljudi, posameznikov, ki skušajo živeti v svojem ritmu v dušeče ozkem in moralnem okolju, toda nikoli na način solidarnosti, ki so jo pripravljene nuditi. Antisocialni, glede na občutek lojalnosti in uporniški, glede na moč okoliščin, imajo junaki Platts-Millsa veliko skupnega z režiserjem. Čutimo, da bi rad uspel v okviru komercialnega filma in sodobne filmske industrije, ne da bi ju na začetku potreboval. Dobršen del svoje energije je posvetil preoblikovanju »sistema«, ker je predvideval, da bo prisiljen ravnati na nek način glede na vrednote, ki jih še priznava. Upamo, da bo njegovo zaupanje poplačano in da mu bodo omogočili ustvarjanje filmov, ki bodo odgovarjali njegovemu nespornemu talentu in da bodo filmi, ki jih je že posnel, dosegli publiko, ki jo tako očitno zasluži.

Opomba uredništva:

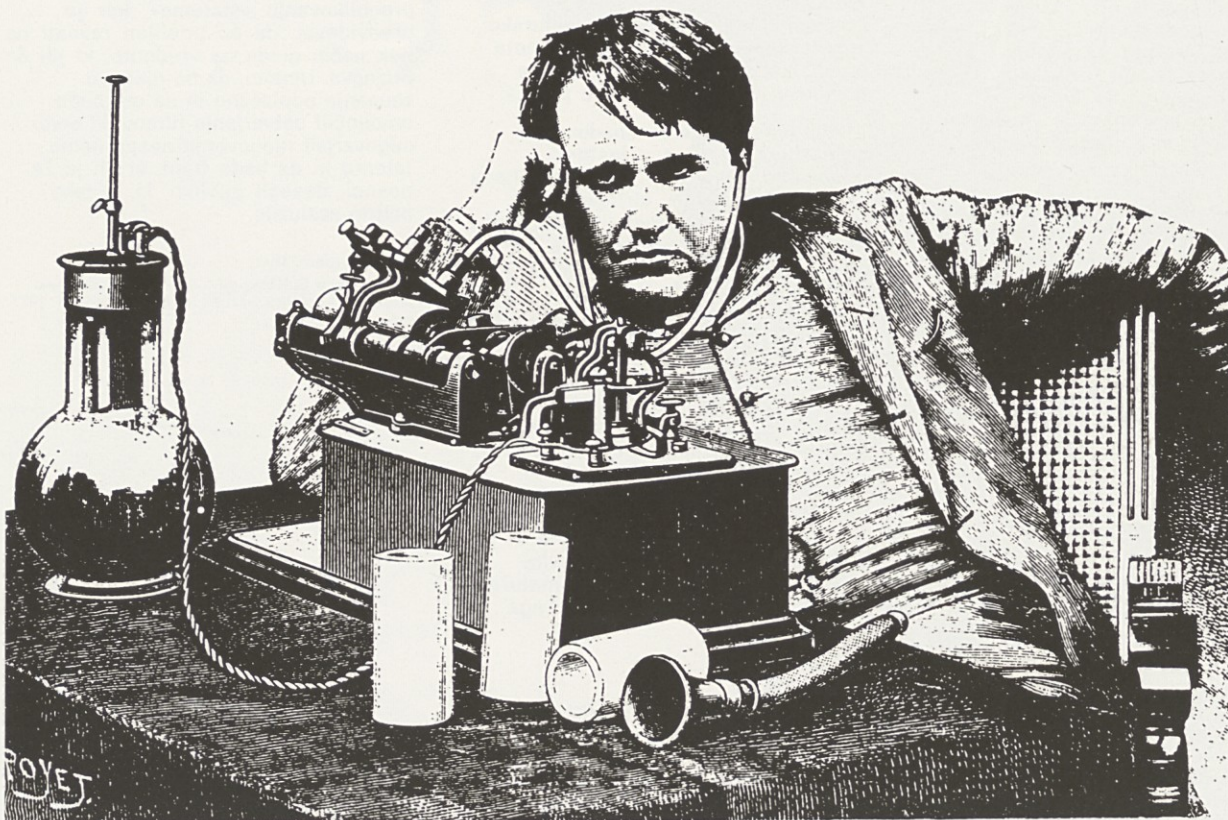
Film Bronco Bullfrog smo videli na ljubljanski televiziji v okviru »Filma tedna« spomladi 1977.

filmsko šolstvo

Poljska praksa

Dnevi poljske filmske in televizijske šole v Lodzu

Silvan Furlan



Pregled enoletne šolske filmske in televizijske produkcije bi bil utemeljen le kot končna oblika preverjanja stanja in orientacij neke akademije, v našem primeru PWSFTviT (poljske visoke šole za film in televizijo) ter kot možnost za preverjanja rezultatov različnih tovrstnih institucij. Smisel pisanja o takšni manifestaciji bi bil morda v poskusu opredeliti temeljna estetska izhodišča šole (šol), ki se (če se) kot odsev kažejo v delih študentov, oziroma nakazati osnovne metodološko-pedagoške prijeme-postopke, razvidne v času »festivala« iz vzporedno

potekajočih seminarjev, razgovorov... V takšnem obsegu bi bilo dogajanje v Lodzu zanimivo samo za ozek krog ljudi, ki jih takšna problematika zanima in ki se strokovno ukvarjajo s temi vprašanji. Toda prireditev poljske filmske in televizijske šole ne ostaja v tem horizontu. Vzporedno potekajoči program debitantskih filmov poljskih režiserjev ter program videa ji dajeta dimenzije festivala, čeprav na videz »skromnega« in »tihega«, toda odločilnega za poljsko in tudi ne samo poljsko filmsko in vizualno ustvarjalnost.

ŠOLA / PWSFTviT

Vsaka šola kot institucija je na nek način uveljavitev določenega reda, je določen modelirajoči sistem. Ta težnja, čeprav paradoksalna, je v primeru filma, prav zaradi njegovega tehnično pogojenega dinamizma in še v večji meri »podobnosti z življenjem« (kot hkrati stvarnost in vendar še nekaj bistveno drugega in drugačnega), še toliko bolj prisotna. Večji je razpon izraznih, komunikacijsko-vizualnih možnosti, večje je hotenje po zaključnosti, zaprtosti — absolutnosti.

Vsaka šola je poskus uniformirati, ujeti celostno podobo filma, čeprav zgodovina, dosledneje pa moderni film, dokazujeta, da ga je nemogoče definirati, izreči o njem zadnje besede. Dogmatično naravnavanje je nekaj povsem neskladnega s filmom. Filmu kot totalni iluziji stvarnosti in sveta so nekaj tujega, neprenesljivega kakršnakoli obča pravila; v nekem smislu je igra, katere pravila se postavljajo v samem procesu igranja. Iz dvojnosti, neskončne variabilnosti življenja in umetnosti kot specifičnega kodicifirajočega sistema, pa je razvidno, da je tudi filmu red nekaj neodtuljivega. Toda red, ki se postavlja, da bi bil vedno znova negiran; nova, edino relevantna konstrukcija vendar že v samem začetku nezavedno podrejen principu metamorfoz. Borba za red in proti redu pa je gotovo zelo vidna v primeru študentskega filma.

VIDEO / »The Workshop«

Znotraj poljske filmske šole deluje tudi t. i. skupina »The Workshop«, ki je izrecno eksperimentalnega značaja. Njeno interesno območje so video, film, fotografije in teksti, združuje pa podobno misleče ljudi različnih profilov od glasbenikov, filmarjev, teoretikov, tehnikov, pesnikov, kritikov...

V okviru »Dnevo PWSFTviT« so predstavili video produkcijo. Osnovna preokupacija jim je raziskovanje možnosti tega medija, ki ni niti film niti televizija, raziskovanje, ki je včasih izpeljano do limit vizualnega komuniciranja. Zaradi tega so ti medijski posegi odločilno vezani z dolgočasjem, utrujajočim pristajanjem na eno in isto, narcisoidnostjo, psihoanalizo...

Analiza posameznih projektov najbrž tu ne bi bila na mestu, saj je vprašanje, če bomo te stvari sploh kdaj videli pri nas. V tem zapisu se bomo dalj časa ustavili samo ob debitantskem filmu Ryszarda Czekale, ki bo najbrž zaradi svojih kvalitativnih prišedel po redkih in tankih nitih naše kinematografske politike tudi v naše produktivno omrežje.

ZOFIA

Nagrado »Andrzej Munka«, v šestdesetih letih ob Andrzej Wajdi najvidnejšega predstavnika »poljske filmske šole«, je lani dobil za celovečerni prvenec Ryszard Czekala. To priznanje, ki se že od leta 1965 podeljuje avtorjem debitantom, je bilo doslej podeljeno med drugim Skolimowskemu, Klubi, Zanussiju, Zulawskemu... pomembnim imenom poljskega filma.

ZOFIA je v fabulativnem pogledu povsem enostaven film. Zgodba, če jo skušamo neustrezajoče prevesti v nekaj stavkov, je pripoved o starki, ki je v domu onemoglih le za nekaj mesecev, toliko da se hčer z družino preseli v večje, boljše in komfortnejše stanovanje. Hčer se preseli, vendar Zofijo pusti v prepričanju, da

preseljevanje še traja. Končno se pred novoletnimi prazniki odloči, da jo poišče in obišče. Takoj po enodnevnem bivanju v krogu sorodnikov pa uvidi pravo stanje stvari. Njihovo obnašanje in naravnost do nje ji data vedeti, da je njena prisotnost »moteča«, da je neuporabna, nefunkcionalna v njihovem bivanjskem sistemu. Iztisnjena je na rob, in v svojem človeškem dostojanstvu razžaljena in ponižana. V tej svoji eksistencialni stiski zbeži, si na železniški postaji priredi »zabavo« enega ter se v pijanskem deliriju odpelje z vlakom neznano v noč.

Film se prične s semanjem filma, s filmom v filmu. Tako je iluzija navidezno podeljena na »film-estetska struktura« in »film-stvarnost«, z namenom, da bi predstavljena predmetnost znotraj »filma-stvarnost« imela čim večjo dokumentaristično verodostojnost. Kot lik filma v filmu, in kot kasneje model estetskega opazovanja študentov slikarske akademije, se Zofija kaže v svoji zunanji pojavnosti skladno, urejeno, kot »lepo in harmonično bitje.« Te njene filmsko-slikarske avanture pa so v resnici izmikanje svetu ostarelih in osamljenih, poskusi izstopiti iz »morečega čakanja«, čakanja, ki je v zadnji konsekvenci »ples smrti starcev v meglenih sobah brezživljenjskih zidov«. So zapolnjevanje zgolj zaradi prilik pogojene samote, samote, o kateri misli, da je samo trenutna. Toda njeno prepričanje je izigrano, njena vera je ugašena v kruto zavest osamljenosti. Metaforično je to film o »Zofijinem potovanju na konec poti«. Vendar pa je ta navidez enolinijski narativni sklop dokončno »nepreberljiv« v svoji nabitosti pomenjanja in obremenjenosti estetskih informacij, posredovanih izrecno znotraj vizualnih kanalov.

V tem zapisu ni niti zdaleč ujeta celotna kompleksnost tega filma. Res pa je da na Slovenskem le redkokdaj srečamo s stvaritvami takšnih razsežnosti in zato je tudi skoraj povsem razumljiv negativen odnos nekaterih ljudi do filma, redkih tu sedaj, ki bi nekaj relevantnega rekli o filmu. Tu posreduje prav gotovo tudi nujnost organiziranja kinematografske mreže nekomercialnega in nekonvencionalnega filma, v prid česar najbolj razvidno govori misel semiologa Jurija Lotmana, izpisana iz knjige SEMIOTIKA FILMA:

»Kompleksnost človeške strukture na ekranu dela človeka v dvorani intelektualno in emocionalno kompleksnejšega in obratno. Primitivnost oblikuje primitivnega gledalca.«

Kaj je to — filmski arhiv

Vladimir Pogačić

СВИ НА ГЛАСАЊЕ
Београдски Клуб Филмофила
ПРИРЕЂУЈЕ
у ПОНЕДЕЉАК 14. ЈУЛА у
ЕЛИТА ВИТАСКОПУ
КОНКУРС
КОМИЧАРА

Као програм приказиваће се
ШЕСТ НАЈБОЉИХ ШАЛА у 2 ЧИНА
Харолд Лојда, Чарла Чаплина, Фатија,
Сефа, Мак Сенета и Ли Морана

Сваки посетилац добија на каси купон кога ће при излазу бацити у
кутију комичара чија му се игра највише свиђа

БИОСКОП КАСИНА
ПРИКАЗУЈЕ ДАНАС ПРЕМИЈЕРУ
ПРВОГ БЕОГРАДСКОГ ФИЛМА

КРАЉ
ЧАРЛСТОНА

Гротеска у 2 чина из живота београдске плаже. У главној
улози члан београдске оперете **г. ОЦИЋ**

Додатак **ЉУБАВ** **Додатак**
КРОЗ ТЕЛЕФОН

Љубав једне телефонисткиње у 5 чинова. У главним улогама

У салону „при Малићу“.

Кромофотограф
живећа фотографија

ки је у Градеу с великим успехом се показала у редовни дво-
рани, дајала бде туди тукaj на потовању у оријент свој
predstave

Program:
I Одход „Normandy“ у haversko пристанище
II. Кмет
III. Призор из живалачког врта у Паризу

1953 — 1898 **МАЛЕ НОВИНЕ** Понедељак 3. Јула

Le Petit Journal

Кинематограф. Ина већ неколико дана — ако
се код „Златног Крста“ приказује дејство и продук-
ције тако званог кинематографа — апарата, који је за
кретање исто што и еднoграф за тонове. Видиће
слике, не, видите живот, кретање, тако да се дивите
што још не чујете шумштање ветра, хуку морских
таласа, звретање кола, писак локомотиве и тутњаву
воза, говор, плач и смејање. Заиста ко ово „чудо од
науке“ видео није, не треба да пропусти ову zgodну
привлаку, тим пре што г. г. Лемвјер и Огаст, који
помоћу кинематографа изводе све те продукције при-
родног кретања и живота, не намеравају дуго бавити
се у Београду. Видети се може од 9—12 ч. пре и од
3—9 ч. после подно.

1. Čemu »filmski arhiv«?

Arhivi pisanih dokumentov, knjižnice in muzeji obstajajo že najmanj tisoč let. Človeštvo si je torej že od nekdaj želelo zase in za prihodnost ohraniti pričevanja o svojem času, o svojih dosežkih in o svoji podobi, o svojih težnjah, svojih zmagah in svojih porazih. Iz teh pisanih dokumentov, listin, pogodb, zapisov in spominov ter knjig in slik dandanes razbiramo, kakšen je bil razcvet nekdanjih družbenih skupnosti in kakšen njihov propad, vzemo pa tudi vse potrebno o vojnah, o epidemijah in verskih pogromih, o monumentalnih slavnostih in o intimnostih zasebnega življenja. Vse je bilo nekje zapisano, bodisi v uradnem dokumentu, bodisi v skrivnem dnevniku vznemirjenega posameznika, na freski službenega slikarja, ali na miniaturi sličici kakega redovnika.

Vse to nam je znano, toda vselej znova nas bogatijo nova spoznanja prav zato, ker so ljudje ta pričevanja vselej hranili, bodisi v državnih arhivih, v samostanskih celicah, ali v privatnih zbirkah. Brez vseh teh spoznanj si sodobne civilizacije ne moremo predstavljati. Le kje bi bili dandanes, ko ne bi bile ohranjene stvaritve Platona, Sofokleja, Konfucija ali Shakespeara?

Ob koncu 19. stoletja je prišlo do odkritja možnosti, da bi podobe našega časa beležili na filmski trak z neusmiljeno objektivnostjo brezosebnega stroja — s pomočjo filmske kamere. Po njeni zaslugi je postalo mogoče, da podobe sveta nismo več interpretirali zgolj prek subjektivnega človeškega pogleda na stvari, nagnjenega k pretiravanju, olepševanju ali karikiranju, kar nam dokazujejo zgodovina, memoarji ali likovne stvaritve, temveč na mehaničen način, ki stvarnost reproducira za vselej in z maksimalno možno mero objektivnosti. »Odhajanje delavcev iz tovarne Lumiere« ali »Prihod vlaka na postajo Siotat« sta v polnem pomenu besede neponovljiva. To je delček sveta iz leta 1885, zabeležen za vselej, prav tako, kot je bil zabeležen prihod prvega astronava na Lunino površino. Če so Tizianovi portreti »interpretacija« osebnosti, Mussolinijev lik na balkonu palače Venezia, narejen s filmsko kamero (v rokah vdanega fašističnega snemalca), ni mogel postati prav nič drugačen, kot je Duce v resnici bil: pajac, cirkusant in pozer. Ta mehanična reprodukcija sveta, v katerem živimo, postaja dokument prvorazrednega pomena za vsestransko proučevanje vsega, kar nas obdaja.

Že samo to je zadosten razlog za obstoj filmskih arhivov, vendar ni edini.

Ob naključni prisotnosti Georga Melliesa na prvi projekciji Lumierovih filmov se je porodila nejasna zamisel o možnosti, da bi film postal, poleg dokumentarnega zapisa, še nekaj

drugega, namreč umetnost. Nekaj več kot deset let kasneje je D. W. Griffith to zamisel tudi uresničil. Dandanes sodijo Bunuelovi ali Bergmanovi filmi med največje dosežke človeške ustvarjalnosti našega časa sploh.

Če so torej filmi umetniške stvaritve, in nekateri med njimi to zagotovo so, potem je to drugi imperativ, ki nam nalaga njihovo shranjevanje. Zgodovina filma, ki dokazuje, da film je umetnost, ni v knjigah ali v recenzijah. Je zgolj, in samo, v filmih. Če pa hočemo mi, ali pa prihodnji rodovi, soditi o vsem tem, moramo filme ohraniti ter jih konzervirati v filmskih arhivih.

In še tretji razlog: če vse, kar je bilo posneto, pač ni umetnost, je zagotovo dokument. Celo najslabši film nekaj prikazuje in dokazuje in zagotovo ne samo ustvarjalne nemoči ali slabega okusa.

Proizveden v velikih količinah in namenjen najširšemu krogu gledalcev, efemeran že v svoji zasnovi, je film vendarle precizno merilo stanja duha, okusa in potreb, pogostoma pa celo političnih implikacij. Dokumenti svojega časa, porojeni v neponovljivem trenutku zgodovine, torej niso samo dokumentarci, temveč tudi igrani filmi. Melodramatični filmi tridesetih let so nastali v bistveno drugačnih družbenih razmerah, v primerjavi z razmerami, v kakršnih nastajajo filmi danes. Prikazujejo nam svet, ki ga ni več; obstoj teh filmov pa nam omogoča, da vzemo marsikaj o svetu, v kakršnem so nastali.

2. Hraniti takoj — ohraniti vse

Preseneča nas, da človeštvo ob nastopu filma s svojo tisočletno tradicijo arhivistike ni nemudoma dojel pomena shranjevanja filmov vsaj v enaki meri, kot je poskrbljeno za shranjevanje pisanih dokumentov, knjig, partitur ali slik.

Zavoljo tega so celo najbogatejše in najbolj razvite dežele sveta utrpeli velikanske izgube glede kontinuitete shranjenih filmov in filmskih dokumentov. Da bi se kaj takega ne dogajalo več, se moramo takoj, brez odloga, lotiti ustanavljanja organizacije filmskih arhivov. Nihče nam ne bo ohranil filmov, če jih ne bo ohranil vsak narod sam, saj so filmi predvsem del njegove kulture in njegovega razvoja, šele v drugem planu pa tudi del obče svetovne civilizacije. Filme bo kasneje težko (in drago) iskati po drugih deželah in v tujih arhivih.

Hraniti pa je potrebno vse, kar je zabeležila filmska kamera. Pri tem ni prav nič pomembno, če gre za nepopolna, začetniška ali celo zgrešena dela. Vse, kar je posneto, je dokaz neke situacije včerajšnjega ali današnjega dne ter ilustracija razvoja, ki smo ga doživeli. Kar je danes slabo, utegne biti jutri dobro. V ta razpon ni ujet samo napredek

neke kinematografije, temveč istočasno tudi napredek neke dežele.

Naloga filmskih arhivov ni vrednotenje ali selekcioniranje filmov, ki pridejo v hrambo. Ohraniti morajo vse, kar je bilo posneto. Selekcijo lahko izvaja samo čas.

Filmski arhivi ne hranijo samo filmov (vseh filmov), temveč tudi fotografije iz filmov in o filmih. Filmske knjige, plakati, scenariji, dialog-liste, kritike, dekoracijske skice in kostumski osnutki, pisani dokumenti in fotografije objektov so prav tako sestavni del filmskega arhiva. Čez deset in več let bo zelo zanimivo videti kamero, s katero so bili posneti prvi filmi neke kinematografije. Govorimo o nacionalni kinematografiji neke dežele, kajti vsak filmski arhiv je v prvi vrsti nacionalni filmski arhiv.

3. Širjenje kulture prek filma

Filme hranimo z namenom, da bi jih prikazovali, jih proučevali, jih analizirali in tako, preprosto povedano, širili svoja spoznanja o filmu in o filmski umetnosti.

»Ni nacionalne kinematografije brez nacionalnega filmskega arhiva!« je rekel Andre Malraux.

Film pa je v večini dežel starejši od nacionalnih kinematografij. Zavoljo tega je druga in težavnejša naloga filmskih arhivov, da zberejo kolekcije filmov največje umetniške vrednosti. Biti izobražen pomeni danes, da imaš poleg temeljnega literarnega, glasbenega in likovnega znanja tudi temeljno znanje o filmski umetnosti in o njenem osemdesetletnem razvoju.

Kot morajo pisatelji, oziroma vsi tisti, ki bi to želeli postati, brati klasike svetovne literature, če se hočejo poglabiti v njeno bistvo, poteka tudi izobraževanje filmskih ustvarjalcev ob kritičnem gledanju velikih del svetovne filmske umetnosti. Obenem pa gledanje dobrih filmov dviga raven razgledanosti filmskega občinstva in oblikuje njegov odnos do filmske umetnosti. Brez dobrega filmskega občinstva pa ni filmske umetnosti.

Ustvarjanje filmskega občinstva prek širjenja filmske kulture je ena izmed najpomembnejših dejavnosti filmskih arhivov in še eden izmed razlogov za njihov obstoj.

4. FIAF

Nastanek prvih filmov je zabeležen v letu 1895. Mednarodna federacija filmskih arhivov (FIAF) je bila ustanovljena leta 1938. Pri njenem ustanavljanju so sodelovali le štirje filmski arhivi. Zdaj je v FIAF zbranih petdeset članic in opazovalk z vseh celin.

Zavoljo uresničevanja svojih ciljev in strnjena svojih izkušenj so članice FIAF ustanovile tudi strokovne komisije

СВИ НА ГЛАСАЊЕ

Београдски Клуб Филмофила

ПРИКЉУК

у ПОНЕДЕЉАК 14. ЈУЛА у
ЕЛИТА ВИТАСКОПУ

КОНКУРС КОМИЧАРА

Као програм приказиваће се

ШЕСТ НАЈБОЉИХ ШАЛА У 2 ЧИНА

Харолд Лојда, Чарла Чаплина, Фатија,
Сефа, Мак Сенета и Ли Морана

Сваки посетилац добија на каси купон кога ће при излазу бацити у
кутију комичара чија му се игра највише свиђа

БИОСКОП КАСИНА

ПРИКАЗУЈЕ ДАНАС ПРЕМИЈЕРУ
ПРВОГ БЕОГРАДСКОГ ФИЛМА

КРАЉ ЧАРЛСТОНА

Гротеска у 2 чина из живота београдске плаже. У главној
улози члан београдске оперете **г. ОЦИЋ**

Додатак **ЉУБАВ** Додатак
КРОЗ ТЕЛЕФОН

Љубав једне телефонскиње у 5 чинова. У главним улогама

У салону „при Малићу“.

Кромофотограф живећа фотографија

ки је у Градеу з великим успехом се показала у редутни дво
рани, дајала бode туди такај на потованју у оријент свој
predstave

Program:

- I Уход „Normandy“ у хаверско пристанище
- II. Кмет
- III. Призор из живалскога врта у Паризу.

153 — 1896

МАЛЕ НОВИНЕ

Понедељак 3. Јула

Malles Zeitung

Le Petit Journal

Кинематограф. Има већ неколико дана — ако се код „Златног Крста“ приказује дејство и продукције тако званог кинематографа — апарата, који је за кретање исто што и фонограф за тонове. Видиће слике, не, видите живот, кретање, тако да се дивите што још не чујете шуштање ветра, хуку морских таласа, зврктање кола, писак лакомотиве и тутњаву воза, говор, плач и смејање. Заиста ко ово „чудо од науке“ видео није, не треба да пропусти ову zgodну прилику, тим пре што г. г. Лемјиер и Огист, који помоћу кинематографа изводе све те продукције природног кретања и живота, не намеравају дуго бавити се у Београду. Видети се може од 9—12 ч. пре и од 3—9 ч. после подне.

Apollo Kino

≡ Ilica 31. ≡

Prvi hrvatski umjetnički narodni raspored
dnevno do uključivo 18. prosinca,

Prva monopolna dramatska senzacija zagrobačke tvornice za snimanje filma
„CROATIE“

Napisi iz Senoinog romana!!!

MATILJA GUREC

zaradi poenotenja zbiranja in klasifikacije pisanega gradiva tudi dokumentacijsko komisijo, ki v publikaciji Periodical Judexing project že vrsto let objavlja dokumentacijo in povzetke vseh najzanimivejših člankov in študij, objavljenih v najpomembnejših filmskih časopisih sveta, in s tem bistveno olajšuje in pocenjuje dejavnost vseh filmskih knjižnic, vseh raziskovalcev v filmskih arhivih.

Naloga katalogizacijske komisije je, da poišče najučinkovitejši in najpreprostejši način katalogiziranja filmov in filmskih dokumentov na osnovi mednarodnih izkušenj, kar vodi k poenoteni nomenklaturi in s tem k poenostavitvi dela v arhivih, oziroma v njihovem medsebojnem komuniciranju.

Avtorsko-pravna komisija (Copyright commission) obravnava probleme arhiviranja filmov glede na nacionalne zakone in v luči veljavnih meddržavnih konvencij, pri čemer je dolžna predlagati tudi njihove spremembe ter posodobitve.

Za praktično izpopolnjevanje novih filmskih arhivistov je FIAF organizirala

dve poletni šoli: eno v vzhodnem Berlinu (o hrabi in katalogiziranju filmov) in drugo v Kopenhagnu (v dokumentaciji in v knjižnicah). Tečaji so prilagojeni potrebam članic FIAF.

Na osnovi bilateralnih odnosov si filmski arhivi med seboj pomagajo pri izpopolnjevanju zbirke, v prvi vrsti z izmenjavo (knjig, programov, fotografij, plakatov), prek medsebojnih obiskov arhivov pa tudi z izmenjavo izkušenj.

Letni kongresi federacije so vse bolj namenjeni izvajanju mednarodnih simpozijev, posvečenih shranjevanju filmov, ali pa zgodovini filma kot tudi ustvarjanju neposrednih stikov ter izmenjavi izkušenj.

5. Sklep, ki bodi tudi apel

Izhajajoč iz spoznanja, da so gibljive slike ena najznačilnejših sestavin sedanje kulturne ustvarjalnosti in sodobnega komuniciranja, »je generalna skupščina Unesca januarja 1975 enoglasno sprejela resolucijo, s katero priporoča državam-članicam, naj takoj pravno in tehnično

ukrepajo, oziroma naj jih, če je to potrebno, podvojijo, da bi rešile in konzervirale gibljive slike«. Generalna skupščina Unesca sodi, da bodo »kot sredstvo širjenja kulturnih, estetskih, znanstvenih, socialnih in zgodovinskih spoznanj v prihodnosti vse bolj in bolj pridobivale na veljavi«.

Ta resolucija se je, četudi prihaja razmeroma pozno, ob sami osemdeseti obletnici obstoja kinematografije, vendarle znašla med nami ob pravem času. Skupaj z novimi deželami in državami se porajajo tudi nove kinematografije. Nobene potrebe ni, da bi ponavljali napake starih kinematografij.

»Zato apeliramo na vse filmske ustvarjalce, na vse ljudi, ki so se posvetili kulturi, znanstvenim, družbenim in zgodovinskim raziskavam, na vse politike in državnike, da posvetijo svojo pozornost pomenu sodobnega medija, ki ga imenujemo — slika v gibanju. Njen pomen je velikanski že danes — jutri bo odločilen.«

Prihodnji rodovi nam ne bodo odpustili, če bomo ta apel preslišali.



nov slovenski film

To so gadi



Informacije

SCENARIJ: JOŽE BEVC

REŽIJA: JOŽE BEVC

KAMERA: IVAN MARINČEK

KOSTUMI: ALENKA BARTLOVA

DIREKTOR FILMA: IVAN MAŽGON

PROIZVODNJA: VIBA FILM LJUBLJANA

Kot je poročala v Ljubljanskem dnevniku 13. julija Manja Anderle, smo pričakali konec snemanja celovečernega filma debitanta Jožeta Bevca (Občan Urban) »To so gadi«. Film je iz Vibinega programa za leto 1976, režiser pa v omenjenem prikazu, poleg tega, da se jezi na lektorje Stajerce, obljublja obilo prijetnega, volje do življenja vzbujajočega, smeha. Premierno se bomo smejali letos jeseni.

Novi filmi

FRANCIJA

Alain Corneau: **La menace** (Grožnja)
Michel Drach: **Le passé simple** (Preprosta preteklost)
Robert Enrico: **Coup de foudre** (Strela z jasnega neba)
François Leterrier: **Good-bye, Emmanuelle**

ITALIJA

Luigi Comencini: **Il gatto** (Maček)

POLJSKA

Ryszard Czekala: **Zofia**

VELIKA BRITANIJA

Stuart Cooper: **The Disappearance** (Izginotje)

SZ

Andrej Tarkovski: **Stroj želja**

ZDA

Hal Ashby: **Coming Home** (Vrnitev)
Ralph Bakshi: **Lord of the Kings** (Gospodar kraljev)
John Cassavetes: **Opening Night** (Premiera)
Michael Ritchie: **Semi-Tough** (Na pol trmast)

drugod

Don Siegel: **Telefon**
Liliana Cavani: **Al di là del bene e del male** (Onstran dobrega in slabega)

V naslednji številki

Festivali

KRAKOV 77

BERLIN 77

MOSKVA 77

PULJ 77